

ESPACIO Y EMPATÍA EN */ TATTI*

**El utillaje conceptual de la crítica de la arquitectura
después de la Segunda Guerra Mundial**

Raúl Martínez

**ESPACIO Y EMPATÍA EN / TATTI/
El utillaje conceptual de la crítica de la arquitectura
después de la Segunda Guerra Mundial**

PROPUESTA DE TESIS DOCTORAL PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE DOCTOR

Autor: Raúl Martínez Martínez

Director: José Ángel Sanz Esquide

**PROGRAMA DE DOCTORAT DE TEORIA I HISTÒRIA DE L'ARQUITECTURA
DEPARTAMENT DE COMPOSICIÓ ARQUITECTÒNICA (CA)**

**ESCOLA TÈCNICA SUPERIOR D'ARQUITECTURA DEL VALLÈS (ETSAV)
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA (UPC)**

Barcelona, de 2014

ÍNDICE DE CONTENIDOS:

Lista de ilustraciones	VIII
Agradecimientos	IX-X
Prefacio	XI-XVIII
Capítulo 1: La idea de espacio en <i>I Tatti</i>	1
1.1. Las dos vías de propagación de la idea de espacio en la arquitectura	5
[La vía centroeuropea: la tesis de Cornelis van de Ven]	7
[La vía angloamericana]	10
[2 vías – 2 metodologías: Paul Frankl – Geoffrey Scott]	15
1.2. Bernard Berenson, el espacio como experiencia	21
[Significado del término <i>spatial composition</i>]	22
[August Schmarsow: el espacio en abstracto]	26
[Alois Riegl: el espacio en la obra artística]	31
1.3. El itinerario de la vía angloamericana: de Berenson a Scott	34
[“A Word for Renaissance Churches” (1893) y <i>The Architecture of Humanism</i> (1914)]	35
[1. El significado del término Renacimiento]	36
[2. El criterio estético de la arquitectura]	37
[3. La experiencia estética como metodología]	38
[4. Los prejuicios o falacias]	40
[5. Los valores humanistas]	42
[6. El espacio]	43
[7. Los ejemplos]	47
[Conclusión]	48
1.4. Una primera lectura moderna de <i>The Architecture of Humanism</i> (1914): Henry-Russell Hitchcock, 1929	50
Capítulo 2: El concepto de empatía en <i>I Tatti</i>	57
2.1. Origen y evolución del concepto de la <i>Einfühlung</i> en el contexto centroeuropeo	61
2.2. Theodor Lipps y la <i>Einfühlung</i> en el círculo intelectual de <i>I Tatti</i>	65
[Geoffrey Scott]	66
[Bernard Berenson]	70
[Vernon Lee]	77
[Adolf von Hildebrand]	81
[Conclusión]	89

2.3. La <i>Ästhetik</i> de Lipps y <i>The Architecture of Humanism</i> de Scott	91
[Teoría versus pragmatismo]	91
[La estética como ciencia]	94
[1. El punto de vista estético]	95
[2. Placer intelectual y placer estético]	96
[La postura de Berenson]	97
[3. La <i>Einfühlung</i>]	99
[4. El espacio]	102
[Conclusión]	107
Capítulo 3: El utillaje conceptual de la crítica de la arquitectura después de la Segunda Guerra Mundial	113
3.1. <i>The Architecture of Humanism</i> (1914), una obra clave para la crítica de la arquitectura moderna angloamericana	117
3.2. Bruno Zevi: Geoffrey Scott un referente de la literatura angloamericana en su corpus teórico	120
[Geoffrey Scott en el corpus zeviano 1945-1950]	125
[El utillaje conceptual de Bruno Zevi: <i>l'interpretazione spaziale</i>]	137
[La experiencia arquitectónica y la personalidad artística]	150
3.3. Colin Rowe: Un crítico entre Rudolf Wittkower y Geoffrey Scott	155
[La penetración de la disciplina académica de la historia del arte en el mundo angloamericano]	155
[La formación académica de Colin Rowe con Rudolf Wittkower]	158
[La metodología crítica de Colin Rowe: percepción analítica y psicología de la <i>Gestalt</i>]	159
[La otra metodología crítica de Colin Rowe: la experiencia arquitectónica]	167
[Un claro ejemplo: "La Tourette" (1961)]	170
[La experiencia estética en la educación arquitectónica: <i>The School of Architecture</i> de Texas]	175
[Un punto en común entre dos metodologías opuestas: los temas perceptivos y la psicología]	179
3.4. Vincent Scully: La historia de la arquitectura en Yale: Espacio, Movimiento y Empatía	182
["Fortification Drawings: A Study in the Reflex Diagonal" (1952)]	184
["Modern Architecture: Toward a Redefinition of Style" (1957)]	187
[<i>Modern Architecture: The Architecture of Democracy</i> (1961)]	191
[Teoría versus experiencia o Eisenman versus Scully]	194

3.5. Philip Johnson y Charles W. Moore:	198
El diseño arquitectónico en Yale: la experiencia arquitectónica	
[Philip Johnson: "The Seven Crutches of Modern Architecture" (1954)]	200
[Tradición versus teoría]	202
[El concepto de estilo]	204
["Whence and Whither: The Processional Element in Architecture" (1965)]	206
[Charles W. Moore: "Hadrian's Vila" (1960)]	208
[<i>Body, Memory and Architecture</i> (1977)]	210
Epílogo	215
Bibliografía	225

Lista de ilustraciones:

- 1 Boceto de Geoffrey Scott para la entrada de la nueva biblioteca de Villa I Tatti, 1915*
- 2 Fotografía de Bernard Berenson con Geoffrey Scott en Villa I Tatti, 1915*
- 3 Cornelis van de Ven: *Space in Architecture* (1978), portada
- 4 Cornelis van de Ven: *Space in Architecture* (1978), tabla de contenidos
- 5 Fotografía de Bernard Berenson, Boston, 1909*
- 6 Fotografía de Geoffrey Scott, 1900-1915*
- 7 Paul Frankl: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (1914)
- 8 Geoffrey Scott: *The Architecture of Humanism* (1914)
- 9 Paul Frankl: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (1914), pp. 25, 40
- 10 Pietro Perugino: *La Consegna delle Chiavi* (1481)
- 11 Raffaello Sanzio: *Lo Sposalizio della Vergine* (1504)
- 12 Rudolf Laban: *Choreographie* (1926), Plate 22, pp.92-93
- 13 Fotografía de Bernard Berenson, 1903*
- 14 Alois Riegl: *Stilfragen* (1893), pp. 155, 162
- 15 Bernard Berenson: "A Word for Renaissance Churches"(1893), *The Free Review*, portada / contraportada
- 16 Bramante y Cola da Capraola: S. Maria della Consolazione (c. 1508), Todi, exterior
- 17 Bramante y Cola da Capraola: S. Maria della Consolazione (c. 1508), Todi, planta
- 18 Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich Bauen in Eisen Bauen in Eisenbeton* (1928), portada
- 19 Henry-Russell Hitchcock: *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration* (1929), portada
- 20 Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich Bauen in Eisen Bauen in Eisenbeton* (1928), pp. 108
- 21 Henry-Russell Hitchcock: *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration* (1929), pp. 267
- 22 Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich Bauen in Eisen Bauen in Eisenbeton* (1928), pp. 182
- 23 Henry-Russell Hitchcock: *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration* (1929), pp. 279
- 24 Fotografía de Villa I Tatti. exterior*
- 25 Fotografía de Villa I Tatti, interior*
- 26 Theodor Lipps: *Ästhetische Faktoren der Raumschöpfung* (1891)
- 27 Theodor Lipps: *Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung* (1893-1897)
- 28 Vernon Lee: *Beauty & Ugliness and other studies in psychological aesthetics* (1897)
- 29 Vernon Lee: *The Beautiful. An introduction to in psychological aesthetics* (1913)
- 30 Adolf von Hildebrand: *The Problem of Form in Painting and Sculpture* (1907)
- 31 Theodor Lipps: *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst* /1 (1903), portada trad.castellana 1923
- 32 Theodor Lipps: *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst* /2 (1906), portada trad.castellana 1924
- 33 Fotografía de Geoffrey Scott y Cecil Pinset en el S.S. Adriatica, 1929
- 34 Geoffrey Scott (trad. E.Croce): *L'architettura dell'umanesimo. Contributo alla storia del gusto* (1939), portada
- 35 Geoffrey Scott (trad. E.Croce): *L'architettura dell'umanesimo. Contributo alla storia del gusto* (1978), portada
- 36 Geoffrey Scott (trad. E.Croce): *L'architettura dell'umanesimo. Contributo alla storia del gusto* (1999), portada
- 37 Geoffrey Scott (trad. E.Croce): *L'architettura dell'umanesimo. Contributo alla storia del gusto* (1939), pp. 26-27, subrayados y anotaciones realizadas por Bruno Zevi [copia de la *Fondazione Bruno Zevi*]
- 38 Geoffrey Scott (E.Croce): *L'architettura dell'umanesimo. Contributo alla storia del gusto* (1939), pp. 4-5, subrayados y anotaciones realizadas por Bruno Zevi [copia de la *Fondazione Bruno Zevi*]
- 39 Bruno Zevi: *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni* (1945), portada
- 40 Bruno Zevi: *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*(1948),portada
- 41 Bruno Zevi: *Storia dell'architettura moderna* (1950), portada
- 42 Maqueta de la Piazza del Campidoglio, Roma [*Michelangiolo architetto/Michelangiolo as architect* (1964), fig. p.31]
- 43 Interior de la Basilica di San Marco, Venecia [*Architettura in nuce* (1960), fig. p.10]
- 44 Ernö Goldfinger: "The Sensation of Space" (1941), fig. p. 131
- 45 Axonométrica del Castello di Malcesine, Lago di Garda [*Architettura in nuce*(1960), fig.p.46]
- 46 Laszlo Moholy-Nagy: *La Sarraz* (1932) ["Transparency: Literal and Phenomenal" (1963), *Perspecta* 8, fig. p. 49]
- 47 Fernand Leger: *The Three Faces* (1928) ["Transparency: Literal and Phenomenal" (1963), *Perspecta* 8, fig.p.49]
- 48 Laszlo Moholy-Nagy: *Farbgitter No. 1* (1922) [*Painting Toward Architecture* (1948), p. 75]
- 49 Irene Rice Pereira: *Transfluent Lines* (1946) [*Painting Toward Architecture* (1948), p. 101]
- 50 Colin Rowe: "Dominican Monastery of La Tourette" (1961), *Architectural Review*, pp. 400-401
- 51 Alexander Caragionne: *The Texas Rangers. Notes from an Architectural Underground* (1995), p.202
- 52 Bruno Zevi: *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (1948), fig. p. 42
- 53 Bruno Zevi: *Michelangiolo architetto/Michelangiolo as architect* (1964), imagen p. 40
- 54 Vicent Scully:"Michelangelo's Fortifications Drawings:A Study in the Reflex Diagonal"(1952),*Perspecta* 1,portada, p.38
- 55 Bruno Zevi: *Michelangiolo architetto/Michelangiolo as architect* (1964), pp. 24, 30
- 56 Vicent Scully: "Modern Architecture: Toward a Redefinition of Style" (1957), *Perspecta* 4, portada, p. 11
- 57 Vicent Scully: *Modern Architecture: The Architecture of Democracy* (1961), portada, p. 49
- 58 *Oppositions 1 A Journal for Ideas and Criticism in Architecture* (1973), portada
- 59 Philip Johnson: "The Seven Crutches of Modern Architecture" (1954), *Perspecta* 3, portada, p. 40
- 60 Philip Johnson: "Whence and Whither:The Processional Element in Architecture"(1965),*Perspecta* 9/10,portada.p.172
- 61 Charles W. Moore: "Hadrian's Villa" (1960), *Perspecta* 6, portada, p. 16
- 62 Charles W. Moore: *Body, Memory, and Architecture* (1977), portada, p.27
- 63 Charles W. Moore: *The Place of Houses* (1974), portada
- 64 Philip Thiel: "A Sequence-Experience Notation" (1961), *Town Planning Review*, fig. pp. 42, 46
- 65 Philip Thiel: "A Sequence-Experience Notation" (1961), *Town Planning Review*, fig. p. 47
- 66 Philip Thiel: "A Experiment in Space Notation" (1962), *The Architectural Review*, fig. p. 326
- 67 Philip Thiel: cartas 09/08/2013, 29/09/2013

*Bernard and Mary Berenson Papers (1880-2002), Biblioteca Berenson, Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies. Esta imagen está restringida a fines de estudio. Para cualquier otro uso es obligatorio la obtención de una autorización escrita.

Agradecimientos

La presente tesis doctoral materializada en estas páginas es fruto de un largo camino que empezó ya hace unos años en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, donde inicié mis estudios como alumno del programa de doctorado ofrecido por el Departamento de Composición de dicha escuela. Las razones que motivaron el arranque de este singular periplo, del cual me siento enormemente satisfecho, se pueden sintetizar en una sola: mi interés personal por continuar con mi formación como arquitecto, tanto desde el punto de vista práctico-profesional como desde el punto de vista teórico-académico. Un particular y ambicioso proyecto que refleja la inocente actitud característica de un estudiante inexperto que recién acababa de finalizar sus estudios de arquitectura, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés, y que me traen a la memoria unas palabras de Bernard Berenson en las que expresaba esas mismas desmedidas ambiciones, innatas de todo joven:

“Cuando fui joven, acaricié la esperanza de escribir sobre todas las artes como una aventura personal, no sólo sobre las artes visuales, sino también sobre la música y la literatura. Una esperanza demasiado encantadora para durar más que la inexperiencia de la juventud. Las artes visuales me absorbieron hasta la exclusión de las otras. Y aun entonces tuve que reducirme y concentrarme en un par de siglos de pintura italiana”.

Pero este ingenuo deseo se pudo hacer realidad de manera inmediata gracias al azar providencial de permitirme aterrizar, en aquellos años de arquitecto novel, en un estudio de arquitectura como el de Alberto Campo Baeza. Allí pude disfrutar de sus enseñanzas, aprender de sus consejos y contemplar muchos de los entresijos que están relacionados con esta complicada profesión. Sería Alberto Campo Baeza, arquitecto y docente, quien muy generosamente me abriría las puertas para permitirme cursar el Doctorado en Composición Arquitectónica: Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura, cuya matrícula se acababa de abrir pocas semanas después de mi llegada a Madrid. Sus señaladas convicciones en la necesaria formación continua de todo arquitecto, me permitieron compaginar en paralelo mi labor como ayudante de su estudio con la asistencia a las clases de doctorado. Tres años más tarde, una vez finalizados los cursos de doctorado, diversos motivos personales me llevaron de vuelta a Barcelona, donde la inesperada concesión de una beca FPU-UPC, me facilitó continuar por este camino que ya había empezado a recorrer y que tendrá como primera parada la materialización de esta Tesis doctoral. En este segundo periodo he tenido la suerte de tener como tutor al profesor José Ángel Sanz Esquide, una persona que ha desarrollado un papel clave en el itinerario que ha acabado siguiendo el presente trabajo. Su inestimable ayuda y sus amplios conocimientos permitieron darle una cierta visión de perspectiva al trabajo que estaba llevando entre manos y me facilitaron moverme con cierta estabilidad por un terreno tan movedizo como es este de la teoría e historia de la arquitectura, sobre todo al abordar este campo en dos siglos tan dispares como son el XIX y el XX, y dos tradiciones tan diferentes (y a veces antagónicas) como son la germana y la angloamericana. A parte de la enorme gratitud que siento hacia estas dos personas, creo que ambas ejemplifican muy bien la esencia de la tesis, y partiendo de la base de que estoy hablando de dos excelentes docentes dotados de una indudable vocación para ello, creo que reflejan muy bien los dos ámbitos en los que se mueve constantemente este trabajo: el práctico y el teórico, dos campos que considero indispensables para el aprendizaje de esta profesión. Su vinculación con el mundo académico, seguramente, también haya influido a que algunas partes se centren en los diversos mecanismos de enseñanza que se llevaron a la práctica en determinadas universidades de la mano de arquitectos, críticos e historiadores de la arquitectura.

A parte de lo dicho con anterioridad, me gustaría dar las gracias a mis padres, por su paciencia durante estos casi cinco años; a la Biblioteca de Sant Cugat del Vallés, en especial a Gloria Ramoneda, por su eficiencia a la hora de facilitarme cualquier documento que fuera necesario para el desarrollo de esta investigación; a la Universidad Politécnica de Catalunya (UPC) sin cuya ayuda económica no habría sido posible este trabajo; a los miembros del Departamento de Composición Arquitectónica (CA) de Escuela del Vallés, en su totalidad; a la *Biblioteca Berenson, Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies*, en especial a Jonathan Nelson, Michael Rocke, Ilaria Della Monica y Patrizia Carella por facilitarme el acceso a sus fondos; a la *Fondazione Bruno Zevi* por su predisposición para consultar su biblioteca; a la historiadora Alina Payne por sus acertados comentarios respecto a los entresijos de este trabajo; a mis familiares y amigos que han hecho muchas veces de intermediarios para conseguirme libros de difícil acceso, por sus consejos y amistad durante todos estos años, por este motivo y muchos otros me parece apropiado finalizar diciendo:

“El desarrollo espiritual se estimula con los grandes maestros o los grandes adversarios. Me considero dichoso por haber tenido los primeros”.



10.2.15

Entrance to New Library at I Tatti.
(Geoffrey's reaction to B.B.'s proposal to put an eastern bust over the door.)

G.S.

Por medio de un amigo común recibió Burckhardt una carta en la que se le pedía que me diera algún consejo para mis estudios. Se libró de esta tarea ciertamente desagradable invitándome a acompañarle tras una clase vespertina, y mientras paseábamos bajo los árboles de la plaza de la catedral me expuso su opinión, de la cual todavía conservo claras en el recuerdo estas frases: “Estudie usted lo que estudie, procúrese en primer lugar una formación armónica. Dedique la mitad de su tiempo a la lectura de los autores antiguos. No lea ningún libro sin hacer un resumen. Pero deténgase siempre sobre todo en las fuentes, de las que siempre se saca provecho. Lo esencial en la vida es la satisfacción por el cumplimiento del trabajo diario. Hay que tener una tarea cotidiana para estar contento”.

HEINRICH WÖLFFLIN

Gedanken zur Kunstgeschichte Gedrucktes und Ungedrucktes, 1940.

“Si en algunos lugares parece que contradigo lo que he dicho en otros, eso no debe sorprender, porque nada de lo que podemos decir, quizá con excepción de las ciencias cuantitativas, no puede ser más que una verdad a medias”.

BERNARD BERENSON

Aesthetics and History in the Visual Arts, 1948.

Prefacio

Este trabajo de investigación se engloba dentro de la historia de la teoría de la arquitectura y gira alrededor de una revolucionaria propuesta metodológica de análisis y diseño arquitectónico que, por primera vez, se hizo manifiesta en el siglo XX en la obra cumbre del escritor, poeta, ensayista y crítico inglés, Geoffrey Scott (1884-1929): *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*¹ (1914)². Un texto que, como se intentará mostrar a lo largo de estas páginas, fue obra de referencia, incluso a veces canónica, para muchos de los arquitectos, historiadores y críticos de la arquitectura moderna que surgieron en el ámbito angloamericano a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial.

Sobre el tema de estudio elegido habría que destacar, antes de todo, el gran desconocimiento que sigue habiendo, todavía hoy día, respecto a esta “*figura marginal*”³ y este libro de estética vinculado con la historia del gusto⁴. Seguramente, este hecho se haya visto favorecido por el encasillamiento que ha sufrido este singular volumen, a lo largo del tiempo, por un sector de la crítica que, quizás persuadido por su título y capítulos, ha intentado restringir su influencia a un campo específico de la arquitectura. La intención de este trabajo es, por el contrario, la de resaltar una de sus principales virtudes y que consiste en la gran diversidad de lecturas e interpretaciones que admite este “*tedioso*”⁵ libro de Scott, tal y como lo calificó alguno de sus contemporáneos. Una versatilidad para poder ser analizado, tanto desde diversos campos de estudio como desde diferentes ópticas dentro de un mismo campo, que le permite disfrutar, aún en pleno siglo XXI, de una total vigencia y actualidad, como ya sugirió, hace cincuenta años, Peter Eisenman (1932-) al final de su tesis doctoral *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963)⁶:

¹ Respecto a los títulos, capítulos o apartados de los libros que serán citados a lo largo de esta tesis, se ha optado por mantenerlos en su idioma original para evitar todo posible equívoco. A excepción de los títulos en lengua alemana, donde se añadió al lado de la versión original su traducción al castellano.

² La obra cuenta con dos ediciones: una primera publicada en 1914 y una segunda, con “*pocos cambios en el texto que no afectan al contenido del libro*” (Scott 1924: x), en 1924. A partir de esa fecha, las siguientes reimpresiones que se han hecho del libro, tanto en inglés como en otros idiomas, han partido de esta última. Para el presente trabajo de investigación, se han consultado ambas ediciones, aunque, se ha trabajado mayormente con la edición de 1924, al ser ésta la que mayor alcance y difusión ha tenido.

³ Esta falta de interés se ve confirmada rápidamente si se tienen en cuenta los más que escasísimos escritos (tesis doctorales, libros o artículos) que en la actualidad han tratado, aunque sea tangencialmente, sobre este autor y este texto. Existe una única biografía hasta el momento centrada en la figura de Scott: *Geoffrey Scott and the Berenson Circle* (1998) de Richard M. Dunn. Escrita setenta años después de su muerte y en la que el autor se justifica frente al lector por la elección de ese trivial tema de estudio: (Dunn 1998: xxi). Para un balance general de su figura dentro del contexto intelectual angloamericano: (Dunn 1998: xvii). Para un listado de su obra publicada u obras que hacen algún tipo de referencia a su persona: (Dunn 1998: 339-341) y (Watkin 1980: 266).

⁴ Si nos ceñimos a nuestro contexto, este suceso se agrava aún más, incluso si ponemos la atención en los ambientes académicos. Esto puede ser debido a la estrecha relación que siempre ha existido en las universidades españolas de vincular la enseñanza de la arquitectura a los aspectos técnicos y constructivos de la misma, en detrimento de aquellos relacionados con la Estética. Un reflejo evidente de esta situación de desconocimiento y también una consecuencia, se percibe en la existencia de una única traducción al castellano del libro de Scott - ¡con más de cuarenta años de longevidad!- que fue publicada en la ya lejana fecha de 1970.

⁵ “*El otro día estaba ojeando el informe de una discusión sobre este volumen en el Instituto Real de Arquitectos Británicos. Entre los varios y muy benévolo oradores había uno, al que no puedo recordar sin gratitud ni cargo de conciencia. ‘He leído (afirmó), el libro de Scott catorce veces; y es un libro tedioso’*” (Scott 1924: 265).

⁶ Eisenman en su último capítulo diferenciaba entre dos tipos de teorías de la arquitectura: la *closed-ended theory* y la *open-ended theory*. La propuesta de Scott se erigía como un claro ejemplo de este segundo tipo, al haber intentado comprender y no codificar los principios de la arquitectura, pudiendo disfrutar, gracias ello, del más variado desarrollo e interpretación.

“Hay no obstante, otra categoría de teoría que parece proporcionar las bases para el pensamiento más contemporáneo. Esta es la categoría de ensayo polémico que puede ser ilustrado por los escritos del Abad Laugier, A.W.N. Pugin, y Geoffrey Scott. En Scott parece estar la base para una posible open-ended theory; una que permitirá su expansión y aplicación continua. [...] Para Scott la teoría no implicaba restricción, no era un conjunto de normas, sino más bien una síntesis de toda teoría anterior, y la base para toda teoría futura” (Eisenman 1963: 343-345)⁷.

Dentro de esta diversidad, la principal lectura que atesoró, en la década que transcurre entre sus dos primeras ediciones, fue la de vincular sus argumentaciones con la defensa del estilo Barroco⁸. A partir de la publicación de su segunda edición en 1924, y ya disfrutando de una mayor difusión, se abrieron paso dos de las interpretaciones que han sido dominantes hasta el día de hoy. La primera lectura que ha predominado, ha intentado vincular sus contenidos y teorías con la defensa del clasicismo y de la arquitectura del Renacimiento⁹. Lo más destacable de esta característica interpretación clásica es: 1) que limita su influencia al territorio y contexto angloamericano; y 2) que centrándose en cuestiones de carácter estético hace referencia, única y exclusivamente, a aquella arquitectura que tiene que ver con el clasicismo. La segunda lectura que ha prevalecido, y que es sobre la cual se centrará esta tesis, estaría relacionada con la contribución de la que ha sido participe *The Architecture of Humanism* (1914) para la elaboración de una nueva metodología de análisis, interpretación y

⁷ Es posible que se me reproche las numerosas citas que aparecen en la presente tesis, citas que en ocasiones son de dilatada extensión. He decidido conservar esas informaciones, ya que, además de proporcionar una documentación histórica, dando testimonio de la opinión efectiva de cada autor, sirven de elemento de apoyo a mi argumentación. Todas ellas han sido traducidas por el autor, incluso en los casos en los que ya existía edición traducida al castellano se ha recurrido y partido de la edición original.

⁸ Una tesis de la que el propio autor se encargaría de matizar a través de la incorporación de un *Epilogue* al final de su segunda edición. El objetivo de este último apartado no era otro que el de aclarar el argumento y el propósito general de su obra, así como, alguna de sus ideas y posturas que habían sido mal interpretadas, tanto por la crítica como por la joven generación de arquitectos de aquellos años: (Scott 1924: 260-263). No nos debe extrañar esta inicial interpretación, si tenemos en cuenta el auge que disfrutó este estilo a partir de finales del siglo XIX, sobre todo en el contexto germano-parlante, a través de libros como: *Geschichte des Barockstiles in Italien* (1887) de Cornelius Gurlitt; *Renaissance und Barock* (1888) de Heinrich Wölfflin; *Barock und Rokoko* (1897) de August Schmarsow. Dando lugar, posteriormente, a tesis doctorales como *Spätbarocker und romantischer Klassizismus* (1921) de Sigfried Giedion o *Die Baukunst der Barockzeit in Leipzig* (1924) de Nikolaus Pevsner; o libros como el de Werner Weisbach *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (1921).

⁹ De los estudios que han seguido esta línea, destacaría, por encima de todos, los escritos del historiador de la arquitectura inglés David Watkin (1941-) y los del crítico de la arquitectura norteamericano Henry Hope Reed (1915-2013). Dos autores a los que se les encargaría la redacción del *Foreword* de las dos últimas reimpresiones aparecidas en inglés de *The Architecture of Humanism* (1914), y publicadas respectivamente en 1980 y 1999. Respecto al primero, un ejemplo de esta lectura se puede observar en la conferencia que dio en 2010 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, titulada *Sir Edwin Lutyens (1869-1944): ¿el mejor arquitecto británico?*. En opinión de Watkin, el cambio que había sufrido su arquitectura, al pasar de unas primeras construcciones influenciadas por el movimiento *Arts and Crafts* a una arquitectura marcada por el lenguaje clásico, estaba estrechamente relacionado con destacado papel que había ejercido “ese libro clave” de Scott en su forma de entender la arquitectura: “Yo creo que Lutyens se vio influido por el libro de Geoffrey Scott *The Architecture of Humanism* (1914), una de las pocas formulaciones importantes de la teoría arquitectónica elaboradas en Inglaterra en el siglo XX. La intención de Scott era reinstaurar la arquitectura como una de las bellas artes, con sus propias leyes independientes, y en la que el clasicismo fuese un lenguaje permanente que trascendiese las fronteras nacionales. [...] La abstracta dinámica arquitectónica de esta imponente concepción parecía ser la propia quintaesencia, plasmada en piedra, de los ideales formalistas –y, sin embargo, humanistas- propugnados en ese libro clave, ya mencionado, de Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism*. Fue una alegría para mí saber hace poco que acababa de descubrirse el ejemplar de este libro que perteneció a Lutyens y, aún más, que el arquitecto lo había firmado y fechado a bordo del crucero que lo llevaba a la India en diciembre de 1914” (Watkin 2010: 236, 241). Respecto al segundo, en su libro *The Golden City* (1959) llegaría a definir el libro de Scott como “el libro más importante sobre arquitectura del siglo escrito desde el punto de vista clásico” (Hope 1959: 152).

diseño arquitectónico. Por este motivo, uno de los objetivos de este estudio, admitiendo las apreciaciones de la anterior interpretación, será el de ampliar el perímetro de influencia que tuvo esta obra maestra al incluir también en su campo de acción la arquitectura del siglo XX¹⁰.

Con el objetivo de hacer lo más comprensiva posible esta investigación, se ha partido de la clasificación metodológica propuesta por el historiador del arte escocés Eric Fernie (1939-) en su libro *Art History and its Methods* (1995). Este estudio histórico sobre la metodología aplicada al análisis y juicio de las obras artísticas¹¹, que va desde la antigüedad hasta la época presente, establece que en el siglo XIX se produce una escisión en el método de investigación de los historiadores del arte, que dará origen a dos grandes vías metodológicas diferentes y paralelas: una primera, sustentada por el empirismo y basada en el método inductivo de las ciencias físicas, “esto es, en la acumulación de datos y su consiguiente orden y análisis”, dando lugar al llamado *scientific connoisseurhip* que “establecía la autenticidad de las atribuciones en base al entrenamiento del ojo para reconocer insignificantes pero característicos detalles de estilo” (Fernie 1995: 13); y otra segunda, opuesta y de carácter filosófico, fundamentada en el idealismo alemán, con el sistema metafísico de Hegel como base¹². Aún tratándose de un mero esquema, y por tanto, reductor y limitador de la riqueza argumental que contienen cada una de las diferentes obras y posturas de esa revolucionaria y dotada generación de historiadores que surgieron a finales del siglo XIX, se ha creído conveniente mantener en el discurso esta división metodológica, debido al carácter sumamente didáctico y clarificador que posee. Siendo consciente y reconociendo la visión parcial de la realidad y la validez

¹⁰ Otro libro relacionado con el humanismo y la arquitectura del Renacimiento que en aquellos mismos años disfrutó de una novedosa y actual lectura, al vincular sus contenidos con la arquitectura moderna, así como, con una nueva metodología de análisis y diseño arquitectónico, es *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) de Rudolf Wittkower. Un trabajo que puede ser considerado, sin ninguna duda, como una consciente y premeditada réplica a las teorías esteticistas de Scott que apreciaban la arquitectura del Renacimiento como una arquitectura puramente formal. En un excelente artículo escrito por Alina A. Payne, *Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism* (1994), se realiza un análisis pormenorizado de los aspectos clave que envuelven a esta obra de Wittkower. La diferencia de posturas mantenida por estos dos autores se puede observar de manera clara en el diferente significado que le da cada uno al término humanismo: “Por lo tanto, el humanismo de Wittkower no es el de Scott [...]. Para Wittkower el humanismo es una configuración intelectual sobre la base de una apropiación de un antiguo pensamiento, es decir, de la filosofía platónica, las matemáticas pitagóricas, y la geometría euclidiana, de la mano de los humanistas, que es absorbida por un acto de ósmosis cultural en la teoría de la arquitectura. Para Scott, por otra parte, el humanismo describe la consciencia corporal de la producción artística del Renacimiento, la preeminencia del momento físico/perceptual sobre el racional /intelectual” (Payne 1994: 333). El presente trabajo, por tanto, pretende continuar con el discurso y manera de proceder de este artículo, primero, indicando dónde se sitúan las raíces de las teorías expuestas en *The Architecture of Humanism* (1914), y luego, mostrando la moderna interpretación que se le dio a partir del final de la Segunda Guerra Mundial.

¹¹ Estos cambios metodológicos se pueden intuir tanto en la estructura de su *Introduction*, subtitulada como *A History of Methods*, como en los títulos de cada uno de los apartados, siendo éstos los siguientes: *From Antiquity to the Renaissance: Piecemeal Beginnings; The Sixteenth and Seventeenth Centuries: Biographies; The Eighteenth Century: Cultural History, and the Cycle; The Nineteenth Century: Empiricism, Metaphysics and Cultural History; The Early Twentieth Century: Responses to Modernism; The Mid-Twentieth Century: Cumulative Variety; The Late Twentieth Century: New Art Histories; The Present: Versality and Potential*.

¹² Si de esta primera línea se destaca al italiano Giovanni Morelli (1816-1891) como “el principal exponente de este acercamiento en el estudio de las imágenes”, al haber aplicado un método científico sistemático para establecer la autenticidad a las atribuciones artísticas, será en Bernard Berenson (1865-1959) sobre quien caerá el papel de haber sido “el máximo representante de este método en todo el siglo XX” (Fernie 1995: 13). De la tendencia idealista serán citados nombres como Jacob Burckhardt (1818-1897), Aby Warburg (1866-1929), Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1864-1845), Paul Frankl (1889-1963) y Max Dvorak (1874-1921), pero con matices, como por ejemplo, Burckhardt que utilizaría en su historia cultural ambos métodos –el empírico y el idealista- o Warburg que exploraría la cultura a través de la psicología y la historia universal de las imágenes: (Fernie 1995: 15).

relativa que conlleva el método wölffliniano, al reducir la gran diversidad de matices que contiene toda obra creada por el hombre a una serie de conceptos genéricos opuestos, para el presente trabajo se ha optado también por este método comparativo, al permitir al lector una comprensión lo más nítida y simplificadora posible de la natural complejidad y maraña en la que se desenvuelve el mundo real de la crítica y de la historia de la arquitectura. Por eso, a lo largo de esta disertación se trabajará constantemente con la oposición de términos tales como: ciencia-arte; germánico-angloamericano; intelectual-sensorial; mente-sentidos; abstracto-experiencial; etc.

La tesis ha sido estructurada en tres grandes capítulos. Desde un punto de vista cronológico: los dos primeros, abarcarán un mismo lapso temporal de cuarenta años (1890-1930) donde se mostrará la génesis y vía de propagación de dos de los conceptos clave de *The Architecture of Humanism* (1914): el espacio y la empatía¹³; y el tercero, que abarcará un periodo de veinte años (1945-1965), mostrará cómo estas dos nociones, y sus posibles derivaciones, fueron recibidas con los brazos abiertos por parte de destacados protagonistas del mundo de la crítica, de la historia, de la práctica y de la enseñanza de la arquitectura que, durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XX, acabarían viéndose influidas en algún momento por esta scottiana postura de análisis y diseño arquitectónico. Si analizamos ahora, brevemente, cada uno de los capítulos de manera individual, sus contenidos son los siguientes:

El primero, se centrará en el concepto de espacio. Éste comenzará con la exposición de la tesis mantenida por Cornelis van de Ven en su libro *Space in Architecture* (1978), donde se muestra la tendencia dominante de la que se ha servido, hasta el momento, gran parte de la crítica arquitectónica para explicar cuestiones relacionadas con la génesis de este término, es decir, la existencia de una vía de raíces exclusivamente germanas que tendría como momento de arranque la señalada fecha de 1893 con la publicación de los trabajos de Adolf von Hildebrand (1847-1921), *Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), y de August Schmarsow (1853-1936), *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (1893). Esta propuesta se verá aquí ampliada, al mostrar la existencia de otro segundo itinerario, característico del ámbito angloamericano, que evolucionaría en paralelo al anterior¹⁴. Habiendo señalado este camino alternativo, se pondrá el acento en los dos eslabones que intervinieron en la conformación y desarrollo de esta vía angloamericana: 1) Bernard Berenson (1865-1959), mostrando el papel germinal que tuvo su ensayo de finales del siglo XIX, “A Word for Renaissance Churches” (1893)¹⁵; y 2) Geoffrey Scott, el gran difusor de esa nueva propuesta

¹³ De manera esquemática, tal y como apunta Watkin: “*The Architecture of Humanism es la mayor obra conmemorativa de Geoffrey Scott. Su especial significado puede resumirse bajo cuatro categorías: primero, su sorprendente demolición de las ‘Falacias’, principalmente la ética, la mecánica y la biológica, que se habían convertido en habituales en el siglo diecinueve para explicar y justificar la arquitectura; segundo, su introducción a la audiencia inglesa de un acercamiento a la estética arquitectónica basada en la psicología de la Einfühlung (empatía); tercero, la persuasiva elocuencia de sus motivos para un entendimiento de la arquitectura Barroca como una expresión perfecta del ideal de los principios ‘humanistas’ en la arquitectura; y finalmente, su interpretación de la arquitectura en términos de espacio*” (Watkin 1980: xix).

¹⁴ Admitiendo, insisto, el carácter esquemático de esta propuesta, al reducir la complejidad metodológica que conlleva todo análisis arquitectónico, a dos vías o métodos opuestos autónomos: el uno abstracto y el otro experiencial, circunscribiendo, además, el primero en el contexto germano y el segundo en el angloamericano, creo en su enorme utilidad didáctica implícita. Respecto a esta dualidad planteada, debo reconocer mi clara deuda con la postura expresada por Wilhelm Worringer (1881-1965) en su tesis doctoral *Abstraktion und Einfühlung* (1907).

¹⁵ El ensayo se publicó el mismo año en el que vieron la luz los trabajos de Hildebrand y de Schmarsow. Tres obras que de manera simultánea trataron conscientemente, por primera vez, la idea de espacio pero abordándola desde ópticas muy diversas.

berensoniana de análisis arquitectónico, con su obra cumbre, *The Architecture of Humanism* (1914). Un análisis histórico que finalizará con la moderna lectura que hizo de este último texto un precoz Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) en *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (1929), resaltando la viabilidad adaptativa que tenía la aplicación de alguno de sus principales planteamientos a la arquitectura moderna, así como, destacando el papel mediador que asumió Hitchcock durante el periodo de entreguerras, al facilitar a esta propuesta metodológica un tácito enlace con el contexto espiritual resultante del fin de la Segunda Guerra Mundial.

El segundo capítulo se ceñirá al concepto de la *Einfühlung*. Éste comenzará con una breve introducción histórica del término que finalizará con una de las figuras destacadas de esa primera generación de teóricos germano-parlantes de finales del siglo XIX, como es el filósofo alemán Theodor Lipps (1851-1914). Seguidamente se intentará ver qué papel desempeñaron sus influyentes teorías estéticas, relacionadas con la psicología, en el círculo intelectual que se formó, a principios del siglo XX, alrededor de la figura de Bernard Berenson y de su villa *I Tatti* en Fiesole, con un doble objetivo: 1) señalar los eslabones de conexión que se produjeron entre estas teorías de procedencia germana y el mundo angloamericano al que pertenecía Scott; y 2) averiguar cuáles fueron las fuentes y la vía de acceso que dispuso este autor respecto a las teorías de la *Einfühlung*, al haberse convertido en el principal defensor de su aplicación crítica en la arquitectura. Finalizando con una análisis comparativo entre la *Ästhetik* (1903-1906) de Lipps y *The Architecture of Humanism* (1914) de Scott, con la intención de vislumbrar qué aspectos existen en común entre su corpus teórico y esas novedosas teorías lippsianas, así como, implícitamente, revalorizar el papel que acabó desempeñando el círculo intelectual de *I Tatti*, en su faceta de elemento de enlace entre dos ámbitos tan dispares como son el germano-parlante y el angloamericano.

El tercer capítulo se centrará en las dos décadas inmediatas al fin de la Segunda Guerra Mundial (1945-1965), periodo en el que estos dos conceptos, el espacio y la empatía, sumados al de experiencia arquitectónica, experimentaron su mayor difusión en el contexto angloamericano, gracias, entre otros motivos, al resurgimiento que disfrutó el reputado libro de Scott que se acabó convirtiendo en “*un texto básico para los arquitectos e historiadores del arte hasta principios de 1960*” (Dunn 1998: xvii). Una obra y unos contenidos que acabaron ejerciendo una enorme influencia sobre algunos destacados miembros de esta segunda generación de críticos e historiadores de la arquitectura moderna. Para reflejar el peso y la gran divulgación que atesoraron sus ideas en aquel periodo, así como, para indicar la línea sucesoria entre estos dos lapsos temporales, se recurrirá a cinco casos de estudio particulares: 1) el arquitecto, historiador y crítico de la arquitectura italiano Bruno Zevi (1918-2000), donde se resaltará la importancia que tuvo este libro para la creación y desarrollo de su corpus teórico, histórico-metodológico, comprendido entre 1945 a 1950, mostrando, de manera indirecta, el relevante peso que tuvo su formación angloamericana en esos primeros años; 2) el arquitecto, historiador y crítico de la arquitectura inglés Colin Rowe (1920-1999), donde se mostrarán las dos vías metodológicas que aunó a partir de mediados de los años cincuenta: la metodología crítica perceptivo-analítica de raíz *wittkoweriana* de sus primeros años de formación, junto con la metodología crítica perceptivo-experiencial de raíz *scottiana* fruto de sus contactos con la cultura norteamericana; 3) el historiador de la arquitectura norteamericano, y profesor de la *Yale University*, Vincent Scully (1920-) donde se mostrará cómo, ya desde sus inicios, la postura metodológica que mantuvo para el análisis de la arquitectura estuvo en plena sintonía con las teorías de Scott; 4) el arquitecto, profesor y crítico de la arquitectura norteamericano Philip Johnson (1906-2005), uno de los mayores y más claros defensores de la propuesta teórica de *The Architecture of Humanism* (1914), tanto en su vertiente analítica

como propositiva, donde se evidenciará su intento de aplicación de sus contenidos tanto en el campo del análisis como el del diseño arquitectónico; y 5) el arquitecto y profesor de arquitectura Charles W. Moore (1925-1993) quien también recogería destacados aspectos de la postura teórica de Scott y los aplicaría tanto en su labor de docente como de arquitecto practicante de la profesión. Por tanto, cinco figuras de formación angloamericana (las cuatro últimas ligadas a un factor común, la influencia de Henry-Russell Hitchcock y su vinculación, en algún momento de su vida, con la *Yale University*) que tuvieron un papel destacado en el campo teórico, práctico y académico de la arquitectura durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XX y cuya influencia, aun hoy, sigue vigente.

Por último, este estudio no tiene la intención de poner en tela de juicio ninguna de las posturas mantenidas hasta el momento sobre estos dos conceptos, sino que todo lo contrario, partiendo de su inestimable contribución y, en base a ésta, su voluntad es la de ampliar el alcance que tuvieron estas dos nociones en el contexto angloamericano desde sus orígenes a finales del XIX y principios del XX, con Berenson y Scott como sus máximos representantes, hasta su estallido definitivo en las dos décadas que siguieron al fin de la Segunda Guerra Mundial. Dicho esto, espero que esta investigación sirva para ayudar a entender un poco mejor la actitud que se acabó adoptando en aquellos años tan prometedores por gran parte de la crítica de la arquitectura (el mundo teórico), a través de sus escritos; de los arquitectos (el mundo práctico), a través de sus obras; y de las universidades de arquitectura (el mundo académico), a través de la enseñanza, que se vieron influidas por los contenidos de esta singular obra. Antes de dar inicio a la lectura faltaría añadir una última puntualización y para ello me remito a las palabras del escritor estadounidense Herman Melville (1819-1891), ya que creo que son oportunas para expresar el espíritu de este trabajo:

“Todo este libro no es sino un borrador: ni aun eso, sino un borrador de un borrador. ¡Oh Tiempo, Fuerzas, Dinero y Paciencia!”.

Capítulo 1:
La idea de espacio en *I Tatti*



“Definir es siempre limitar; ‘fijo’ e ‘inalterable’ son sólo vocablos que marcan parones en el movimiento constante del desarrollo humano”.

OKAKURA KAKUZO
The Book of Tea, 1906.

“Investigar -en archivos- disminuye las posibilidades de la peligrosa especulación. No obstante, como la propia especulación, la investigación no puede ser nunca neutral. Cualquier intento que se haga para reformarla seguirá estando impregnado de teoría. Habrá descubrimientos gratificantes que se puedan hacer; pero, a pesar de éstos, el ‘investigador de archivos’ todavía encontrará (con rigurosidad alemana) aquello que desea encontrar”.

COLIN ROWE
Grid/Frame/Lattice/Web: Giulio Romano’s Palazzo Maccarani and the sixteenth Century, 1987.

Las dos vías de propagación de la idea de espacio en la arquitectura

Para todo aquel que esté interesado en la evolución histórica que siguió el concepto de espacio en el mundo occidental, todavía hoy día, una de las obras de referencia¹⁶ sigue siendo la tesis doctoral de Cornelis van de Ven: *Concerning the idea of space: the rise of a new fundamental in German architectural theory and in the modern movements until 1930*, defendida en 1974 en la *University of Pennsylvania*¹⁷ y publicada, tres años después, bajo el título: *Space in architecture: the evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements* (1978). Un trabajo de investigación, cuya propuesta básica ya se intuía de manera fehaciente en el título planteado en su tesis, que intentaba establecer el itinerario principal que siguió el concepto de espacio -“*el concepto más misterioso e intangible de la arquitectura*” (van de Ven 1978: XI)- desde su constatación teórica a finales del siglo XIX, por parte de la teoría arquitectónica alemana, hasta su posterior desarrollo teórico-práctico en el siglo XX, a través de los diferentes movimientos artísticos que se desarrollaron en distintos países de la Europa continental, poniendo como fecha límite el año 1930. Un ejemplo del inmediato interés que suscitó este texto para la crítica de la arquitectura moderna, se puede observar, en la rápida crónica que realizó Bruno Zevi el 10/9/1978 para la revista *L'Espresso*. El artículo, titulado *Evoluzione della teoria spaziale. Veintisei tipi di cavità*, consistiría en un comentario crítico de sus diferentes capítulos, en donde, aún reconociendo su utilidad didáctica, al analizar una a una las diferentes interpretaciones que había tenido este concepto, reparaba que en su discurso se había ignorado aquella metodología que tenía en cuenta los aspectos experienciales de la arquitectura, considerando sus observaciones como “*encarnaciones de postulados abstractos*”:

“Quizás más que cualquier otra actividad humana, la arquitectura se presta a lecturas en clave metafórica. [...] Pero si la característica destacada de la experiencia arquitectónica consiste en los ‘vacíos’, en las cavidades vividas, la cuestión más apremiante, aunque bajo un perfil educativo, se refiere a la metodología de disfrute de los espacios. Cornelis van de Ven, en el libro Space in architecture, aplica un procedimiento escolástico enumerando las concepciones de científicos y pensadores, críticos de arte y arquitectos, sin ni siquiera intentar una confrontación. Con esta mecánica yuxtaposición ha producido un estudio útil y a veces estimulante, pero recayendo en una enésima interpretación metafórica de los fenómenos edilicios, esta vez considerados encarnaciones de postulados abstractos” (Zevi 1978: 47).

¹⁶ Un trabajo de referencia respecto a la historia de este concepto en el campo de la ciencia es el libro de Max Jammer, *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics* (1954).

¹⁷ Tal y como reconoce en la sección de *Acknowledgements* el propio autor, el motivo principal que le llevó a matricularse en la *University of Pennsylvania* -gracias al apoyo de una beca *Fulbright* auspiciada por Jacob B. Bakema- fue su deseo de estudiar con el arquitecto Louis I. Kahn (1901-1974), que era profesor de la *School of Design* desde 1957. Los contenidos del máster dirigido por Kahn serían la chispa que propiciaría su interés por las teorías y concepciones existentes sobre el espacio en arquitectura. Una deuda que se vería materializada en su tesis doctoral de dos maneras: de forma fotográfica, en la portada de su libro, al elegir como foto, un interior de la *Phillips Exeter Academy Library* (1965); y de manera tipográfica, en la *Introduction* mediante estas palabras: “*¡El espacio! Una palabra con tal atractivo mágico para el arquitecto del siglo XX, una palabra tan empleada (y mal empleada) que comencé a preguntarme de dónde provendría y qué podría significar. [...] En 1957 dijo Louis Kahn: ‘La arquitectura es la estudiada construcción de espacios. La continua renovación de la arquitectura proviene de la evolución de los conceptos de espacio’. Cuando leí esta aserción, hace ya varios años, mi curiosidad por la idea del espacio se hizo más intensa y, de hecho, aquella frase originó la trayectoria de mi investigación que, finalmente, se concretó en el presente volumen*” (van de Ven 1978: XI).



3 Cornelis van de Ven: *Space in architecture* (1978)

Así mismo, la crónica de Zevi acabaría con otra crítica, en este caso, referente a las conclusiones finales del libro donde “*van de Ven afirma que ‘la idea de espacio como idea arquitectónica’ emerge solo a partir de 1890*” (Zevi 1978: 49), es decir, hasta mediados del siglo XIX, según él, ninguna teoría arquitectónica consideró la idea de espacio de manera autónoma, como así subrayó al inicio de su *Introduction*:

“Desde la antigüedad, la idea de espacio ha sido un tema fundamental a tratar en el campo de la filosofía en general y en el de las ciencias naturales. Curiosamente, sin embargo, sólo apareció en la teoría arquitectónica en tiempos recientes. De hecho, no se puede encontrar ningún tratado arquitectónico anterior a la segunda mitad del siglo XIX en el que la idea de espacio haya sido considerada como esencial, y ésto cuando ha sido tratado. Hasta entonces siguió siendo un pensamiento in abstracto, reservado de modo evidente para filósofos y científicos. Las interpretaciones intelectuales de la idea de espacio evolucionaron desde la antigüedad, conforme el hombre desarrollaba su comprensión del mundo. No obstante, estos cambios sufridos por el concepto del espacio no se relacionaron de modo claro con las teorías arquitectónicas contemporáneas hasta los últimos decenios del siglo pasado” (van de Ven 1978: XI).

A esta limitación cronológica se le añadía otra de carácter geográfico-cultural, al considerar que “*la aparición de la idea consciente del espacio en la teoría arquitectónica fue surgiendo, principalmente, a finales del siglo XIX en los países europeos de habla alemana*” (van de Ven 1978: 49)¹⁸. El tercer capítulo, por tanto, se centraba exclusivamente en el contexto alemán y, en concreto, en las teorías arquitectónicas alemanas desarrolladas entre 1850 y 1930, al encontrarse allí las bases teóricas que luego explorarían los diversos movimientos artísticos de vanguardia europeos de manera teórico-práctica.

¹⁸ Esta doble postura se ve materializada en los títulos dados a cada una de las cuatro partes en las que se divide el libro, al diferenciar entre: “*Aspects of ideas of space*”, para las dos primeras, e “*Ideas of space*”, para las dos últimas que se centran, en gran medida, en el contexto germano-parlante de 1850-1930.

Table of contents	
Acknowledgments	vii
Introduction	xi
Part one. Aspects of ideas of space in philosophy and science	
I. The non-existent becoming tangible (Leo-Tzu)	3
II. The finite geometry of the universe (Plato)	9
III. The theory of place (Aristotle)	15
IV. Divine space: the gothic light (Suger, Aquinas, Augustinus, Witelo)	21
V. The infinite space of the universe (Copernicus, Galilei, Descartes, Locke, Newton, Leibniz)	29
VI. Metaphysical intuition and the content of form (Kant, Hegel, Schopenhauer)	35
VII. The space-time continuum (Weyl, Jammer, Lorentz, Einstein)	43
Part two. Aspects of ideas of space in french and english architectural theories before the beginning of the modern movements	
I. The french academy I: distribution and the idea of space (de l'Orme, Blondel, Ledoux, Laugier, Boullée)	49
II. The french academy II: plan, section and isometric (Durand, Guadet, Viollet-le-Duc, Choisy)	58
III. The analogy with nature: living architecture (Ruskin)	64
Part three. Ideas of space in german architectural theory, 1850-1930	
I. Materialism and the three spatial moments (Semper)	71
II. The theory of empathy: mass (Vischer, Lipps)	78
III. Pure and kinetic vision (Hildebrand)	84
IV. The createss of space and artistic volition (Schmarsow, Riegl)	90
V. From empathy to planar vision (Wöfflin)	94
VI. Abstraction and the fear of space (Worringer)	99
VII. Concavity and convexity: the double face of architectural space (Sitte)	102
VIII. The aesthetic coalition of space and mass (Brinckmann, Sörgel, Schumacher)	110
IX. Morphology of space (Frankl)	118
X. The third generation of architectural theorists, 1920-30 (Höyer, Karow, Klotfer, Zucker, Adler, Frey, Jantzen)	125
Part four. Ideas of space in the modern movements, 1890-1930	
I. The importance of genetic materialist ideas (Sullivan, Van de Velde, Gropius, Wright)	135
II. The artistic volition of space (Berlage, Endell, Schindler, Scott)	145
III. Expressionism and futurism I: the faustian idea of space (Nietzsche, Poesig, Marinetti, Sant'Elia, Wijdeveld, Steiner, Kohtz, Taut, Scheerbar, Spengler)	154
IV. Expressionism II: organic and geometric space (Mendelsohn, Taut, Hansen, De Fries, Finsterlin, Häring)	168
V. 'Apres le cubisme': From four- to three-dimensional space (Apollinaire, Gleizes & Metzinger, Ozenfant, Le Corbusier)	179
VI. De stijl: plane versus fourth dimension (Mondrian, Van Doesburg, Kiesler, Severini, Poincaré)	193
VII. Russian suprematism: irrational space (Malevich, Gabo, Lissitzky, Stam)	209
VIII. The bauhaus: a science of space (Gropius, Hilberseimer, Van der Rohe, Moholy-Nagy)	221
IX. Wright and the third dimension (Wright)	231
Conclusions	239
Notes	247
Bibliography	263
Sources of illustrations	270
Index	273

4 Cornelis van de Ven: *Space in architecture* (1978) [Tabla de contenidos]

[La vía centroeuropea: la tesis de Cornelis van de Ven]

No cabe duda de que este tercer apartado era nuclear para sus argumentaciones, ya que se convertiría en el punto de arranque para trazar el camino que, en su opinión, había seguido el concepto de espacio hasta bien entrados los años treinta. La importancia de este hecho se observaba en sus palabras, al sostener que “*en esta sección podrá verse cómo el concepto de espacio como fundamento arquitectónico es una contribución casi exclusivamente alemana*” (van de Ven 1978: XIII)¹⁹. Dentro de este elenco de teóricos alemanes destacarían, por encima de todos, dos: Adolf von Hildebrand y August Schmarsow, al haber sido ellos, los primeros en tratar el concepto de espacio de manera autónoma, es decir, “*el primer reconocimiento de la idea consciente del espacio fue formulado por dos teóricos alemanes Hildebrand y Schmarsow, quienes curiosamente publicaron sus ideas en el mismo año*” (van de Ven 1978: XIV)²⁰. Y luego, para dar cierto orden y coherencia, estructuraría el desarrollo de la teoría arquitectónica alemana genealógicamente, con la intención de establecer una continuidad evolucionista entre tres generaciones de teóricos (ver Tabla 1.1) y convertir a Sigfried Giedion (1888-1968)—alumno de Wöfflin—en personaje puente entre estos dos contextos, restableciendo nuevos lazos de unión entre el campo teórico y el terreno artístico, al haber sido el único capaz de adaptarse a los cambios producidos por las vanguardias artísticas modernas.

¹⁹ Una afirmación que sería fundamentada mediante varias razones que explicarían esta singular localización cultural, siendo la principal que “*a fines del siglo XIX el teórico alemán sobre estética era un producto habido de la combinación del pensamiento hegeliano y de la recién nacida ciencia de la psicología perceptiva*” (van de Ven 1978: XIII).

²⁰ Ambos trataron de manera explícita con la idea de espacio ejerciendo una gran influencia en su posterior desarrollo: Hildebrand, al consolidar que “*el objetivo de todo artista es: la representación de una idea general del espacio*”, es decir, “*su teoría trató meramente de la relación espacial entre el espectador y el objeto como experiencia artística. [...] afirmando que la idea de espacio, junto con la idea de forma, que es un espacio delimitado, establece el contenido esencial, la realidad esencial de las cosas*” (van de Ven 1977: 84) y Schmarsow “*desarrollando las teorías de Semper, proclamó el carácter estético de la idea de espacio, llegando incluso a definirla como la esencia de la arquitectura en cuanto arte*” (van de Ven 1977: XIII), al considerar que la historia del arte de la construcción era la historia de la sensación espacial.

IDEAS DE ESPACIO EN LA TEORIA ARQUITECTONICA ALEMANA 1850-1930 (Tabla 1.1)

Tabla de contenidos elaborada por el autor a partir de la propuesta Cornelis van de Ven:

Primera generación

Gottfried Semper	<i>Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik</i>	1860-63
Heinrich Wölfflin	<i>Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur Renaissance und Barock</i>	1886 1888
Camillo Sitte	<i>Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen</i>	1889
Adolf von Hildebrand	<i>Das Problem der Form in der Bildenden Kunst</i>	1893
August Schmarsow	<i>Das Wesen der Architektonischen Schöpfung</i>	1893
Theodor Lipps	<i>Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen</i>	1897
Alois Riegl	<i>Spätromische Kunstindustrie</i>	1901

Segunda generación

Wilhelm Worringer	<i>Abstraktion und Einfühlung</i>	1907
Albert E. Brinckmann	<i>Platz und Monument</i>	1908
Paul Frankl	<i>Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst</i>	1914
Herman Sörgel	<i>Einführung in die Architektursthetik</i>	1918

Tercera generación

Paul Zucker	<i>Architektur-Aesthetik</i>	1920
Sigfried Giedion	<i>Spätbarocker und romantischer Klassizismus</i>	1922
Otto Höver	<i>Vergleichende Architekturgeschichte</i>	1923
Hans Jantzen	<i>Über den Gotischen Kirchenraum</i>	1928

Si la postura de Cornelis van de Ven se hace ya evidente a estas alturas, el cuarto y último apartado le serviría para confirmar su tesis. En éste, se centraría en los diversos movimientos artísticos modernos que surgieron en Europa desde 1890 hasta 1930, donde volverían a asumir un destacado protagonismo determinados países centroeuropeos, en especial, Alemania. Esta postura marcadamente germanófila apuntaría hacia el claro trasvase de ideas que directa e/o indirectamente se produjo entre la primera generación de teóricos alemanes del siglo XIX y las vanguardias del siglo XX. Reafirmando así su propuesta por establecer ese coherente camino que habría

seguido la idea de espacio a lo largo de su evolución, al excluir toda posibilidad de existencia a cualquier otra vía de instauración y propagación²¹:

“A partir de la década de 1890, cuando Hildebrand y Schmarsow cristalizaron la idea de espacio como esencial para las artes plásticas, la mayor parte de los arquitectos más destacados del siglo XX siguieron a esta generación de historiadores alemanes señalando explícitamente al espacio como concepto fundamental dentro de la arquitectura” (van de Ven 1978: XI).

Si estos dos últimos apartados formaban el grueso principal del libro, habría que resaltar a los extremos que llegaría la estrategia seguida por Cornelis van de Ven en su afán de vincular la evolución de la idea de espacio al continente europeo, y situar, única y exclusivamente, su origen y desarrollo en el contexto alemán. Esta falta de objetividad histórica se haría patente al subordinar, mediante unas afirmaciones más que dudosas, el contexto angloamericano al germano. En el caso de Estados Unidos, se fijaría en dos de sus máximos representantes: Louis Sullivan (1856-1924) y Frank Lloyd Wright (1867-1959). Al referirse al primero, supeditaría su trabajo, y el de toda la Escuela de Chicago, a la obra del teórico alemán Gottfried Semper (1803-1879) ya que *“el arquitecto John Wellborn Root introdujo la teoría del estilo de Semper en la escuela de arquitectos de Chicago a la que Sullivan pertenecía. Los arquitectos de la Escuela de Chicago estaban trabajando arduamente en pos de una nueva definición de estilo, investigación que era para ellos tan vital como lo era también para los discípulos de Semper en Europa”* (van de Ven 1978: 135). En el caso de Wright, que conjuntamente con Walter Gropius (1883-1969) serían los *“dos arquitectos que jugarían un importante papel en el desarrollo de la idea de espacio en la arquitectura”* (van de Ven 1978: 142), igualmente se produciría un intento de someter sus teorías a las del continente europeo²². El contexto anglosajón haría acto de presencia a través de la figura de Geoffrey Scott y su libro *The Architecture of Humanism* (1914), al haber considerado el espacio como el principal elemento generador de placer en la arquitectura. Pero aún destacando que *“Scott reconoce la importancia de la idea de espacio como experiencia estética y como el motivo principal de la creación arquitectónica”* (van de Ven 1978: 153), volvería a supeditar su teoría a la de dos teóricos alemanes, en este caso: Theodor Lipps y Heinrich Wölfflin²³.

²¹ Esta idea se puede observar nuevamente al final de su *Introduction*: *“He tratado de ser cauteloso al sugerir la existencia de un intercambio directo de ideas entre los historiadores alemanes, estudiados en la tercera parte, y sus sucesores inmediatos, los arquitectos teorizantes de los movimientos modernos, que son tratados conjuntamente en la parte cuarta. Físicamente estas dos categorías formaban dos grupos manifiestamente diferentes. Y, sin embargo, existe una evidente continuidad de ideas en lo que a la teorización se refiere, a pesar de las tentativas de distorsionar u oscurecer su paternidad literaria por los posteriores y ambiciosos arquitectos-teóricos. No conviene pasar por alto el aplastante éxito de brillantes maestros tales como Wölfflin, Schmarsow o Brinkmann, pues realmente influyeron en el modo de pensar de los países de lengua alemana durante varias generaciones”* (van de Ven 1978: XIV).

²² El capítulo final centrado en Wright enlazaría con este mismo argumento del inicio, subordinando sus escritos e ideas espaciales a las del contexto teórico alemán y la estética cubista: *“[Wright] hacia finales de los años veinte, debió de conocer lo realizado en Europa, porque no sólo recogió los aspectos formales del por entonces destacado grupo de De Stijl, sino que su filosofía empezó absorber ideas espaciales típicamente alemanas. [...] Aunque la noción de la cuarta dimensión en arte formó realmente parte de la estética del espacio en fecha tan temprana como 1913, cuando el poeta Apollinaire la aplicó a la pintura cubista, Wright necesitó toda su vida para asimilarla. En su última obra importante, A Testament, publicada en 1957, dos años antes de morir, reconoce en diversas ocasiones que el nuevo sentido del espacio era la tercera dimensión, o profundidad, ‘que se convierte en una cuarta’. Por tanto, sus últimos escritos pueden ser considerados como una confesión, y ello prueba hasta qué punto influyeron sobre él, después de todo, las ideas de estética cubista”* (van de Ven 1978: 235-238).

²³ *“Scott rechaza el intuitivo sentimiento del mundo que precede a toda creación y, en este sentido, sigue una trayectoria paralela a la de la escuela alemana de la Empatía, y particularmente a la teorías de*

[La vía angloamericana]

Sintiendo afinidad hacia la línea trazada por Cornelis van de Ven, yo mismo me inclino a pensar en la más que probable conexión entre estos dos mundos tan dispares como fueron el siglo XIX y el siglo XX, por mucho que la gran mayoría de los artistas de los movimientos modernos intentasen ocultar la procedencia de muchas de sus teorías en su tentativa de romper cualquier posible conexión con la tradición y la historia. Por poner un ejemplo sobre la inestimable validez de su propuesta, se podría señalar el caso del arquitecto alemán Erich Mendelsohn (1887-1953) y la estrecha relación que existió entre su obra y las teorías de Hildebrand²⁴. Si estos hechos parecen evidentes y no requieren mucho más desarrollo para su justificación, además de que reafirman su tesis, en la presente investigación, por el contrario, lo que se propone es señalar, recorrer y profundizar otra vía, no menos importante, que hubo en el desarrollo y la difusión del concepto de espacio aplicado a la arquitectura y que fue característica del ámbito angloamericano. La posible existencia de este itinerario ya habría sido intuita, pero no desarrollada, por una de las personas más perspicaces de esa segunda generación de críticos e historiadores de la arquitectura moderna como es la figura de Colin Rowe. Esta conjetura sería materializada en una nota secundaria, y de ahí ese carácter hipotético, referente a una conferencia impartida en 1979 en *The Royal Institution* de Londres, titulada *The Present Urban Predicament*, y publicada años dos después en *The Cornell Journal of Architecture* (1981). En este texto llegaría a afirmar, de manera contundente, que “*en ningún siglo anterior se ha hablado alguna vez tanto sobre el espacio como en el presente*”. Preguntándose seguidamente, al hacer balance de la escasa importancia que le había dado el Movimiento Moderno al espacio urbanístico, “*¿y podría uno, por lo tanto, sugerir que el uso crítico de este término ha inhibido la producción de la cosa en sí misma?*” (Rowe 1981: 32). Esta pregunta final iría acompañada de una nota aclaratoria, bastante extensa, en la que intentaba ampliar nuestro conocimiento respecto a las posibles personalidades y obras teóricas que habrían inaugurado y fomentado el “*uso crítico de este término*” en el contexto crítico angloamericano. Un ámbito en el que se podría incluir al mismo Rowe, al haber sido, en cierta medida, partícipe y también resultado de esa tradición y línea sucesoria. La nota a la que hacemos referencia empezaba de la siguiente manera:

"Parece casi seguro que el término espacio hizo su entrada decisiva en el vocabulario crítico de los arquitectos americanos e ingleses con la publicación de Sigfried Giedion, Space, Time and Architecture en 1941, y el libro de Nikolaus Pevsner An Outline of European Architecture en 1943. En verdad parece que, antes de la década de 1940, los

Lipps [...]. Curiosamente, Scott definió el fenómeno de empatía, el modo instintivo de proyectar la imagen antropomórfica de nuestras funciones en el objeto de la percepción, con el término de 'humanismo'. La genuina 'arquitectura humanista' comprende además la energía de los tres elementos mencionados –espacio, masa y línea–, que van en dirección opuesta del objeto hacia el espectador. Estos elementos visuales serían capaces de cambiar la actitud y el movimiento del espectador, hipótesis que tomó de Wölfflin. Según Scott, es solamente este último fenómeno el que domina nuestra sensación, más que la proyección empática del espectador. La arquitectura humanista es la relación ideal, tanto física como mental, del cuerpo humano con su medio edificado, relación que establecía un diálogo entre la forma y nuestros cuerpos humanos” (van de Ven 1978: 151).

²⁴ Sobre esta cuestión es reveladora la relación que se apunta en una carta escrita por Mendelsohn a su mujer el 14/12/1910: “[...] un sueño hecho realidad: la posibilidad de estudiar juntos el libro de Hildebrand Probleme der Form in der bildenden Kunst. Se trata de una maravillosa obra de crítica estética de arte. Todas esas sensaciones de tipo consciente e inconsciente que surgen durante la concepción y elaboración de una obra de arte visual se fusionan y, de ese modo invisible y misterioso, pasan a ser la parte principal de la creación”.

lectores de habla inglesa habían estado poco expuestos al análisis de los edificios en términos de espacio y, desde entonces, han llegado a aceptar ese análisis como una cosa corriente (Bruno Zevi, Architecture as Space de 1957, podría ser un ejemplo); [...] Aún teniendo en consideración esta costumbre angloamericana, a continuación permanecen dos, posiblemente tres, excepciones a lo que acabamos de concretar: Bernard Berenson; su discípulo Geoffrey Scott; y, tal vez, Frank Lloyd Wright” (Rowe 1981: 136).

Como vemos, según Rowe, el siglo XX fue la centuria donde el concepto de espacio acabó consiguiendo un destacado protagonismo en el vocabulario crítico destinado al análisis arquitectónico. Dentro de estos límites culturales –el contexto angloamericano, al referirse únicamente a “*los arquitectos americanos e ingleses*”- y temporales –el siglo XX- aparecían dos períodos donde este concepto había tenido un papel relevante en los temas relacionados con la arquitectura. El período más evidente, para él, era aquel que se había dado a partir de la década de los años cuarenta donde a raíz de la publicación de obras como *Space, Time and Architecture* (1941) o *An Outline of European Architecture* (1943), el espacio se llegó incluso a considerar como “*una cosa corriente*” en el análisis arquitectónico. Pero, aunque antes de esa segunda etapa “*los lectores de habla inglesa habían estado poco expuestos al análisis de los edificios en términos de espacio*”, había existido una fase previa, menos evidente y conocida, donde el espacio también había sido considerado y reivindicado en temas de arquitectura. Ésta se habría producido a principios de siglo y de la cual destacaban tres figuras que eran denominadas por Rowe como “*excepciones*”, al ser anteriores a la década de los años cuarenta. La primera excepción era el historiador del arte norteamericano, especializado en la pintura del Renacimiento, Bernard Berenson. Que la nota de Rowe estuviese dedicada a “*tres excepciones*” que tenían que ver con el “*análisis de los edificios en términos de espacio*” nos lleva a pensar que podría estar haciendo alusiones a uno de los únicos ensayos de Berenson relacionados con la arquitectura como era “*A Word for Renaissance Churches*” (1893). Un escrito, desconocido por muchos, que se analizará más detenidamente en los subsiguientes apartados al considerar que fue una pieza germinal de esta línea evolutiva. La segunda excepción era Geoffrey Scott y su obra cumbre *The Architecture of Humanism* (1914). La estrecha relación continuista entre estas dos primeras “*excepciones*” es evidente al asumir Scott el calificativo de “*discípulo*” de Berenson. Aunque Scott en su libro no tildaría nunca a Berenson con el calificativo de ‘maestro’ -como por ejemplo sí que haría F.L.Wright con Louis Sullivan desde su ensayo de 1908-, sino con el de ‘amigo’, posicionándose de esta manera a su mismo nivel. Desde el punto de vista inverso, Berenson sí que consideró siempre a Scott como su “*pupilo*”, tal y como fue recogido por Ernest Samuels (1903-1996)²⁵ en su libro *Bernard Berenson: The Making of a Legend* (1987):

“En su prefacio Scott gratamente le agradeció a Berenson por ‘sus muchos puntos sugerentes’. Él había de hecho ingeniosamente trasladado a la arquitectura la concepción de Berenson de ‘los valores táctiles’. ‘La tendencia a proyectar la imagen de nuestras funciones en formas concretas’, declaró, ‘es la base, para la arquitectura y el diseño creativo’. Barret Wendell exclamó a Berenson que no se ‘sentía muy seguro’ si las ideas de Scott eran ‘universalmente verdaderas o universalmente paradójicas’. Berenson estaba de acuerdo: ‘tú impresión coincide con la mía, aunque en un sentido él es mi pupilo’” (Samuels 1987: 179).

²⁵ Hasta la fecha, sus dos libros, *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur* (1979) y *Bernard Berenson: The Making of a Legend* (1987) siguen siendo considerados como los dos estudios biográficos más importantes sobre la figura de Berenson.



5 Bernard Berenson



6 Geoffrey Scott

En este discurso se añadía una tercera excepción, el arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright (1867-1959), al que se le calificaba en este caso de posible excepción. Este “*tal vez*” ¿puede ser que fuera debido a que Rowe no tenía del todo claro si incluirlo en esta primera generación de finales del siglo XIX y principios del XX o en la segunda de los años cuarenta? Porque si bien es cierto que la arquitectura de F.L.Wright había destacado por sus espacios desde un primer momento –sólo basta recordar el *Larkin Building* (1904-1906) o el *Unity Temple* (1905-1908)-, también es verdad que sus ideas espaciales no se expresarían en sus textos –y en este párrafo Rowe hace referencia únicamente a obra escrita- hasta mediados de los años veinte²⁶. A la pregunta anterior añadimos otra: ¿esta duda de Rowe podría haber sido fruto de la lectura del libro de Cornelis van de Ven donde consideraba que las teorías espaciales de F.L.Wright no eran propias sino que habían sido tomadas prestadas de Europa? Dejando estas preguntas por ahora en el aire, hay que destacar el alto valor que atesoraban estas intuiciones marcando una segunda vía de introducción y desarrollo del “*término espacio*” en el contexto y “*en el vocabulario crítico de los arquitectos americanos e ingleses*”. Volviendo a la propuesta de Cornelis van de Ven, éste había establecido en su discurso una continuidad teórica entre las tres generaciones de teóricos alemanes²⁷ que acogieron

²⁶ Cornelis van de Ven señala la fecha de 1928 cómo el momento en que Wright acepta “*explícitamente la idea de espacio, con gran énfasis, como la esencia estética del arte de la arquitectura*” (van de Ven 1978: 142). Habría que considerar con cierto relativismo esta fecha si tenemos en consideración un escrito de Eric Mendelsohn con fecha 29/10/1924 fruto de un encuentro con Wright en Taliesin: “*Wright dice que la arquitectura del futuro -él la busca naturalmente desde el punto de vista de su propio trabajo- es por primera vez en la historia completamente arquitectura, espacio en sí mismo, sin ningún modelo prescrito, sin ornamentaciones –movimiento en tres o cuatro dimensiones*” (Mendelsohn 1967: 72).

²⁷ “*La importancia de la ‘primera generación’ de teóricos está fuera de toda duda. Riegl, Schmarsow, Hildebrand y Wölfflin expresaron sus ideas antes de que los movimientos modernos de la arquitectura surgiesen a la superficie. Esos escritores influyeron y, en cierto modo, modelaron el modo de pensar en Alemania, abriendo así el camino para la adopción de la idea de espacio en la mayor parte de los movimientos modernos. La segunda generación de teóricos presentaron sus notables obras maestras en una época en la que la estética del espacio se encontraba en el centro de interés de un pequeño grupo de pintores, poetas y arquitectos [...]. Está justificado suponer que existió un contacto espiritual entre los artistas de vanguardia y el establecido estudioso ‘científico’ de estética. La tragedia es que, a causa de intereses egocéntricos por ambas partes, estos dos ámbitos se separaron cada vez más. Y ello fue incluso*

la idea de espacio en sus escritos (ver Tabla 1.1). Si tomamos como referencia esta estructura y la superponemos al contexto angloamericano, representado por las dos excepciones señaladas por Rowe, observamos que existe una evolución cronológicamente paralela a la del ámbito germano. Pudiendo situar a Berenson y su ensayo “A Word for Renaissance Churches” (1893), sin ningún tipo de rubor, dentro de esta primera generación de teóricos alemanes. Si nos fijamos ahora en Scott e intentamos situar *The Architecture of Humanism* (1914) dentro de este organigrama, no hay duda de que formaría parte de esta segunda generación de teóricos. Una continuidad generacional, por otro lado, que se vería reforzada por la relación de tutor-discípulo que existió entre ambos. Pero si bien es verdad que esta obra fue escrita en 1914, también es cierto que las circunstancias del momento -el inicio de la Primera Guerra Mundial, por un lado- y el contexto al que iba destinado -el angloamericano, falto de una tradición tan potente como la alemana, por el otro- impidieron que disfrutase de la divulgación que seguramente mereció²⁸. La muy diferente “vida” que llegaron a disfrutar estas dos ediciones era expresada de manera clara por Watkin, que llegaba incluso a considerar que el libro de Scott era más bien un texto escrito en los años veinte que en la década anterior:

“The Architecture of Humanism fue, por supuesto, publicada en un momento especialmente inapropiado como era el verano de 1914, y si no hubiera sido a causa de la guerra habría sido indudablemente una biblia para los arquitectos que estaban ansiosos de llevar un Renacimiento clásico en la arquitectura inglesa similar a aquel que había barrido América después de la Exposición Mundial de Chicago de 1893. Ambos, este Renacimiento arquitectónico y el libro de Scott desaparecieron en el limbo de la guerra. Más adelante resucitó en 1924 en una nueva edición con un Epílogo adicional, y que fue varias veces reimpresso. Esto le dio una nueva vida por lo que casi podría ser tomado por un libro de la década de 1920 en lugar de algo que apareció antes de la guerra” (Watkin 1980: xxiii-xxiv).

En base a estas afirmaciones de Watkin, y desde un punto de vista puramente operativo, podríamos situar la segunda edición del libro de Scott dentro de esta tercera generación de teóricos alemanes de la arquitectura (ver Tabla 1.2).

más agudo en el caso de la ‘tercera generación’ de teóricos de la arquitectura” (van de Ven 1977: 125). La misma línea genealógica sería propuesta por James Ackerman: *“la tradición de Wölfflin-Frankl halló una continuación en Space, Time and Architecture, obra de Sigfried Giedion sobre la arquitectura de los siglos XIX y XX”* (Ackerman 1968: xi).

²⁸ El pesimismo de Scott sobre la escasa difusión que pudo tener esta primera edición, es recogido por Richard M. Dunn en una carta que escribiría el propio autor a la señora Berenson con fecha de 3/8/1914: *“Scott sabía que su libro que estaba ‘justamente encontrando sus piernas será escasamente leído... fuera de los círculos de los amigos de uno – ahora y en las semanas próximas saldrán comentarios inútiles que nadie va a leer, y nadie va a reflexionar sobre este tema o preocuparse de leer un libro sobre [arquitectura] hasta que la guerra finalice, para entonces el libro será una vieja cosa polvorienta, destruida por los editores, los cuales tendrán nuevos libros para lanzar. Ésta es la peor cosa, y el peor momento, que podía ocurrir y será probablemente la diferencia de si el libro dura o no’”* (Dunn 1998: 136). Esta limitada difusión que tuvo en su primera edición, así como su posterior reconocimiento, también sería señalada por un “camarada”, la escritora norteamericana Edith Wharton (1862-1937): *“Lo más triste de todo es ver, a medida que pasan los años, el final prematuro de unas vidas que semejaban destinadas a expandirse en la utilidad y la belleza. Una vida así era lo que yo había esperado fuera la de Geoffrey Scott. Desde nuestro primer encuentro, más de veinte años antes, siempre había encontrado en él un delicioso camarada. Me había regocijado, como sus demás amigos, ante la aparición de sus dos casi perfectos libros, ‘The Architecture of Humanism’ y ‘The Story of Zélide’, tan poco apreciados más allá de un determinado círculo de lectores, tan tardíamente descubiertos por el público en general”* (Wharton 1933: 375).

SUPERPOSICIÓN DE LAS DOS VÍAS METODOLÓGICAS (Tabla 1.2)

Tabla de contenidos elaborada por el autor donde se pone en paralelo la propuesta de Cornelis van de Ven y la propuesta de este trabajo de investigación:

Primera generación

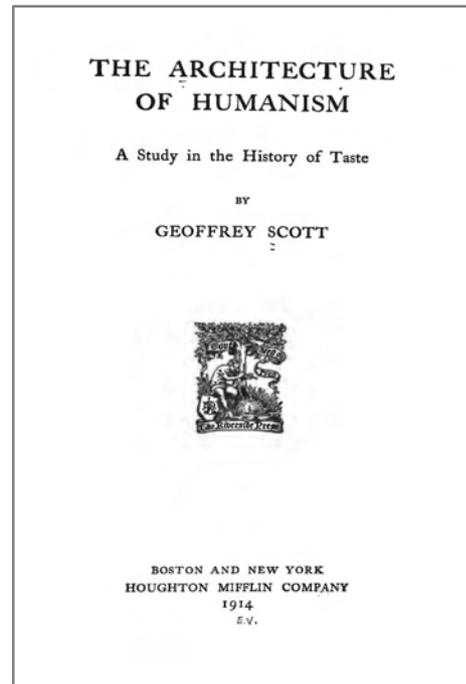
Gottfried Semper	<i>Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik</i>	1860-63
Heinrich Wölfflin	<i>Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur Renaissance und Barock</i>	1886 1888
Camillo Sitte	<i>Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen</i>	1889
Adolf von Hildebrand	<i>Das Problem der Form in der Bildenden Kunst</i>	1893
August Schmarsow	<i>Das Wesen der Architektonischen Schöpfung</i>	1893
Bernard Berenson	"A Word for Renaissance Churches"	1893
Theodor Lipps	<i>Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen</i>	1897
Alois Riegl	<i>Spätromische Kunstindustrie</i>	1901

Segunda generación

Wilhelm Worringer	<i>Abstraktion und Einfühlung</i>	1907
Albert E. Brinckmann	<i>Platz und Monument</i>	1908
Paul Frankl	<i>Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst</i>	1914
Geoffrey Scott	<i>The Architecture of Humanism</i> (1 st edition)	1914
Herman Sörgel	<i>Einführung in die Architektursthetik.</i>	1918

Tercera generación

Paul Zucker	<i>Architektur-Aesthetik</i>	1920
Sigfried Gideion	<i>Spätbarocker und romantischer Klassizismus</i>	1922
Otto Höver	<i>Vergleichende Architekturgeschichte</i>	1923
Geoffrey Scott	<i>The Architecture of Humanism</i> (2 nd edition)	1924
Hans Jantzen	<i>Über den Gotischen Kirchenraum</i>	1928

7 *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (1914)8 *The Architecture of Humanism* (1914)

[2vías – 2 metodologías: Paul Frankl - Geoffrey Scott]

Llegados a este punto, si miramos hacia el ámbito germano, resulta sumamente curioso observar como esta primera edición del libro de Scott acabó viendo la luz el mismo año en el que se publicó la obra de Paul Frankl *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (1914). Siendo contemporáneas, estos dos textos ejemplifican de manera evidente la división metodológica, planteada por Fernie, que se produjo en el siglo XIX para el estudio de la historia del arte: la empirista y la idealista²⁹. Dos metodologías, por tanto, que corresponderían a las dos vías de desarrollo del concepto de espacio que se están proponiendo en este trabajo. Esta diferente manera de abordar un mismo tema, se puede comprobar si comparamos el método propuesto por cada uno de estos dos autores. El posible parangón que señalo ya fue propuesto por el historiador de la arquitectura norteamericano James S. Ackerman (1919) en el *Foreword* que escribió para la primera traducción que se hizo al inglés del libro de Frankl en 1968. En su caso, se limitó a señalar brevemente dos puntos en común³⁰: por un lado, el acercamiento psicológico que proponían y por otro, la defensa que hacían de la arquitectura barroca, continuando así ambos la estela de uno de sus referentes: Heinrich Wölfflin. A estas dos similitudes señaladas por Ackerman se podría añadir alguna más. Quizás la más

²⁹“El estudio de la historia en el siglo XIX se caracterizó por los dos muy diferentes enfoques del empirismo y el idealismo” (Fernie 1994: 13).

³⁰Respecto al primero diría: “La impresión que nos causan ciertos edificios procede de la identificación corporal con el aparente juego de sus fuerzas. Esta es, precisamente, la explicación de las raíces psicológicas de nuestra experiencia de la arquitectura renacentista, ofrecida en otra crítica arquitectónica más famosa, publicada en 1914: *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*, de Geoffrey Scott” (Ackerman 1968: x). Este calificativo de “más famosa” seguramente se debiera a la gran popularidad que atesoró y a la fuerte atracción que suscitaron sus contenidos en los años sesenta para los arquitectos e historiadores de la arquitectura del contexto angloamericano (ver Tabla 3.1), siendo, posiblemente, ésta la causa que suscitó su mera traducción –sin ningún tipo de Introducción crítica– al castellano en 1970. Respecto al segundo añadiría: “Frankl rehúye juicios comparativos de estilos, pero su libro, como el de Scott, contribuyó a inducir a los renuentes coetáneos a acercarse a la arquitectura barroca con simpatía” (Ackerman 1968: xi).

significativa sea, en mi opinión, la de haber intentado trasladar al campo de la arquitectura unas metodologías que hasta el momento sólo se habían aplicado en la pintura. El propio Frankl en el *Vorwort (Prefacio)* de su libro, refiriéndose a “*un curso de verano que Wölfflin dictó en Munich en el año 1912*” (Frankl 1914: V), le achacaba a su ‘maestro’³¹ de haber aplicado su método, basado en polaridades, a la pintura y a la escultura, sin hacer apenas referencia a la arquitectura. Frankl, partiendo de este hecho y reconociendo el estímulo que le suscitó la lectura de *Renaissance und Barock* (1888)³², propondría aplicar dichas polaridades exclusivamente a la arquitectura. Una actitud no muy distinta de la de Scott que, partiendo de los escritos de su ‘maestro’ vinculados con la pintura, intentaría también trasladar sus observaciones, relacionadas con la teoría estética de la *Einfühlung*, al campo específico de la arquitectura:

“*A partir de aquí tengo contraída una deuda respecto a los estudios de Berenson sobre la pintura italiana, en los que existen observaciones muy sugestivas y en donde esta idea estética encuentra su más fructífera y cabal aplicación. Con esta excepción el capítulo presente ha sido confeccionado con la propia e inmediata experiencia del autor sobre el estudio y la práctica de la arquitectura*” (Scott 1924: 213-214).

Si en este breve análisis comparativo pasamos a indicar algunas claras diferencias, será cuando podamos ver el diferente posicionamiento metodológico que señalaba anteriormente. Quizás el punto más relevante tenga relación con la jerarquía que establecían ambos autores respecto a la triada vitruviana de la *firmitas*, la *utilitas* y la *venustas*. Si bien ambos omitían el papel de la *firmitas*, la importancia que otorgaban a los otros dos valores era totalmente opuesta. Scott priorizaba la *venustas* al considerar que el deseo desinteresado por la belleza, e independiente de las otras dos condiciones, era el único capaz de convertir a la arquitectura en arte, al ser éste su rasgo característico e diferenciador. Una clasificación que implicaba, por otro lado, que la crítica de la arquitectura tuviese que emitir sus juicios de valor en base a esta última condición. Frankl, por el contrario, veía en la *utilitas* (*Zweckgesinnung*) la esencia de la arquitectura, convirtiendo a la forma espacial en su mera manifestación material. Mediante este proceder se establecía una relación recíproca en la que la *venustas* quedaba subordinada a la *utilitas*, la estética a la función, ya que si cada espacio o forma espacial tenía que ser explicado en base a estas dos condiciones, al ser fruto de un fin estético (basado en la intuición y los sentimientos) y de un propósito funcional (basado en la mente y la razón), sería únicamente la intención-la función-el programa, la que justificaría la forma de ese espacio³³. Además, el programa de construcción

³¹ Los dos referentes metodológicos señalados por Frankl para esta obra son: August Schmarsow, “*para el análisis de los elementos*” y Heinrich Wölfflin, “*para la búsqueda de polaridades*” (Frankl 1914: V). La enorme importancia que tenía para Frankl la cuestión metodológica se hace palpable en el título dado a su *Einleitung (Introducción): Problem und Methode (Problema y método)*. Lugar donde se discutiría la base metódica de la investigación de la historia del arte y situarían las bases del método propuesto para la historia de la arquitectura.

³² Así lo reconocía en el *Vorwort*: “*Las observaciones e ideas que reúno aquí de forma provisional recibieron su primer impulso cuando, hace más de doce años, vino por vez primera a mis manos la obra Renaissance und Barock, de Wölfflin*” (Frankl 1914: V)

³³ Resultan verdaderamente modernas algunas palabras de Frankl, hasta el punto que se podrían poner en relación con Zevi, al considerar en cierta medida la *utilitas* como el contenido de la arquitectura. Esta importancia dada a la función –o “*intención del propósito*” (*Zweckgesinnung*)– le llevaría a hablar incluso de “*la forma espacial muerta*” (“*der toten Raumform*”) frente a la “*forma de vida*” (“*Lebensform*”) de la “*intención del propósito*”, pudiendo dar un paso más y extrapolar estas consideraciones al carácter social de la arquitectura que se reivindicaría a partir de los años cincuenta. Así lo expresaba Frankl: “*las personas forman parte de la arquitectura. También en este aspecto, la diferencia frente a la pintura y la*

(*Bauprogramm*) asumiría una función clave en el planteamiento de Frankl, al convertirse en el elemento puente entre el arte y la civilización, es decir, una historia del programa de construcción (*Geschichte des Bauprogrammes*) sería el elemento de enlace entre la historia del arte (*Kunstgeschichte*) y la historia de la cultura (*Kulturgeschichte*), un hecho que nos llevaría preguntarnos si ¿no estaba posicionándose de esta manera él mismo, con su libro y con la arquitectura como materia, como vínculo-puente entre el historiador del arte Heinrich Wölfflin y el historiador de la cultura Jacob Burckhardt, al ser estos dos autores sus dos máximos referentes?

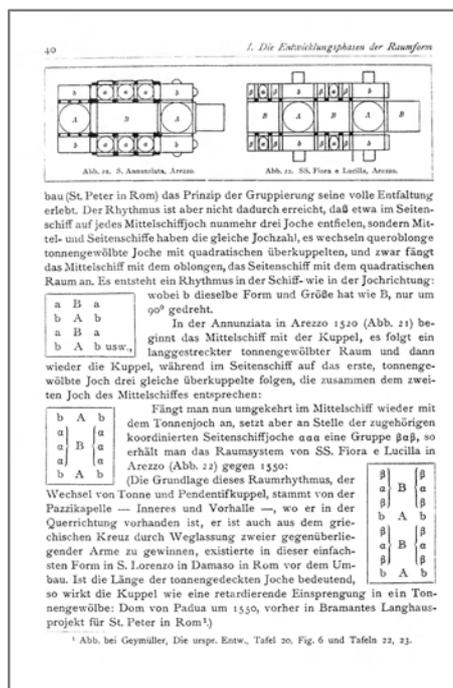
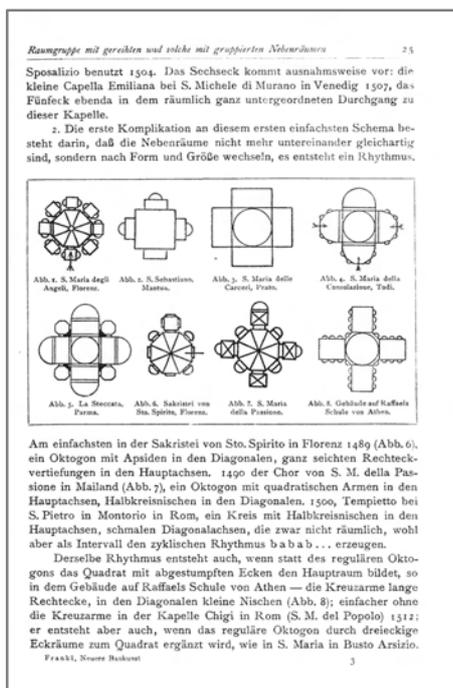
“La intención –en la medida en que realmente existe como factor determinante del espacio en el programa de construcción- constituye en núcleo espiritual de la arquitectura [der geistige Kern der Baukunst] y forma un puente hacia la cultura en general” (Frankl 1914: 147).

Si esta actitud de partida ya era una insalvable diferencia entre sus posturas, otro rasgo que los alejaría aún más, y que tenía que ver con la atmósfera en la que estaban imbuidos ambos, consistía en el método empleado en sus respectivos trabajos. Si bien, tanto Scott como Frankl, establecían una continuidad formal que se extendía a lo largo de estos cuatro siglos, el uno mediante el uso del término “*Renaissance architecture*” y el otro denominando a este periodo, a falta de un nombre mejor, como “*arquitectura moderna*” (*neuere Baukunst*), este segundo, como gran deudor que era del método comparativo adoptado por Wölfflin en *Renaissance und Barock* (1888), al proponer un análisis formal que contrastase, de dos fases sucesivas, la forma espacial (*Raumform*), la forma corpórea (*Körperform*), y la forma visible (*Bildform*) de la arquitectura, se vería imposibilitado a utilizar un término como el de “*arquitectura del Renacimiento*” para todo el periodo y, por ello, propondría seguir para sus análisis un orden específicamente cronológico y no nominalmente estilístico, omitiendo el uso de vocablos como Renacimiento, Barroco, Rococó o Clasicismo, hasta haber caracterizado cada una de estas fases estilísticas.

“En ningún instante de los cuatro siglos que aquí contemplamos se produce genero alguno de ruptura [...]. De aquí que el término ‘Renaissance architecture’, que en principio no se refería más que a los estadios primitivos, ha acabado por extenderse gradual e inevitablemente a la obra de todo este periodo” (Scott 1924: 10).

“No es factible llamar Renacimiento a un estilo que se extiende a lo largo de casi cuatro siglos. El término para la primera fase, está ya fijado. Si incluyéramos el Barroco en el Renacimiento, no podríamos definirlo como contraste del mismo, ya que de la terminología surgirían nuevas dificultades y malas interpretaciones, [...]. Los términos para las distintas fases: Renacimiento, Barroco, Rococó y Clasicismo – imprecisos en su definición-, son más prescindibles de lo que uno cree, y yo los rehuiré tanto como sea posible, es decir, hasta que el establecimiento de las polaridades de los cuatro elementos haya resultado una separación de las fases” (Frankl 1914: 22-23).

escultura consiste en que uno no se sitúa delante, sino que se halla dentro, en medio. [...] Una pintura puede ser interpretada y volverá a adquirir vida, porque en ella quedaron las figuras, mientras que un edificio muere cuando en él deja de existir vida, aunque conozcamos las costumbres de las personas que un día lo ocuparon” (Frankl 1914: 145-146). Unas palabras no muy diferentes a: “la pintura actúa en dos dimensiones, aunque pueda sugerir tres o cuatro. La escultura actúa en tres dimensiones pero el hombre permanece al exterior, separado, mirándolas desde fuera. La arquitectura, por el contrario, es como una gran escultura excavada, en cuyo interior el hombre penetra y camina. [...] La arquitectura no es tan sólo arte, ni sólo imagen de vida histórica o de vida vivida por nosotros o por los demás; es también, y en primer lugar, el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida” (Zevi 1948:21, 33).



9 Paul Frankl: Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst (1914)

Esta división temporal en cuatro fases de evolución, que iría de 1420 a 1900, llevaba implícita la idea de estilo de una época (*Zeitstil*), un estilo que se vería caracterizado a partir de las diferencias que acabarían surgiendo del análisis comparativo formal entre las obras arquitectónicas de las diversas fases. En este análisis se produciría una triple destilación relacionada con los rasgos formales: empezando por la peculiaridades de un maestro; pasaría después a los rasgos de una escuela, raza o pueblo; y finalizaría con el estilo, ese *Zeitstil* que se vería vinculado con el ambiente de la época (*Zeitstimmung*), y que no sería otra cosa que “*ese matiz que todo lo domina y que también matiza el arte*” (Frankl 1914: 147). Esta metodología basada en el *Zeitstil* (un vocablo con connotaciones paragonables al concepto de *Zeitgeist* empleado por Wölfflin), vinculante con la cronología y el estilo, se basaría en el análisis comparativo formal. A lo largo de los análisis de las cuatro diferentes fases acabaría habiendo una serie de conclusiones que se irían repitiendo de forma constante en cada uno de los tres tipos de formas propuestas (espacial, corpórea y visible), y que se podían resumir de la siguiente manera: la manifestación de una máxima polaridad formal entre la primera y segunda fase, entre el Renacimiento y el Barroco, siguiendo la estela de *Renaissance und Barock* (1888); la tercera fase, el Rococó, sería una ampliación de la segunda; y la última, el Neoclasicismo, se caracterizaría por un indeciso retorno a las dos primeras, que acabaría desembocando en los consabidos eclecticismos. En este proceder metodológico se observaba como unos conceptos generales, heredados en gran parte también de Wölfflin y que eran característicos de un determinado estilo, se pretendían aplicar de manera implacable a toda una serie de obras arquitectónicas que correspondían a un periodo temporal concreto, es decir, se partía de un esquema teórico-intelectual específico y se le intentaba dar validez mediante el análisis formal comparativo de dos fases consecutivas. Una metodología surgida del contexto germano y totalmente contraria a la que acabaría defendiendo Scott³⁴. Ya hemos visto la enorme importancia que tenía para

³⁴ Esta intelectualización de la historia del arte como disciplina por parte del ámbito germano-parlante contrastaba con la aproximación anglosajona más vinculada con la práctica y conservación de la arquitectura, como así señalaría David Watkin: “*Esta tradición [la anglosajona] fue interrumpida en los*

Frankl la razón (el intelecto) en su priorización de la *utilitas* frente a la *venustas*, un punto donde Scott mantenía una postura opuesta. En esta defensa de Scott de los sentidos frente al intelecto, se puede observar gran parte de su posicionamiento. Primero, Scott no intentaba diferenciar en ningún momento entre los diferentes rasgos que podían caracterizar cada uno de los estilos que se desarrollaron a lo largo de la arquitectura del Renacimiento, por consiguiente, no establecía ningún posicionamiento *a priori* teórico-intelectual en sus análisis. Sus argumentaciones, por el contrario, instaban a la caracterización de una serie de valores que nos permitirían, a través del uso de los sentidos (y no del intelecto), establecer juicios de valor a una crítica arquitectónica que habría adquirido su sensibilidad estética de la herencia humanista. Scott, por tanto, a diferencia de Frankl, a lo largo de su discurso no haría ningún elenco de marcado carácter teórico-organizativo de obras arquitectónicas, sino que con su pragmatismo propio del ámbito angloamericano, instaría a todo crítico o aficionado de la arquitectura a extraer sus propias conclusiones estéticas a partir de la visita *in situ* de cada obra, una vez que el gusto moderno se hubiera liberado de la influencia de las falacias³⁵. Un diverso posicionamiento metodológico que se puede ver ilustrado en la estructuración de sus respectivas obras: Frankl intercalando una serie de diagramas-abstractos-tipo a lo largo de su discurso que, secundados por plantas, secciones e imágenes interiores de determinados edificios, intentarían catalogar, sistematizar y conceptualizar teóricamente las diversas fases evolutivas por las que había pasado la forma espacial; y Scott, descartando cualquier tipo de esquema, planta o imagen en las páginas su libro, postularía por la experiencia arquitectónica como único mecanismo posible para poder analizar una obra de arquitectura. Unas posturas tan dispares que nos vuelven a traer a la memoria la diferenciación que hacia Eisenman en su tesis doctoral³⁶ y que era expresada, en el caso de Scott, de manera tajante en su *Epilogue* final, al recalcar que su tesis se encontraba totalmente desvinculada del mundo teórico-abstracto-geométrico-intelectual³⁷:

años treinta con la llegada de distinguidos refugiados eruditos de Alemania y Austria que introdujeron en este país el concepto de la historia del arte enseñada en una universidad como una disciplina intelectual con su propio marco conceptual" (Watkin 1980: ix).

³⁵ Un ejemplo de este pragmatismo angloamericano hacia el análisis y disfrute de la obra de arte son las palabras expresadas por Watkin en el *Preface* de *The Rise of Architectural History* (1980) referentes a los estilos arquitectónicos: "Veremos en el presente libro la fascinante variedad de explicaciones que se han dado a conocer para explicar el estilo: religiosas, políticas, Hegelianas, Darwinianas, económicas, raciales, nacionalistas. Estas explicaciones son a menudo estimulantes y contienen valiosas verdades o pistas, pero al final raramente son satisfactorias, y tienden a establecer más luz en el tiempo y el lugar en el que fueron hechas las obras de arte que en la propia obra" (Watkin 1980: viii).

³⁶ Según esta distinción se podría considerar: la postura de Scott como una *open-ended theory* al proporcionar un método de análisis arquitectónico empírico sustentado en las teorías de la *Einfühlung* y el concepto de experiencia arquitectónica; y a la de Frankl como una *closed-ended theory* al intentar codificar para cada estilo una serie de rasgos formales a partir de un razonamiento conceptual, racional y lógico. Una actitud que se podía resumir en la aseveración expresada al final de su *Vorwort* diciendo que "aquel que considere fatigosas y aburridas las descripciones de carácter geométrico es persona negada para la investigación arquitectónica" (Frankl 1914: VII).

³⁷ Ya desde la primera edición de 1914 Scott había mantenido esta postura. Así lo expresada en su último capítulo: IX. *Art and Thought*. Un apartado que se suprimiría para la edición de 1924, pero que asumiendo en ésta el papel de conclusión mostraría abiertamente sus convicciones respecto a la relación que debía existir entre el arte y el pensamiento. Aunque creía que ningún arte "consistirá únicamente en elementos estéticos" pensaba que el elemento estético era el centro del arte y el elemento diferenciador. Para él, el artista en su proceso creativo se basaba en la intuición y no en la lógica intelectual. Este planteamiento le llevaba a criticar: 1) al pensamiento porque 'si su objetivo era iluminar, ha servido (por el contrario) para oscurecer durante un siglo el gusto por la arquitectura'; y 2) al pernicioso uso que había hecho la crítica diciendo: "La crítica, en las artes de la forma, cuando cesó de ser un comentario insignificante, se convirtió, muy a menudo, en una lógica perniciosa. En ningún momento de la historia se ha utilizado

“Mi tesis consiste en que una de las causas de nuestros males la representa la ‘teoría’: el intento de decidir los aciertos y desaciertos de la arquitectura sobre bases puramente intelectuales. Considero que la teoría fue la que provocó las charlas en la construcción de la Torre de Babel. [...] Si no he plantado ninguna teoría fecunda en terreno así desbrozado, se debe al propio carácter de mi tesis. Todo lo que cabe hacer en este caso es aclarar el terreno: y luego señalar dónde reside el instinto creador, y en qué consiste. Esto es lo que he intentado. Pero tratar de crear nuevos códigos para la actuación de ese instinto hubiera equivalido una vez más a intelectualizar una facultad que en mi opinión no es en absoluto una facultad primordialmente intelectual” (Scott 1924: 259-260).

Este pragmatismo angloamericano anti-teórico sería también el defendido por Zevi años después con su rechazo a las clasificaciones estilísticas o tipológicas propuestas por la dogmática y abstracta academia –donde Frankl era uno de sus portavoces- al defender que *“la tarea de la historia de la arquitectura es, precisamente, superar la tipología genérica para individualizar la originalidad de los maestros y de sus obras; los hechos edilicios pueden utilizarse como documentos sociológicos, pero, para tejer la historia, es preciso reconocer que el arte es siempre anti-tipológico en el sentido de que, aun cuando un arquitecto asimile un ‘esquema’ preexistente, lo elabora según una interpretación personal” (Zevi 1960: 169).*

tanto la lógica en las artes que durante los últimos cien años. En ningún momento de la historia las artes han caído tan bajo, o la opinión ha sido más ridículamente dividida. [...] Las artes, después de todo –salvo en temas técnicos- no han buscado nunca, o no han visto hasta hora, la interferencia de la razón” (Scott 1914: 247-248). Esta supremacía dada al pensamiento abstracto, según él, era el principal culpable del desastroso periodo de eclecticismo que se estaba viviendo en su época: *“Cuando, en un momento como este, los cánones de las artes vivas se han roto, la energía artística permanece confusa e indecisa. Abandonada por la tradición, y desconcertada por la variedad de apelaciones a la que es sometida, el arte se vuelve por primera vez hacia el pensamiento abstracto para que le guíe, y pregunta por algunas pistas a través del laberinto, por algún criterio que le permita estimar el valor de los estilos que nunca antes había sido necesario o posible comparar. [...] Por lo tanto, desde la crisis en el arte creativo, y también en el lado del pensamiento tenemos la necesidad, y el deseo, de un análisis más exacto de la experiencia estética” (Scott 1914: 254).* Donde la solución a este problema, según él, se encontraba en la moderna ciencia de la psicología: *“Simultáneamente con este deseo, y fomentándolo, viene con la moderna ciencia de la psicología, el único medio mediante el cual este análisis puede ser obtenido de manera rentable. Sin esta ciencia, o, de todas formas, sin la agudamente desarrollada autoconsciencia que esta ciencia implica, los problemas últimos de la crítica no pueden ser ni formulados ni atacados. Los problemas de la crítica no se apoyan, en última instancia, en la obra de arte objetivamente descrita, sino en el carácter de nuestra reacción a ella –desde que esto es así, y esto solamente, es lo que determina su calidad. La belleza, aunque por un instinto natural la convertimos en una propiedad de cosas externas, no es más que un valor de nuestras propias sensaciones. Para esto la ciencia adecuada es la psicología. [...] Es esta pura psicología del gusto, empírica y tentativa, pero autosuficiente, la que necesita la crítica de la arquitectura de forma más inmediata: una psicología de las formas arquitectónicas, desembarazada de dogmas a priori; una ciencia objetiva, reconocida, explorada, forzada. La ciencia psicológica ha sido, es verdad, activa; pero no en arquitectura” (Scott 1914: 254-256).*

Bernard Berenson, el espacio como experiencia.

Recuperando la nota de Rowe a la que aludíamos anteriormente –en *Cornell Journal of Architecture* (1981)-, ésta continuaba de la siguiente manera:

El biógrafo más reciente de Berenson (Ernest Samuels, con Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur, 1979) nos dice que a mediados de los años noventa en Florencia Berenson se asoció con Adolf von Hildebrand y sus ideas, que se publicarían más tarde en Problem der Form in der bildenen Kunst; y sugiere que a partir de esta fuente le llegó a Berenson el uso del término ‘composición espacial’, término que destacaría entre los principales motivos de crítica de su libro Central Italian Painters (1897)³⁸. Esto es lo que uno podría haber pensado; pero en Aesthetics and History (1948) Berenson parece haber olvidado (o estar ansioso por disimular) el origen de uno de sus temas críticos propios:

Desgraciadamente, otro profesor alemán con nombre eslavo, August Schmarsow, hace unos sesenta años comenzó a interesarse por el espacio, no en el sentido del vacío insignificante como se había considerado hasta entonces, sino en el sentido de poseer una existencia, única y sola. Los objetos - no importa lo grande o pequeños que sean- existen sólo para hacernos comprender la extensión, y existen sólo para eso, aunque no sean sino interrupciones impertinentes del vacío místico. De este modo, los escritos de arte de mentalidad germana cada vez se dedicaron más y más a discutir la determinación espacial, el relleno espacial, la deformación espacial, esto y aquello espacial; pero que yo recuerde, jamás a la composición espacial.
[Berenson]

¿Simpatiza uno con la petulancia de los ancianos o no? ¿Se ha producido aquí un lapso efectivo de la memoria? ¿Por qué la sustitución de Hildebrand por Schmarsow, cuya conferencia de Leipzig de 1893, Raumgestaltung, es claramente lo que aquí se invoca? ¿Y en todo esto no hay un trato un poco falso de las cartas? ¿No está Berenson un poco ansioso por distanciarse de la crítica de moda, o erudita, de la belle époque vienesa? ¿No está más que dispuesto a expresarse en los términos susceptibles de las belles-lettres inglesas? ¿Y no empeora cuando se expresa mediante los acentos casi del siglo XVIII de su protegido Geoffrey Scott, cuya Architecture of Humanism no hace ninguna referencia a Viena, ni se refiere (en la medida en que mi paciencia tiene conocimiento) a Lipps, Hildebrand, Schmarsow? Que el discurso espacial angloamericano quedó atrapado por Berenson y Geoffrey Scott quienes, relacionados con Viena, continuaron manteniéndolo en la manga, no debería ser un asunto de gran sorpresa” (Rowe 1981: 136).

La sospecha de la posible influencia que pudo ejercer el ensayo del escultor alemán Adolf von Hildebrand *Das Problem der Form in der bildenen Kunst* (1893) en el pensamiento de Berenson no es nueva y ha dado pie a muchas conjeturas al respecto, tal y como apuntaba Mary Ann Calo en su libro *Bernard Berenson and the Twentieth Century* (1994) diciendo que “E.H.Gombrich, entre otros, vio en las tesis de Hildebrand los

³⁸ Añadimos la cita completa de Samuels a la que Rowe hace referencia: “Hildebrand, encontrándose todavía en sus cuarenta y pocos años, era una especie de esteticista y Berenson de inmediato leyó su libro recientemente publicado, *Das Problem der Form in der bildenen Kunst*. Éste le ayudó a cristalizar una de las ideas principales de Berenson. Hildebrand concentró su atención en los aspectos psicológicos de cómo una obra de arte es en realidad percibida en tres dimensiones y cuidadosamente analizada en factores ópticos. Esto guió a Berenson a postular que ‘todas las artes, excepto la música, estuvieron principalmente ocupadas con la composición espacial [space composition]’ (Samuels 1979: 179).

orígenes de la teoría de Berenson sobre los valores táctiles” (Calo 1994: 200). De momento, este tema, lo limitaremos a este breve apunte resaltando el papel que ejerció el texto de Hildebrand en Berenson, ya que este asunto será tratado con mayor profundidad en el capítulo siguiente. En el presente se intentará dar una respuesta a la pregunta planteada por Rowe de *¿por qué la substitución de Hildebrand por Schmarsow?*. Si en base a lo expuesto por Cornelis van de Ven, estos dos teóricos alemanes fueron los primeros en reconocer de manera consciente la idea de espacio en sus respectivos trabajos publicados en 1893, aquí se podría sumar la figura de Berenson y su ensayo “A Word for Renaissance Churches” (1893). Respecto a estos tres autores no se podría establecer de manera precisa y categórica quién fue el primero en reivindicar el concepto de espacio para el análisis estético o arquitectónico, a lo que uno se pregunta *¿es realmente relevante saber quién fue el primero y quién el segundo?* o *¿es quizás más importante ver la transcendencia e influencia posterior que ejercieron cada uno de estos autores con sus respectivos escritos?* Si bien para Berenson sí que era fundamental dejar constancia de quién fue el primero, y para ello sólo basta recordar su enfrentamiento con Vernon Lee, en nuestro caso nos decantamos por la segunda postura al considerar más importante el impacto que llegaron a tener estas ideas en el curso del siglo XX.

[Significado del término *spatial composition*]

Para poder comprender los fundamentos de la vía angloamericana apuntada en el capítulo anterior, es necesario entender el significado que le otorgaba Berenson al término “*spatial composition*”. Rowe apoyándose en Samuels señalaba que fue en su libro *The Central Italian Painters of the Renaissance* (1897) cuando utilizó por primera vez este concepto. Siguiendo esta senda y recurriendo a M.A.Calo, “*en 1895 [Berenson] tenía todavía absorbida la mente con la articulación teórica. En su siguiente libro, The Central Italian Painters of the Renaissance, se convirtió en un foro para la expansión y clarificación de sus ideas expuestas en The Florentine Painters y una oportunidad para introducir otras. [...] la estrategia de Berenson en The Central Italian Painters of the Renaissance es la de identificar las características que distinguían los pintores de esta escuela de la Veneciana y la Florentina*” (Calo 1994: 70-71), o en palabras del propio Berenson:

“La búsqueda constante de los pintores Florentinos fue la forma y el movimiento; de los Venecianos, el esplendor y la armonía de color: ¿con qué contribuyeron los Italianos Centrales a la magia del arte del Renacimiento? [...] ¿Qué es, entonces, lo que les sitúa no sólo con los más grandes, sino también con los nombres más populares del arte? Nuestra presente búsqueda, de ser acertada, dará una respuesta” (Berenson 1897: 1-2).

Dentro de la doble estrategia que observamos en este párrafo de, por un lado, “*establecer una fuerte identidad regional para cada escuela en forma de cualidades artísticas altamente específicas*” y, por otro, en “*su insistencia en reducir la pintura italiana a un asunto de características artísticas esenciales y típicas*” (Calo 1994: 71), advertimos, que el objetivo de Berenson no era otro que el de encontrar una característica que fuese propia de esta escuela de pintores del centro de Italia. Para iniciar esta “*búsqueda*” nuestro historiador partiría de una premisa, la que consideraba que “*los Pintores Italianos Centrales estaban no sólo entre los más profundos y magníficos, sino entre los Ilustradores más agradables y victoriosos que nosotros los europeos alguna vez hemos tenido*” (Berenson 1897: 15). Este principio le llevaría, en un primer momento, a hacer una clara distinción entre dos de los “*dominios*” básicos que estaban relacionados con la obra de arte: la *Illustration* y la

Decoration, es decir, el contenido y la forma. Entre estos dos campos, su posicionamiento se situaría a favor de la decoración, al considerar que en las cualidades formales se encontraban los elementos esenciales e inmutables de toda obra de arte³⁹.

“Así nuestra basta división de los elementos que constituyen la obra de arte y la dividen en dos clases, una Ilustrativa y otra Decorativa, ya ha sido útil. Esto nos ha permitido distinguir qué está sujeto al cambio y a la moda de lo que es permanente en la obra de arte. Los elementos Decorativos, los valores intrínsecos, son tan permanentes como los mismos procesos psíquicos, que, como tenemos la razón de creer, varían sólo en grado de época en época, pero en tipo permanecen igual a través del tiempo. Pero la Ilustración cambia de época en época con los contenidos de la mente, la parte visual que esto reproduce, y es tan variada como lo son las razas y los individuos” (Berenson 1897: 15).

Habiendo caracterizado y resaltado la pintura veneciana y florentina en base a rasgos estrictamente decorativos -para los primeros el color y para los segundos la forma y el movimiento-, en el caso de la pintura del centro de Italia, que se había singularizado por sus dotes altamente ilustrativas (no formales), Berenson acabaría esgrimiendo y resaltando una cualidad decorativa para esta escuela, al señalar que “aún, aparte de su grandeza, en particular Rafael, como Ilustradores, su único mérito visible como artistas estaba en la composición espacial” (Berenson 1897: 95). En opinión de M.A.Calo una argucia empleada por el autor al considerar que “Berenson más o menos inventó la categoría de composición espacial [space composition] para otorgar legitimación artística a un grupo de pintores que él consideraba por lo demás mediocres” (Calo 1994: 83). Aceptando o no estos comentarios de M.A.Calo, de lo que no hay duda es que Berenson se estaba posicionando a favor y estaba avalando la metodología formalista. El problema que achacaba Berenson a “los escritos de arte de mentalidad germana” era que “cada vez se dedicaron más y más a discutir la determinación espacial, el relleno espacial, la deformación espacial, esto y aquello espacial; pero que yo recuerde, jamás a la composición espacial” (Berenson 1948: 88)⁴⁰. Para entender a qué se refería Berenson con el término de composición espacial nos remitimos a sus propias palabras:

³⁹Por decoración, “me refiero a todos aquellos elementos en una obra de arte que apelan directamente a los sentidos, como el Color y el Tono; o directamente estimulan sensaciones ideadas, como, por ejemplo, la Forma y el Movimiento” (Berenson 1897: 5) y por ilustración, “es todo aquello que en una obra de arte nos apela, no hacia cualquier aspecto intrínseco, como el color o la forma o la composición, contenido en la obra de arte, sino hacia el valor que la cosa representada tiene en otro lugar, ya sea en el mundo exterior, o dentro de la mente” (Berenson 1897: 10).

⁴⁰ Si bien es cierto que en 1897 Berenson le acabó dando un gran protagonismo al concepto de *space composition* para así poder caracterizar las obras de los pintores del centro de Italia, quizás sus palabras expresadas en 1948 fuesen un poco exageradas al considerar que este concepto no había sido considerado por “los escritos de arte de mentalidad germana”. Sirva como ejemplo el primer libro de Alois Riegl dedicado en exclusiva a la pintura, titulado *Das holländische Gruppenporträt* (1902), en el que también hacía uso de un término parecido: *Raumkomposition*. Aquí habría que precisar las diferencias hermenéuticas y filológicas entre el término alemán *Raum* y los términos ingleses *room* y *space*, a lo que resultan sugerentes las aclaraciones de Cornelis van de Ven: “El término espacio proviene del término clásico *spatium*, dando *espace* en francés, *spazio* en italiano y *space* en inglés. El alemán *Raum*, proveniente del teutónico *ruun*, llevó a *room* al inglés y *ruimte* en holandés. En este sentido, no conviene minusvalorar la importancia semántica de la voz *Raum*. Además, del más abstracto sentido de ‘espacio’, la palabra alemana *Raum* también significa *room* en inglés, o *pièce*, en francés. [...] Semánticamente, la palabra *Raum*, utilizada por ‘habitación’, tiene unas connotaciones de expansión, o de disponibilidad de espacio de un modo más positivo. Dicho de otro modo, al utilizar la palabra *Raum*, el alemán ofrece la posibilidad de identificar el espacio contenido en un interior como la representación de una idea intelectual más abstracta. Y fue así como una percepción sensorial de la realidad quedó fundida con una idea intelectual. Por consiguiente, cuando se leen las teorías arquitectónicas alemanas del siglo XIX, no



10 Pietro Perugino: *La Consegna delle Chiavi* (1481)

“La composición espacial se diferencia de la composición ordinaria. [...] Esta es una composición en tres dimensiones, y no en dos, en el cubo, y no simplemente sobre la superficie. [...] La composición espacial es mucho más potente. Produciendo efectos inmediatos –el cómo y el por qué aquí no puede ser discutido– sobre el sistema vasomotor, con cada cambio de espacio nosotros sufrimos en el instante un cambio en nuestra circulación y respiración –un cambio con el que nos damos cuenta como aumenta o disminuye nuestro sentimiento de vitalidad. [...] De ahí la semejanza que tan a menudo sentía, pero, para mi conocimiento al menos, nunca explicada, entre la música y la arquitectura –ésta última, en la medida en que esto no es simplemente la carpintería superior, siendo esencialmente una manifestación, la más específica y la más poderosa, del arte de composición espacial” (Berenson 1897: 96-97).

Al operar con las tres dimensiones espaciales la composición espacial facilitaba la experiencia estética del observador al influir directamente sobre *“nuestro sentimiento de vitalidad”*: *“La composición espacial, como acordamos, nos atrae más allá de nuestras apretadas y dolorosas limitaciones, nos disuelve en el espacio presentado, hasta que por fin parece que nos sentimos impregnados y llenos de su espíritu. En otras palabras, este maravilloso arte puede alejarnos de nosotros mismos y darnos, mientras estamos bajo su hechizo, el sentimiento de sentirnos identificados con el universo, incluso quizás de ser el alma del universo. El sentimiento puede ser tan consciente que éste sigue siendo una sensación artística –la más artística de todas” (Berenson 1897: 102).* Por tanto, la composición espacial favorecía esa experiencia espacial y sensación artística que única y exclusivamente se podía conseguir a través del contacto directo con la obra artística. No se trataba tanto de un tema teórico-conceptual para discutir intelectualmente sino de un asunto empírico-sensorial a experiencia con los sentidos. Así cada obra concreta, con su particular composición espacial, nos afectaría de distinta manera, como así quedaría constatado al compararnos dos composiciones pictóricas: el fresco de Pietro Perugino para la Capilla Sixtina, *La Consegna delle chiavi* (1482), y *Lo spozalizio della Vergine* (1504) de Raffaello Sanzio. Para acabar afirmando: *“Los elementos y el principio sigue siendo el mismo, pero el espíritu que mora no es el mismo. Un sentimiento del espacio más sutil, un mayor refinamiento, incluso cierta elegancia, dan a el ‘Sposalizio’ una fragancia, una frescura que no están en el fresco de Perugino” (Berenson 1897: 123).*

es posible asegurar si el autor se refiere a una ‘habitación’ normal o al concepto más trascendente del ‘espacio’” (van de Ven 1978: XIII-XIV).



11 Raffaello Sanzio: *Lo Sposalizio della Vergine* (1504)

Aún tratándose de un escrito dedicado a la pintura, Berenson admitiría que la arquitectura era la materialización “*más específica*” y “*más poderosa, del arte de composición espacial*”, reconociendo de esta manera la idea de experiencia arquitectónica que ya había sido introducida en su ensayo de 1893, es decir, nuestro “*sentimiento de vitalidad*” -un término que mantiene estrechas connotaciones con el concepto de la *Einfühlung*- se vería afectado y variaría “*con cada cambio de espacio*”. Pero admitiendo la superioridad de la arquitectura frente a la pintura a la hora de provocar ese “*sentimiento de vitalidad*”, no por ello dejaba de tener una gran importancia para este arte. Una postura, la suya, que abogaría claramente hacia la inmersión espacial empírico-sensorial del teórico o crítico tanto en la pintura como en la arquitectura.

“Pero una pintura que representa la arquitectura no es intrínsecamente más composición espacial que la de cualquier otro cuadro. Este arte nace sólo cuando conseguimos el sentido del espacio no como un vacío, como algo simplemente negativo, como habitualmente hacemos, sino, al contrario, como algo muy positivo y definido, capaz de confirmar nuestro conocimiento de ser, aumentar nuestro sentimiento de vitalidad. La composición espacial es el arte que humaniza el vacío, haciendo de ello un Edén. [...] La composición espacial en la pintura, entonces, no es el presuntuoso rival de la arquitectura, sino su querida hermana, un arte capaz de efectos más finos, más encantadores, más seguramente meritorios. Y produce sus efectos mediante de unos medios totalmente diferentes. La arquitectura encierra y encarcela el espacio, es en gran parte un asunto de interiores. La composición espacial pintada abre el espacio que enmarca, pone fronteras ideales sólo al techo del cielo” (Berenson 1897: 98-99)⁴¹.

⁴¹ Más adelante hablaremos de la vinculación teórico-metodológica entre Berenson y Zevi. Sirva de momento puntualizar que estas dos citas de Berenson serían recogidas por el arquitecto romano en su libro *Storia e controscoria dell'architettura in Italia* (1997) (p.60), bajo el título *Composizione spaziale e spazio architettonico*, dentro de un apartado en el que se citaban “*libremente algunas contribuciones críticas que integran, comentan o contestan las tesis expuestas en la contrahistoria [planteada por Zevi]*” (Zevi 1997: 53).

[August Schmarsow: el espacio en abstracto]

Para ver si es posible dar algún tipo de explicación medianamente razonable a la duda que le surgía a Rowe sobre el por qué Berenson, en *Aesthetics and History in the Visual Arts* (1948), había omitido la figura de Hildebrand y la había sustituido por la de Schmarsow⁴² y su “conferencia de Leipzig de 1893, Raumgestaltung”, se hace necesario resaltar los puntos principales de esta conferencia, “la primera exposición de la nueva ‘ciencia del arte’ de Schmarsow” (Mallgrave 1994: 59).

Para empezar, el objetivo de esta ponencia era el de encontrar “la esencia de la creación arquitectónica”, ese “olvidado” elemento atemporal, característico de la arquitectura, que debía asumir un papel clave en la historia de su evolución, desde la construcción más primitiva hasta las obras maestras más recientes. Para dar inicio a esta búsqueda, partiría de una premisa irrefutable: su concepción de la arquitectura como arte. Un posicionamiento que le llevaría a mostrarse crítico con dos de los discursos de la crítica estética que se encontraban en boga en ese momento: 1) entender la arquitectura como un arte de construir, no perteneciente al reino de las bellas artes; o 2) creer, como defendió Semper, que se trataba meramente de un arte de revestir. Su tarea, por tanto, era la de liberar a la arquitectura de estos dos planteamientos restrictivos y llenos de prejuicios que habían basado la evolución de las formas a cuestiones tecnológicas o de estilo, situando los fines estéticos por encima de la técnica, la construcción, el revestimiento y el material. Para realizar este cometido, se alejaría del campo filosófico, “de todos los análisis abstractos y construcciones dialécticas, de los que se ocupa con gran afán la estética especulativa” (Schmarsow 1893, 1994: 5, 283), y propondría una nueva metodología vinculada con la nueva ciencia de la psicología que se estaba desarrollando y aplicando ya en los estudios de estética en esos años: “el método genético” (“die genetische Betrachtungsweise”)⁴³. Para este nuevo método, los modernos procedimientos de Lipps, entre otros, serían tenidos en cuenta al considerar la “constitución psíquica”⁴⁴ como un sólido punto de partida para su investigación, al ser elemento indispensable para toda creación artística, es decir, “nada puede convertirse en algo material y sensorial

⁴²Aún y la coincidencia de fechas entre dos textos claramente espaciales como *A Word for Renaissance Churches* (1893) y *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (1893), es poco probable un posible encuentro entre ambos en Florencia, a pesar de las numerosas estancias que realizó Berenson antes de establecerse definitivamente en 1901 en *I Tatti* con Mary Berenson, ya que “[Schmarsow] en el año sabático de 1890, fundó el *Deutsches kunsthistorisches Institut* en Florencia como centro alemán para estudios italianos” y “el siguiente año se retiraba de su cátedra en Breslau y decidía trasladarse a Florencia de manera permanente” (Mallgrave 1994: 57), hasta que en 1893 recibiera la cátedra de Leipzig y abandonara esta ciudad.

⁴³La novedad y actualidad de esta propuesta metodológica dentro del contexto germano se puede apreciar en este comentario de Mallgrave: “La transición de Schmarsow hacia la psicología fenomenológica, que se encontraba todavía en proceso en su discurso de 1893, también pone de relieve la gran distancia intelectual que ha sido atravesada desde que Robert Vischer por primera vez intentara mediar en 1873 entre el problema del formalismo y el idealismo. En un lapso de apenas veinte años la cara de la estética, el arte, y la historia del arte había sido radicalmente transformada –desde los sistemas metafísicos de Kant, Herbart, y Friedrich Theodor Vischer hasta los más exactos análisis formales de estética fisiológica y psicológica, a los magistrales inicios de Wölfflin, Riegl, Schmarsow, Frankl, y otros” (Mallgrave 1994: 66).

⁴⁴“La consideración estética de nuestras formas lineales más sencillas y las explicaciones psicológicas de sus impresiones inmediatas o el juego de asociación de elementos tienen actualmente su punto de partida en el sujeto creativo y perceptivo. [...] lo realmente esencial sólo puede encontrar su origen en la mente del creador y su finalidad en la del observador. [...] sólo va a ser verdaderamente satisfactorio el enfoque que nazca de la completa naturaleza de nuestra constitución psíquica” (Schmarsow 1893, 1994: 4-6, 283-284).

que no haya sido anteriormente imaginado como idea del resultado deseado y así por lo menos dar el impulso a la mente para el ejercicio de sus facultades creativas” (Schmarsow 1893, 1994: 9, 286). En base a esto, surgiría el concepto de creación arquitectónica y la consideración de la arquitectura como el arte creador de espacio.

“El sentido del espacio [Raumgefühl] y la imaginación espacial [Raumphantasie] empujan hacia la creación espacial [Raumgestaltung] y buscan su satisfacción en un arte. Lo llamamos arquitectura y lo podemos denominar en alemán, brevemente, como creadora de espacio [Raumgestalterin]” (Schmarsow 1893, 1994: 11, 287).

Si hasta aquí, la postura de Schmarsow era evidente, destacando con su novedosa propuesta de aplicar la psicología al espacio arquitectónico, como contrapunto de la psicología de la forma desarrollada por Wölfflin⁴⁵, al creer que *“la historia del arte de la construcción es la historia de la sensación espacial y con ello, consciente o inconscientemente, un componente fundamental en la historia de la contemplación del mundo”* (Schmarsow 1893, 1994: 29, 296). Si continuamos con su discurso aparecen algunos puntos que no son tan afines al contexto angloamericano en el que situamos a Berenson y Scott. Quizás el punto más conflictivo tenga que ver con la distinción y posterior unión entre dos conceptos relacionados con la arquitectura: la ciencia del espacio (vinculada con el pensamiento matemático-geométrico) y el arte del espacio (conectado con el pensamiento artístico-intuitivo).

“En el desarrollo histórico, con el que ya nos hemos familiarizado, arquitectura y matemáticas van indudablemente de la mano. La forma pura se imagina siempre como un ideal cuyas leyes explora la ciencia del espacio, como debería ser, mientras que el arte del espacio, que lo ejecuta con materiales reales, tiene que hacer frente y resignarse a los elementos del entorno natural y a las leyes físicas de la realidad. Pero en ambos casos actúa la ley básica de la mente del hombre, por lo cual también ve y desea el orden en el mundo real. En todo lo que hace es evidente que la conformidad con la ley, el reconocimiento de la recurrencia rítmica de elementos, la regularidad y la pureza le proporcionan la verdadera satisfacción. [...] Cada irregularidad despierta la sensación de derivar hacia otras ramas del arte. La arquitectura es por tanto la creadora del espacio acorde con el ideal de forma de la intuición espacial del hombre” (Schmarsow 1893, 1994: 13-14, 288).

Para Schmarsow la pureza de la abstracción espacial (ciencia del espacio) se veía limitada por la realidad física, pero aún así, la tendencia y predisposición de *“la mente del hombre”* era la de proporcionar *“orden en el mundo real”*, al considerar que la finalidad última de la arquitectura era la de dar forma a ese mundo abstracto-matemático ideal en el mundo real. Esta preferencia por el mundo abstracto-matemático de la mente (productor de la forma pura) basado en el orden, la regularidad y la regla no le impediría rehusar su suprema autoridad y calificarlo como *“una insostenible presión”*

⁴⁵ Wölfflin, ya desde sus inicios, intentó explicar la arquitectura en base a la forma corpórea -*“para Wölfflin, los elementos básicos de la arquitectura son materia y forma, no espacio”* (van de Ven 1977: 94). Para ello propuso también como método de análisis la nueva ciencia de la psicología aplicada a la arquitectura: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886). Posteriormente pasaría de un método con connotaciones empáticas a una metodología estrictamente formal -y bidimensional- basada en la contraposición de una serie de nociones o elementos que caracterizarían un estilo arquitectónico, convirtiendo la historia del arte en una ciencia que analizaría metódicamente los aspectos formales de los estilos: *Renaissance und Barock* (1888) o *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915). La introducción del concepto de espacio arquitectónico en el discurso arquitectónico por parte de Schmarsow, así como, su expresa postura crítica respecto a Wölfflin también ha sido señalada por Alan Colquhoun en *“On Modern and Post-Modern Space”* (1985).

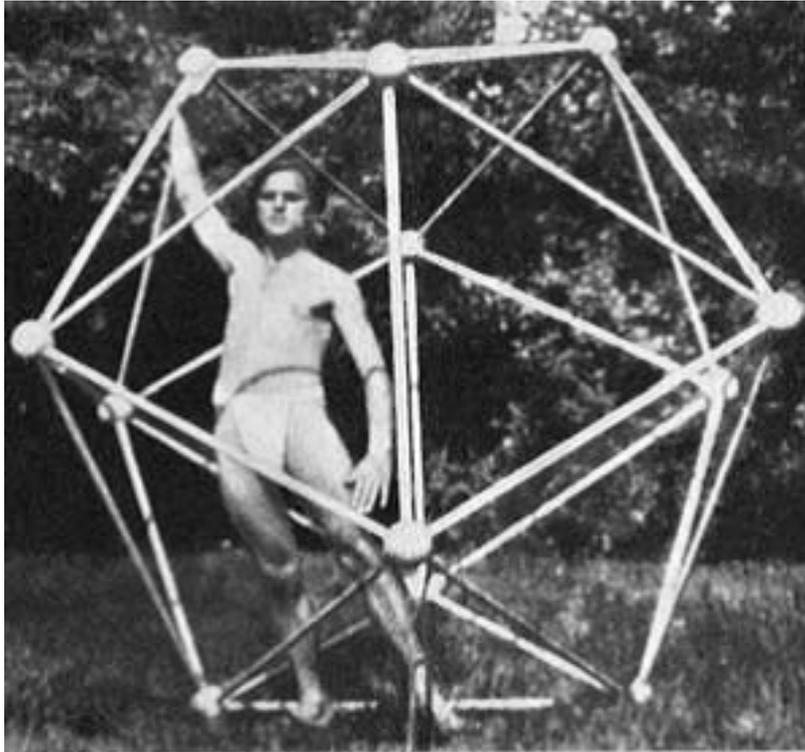
(“*ein unerträglicher Zwang*”), admitiendo el papel vitalizante que tenía el arte del espacio, ya que conjuntamente, el espacio matemático y el arte intuitivo proporcionarían el orden que vemos en el mundo.

“La forma pura y rígida en solitario, como envolvente diaria del hombre, sería a la larga una insoportable presión incluso permitiendo toda preferencia explícita de legitimidad y regla. El espacio debe llenarse de vida propia para satisfacernos y hacernos felices” (Schmarsow 1893, 1994: 20, 291).

Intentando entender el viraje de Berenson hacia Schmarsow y la omisión de Hildebrand, a primera vista, una afinidad clara entre ambos autores, podría ser, la actitud que compartían en su búsqueda de lo universal y lo intemporal del arte en su intento de establecer una serie de principios o elementos esenciales: Schmarsow, centrado en la arquitectura con la creación espacial, y Berenson, concentrado en la pintura del Renacimiento con los valores táctiles, el movimiento y la composición espacial. Pero esta aparente similitud parece ser que es el punto clave que los distanciaría. Está claro, que las palabras de Berenson hacia Schmarsow, y por consiguiente también hacia “*los escritos de arte de mentalidad germana*”, eran de reproche al haber hablado de espacio “*pero que yo recuerde, jamás de composición espacial*”. Esta recriminación es fácilmente comprensible si no omitimos parte del discurso que seguía al párrafo anterior, una omisión que sí había hecho Rowe, y tenemos en cuenta dos puntualizaciones suyas, muy relevantes, que se expresaban a continuación: primero, porque creía que “*esta preocupación*” alrededor de un elemento tan genérico como era el espacio “*ha llevado hacia un culto del espacio en abstracto*” (Berenson 1948: 88); y segundo, y no menos importante, porque “*el problema de los críticos con mentalidad germana*” es “*que nunca parecen considerar el arte como experiencia*” (Berenson 1948: 89)⁴⁶. Esta crítica de Berenson hacia Schmarsow no es del todo muy clara si tenemos en mente sus descripciones en las que, aún no hablando explícitamente de la idea de experiencia arquitectónica, sí que parece que hay ciertas alusiones a ella, sobre todo, debido al papel fundamental que asumía el cuerpo (poseedor del “*sistema dominante de ejes*”: el vertical, el horizontal y la profundidad) como actor-espectador en el espacio.

“La creación arquitectónica no se separa en absoluto del sujeto sino que, por el contrario, presupone siempre la relación con el autor, con la persona que contempla. [...] El sujeto porta en sí mismo el sistema dominante de ejes. [...] Además del eje vertical (cuyo soporte vivo con su orientación corporal influye en la determinación del arriba y abajo, delante, detrás, derecha e izquierda), la dirección de nuestro movimiento libre, o sea, hacia delante, y a su vez la dirección de nuestra mirada, determinada por el lugar y posición de nuestros ojos, es decir, la expansión en profundidad, es la dimensión más importante para la verdadera creación espacial. Su longitud supone para el observador la medida de su libre movimiento en el espacio dado y es tan necesaria como acostumbrado está a caminar y mirar hacia delante” (Schmarsow 1893, 1994: 15-17, 288-289).

⁴⁶ Estas dos puntualizaciones, como veremos, serán resaltadas por Zevi a la hora de justificar su posicionamiento crítico en *Architettura in nuce* (1960).

12 Rudolf Laban: *Choreographie* (1926)

En opinión de Schmarsow, la arquitectura debía ser analizada desde el interior y no desde el exterior, al tener en cuenta que *“aunque podamos contemplar un edificio cerrado desde el exterior, no comprenderemos su construcción legítima sin el examen de su espacio interior”* (Schmarsow 1893, 1994: 23, 293). Este rechazo de una estética *“desde el exterior”* no consistía en trasladar al espacio la metodología puro-visualista aplicada hasta el momento a las formas, sino que *“la persona que contempla”* asumiría un papel más relevante en el juicio estético, no ya como espectador pasivo sino como observador activo, al incluir *“el movimiento libre”*. Una nueva estética de la arquitectura que uniría *“la visión y el movimiento a la noción de espacio arquitectónico”*⁴⁷ y que, por tanto, sería juzgada a partir de la experiencia estética de su espacio interior. Una nueva metodología, además, que partiendo desde la psicología, mantendría lazos de unión con las nuevas teorías de la *Einfühlung* que se estaban desarrollando en esos años, admitiendo a la vez para la percepción visual un doble tipo de movimiento: el dinámico (con el observador en movimiento) y el estático (con el observador inmóvil).

“Los términos lingüísticos que usamos para referirnos al espacio, como ‘expansión’, ‘extensión’ o ‘dirección’, señalan la continua actividad del sujeto que, enseguida, traslada su propia sensación de movimiento a una forma espacial estática. No puede presentar de otra manera su relación consigo mismo sino presentándose en movimiento (considerando su longitud, ancho y profundidad) o atribuyéndoselo a líneas fijas, superficies o cuerpos estáticos que le enseñan sus ojos o las sensaciones de sus músculos, incluso cuando prescinde de sus dimensiones si está en posición de reposo” (Schmarsow 1893, 1994: 19, 291).

⁴⁷Esta era también la opinión de Mallgrave: *“Es solamente con Schmarsow que la contribución de la visión y el movimiento a la noción de espacio arquitectónico está completamente establecida y las implicaciones cenestésicas de nuestra experiencia del espacio –por encima de las puramente visuales– es completamente realizada”* (Mallgrave 1994: 39).



13 Bernard Berenson

Viendo como sí que existe una cierta predisposición para que en el juicio del espacio de la arquitectura, la experiencia arquitectónica asuma un papel activo, no estoy negando las afirmaciones de Berenson, todo lo contrario. A mi entender su crítica sobre *“los críticos con mentalidad germana que nunca parecen considerar el arte como experiencia”* tiene más que ver con el procedimiento utilizado a la hora de desarrollar sus teorías. Es decir, la propuesta metodológica de Schmarsow no era consecuencia de sus análisis y experiencias a partir de ejemplos de edificios concretos, como era el caso de Berenson, que había sido capaz de extraer los elementos esenciales de cada una de las principales escuelas italianas del Renacimiento, a partir de sus estudios de obras artísticas específicas. Esta crítica, por tanto, tenía más que ver con cuestiones de método a la hora de desarrollar un corpus teórico: Schmarsow partiendo desde lo general hacia lo particular, y Berenson, al revés, desde lo particular hacia lo general. El primero extraía sus conclusiones a partir del intelecto mediante consideraciones teórico-abstractas que intentaban unir la ciencia y el arte, mediante un discurso genérico que omitía ejemplos reales⁴⁸; el segundo partía de su experiencia estética con obras de arte concretas para poder elaborar sus teorías. El uno priorizaba el intelecto (el mundo abstracto), el otro priorizaba sus sentidos (el mundo sensorial e instintivo). Tal vez ahora se entiendan mejor sus palabras, señalando que el problema de *“los escritos de arte de mentalidad germana”* era que *“cada vez se dedicaron más y más a discutir la determinación espacial, el relleno espacial, la deformación espacial, esto y aquello espacial; pero que yo recuerde, jamás a la composición espacial”* (Berenson 1948: 88). La *“composición espacial”* implicaba en la arquitectura la experiencia arquitectónica del observador, y por tanto, el uso de los sentidos en detrimento de la mente. Este hecho quizás nos pueda dar una pista del *“por*

⁴⁸Este intento de enlazar teóricamente estos dos campos, en muchos aspectos antagónicos, era también subrayado por Mallgrave: *“Estos dos procesos relacionados (la ciencia y el arte) operan de manera muy diferente, incluso si son inseparables entre sí en la evolución humana. La matemática ciencia del espacio (Raumwissenschaft) opera en la abstracción sin un producto concreto, mientras que el arte del espacio (Raumkunst) directamente transforma la intuición interna en una apariencia externa o en formas tangibles, esto es, formas que median las circunstancias de la configuración y las leyes físicas”* (Mallgrave 1994: 61).

qué” sobre “*la sustitución de Hildebrand por Schmarsow*”. Schmarsow era un teórico, Hildebrand era un artista (un escultor); Schmarsow hablaba del creador y del observador, pero la finalidad teórica del texto se dirigía principalmente al observador (al crítico), y por eso los separaba diciendo “*aunque podamos contemplar un edificio cerrado desde el exterior, no comprenderemos su construcción legítima sin el examen de su espacio interior. Aquí se separan el creador y el usufructuario, el autor y el observador*” (Schmarsow 1893, 1994: 23, 293); Hildebrand con sus explicaciones basadas en la percepción visual igualmente se dirigía al observador y al creador, pero el fin práctico de su escrito se destinaba más al artista y no al crítico, al centrarse en el proceso de la creación artística. La crítica de Berenson, por tanto, iba destinada a “*los críticos con mentalidad germana*” y no a los artistas; a los creadores conscientes de teorías abstractas y no a los creadores inconscientes de formas. Berenson por tanto como crítico y teórico que era se dirigió a la crítica y a Schmarsow, y quizás por eso esa sustitución.

Como podemos observar estas diferencias metodológicas entre ambos, y que se harían más evidentes si confrontásemos “*A Word for Renaissance Churches*” (1893) con *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (1893), son las mismas que habíamos destacado al comparar las propuestas expuestas por cada uno de sus respectivos discípulos, Scott y Frankl, en *The Architecture of Humanism* (1914) y *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (1914). Un hecho que no hace más que reafirmar la existencia de estas dos diferentes maneras de abordar las cuestiones espaciales: por un lado, la vía abstracta y por otro, la vía sensorial. Dos métodos contrapuestos, como ya apuntó Worringer en su tesis *Abstraktion und Einfühlung* (1907), que correspondiendo a dos maneras diferentes de entender y relacionarse con el mundo, habrían favorecido el desarrollo en paralelo de las dos vías que siguió el concepto de espacio a lo largo del siglo XX. Aunque, seguidamente en *Formprobleme der Gotik* (1911), parecer ser, que este autor se decantaría más a favor de uno de ellos:

“*Para captar el espacio, necesitamos quitarle su carácter abstracto, sustituirle nuestra representación de algo corpóreo, en suma, hacer de la experiencia espacial una experiencia sensible, transformar el espacio abstracto en espacio real, atmosférico. El espacio abstracto no tiene vida; no hay fuerza creadora que le dé una expresión. En cambio, el espacio atmosférico tiene una vida interior que actúa inmediatamente sobre nuestros sentidos y que ofrece así un instrumento a nuestra energía atmosférica*” (Worringer 1911, 1920: 104, 122).

[Alois Riegl: el espacio en la obra artística]

Si bien he intentado dar una posible salida a la pregunta de Rowe, también es cierto que ésta no era su única duda. Seguidamente se interrogaría sobre la relación de Berenson y el mundo vienés, así como, sobre el posible vínculo entre Scott y las teorías estéticas de finales del siglo XIX aparecidas en el contexto germano-parlante, al enunciar “*¿Y no empeora cuando se expresa mediante los acentos casi del siglo XVIII de su protegido Geoffrey Scott, cuya Architecture of Humanism no hace ninguna referencia a Viena, ni se refiere (en la medida en que mi paciencia tiene conocimiento) a Lipps, Hildebrand, Schmarsow?* En relación a esta segunda cuestión, es cierto que Scott no haría ninguna referencia al mundo vienés, ni tampoco hacia los dos protagonistas del “*lapso efectivo de la memoria*” de Berenson: Hildebrand y Schmarsow. Pero no es así con Lipps, que sí que será nombrado al hablarnos de la *Einfühlung* y comentar que “*la teoría estética que esto supone no es, huelga decirlo, nueva. La desarrolló primero Lipps hace veinte años, y desde entonces ha venido discutiéndose constantemente y siendo mal interpretada con frecuencia. [...] A pesar de*

lo venerable que es en la actualidad la teoría de Lipps, y de la validez que representa para mí, su influencia sobre la crítica puramente arquitectónica ha sido despreciable” (Scott 1924: 213-214). Aún y este pequeño ‘lapso efectivo de la memoria’ de Rowe, bien es verdad, que las únicas personalidades del contexto germano-parlante que hacían acto de presencia en el libro de Scott, aparte de Lipps, eran Jacob Burckhardt y su alumno, Heinrich Wölfflin. Con todo, Rowe no ha sido el único crítico que ha visto el “origen” de las teorías de Scott en los postulados de la crítica de arte germana, al haber expresado Watkin eso mismo en más de una ocasión.

“Geoffrey Scott fue importante también por iniciar al público inglés en la estética arquitectónica basada en la psicología de la Einfühlung (empatía), así como por interpretar la arquitectura desde el punto de vista del espacio. [...] La sensibilidad de Scott hacia el espacio arquitectónico tenía su origen en algunos críticos de arte germanos de finales del siglo XIX, como August Schmarsow y Alois Riegl, pero no volvió a ser ampliamente conocida en Inglaterra, tras su introducción por Scott, hasta la publicación en 1943, del libro de Nikolaus Pevsner An Outline of European Architecture” (Watkin 2010: 237).

Estas afirmaciones siguiendo la estela de las dudas de Rowe, así como, las posibles causas que pudieron llevar a la omisión de Hildebrand por parte de Scott, serán tratadas con más detalle en el capítulo de la tesis que versa sobre la Empatía. Dejando en suspense, por el momento, el caso de Scott, y volviendo a Berenson, podemos decir, que él sí que fue un gran conocedor y seguidor de la crítica vienesa de aquellos años, tal y como, lo atestiguan las numerosas ediciones originales de los principales escritos de Franz Wickhoff (1853-1909) o Alois Riegl (1858-1905) que formaban parte de su biblioteca personal en *I Tatti*. Pero si las palabras de Berenson hacia Schmarsow, otro autor con una destacada presencia en su biblioteca, en *Aesthetics and History in the Visual Arts* (1948) habían sido críticas, en este mismo libro también nos hablaría de la crítica vienesa, en concreto de Riegl, con unas palabras en las que existía una cierta propensión hacia el elogio.

“Con todo, aunque Riegl estaba equivocado como arqueólogo, sigue siendo un gran historiador. Fue el primero en emplear una inteligencia y un método extraordinarios en investigar los cambios de gusto y los motivos que los provocaron. Porque la historia del arte, no podemos cansarnos de repetirlo, trata más de lo que fue gozado y admirado en cierto periodo que de investigar en dónde tuvo su origen y en dónde se produjo” (Berenson 1948: 168).

O más adelante al defender la historia del arte, no como una historia de los artistas o de la técnica sino como una historia de los sucesivos modos de representación artística, lo incluiría también debido a su compartida afinidad hacia ese tipo de historia basada en el análisis de obras de arte concretas.

“Un esfuerzo para escribir sobre arte de esta manera, fue intentado hace unos cincuenta años por el vienés Alois Riegl en su complejo ensayo, cuyo título podría ser Late Roman Arts and Crafts. Como los productos de arte que allí se discuten carecen de contenido espiritual y de algún soplo ennoblecedor, el libro no ha sido traducido a ningún idioma occidental, aunque no conozco otra publicación, en nuestro terreno, que sea más indispensable para los estudiosos que piensan. Desde su aparición, tanto se ha descubierto, discutido, clasificado y computado, que muchas de sus conclusiones y afirmaciones pueden rechazarse y hacerse a un lado. El propósito, la dirección y el método siguen vigentes” (Berenson 1948: 226).

14 Alois Riegl: *Stilfragen* (1893)

Está claro que los elogios hacia Riegl estaban estrechamente relacionados con el método empleado en sus análisis. Primero por “emplear una inteligencia y un método extraordinarios en investigar los cambios de gusto y los motivos que los provocaron” y segundo, y parece ser que más importante, porque “el propósito, la dirección y el método siguen vigentes”. Esta patente preocupación de Berenson hacia el método a seguir en el análisis artístico, reafirma, o sino al menos refuerza, la argumentación precedente. Pero si como vemos, Berenson estaba tan preocupado por el método, posicionándose a favor de la metodología empírica, el llamado “*scientific connoisseurship*”⁴⁹. Si comparamos ambos métodos éstos se asemejan mucho, debido a ese marcado carácter purovisualista centrado en reconocer insignificantes pero característicos detalles de estilo, como así quedó manifiesto en una de las primeras obras de Riegl: *Stilfragen* (1893). Advirtiendo así, la enorme importancia que tuvieron las cuestiones metodológicas en aquellos años, dentro de ese intento de renovación de la historia del arte. Por este motivo no nos debe extrañar que ésta fuese la principal preocupación de Berenson y Scott, al proponernos los dos un nuevo mecanismo de análisis arquitectónico: la experiencia estética o experiencia arquitectónica.

⁴⁹ Este método es explicado detalladamente por Berenson en: “Rudiments of Connoisseurship”, *The Study and Criticism of Italian Art. Second Series* (1902).

El itinerario de la vía angloamericana: de Berenson a Scott.

No existe ninguna duda respecto a la enorme influencia que ejerció Bernard Berenson en la formación estética de Geoffrey Scott, un hecho que jamás fue negado por el crítico inglés⁵⁰ y que es más que comprensible si tenemos en cuenta que “*asumió el delicado rol de secretario y bibliotecario de Berenson durante cerca de dos años a partir del agosto de 1907*” (Watkin 1980: xii). Esta contribución se percibe fácilmente si se compara su primer ensayo dedicado a la arquitectura, *The National Character of English Architecture* (1908)⁵¹, con la que sería su siguiente obra destinada a este arte: *The Architecture of Humanism* (1914), es decir:

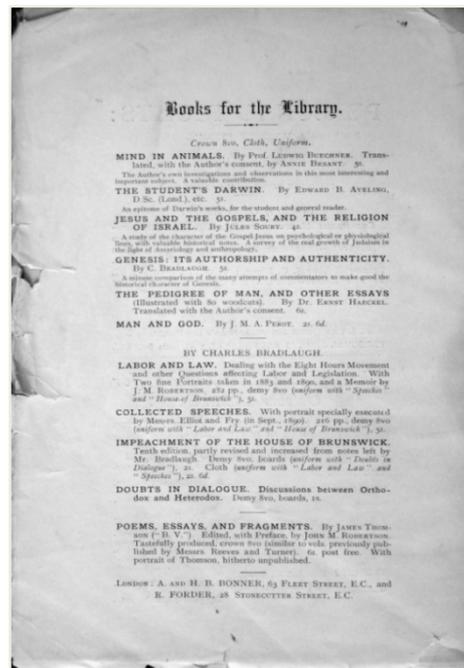
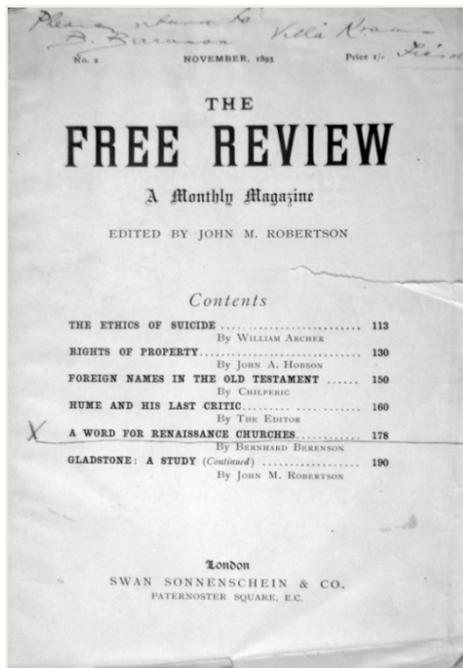
“No debemos pasar por alto la influencia del enfoque personal de Berenson hacia la arquitectura sobre Scott. El limitado alcance de Scott en la comprensión de la arquitectura antes de su formación con Berenson se puede medir a través del ensayo ‘The National Character of English Architecture’ con el que ganó el Chancellor’s English Essay Prize en 1908. En esta fecha, su visión era todavía en gran medida el producto de la influencia de William Morris y Reginald Blomfield” (Watkin 1980: xx).

Esta postura sería incluso ampliada por Watkin, al sugerir que la influencia de Berenson podría haber ido más allá de un simple “*estímulo*” o “*aliento*”, situándolo, de esta manera, no sólo como el claro responsable de la definitiva formación estética de Scott, sino también, como el posible promotor intelectual de su libro. Una hipótesis que se vería reforzada a través del contenido de una carta que le había enviado Kenneth Clark el 9/4/1979, en la que se podía leer:

“El señor Berenson siempre decía que él había escrito The Architecture of Humanism – no es verdad, pero sí que es cierto que lo había inspirado” (Watkin 1980: xxi).

⁵⁰Scott a lo largo de *The Architecture of Humanism* (1914) citará en varias ocasiones a Berenson para reconocer su influencia. Ya fuese en el *Preface*, señalando: “*a la amistad de Bernard Berenson debo el estímulo y aliento que sólo quienes la comparten la pueden apreciar*” (Scott 1924: ix); o al hablarnos de su teoría estética, diciendo: “*a partir de aquí tengo contraída una deuda respecto a los estudios de Berenson sobre pintura italiana, en los que existen observaciones muy sugestivas y en donde esta idea de la estética encuentra su más fructífera y cabal aplicación*” (Scott 1924: 213-214).

⁵¹ Según Richard M. Dunn, en este ensayo se encontrarían las bases de *The Architecture of Humanism* (1914), es decir, “*fue el primer gran paso de Scott en su carrera como crítico de estética. Su punto principal es mostrar qué principios fundamentales han permanecido verdaderos en la arquitectura inglesa a lo largo de su historia. [...] Polémico en su tono, histórico en sus argumentos, erudito en sus detalles, este primer ensayo de Scott es importante porque prefigura su futura teoría en estética*” (Dunn 1998: 61). Esta postura no es compartida por Watkin, que ve un cambio radical en su manera de entender la arquitectura a raíz de su contacto con Berenson. En su primer trabajo, que giraba en torno al concepto de carácter, se daba una enorme importancia a la función simbólica de la arquitectura inglesa donde los temas estéticos pasaban a un segundo plano y se tenían más en cuenta otros aspectos como podían ser las cuestiones políticas; funcionales; sociales; o territoriales, relacionadas con la orografía y el clima inglés: “*La naturaleza de la arquitectura, y los estándares sobre los que puede ser aplicada, es triple. Esta puede ser apreciada como un arte. Esta puede ser comentada como una ciencia. Esta puede ser interpretada –como todo lo demás que tiene un lugar en la historia– como el símbolo de las fuerzas humanas que la han producido, el visible y perpetuo registro del ambiente de donde surgió. [...] La arquitectura conscientemente es un trabajo de utilidad; debe ser un trabajo de belleza; puede ser, después del ideal de Ruskin, de religión; pero tiene que ser un símbolo. El clima, y la naturaleza de montaña o llanura que los rodea, son las grandes condiciones tanto de la arquitectura de un pueblo como de su carácter, creando entre ambos una correspondencia necesaria*” (Scott 1908: 3). En su segunda obra, en cambio, las cuestiones estéticas asumirían un papel relevante, al ser la belleza el factor principal de todo arte y elemento primordial para el análisis y juicio arquitectónico.



15 Bernard Berenson: "A Word for Renaissance Churches" (1893), *The Free Review*

[“A Word for Renaissance Churches” (1893) y *The Architecture of Humanism* (1914)]

De Berenson es sumamente conocido el papel destacado que tuvieron sus estudios relacionados con la pintura italiana del Renacimiento desde finales del siglo XIX⁵². Pero esta dedicación casi en exclusiva, no excluyó su interés hacia estilos pictóricos de otras épocas o, inclusive, hacia “todas las artes”⁵³. Un claro ejemplo de las inquietudes intelectuales que le acompañaron a lo largo de toda su vida, se vio materializado, ya en sus primeros años, en un precoz y prometedor ensayo centrado en la arquitectura italiana del Renacimiento, titulado: “A Word for Renaissance Churches” (1893). “*Un documento poco conocido*”, que posiblemente pudo influir en su manera de entender y analizar la arquitectura, así como, en la posterior redacción de *The Architecture of Humanism* (1914), tal y como, sugirió Watkin:

“Scott, esencialmente, fue un aficionado con un don para la exposición teórica que carecía Berenson. Él no sólo se benefició del enfoque estético en el que Berenson basó sus estudios de pintura italiana, sino también de un documento poco conocido llamado ‘A Word for Renaissance Churches’ que Berenson había escrito alrededor de 1890. Declarándose impaciente de un acercamiento a la arquitectura enfocado desde el punto de vista de los constructores o artesanos o desde el punto de vista religioso, Berenson

⁵² Baste recordar esta cita de R.M.Dunn: “En el momento de la visita de Scott [en 1906], Bernard Berenson se había convertido en la autoridad con más renombre del mundo en cuestiones de pintura renacentista italiana. [...] Su primer libro, *Venetian Painters of The Renaissance*, publicado en 1894, lo estableció como un erudito, permitiéndole a través de su talentosa vista dar atribuciones y recibir consultas para la compra de pinturas de pintores italianos. Isabella Gardner, entre muchos otros coleccionistas americanos, no consideraría comprar nada sin su sello de aprobación” (Dunn 1998: 26).

⁵³ Las inquietudes intelectuales que albergó Berenson en su juventud serían reconocidas al final de su vida: “Cuando fui joven, acaricé la esperanza de escribir sobre todas las artes como una aventura personal, no sólo sobre las artes visuales, sino también sobre la música y la literatura. Una esperanza demasiado encantadora para durar más de la inexperiencia de la juventud. Las artes visuales me absorbieron hasta la exclusión de las otras. Y aun entonces tuve que reducirme y concentrarme en un par de siglos de pintura italiana. Sin embargo, como amateur –preferiría la palabra ‘amante’– he vivido en muchos otros dominios del arte visual, en todos los tiempos y en todos los climas” (Berenson 1948: 15).

estuvo ansioso por definir la experiencia estética de la arquitectura. Lo hizo aislando la iglesia abovedada con planta central, o planta de cruz griega, como la característica especial de la estética Renacentista, donde uno de los más bellos ejemplos es la Bramantesca Santa Maria della Consolazione en Todi de 1504” (Watkin 1980: xxi).

Estas palabras evidencian la destacada influencia que habría tenido este ensayo sobre Scott, aunque como vemos, no profundiza ni especifica en qué aspectos. Por este motivo, el siguiente apartado intentará llenar este vacío mostrando qué coincidencias y divergencias existen entre ambos, con la finalidad última de intentar vislumbrar, hasta qué punto, “A Word for Renaissance Churches” (1893) pudo ser determinante en la redacción de *The Architecture of Humanism* (1914).

[1. Significado del término Renacimiento]

Antes de empezar con este análisis comparativo, convendría hacer una aclaración en referencia al término Renacimiento, para no dar pie a posibles confusiones y entender bien a qué se refieren ambos autores al utilizar un mismo vocablo. Para Berenson el Renacimiento comprendía básicamente un espacio de dos siglos: una primera etapa en el *quattrocento*, con la cúpula de Brunelleschi para la catedral de Santa Maria del Fiore como “*el primer gran logro de la arquitectura del Renacimiento*” (Berenson 1902: 66); y una segunda, en el *cinquecento*, que finalizaba con los trabajos de Miguel Ángel. Scott también centraba su estudio en la arquitectura del Renacimiento, pero para él, el término “*arquitectura del Renacimiento*” adquiriría un significado mucho más amplio. La aclaración de este término viene descrita en la *Introduction* de su libro de la siguiente manera:

“El período que aquí se considera presenta una cierta y evidente unidad. Se extiende desde el resurgimiento de las formas clásicas aparecido en el siglo XV por obra de Brunelleschi, hasta el desarrollo del movimiento gótico merced al cual quedaron aquellas eclipsadas cuatrocientos años después. El viejo y nuevo medievalismo señalan los límites de nuestro tema. En ningún instante de los cuatro siglos que aquí contemplamos se produce género alguno de ruptura que se distinga de los que separan la historia de la arquitectura en esos dos momentos. Y entre ellos no existe propiamente una discontinuidad. De aquí que el término ‘arquitectura del Renacimiento’, que en un principio no se refería más que a los estadios primitivos, ha acabado por extenderse gradual e inevitablemente a la obra de todo este período. [...] Los márgenes que las dividen son notablemente difíciles de precisar. En la práctica forman un capítulo completo de la arquitectura, a estudiar consecutivamente y como un todo” (Scott 1924: 9-10).

Los dos coincidían, por tanto, en su inicio con la obra de Brunelleschi como el comienzo de este estadio primitivo y la subsiguiente etapa clásica. Pero Scott, y esto es importante, extendía sus límites hasta el estilo Rococó. Una singular unificación temporal de cuatrocientos años, que se justificaba mediante la concepción de los diversos estilos arquitectónicos como fases de un mismo lenguaje que compartía un sistema único de ideas⁵⁴: la tradición clásica. A esta aclaración habría que hacer un nuevo matiz, si Scott veía una separación y unos límites muy claros entre la arquitectura medieval y la del Renacimiento, diciendo “*el viejo y nuevo medievalismo señalan los límites*

⁵⁴ El nombre de cada una de estas fases viene indicado por Scott: “*Y aun con todo lo incompleto que aquellas varias fases –la primitiva, clásica, barroca, académica y rococó– puedan antojarse en su clímax, en su mayor parte, sin embargo, surgían una de otra mediante graduales transiciones*” (Scott 1924: 10).

de nuestro tema”⁵⁵, Berenson no coincidía con esta postura. Según él, existían unos ideales que, siendo propios de la naturaleza italiana, habían existido a lo largo de toda su historia, con la singularidad de que se habían hecho conscientes en el Renacimiento:

“El Renacimiento, incluso en la construcción de iglesias, no marca una rotura con el pasado como a menudo se supone. El italiano del Renacimiento no era un ser en lo esencial diferente del italiano de la Edad Media. Se diferenciaba de sus antepasados, principalmente por ser mucho más consciente de sus objetivos” (Berenson 1902: 66).

[2. El criterio estético de la arquitectura]

La referencia que nos daba Watkin del ensayo de Berenson era la de una reimpresión de 1902, incluida en el libro *The Study and Criticism of Italian Art. Second Series*, donde ya en el mismo *Preface*, el propio autor, haría unas primeras aclaraciones relevantes:

“Mi excusa para volver a reimprimirlo ahora es que muy pocos escritores, en inglés por lo menos, se han ocupado de la arquitectura desde el punto de vista del espectador estético [aesthetic spectator]. Nuestros libros de arquitectura tratan de este arte en primer lugar desde la perspectiva del constructor, a continuación, desde la perspectiva de la persona religiosa, pero, salvo por accidente, no de ninguna otra. Y sin embargo, uno que no es ni un arquitecto, ni un anticuario, ni un clérigo puede ver en una iglesia; y, a pesar de no ser uno de estos personajes consagrados por el tiempo, no obstante, puede disfrutar de la iglesia con la agudeza de la sensación física” (Berenson 1902: v).

Su objetivo principal era el de dar respuesta a la mayoría de libros de aquel momento que abordaban la arquitectura únicamente desde dos puntos de vista: o desde el punto de vista técnico-constructivo (la *firmitas*); o desde el punto de vista religioso-funcional (la *utilitas*). Frente a esto, su propuesta proponía aproximarse desde el punto de vista estético (la *venustas*), argumentando que el disfrute de la arquitectura no se limitaba exclusivamente a los arquitectos (la técnica) o al clero (la función), sino que éste podía ser alcanzado por cualquier mero observador a través de “la agudeza de la sensación física”. Berenson, por tanto, aceptando los postulados vitruvianos que fijaban las tres condiciones básicas de la arquitectura en la *utilitas*, la *firmitas* y la *venustas*, se decantaba por una de ellas: la *venustas*, reclamando libros de arquitectura que trataran este arte desde un punto de vista estético o, por utilizar sus mismas palabras, el llamado punto de vista del “espectador estético”. Ya en estas primeras líneas vemos una clara relación con los contenidos del libro Scott, en donde se mantenía esta misma postura, al creer, también él, que la “sensación física” era una facultad innata a todo ser humano:

“La percepción científica del mundo se nos impone forzosamente; la percepción humanista es nuestra por derecho. El método científico es útil intelectual y prácticamente, pero el método ingenuo, antropomórfico, que humaniza el mundo y lo interpreta por analogía con nuestros propios cuerpos y nuestros propios deseos, sigue siendo el método estético; es la base de la poesía y es el fundamento de la arquitectura” (Scott 1924: 218).

⁵⁵ Esta visión rupturista entre mundo medieval y renacentista y mitificadora del Renacimiento, se ha ido poniendo cada vez más en entredicho, sirva como ejemplo el ensayo del historiador cultural británico Peter Burke (1937): *The Renaissance* (1987), en el que intenta desmontar gran parte “del mito del Renacimiento” extendiendo sus límites temporales y geográficos.

Scott reprochaba, también, a la crítica de la arquitectura su fluctuación entre estos tres distintos criterios de análisis: el criterio científico de la solidez, que vincula la arquitectura con la ciencia y las leyes de la construcción; el criterio práctico de la comodidad, que vincula la arquitectura con la función; y el criterio estético de la belleza, que vincula arquitectura con el arte. De estos tres criterios posibles, este último, era el único que abordaba la arquitectura desde un punto de vista artístico y, por tanto, el método estético era el único criterio válido que podía utilizar la crítica de la arquitectura para el análisis arquitectónico⁵⁶.

“Y la arquitectura requiere ‘gusto’ [‘delight’]. Por esa razón, entretelado con los fines prácticos y sus soluciones mecánicas, podemos señalar en arquitectura un tercer factor diferente: el deseo desinteresado de belleza. Ese deseo no acaba en este caso, bien es cierto, en un resultado puramente estético, pues debe relacionarse con una base concreta de carácter utilitario. Pero también es verdad que constituye un impulso puramente estético, un impulso distinto a todos los demás que la arquitectura puede satisfacer simultáneamente, un impulso merced al cual la arquitectura se convierte en arte. [...] Veremos motivos para concluir que la arquitectura del Renacimiento puede concebirse como resultado de las necesidades prácticas modeladas por el principio estructural; debe concebirse como una impulsión estética controlada por las leyes estéticas, y sólo será finalmente justificada o condenada a través de una crítica estética. En realidad debe, pues, concebirse como arte” (Scott 1924: 4, 11-12).

[3. La experiencia estética como metodología]

Continuando con esta comparación, hay otro aspecto coincidente: su novedoso planteamiento metodológico⁵⁷. La falta de consenso de un método claro de análisis arquitectónico llevaba a Berenson a proponer la *“experiencia estética”* de la arquitectura o *“experiencia arquitectónica”*, esa experiencia que implicaba la *“agudeza de la sensación física”* a explorar las iglesias del Renacimiento, como metodología de análisis. Mecanismo con el que posteriormente Scott se convertiría en su continuador y máximo difusor.

“La verdadera misión de la crítica es entender esos placeres estéticos tal como han sido realmente sentidos, y extraer luego cualesquiera leyes y conclusiones que se deduzcan de ese conocimiento. Pero ninguna suma de razonamientos creará, ni puede anular, una experiencia estética. Pues la meta de las artes no ha sido la razón sino el deleite” (Scott 1924: 8).

⁵⁶ La arquitectura del Renacimiento se regía por el impulso interno del gusto y no por una serie de factores externos, entre los que se incluían los factores raciales, políticos, religiosos, sociales, constructivos y materiales, es decir, *“en Italia la arquitectura del Renacimiento prosiguió su curso y asumió sus diversas formas sobre todo por los imperativos de una estética y, por así decirlo, de un impulso interno y no bajo los dictados de ningún factor exterior. La arquitectura del Renacimiento es, ante todo, una arquitectura del gusto” (Scott 1924: 32).*

⁵⁷ Ambos autores eran conscientes de la novedad de su propuesta: Berenson reconociendo la reimpresión de este ensayo y argumentando que había muy pocos libros de arquitectura que trataran la arquitectura desde el punto de vista estético; y Scott haciendo hincapié de la dificultad que esto suponía al no haber un acuerdo de método, es decir, *“aquí estriba, sin embargo, el verdadero centro de la discusión. La ciencia y la historia de la arquitectura son estudios sobre los que no se discute el método. Pero no existe acuerdo en cuanto a la arquitectura en su estricta concepción como arte” (Scott 1924: 12).* Una cuestión que será también capital para Zevi, materializándose en *Saper vedere l'architettura* (1948) con su intento de propuesta de un nuevo método de análisis arquitectónico: la *interpretación espacial*.

Esta propuesta, además, iba unida a una incipiente teoría de la *Einfühlung*⁵⁸, que ya se podía intuir en el embrionario ensayo de Berenson, donde muchas de las descripciones que hacía de los edificios se caracterizarían por su marcada actitud empática. Pongamos como ejemplo, la explicación que hace de la catedral de Pisa:

“La catedral de Pisa es un ejemplo excelente de una iglesia italiana medieval y espaciosa. En comparación con los mejores ejemplares del románico del norte, el interior de Pisa carece de gravedad. Se parece menos a un canto Gregoriano. Pero, ¡qué libremente se respira allí! El ojo se desliza fácilmente de una columna a otra, para encontrar su descanso en el ábside, en lugar de tener que saltar de pilar a pilar, antes de sumergirse en un coro oscuro. La nave, a la que los pasillos están completamente subordinados, es espaciosa y aireada” (Berenson 1902: 65).

Expresiones como *“¡qué libremente se respira allí!”* o *“El ojo se desliza fácilmente de una columna a otra, para encontrar su descanso en el ábside”*, son descripciones donde se produce una clara transposición del cuerpo sobre la arquitectura que se está analizando. Esta primera analogía entre la respiración y la arquitectura también era hecha por Scott, al considerar que los espacios productores de placer eran aquellos que cooperaban con el proceso respiratorio:

“Los procesos de los que somos menos conscientes son precisamente los más profundamente situados, universales y continuos, como por ejemplo el proceso de la respiración. [...] La necesidad de expansión que sentimos con todos nuestros movimientos corporales y más definitivamente con la respiración, no sólo está arraigada en cada individuo, sino que es de una gran antigüedad dentro de la raza. No es, pues, de sorprender que se hubiera convertido en el verdadero símbolo de bienestar del cuerpo, y que los espacios que le dan satisfacción aparecieran con calidad de bellos, al tiempo que los perjudiciales mostraran una faz desagradable” (Scott 1924: 216-217, 228-229).

La segunda expresión, *“el ojo se desliza fácilmente de una columna a otra, para encontrar su descanso en el ábside”*, muestra claramente esta actitud empática que era entendida por Scott como el humanismo de la arquitectura.

“En esto consiste el humanismo de la arquitectura. La tendencia a proyectar la imagen de nuestras funciones en formas concretas es la base del modelo creador dentro de la arquitectura. La tendencia a reconocer, en formas concretas, la imagen de esas funciones constituye a su vez la verdadera base de la apreciación crítica” (Scott 1924: 213).

⁵⁸ Esta propuesta viene expresada en su capítulo *Humanist Values*: *“La teoría estética [de la Einfühlung] que esto supone no es, huelga decirlo, nueva. La desarrolló primero Lipps hace veinte años, y desde entonces ha venido discutiéndose constantemente y siendo mal interpretada con frecuencia. A partir de aquí tengo contraída una deuda respecto a los estudios de Berenson sobre la pintura italiana, en los que existen observaciones muy sugestivas y en donde esta idea de la estética encuentra su más fructífera y cabal aplicación. Con esta excepción el capítulo presente ha sido confeccionado con la propia e inmediata experiencia del autor sobre el estudio y la práctica de la arquitectura, y trata de satisfacer una curiosidad arquitectónica más que filosófica”* (Scott 1924: 213). Richard M. Dunn mantiene este punto de vista, donde haciéndose eco de lo escrito por Watkin, escribe lo siguiente: *“Berenson, ciertamente la principal fuente de Scott, había desarrollado esta idea [se refiere al concepto de la Einfühlung] en su escritos sobre la pintura italiana. Watkin apunta un caso, un artículo escrito en 1890 sobre las iglesias del Renacimiento, donde las medidas psicológicas que utiliza en la pintura son extendidas para incluir a la arquitectura”* (Dunn 1998: 128).

[5. Los prejuicios o falacias]

Según el propio Berenson, su ensayo no era otra cosa que la materialización de las respuestas que había encontrado a sus dudas sobre qué era lo que admiraba de las iglesias del Renacimiento⁵⁹. Las iglesias medievales en los países del Norte destacaban por poseer unos interiores sobrecogedores y llenos de misterio, dos aspectos que se creía que eran los característicos para este tipo de lugares de culto. Las iglesias italianas del Renacimiento, por el contrario, no evocando esos sentimientos⁶⁰ se habían visto sometidas a una serie de juicios negativos por parte de la crítica, a causa de “*nuestra incapacidad*” para saber valorar lo que era propio de esa arquitectura.

“Nuestra incapacidad para apreciar esto viene del hecho de que su éxito es de otra clase en relación con aquel de los constructores góticos, porque su ideal era de un tipo del todo diferente al del norte. El artista del norte se esforzó por expresar sus propios sentimientos de temor, e imponerlos a los demás. El italiano nada más pensó en el perfecto espacio, la proporción y el orden” (Berenson 1902: 64).

Esta “*incapacidad*” que creía Berenson que poseíamos y que no nos permitía apreciar la arquitectura del Renacimiento era también compartida por Scott, aunque su razonamiento era más complejo.

“Difícilmente se estudió nunca con sinceridad la arquitectura por sí misma, excepto en cuestiones de pura técnica. Por consiguiente, las estimaciones más simples, de la arquitectura se han formado en medio de una atmósfera deformada de pensamiento nebuloso. Axiomas, que son válidos en campos no artísticos, y de los cuales provienen históricamente, han invadido, gracias a una serie de falsas analogías, el campo de la arquitectura; y esos axiomas insuficientemente analizados e inconscientes, confunden desde sus orígenes nuestra experiencia real. Poner de manifiesto en su dimensión plena esa confusión y corregirla dentro de lo posible, constituye pues, el primer objetivo de este libro. [...] El camino quedará entonces despejado para intentar llegar con menos posibilidades de error a una formulación de los valores estéticos en los que se basa la arquitectura del Renacimiento” (Scott 1924: 13).

Scott consideraba que nuestras opiniones respecto a la arquitectura estaban influidas por una serie de falsos hábitos arquitectónicos y prejuicios que no nos permitían ver cuáles eran los elementos principales de la arquitectura del Renacimiento: los valores humanistas, que sólo podían ser percibidos a través de la percepción y la experiencia

⁵⁹ Estas respuestas fueron encontradas gracias a la ayuda del libro de Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*, como así lo expresaba en el *Preface*: “*Hubo un libro que siempre me acompañó, o, para ser más exactos, la parte de un libro -la sección de Arquitectura del Cicerone de Burckhardt. Ayudado por el excelente Burckhardt, me continué preguntando, hasta que encontré la respuesta, qué era lo que admiraba de las iglesias del Renacimiento, y que no había interesado ni al constructor ni al clérigo. Una pequeña parte de esta respuesta se plasmó en el ensayo que ahora reedito*” (Berenson 1902: vi). No sabemos si Scott conocía este libro antes de conocer a Berenson, ni tampoco si Berenson fue la persona que le introdujo en la obra de Burckhardt. Pero de lo que no nos queda ninguna duda es que sus trabajos fueron decisivos para ambos. Con estas palabras nos lo expresaba Scott en el prólogo de su libro: “*En la medida en que este estudio está relacionado con la cultura del Renacimiento italiano, me considero en deuda en primer lugar, como todo estudioso debe reconocerlo, con Burckhardt*” (Scott 1924: ix).

⁶⁰ Así lo expresaba Berenson: “*Demos libremente por sentado que las iglesias del Renacimiento no evocan ese sentimiento de temor y misterio, que la Edad Media Cristiana suponía que se debía sentir en sus lugares de culto. ¿Debemos necesariamente condenarlas por eso?*” (Berenson 1902: 62).

arquitectónica⁶¹. Estos prejuicios nos enturbiaban aquellas “*sensaciones físicas*” a las que se refería Berenson. Para solucionarlo y podernos liberar de esos axiomas erróneos, Scott escribía los capítulos relacionados con las falacias – la falacia romántica, la falacia mecánica, la falacia ética y la falacia biológica -, una primera parte del libro que destacaba por su carácter destructivo⁶². Pero, dejando claro que su intención no era únicamente la de destruir estos prejuicios sino que, y ahí su complejidad, lo que se proponía era mostrar los puntos de verdad que se escondían bajo estas falacias, ponerlos al descubierto y evidenciar que todos ellos erraban al juzgar la arquitectura en base a un elemento secundario, es decir, daban prioridad a la mente frente a los sentidos, situaban el conocer por encima del sentir, cuando para Scott la arquitectura del Renacimiento era una arquitectura del sentir, del gusto por la forma.

Al igual que Berenson, que nos decía en referencia a las iglesias del Renacimiento: “*su ideal era de un tipo del todo diferente al del norte*”, Scott también creía que la diferencia entre la arquitectura de la Edad Media y la del Renacimiento se encontraba en el distinto ideal a partir del cual había surgido cada una. La primera estaba dominada por la magia, la segunda por los ideales humanistas, es decir, “*pasar de la arquitectura romana, o de la del Renacimiento, a la energía fantástica y confundida del gótico, supone sustituir el humanismo por la magia, el estudio de lo congruente por el culto de lo exótico. Es considerar que la lógica de una ciencia inhumana ha desplazado la lógica de la forma humana*” (Scott 1924: 243). Berenson pensaba que entre los dos ideales había permanecido uno por encima del otro, el de la Edad Media, siendo éste el modelo a partir del cual se juzgaba la arquitectura religiosa. Este cambio de ideales imposibilitaba poder analizar de manera correcta la arquitectura del Renacimiento, pudiéndose considerar esta postura de una manera muy esquemática como una “*falacia*” en el sentido de contemplarla como un prejuicio que no nos dejaba ver los ideales renacentistas, ideales que como ya hemos dicho, eran percibidos a través de la experiencia estética. Este hecho lo ejemplificaba comparando la catedral de Amiens con la iglesia de Santa Croce en Florencia, en donde nuestro prejuicio nos llevaba a desvalorizar esta segunda, una iglesia que, según él, en términos espaciales y de armonía no tenía rival.

⁶¹ Scott explica muy bien cuál es la intención de los capítulos dedicados a las falacias en su *Epilogue*: “*Trato de mostrar cuán insostenibles fueron los ‘primeros principios’ a los que suele recurrir la enseñanza y la crítica de la arquitectura; y trato de indicar cómo surgieron esas falacias y por qué se cree todavía en ellas; porque en esas cuestiones no basta razonar contra una opinión: la opinión se mantendrá en pie a menos que se revelen sus causas. Por otra parte, puesto que todo error deriva parte de su fuerza de algún punto de verdad que aquél lleva consigo, trato en cada caso de poner al descubierto ese elemento de verdad, y mostrar que esas verdades a medias no derivan de las teorías que se han mantenido para justificarlas, sino de aquel principio general de humanismo*” (Scott 1924: 260).

⁶² Así nos lo describe Scott: “*Se ha hecho notar con justicia que el aspecto destructor del libro supera al constructivo. Pero si las conclusiones a que llevo se estiman adecuadamente, se verá, espero, que esto es inevitable*” (Scott 1924: 259). Si analizamos brevemente cada una: en *The Romantic Fallacy* la arquitectura se vio afectada por la literatura. Esta influencia provocó una inversión en el orden de valores, el componente indirecto (la imaginación literaria) se había superpuesto al directo (la experiencia arquitectónica), convirtiendo a la arquitectura en un arte simbólico donde se daba más importancia al contenido que a la forma; *The Mechanical Fallacy* cometía el mismo fallo. La estructura tenía una doble función, una función estética cuyo fin era el deleite arquitectónico y una función estructural que se encargaba de asegurar la estabilidad de la estructura. Nuevamente la crítica había priorizado esta función secundaria y se había vuelto a equivocar ya que la arquitectura como arte no se debía estudiar desde la estructura sino en función del efecto que esta producía sobre el espíritu humano; *The Ethical Fallacy* priorizaba los valores éticos por encima de los estéticos. El juicio moral de la crítica llevaba a la confusión al basarse en cuestiones morales y no de gusto; y por último, *The Biological Fallacy* era influida por la filosofía de la evolución situando el intelecto por encima del gusto y olvidando de esta manera el interés estético.

[5. Los valores humanistas]

Aún con estos matices los dos mantenían una postura semejante: según Berenson, los “ideales” de la arquitectura del Renacimiento eran: 1) el espacio; 2) la proporción; 3) el orden; según Scott los “principios”⁶³ de la arquitectura del Renacimiento eran: 1) la línea; 2) la masa; 3) el espacio; 4) la coherencia (o el orden), pero situándolos en dos planos diferentes: los tres primeros eran percibidos por los sentidos y el último por la mente.

“Tales son los cuatro elementos principales de la construcción, de cuyas leyes no se desviaron los más consumados maestros del Renacimiento independientemente de la diversidad de su energía y sus logros. La suya es una arquitectura que mediante la Masa, el Espacio y la Línea satisface el gusto físico humano, y que con la Coherencia satisface nuestro pensamiento. Esos medios les bastaban” (Scott 1924: 241).

Si comparamos los “ideales” de Berenson con los “principios” de Scott observamos que los conceptos de espacio y orden coinciden, y además son señalados por ambos como esenciales. El tercer ideal de Berenson, la proporción, no consta como principio para Scott pero sí que lo tiene en consideración al hablarnos del orden. Con el término de proporción Berenson hacía referencia a las relaciones que se producían en la disposición de las partes respecto al todo y cuyo objetivo final era el de llevar a una unidad y claridad de conjunto. Scott incluía la proporción dentro del valor humanista del orden:

“En arquitectura el orden significa la presencia de relaciones fijas en posición, el carácter de la magnitud de sus partes. Nos permite interpretar lo que vemos con mayor facilidad; hace inteligible la forma, dándole coherencia. Satisface los deseos de la mente; humaniza la arquitectura” (Scott 1924: 235).

Los “principios” de línea y masa no son mencionados por Berenson. Si éste no los tiene en consideración y estamos viendo que existe una clara relación entre estas dos obras. ¿De dónde los sacó entonces Scott? ¿Fueron concebidos por él o tomados de alguna otra obra o historiador? Está claro que éstos pudieron venir de los análisis y juicios pictóricos realizados por Berenson sobre pinturas del Renacimiento, en los que la línea asumía un papel destacado. Pero existe también otra posible vía: la obra de Heinrich Wölfflin *Renaissance und Barock* (1888)⁶⁴, donde para poder comparar estos dos estilos, caracterizaría al primero con la línea y al segundo con la masa. El amplio significado que Scott le daría al término “arquitectura del Renacimiento”, abarcando un periodo de cuatrocientos años y diversos estilos sustentados en unos mismos valores, le permitirá incorporar, además, el “principio” de masa como valor humanista para poder justificar la arquitectura barroca, revalorizando, así, un estilo que fue desdeñado durante mucho tiempo.

⁶³ Scott ya en la *Introduction* concretaba sobre que iba a tratar su estudio: “Convendría, pues, restringir el alcance de un estudio que ha de versar sobre los principios más que sobre la historia de la arquitectura del Renacimiento” (Scott 1924: 11).

⁶⁴ Ésta viene citada como referencia en su *Preface*: “he utilizado la obra de Wölfflin *Renaissance und Barock*” (Scott 1924: ix). Aquí se podría añadir otra vía más, que sería la vía anglosajona comandada por Ruskin en base a las sugerentes palabras de Cornelis van de Ven: “Ruskin concedió gran importancia a las categorías arquitectónicas de la masa y la línea, que el dedujo de la naturaleza. La masa simboliza las llanuras y las rocas, la línea equivalía a los bosques. Como sensacionalista, interesado exclusivamente en el efecto visual y no en la forma real, Ruskin nunca fue más allá de la impresión de la retina y, en un determinado momento, distinguió la tracería gótica (línea) del muro plano (masa)” (van de Ven 1977: 65-66).

[6. El espacio]

Hemos visto que existían coincidencias respecto a los valores humanistas, pero ya fuesen denominados “*ideales*” por uno o “*principios*” por otro, los dos destacaban uno por encima del resto: el concepto de espacio. Ambos creían que éste era el material por excelencia con el que debía que trabajar el arquitecto, pero no solo el italiano, sino que siendo exclusivo de la arquitectura, sería el elemento principal a manipular por el artista para provocar ese apreciado placer estético⁶⁵. “*El arquitecto*”, diría Scott, “*posee el monopolio del espacio. La arquitectura es la única de las Artes que puede dotar al espacio de todo su valor. Nos puede rodear con un vacío de tres dimensiones; y cualquier deleite que podamos derivar de este hecho constituye el don exclusivo de la arquitectura*” (Scott 1924: 226). Según Berenson, Italia ya desde la antigüedad había tenido en consideración los temas espaciales en la arquitectura. Tratándose de un ideal característico de la naturaleza italiana, habrían sido los arquitectos romanos los primeros en tener plena consciencia de su materialidad, al haber expresado la grandeza del Imperio a través de sus cualidades⁶⁶. Scott también consideraba que la arquitectura del humanismo provenía de la antigüedad griega y compartía con Berenson que era a Roma a quien debía “*su influencia profunda y racial sobre Occidente*”⁶⁷.

“Al principio la escala colosal y la masividad de la mampostería desplazaron al resto de impresiones. Pero cuando uno se empieza a preguntar qué podrían haber sido estas salas como recintos, se da cuenta de que debieron haber sido sinfonías de espacio, produciendo en los sentidos la tónica y el efecto ennoblecedor de la música clásica. [...] Lo que era verdad para los romanos no era menos cierto para sus descendientes. El arquitecto italiano nunca dejó de esforzarse por conseguir un perfecto efecto de espacio” (Berenson 1902: 64-65).

“Pero el humanismo tiene su aspecto práctico, así como su aspecto ideal; y los valores que definieron y fundaron los griegos los fijaron inexpugnablemente los romanos sobre

⁶⁵ Berenson lo equiparaba con el trabajo del músico: “*un arquitecto italiano es en realidad un compositor de espacio*” (Berenson 1902: 69); y Scott con el del escultor: “*el arquitecto modela el espacio como un escultor la arcilla*” (Scott 1924: 227).

⁶⁶ Según Berenson, los interiores espacialmente más impresionantes se habrían expresado después de los momentos de máximo esplendor, dos ejemplos eran: los Baños de Caracalla y la Basílica de Constantino.

⁶⁷ En los años cuarenta Berenson seguiría manteniendo esta postura: “*Así podemos hablar de la escala o proporción italiana, y del sentimiento afín del italiano por el espacio, pues desde la Antigüedad ningún otro pueblo ha gozado de estas dotes y las ha aprovechado en un grado similar*” (Berenson 1948: 195). Esta consideración de unas características raciales italianas sería también la mantenida por otros autores, como por ejemplo, Maria Luisa Caturra: “*quisiera demostrar que el Arte clásico del Cinquecento es plenitud de una inherencia italiana de siempre y no reflejo del mundo circunstante, ni manifestación de la vida de una época*” (Caturra 1944: 102-103); o Bruno Zevi: “*Ahora bien, cuando los templos griegos alcanzan Sicilia y la Italia meridional, los peristilos se hacen más espaciosos y profundos. Esto es, quizás, un índice de que las gentes itálicas eran ya desde entonces inclinadas a sentir y a acentuar los espacios, e intentaban ampliar y humanizar las fórmulas cerradas de la herencia helénica*” (Zevi 1948: 59). Todas ellas, posturas muy afines a la expresada por Wölfflin en *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* (1899): “*el arte clásico no es otra cosa que la continuación natural del Quattrocento y una manifestación completamente libre del pueblo italiano. No nació como imitación de un modelo extraño –la Antigüedad–, no es un producto de escuela; nació en el campo abierto, en la hora de más fuerte desarrollo. Para nuestro modo de ver esta circunstancia está oscura sólo porque –y ahí puede encontrarse la causa verdadera de los prejuicios contra el clasicismo italiano– se tomó por algo universal algo profundamente condicionado por características nacionales, y se quisieron repetir, en condiciones totalmente distintas, formas que solo tienen vida y sentido sobre un determinado suelo y bajo un determinado cielo. El arte del Alto Renacimiento en Italia es siempre un arte italiano, y la potenciación ‘ideal’ de la realidad que produjo aquí no fue sino la potenciación de la realidad italiana*” (Wölfflin 1899, 1982: 3,17).

la tierra. La arquitectura romana, menos remilgada que la griega, y menos limitada, preservó los principios de masa, espacio, línea y coherencia para usos más vulgares, amplios y generales. Aseguró su supervivencia, su independencia frente al tiempo y lugar una vez que surgieron. En la arquitectura, como en el pensamiento, es a Roma y no a Grecia a la que el humanismo debe su influencia profunda y racial sobre Occidente” (Scott 1924: 243).

Una consciencia espacial que, siendo característica de los arquitectos italianos desde tiempos inmemoriales, se podía observar de manera clara en todos sus edificios religiosos, en especial en los del Renacimiento, ya que el ideal arquitectónico por excelencia de ese periodo, un periodo más nacional y universal en Italia que lo que el Gótico había sido en Francia, fue siempre el de crear “*sinfonías de espacio*” y proporcionar ese “*perfecto efecto de espacio*”.

“El arquitecto italiano nunca dejó de luchar por un perfecto efecto de espacio. No hay basílica de Roma, en la que uno no pueda dejar de ser afectado por su noble espacialidad. La misma calidad que caracteriza a todas las iglesias italianas, incluso en los períodos más oscuros de la Edad Media. [...] todos los artistas italianos incluso los de un mayor espíritu gótico, tuvieron que someterse a la ley que rige la arquitectura italiana, y esforzarse por alcanzar un efecto de espacio más que una impresión de sobrecogimiento. [...] Ellos tomaron el espacio como idioma como el músico utiliza el sonido. Se esforzaron para producir un efecto que haría a uno al entrar en una iglesia sentir la existencia del espacio como un hecho positivo, en lugar de una mera negación de la solidez; como un material, no como un vacío; y, más allá de esto, como un material capaz de ser formado en la más sutil moda” (Berenson 1902: 65, 69).

Si la percepción de una iglesia variaba en función del número y de la profundidad de las naves, para Berenson la tipología ideal de los arquitectos italianos del Renacimiento con la que se podía expresar con mayor claridad el sentido de espacio en la arquitectura religiosa era: la de planta de cruz griega con cúpula central. La planta cruciforme con cuatro naves de la misma longitud y proporción, nos inducía a un sentimiento interior de armonía; la cúpula central sustentada por cuatro arcos, expresaba ese ideal de espacio perfecto; y la disposición simétrica en planta provocaba unidad y equilibrio.

“El arquitecto del Renacimiento era plenamente consciente de que el efecto de espacio y proporción era el objetivo principal de su arte, y esto fue lo que le llevó a centrar su estudio en la construcción de iglesias con cúpula y planta de cruz griega; no hay forma arquitectónica que pueda realizar una sensación de espacio de tal grado como una cúpula apoyada sobre grandes arcos. [...] La razón de la elección de esta especial forma cruciforme, es que no hay forma arquitectónica que componga el espacio en una armonía tan completa como una cúpula sobre arcos” (Berenson 1902: 66-68).

Este sentimiento espacial de considerar las formas abovedadas como la forma óptima de transmitir los efectos espaciales de las iglesias ya se había dado en el s. XIV, aunque de manera inconsciente, al no ser los arquitectos capaces de ver la contradicción formal que existía entre la direccionalidad vertical de la cúpula y la horizontal de la nave. Respecto a estos temas formales, la postura de Scott no sería tan determinante, ya que si recordamos, el significado que le otorgaba al término Renacimiento difería del de su maestro. Para él, el Renacimiento englobaba un período de cuatro centurias en el que se incluían las dos fases de Berenson –la primitiva y la clásica- y se sumaban otras tres: la barroca, la académica y la rococó. En relación a estas dos primeras, las posturas eran coincidentes, ambos situaban en el *quattrocento* y en Brunelleschi el inicio de esta

consciencia espacial, destacando la fase clásica por su sensación de calma, armonía y equilibrio. Pero si en la fase barroca desaparecerían estas cualidades, Scott lo justificaba argumentando que, si bien ese período aun se conservan los valores humanistas, lo que cambiaba era el gusto y, por tanto, “*los arquitectos del barroco rechazaron esta disposición*”.

“El modelo clásico –el estilo que en Italia culminó con Bramante– tiende a la autoridad, la dignidad y la calma. Procede así comunicando en cada punto un sentido de equilibrio. Las formas están tan ajustadas a los contornos inmediatos como para evitar toda sugerencia de movimientos: están situadas cada una, por así decirlo, en el centro de gravedad del espacio, y nuestra conciencia se mantiene así en una posición de descanso. Pero los arquitectos del barroco rechazaron esta disposición. Utilizaban la organización del espacio que, tomado aisladamente, resultaría inarmónica. [...] Por otra parte, un espacio simétrico debidamente proporcionado con el cuerpo (pues no todos los espacios simétricos serán bellos), no invita a ningún movimiento en una dirección más que en otra. Esto nos proporciona equilibrio y control; nuestra conciencia vuelve constantemente al centro, y de nuevo se dirige desde el centro igualmente en todas las direcciones” (Scott 1924: 225, 228).

Nuevamente Scott coincidía con Berenson al utilizar términos como “*simétrico*” o “*equilibrio*” para definir este espacio que seguía el “*modelo clásico*”, pero puntualizando que “*no todos los espacios simétricos serán bellos*”, sino que solamente aquellos espacios simétricos “*debidamente proporcionados con el cuerpo*”, es decir, aquellos espacios humanizados, serán los capaces de producir esa deseada sensación de belleza. Esta visión idealista y reductiva de Berenson se contrapondría a la visión englobadora de Scott, debido al amplio significado que asumía para él el término Renacimiento, donde ese “*modelo clásico*” sería característico de sólo una de las diversas fases por las que habría pasado la arquitectura del Renacimiento. Esta falta de idealización en la postura de Scott, evitando las limitaciones que comporta esta actitud, le otorgaba un carácter más pragmático y una mayor adaptabilidad a su propuesta metodológica, reforzando de esta manera, más aún si cabe, su idea de experiencia arquitectónica al incluir el movimiento como un factor importante de la experiencia estética⁶⁸.

“El arquitecto modela el espacio como un escultor la arcilla. Modela su espacio como una obra de arte; esto es, intenta a través de sus medios provocar un cierto humor en quienes penetran en él. ¿Cuál es su método? Una vez su recurso es el movimiento. En realidad el espacio es libertad de movimiento. Ese es el valor que encierra para nosotros, y como tal entra en nuestra conciencia física” (Scott 1924: 227).

⁶⁸ En este ensayo existe un matiz que no es compartido por Scott. Berenson era de la opinión de que los arquitectos italianos se habían centrado en la composición interior de sus iglesias y habían descuidado la exterior, todo lo contrario que los arquitectos del Norte que habían dado prioridad a la fachada descuidando sus interiores: “*El interés principal del arquitecto italiano, habiendo logrado un perfecto efecto de espacio, era centrar su atención en el interior. Para él el exterior en comparación no era nada. [...] Pero al perfecto efecto de espacio, el ideal italiano, en la fachada tiene sólo una relación indirecta. El italiano por consiguiente la descuidó, o la trató como un miembro independiente, [...] una expresión de aquel otro ideal que en Italia ha sido subordinado sólo al ideal de espacio, - el ideal de magnificencia y esplendor. [...] La ley que rige la arquitectura italiana siempre ha sido la misma, e incluso hoy en día el ideal de espacio es como siempre una gran inspiración. [...] Los italianos siempre han tenido éxito cuando trataron de expresar este ideal de espacio, y fallaron cada vez que intentaron todo lo demás - sobre todo cuando el intento fue algo claramente opuesto a este ideal. La comprensión de esta ley nos enseña lo que se debe buscar en las iglesias del Renacimiento y en la arquitectura, y prepara nuestra mente para apreciarlos*” (Berenson 1902: 72, 75-76).

Respecto al concepto de simetría, para Scott, éste no era siempre sinónimo de belleza sino que también podía dar lugar a su contrario: la fealdad. La simetría, yendo de la mano de las sensaciones de equilibrio y calma, conseguía su expresividad máxima en la misma tipología que defendía Berenson: las iglesias con planta de cruz griega. En esta actitud de ampliar los límites impuestos por su maestro, Scott llegaba aún más lejos al aceptar incluso la asimetría en la composición arquitectónica:

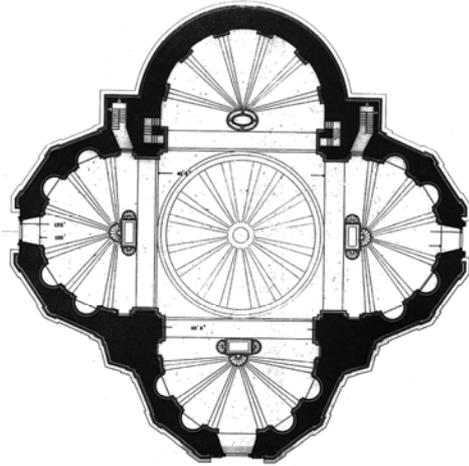
“La asimetría [Dissymmetry] de un objeto presupone un énfasis o inclinación a un lado u otro del movimiento que sugiere, y éste puede ser apropiado en ocasiones al estilo del modelo. Pero siempre que la arquitectura busca comunicar el placer del equilibrio y la calma o dotar de un sentido hacia adelante, deben producirse un movimiento libre, una composición simétrica, y un plano axial. Simetría y Equilibrio son manifestaciones del Orden; pero son bellas, no porque sean ordenadas, sino porque llevan consigo un movimiento y estabilidad que producen nuestro natural deleite” (Scott 1924: 236-237).

Aceptando la asimetría, Scott podía englobar nuevamente dentro del vocablo “*arquitectura del Renacimiento*” estilos tan dispares como el Barroco o el Rococó. Cosa que no era posible con Berenson al destacar únicamente las iglesias que transmitían un efecto de espacio perfecto, limitándose, por tanto, a las del *quattrocento* y el *cinquecento* italiano. En los análisis de Berenson y Scott, basados en las teorías del *Einfühlung*, el cuerpo humano tenía un papel destacado en nuestra percepción visual de la arquitectura. El criterio de proporción de Berenson, por tanto, también hacía referencia al cuerpo humano y a como estaba estructurado éste. Si para Berenson las iglesias con planta de cruz griega del Renacimiento eran las únicas capaces de producir un sentimiento interior de armonía, era debido a su disposición simétrica, en semejanza con nuestros cuerpos. Para Scott esta actitud de tomar como modelo al cuerpo humano para concebir la arquitectura, y que se había dado tanto en el Renacimiento como en la antigüedad, era lo que denominaba, haciendo clara referencia al título de su libro, como “*el humanismo de la arquitectura*”.

“Los arquitectos del Renacimiento se mostraban frecuentemente deseosos de basar su modelo en el cuerpo humano, o mejor aún, de comprender cómo el cuerpo humano entraba en las tradiciones admitidas del modelo. Entre sus bocetos puede hallarse alguno en que las proporciones de las formas masculinas están mezcladas con las de un dibujo arquitectónico y puesto en correspondencia con sus divisiones. [...] Y un crítico más importante que Vasari, el propio Miguel Ángel, quizá llegase a una verdad más profunda de lo que pensaba cuando escribió de la arquitectura: ‘Aquel que no ha dominado, o que no domina la figura humana, y en especial su anatomía, puede que nunca la comprenda requiere’” (Scott 1924: 220-221).

[7. Los ejemplos]

Otro aspecto sugerente que observamos en ambos textos es la coincidencia de posturas en los edificios del Renacimiento que escogen como ejemplos en sus respectivos estudios. Berenson nos cita la Capilla Pazzi en Florencia como la obra donde se origina esta consciencia del ideal de espacio por parte de los arquitectos italianos del Renacimiento. Scott también nos citaba esta obra y coincidía con su maestro, al considerarla como el punto de inflexión entre la arquitectura de la Edad Media y de la del Renacimiento, y por tanto, momento en el cual se empiezan a tener consciencia de los valores humanistas.



16 / 17 Bramante y Cola da Caprarola: Santa Maria della Consolazione (c. 1508)

“La Capilla Pazzi en Florencia es la primera realización de un problema, que, durante ciento cincuenta años, continuó siendo el principal problema de la arquitectura italiana. Lo que comenzó Brunelleschi, Alberti, San Gallo, Bramante, Miguel Ángel, y menos de un centenar de arquitectos célebres, continuó –favoreciendo el objetivo, cada vez más conscientemente, de un perfecto efecto de espacio perfecto, proporción y orden” (Berenson 1902: 68-69).

“El edificio de la capilla Pazzi en Florencia señala una clara quiebra con el pasado medieval, y con ella se desarrolla una tradición que nunca fue fundamentalmente abandonada hasta que se desechó el tradicionalismo del siglo XIX” (Scott 1924: 10).

La Basílica de San Pedro es otro claro ejemplo. Para Berenson, esta construcción tendría que haber representado la perfección del ideal de espacio del Renacimiento, pero el abandono del proyecto de Bramante lo impidió⁶⁹, permitiendo que un ideal secundario (una falacia), el ideal de grandeza palacial, definiera la arquitectura. Esta renuncia evitó así un diseño que ponía al hombre al nivel de Dios, un hecho que no podía ser aceptado por el catolicismo, es decir, el edificio más grande de la cristiandad tenía que humillar al hombre y por eso se pasó de una iglesia de cruz griega a una de cruz latina, con el altar como centro de interés y con una escala colosal que lo abrumase. En su opinión, la obra más próxima al diseño de Bramante, al expresar esa perfección espacial renacentista, se alcanzó únicamente en la iglesia de la Madonna della Consolazione en Todi. Scott también nos citaría la Basílica de San Pedro en su libro, mostrándose también crítico con los cambios que se habían producido en el proyecto de Bramante, para acabar llegando a unas conclusiones similares a las de Berenson⁷⁰.

⁶⁹ Una postura no muy diferente a la expresada por Wölfflin en *Die Klassische Kunst* (1899): *“El arte clásico no nos ha dejado ningún monumento de gran estilo en el que la arquitectura y la escultura coincidan en expresión pura; y la obra principal de la arquitectura en la que se concentraron todas las fuerzas, San Pedro de Roma, no pudo ser, finalmente un monumento del Alto Renacimiento”* (Wölfflin 1899, 1982: 4, 18).

⁷⁰ A este último paralelismo se añade el comentario de Richard M. Dunn que insinuaba la fuerte presencia que había ejercido este ensayo sobre Scott: *“Para reforzar el argumento de Watkin, uno puede volverse a*

“La realización perfecta de este ideal debía haber sido San Pedro; y si los planos originales se hubieran llevado a cabo, habría dado lugar al mayor logro de todas las artes. [...] San Pedro fue sacrificado por el espíritu que prevaleció en el Concilio de Trento. A pesar de las variaciones que hubo por parte de los arquitectos, la nave longitudinal era inevitable. Esto llevó a San Pedro al fracaso más colosal del arte, pero el catolicismo se quedó satisfecho. La cúpula queda oculta desde dentro y desde fuera de la entrada. Sin embargo, el genio italiano no podía olvidarse por completo. El ideal de espacio perfecto simplemente cedió el paso a su compañero inferior, el ideal de grandeza palacial - un ideal que siempre les ha llevado a los italianos a la perdición o a sacrificar su pasión por un efecto de espacio perfecto” (Berenson 1902: 69, 74-75).

“En el empeño de San Pedro estuvieron comprometidos los cerebros de Bramante, Miguel Ángel, Rafael, Peruzzi, Sangallo, Fontana, Maderna y Bernini. Tanta originalidad no podía concentrarse sin riesgos en un terreno único; y los sucesores de Bramante que fueron lo bastante afortunados para llevar sus proyectos a la práctica oscurecieron, si es que no ignoraron, la gran idea que habían heredado” (Scott 1924: 17).

[Conclusión]

Comenzábamos este análisis comparativo viendo una primera diferencia respecto al significado que se le otorgaba al término Renacimiento en relación con su dimensión temporal: Berenson limitaba su desarrollo al *quattrocento-cinquecento* y Scott extendía sus límites a lo largo de dos siglos más. Aquí se sumaba la diversa relación que se establecía entre la Edad Media y el Renacimiento en Italia, ya que si bien los dos consideraban que los ideales humanistas eran rasgos característicos de la naturaleza italiana: Berenson establecía una continuidad entre ambos periodos, al haberse expresado también, inconscientemente, en la arquitectura medieval; por el contrario, Scott veía el Medievo como una interrupción en el curso de la tradición italiana⁷¹, ya que, según él, “*las formas de Brunelleschi liberaron la edificación italiana de las tradiciones extranjeras del Norte*” (Scott 1924: 15). Pero lo que se podría considerar en un primer momento como desavenencias no lo son estrictamente, sino que son más bien matices respecto a una postura común. En este sentido, ya hemos comprobado los innumerables paralelismos que existen entre “*A Word for Renaissance Churches*” (1893) y *The Architecture of Humanism* (1914): 1) los dos instan por un análisis de la arquitectura basado en el criterio estético, dejando en un segundo plano los temas constructivos y funcionales; 2) ambos defienden la experiencia arquitectónica, basada en las teorías de la *Einführung*, como metodología de análisis y juicio crítico; 3) en Berenson, al hablarnos de nuestra “*incapacidad*” para distinguir los ideales del Renacimiento, existe un pequeño avance de lo que después serán las falacias de Scott; 4) de los “*ideales*” o “*principios*” del Renacimiento ambos destacan en relación con la arquitectura, por encima de todos, uno: el espacio, concepto sobre el que girará el ensayo de Berenson; 5) los ejemplos de iglesias citados y analizados en base a sus propias experiencias, serán los mismos que señalará Scott en su libro; 6) para ambos este ideal espacial proviene de la tradición clásica, en concreto de Roma, y es considerado como el material característico de la arquitectura con el que trabajaron los arquitectos romanos y del

una carta escrita por Scott a Vita Sackville-West años antes en la que describía Santa Maria della Consolazione en Todi, una iglesia a la que BB se refería en su artículo, como una de las iglesias centrales del canon de Scott” (Dunn 1998: 128).

⁷¹ Éstas eran sus palabras: “*Debemos seguir el curso de esta tradición en Italia, de donde era nativa la arquitectura del Renacimiento*” (Scott 1924: 10).

Renacimiento. Finalizando, los dos textos coinciden plenamente en sus contenidos y las únicas diferencias que observamos tienen que ver con lo que comentábamos al principio, es decir, en relación a la amplitud temporal que le dio Scott al término Renacimiento. Berenson limitaba su estudio a las iglesias del Renacimiento y Scott, recogiendo estas intuiciones berensonianas las extrapolaba a todas sus fases y a todo tipo de arquitectura. Aún con todo, hay que destacar la habilidad de Scott, al incluir estilos tan dispares como el Renacimiento y el Barroco para crear una teoría con tal grado de flexibilidad que fuese capaz de englobarlos a todos ellos, sin dejar de estar en plena consonancia con los conceptos defendidos por Berenson. Por tanto, aun no teniendo constancia de si Scott leyó o tuvo como referencia el ensayo de Berenson, después de haber comparado y analizado detenidamente ambos trabajos parece que las conclusiones que sacamos son afirmativas, es decir, Scott tuvo que saber de su existencia y, aún más, se podría añadir la hipótesis de que Scott pretendió con su libro ampliar y teorizar los conceptos que habían ya sido esbozados de manera instintiva por Berenson. Siguiendo este supuesto, en la parte central de su ensayo, hablándonos del interior de la iglesia de la Madonna della Consolazione en Todi, nos citaba a Ruskin elogiando la manera de redactar sus libros e instaba a alguien que con sus mismas habilidades persuasivas simpatizase por su misma causa: los ideales de la cultura del Renacimiento.

“El Sr. Ruskin, con su pluma dorada podría haber vuelto a recrear para nosotros este interior en espléndidos períodos, de no haberse echado a perder con un rebuscado entusiasmo engendrado a partir de un sentimentalismo neo-católico. Como esto es así, tenemos que esperar a un crítico con el mismo poder retórico pero con más grandes simpatías” (Berenson 1902: 70).

Aquí nos preguntamos si ¿no fue Geoffrey Scott este crítico, demandado por Berenson, que con el don de la retórica, tal y como reconocía Watkin, y las habilidades seductoras de Ruskin, defendió la arquitectura del humanismo? Además, los dos finalizaban sus introducciones de la siguiente manera:

“Expuesto de un modo rudimentario, sin desarrollar, e incompleto, pero que, sin embargo, puede tener algún interés para otros espectadores estéticos, para quienes -de los cuales sólo, si es que lo sabían- todas las artes existen” (Berenson 1902: vi).

“Puede ser tarea de otro volumen seguir detallada y concretamente esta arquitectura del humanismo, ver cómo los principios aquí delineados hallan su confirmación en la práctica de los arquitectos italianos, así como trazar el gradual descubrimiento de aquellos” (Scott 1924: 14).

Berenson y Scott consideraron sus respectivos trabajos como inacabados⁷². Frente a esto nos preguntamos: ¿No es Scott ese posible “espectador estético” que profundizará los temas que han quedado abiertos en el ensayo de Berenson? ¿No es la obra de Scott el desarrollo de las ideas que había dejado apuntadas Berenson en su texto? O dicho con otras palabras: ¿No es el ensayo de Berenson con los análisis que hace de diversas iglesias del Renacimiento en base a sus propias “experiencias estéticas”, un esbozo de este “otro volumen” que nos señala Scott?

⁷² Esa es la misma impresión que tuvo Edith Wharton al leer el libro de Scott: “Cuando conocí a Geoffrey Scott él era todavía arquitecto en ejercicio, y poco después publicó aquel libro perfecto -¿o debería decir aquella perfecta introducción a un libro?- titulado *The Architecture of Humanism*” (Wharton 1933: 285).

Una primera lectura moderna de *The Architecture of Humanism* (1914): Henry-Rusell Hitchcock, 1929.

El notorio interés que poco a poco fue atesorando *The Architecture of Humanism* (1914), sobre todo a partir de su segunda edición de 1924, por un sector de la crítica y de la historia de la arquitectura moderna de habla inglesa, se puede ver reflejado en la nota final que escribió Henry-Rusell Hitchcock Jr. en el *Appendix* de su libro *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration* (1929).

“Mientras este libro va de camino a la imprenta me he enterado de la muerte de Geoffrey Scott. Es más que triste pensar que en estos momentos no puede haber un trabajo sobre arquitectura hecho de una pluma que exponga el tema tan brillantemente como no había ocurrido desde Ruskin. Pero the Architecture of Humanism seguirá manteniendo su lugar, recordándonos aquel tiempo en que el humanismo tenía un significado más brillante que el que tiene hoy día” (Hitchcock 1929: 236).

Quizás estas palabras de Hitchcock, con cierto tono nostálgico, nos permitan responder a la pregunta anterior y debamos considerar a Scott como ese crítico esperado por Berenson en 1893, es decir, *“un crítico con el mismo poder retórico [de Ruskin] pero con más grandes simpatías”*. Pero si esta última nota, por su ubicación y contenido, resultaba ya reveladora de la afinidad que sentía hacia su persona, el libro finalizaba de la siguiente manera:

“Afortunadamente el valor de este libro [The Architecture of Humanism] como un estudio parcial de la estética fisiológica de la arquitectura no es negado por este hecho, y la arquitectura de los Nuevos Pioneros, si no es del todo una arquitectura del humanismo es sin embargo la más críticamente comprensible para aquellos que están familiarizados, sino enteramente convencidos, con las teorías de Geoffrey Scott” (Hitchcock 1929: 236).

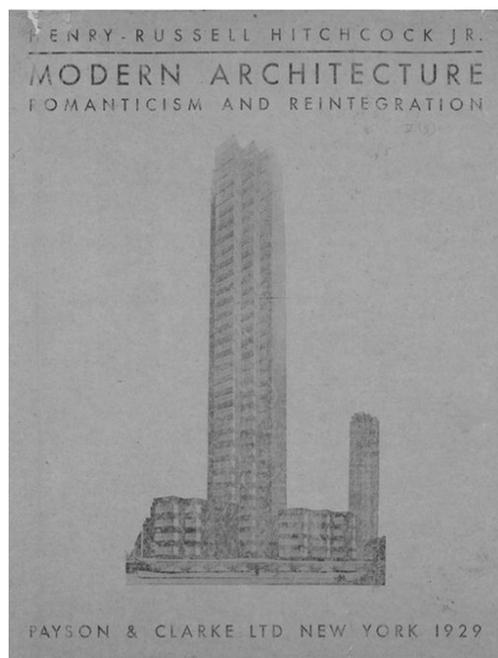
Si en el año veintinueve el humanismo tenía un protagonismo más bien escaso en el mundo de la arquitectura, será a partir de los años cuarenta, como veremos, cuando los ideales humanistas se verán revalorizados en el mundo académico angloamericano, empezando a tener una destacada presencia, tanto en el mundo teórico de la crítica y de la historia, como en el mundo práctico de la arquitectura. Un hecho que puede sustentarse, en cierta medida, en las aseveraciones de Hitchcock, es decir, *“la arquitectura de los Nuevos Pioneros”*, o arquitectura moderna, será más fácilmente comprensible para aquellos críticos que estén *“familiarizados, sino enteramente convencidos, con las teorías de Geoffrey Scott”*, o lo que es lo mismo, con la *“estética fisiológica”*, siendo, en definitiva, él, un claro ejemplo de crítico familiarizado y/o convencido. Esta clara simpatía teórica y metodológica que mostró Hitchcock hacia *The Architecture of Humanism* (1914) ya ha sido señalada por Vincent Scully al afirmar que *“permaneció siendo querido [por Hitchcock], como por Johnson, durante el transcurso de sus largas vidas”* (Scully 1993: x). Pero si bien, el libro de Scott fue un libro *“querido”* por Hitchcock durante toda su vida, no se sabe a ciencia cierta cómo pudo éste caer en sus manos. Para dar respuesta a esta duda se podrían mantener una gran variedad de posibles conjeturas. Siendo quizás una de las más probables la enorme aceptación y difusión que adquirió a partir de 1924, llegando incluso a provocar *“que tres universidades Americanas lo hubieran incluido como lectura obligatoria para el grado de arquitectura”* (Dunn 1998: 219). ¿Pudo ser la *Harvard University* una de estas universidades? Una respuesta afirmativa sería muy probable ya que si miramos en sus

fondos, la *Fine Arts Library* de Harvard cuenta con dos copias de la edición de 1924⁷³. Un hecho al que se añaden los estrechos vínculos que esta obra mantenía con las teorías de Berenson, y este último, no hay que olvidarlo, con el mundo bostoniano y con la Universidad de Harvard, como ex alumno que era. Siguiendo esta línea berensoniana relacionada con la *Harvard University*, surge la figura del profesor de historia del arte Arthur Kingsley Porter (1883-1933), quien había realizado un viaje a Grecia con Berenson un año antes de la publicación de la segunda edición del libro de Scott⁷⁴. Esta posible trivial conexión, entre estos dos historiadores, resulta sugerente si contemplamos las palabras expresadas por Rowe en un breve texto monográfico que dedicó a Hitchcock en 1988, titulado *Henry-Rusell Hitchcock*, en el que señalaba que las contribuciones de Kingsley Porter destacaban por “su excesiva atención a los hechos a expensas de las generalizaciones” y esgrimía que “tiene que haber sido Kingsley Porter quién haya sido el responsable de la definitiva formación del Rusell Hitchcock que me encontré en Yale” (Rowe 1988: 13). Esta marcada afinidad metodológica existente entre Berenson y Kingsley Porter, en la que se enfatizaba lo visual y concreto frente a lo intelectual y genérico, reafirma uno de los hilos conductores de la presente tesis, en el que se intenta subrayar la diferente manera de abordar, entender y explicar la arquitectura que tienen los críticos del contexto angloamericano que son ajenos al idealismo alemán, tal y como ya ha sido expresado por muchos otros, como por ejemplo, Nikolaus Pevsner, quien también puntualizaría que “Inglaterra desconfía de las generalizaciones. La tendencia es la de tratar cada caso por sus propios méritos y dejar la perfección de una ley de códigos para naciones más lógicas y menos prácticas” (Pevsner 1946: 116). Esta correlación establecida entre Bernard Berenson, Arthur Kingsley Porter y Henry-Rusell Hitchcock, puede explicar en buena medida la enorme admiración que sintió este último hacia una obra como *The Architecture of Humanism* (1914). Una afinidad que se puede ver reflejada en su libro *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration* (1929), donde considerando que “la pregunta abierta más importante que existe hoy día en arquitectura es la de la relación entre la expresión técnica y la expresión estética” (Hitchcock 1929: 210), se acabaría decantando a favor del criterio estético (la *venustas*), totalmente afín al de Berenson y Scott, en detrimento del técnico (la *firmitas*) y del funcional (la *utilitas*).

Si bien a lo largo de esta obra, nos había ido exponiendo las diferentes relaciones que se habrían establecido entre la arquitectura (*Architecture*), la ingeniería (*Engineering*) y la construcción (*Building*), desde el inicio del Romanticismo en 1750 hasta la arquitectura de los Nuevos Pioneros en 1930, la conclusión a la que llegaba era la de que “la técnica [*technics*] sólo forma una parte de la arquitectura; y como ha sido manifestado la arquitectura de los Nuevos Pioneros reposa su centro más sobre la estética que sobre la técnica” (Hitchcock 1929: 209), para acabar afirmando posteriormente que “hay muchas razones para creer que el poder creativo de la raza humana se limita a cuestiones estéticas” (Hitchcock 1929: 210). La evolución de la arquitectura, por tanto, estaba supeditada a cuestiones estéticas o cuestiones de estilo, es decir, “la continuidad del uso de hormigón armado siempre que sea posible se recomendaría cuando sirva de la mejor manera a la estética ya formada de un estilo” (Hitchcock 1929: 210). Una nueva estética que se vería ya constatada en las construcciones de los Nuevos Pioneros donde ya a lo largo del texto se verían enunciados todos los puntos que se impondrían con la publicación de su libro *The International Style: Architecture since 1922* (1932).

⁷³La edición norteamericana (*Charles Scribner's Sons*) y la edición inglesa (*Constable and Company Ltd*).

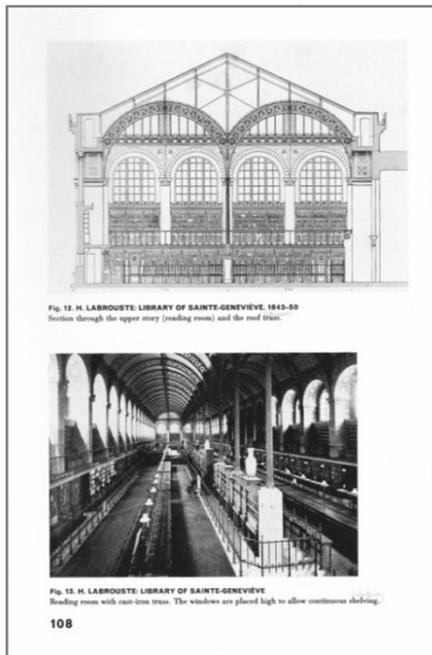
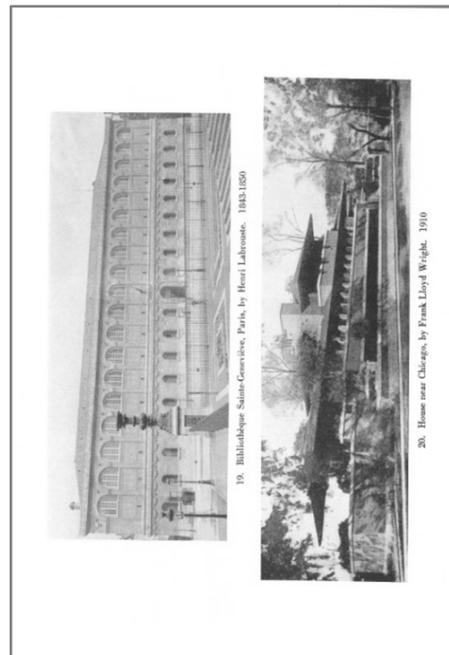
⁷⁴Henry-Rusell Hitchcock visitará a Berenson en *I Tatti* el 9/9/1955: “Hitchcock, a quien yo recuerdo como un joven más bien rechoncho y poco atractivo, apareció ayer, transformado en un tipo de vikingo americano despreocupado, de mediana edad y de voz llena pero no ruidosa” (Berenson 1963: 399).

18 Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich* (1928)19 Henry-Russell Hitchcock: *Modern Architecture* (1929)

Esta importancia estética que daba Hitchcock a los hechos concretos, también sería apuntada por Vincent Scully en el *Foreword* que escribiría para la reedición de 1993, en el que contrapondría su manera de proceder frente a la empleada por “su gran rival” Sigfried Giedion⁷⁵, al opinar que “él [Hitchcock] *está decidido a evitar decisiones fáciles, el reduccionismo capcioso, no se conformaría con ‘hechos constituyentes’ preconcebidos, como su gran rival, Sigfried Giedion, había de hacer algunos años después*” (Scully 1993: vi). Aquí volvería a salir a la palestra nuevamente el tema metodológico al contraponer la distinta actitud mantenida por ambos. Hitchcock, en esta obra, abogaba por el valor estético de la arquitectura moderna reduciéndola en cierta medida a un mero formalismo, al no considerar relevantes las intenciones morales, sociales, culturales, históricas, técnicas o funcionales de la arquitectura. Para ello, haría uso de una metodología en la que “su acercamiento permaneció visual. Él describió las cualidades formales de la nueva arquitectura de la manera más precisa hecha hasta el momento, y ayudó a una generación a ver lo que antes había sido esencialmente conceptual. [...] fue su simple entusiasmo estético, mucho más allá de las conceptuales consideraciones históricas, el que le llevó hacia Gropius, Oud, Mies, y Le Corbusier. Él es sumamente visual después de todo” (Scully 1993: vii-viii). Una actitud marcadamente formalista donde “cada edificio” sería tratado “como si éste fuera una pintura en una galería, para verlo aisladamente” (Scully 1993: viii), y que se materializaría: 1) en formato tipográfico a través de los juicios emitidos respecto a cada una de las obras que iban siendo citadas a lo largo de su discurso –a modo de *páginas amarillas*, por utilizar la expresión de Sybil Mogoly-Nagy-; y 2) en formato fotográfico en el apartado final dedicado a las ilustraciones, donde de cincuenta y ocho imágenes únicamente tres corresponderían a interiores y el resto se ceñirían a reflejar las fachadas y los volúmenes de manera aislada⁷⁶.

⁷⁵*Bauen in Frankreich* (1928) y *Modern Architecture* (1929), dos obras casi contemporáneas, en las que siguiendo un mismo objetivo: intentar explicar dónde se encontrarían las raíces de la Arquitectura Moderna, se mantendrían posturas y metodologías muy diferentes. Un libro, el primero, que sería citado por Hitchcock en el apartado de *Bibliographical Note* diciendo: “*Bauen in Frankreich de Giedion es excelente, en particular históricamente*” (Hitchcock 1929: 241).

⁷⁶Puede parecer anecdótico o incluso banal, pero el siguiente comentario refleja muy bien la importancia que tenía para él el análisis visual y concreto de las obras de arquitectura: “*Se han dado más títulos*

20 Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich* (1928)21 Henry-Russell Hitchcock: *Modern Architecture* (1929)

A sabiendas de la importancia que tenía la imagen ambos, si comparamos las ilustraciones seleccionadas para explicar un mismo edificio, se percibe claramente el diferente tipo de análisis planteado por cada uno. El primero, mediante el uso de plantas, secciones, axonométricas, fotos exteriores e interiores, resaltarán los aspectos constructivos e ingenieriles vinculados con los nuevos materiales de construcción, así como, los temas espaciales, especialmente, de interpenetración espacial; el segundo, ciñéndose exclusivamente a cuestiones formales, volumétricas y de superficie, mediante el uso casi exclusivo de fotos exteriores destacará los aspectos estéticos. Si el criterio estético es un claro punto de conexión con Scott, aún se podrían señalar otros, como por ejemplo, el que surgiría a partir del término eclecticism. El historiador norteamericano se serviría a lo largo de su discurso de las diferencias que establecía entre los conceptos de *eclecticism of taste* y *eclecticism of style*, es decir, “la nueva tradición en arquitectura apareció tan pronto como los arquitectos pasaron del eclecticism de gusto hacia el eclecticism de estilo con la intención de fundar una manera racional e integrada” (Hitchcock 1929: 90). Uno, consistía en la utilización de los diferentes estilos del pasado de manera autónoma y separada; y el otro, se expresaría por el uso libre de los mismos en un mismo edificio, manifestando a través de esta nueva libertad de composición *the New Tradition*, siendo éste, según Scully, el gran descubrimiento de Hitchcock. Los postulados de Scott también giraban en contra del eclecticism imperante del siglo XIX que se vería reflejado en las diversas falacias. Un eclecticism de gusto que tenía que ver con las connotaciones intelectuales que éste sugería y no con el placer visual que provocaba a nuestros sentidos, siendo éste un aspecto que tiene relación con Hitchcock al opinar que “el gran cambio ha sido que mientras el Romanticismo convirtió la arquitectura en la menor de las artes visuales, hoy día está más cerca de ser la más importante” (Hitchcock 1929: 220). El Romanticismo había estado dominado por la literatura, la pintura, la arqueología, la técnica, es decir, el intelecto había dominado a los sentidos convirtiendo a “la arquitectura en la menor de las artes visuales”. Esto era el mismo argumento que había expresado Scott a través de sus falacias.

alemanes que franceses porque los libros alemanes por su precio ofrecen marcadamente más ilustraciones” (Hitchcock 1929: 241).

22 Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich* (1928)23 Henry-Russell Hitchcock: *Modern Architecture* (1929)

Siguiendo esta línea, resulta sugerente ver el uso que hacía del término *tradition* al hablarnos de *the New Tradition*⁷⁷, un vocablo también empleado por Scott al hablar de la *Academic Tradition* en uno de sus capítulos y cuyos contenidos iban en la misma dirección propuesta por Hitchcock: una crítica a la teoría prescriptiva, a las leyes, a las normas restrictivas, y en defensa de la libertad creativa que nos aportaba el estudio y empleo de la tradición. Lo mismo que entendía Hitchcock bajo la catalogación de *eclecticism of style* e incluso en el significado que le otorgaba al término *style*, que siendo consciente de que “*al enunciar los principios generales del estilo contemporáneo [...] es difícil evitar una cierta apariencia de dogmatismo*”, para él “*la idea del estilo*” era entendida “*como marco de un desarrollo potencial en vez de un molde fijo y opresor*” (Hitchcock 1932: 36). Aún se podría extrapolar más esta hipótesis e insinuar que la propuesta de Scott, con su rechazo al desvarío del siglo XIX, apuntaba hacia una nueva tradición, no académica, sino humanista que enlazaría con la sucesión de estilos que se habían dado en el Renacimiento, es decir, ¿no estaba Scott proponiendo una nueva fase estilística que sirviéndose de los valores humanistas enlazase nuevamente con la arquitectura humanista del Renacimiento? ¿Pudo Hitchcock haber hecho esta interpretación estilística del libro de Scott, donde en vez de proponer unos valores humanistas señalaría los valores formales que atesoraba la arquitectura de los Nuevos Pioneros? Dejando estas preguntas en el aire, lo que sí que está claro es que la postura

⁷⁷ Un término también empleado por Giedion en su libro *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (1941). Esta diferente actitud metodológica apuntada también se puede observar en esta obra, tal y como señaló John Summerson en la reseña que hizo en 1942 para la revista *Architectural Review*, titulada “The Philosopher Historian”. Aquí diferenciaría entre la historia y la filosofía, “*los dos trabajos son complementarios, estrechamente relacionados entre sí, pero son dos trabajos diferentes. La historia elaborada didácticamente no hace filosofía*” (Summerson 1942: 126), y criticaría el método empleado por Giedion a la hora de abordar la historia relacionándolo con el trabajo del filósofo y no con el del historiador: “*¿Cuál es el trabajo del historiador? Sea lo que sea, lo que no es, yo mantengo, es el de filosofar. Una obra de historia, como una obra de arte, es algo que cuya eficacia está limitada por el alcance de la intuición de su autor, trabajando sobre su propio material*” (Summerson 1942: 126).

de Hitchcock apuntaba a señalar los rasgos un nuevo estilo moderno, como así se materializaría en 1932 con *The International Style: Architecture since 1922*.

“En 1932, fue a caer totalmente bajo la influencia de los Nuevos Pioneros y, en The International Style de Johnson y de él, fue a escribir un simple, claro, y prescriptivo tratado de arquitectura sobre el trabajo de éstos que estaba muy lejos de la vasta riqueza y animada ambigüedad del presente volumen” (Scully 1993: vii).

Una obra que se llegaría a convertir en académica pero cuyo objetivo era el totalmente el opuesto como reconocería posteriormente su autor en el artículo escrito en 1951 para la revista *Architectural Record*, titulado *The International Style Twenty Years After*, donde señalaría que *“el error cometido por muchos lectores de ‘The International Style’ fue el de asumir que lo que los autores ofrecieron como un diagnóstico y pronóstico se destinó para ser utilizado como un conjunto de reglas académicas”* (Hitchcock 1966: 247). Una postura que nuevamente sería expresada y reivindicada en el *Foreword* para la edición de 1966 subrayando que *“ni en la recopilación de material para la exhibición sobre la que el libro se basaba, ni al escribir el libro, planeábamos proporcionar una colección de recetas para el éxito del nuevo estilo”* (Hitchcock 1966: 22), es decir, su objetivo no era otra que el de constatar la arquitectura que se estaba produciendo en la década que va de 1922 a 1932. Y siguiendo esta línea, se podrían sumar las palabras de Philip Johnson expresadas el 30/4/1955 en una conferencia titulada *Style and International Style*, que habiendo comenzado diciendo que *“estoy y siempre estaré en deuda con Rusell Hitchcock”* (Johnson 1979: 73) apuntaría *“un estilo no es un conjunto de reglas y ataduras, como parecen pensar algunos de mis colegas. Un estilo es un clima dentro del cual operar, un trampolín desde donde poder saltar hacia adelante en el vacío”* (Johnson 1979: 76). Un término, el de estilo, como apuntaría Scully, ajeno a las connotaciones wölfflinianas características del mundo germano-parlante y que estaría vinculado con la personalidad y la creatividad artística individual:

“Los intereses de Hitchcock eran ‘estéticos’, y como todos los historiadores de su tiempo creía en el ‘estilo’ –y, como todos los historiadores, en el simple principio de cambio. Él sabía que no era el Zeitgeist sino los mortales seres humanos quienes hacían arquitectura y, por definición, no tuvo presencia en su trabajo” (Scully 1993: viii).

Tal y como apuntábamos en el Prefacio, a lo largo de todo el siglo XX las dos lecturas que han prevalecido de *The Architecture of Humanism* (1914) han sido: 1) la relacionada con el campo de la arquitectura clásica, que vincula sus contenidos, exclusivamente, con la arquitectura del Renacimiento y sus posibles revivals; y 2) la relacionada con el campo de la arquitectura moderna proponiendo una nueva metodología de análisis arquitectónico. El propio Richard M. Dunn al abordar el libro de Scott también nos señalaba esta bifurcación:

“El debate sobre la influencia de Scott continúa estando vivo: algunos como Macleod lo ven como un precursor del movimiento moderno en la arquitectura mientras otros, como Henry Hope Reed, lo consideran firmemente en el campo clásico” (Dunn 1998: 129).

La postura *“como un precursor del movimiento moderno”* de Robert Macleod (1932-2003) se puede observar en su influyente, pero hoy olvidada, obra: *Style and Society: Architectural Ideology in Britain 1835-1914*(1971). En su opinión *“el libro de Scott tuvo un impacto completamente desproporcionado para su tamaño, y en algunos aspectos, para su*

contenido. Fue indudablemente la publicación individual más influyente en arquitectura desde *Stones of Venice* de Ruskin. Ésta efectivamente eliminó algunas de las preocupaciones que se estaban desarrollando en el siglo XIX, y formalizó el pensamiento de las dos generaciones venideras. Éste presentó (a Gran Bretaña) nuevas bases filosóficas para el fenómeno de Estilo, y propuso la fundación para una estética que poseía ya una respetable ascendencia académica, y para la cual el clima de opinión británico había sido fortuitamente preparado” (Macleod 1971: 130). Además de subrayar la importancia que asumió a partir de su publicación, el autor destacaba de su influencia “dos importantes contribuciones para la ideología de su tiempo” (Macleod 1971: 133): la primera tenía que ver con estas “nuevas bases filosóficas para el fenómeno de Estilo” proporcionándole un nuevo estatus a ese concepto⁷⁸; y la segunda consistía en el restablecimiento y defensa de la arquitectura como un arte, destacando su vertiente artística y rechazando, por tanto, ese carácter ingenieril típico de una época que primaba los aspectos relacionados con la construcción y la función. Estas dos principales contribuciones son las que, según Macleod, se acabarían finalmente materializando a través del Estilo Internacional en el Movimiento Moderno.

“Scott no intentó restablecer una exactitud arqueológica, y no intentó codificar una serie de reglas exactas. De este modo *The Architecture of Humanism* restableció una nueva relación en dos elementos de la ideología arquitectónica. El Gusto tenía que ser el principal criterio para el diseño arquitectónico, y esto tuvo que ser realizado a través del vehículo del Estilo. [...] él creó una serie de valores, en los que el Movimiento Moderno en su disfraz de Estilo Internacional hizo enteramente aceptables” (Macleod 1971: 134).

Esta relación de los contenidos *The Architecture of Humanism* (1914) con el Estilo Internacional y su libro programático *The International Style: Architecture Since 1922* (1932) abre otras posibles pistas que justifican la ferviente admiración que sintieron en los años treinta Hitchcock y Johnson hacia esta obra cumbre⁷⁹.

⁷⁸ Aquí hay que recordar que Scott vinculaba el Estilo con el último de sus valores humanistas: la coherencia, manifestando que “la masa, el espacio y la línea humanizados son la base de la belleza, pero la base del estilo es la coherencia” (Scott 1924: 237).

⁷⁹ Si bien en los años cincuenta Rudolf Wittkower y su libro *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) se convirtieron en la alternativa crítica a *The Architecture of Humanism* (1914), en los años treinta, William Lethaby (1857-1931) fue su claro oponente debido a la polaridad de sus posturas. No obstante, “históricamente, Scott fue el vencedor, tanto a través de la estructura profesional del día como de la plausibilidad de su argumento. Para la estructura profesional presupuso que el arquitecto seguía siendo el jefe del proceso de diseño a través de la singularidad de unas habilidades que podía aplicar sobre el problema de diseño. En un momento en que los constructores estaban adquiriendo especialización técnica que solamente podía ser correspondida por los arquitectos con mucha dificultad, cuando áreas enteras de especialización en mecánica, en organización, y en económicas se estaban convirtiendo en la provincia de otras estructuras profesionales o económicas, cuando el medible cumplimiento en construcción y diseño se estaba convirtiendo cada vez más en materia de legislación gubernamental, la posición del arquitecto fue cada vez más dependiente de la suposición de que la arquitectura era fundamentalmente una materia de Gusto y Estilo. En estas áreas, al menos, podía permanecer indiscutido” (Macleod 1971: 136). Esta oposición entre Lethaby y Scott ya había sido anteriormente también expresada por Reyner Bahnam (1922-1988) en su tesis doctoral *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) en el capítulo: “England: Lethaby and Scott”.

Capítulo 2:
El concepto de empatía en *I Tatti*



“Lo mismo ocurre en el mundo físico. A nosotros las formas solamente se nos convierten en significativas porque reconocemos en ellas la expresión de un alma sensible. Instintivamente animamos cada objeto. Se trata de un instinto originario del hombre. Esta es la fuente de la imaginación mitológica; e incluso hoy, ¿no es necesario un gran proceso educativo para liberarse de la impresión que una figura que haya perdido el equilibrio no nos sea molesta? Es más, ¿esta tendencia morirá alguna vez? Creo que no. Sería la muerte del arte”.

HEINRICH WÖLFFLIN

Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, 1886.

“Concebirlo todo con sistemática rigidez, sin modificar lo más mínimo del patrón establecido, hasta que el espíritu se materialice y todos los sentimientos alegres se ahoguen, es el signo de nuestra época”.

CAMILLO SITTE

Der Städte-bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, 1889.

Origen y evolución del concepto de la *Einfühlung* en el contexto centroeuropeo

A modo de inicio, tal y como apuntan Harry Francis Mallgrave y Eleftherios Ikononou en su libro *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893* (1994), el término de la *Einfühlung* debe su existencia al filósofo alemán Robert Vischer (1847-1933), quien en 1873 en su disertación de tesis, titulada *Über das optische Formgefühl (Sobre el sentido de la forma óptico)*, utilizaría por primera vez este vocablo:

“Así, a principios de los años setenta del siglo XIX, cuando el candidato Robert Vischer seleccionó como su tema de tesis el problema de la proyección emocional –al que acuñó el nuevo término *Einfühlung*–, lo hizo sobre un terreno filosófico relativamente bien preparado” (Mallgrave 1994: 21).

Aún tratándose de un escrito clave para la posterior difusión de este concepto y “a pesar de la originalidad de muchas de sus visiones, serían necesarios varios años para que se sintiera un impacto total de su ensayo” (Mallgrave 1994: 17). Si mirando hacia adelante fueron necesarios varios años para su asimilación, girando la vista hacia atrás no se puede ignorar tampoco, tal y como apuntan los autores, que “lo hizo sobre un terreno filosófico relativamente bien preparado”. Sin querer subestimar aquí el papel desarrollado por Vischer al respecto, según ellos, este “terreno” había estado ya abonado, en un primer momento, mediante “el punto de vista sensible que infundieron las descripciones de la naturaleza que habían hecho algunos escritores alemanes románticos tales como Novalis, Friedrich Schlegel y Jean Paul Richter” (Mallgrave 1994: 17), donde se podían vislumbrar ya indicios de esta tendencia empática⁸⁰. Sin embargo, para el posterior desarrollo de este concepto fue relevante el papel que acabaron desempeñando las primeras proposiciones filosóficas, al asentar muchas de las bases en las que se basaría posteriormente Vischer⁸¹. El punto en común que tenían todas estas publicaciones se basaba en que “uno de los objetivos de mediados del siglo XIX fue el de definir el rol que el sentimiento subjetivo juega en la percepción de la forma” (Mallgrave 1994: 17), es decir, todas ellas en cierta medida observaban cómo el cuerpo se veía afectado por determinados estímulos visuales a través de la forma, tratando así de explicar y teorizar, la relación que veían que se producía entre nuestras impresiones visuales y el contenido emocional que obteníamos de ellas. A partir de aquí, la siguiente publicación a destacar sería la ya citada tesis doctoral de Robert Vischer editada en 1873, un trabajo que “radicalmente alteraría la discusión estética de una era” (Mallgrave 1994: 22). Uno de los aspectos clave de esta obra era el considerar la participación del sujeto en el

⁸⁰ Unas conjeturas que ya con anterioridad habían sido expresadas por estudiosos del ámbito alemán como, por ejemplo, Wilhelm Worringer : “el problema de la proyección sentimental se remonta al romanticismo, cuya intuición artística anticipó la concepción básica de la estética vigente en nuestros días” (Worringer 1908, 1953: 3, 18); o del ámbito anglosajón como Vernon Lee (1856-1935): “esta palabra *Einfühlung* ha existido en la estética alemana desde Vischer y Lotze; y además ha existido en la fraseología literaria al menos desde Novalis y los Romantistas” (Lee 1912: 46).

⁸¹ De manera esquemática H.F.Mallgrave y E.Ikononou proponían como punto de partida el filósofo alemán Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) –padre de Robert Vischer– con la triada: *Aesthetic; oder, Wissenschaft des Schönen* (1846-1857) (*Estética; o, la ciencia de lo bello*), *Kritische Gänge* (1861-1873) (*Procedimientos críticos*) y *Kritik meiner Aesthetic* (1866) (*Crítica de mi estética*); seguidamente Karl Köstlin (1819-1894), - antiguo colega de Theodor Vischer y colaborador en el apartado de música de su *Aesthetic-* con su *Aesthetic* (1869) (*Estética*); y, por último, Hermann Lotze (1817-1881), primero con *Mikrokosmos: Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit* (1856–64) (*Microcosmos: ideas sobre la historia natural y la historia humana*) y luego con *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (1868) (*Historia de la estética en Alemania*). La importancia e influencia de estos autores, es incuestionable ya que vendría señalada por el propio Robert Vischer en el *Vorwort (Prefacio)* de su tesis, así como, por Friedrich Theodor Vischer en su texto *Das Symbol* (1887).

fenómeno estético, donde el contenido subjetivo asumía un papel fundamental en el acto de la contemplación estética. Los sentidos (visual y táctil) junto con la mente, sobre todo a través de la imaginación del artista o del espectador, serían los dos factores fundamentales que relacionarían la percepción de las formas visuales con las sensaciones que éstas nos provocaban.

Si los años que van de 1873 a 1893 destacaban por su productividad teórica, sería sobre todo “en la década de 1880 donde se puede observar el vibrante punto de inflexión entre las viejas tendencias estéticas del siglo XIX y las visiones del arte abstracto y de la arquitectura del siglo XX” (Mallgrave 1994: 3). En ese periodo temporal se llevaron a cabo grandes esfuerzos por enriquecer las viejas nociones relacionadas con la forma y el espacio, y en base a ello, se crearon otras de nuevas, como sería el caso ya comentado de la *Einfühlung*. Si “el asunto de la forma y el espacio pueden ser vistos muy bien como preferentes en los problemas estéticos del siglo XIX” (Mallgrave 1994: 1), parece ser, que la empatía surgió como resultado de las discusiones de la época relacionadas con la pura forma, o al menos esto es lo que se deduce si observamos las palabras con las que Vischer daba inicio a su trabajo de tesis:

“El presente trabajo fue provocado por la discusión de la pura forma, que mi padre definió por primera vez como un punto focal de la investigación estética en la crítica de su estética. Si, tal y como él mantiene contra la escuela Herbartiana, no puede haber forma sin contenido, entonces hay que demostrar que estas formas desprovistas de vida emocional, a las que se refiere esa escuela con una apariencia de verosimilitud, están abastecidas con el contenido emocional que nosotros –los observadores- les transferimos sin darnos cuenta. Solamente en unos pocos lugares de su Aesthetik mi padre sugirió esta noción de forma, por ejemplo, en el capítulo sobre arquitectura (1851) y en su teoría de la belleza natural (1847)” (Vischer 1873, 1994: III, 89).

Esta relación existente entre forma y empatía, que surge del principio de que “no puede haber forma sin contenido”⁸², intentó asimilar, ya en estos primeros momentos, que el contenido de la forma era aquel contenido emocional que le transferíamos nosotros mismos “sin darnos cuenta”. Un tema que sería muy recurrente en muchos de los escritos que se publicarían años después⁸³. Si con el trabajo de Vischer, la *Einfühlung* fue ganando terreno hasta convertirse, conjuntamente con el estudio de la forma y del espacio, en otro de los temas “preferentes en los problemas estéticos del siglo XIX”. La relación existente entre estos tres nuevos términos (espacio, forma y empatía) permite comprender el camino temporal conjunto que siguieron ya a lo largo del siglo XX, siendo tratados y reivindicados, todos ellos, de manera clara por los dos autores analizados anteriormente, Bernard Berenson y Geoffrey Scott, donde el hecho relevante y novedoso de sus respectivos trabajos, radicaba en la aplicación conjunta de estos conceptos en el ámbito de la arquitectura, y no en el de la pintura o la escultura como se había hecho anteriormente. Aun así, tal y como señalan H.F.Mallgrave y E.Ikonomou, “estas primeras reflexiones de Vischer sobre la noción de empatía (*Einfühlung*) fueron pronto eclipsadas por

⁸² Sobre la perenne relación entre estos dos conceptos y su posterior desarrollo en “la escuela alemana de historia del arte” Cornelis van de Ven sitúa sus raíces en Hegel “que postuló una teoría estética gobernada por el juicio de la forma como expresión de un contenido. Según Hegel, el arte es la representación sensible de una idea, el símbolo exterior de un contenido metafísico desarrollado en el tiempo. Esta concepción de Hegel constituyó el verdadero origen de la escuela alemana de historia del arte, basada en la congruencia de forma y contenido” (van de Ven 1977: 37).

⁸³ Como se verá en el siguiente capítulo, esta relación entre la forma y el contenido en el arte será un tema importante para Bruno Zevi al abordar la arquitectura y definir su *interpretazione spaziale* en *Saper vedere l'architettura* (1948).

la abundancia de escritos psicológicos que popularizaron este concepto” (Mallgrave 1994: 2). Siguiendo su estela, y refiriéndonos a escritos posteriores a 1873, sobresaldrían en este caso otros autores⁸⁴, momento en que las teorías de Vischer irían “disminuyendo su aceptación, especialmente entre aquellos que estaban tratando de encontrar una psicología de la forma más rigurosa” (Mallgrave 1994: 28). Aunque “no obstante el término *Einfühlung* vino a poseer cada vez más recónditos significados en la literatura psicológica de finales del siglo XIX, la noción que dio origen al término tuvo una relativamente bien establecida tradición en el pensamiento alemán” (Mallgrave 1994: 17). Un ejemplo de este hecho sería el caso de Theodor Lipps, que concentró parte de sus esfuerzos en una sustancial ampliación teórica de los temas formulados por Vischer en relación con la *Einfühlung*. Con este filósofo sería con quien finalizarían H.F.Mallgrave y E.Ikonomou su explicación cronológica alrededor de este concepto⁸⁵:

“La teoría de Vischer ya ha sido, de hecho, reemplazada en varios frentes en esta fecha, como lo fue en los años noventa el concepto de empatía a través de una elaboración considerable en los escritos de Herman Siebeck, Karl Groos, Volkelt, y Lipps. Fue Lipps en particular quien engendró una teoría de la empatía ‘científico’-filosófica, empezando por su *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen (Estética del espacio e ilusiones geométrico-ópticas), 1893-1897. El término empatía, ahora desguarnecido de sus ‘místicos’ matices, vino definido como ‘disfrute objetivado de uno mismo’ y fue dividido por Lipps en cuatro tipos principales. La discusión de empatía de Lipps en términos de arquitectura y ornamento también ayudó a traer la idea hacia la práctica artística cerca de finales del siglo. Su refinamiento de la noción fue simultáneo con el desarrollo del realismo arquitectónico y el Jugendstil, y su influencia puede ser vista en los escritos arquitectónicos de Richard Streiter (un estudiante de Lipps), August Endell, y Henry van de Velde” (Mallgrave 1994: 29).*

Una de las singularidades de Lipps, en su trato con la *Einfühlung*, radicaba en pretender formular con sus escritos “una teoría de la empatía ‘científico’-filosófica”, es decir, en intentar darle una objetividad científica a este concepto. Este factor unido a su tentativa de “traer la idea hacia la práctica artística”, y también me atrevería añadir, hacia la práctica crítica, desligándola así del campo puramente filosófico, pudieron ser uno de los motivos principales que hicieran que sus teorías fueran tan bien recibidas por algunos historiadores y críticos de arte de la época. Si desplazamos la vista hacia nuestro campo de estudio (el mundo angloamericano), el caso de Bernard Berenson podría ser un claro ejemplo de este hecho debido a la afinidad personal que sentía respecto a la objetividad científica, en su faceta profesional como *connoisseur*, en detrimento de todo argumento sustentado en especulaciones teórico-filosóficas. Esta actitud se puede observar en su texto *Rudiments of Connoisseurship* (1902) –pensado como la primera sección de un texto más amplio sobre *Methods of Constructive Art Criticism* que nunca se llegó a elaborar- en el que haría un breve esbozo del

⁸⁴ H.F.Mallgrave y E.Ikonomou señalan a: Johannes Volkelt (1848-1930) con su *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik* (1876) (*El concepto de símbolo en la más reciente estética*); Theodor Lipps (1851-1914) con su *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen (Estética del espacio e ilusiones geométrico-ópticas)* y su posterior *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst* (1903-1906) (*Estética: la psicología de la belleza y el arte*); o “la última revisión sería de las ideas de Vischer” por parte de Paul Stern con su *Einfühlung und Association in der neueren Ästhetik* (1898) (*Empatía y asociación en la estética reciente*).

⁸⁵ La repercusión que llegaron a tener los escritos de Lipps en aquel momento dentro los ambientes germanos se puede observar en la tesis doctoral de Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (1908): “La estética moderna, que ha dado el paso decisivo desde el objetivismo estético al subjetivismo estético, lo que quiere decir que no parte ya en sus investigaciones de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla, culmina en una teoría que con un nombre general y vago puede designarse como teoría de la *Einfühlung*, a la que Theodor Lipps dio una formulación clara y comprensiva. Por lo tanto, el sistema estético de Lipps será –pars pro toto- nuestro punto de partida en las exposiciones que siguen” (Worringer 1908, 1953: 2, 18).

método científico que utilizaba para la autenticación de obras pictóricas del Renacimiento y que estaría estrechamente relacionado con la nueva práctica empírica del *connoisseurship*, introducida por Giovanni Morelli (1816-1891) en los años ochenta, basada en el análisis de hechos formales concretos y no en argumentaciones teóricas:

“El *Connoisseurship* se basa en la suposición de que la perfecta identidad de características indica la identidad de origen -una suposición, a su vez, basada en la definición de las características como aquellos rasgos que distinguen un artista de otro. Un cuadro sin firma ni sello de cualquier tipo se presenta ante nosotros, y se nos pide determinar su autor. [...] El *Connoisseurship*, procede entonces, como hace siempre la investigación científica, por el aislamiento de las características de lo conocido y su confrontación con lo desconocido. Para aislar las características de un artista, tomamos todas sus obras de indudable autenticidad, y se procede a descubrir esos rasgos que invariablemente se repiten en ellos, pero no en las obras de otros maestros” (Berenson 1902: 122-124).

Un discurso sobre cuestiones de método que no deambularía en ningún momento en consideraciones abstractas, sino más bien sobre elementos precisos de carácter puramente morfológico, relacionados tanto con la figura humana (la forma del cráneo, de la nariz, de las orejas, de la boca, de las manos o de los pliegues de los vestidos) como con los elementos adyacentes a ésta en la composición pictórica (la forma de los animales, de la arquitectura, del paisaje o el *chiaroscuro*), que le permitirían discernir de manera empírica la autoría de determinadas pinturas del Renacimiento. Llegados a este punto y de manera provisional, al ser observaciones surgidas a vuela pluma y de manera inmediata sin ningún tipo de análisis material, se podría ver en ese componente científico un posible punto en común entre Lipps y Berenson-Scott. Sobre estos supuestos provisionales no olvidamos los diferentes ámbitos en los que se englobaban estos tres autores. Berenson dentro de un campo propiamente formalista a diferencia de los discursos de Lipps y Scott que girarían en mucha mayor medida alrededor del concepto de la *Einfühlung*⁸⁶. Por tanto, dejaremos a los sucesivos apartados la licencia de la posible refutación o afirmación de estas primeras conjeturas.

⁸⁶ Resulta paradójica la propuesta del artículo de Branko Mitrovic, *Apollo's Own: Geoffrey Scott and the Lost Pleasures of Architectural History*, en donde se sugiere que las teorías propuestas por Geoffrey Scott en *The Architecture of Humanism* (1914) fueron motivadas principalmente por una estética formalista y no por una estética basada en la empatía.

2.2 Theodor Lipps y la *Einführung* en el círculo intelectual de *I Tatti*

La presencia norteamericana e inglesa en la ciudad de Florencia y alrededores, fue realmente señalada a finales del s. XIX y principios del XX⁸⁷, donde, no por casualidad, “*se convertiría en la ‘little Boston’, la más europea de las ciudades estadounidenses, para los norteamericanos y en la ‘little London’ para los ingleses*” (Bencini 2010: 44). Una particular atracción que favoreció, sin lugar a dudas, el establecimiento de un próspero ambiente cultural sobre el que confluyeron destacados miembros de la élite cultural y económica -coleccionistas, banqueros, aristócratas e intelectuales- angloamericana. Esta singular circunstancia se vio claramente favorecida, a partir de 1901, con el establecimiento permanente en *I Tatti*, una villa situada en la cercana población de Fiesole, de una figura que acabó siendo capital para la historia y la crítica del arte del siglo XX, como fue el historiador y crítico norteamericano, Bernard Berenson. Un protagonismo que rápidamente se vio incentivado con la presencia de un erudito círculo de intelectuales que confluyó alrededor de una figura y un lugar, que se acabarían convirtiendo con el transcurso del tiempo, en punto de referencia y peregrinación de los más destacados intelectuales angloamericanos de la primera mitad del siglo XX. Una atracción que, además, se vería auspiciada por los extensos fondos bibliográficos que poseía su biblioteca personal⁸⁸. Por tanto, como se intentará señalar a lo largo de este apartado, *I Tatti*, juntamente con todo el ambiente cultural que la rodeó, acabó asumiendo la inestimable función de servir de punto de enlace y conexión entre dos ámbitos relacionados con la historia del arte, tan dispares e inconexos, como fueron el centro europeo germano-parlante y el angloamericano, tal y como apuntó el arquitecto danés Steen Eiler Rasmussen en 1959:

“Los fundamentos de la concepción del arte que tenía Brinckmann hay que buscarlos en los libros del gran historiador del arte suizo Heinrich Wölfflin, especialmente en sus Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, que fueron muy influyentes en la historia de la arquitectura, tanto en Alemania como en Dinamarca. Cuando mejor se comprende la magnitud de esta influencia es cuando se leen libros ingleses de arquitectura, en donde los conceptos básicos de la teoría artística alemana están completamente ausentes, y se nota que los ingleses no disponen ni siquiera de palabras para ellos. Esto fue perjudicial para los autores alemanes que emigraron a Inglaterra o a los Estados Unidos, y el resultado fue un montón de escritos oscuros y una terrible confusión de ideas” (Rasmussen 1959: 200).

⁸⁷ Un claro ejemplo, del destacado ambiente cultural angloamericano que existía en Florencia en 1910 se puede observar en la elección de F.L.Wright de establecer su residencia en Fiesole durante sus años de exilio europeo.

⁸⁸ Es evidente el relevante papel que debió ejercer la biblioteca de Berenson en la formación de Scott. Respecto a este hecho y ese periodo son interesantes y reveladoras las declaraciones de la escritora norteamericana Edith Wharton quién habiendo establecido una estrecha amistad con los Berenson -cuya “*verdadera relación*” databa de su primera visita a su villa, “*más o menos en 1910*”-, el “*peregrinaje*” a *I Tatti* se convertiría en uno de sus “*goces anuales*”: “*Yo nunca había estado en una casa donde podía llevar exactamente la misma vida que en la mía: trabajar por la mañana y curiosear todo el día en una biblioteca que, si bien era incalculablemente mayor y más importante que la de mi casa, se basaba en las mismas condiciones: unos amplios y firmes cimientos de libros de referencia continuamente reabastecidos y puestos al día; todos los clásicos todavía vivos, en griego, latín y los principales idiomas modernos, y una anual incorporación de lo mejor de la literatura en curso. [...] Pero una instalación como la de *I Tatti* es la gloria del ratón de biblioteca, la materialización de todo lo que ha soñado que una gran biblioteca operativa debería ser, continuamente desbrozada y renovada, no hecha mediante escritos caducos y vigentes, no un mausoleo polvoriento de autores difuntos sino una triunfal colección de los que vivirán eternamente. Aquel extraordinario lugar, que al principio consistió en un noble pieza en la que los libros se alineaban hasta el alto techo abovedado y que se usaba no sólo como biblioteca, sino también como sala de estar, fue añadido a la vivienda original por mi querido amigo Geoffrey Scott y su socio, Cecil Pinset; y ambos no tardaron en construir a partir de la pieza un ala que contenía dos largas salas conventuales cuyas altas puertas conducían a un terraplén de bojes recortados”*(Wharton 1933: 327-328).



25 Villa I Tatti, interior

Un hecho que revaloriza, aún más, el rol que ejerció un personaje como Berenson y todos aquellos intelectuales que frecuentaron el círculo de *I Tatti* (Vernon Lee, Geoffrey Scott, Roger Fry, entre otros muchos), al convertirse en verdaderos transmisores de las incipientes teorías que estaban en pleno auge en aquellos mismos años en el ámbito alemán, y cuyas traducciones, y por consiguiente difusión en el ámbito angloparlante, no se materializarían hasta la tardía fecha que señalaba el fin de la Segunda Guerra Mundial (ver Tabla 3.2).

[Geoffrey Scott]

Para empezar, conocer la teoría estética de Lipps es fundamental para entender el moderno significado que acabó adoptando el concepto de la *Einfühlung* a partir de su invención por parte de Robert Vischer en 1873. Una teoría “científico-filosófica” que, viéndose favorecida por la estrecha vinculación que asumía con la psicología general, acabaría predominando por delante de la de otros muchos autores como Lotze, Friedrich Vischer, Robert Vischer, Volkelt, Groos o Siebeck, por citar algunos nombres. Este marcado carácter científico que le dio Lipps al problema de la proyección sentimental le ayudó, sin duda alguna, a que sus opiniones acabaran teniendo una mayor divulgación que la de sus contemporáneos, desencadenando con este hecho la aplicación de sus conceptos en muchas de las teorías estéticas que se desarrollaron a principios del s.XX, y que como hemos señalado con anterioridad, el propio Worringer con su obra *Abstraktion und Einfühlung* (1908) sería un claro ejemplo. En el caso concreto del contexto angloamericano, en relación con el mundo del arte, no hay duda del papel decisivo que acabaron teniendo, en un primer momento, los escritos de Bernard Berenson o Vernon Lee en la divulgación del concepto de la empatía⁸⁹ y,

⁸⁹ El término empatía fue por primera vez acuñado por el psicólogo británico E.B.Titchener (1867-1927) como una interpretación inglesa del término psicológico alemán *Einfühlung*, en su obra *Experimental Psychology of the Thought Processes* (1909).

más tardíamente, la aparición de obras más generales como *The Foundations of Aesthetics* (1922) o la publicación, una década después, de la tesis doctoral de Earl of Listowel: *A Critical History of Modern Aesthetics* (1933). Un autor, este último –seguidor de Víctor Bach, “el creador de la doctrina de la *Einfühlung* en Francia” (Listowel 1933: 61)-, que no ocultaría su posicionamiento más que favorable respecto a esta teoría, en base a la afinidad que sentía por los métodos introspectivos utilizados por la psicología:

“Nuestras simpatías están por lo tanto con la escuela psicológica más que con la objetiva, con el pensamiento moderno más que con el contemporáneo, y hemos encontrado en la teoría de la *Einfühlung*, más especialmente como esta es propuesta por Volkelt y Lipps, la más profunda interpretación del delicado fenómeno mental operativo en amplia esfera de lo bello” (Listowel 1933: 11).

Un libro y unos contenidos, por tanto, que intentaban suplir el profundo desconocimiento que existía en el contexto anglosajón a finales de los años veinte principios de los treinta respecto a la teoría de la *Einfühlung*, tal y como se haría abiertamente manifiesto en su *Introduction*:

“Un modesto esbozo histórico del tipo ya descrito se compondrá naturalmente de un detallado estudio de la teoría psicológica de la *Einfühlung*, la cual logró el éxito, en las manos de sus más talentosos exponentes, Lipps y Volkelt, convirtiéndose en la filosofía de la belleza más generalmente aceptada a principios del presente siglo, y de la que no existe en inglés todavía ninguna explicación completa y comprensible” (Listowel 1933: 10).

Esta rotunda y fundamentada afirmación final –“no existe en inglés todavía ninguna explicación completa y comprensible”- fruto del trabajo de su investigación, se sustentaba en el convencimiento de que en Inglaterra la teoría de la *Einfühlung* todavía no había sido desarrollada por ningún filósofo de importancia, y únicamente había sido tratada, hasta la fecha, por poetas y escritores, entre cuyos nombres destacaba a Shelley, Oscar Wilde, Vernon Lee y Geoffrey Scott. De este último diría:

“El poeta Geoffrey Scott bosquejó una brillante teoría de la arquitectura, que aplicó, en contraste con Ruskin, al estilo neoclásico de Europa, el estilo que floreció entre el Renacimiento y el Gothic Revival, y en la que se mostró así mismo como un discípulo de los filósofos de la *Einfühlung* más que de los formalistas” (Listowel 1933: 59).

La vinculación de Berenson o Vernon Lee con las teorías de la *Einfühlung* es un tema que ya ha sido tratado de manera monográfica, con mayor o menor éxito, por numerosos autores, y por tanto, remito al lector al apartado de *Notes* del libro de Mary Ann Calo *Bernard Berenson and the Twentieth Century* (1994) donde podrá encontrar un gran número de bibliografía específica sobre esta cuestión. Por el contrario, en relación con Scott -esta “figura secundaria”, según R.M.Dunn-, es un tema que todavía no ha sido considerado en ningún estudio. Debido a esta laguna, lo que se pretende en este apartado es ver a través de la escasa información que disponemos si es posible sacar algún tipo de conclusión, que aun teniendo un carácter provisional e incompleto, al menos permita aportar un poco de luz a este asunto. Esta finalidad es doble: por un lado, añadir un texto más a los escritos que han centrado su atención en el concepto de la empatía y como se desarrolló éste en el círculo que se creó alrededor de Berenson en *I Tatti*; y por otro, contribuir a esclarecer de donde provenían las nociones de empatía que acabaría aplicando Scott a la arquitectura. Ya hemos señalado en más de una ocasión a lo largo de este escrito la enorme importancia que tuvo *The Architecture*

of *Humanism* (1914) en “su introducción a la audiencia inglesa de un acercamiento a la estética arquitectónica basado en la psicología de la *Einfühlung* (empatía)” (Watkin 1980: xix). Esta aportación fue sumamente relevante, ya que no hay que olvidar que las teorías de la empatía, hasta la fecha, habían sido únicamente aplicadas de manera práctica a la pintura⁹⁰, y por tanto, la novedad de Scott radicaba, sobre todo, en su aplicación de dichas teorías en un arte como era la arquitectura. Con la excepción, claro está, del ensayo de Berenson “A Word for Renaissance Churches” (1893) en donde sus mecanismos psicológicos utilizados en la pintura se prolongaban a la arquitectura, convirtiendo el espacio y la experiencia estética en elementos determinantes para el juicio de toda obra arquitectónica.

En lo concerniente a Lipps, la influencia de sus teorías estéticas en la elaboración de *The Architecture of Humanism* (1914) es evidente e incuestionable ya que el propio Scott así lo reconocía en una de las notas a pie de página que aparecían en el último capítulo de su libro, *Humanist Values*. Este capítulo, de los nueve totales, era el único en el que el autor trataría este tema, como así quedaba reflejado en una carta dirigida a Mary Berenson, con fecha 18/10/1913, en la que indicaba que “*éste [último capítulo] es aquel en el que me ocupé en la relación de la arquitectura con aquellas teorías de sensación ideadas por Lipps, BB, Hildebrand y (¡desgraciadamente!) Vernon Lee*” (Dunn 1998: 111). La nota que aludimos decía lo siguiente:

“*La teoría estética que esto supone no es, huelga decirlo, nueva. La desarrolló primero Lipps hace veinte años, y desde entonces ha venido discutiéndose constantemente y siendo mal interpretada con frecuencia. A partir aquí tengo contraída una deuda respecto a los estudios de Berenson sobre la pintura italiana, en los que existen observaciones muy sugestivas y en donde esta idea de la estética encuentra su más fructífera y cabal aplicación. Con esta excepción el capítulo presente ha sido confeccionado con la propia e inmediata experiencia del autor sobre el estudio y la práctica de la arquitectura, y trata de satisfacer una curiosidad arquitectónica más que filosófica. A pesar de lo venerable que es en la actualidad la teoría de Lipps, y de la validez que representa para mí, su influencia sobre la crítica puramente arquitectónica ha sido despreciable. [...] No obstante, su importancia para la arquitectura es inmensa tanto por lo que se refiere a la teoría como a la práctica; y el hecho de que no sea admitida permite que las falacias de la crítica todavía se prodiguen con tanta abundancia. Porque toda teoría debe tener una crítica, y en ausencia de la verdadera, se las arregla con la que es falsa a todas luces*” (Scott 1924: 213-214).

En esta nota, como podemos ver, se destacaba a por un lado a Lipps por haber sido el “primero” en desarrollar la teoría estética de la *Einfühlung* y por el otro a Berenson por su aplicación de las “teorías de sensación” a la pintura, es decir, el primero era distinguido por su invención y desarrollo teórico y el segundo por su innovación y desarrollo práctico. De estas declaraciones ya se pueden extraer algunas deducciones claras relacionadas con las carencias que tenía Scott sobre el concepto de la empatía. Su consideración de Lipps como el fundador de dichas teorías reflejaba un evidente desconocimiento de su genealogía al ignorar que Vischer fue su creador. A lo que se añadía la omisión de todo el desarrollo posterior que se había producido a través de autores como Volkelt, Herman Siebeck o Karl Groos. Si tenemos en cuenta también las palabras de su carta anterior en la que apuntaba que las “teorías de sensación habían sido ideadas por Lipps, Berenson, Hildebrand y Vernon Lee”, podemos llegar a entender que los conocimientos que disponía Scott en relación con la *Einfühlung* provenían única y exclusivamente de esas cuatro fuentes. Por tanto, es más que probable que cuando

⁹⁰ Berenson, como veremos, será un claro exponente de este proceder con su obra *The Florentine Painters* (1896).

Scott estuvo en *I Tatti* asumiendo el cargo de bibliotecario y secretario personal de Berenson, se tratasen estos temas en su presencia, ya que tal y como apunta Watkin “*el enfoque intensamente estético de Scott, como aquel de Roger Fry (1899-1934), indudablemente refleja el impacto del connoisseur y crítico Bernard Berenson (1865-1959) en cuyo círculo de Italia la teoría del Einfühlung era especialmente popular alrededor de 1900*” (Watkin 1980: xix).

Es indudable la afinidad que siente Watkin hacia Scott en su inclinación hacia la arquitectura clásica o neoclásica, así como es incuestionable lo revolucionario que fueron los contenidos del libro de *The Architecture of Humanism* (1914) para aquellos críticos que supieron leerlo de una manera franca y sin ningún tipo de prejuicio. Pero quizás no sea bueno tampoco exagerar algunas de las cualidades que poseía nuestro personaje. En referencia a esto no pongo en duda la erudición de Scott, pero sí sus conocimientos teóricos sobre las teorías y temas que se habían llegado a tratar en el ámbito de habla alemana tal y como señala Watkin:

“*Esta base en las teorías estéticas de Lipps, Hildebrand, Vischer y Schmarsow, y debe tenerse en cuenta como una fuente importante sobre The Architecture of Humanism de Geoffrey Scott. Scott expone la teoría lippsiana de empatía claramente en su capítulo de los Valores Humanistas*” (Watkin 1980: xx).

Con ello no quiero situarme en el extremo opuesto en el que se situaba Reyner Banham al señalar en relación a las falacias que Scott “*generalmente ataca versiones de segunda mano de esas teorías sin acudir a las fuentes originales*” (Banham 1960: 65), pero sí quiero poner en duda su conocimiento directo de “*las teorías estéticas de Lipps, Hildebrand, Vischer y Schmarsow*”. Y que tal como sugiere Dunn, un autor mucho más pragmático, las ideas de Scott no fueron extraídas directamente de Lipps sino a través de la intermediación de Berenson y Vernon Lee.

“*Finalmente, Scott introdujo en el público de habla inglesa hacia la idea de ‘Einfühlung’ o ‘empatía’ como un estándar en arquitectura. Él tomó este concepto, como él mismo reconoció de Berenson y de su vecina Vernon Lee quienes a la vez habían desarrollado sus ideas en la materia de su creador Theodor Lipps. Berenson, ciertamente la fuente más importante para Scott, había primero desarrollado la idea en sus escritos sobre pintura italiana*” (Dunn 1998: 128).

En base a esta disparidad de opiniones entre Watkin y Dunn, surge la duda de si la formación de Scott en relación con las teorías de la *Einfühlung* se realizó a través de una lectura directa de la obra de Lipps o no. Respecto este tema debemos partir de la base de que todos los escritos de Lipps estaban redactados íntegramente en alemán y no existía ninguna traducción inglesa, a excepción de los diversos *Reviews*⁹¹ que surgieron en ese momento en revistas especializadas inglesas o norteamericanas vinculadas con la psicología, tales como: *The American Journal of Psychology*, *The Philosophical Review* o *Mind*; o el *Appendix* escrito por la propia Vernon Lee en *Anthropomorphic Aesthetics* titulado *Quotations from Lipps*, en el que se encontraban diversos párrafos traducidos al inglés de dos de sus escritos: *Raumaesthetik und geometrisch-optische Täuschungen* (1898) y *Aesthetische Einfühlung* (1900). Sobre este primer asunto sabemos con certeza que Berenson y Vernon Lee leían

⁹¹ *Reviews de Raumaesthetik und Geometrisch-Optische Täuschungen* (1803): *The Philosophical Review*, Mar., 1898, vol. 7, no. 2, p. 217-218; *The American Journal of Psychology*, Apr., 1898, vol. 9, no. 3, p. 396-404; *Mind*, Jan., 1899, vol. 8, no. 29, p. 84-91; *Reviews de Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst* (1903-1906): *The Philosophical Review*, Nov., 1904, vol. 13, no. 6, p. 677-681; *The Philosophical Review*, Mar., 1908, vol. 17, no. 2, p. 199-202.

alemán con fluidez, en cambio de Scott no sabemos si tenía algún tipo de conocimientos respecto a este idioma. Si nos remitimos a nuestros dos puntos de apoyo, Richard M. Dunn y David Watkin, el primero no nos dice nada en su biografía y la escasa información que poseemos proviene de lo que nos apunta el segundo en el *Foreword* de la edición de *The Architecture of Humanism* de 1980. Aquí señalaba que “*Scott estuvo en Londres desde Enero a Marzo de 1909, pasó la primavera en I Tatti y fue a Berlín al final del año para aprender alemán*” (Watkin 1980: xii). Sobre este periodo de fechas difieren las palabras de Dunn que señalaba los tres meses que pasó en verano con Odgen Codman, para después en otoño regresar a Inglaterra, con la intención de centrarse en la revisión de su ensayo sobre la arquitectura inglesa, y finalizar el año en casa de sus tíos en Bognor. Aun poseyendo la biblioteca de Berenson de dos libros de Lipps -*Ästhetische Faktoren der Raumanschauung* (1891) y *Raumaesthetik und Geometrisch-Optische Tauschungen* (1893)- y debido a la escasísima información que disponemos, la conclusión que extraemos, provisional a espera de la aparición de pruebas que confirmen lo contrario, es que Scott no leyó directamente la obra de Lipps durante los años que estuvo como secretario personal de Berenson -ya que fue en ese periodo cuando escribió su obra- debido a la más que posible incapacidad de leer y comprender un idioma tan complejo como es el alemán. De lo que no hay duda, es de la enorme importancia que debió tener para su formación no sólo la destacada figura de Berenson sino también el círculo de intelectuales que giró alrededor de *I Tatti*. Esta importancia dada al “*deslumbrante ambiente cultural en el que se movió [Scott]*” (Watkin 1980: ix) también era tenida en consideración por Watkin al comenzar su *Foreword* de 1980:

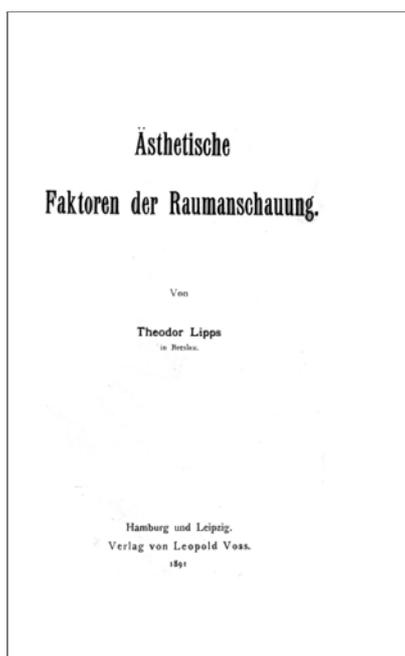
“Geoffrey Scott escribió este brillante libro en Florencia en la víspera de la Primera Guerra Mundial bajo la influencia de Bernard Berenson y el dotado círculo que lo rodeaba en su Villa I Tatti. The Architecture of Humanism no es únicamente importante por su contribución en la estética de la arquitectura, sino también como expresión de ese vanidoso mundo de cultivados conocedores Anglo-Americanos” (Watkin 1980: ix).

[Bernard Berenson]

Apoyándome en las anteriores declaraciones de R.M. Dunn, después de haber señalado la escasísima posibilidad de que Scott hubiera tenido acceso directo a la obra de Lipps debido a la improbabilidad de que hablase o entendiese un idioma tan dificultoso como es el alemán, me gustaría centrarme en algunos miembros destacados de este “*dotado círculo*”, en concreto, en los dos referentes que le dieron a conocer “*la teoría estética*” que “*desarrolló primero Lipps hace veinte años*”. Si recuperamos esta cita anterior, el nombre que surgía en primer lugar era el de Berenson apuntando que tenía “*contraída una deuda respecto a los estudios de Berenson sobre la pintura italiana, en los que existen observaciones muy sugestivas y en donde esta idea de la estética encuentra su más fructífera y cabal aplicación*” (Scott 1924: 213).

Para empezar, la existencia de dos obras de Lipps en la biblioteca de Berenson puede dar a entender que este último, por el contrario, sí que leyó y estudió con detenimiento la obra del filósofo alemán, y por tanto, fueron éstos gran parte de los conocimientos de esta nueva teoría estética los que le llegaron a Scott. Pero en base a las declaraciones realizadas por el propio Berenson en su diario en 1944 esta opción parece que tendría que ser descartada.

EX LIBRIS
BERNARDI
ET MARIE
BERENSON



26 Theodor Lipps: *Ästhetische Faktoren der Raumschauung* (1891)



27 Theodor Lipps: *Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung* (1893-1897)

“He terminado la Aesthetik des Tragischen de Johannes Volkelt. El prefacio de la primera edición data del octubre de 1896. Si su System der Aesthetik apareció antes, yo no lo sé, pero sospecho que sí. Yo no tuve conocimiento de él ni de su obra hasta hace un par de meses, cuando encontré en algún lugar una referencia de su libro sobre la tragedia. En octubre de 1893, yo estaba completando o había ya acabado mi Central Italian Painters, en donde, junto con el ensayo previo sobre los Florentine Painters, expresé mi teoría del disfrute del arte de la forma más completa hasta ahora expresada. Si hubiera leído la Aesthetik de Volkelt, asumiendo, como yo, que ya había sido publicada, habría tenido que reconocer que se me había anticipado. Su enfoque, a juzgar por este libro, parece psicológico y empírico, basado en lo concreto y específico, y no simplemente lo sacó de su conciencia interior. Me pregunto ¿si él también se me anticipó sobre los ‘valores táctiles’! ¿Debería haberlo leído cuando yo estaba en mis treinta? Tal vez no. No he leído a Lipps, de cuyos escritos tenía noticias. Fui tan lejos como para comprar uno o más de los primeros, pero no leí más allá de unas pocas páginas. No me gustaba su vocabulario y su forma de desarrollar su teoría de la Einfühlung o ‘decir la hora mediante el álgebra’, como si la colocación de uno mismo en el lugar de una obra de arte necesitara de una demostración elaborada. Yo podría haber evitado Volkelt por temor a que él me robase mi trabajo, haciéndome sentir que no quedaba ya nada que decir” (Berenson 1952: 73-74).

Se hace evidente que Berenson no estudió con detenimiento la obra de Lipps, sino que se limitó básicamente a una lectura superficial y hasta cierto punto enojosa a causa de “su vocabulario y su forma de desarrollar su teoría de la Einfühlung”. Debido a la complejidad de este tema nos remitimos a las palabras de M.A.Calo en *Bernard Berenson and the Twentieth Century* (1994) ya que seguramente sus conclusiones reflejan de manera bastante clara la irresolubilidad del problema⁹²:

⁹² Según M.A.Calo sus conocimientos de la teoría de la empatía se debieron no tanto al estudio de obras de autores contemporáneos vinculados con la estética alemana del momento, sino más bien se produjeron a través de visitantes y contertulios asiduos de *I Tatti* como Herman Obrist que sí que tenían conocimientos de ellas: “No

“El interés de Berenson en la teoría estética alemana ha sido sujeto de muchas especulaciones, y esta no ha sido todavía bien comprendida. Su hostilidad hacia todo lo alemán y su actitud adversa hacia la filosofía no podía disimular una afinidad obvia entre su propio acercamiento hacia la estética y las teorías estéticas psicológicas que fueron corrientes durante su juventud; el leía alemán con facilidad y no hay duda que tuvo acceso a esos textos alemanes. Establecer una línea de influencia directa, sin embargo, se ha demostrado resbaladiza e inconcluyente. La propuesta de Berenson de que ciertas cualidades artísticas formales estimulan sensaciones ideadas en el observador es comúnmente sostenida de ser un derivado obvio de la teoría de la empatía explorada por los filósofos alemanes de estética tales como F.T.Vischer, Theodor Lipps, y Johannes Volkelt. Al final de su vida, Berenson reivindicaría que había sido un ignorante de Volkelt y que solamente había leído porciones de Lipps antes de escribir su propio tratado teórico” (Calo 1994: 33).

Estas palabras de M.A.Calo referidas a la “hostilidad” que sentía Berenson “hacia todo lo alemán y su actitud adversa hacia la filosofía” se verían reforzadas a lo largo de su estudio por declaraciones hechas por el propio Berenson en las que se mostraba consciente de sus limitaciones en su faceta de escritor y teórico de arte, donde afirmaba que “había nacido para hablar y mirar, no para escribir” (Calo 1994: 18). Esta incapacitación que se auto achacaba para crear mediante el intelecto, una abstracción y sistematización de sus ideas generales, sería expresada de manera clara al final de su vida, ya fuese de manera más general a través de libros como *Aesthetics and History in the Visual Arts* (1948) en los que reconocía que “no quise escribir en axiomas y aforismos, como había sido mi costumbre, que no era otra cosa que mi reacción ante las excelencias que brillan con las sublimes trivialidades de Ruskin o ante la monotonía larga y desolada de Cavalcaselle. Los axiomas son pastillas, en el sentido original de la palabra, y como el aparato digestivo no puede sustentarse únicamente de estos extractos concentrados, tampoco el espíritu puede nutrirse únicamente de axiomas. Tanto el espíritu como el intestino necesitan bulto, y me temo que no seré capaz de proporcionarlo. No soy dialéctico: carezco de las dotes necesarias para desarrollar una polémica con abundancia de palabras y ejemplos” (Berenson 1948: 24); o de manera más privada a través de las páginas de sus diarios⁹³:

“Donde completamente me colapso es en no saber cómo organizar y desarrollar lo que quería comunicar. He fallado en disciplinarme a mí mismo, para orientar mis argumentos de la manera más eficaz, persuasiva y memorable” (Berenson 1949: 62). “La paradoja es que tengo una pésima opinión de mis habilidades cuando pienso en mí de manera absoluta, por así decirlo, sin compararme con otros. Y cuando lo hago, mucha gente tiene habilidades y

hay razón para creer que una mente como la de Berenson, nutrida en la noción de éxtasis Paterniano a través del compromiso con la obra de arte, concentrado en el disciplinado análisis visual exigido por el connoisseur Morelliano, hostil a las argumentaciones abstractas de la filosofía, habría conseguido más de la lectura de tratados estéticos que de lo que obtuvo de sus conversaciones sobre arte con artistas. Incluso su comprensión de la empatía probablemente se debió en gran medida con la interpretación dada por artistas como Obrist, quien fue un frecuente compañero de Berenson a mediados de 1890 cuando los pequeños volúmenes sobre el arte italiano estaban en curso. Los primeros quince años de la vida adulta de Berenson fueron empleados en leer, hablar y mirar, y lo que emergió a modo de teoría escrita debe ser entendido como una confluencia de estas actividades esenciales, que si son consideradas por separado se vuelven poco importantes” (Calo 1994: 34).

⁹³ Publicados en: *Sketch for a Self-Portrait* (1949); *Rumor and Reflection, 1941-1944* (1952); *The Passionate Sightseer. From the Diaries 1947-56* (1960); *The Bernard Berenson Treasury, 1887-1958* (1962); *Sunset and Twilight* (1963). Pero no sólo el propio Berenson resaltaría en repetidas ocasiones esta incapacidad sino que también las personas que tuvieron un contacto directo con él llegaron a expresar esa misma opinión: “Hay consenso, tanto entre sus admiradores como sus detractores, de que, si Berenson fue un extraordinariamente dotado connoisseur que llevó al estudio del arte una de las más agudas sensibilidades jamás conocidas, no estuvo dotado para la formulación de razonamientos teóricamente muy complejos” (Calo 1994: 15).

capacidades de las que yo carezco completamente. Mi incapacidad absoluta para la mecánica alcanza por arriba y abajo mi falta de interés en el pensamiento continuo. Mi pensamiento es saltador, inspirado, no lógico. Por esta razón ando escaso de aliento intelectual, y tengo poco para desarrollar o discutir sobre cualquier tema” (Berenson 1963: 375).

Es muy probable, tal y como apunta Mary Ann Calo, que Berenson siguiera escribiendo para mantener “*su credibilidad, su sustento, y, hasta cierto punto, su autoestima dependería de la reputación creada y mantenida mediante publicaciones*” (Calo 1994: 19). Esta facilidad que tuvo hacia el escrutinio de lo sensible en las formas visuales, seguramente fue uno de los detonantes que le llevaron a que su trabajo, en su faceta como crítico, fuera más pragmático que teórico, al centrar gran parte de sus energías en la atribución de obras de arte basándose en los aspectos formales y no en la materialización de sus ideas en un tratado teórico, decisión de la que se lamentaría posteriormente en muchos de sus escritos autobiográficos y que de haberse producido hubiese sido sumamente valioso. Muchas de sus publicaciones se basan en aspectos técnicos relacionados con la atribución, causado por la falta de confianza en sus habilidades literarias. Sin duda que esta facilidad y capacitación para lo sensible frente a lo intelectual fue uno de los motivos que le llevarían también a rechazar cualquier interpretación filosófica, abstracta e intelectual del arte, y apoyar la interpretación sensorial y pragmática. Y que hay que señalar como uno de los temas principales y más obsesivos de su carrera.

“Las propias dudas de Berenson concernientes al rigor de su intelecto se hicieron claras a través de su legendaria hostilidad hacia la filosofía. A pesar de que contaba entre sus amigos con un número de importantes filósofos, fue frecuentemente despectivo e impaciente con su trabajo [, por tanto,] cuando él hablaba de filósofos, era normalmente para describir ciertas afinidades que podía haber sentido por sus ideas, raramente para elaborar argumentos o conceptos específicos” (Calo 1994: 16).

Sobre la obra de Berenson es común denominador entre los historiadores y críticos el considerar como sus trabajos más influyentes aquellos que vieron la luz entre 1894 y 1907, sobre todo porque “*la mayoría de las ideas generales de Berenson respecto al arte, la estética y el connoisseurship fueron introducidas en estos libros*” (Calo 1994: 32). De sus primeras publicaciones, en el ensayo *The Florentine Painters of the Renaissance* (1896) ya se podía observar claramente el posicionamiento que mantendría a lo largo de su vida a favor de la autonomía del arte, dejando a un lado toda aquella serie de factores externos que habían intentado explicar hasta el momento la obra artística (factores históricos, políticos, religiosos, económicos, técnicos, por citar algunos), al ser ajenos a las cualidades intrínsecas de la propia obra de arte. Una actitud que también le permitiría desvincularse del acercamiento moralista que había predominado en la crítica inglesa y norteamericana de finales del s.XIX, así como, situarse a favor de la noción de placer estético desinteresado. Una noción esta última que estaría ligada a su interés más general de saber por qué la gente disfrutaba del arte y cuya respuesta, según él, podía ser únicamente alcanzada mediante un acercamiento estético y no intelectual. De este ensayo, M.A.Calo apuntaba también la influencia que había podido ejercer en su redacción el escultor y teórico de arte alemán Adolf Hildebrand, tanto por la importancia que pudo tener para Berenson la lectura en 1893 de su texto *Das Problem der Form in der bildenen Kunst* (1893), así como, por los encuentros que mantuvieron ambos en 1894, donde debatieron e intercambiaron sus ideas y posturas relacionadas con el arte y la percepción artística. En especial, esta influencia se pudo deber a que Hildebrand fue un autor que “*hizo hincapié en el proceso de análisis de los datos perceptivos como la base para la creación y apreciación del arte*” (Calo 1994: 56) y también a que Berenson “*como Hildebrand, concluyó que*

la primera tarea del artista era la de crear una convincente impresión de tridimensionalidad y que nuestro disfrute del arte estaba unido con la aprensión por parte del observador de la masa y el espacio” (Calo 1994: 56). Teniendo en cuenta estos puntos en común con la postura de Hildebrand, este ensayo de Berenson acabaría destacando, sobre todo, porque contendría de manera clara algunos de los principios teóricos y elementos esenciales que acabarían cristalizándose años más tarde en su teoría estética relacionada con la pintura.

“La teoría estética expuesta en The Florentine Painters combina la visión proto-formalista de que las imágenes visuales pueden ser analizadas y desglosadas en componentes experienciales tales como sensaciones de tacto, movimiento, y espacio, con un vago conocimiento del principio de la empatía, la proyección del sentimiento humano en un objeto o situación” (Calo 1994: 57).

Como decimos estos elementos esenciales característicos de todo arte harían su primera aparición en esta obra y serían básicamente tres: 1) los valores táctiles, vinculados con la percepción espacial; 2) el movimiento; y 3) el concepto de *life-enhancement* (traducido por ‘intensificación de vida’). Unos valores cuyo objetivo no era otro que mostrar las características artísticas esenciales, principalmente formales, de la pintura, mediante las cuales tendríamos la posibilidad de poder explicar el placer estético a través de la correcta identificación de las sensaciones producidas por determinados elementos formales.

El primer concepto, los valores táctiles, *“prefiero a la palabra ‘forma’ el uso de la expresión ‘valores táctiles’”* (Berenson 1897: 33), estaría estrechamente ligado con la escuela florentina y la crítica de arte formalista, al considerar como elemento distintivo de esta escuela ese interés que hubo hacia los problemas formales, ya que *“aunque este principio es importante de verdad en otras escuelas, es de fundamental importancia en la escuela florentina. Sin esta apreciación sería imposible hacer justicia a la pintura florentina”* (Berenson 1896: 12). Esta ligazón con la crítica formalista, que mantiene que *“el placer estético es único, y este es derivado de la apreciación de elementos formales y es independiente del tema o el significado asociado”* (Calo 1994: 58), evidenciaría la postura de Berenson a favor del análisis del disfrute de la pintura en relación con la forma y no con el contenido, porque *“es sólo cuando podemos dar por sentado la existencia del objeto pintado que esto puede comenzar a darnos el placer que es genuinamente artístico, como separado del interés que sentimos en los símbolos”* (Berenson 1896: 7). El objetivo de la pintura sería, por tanto y en primer lugar, el de despertar nuestro sentido táctil ya que *“lo esencial en el arte de la pintura es de alguna manera estimular nuestra conciencia de los valores táctiles, de modo que el cuadro tenga al menos el mismo poder que el objeto representado, para apelar a nuestra imaginación táctil”* (Berenson 1896: 5). De esta manera el objeto artístico representado, poseedor de valores táctiles, adquiriría mucha mayor fuerza que la forma real, ya que los valores táctiles, proporcionados por las impresiones retinales, nos permitirían apreciar la profundidad en los objetos y en el espacio, un acto inconsciente que el pintor provocaría conscientemente al construir la tercera dimensión y que se vería favorecido por nuestra imaginación táctil⁹⁴ que opera en tres dimensiones, así *“precisamente esto es lo que la*

⁹⁴ Sobre *“la satisfacción táctil”* e *“la imaginación táctil”* Berenson haría un matiz, que acabaría reforzando el papel de los valores táctiles: *“Esto no significa que no conseguimos ningún placer de un cuadro excepto con la satisfacción táctil. Al contrario, conseguimos mucho placer de la composición, más del color, y quizás más todavía del movimiento, sin hablar de todos los placeres posibles asociativos para los cuales cada obra de arte es la ocasión. Lo que realmente deseo decir es que a no ser que esto satisfaga nuestra imaginación táctil, un cuadro no ejercerá la fascinación de una realidad cada vez mayor”* (Berenson 1896: 12). Por tanto, *“la primera condición de pintura como arte, cuya condición estamos de acuerdo, es de algún modo para estimular nuestra imaginación táctil”* (Berenson 1896: 13).

forma hace en la pintura: esta presta un coeficiente más alto de realidad al objeto representado, con el placer consiguiente del disfrute de procesos acelerados psíquicos, y el sentido estimulante del aumento de la capacidad en el observador” (Berenson 1896: 10).

Sobre el segundo concepto, *“el movimiento –que después de los valores táctiles es el elemento más esencial de la obra de arte- no tiene nada que ver con un cambio de lugar, o hasta con el cambio de actitud o pose, y mucho menos aún con la actividad transitiva de cualquier género. El movimiento es la energía manifiesta que vitaliza los trazos que limitan una obra y los delineamientos de todas las partes dentro de esos límites. Un lineamento o apunte activado es un contorno”* (Berenson 1948: 71). De lo que deducimos que se trataba también de un elemento que estaba relacionada estrechamente con la forma, en concreto, con la representación de la forma a través de la línea y el juego de luz y sombras.

Respecto al último término, *life-enhancement*, es quizás el más ambiguo de los tres, tal y como señalaba M.A.Calo, al considerar que *“esta fue su gran desgracia, la de haber construido una teoría estética alrededor de un concepto que era ininteligible para la mayoría de sus más cercanos colegas”* (Calo 1994: 60)⁹⁵. Para comprender su significado nos remitimos a las palabras de M.A.Calo donde explicaba que éste vocablo no era otra cosa que *“una metáfora usada por Berenson para caracterizar el placer que él mantenía que únicamente el arte podía producir”*, es decir, *“el placer que obtenemos de la forma artística difiere del placer que obtenemos de los objetos reales [...] porque comprendemos el objeto más intensamente y con mayor facilidad, nosotros abrumamos con la sensación del incremento de nuestra capacidad, y como resultado, la personalidad entera es elevada a través de la experiencia del arte”* (Calo 1994: 60), es decir, la obtención del placer estético sería inversamente proporcional al esfuerzo requerido para ello, el nivel máximo en las sensaciones se obtendría cuando se necesitara un mínimo esfuerzo. Si como hemos visto los valores táctiles y el movimiento mantenían un estrecho vínculo con la forma y sus características formales, el concepto de *life-enhancement* –uno de los principios fundamentales de su estética- sería fruto del grado de perfección de los dos primeros, además de ser el que más próximo se encontraría relacionado con el concepto de la empatía. De esta manera *“lo que Berenson pretendió con un aumento de la capacidad vital iba detrás de esas nociones empáticas de que el arte confirma el aparato de los sentidos”* (Calo 1994: 67). Y así, su método científico basado en la atribución de obras de arte, que daba un destacado énfasis a la importancia del gusto, las cualidades artísticas y prioridad a las evidencias visuales, estaba basado sin duda en los principios de la estética psicológica que se desarrolló a finales del s.XIX, tal y como señalaría M.A.Calo de manera más genérica:

“Las teorías de Berenson sobre arte y estética, delineadas en los ensayos sobre la pintura del Renacimiento italiano y elaboradas en sus últimos libros, [...] Basadas en los principios de la estética psicológica común a finales del siglo XIX, asumen que los seres humanos responden físicamente, o con un tipo de auto-identificación inconsciente, hacia ciertos elementos formales en el arte, y éstas han demostrado ser unas pautas útiles y duraderas para la apreciación de la pintura del Renacimiento Florentino” (Calo 1994: 24).

⁹⁵ Pero que a pesar de esta cierta incompresibilidad que se le achacó, no dejó de ser valorado por sus colegas, como por ejemplo la carismática Vernon Lee al opinar que *“en su extraordinario volumen sobre los pintores Toscanos (1896) el Sr. B. Berenson ha tenido el gran mérito, no sólo de llamar la atención a sensaciones musculares (según él, en los miembros del cuerpo) acompañando la visión de obras de arte, sino también de reclamar al arte el poder de vitalización, o, como él lo llama, enhancing life”* (Lee 1912: 225). Unas palabras que seguramente se debieron a las semejanzas que veía que existían entre el término lippsiano de *Einführung* y el berensoniano de *life-enhancement*.

El concepto de empatía estética en Berenson iría de esta manera relacionado íntimamente con la importancia que él le había otorgado al hecho de ver y experimentar las cualidades formales intrínsecas de la obra de arte. Donde la experiencia artística estaría relacionada, por tanto, con la reacción empática en el arte, considerando esto como un proceso universal e innato al ser humano. De este modo, al considerar la forma humana como el vehículo ideal para una respuesta empática, el hombre intentaría desde sus inicios darle a las formas una estructura humana. Para argumentar este hecho, recurriría a la figura y obra del genio florentino, Miguel Ángel, donde esta antropomorfización innata que efectuamos en nuestra percepción de la obra artística, se vería favorecida por el desnudo de sus figuras.

“Añadamos a esto que él [Miguel Ángel] vio claramente lo que antes de él había sido sentido sólo débilmente, que no había ningún otro instrumento para transportar significado material como el desnudo humano. Este hecho es tan estrechamente dependiente de las condiciones generales de comprender los objetos como los valores táctiles están sobre la psicología de la vista. Comprendemos los objetos cuando perfectamente los traducimos en los términos de nuestros propios estados, nuestros propios sentimientos. Tan obviamente verdadero es esto, que aún lo menos poéticamente inclinado entre nosotros, porque intensamente comprendemos el movimiento de un tren, por tomar un ejemplo de millones, se habla de ello como yendo o corriendo, en vez de girando sobre sus ruedas, siendo no menos culpable de antropomorfización que el más irregenerado de los salvajes. De este mismo error somos culpables siempre que pensamos en algo en absoluto. Cuanto más lo dotamos con atributos humanos, cuanto menos lo conocemos, cuanto más realizamos esto, más se acerca a la obra de arte. Ahora hay uno y solamente un objeto en el universo visible que no necesitamos antropomorfizar para comprenderlo - y es el hombre mismo” (Berenson 1896: 84-85).

Siendo este el mismo autor al que recurriría también Scott para justificar la teoría estética de Lipps, al señalar que:

“Para transmitir los valores vitales del espíritu, la arquitectura debe aparecer orgánica como el cuerpo. Y un crítico más importante que Vasari, el propio Miguel Ángel, quizá llegase a una verdad más profunda de lo que pensaba cuando escribió de la arquitectura: ‘Aquel que no ha dominado, o que no domina la figura humana, y en especial su anatomía, puede que nunca la comprenda’” (Scott 1924: 221).

Antes de finalizar con Berenson habría que destacar que estos tres elementos serían desarrollados de manera individual y pormenorizada en 1948 en su libro *Aesthetics and History in the Visual Arts* (1948), al ser valorados como “los elementos esenciales de una obra de arte” (Berenson 1948: 76): los conceptos de valor táctil y movimiento serían considerados como intensificadores de vida (*life-enhancement*) y la forma como “el aspecto de las cosas visibles que intensifica la vida” (Berenson 1948: 65)⁹⁶. Esta vinculación de los valores táctiles y el movimiento, dos elementos caracterizadores de la forma, con el *life-enhancement*, le llevaría a considerar este último como uno de “los fines supremos de la crítica del arte” y “si es que existen, deben ser buscados en la intensificación de la vida que resulta de identificarse con el objeto gozado o de ponerse uno mismo en su lugar” (Berenson 1948: 61). Un hecho del que sería “inútil agregar que esto se refiere principalmente a las figuras animadas, sobre todo a las humanas, aunque pudiera

⁹⁶ A partir de esta conjunción aparecería el término de “sensaciones ideadas”, siendo “las imágenes de las sensaciones que las mismas representaciones ofrecen cuando son obras de arte y no meros artefactos. [...] son aquellas que existen sólo en la imaginación y son producidas por la capacidad del objeto para hacernos comprender su entidad y vivir su vida” (Berenson 1948: 67), con el matiz de que “no todas las sensaciones ideadas son artísticas, sino solo aquellas que intensifican la vida” (Berenson 1948: 70).

incluir todo el reino vegetal, plantas de todas clase, flores, arbustos y árboles, así como formas inanimadas como las corrientes y otras extensiones líquidas, rocas, riscos y todos los aspectos del paisaje que animamos a tal grado que instintivamente hablamos de ríos que corren, árboles que se agitan, se doblan, dejan caer o levantan sus propias ramas, y de montañas que se elevan” (Berenson 1948: 67). Esta idea de *life-enhancement* también tenía que ver con lo que Berenson entendía por momento estético. Cuya definición nos libera de toda posible duda sobre el papel preponderante que tenía el concepto de la *Einfühlung* en sus explicaciones relacionadas con la percepción y el juicio artístico:

“En las artes visuales el momento estético es ese instante fugaz, tan breve hasta ser casi sin tiempo, cuando el espectador es un todo con la obra de arte que está contemplando, o con la realidad de cualquier género que el espectador mismo ve en términos de arte, como son la forma y el color. Cesa de ser su propio yo ordinario, y la pintura o el edificio, estatua, paisaje o realidad estética, ya no están fuera de él. Ambos se convierten en una sola entidad: el tiempo y el espacio son abolidos, y el espectador está poseído de un único conocimiento” (Berenson 1948: 84).

Aún sin utilizar Berenson explícitamente los vocablos de *Einfühlung* o de empatía, podemos llegar a entender con lo explicado hasta el momento que ambos se encontraban retratados bajo el término de *life-enhancement*, y posteriormente también bajo la expresión de momento estético, y deducir que el papel destacado que llegó a tener este concepto ya en 1896 en sus explicaciones relacionadas con la pintura, debió de ser bastante influyente para su aplicación por parte de Scott a la arquitectura, así como, el poder llegar a entender sus palabras que señalábamos al inicio de este apartado sobre la “*contraída deuda respecto a los estudios de Berenson sobre la pintura italiana, en los que existen observaciones muy sugestivas y en donde esta idea de la estética encuentra su más fructífera y cabal aplicación*” (Scott 1924: 213).

[Vernon Lee]

El caso de Vernon Lee sería totalmente diferente al de Berenson. La escritora británica, favorecida por sus innatas habilidades literarias, sí que acabó teorizando respecto a las ideas generales de esta nueva estética vinculada con la percepción psicológica. Sus ensayos giraron, todos ellos, alrededor del concepto de la *Einfühlung*, predominando las explicaciones relacionadas con nociones teórico-psicológicas y escaseando, por el contrario, todo comentario que tuviera que ver con obras artísticas concretas⁹⁷. Una labor que acabó desencadenando “*una reputación internacional como escritora sobre estética psicológica, habiendo popularizado en el término de la ‘empatía’ la temprana concepción de Robert Vischer de la Einfühlung, de la proyección de sentimientos humanos en objetos inanimados*” (Sammuels 1979: 152). Una “*reputación internacional*” que se desarrolló, en sus inicios, con alguna que otra polémica, al ser acusada en su primer ensayo *Beauty and Ugliness* (1897) de haber plagiado algunas de las ideas previamente desarrolladas por Berenson y discutidas por ambos en los numerosos encuentros que habrían mantenido en *I Tatti*⁹⁸.

⁹⁷ A excepción del contenido de sus *Galerie Diaries* de 1901-1904, publicados como último capítulo de su libro *Beauty&Ugliness and other Studies in Psychological Aesthetics* (1912): *V. Aesthetic Responsiveness, its Variations and Accompaniments. Being Extracts from Gallery Diaries of Vernon Lee*.

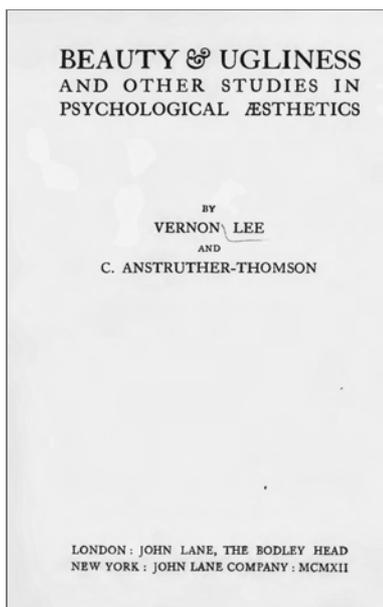
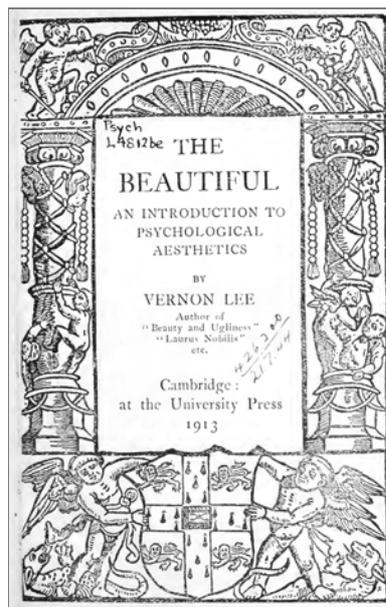
⁹⁸ Sobre este tema consúltese: *Bernard Berenson: the Making of a Connoisseur* (1979). p. 283-290; *Bernard Berenson and the Twentieth Century* (1994). *Chapter 1*, Nota 20, p. 190-191.

“Mary Berenson claramente compartía las preocupaciones de su marido de que sus ideas generales eran presa fácil para la apropiación por otros escritores mejor equipados para desarrollarlas, una posibilidad que se hizo clara para ellos en el tristemente célebre episodio que involucró a la escritora Vernon Lee” (Calo 1994: 21).

No nos inmiscuiremos aquí en si hubo apropiación o no por parte de Vernon Lee. Pero aun *“asumiendo que las ideas generales estaban en el aire, como lo testifica el temprano ensayo de Hildebrand y los análisis de percepción psicológica de William James, nadie antes de Berenson había ilustrado el papel que las respuestas musculares juegan en la percepción visual de una obra de arte”* (Sammuels 1979: 284), también es verdad que *“el artículo [de Vernon Lee] en cuestión desarrolló este tema de una manera mucho más sistemática que la que había hecho Berenson en The Florentine Painters y citaba los recientes tratados académicos que habían desarrollado esta materia”* (Sammuels 1979: 284). Un hecho que muestra su clara voluntad de hacer de la experiencia estética un proceso mucho más complejo del expuesto por Berenson en *The Florentine Painters of the Renaissance* (1896) y *The Central Italian Painters of the Renaissance* (1897), al ahondar con sus investigaciones en cuestiones de introspección psicológica⁹⁹, con la finalidad última, de proporcionarle una base teórico-científica. Omitiendo este primer incidente, gran parte de su *“reputación internacional”* se debió en gran medida a los otros ensayos que siguieron al de 1897. A partir de esta fecha sus investigaciones respecto al concepto lippsiano de la *Einfühlung* se incrementaron dando lugar a nuevas ideas que se verían materializadas tanto en artículos de revistas especializadas del ámbito inglés, francés y alemán, como con la publicación de dos libros aparecidos a principios de la primera década del s.XX: *Beauty & Ugliness and other Studies in Psychological Aesthetics* (1912) –que era principalmente una recopilación de ensayos publicados con anterioridad, juntamente con unos extractos sacados de sus *Gallery Diaries* (1901-1904)- y *The Beautiful. An Introduction to Psychological Aesthetics* (1913). Dos obras, si nos fijamos, muy próximas en el tiempo respecto a la fecha de publicación de *The Architecture of Humanism* (1914). El posicionamiento que adoptaría la autora en estos trabajos sería totalmente moderno, al desvincularse de la estética del pasado, *“una rama de la filosofía”*, según ella, *“puramente constructiva, interesada más en la coherencia lógica que en la verificación y por lo tanto sistemática”* (Lee 1912: 1), y posicionándose a favor de una nueva estética científica basada en gran medida en la psicología experimental. Donde *“la estética, si es tratada por el método de psicología reciente, será reconocida como una de las partes más importantes y más sugestivas de la gran ciencia de la percepción y la emoción”* (Lee 1912: 157) y donde el tema o *“actividad especial”* a tratar consistiría en:

“La interpretación de la forma de acuerdo con los hechos de nuestra propia experiencia, la atribución a la forma de los modos de ser, de moverse, y sentir similar a los nuestros; y esta proyección de nuestra propia vida en lo que vemos es agradable o desagradable porque facilita y dificulta nuestra vitalidad. El descubrimiento de esta proyección de nuestra experiencia interior en las formas que vemos y comprendemos es el descubrimiento central de la estética moderna. Esto ha sido anunciado por varios psicólogos y está implícito en las metáforas de algunos poetas” (Lee 1912: 17)

⁹⁹ Esta diferencia se percibe también en su intento de dar respuesta a un par de preguntas relacionadas con la percepción estética de la forma visible tales como *“¿Cuál es el proceso de percibir la forma, y qué partes de nuestro organismo participan allí?”* (Lee 1912: 161) y *¿Porqué debería la percepción de la forma ir acompañada por placer o displacer, y qué determina el placer en un caso y el descontento en otro?* (Lee 1912: 170).

28 Vernon Lee: *Beauty & Ugliness* (1897)29 Vernon Lee: *The Beautiful* (1913)

Esta moderna actitud fue la que le llevó en un primer momento a redactar, junto con su colaboradora Clementina Anstruther-Thomson (1857-1921), el ensayo experimental al que nos hemos referido con anterioridad: *Beauty and Ugliness* (1897)¹⁰⁰. Un artículo publicado en el mismo año que el texto *Raumaesthetik* de Lipps y del que se vanagloriaría en el resto de sus escritos, porque habiendo sido redactado en un momento en que ella “no tenía ningún conocimiento (y mi colaboradora todavía menos) de la teoría de la *Einfühlung* de Lipps [...], contiene la esencia de la teoría de la *Aesthetische Einfühlung* descrita por Lipps en su obra *Raumaesthetik*” (Lee 1912: 82). A partir de este ensayo premonitorio de 1897, basado “no en especulaciones psicológicas, sino en el estudio de la obra de arte y sus efectos individuales”¹⁰¹, Vernon Lee acabaría centrando gran parte de sus esfuerzos en la lectura y estudio de todos aquellos autores que habían tratado con la estética psicológica, tales como Robert Vischer, Gustav Fechner, Hermann Lotze, Edward Titchener, Carl Lange, William James, Theodor Lipps o Karl Groos por citar algunos de los nombres que harían acto de presencia en varios de sus artículos. Este trabajo de más de una década le proporcionó unos más que palpables

¹⁰⁰ Este ensayo fue reimpresso en *Beauty & Ugliness and other Studies in Psychological Aesthetics* (1912), donde reconocían la importancia y novedad de sus investigaciones en aquel momento: “Contemporáneamente con las especulaciones de Lipps y Groos, y en completa ignorancia de ambos, un intento fue hecho, por dos estudiantes de historia del arte, para llevar las mismas ideas en la dirección del paralelismo psicofísico aún más lejos. En su ensayo *Beauty and Ugliness*, publicado en *Contemporary Review* (Octubre-Noviembre 1897), el ver estético, la ‘realización’ de la forma fue conectada por C. Anstruther-Thomson y la presente escritora con condiciones corporales y fenómenos motores de un tipo más complejo e importante. [...] Pero a pesar de estos y otros muchos fallos, el ensayo *Beauty and Ugliness* tiene una importancia innegable –el de originarse no en especulaciones psicológicas, sino en el estudio de la obra de arte y sus efectos individuales; y así atacar el problema central de la estética, llegando al hecho de la *Einfühlung* o Empatía desde otros caminos que aquellos de donde Lipps, Groos y sus seguidores habían comenzado. Si los autores de este ensayo se replantearon sus puntos de vista después de estudiar esteticistas alemanes contemporáneos, y después de observaciones y meditaciones adicionales por su parte, el resultado podría ser resumido, y la teoría de la *Einfühlung* [o Empatía] colmada de la siguiente manera: toda percepción visual está acompañada por la interpretación de las formas observadas en términos de la experiencia previa” (Lee 1912: 25-28).

¹⁰¹ Si nos ceñimos a la realidad los ejemplos concretos son realmente escasos, ya que su intención primordial era la de examinar qué ocurre, por medio de nuestra participación activa de los órganos, cuando percibimos una forma visual.

conocimientos teóricos respecto a las diversas teorías que se habían desarrollado en aquellos años, quedando más que patente, en los matices que haría respecto al término *Einfühlung* en su libro de *The Beautiful* (1913).

“La palabra alemana Einfühlung ‘sentimiento en’ -derivada de un verbo para sentirse uno mismo en algo (‘sich in Etwas ein fühlen’) estaba en corriente uso incluso antes de que Lotze y Vischer la aplicaran a la estética, y algunos años antes de que Lipps (1897) y Wundt (1903), la adoptaran en la terminología psicológica; y como está ahora consagrada, y no se me ocurre nada mejor, la he tenido que adoptar, aunque las connotaciones literales de la palabra alemana han rodeado su significado central (como lo acabo de definir) con varios maliciosas malinterpretaciones” (Lee 1913: 66)

De este gran elenco de autores, filósofos y psicólogos en su mayoría, que citábamos con anterioridad acabaría destacando, por encima de todo, las enseñanzas del ‘profesor Lipps’, “un filósofo de grandeza incomparable”, y las del ‘Professor Groos’ “que es, después de Lipps, claramente el más importante de los escritores alemanes contemporáneos sobre estas cuestiones” (Lee 1912: 23). La admiración que sentiría hacia la figura y obra de Lipps, referencia constante en todo el resto de estudios desarrollados a partir de 1897, la llevaría a confesarse como “una entusiasta discípula suya” (Lee 1912: 65), “reconociendo el valor educativo que el Profesor Lipps ha tenido en hacerme aclarar mis ideas” (Lee 1912: 184). Donde su ensayo *Raumaesthetik* (1897) sería esencial para su formación teórica, ya que fue “en donde instantáneamente reconocí la clave de toda la materia” (Lee 1912: 65). Este entusiasmo y admiración se hace más que evidente en cada uno de los ensayos de *Beauty & Ugliness and other Studies in Psychological Aesthetics* (1912), hasta el punto de llegar a comparar la importancia de sus teorías con las que tuvieron en su momento las de Darwin referentes a la selección natural.

“El Profesor Lipps sentó las bases de una nueva filosofía de la belleza y el arte cuando formuló su hipótesis de la Empatía (Einfühlung): una hipótesis que puede ser comparada con la de la selección natural en su originalidad y transcendencia. Aplicar la idea de la Empatía será el método principal por el cual el esteticista del futuro podrá solucionar los problemas de la morfología y la evolución artística: analizar, verificar, y someter el fenómeno de Empatía a los fenómenos más elementales de la mente será la futura principal tarea de psicología aplicada a actividades estéticas. Un nuevo Darwin, el Profesor Lipps nos ha dado la hipótesis de la Einfühlung” (Lee 1912: 45). A lo que añadiría: “Estaré satisfecha si convenzo a algunos lectores de tomar su postura conmigo entre los discípulos del gran esteta alemán [Lipps]. Y cumpliré más que mi expectativa si tengo éxito en la indicación a los que son ya discípulos, de la posibilidad de una más lejana utilización de la doctrina principal, no restringiéndola a los límites que él se impondría, sino aplicándola, continuándola y, si es necesario, ajustándola al progreso constante del pensamiento psicológico y de la observación” (Lee 1912: 74).

Los otros ensayos que seguirían al de 1897, ya sí que se centrarían exclusivamente en el significado que le había dado Lipps al concepto de la *Einfühlung*, siendo el lugar y el medio donde intentaría “poner un poco de orden a los problemas de la futura ciencia estética” (Lee 1912: 79). De estos, tres serían recogidos en el libro *Beauty & Ugliness and other Studies in Psychological Aesthetics* (1912): *Anthropomorphic Aesthetics*, *Aesthetic Empathy and its Organic Accompaniments* (1907) y *The Central Problem of Aesthetics* (1910), “reconociendo con gratitud (en los tres ensayos precedentes) todo lo que el estudio de los señores Lipps y Groos ha hecho para enriquecer y clarificar mis ideas posteriores a mi colaboración en *Beauty and Ugliness*” (Lee 1912: 241). Un claro ejemplo de esta puesta de orden podía ser el último de estos ensayos,

al intentar clarificar “de la manera menos dogmática posible” tres procesos que, según ella, estaban estrechamente interconectados pero que siendo independientes debían ser estudiados por separado “para el progreso de la estética”, como eran la *Einfühlung* ‘Lippsiana’ o hipótesis psicológica; la *Innere Nachahmung* ‘Karl Groosiana’ o hipótesis muscular; y la teoría Lange-James o de sensaciones cenestésicas que explicaban toda resonancia emocional de la percepción estética en base a la participación de los procesos orgánicos básicos (cardíaco, respiratorio y locomotor). Tres teorías que ya habían sido sugeridas en su ensayo *Beauty and Ugliness* (1897). La primera mediante su “propia introspección y observación del vocabulario de movimiento universalmente aplicado a formas inmóviles visibles” y las otras dos a través de su colaboradora, C. Anstruther-Thomson, “por accidental auto-observación en el curso de estudios de arte históricos y prácticos; y confirmado en parte por observaciones, diferenciadas de los experimentos, hechas por mí misma” (Lee 1912:97). En este intento de aclaración y diferenciación de estos diversos procesos, aparecería también la figura de Berenson y su concepto de *life-enhancement*, en donde se volvería a insistir sobre el hecho de su falta de conocimiento de las teorías estéticas de Lipps.

“El problema central de la estética, a saber, es el problema de por qué algunas formas (independiente de lo que ellas representan) son agradables y llamadas hermosas y otras formas disgustan y son llamadas feas; pero también se ha contribuido a confundir este problema central de la estética con el problema subsidiario de cómo las formas pueden ser hechas más representativas o sugestivas de cosas o acciones extrínsecas a ellas, y así han conducido a la especulación de explicaciones erróneas de los poderes de ‘vitalización’ o de ‘life-enhancing’ de la forma artística. Ilustraré esta confusión en referencia a los escritos de Sr. B. Berenson, escogiéndolos por delante de otros porque, además de la posesión de una experiencia estética y de una perspicacia incomparablemente superior a la de cualquier otro escritor sobre el tema, y de ahí una oratoria con una autoridad mucho mayor que la de los psicólogos más distinguidos, los trabajos de Sr. Berenson contienen algunos de los más tempranos, más independientes y por lo tanto genuinos e importantes testimonios de la existencia de procesos motores en la conexión con los fenómenos estéticos; sus Florentine Painters; en dónde por vez primera propuso su teoría que él llama de ‘Valores Táctiles’, habiendo sido escrita lo más seguro sin el conocimiento de mi propio ensayo, también escrito sin el conocimiento de mis teorías, sobre Beauty and Ugliness, y también, según todas las apariencias, sin conocimiento de las ideas similares de los señores Lipps y Groos. De verdad, he escogido el trabajo de Sr. Berenson como una ilustración de la confusión prácticamente universal entre las dos clases de Imitación Interior (y de hecho de la Einfühlung Lippsiana también) porque esto me permite añadir, sin interrumpir mi exposición, la autoridad sumamente valiosa de Sr. Berenson a otras pruebas de primera mano (que principalmente de Lipps, Groos, C. Anstruther-Thomson y yo misma, y de los temas de mi Questionnaire) de la existencia de tales fenómenos como la Empatía (Einfühlung) o la Imitación Interior (Innere Nachahmung)” (Lee 1912: 111-112).

[Adolf von Hildebrand]

Habiendo analizado los casos de Berenson y Vernon Lee, no dejamos de lado las palabras de Scott según las cuales “la teorías de sensación habían sido ideadas por Lipps, Berenson, Hildebrand y Vernon Lee”. Aquí aparece un tercer autor vinculado con el círculo de *I Tatti* y las teorías de Lipps, Adolf von Hildebrand, sobre el que también intentaremos indicar el papel que asumía la empatía en sus teorías, así como la influencia que pudieron ejercer sobre Scott. La relación de Hildebrand con *I Tatti* y el papel que desempeñaron sus teorías sobre Berenson se hace evidente a partir de las siguientes palabras de M.A.Calo:

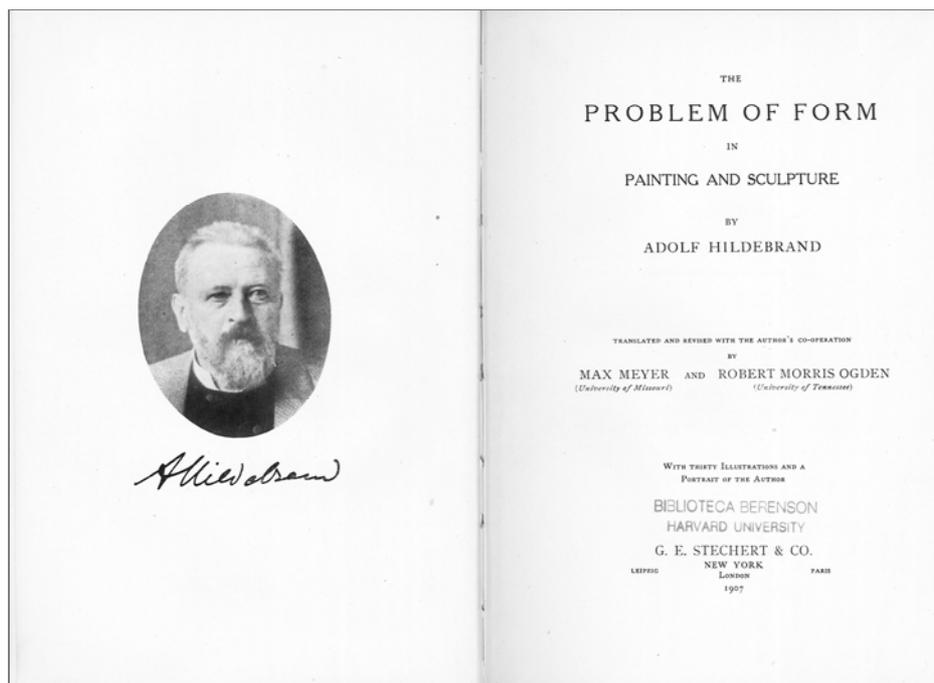
“Los alemanes que más influencia ejercieron en el pensamiento de Berenson no fueron filósofos sino artistas practicantes que estaban también interesados en la teoría de arte. Entre ellos estaban Adolf Hildebrand y Hermann Olbrist. El pequeño panfleto de Hildebrand *The Problem of Form in the Figurative Arts*, publicado en 1893, influyó en una generación entera de teóricos y críticos de arte, incluyendo a Heinrich Wölfflin. El acercamiento práctico de Hildebrand hacia la estética estaba preocupado en encontrar un método de trabajo para los artistas mediante el análisis de elementos básicos de percepción para luego ordenarlos en una realidad formal separada. Esta práctica era más compatible con la mente de Berenson que las abstracciones metafísicas de los filósofos de estética. El énfasis de Hildebrand en la prioridad de los valores percibidos de masa y espacio tanto en la creación como en la capacidad de comprensión de las obras de arte no hay duda que simpatizó a los oídos de Berenson, quien estaba ya predispuesto a pensar en arte en términos de respuestas psicológicas y fisiológicas identificables desde sus lecturas de William James y de su familiaridad, aunque superficial, con la teoría alemana en curso. Incluso más importante fue la disponibilidad de Hildebrand; él vivía en Florencia y podía discutir sus teorías en la presencia de las obras de arte de las cuales derivaban” (Calo 1994: 33-34).

Empezando por el último aspecto, la proximidad geográfica que hubo entre Berenson y Hildebrand, que residió en Florencia desde 1873 a 1897 en el monasterio de San Francesco, facilitó, sin duda, el contacto entre ambos ya que “las ideas de Berenson sobre estética y apreciación del arte cristalizaron a partir de su contacto diario con individuos tales como Lee y Olbrist, así como con el dúo poético conocido como ‘Michael Field’, el escultor Adolf Hildebrand, y el pintor italiano nacido en América Egisto Fabbri. Lee y Hildebrand produjeron significantes publicaciones a las que Berenson se pudo referir” (Calo 1994: 46). La importancia de la publicación *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893)¹⁰², en la que Hildebrand materializaría sus principales ideas, y la influencia que ésta tuvo sobre Berenson sería también resaltada por Ernest Samuels en *Bernard Berenson: the Making of a Connoisseur* (1979).

“Sin duda, su teoría debía mucho al pequeño libro de Hildebrand *The Problem of Form in the Figurative Arts*, el cual Berenson había cuidadosamente estudiado en alemán original dos años antes, en 1893, cuando él se encontró con su autor. Pero donde Hildebrand había intentado descomponer el problema con teutónica meticulosidad en sus elementos ópticos y cenestésicos, Berenson, con característica audacia, abrió camino hacia las implicaciones prácticas del análisis” (Samuels 1979: 230).

Si Samuels señalaba la lectura de la edición alemana de 1893 del libro de Hildebrand. Es de notar que, en este caso, sí que existía una edición inglesa del mismo, tal y como apuntaba ya Vernon Lee en su ensayo *Central Problem of Aesthetics* (1910), una de cuyas copias, la de la edición de 1907, se encontraba en la propia biblioteca de Berenson, y a la que, sin ningún problema, Scott pudo tener acceso durante los años que pasó como bibliotecario en *I Tatti*. Si Scott leyó o no el libro de Hildebrand no se sabe, este no es nombrado en ningún momento en *The Architecture of Humanism*, pero me decanto a pensar que sí, debido a su creciente interés por aquellas teorías estéticas o publicaciones que hacían algún tipo de referencia hacia la *Einfühlung*. Una decantación que se vería reforzada por su inclusión de Hildebrand dentro del grupo de ideadores de las “teorías de sensación”.

¹⁰² Un trabajo en el que Conrad Fiedler (1841-1895) asumió un papel más que relevante durante el proceso de realización y que tal y como señala Wölfflin “sin Fiedler, Hildebrand no podría muy bien haber escrito su obra *Das Problem der Form*”. El enorme interés que despertó esta obra en Berenson se comprueba en los fondos de su biblioteca donde llegó a disponer de tres ejemplares, cada uno en un idioma diferente (alemán, francés e inglés).



30 Adolf von Hildebrand: *The Problem of Form in Painting and Sculpture* (1907)

Aún y el olvido por parte de Berenson del papel destacado que jugó la obra de Hildebrand¹⁰³ en su pensamiento, tal y como apuntaba Colin Rowe, no se puede obviar su importancia. Las palabras de Samuels y M.A.Calo testifican este alcance, sobre todo, por el carácter pragmático que intentaban asumir ambos autores al desvincularse en sus explicaciones de “*las abstracciones metafísicas de los filósofos de estética*”: Hildebrand, como escultor que era, dándole un enfoque práctico-teórico desde la perspectiva de su trabajo y oficio; y Berenson, en su faceta de *connoisseur*, intentando abrir “*camino hacia las implicaciones prácticas del análisis*”¹⁰⁴.

Centrándonos ahora en su texto *Das Problem der Form in der bildenen Kunst* (1893) y especificando su temática, habría que señalar que su autor ahondaría en temas relacionados principalmente con el formalismo y la psicología de la percepción estética, en su propósito de “*entender la relación entre la forma y la apariencia*”, y cuya finalidad tendría un carácter marcadamente práctico al intentar señalar “*las implicaciones que esto tenía para la representación artística*” (Hildebrand 1893, 1994: 1, 227). Para ello, recurriría a su propia experiencia artística mediante unas explicaciones que se centrarían en cuestiones vinculadas con la percepción, representación y expresión artística de las obras, rechazando, de esta manera, cualquier otro tipo de apreciación (histórica, política, social, etc.) que se desvinculase de asuntos de contenido estrictamente artístico.

“*El modo histórico de valorar ha conducido, cada vez más, a poner de relieve las diferencias y el cambio en las manifestaciones artísticas. Trata el arte como resultado de individuos*”

¹⁰³ Una obra de la que Berenson disponía en su biblioteca de tres ediciones: *Das Problem der Form in der bildenen Kunst* (1893), Strassburg: Heitz; *Le problema de la forme* (1893), Strassburg: Heitz; *The problem of form in painting and sculpture* (1907), New York: G.E.Stechert&Co.

¹⁰⁴ Las opiniones respecto a las influencias que ejercieron las tesis de Hildebrand sobre Berenson, además, son varias y diversas: Gombrich destacaría su presencia en la teoría sobre los valores táctiles; Samuels o Colin Rowe señalarían su relación con el principio de composición espacial; o incluso Vernon Lee vería ligazones con el concepto de *life-enhancement*.

diferentes, de personalidades o como producto de las distintas circunstancias temporales o peculiaridades nacionales. De ahí nace la falsa idea de que en el arte se trata, sobre todo, de la relación con facetas personales y no artísticas del hombre, perdiéndose la medida del valor artístico. Todas las relaciones accesorias se convierten en esenciales y se ignora el contenido artístico objetivo, que sigue sus propias leyes despreocupado de los cambios temporales” (Hildebrand 1893, 1994: 96, 270).

Una postura común de la estética formalista de la época, sea Berenson un claro ejemplo del ámbito angloamericano, y que en el caso de Scott se materializaría en sus capítulos sobre las distintas falacias, así como, en el capítulo sobre la *Academic Tradition*. Este rechazo que también profesaba Hildebrand hacia las escuelas y el academicismo¹⁰⁵ llevaba implícito repudiar todo planteamiento puramente intelectual y abstracto al ir en detrimento del artista, y mantener una actitud favorable respecto a la tradición y el talento individual, ya que “*es obvio que la claridad que nosotros, como artistas, requerimos a nuestro trabajo es, como con cada persona activa, no una relación mediada a través de palabras sino una aplicación directa de un refinado instinto*” (Hildebrand 1893, 1994: 4, 228). En base a esto se hacen comprensibles las aclaraciones finales de su *Einleitung* aclarando que los contenidos de su obra estarían principalmente relacionados con, y dirigidos a, los artistas en su proceder artístico y no enfocados hacia los críticos y filósofos.

En relación con el texto, su discurso comenzaría distinguiéndonos entre dos posibles modos de percepción, uno visual (*Gesichtsvorstellung*) y otro cenestésico (*Bewegungsvorstellung*), donde la apariencia de tridimensionalidad del objeto surgiría de la fusión de estas dos maneras diferentes y extremas de ver: la primera percibiendo imágenes de superficie (con la visión lejana) y la segunda a través de la composición de una secuencia de imágenes (con la visión cercana), produciendo al final en el observador una impresión visual conjunta que le llevaría a formarse una idea espacial concreta. Estos dos mecanismos de percepción, en la práctica, se materializarían a través del artista (pintor o escultor) en el proceder creativo de la representación artística, cuya forma final sería el resultado de la simultaneidad de ambos, al haber reunido y procesado mediante la imaginación las impresiones visuales y las ideas de forma en una misma unidad. En este quehacer artístico el artista trabajaría con el espacio, y cuya idea de forma no sería otra cosa que la materialización de una clara expresión espacial, mostrando así una postura similar a la expresada por Berenson y Scott respecto a la arquitectura. Esta representación de la forma no consistía, según él, en copiar de manera objetiva la *forma inherente* que tenían los objetos que se encontraban en la naturaleza sino que lo que se percibía y representaba era la *forma efectiva*. Este último tipo de forma tendría, por tanto, un valor relativo ya que variaba en función de las relaciones que ésta establecía con su entorno, afectando a las impresiones y la apariencia final que recibíamos:

“Es propio de la naturaleza de la forma efectiva que cada factor particular de la apariencia tenga significado solamente en relación y en contraposición con otro, el que toda dimensión, todo claroscuro, todos los colores sólo tengan un valor relativo. Todo descansa en la reciprocidad, cada uno influye en el otro determinando su valor. Entonces, cuando hablamos de una impresión de conjunto, lo estamos haciendo del efecto combinado que producen todos los factores de la apariencia. Desde que la forma lejana consiste en la aprehensión de un

¹⁰⁵ Hildebrand fue un gran defensor del instinto artístico individual, como así quedaba reflejado al señalar que cuando el niño ingresa en la escuela “*experimenta una abrupta suspensión de su trabajo imaginativo*” en donde “*el valioso tiempo de la juventud se invierte en tareas y disciplinas que son enemigas del arte*” (Hildebrand 1893, 1994: 95, 270).

efecto común, se deduce que los factores particulares de la apariencia sólo encuentran sentido en una relación determinada con los otros, provocando una impresión de conjunto. Estos pierden su significado cuando son considerados aisladamente o fuera del contexto” (Hildebrand 1893, 1994: 17, 233).

Con esta manera de entender la percepción visual era normal que Hildebrand rechazara la concepción positivista y realista que intentaba reproducir los objetos de manera mecánica a modo de cámara fotográfica. Aun tratándose de una obra enfocada principalmente hacia las artes plásticas de la pintura y la escultura, muchas de sus explicaciones relacionadas con la percepción visual se podrían extrapolar también, según él, a la arquitectura ya que *“a la arquitectura como arte le son inherentes los mismos principios de la creación que a la escultura y a la pintura”* (Hildebrand 1893, 1994: 73, 260). Estas consideraciones sobre la actividad de la percepción visual para entender la relación de la forma con la apariencia también serían tenidas en cuenta por Scott. Para nuestro crítico inglés también existía este relativismo en nuestra percepción visual, *“los espacios, masas y líneas de la arquitectura, en cuanto percibidos, son apariencias”* (Scott 1924: 210), pero con la particularidad de que no enfocaría sus análisis únicamente hacia las formas, como había hecho Hildebrand sino que lo extrapolaba también hacia los espacios de la arquitectura, donde la impresión final que recibiríamos correspondería al efecto común que se produciría en función de cómo se fuesen relacionando las diferentes variables que incurrían en ese espacio.

“Sin embargo, no podemos establecer proporciones fijas de espacio como arquitectónicamente correcto. El valor del espacio en la arquitectura resulta afectado en primer lugar, y sobre todo, por dimensiones reales; pero además resulta afectado por otras cien consideraciones. Resulta afectado por la luz y la posición de las sombras; [...] Resulta afectado por el color; [...] Resulta afectado por nuestra propia expectativa; por el espacio que acabamos de dejar. Resulta afectado por el carácter de las líneas dominantes; [...] Resulta afectado por las proyecciones” (Scott 1924: 229).

Dos posturas marcadamente afines, ya que, el juicio estético, para ellos, no radicaba ya en leyes objetivas ajenas al observador sino que su entidad se encontraba en la relación subjetiva que establecía el observador con la obra artística, por un lado, y como se veía afectada esta por su entorno, afectando también a la percepción del observador, por otro. Además de esta concurrencia, en el texto de Hildebrand también se pueden percibir otros puntos que podrían tener relación con Scott como podría ser la idea de espacio que desarrollaría el escultor alemán en varios de sus capítulos, en especial en el tercero, *Die Raumvorstellung und ihr Ausdruck in der Erscheinung* (La idea de espacio y su expresión en la apariencia). Hildebrand, creyendo que el hombre poseía por naturaleza una consciencia espacial, realizaría una serie de incursiones respecto a la idea de espacio que girarían, básicamente, alrededor de dos temas: la percepción espacial de la forma y la representación artística evocadora de la idea de espacio. Considerando que la representación artística tiene que evocar la idea de espacio, sus explicaciones irían más bien enfocadas hacia la pintura y la escultura, la profundidad y el volumen, desatendiendo así cualquier posible relación que pudiera tener el espacio con la arquitectura, a excepción de un breve inciso en el que trataría sobre este arte y el espacio, pero que no llegaría a desarrollar y se limitaría a apuntar algunas ideas que ya habían sido expuestas al hablar de la pintura y la escultura.

“La comprensión de la apariencia como valor espacial y funcional aclara también el concepto de configuración arquitectónica. Nuestra relación con el espacio encuentra su expresión

inmediata en la arquitectura, en cuanto que esta suscita una determinada sensación espacial en vez de la mera idea de la posibilidad de movimiento en este. En cuanto a que, en lugar de la labor de orientación que efectuamos en la naturaleza, disponemos de un espacio, en el que estamos eximidos de esa labor gracias a la impresión óptica. Como en la configuración plástica, se suscitan ideas de movimiento que, como impresión óptica, han de conseguir una unidad de efecto. El espacio mismo, en el sentido de forma inherente, se transforma en forma activa para el ojo” (Hildebrand 1893, 1994: 93, 269).

Este pasajero paréntesis en su discurso es comprensible si tenemos en cuenta que éste iba dirigido hacia las artes plásticas y por el contrario el de Scott se ceñía exclusivamente a “*la arquitectura, la más compleja de todas las artes*” (Scott 1924: 2). Aún y estos diferentes campos de análisis los dos destacaban la importancia que tenía este nuevo elemento en el ámbito de la percepción y de la creación artística, y que en caso de Scott se concretaría: primero en la consideración exclusiva de este valor humanista (el espacio) como “*el centro mismo del arte arquitectónico*” (Scott 1924: 226) y por tanto como el elemento principal a ser juzgado por la crítica; y segundo, desde un punto de vista práctico, por ser “*la única de las artes que puede dotar al espacio de todo su valor. [...] la arquitectura utiliza directamente el espacio; usa el espacio como un material y nos sitúa en su centro*”, afectándonos empáticamente ya que “*el arquitecto modela el espacio como un escultor la arcilla. Modela su espacio como una obra de arte; esto es, intenta a través de sus medios provocar un cierto humor en quienes penetran en él*” (Scott 1924: 226-227). Una descripción que incluiría los dos diversos tipos de movimiento espacial posibles: uno de carácter exclusivamente visual-estático, sin desplazamiento físico por parte del observador; y otro de carácter físico-dinámico, implicando en el observador un cambio de posición, al indicar que “*en realidad el espacio es libertad de movimiento. Ese es el valor que encierra para nosotros, y como tal entra en nuestra conciencia física*” (Scott 1924: 227)¹⁰⁶. Unas argumentaciones las de Scott que seguirían la estela de Berenson donde ya existía una primitiva pero clara tentativa de unir los conceptos de espacio y tiempo al considerar el movimiento del observador bajo el amparo del término de “*experiencia estética*”¹⁰⁷.

En referencia a Hildebrand estas dos opciones de movimiento también habrían sido tenidas en consideración en su discurso, pero quizás no de manera tan clara y explícita como lo habían hecho Berenson y Scott. Su discurso, centrado en la percepción de la forma de las artes plásticas, se basó principalmente en el movimiento visual (no físico) de la profundidad provocado por las formas en el plano que nos permitía una visión tridimensional y espacial de la obra artística¹⁰⁸. Al hablarnos de un arte como la arquitectura, que puede implicar además

¹⁰⁶ La elección de estos dos términos para diferenciar estos dos tipos de movimiento ha sido tomada de la distinción que hacía Berenson al diferenciar entre *movement* (movimiento visual) y *motion* (movimiento físico).

¹⁰⁷ Una ligazón que también era expresada por Cornelis van de Ven: “*Este último concepto de espacio-tiempo ha sido adaptado a la estética arquitectónica de un modo más bien peculiar. El tiempo en la estética arquitectónica es el ‘parámetro’ que se refiere a la duración de la experiencia estética del objeto arquitectónico y, como consecuencia de dicha duración, al movimiento corporal del observador, que adopta sucesivamente diferentes puntos de observación alrededor y a través del objeto contemplado*” (van de Ven 1977: 46).

¹⁰⁸ Resultan relevantes estas consideraciones respecto a la percepción visual de la profundidad aplicada a las artes plásticas y la arquitectura en el contexto germano-parlante ya que durante un tiempo éstas no fueron tenidas en cuenta por autores tan relevantes del ámbito angloamericano como es el caso de Ruskin, tal y como apunta Cornelis van de Ven: “*En Ruskin no existe ningún concepto del espacio como forma tridimensional, delimitada bien por la forma tectónica o por la estereotómica, sino que siente la arquitectura como si fuese pintura. En sus Seven Lamps utiliza con frecuencia una determinada noción de ‘espacio’, pero solo en el sentido bidimensional de la superficie, donde puedan desarrollarse eventualmente sus tres categorías de materia, sombra y color. Otro rasgo que separa a Ruskin de Semper es que ignora el movimiento en profundidad*” (van de Ven 1977: 65-66).

de movimiento visual movimiento físico, existiría cierta ambigüedad en sus palabras¹⁰⁹, cosa que hace que nos remitamos nuevamente al artículo de Berenson “A Word for Renaissance Churches” (1893) para reafirmarnos en nuestras sospechas sobre la enorme influencia que ejerció este último sobre Scott. Esta postura mantenida por Hildebrand a lo largo de *Das Problem der Form in der bildenen Kunst* (1893), refiriéndose principalmente al movimiento visual al hablarnos del proceso de percepción de las artes plásticas, coincidiría de manera clara con el posicionamiento expresado por Berenson en *The Florentine Painters of the Reinassance* (1896) –reafirmando así las palabras anteriores de M.A.Calo con las que establecía una fuerte vinculación entre estos dos textos- al expresar que el movimiento en la pintura es movimiento visual condensado en la forma y la línea, y no movimiento físico:

“Poniendo nuestra atención primero al movement [movimiento visual] -que, a propósito, no es lo mismo que motion [movimiento físico], el mero cambio de lugar- encontramos que lo comprendemos tal como comprendemos los objetos, por el estímulo de nuestra imaginación táctil, sólo que aquí el tacto se retira a un segundo plano antes del muscular: los sentimientos de variación de la presión y la tensión. [...] Esto es precisamente lo que alcanza el artista que tiene éxito en representar el movimiento: nos lo hace comprender como nunca podemos en la realidad, él nos da un sentido de capacidad aumentado, y todo lo que en la realidad es agradable, él nos lo permite disfrutar en nuestro tiempo libre” (Berenson 1896: 50-51).

Si los primeros cinco capítulos de *Das Problem der Form in der bildenen Kunst* (1893) se habían centrado principalmente en aspectos relacionados con el formalismo, como son la percepción y representación de la forma visual, asumiendo el espacio un papel más que destacado, en el capítulo siguiente, *Die Form als Funktionsausdruck* (*La forma como expresión de la función*), harían acto de presencia unas rudimentarias teorías de la *Einfühlung*, en las que se incluirían algunas explicaciones de carácter fisiológico. Esta incipiente teoría relacionada con la *Einfühlung* hacía acto de presencia al considerar que las formas de la representación artística, plasmadas como apariencias, llevaban implícitas la expresión de una función. Un valor funcional de la forma que llegaría a afectarnos mediante sensaciones corporales debido a ese nexo que existía entre la forma y la función¹¹⁰. Esta vinculación de

¹⁰⁹ Ésto se reflejaría en las diversas interpretaciones que suscitó su lectura: Bruno Zevi, “El proceso de percepción visual, estudiado por Hildebrand, y el psicomotor, investigado por Schmarsow, son indispensables para el entendimiento de los espacios cuya vida se desarrolla y, por tanto, se comprende únicamente a través del proceso temporal, mediante el movimiento” (Zevi 1960: 47); Cornelis van de Ven, “Para Hildebrand no había una lectura tan sólo, no existía un plano o un punto de vista ideal, sino varios. El objeto provocaba una sucesión de puntos de vista (das Nacheinander) que obligaba al espectador a tener una experiencia de la obra de arte que se sucedía en el tiempo” (van de Ven 1977: 95); o H.F.Mallgrave y E.Ikonomou “La arquitectura, sin embargo, difiere de las otras artes en que –al caminar a través de ella- ésta es directamente expresiva del sentimiento espacial y no simplemente representa la posibilidad de movimiento. Y aunque ‘el espacio en sí mismo’ –como forma inherente- es el objeto de la creación arquitectónica, el arquitecto tiene todavía que transponerlo virtualmente en una forma efectiva. Esta transformación de la forma inherente tridimensional en una forma efectiva bidimensional es siempre el punto crucial de la materia artística, con independencia de la constante preocupación de Hildebrand para el movimiento en la experiencia espacial. Él llega a este principio formativo del plano debido a su énfasis en la percepción visual del espacio. Es solamente con Schmarsow que la contribución de la visión y el movimiento a la noción de espacio arquitectónico está completamente establecida y las implicaciones cenestésicas de nuestra experiencia del espacio –por encima de las puramente visuales- es completamente realizada” (Mallgrave 1994: 39).

¹¹⁰ Esta teoría embrionaria ya había sido advertida por Vernon Lee al considerar que “Hildebrand y su seguidor Cornelius identifican la belleza de la forma con la fácil y satisfactoria sugestión de cualidades corpóreas y posibilidades locomotoras del objeto representado” (Lee 1912: 116). Unas argumentaciones que, no hay que olvidar, surgirían de su ensayo *The Central Problem of Aesthetics* (1910), un texto en el que se ponía en relación las posturas de Hildebrand y Berenson respecto a su manera de entender la empatía, y por tanto, ya relacionaban

Hildebrand con la *Einfühlung*, si bien ha sido señalada por algunos autores también hay que apuntar que ha sido rechazada por otros como es el caso de Cornelis van de Ven al considerar que “[Hildebrand] utilizó las ideas sugeridas por la psicología de su tiempo, pero no trató en absoluto en problema de la empatía. El motivo para ello pudo encontrarse en que la noción de empatía, al conceder toda la actividad creativa al espectador, no podía ser aceptada por el artista que después de todo, era el auctor intellectualis de los objetos considerados” (van de Ven 1977: 84). Unas afirmaciones que serían cuestionables ya que si nos ceñimos a sus propias descripciones se observa abiertamente como en sus explicaciones se establecen claros vínculos con la *Einfühlung* a través de la relación que veía que se producía, en nuestra percepción visual, entre la forma y la función.

“Al igual que el niño aprende a entender la mímica de la risa y el llanto mientras la práctica, y es capaz de sentir también la causa interior del contento y del descontento en el propio proceso muscular que provoca, así toda mímica, todo movimiento en los otros se convierte para nosotros en expresión comprensible y lenguaje claro de los procesos interiores. Esa transposición va tan lejos que también allí donde se suceden nuevas apariencias, las vivimos y caracterizamos inmediatamente con sensaciones corporales propias que han acompañado a apariencias parecidas. De este modo se acumula un depósito de síntomas para los diversos procesos y la nitidez de tales rasgos funcionales determinará su valor como vehículos de ese sentimiento vital y de la simpatía entre el hombre y el mundo exterior. Si esta percepción la hacemos extensiva a todo el cuerpo, es natural que actúe en todas las partes de un modo estimulante y que influya de forma decisiva. [...] En tanto la forma no sea expresión de una función, no exteriorizará ninguna relación directa con la sensación corporal. [...] Está claro que esa fuerza vivificadora de nuestra representación se hace extensiva a la naturaleza entera y no solo a los seres vivos, y de ese modo ordenamos todo en relación a nosotros y nos abrimos paso con nuestra sensación corporal” (Hildebrand 1893, 1994: 77, 261).

Esta transposición, además, no se producía únicamente entre los seres vivos sino que se extendía a todas las formas de la naturaleza, entre las que se incluirían las formas artísticas.

“De este modo ciertas formas específicas, aunque las consideremos como inmóviles, expresan procesos internos porque nos recuerdan formas en movimiento. En virtud de esta transposición, el artista logra fijar y configurar tipos de formas que expresan algo determinado y suscitan sensaciones corporales y anímicas concretas en el espectador” (Hildebrand 1893, 1994: 79, 262).

Esta extensión será extrapolada por Scott hacia las formas de la arquitectura y del espacio arquitectónico.

“Hay inestabilidad, o apariencia de ella, pero la inestabilidad reside en el edificio. Hay desasosiego, pero el desasosiego se halla en nosotros. ¿Qué es, pues, lo que ha ocurrido? Las conclusiones parecen evidentes. El espectáculo concreto ha hecho lo que la idea por sí sola no podía hacer: ha impresionado nuestra memoria física. No ha despertado en nosotros un

las explicaciones de Hildebrand con este fenómeno de transposición que experimentábamos al contemplar las formas artísticas. Más recientemente, H.F.Mallgrave e E.Ikonomou en su *Introduction* también advertirían de la presencia de “*las contemporáneas teorías de la empatía*” de Vischer y Lipps en la obra de Hildebrand conjuntamente con “*la posición estrictamente formalista de Fiedler*”: “*Hildebrand estaba dispuesto a ir más allá de la posición estrictamente formalista de Fiedler y sacar provecho de las contemporáneas teorías de la empatía. Esto demuestra otra vez cómo poco a poco se produjo un giro filosófico desde las teorías de la visibilidad de inspiración Herbartiana hacia las teorías emotivas de Robert Vischer y Theodor Lipps*” (Mallgrave 1993: 37).

estado efectivo de inestabilidad, o de estar sobrecargado, sino esa situación de ánimo que perteneció antes a nuestras experiencias reales de debilidad, esfuerzo contenido, o hundimiento inminente. Hemos contemplado el edificio y nos hemos identificado con su situación aparente. Nos hemos traspuesto nosotros mismos en una situación arquitectónica” (Scott 1924: 212-213).

[Conclusión]

Llegados a este punto sería momento ya de sacar algunas conclusiones a partir de este breve análisis realizado alrededor de estas tres personalidades: Bernard Berenson, Vernon Lee y Adolf von Hildebrand. Para empezar, hemos podido observar el destacado protagonismo que asumieron las teorías de la *Einfühlung* en el círculo de intelectuales que giró alrededor de *I Tatti*. Pero si bien la teoría estética de Lipps no aparecía en los escritos de Berenson y Hildebrand, en el caso de Vernon Lee se daba el proceso totalmente inverso, al convertirse ésta en el tema central de cada uno de los ensayos que aparecieron recopilados en *Beauty & Ugliness and other Studies in Psychological Aesthetics* (1912). Una obra que, sin duda, le permitió a Scott, en el mismo momento en que se encontraba inmerso en la redacción de *The Architecture of Humanism* (1914), poder tener un panorama general (teórico e histórico) del concepto de la *Einfühlung*, y cuya lectura se hace ya evidente en la primera nota del capítulo *Humanist Values*:

“En cuanto la claridad parecía permitirlo, he evitado toda discusión puramente psicológica. Los interesados en este aspecto de la materia hallarán en la obra reciente de Vernon Lee el análisis más detallado de la cuestión aparecido en inglés, justamente con las referencias necesarias a la literatura extranjera” (Scott 1924: 214).

En base a esto se entenderían sus palabras diciendo que *“la teoría estética que esto supone no es, huelga decirlo, nueva. La desarrolló primero Lipps hace veinte años, y desde entonces ha venido discutiéndose constantemente y siendo mal interpretada con frecuencia”* (Scott 1924: 214), ya que estas discusiones y mal interpretaciones al respecto fueron los temas centrales que abordó Vernon Lee en sus ensayos para ayudar con sus clarificaciones *“al progreso de la estética”*. La proximidad de fechas entre estos dos volúmenes (dos años de diferencia) y el creciente interés de Scott por estas nuevas *“teorías de sensación”* alienta esta hipótesis, a lo que se añade el hecho de que este último capítulo fue el que más dificultades le ocasionó y, por tanto, todo aquello que le pudiese aclarar posibles dudas debió seguramente ayudarle.

“Este [último capítulo] es aquel en el que me ocupo en la relación de la arquitectura con aquellas teorías de sensación ideadas por Lipps-BB-Hildebrand- y (;desgraciadamente!) Vernon Lee. Las dificultades de exposición -especialmente en un único capítulo- son muy grandes. [...] No sé cuando debería sentir que he acabado el capítulo para mi gusto. Pero que el resto del libro es muy bueno estoy seguro” (Dunn 1998: 111).

Unas declaraciones que nos llevan a sospechar que el orden Lipps-Berenson-Hildebrand-Lee era seguramente el orden cronológico sobre el que creía que se había desarrollado esta noción. Pero si bien su conocimiento y profundización sobre las teorías de Lipps le pudo venir a través de Vernon Lee, también es cierto, e importante señalar, el rechazo que experimentó hacia todo tipo de argumentación filosófica que intentase explicar este fenómeno, al considerar en 1913 *“que un exacto y verdadero estado de la cuestión, tal y como lo veo yo, es demasiado filosófico y tedioso para un libro como el mío”* (Dunn 1998: 111). Una postura que

rehúye cuestiones puramente teóricas que se sumaba a la expresada ya por Berenson y Hildebrand, el primero en su faceta pragmática de *connoisseur* y el segundo en su papel efectivo de escultor. Aunque seguramente, como hemos indicado, Scott debió leer el libro de Hildebrand, se hace palpable, al no ser citado, que sus explicaciones no le debieron resultar del todo prácticas al dirigirse hacia la labor de la materialización artística, y no hacia la crítica (arquitectónica). Aún así, resulta al menos sugerente la equiparación que haría Scott en la parte del libro centrada en el espacio, en la que nos relacionaría la labor del arquitecto con la del escultor, afirmando que “*el arquitecto modela el espacio como un escultor la arcilla*” (Scott 1924: 227). Una vinculación de carácter operativo que nos trae a la mente los objetivos implícitos en el discurso de Hildebrand y hace cuestionarnos si ¿esta equiparación de la labor del arquitecto con la del escultor no era una velada alusión a las teorías expuestas por Hildebrand en 1893? Dejando esta pregunta abierta y continuando con este hilo conductor, observamos que este carácter marcadamente metodológico que quería darle Scott a su escrito, como herramienta útil para la crítica arquitectónica, tenía una clara deuda con los estudios críticos de Berenson. Por tanto, si Vernon Lee le proporcionó a Scott, sin duda alguna, una formación puramente teórica de la teoría estética de Lipps, sería realmente Berenson quien le abriría el camino para su posterior aplicación de estas teorías a la arquitectura, con la aspiración última de convertirla en la herramienta y el método a utilizar por la crítica arquitectónica a la hora de realizar sus juicios arquitectónicos. Dicho esto, no hay que olvidar, tal y como señalábamos en el primer capítulo, que la cuestión metodológica se convirtió en el principal tema de todas estas aportaciones teóricas relacionadas con *I Tatti*, como así fue reconocido, por ejemplo: por Vernon Lee en *Beauty & Ugliness and other Studies in Psychological Aesthetics* (1912), diciendo que “*nuestro objeto en el presente escrito ha sido principalmente no el de establecer hechos, sino el de sugerir un método*” (Lee 1912: 236); por Geoffrey Scott en *The Architecture of Humanism* (1914) manifestando que “*aquí estriba, sin embargo, el verdadero centro de la discusión. La ciencia y la historia de la arquitectura son estudios sobre los que no se discute el método. Pero no existe acuerdo en cuanto a la arquitectura en su estricta concepción como arte*” (Scott 1914: 12) y proponiendo un nuevo método para el análisis arquitectónico; o por Bernard Berenson señalando en *The Drawings of the Florentine Painters* (1903, 1938) que “*este libro, como cada libro que he intentado escribir, es un ensayo sobre el método*” (Berenson 1938: xiii).

2.3. La *Ästhetik* de Lipps y *The Architecture of Humanism* de Scott

En el punto anterior se ha mostrado que establecer un línea directa de influencia de las teorías estéticas de Lipps sobre Scott es realmente poco probable y se ha establecido la suposición de que lo más factible era que hubiese adquirido sus conocimientos sobre la *Einfühlung* a partir de la obra de Berenson y Vernon Lee, así como, de las tertulias que se produjeron en *I Tatti* entre estos dos autores e interlocutores como Adolf Hildebrand o Hermann Obrist, por citar dos ejemplos conocidos. A esta suposición se añade la manifiesta presencia que tiene su maestro a lo largo de su libro, lo cual hace reafirmarnos en la conjetura de que no es posible entender el enfoque estético de Scott sin tener en consideración el de Berenson:

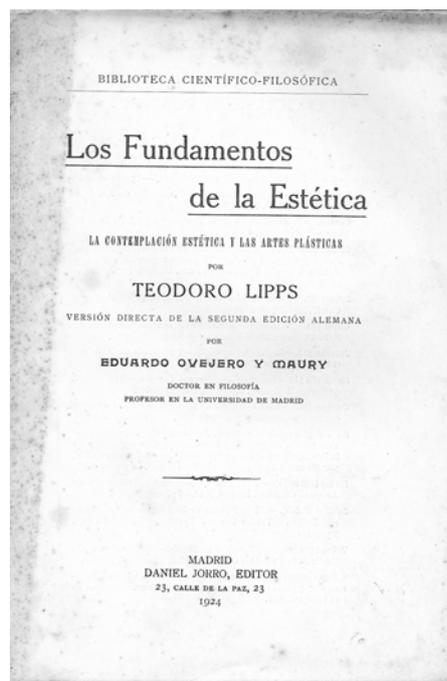
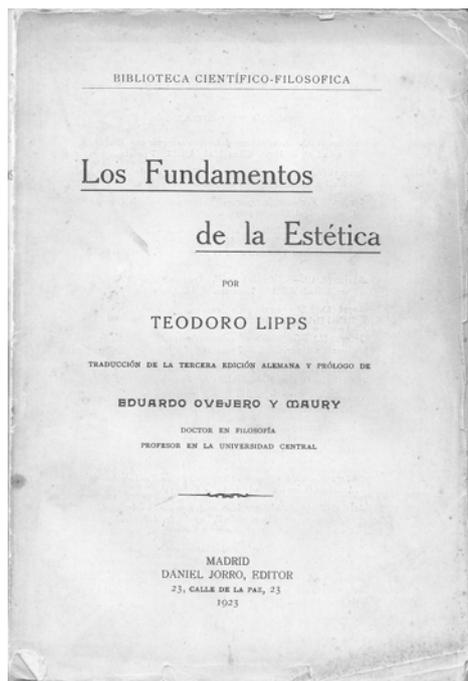
“El enfoque intensamente estético de Scott, como aquel de Roger Fry (1899-1934), indudablemente refleja el impacto del connoisseur y crítico Bernard Berenson (1865-1959) en cuyo círculo de Italia la teoría de la Einfühlung era especialmente popular alrededor de 1900. Elocuentemente definida por Theodor Lipps en su Ästhetik (2 vols., Hamburg y Leipzig, 1903 y 1906), fue adoptada por la brillante y excéntricamente masculina Violet Paget (1895-1935), quien escribía bajo el pseudónimo de Vernon Lee” (Watkin 1980: xix).

Es verdad que donde mejor “*elocuentemente definida*” se encuentra la “*teoría de la Einfühlung*” es en la *Ästhetik* (1903-1906) de Lipps. Una obra de tal envergadura, que se tuvo que dividir en dos volúmenes, publicados en 1903 y 1906 respectivamente, y que en opinión de Eduardo Ovejero y Maury, traductor de la única edición castellana, “*se la considera como no inferior a la de Hegel, e incluso superior, en ciertos puntos*” (Lipps 1923: v). Aun habiendo señalado que la posibilidad de una lectura directa de los textos de Lipps por parte de Scott parece ser exigua, no quita que éste no tuviera conocimiento de su teoría estética y que ésta tuviera una total “*validez*” para él. Además, como ya apuntó Watkin, “*Scott expone la teoría lippsiana de empatía claramente en su capítulo de los Valores Humanistas*” (Watkin 1980: xx). Por tanto, lo que se propone en este apartado es extraer algunas de las ideas principales que subyacen en esta monumental obra y ponerlas en relación con los temas centrales que conforman la postura de Scott. La enorme importancia adquirió la teoría de la *Einfühlung* de Lipps en la época, fue expresada abiertamente por de Earl of Listowel en su libro-tesis doctoral *A Critical History of Modern Aesthetics* (1933):

“Lipps es el clásico exponente de la teoría de la Einfühlung, el que la ha aplicado con mayor detalle que cualquiera de sus contemporáneos a cada aspecto del arte y de la apreciación estética; esta teoría ha recibido una mayor aceptación general que ninguna otra, ha logrado dominar la especulación estética en el continente a lo largo de este siglo, tanto por la reacción que provocó en contra de todo el método psicológico como por la fama y el favor que adquirió entre los mismos esteticistas psicológicos” (Listowel 1933: 169).

[Teoría versus pragmatismo]

El objetivo principal de su *Ästhetik* era el de poder determinar la naturaleza de los factores que nos llevaban a despertar ese sentimiento que se creaba a raíz de la contemplación de lo bello. Dotado de un característico espíritu científico de sistematización, Lipps consideró que “*la Estética es la ciencia de lo bello*” (Lipps 1903,1923: 1,1), así, si el efecto provocado en el espectador era un hecho psicológico, el problema a resolver sería también psicológico y, por consiguiente, “*la Estética debe ser considerada como una disciplina de la psicología aplicada. En tanto la Estética, [...] es una ciencia descriptiva y explicativa*” (Lipps 1903,1923: 2,2).



31 / 32 Theodor Lipps: *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst* 1/2 (1903/1906) [portada trad.castellana 1923/1924]

Este carácter teórico-científico que le otorgó a esta “*ciencia de lo bello*”, se contraponía al carácter práctico-sensorial de Scott que intentaba básicamente proporcionar a la crítica arquitectónica unas herramientas prácticas (los valores humanistas) y una metodología (la *Einfühlung*) que le permitiese analizar y juzgar la arquitectura desde un punto de vista pragmático-senso-experiencial, desvinculado de toda formulación teórica:

“Con esta excepción [los estudios de Berenson sobre la pintura italiana] el capítulo presente ha sido confeccionado con la propia e inmediata experiencia del autor sobre el estudio y la práctica de la arquitectura, y trata de satisfacer una curiosidad arquitectónica más que filosófica. A pesar de lo venerable que es en la actualidad la teoría de Lipps, y de la validez que representa para mí, su influencia sobre la crítica puramente arquitectónica ha sido despreciable” (Scott 1924: 213).

Esta primera diferencia entre ambos es más que comprensible. No hay que olvidar que en el contexto de historiadores y críticos germano-suizos al que estaba vinculado Lipps, la *Einfühlung* y la psicología, que eran dos de los temas recurrentes de la época, habían sido abordadas desde el campo de la filosofía. A diferencia de Scott, que encontrándose imbuido en un contexto puramente angloamericano en *I Tatti*, no aspiró a otra cosa que a proporcionar a la crítica de la arquitectura una herramienta práctica y no filosófica de análisis estético (arquitectónico). Unas intenciones que no estaban muy alejadas de las de Berenson, que sin duda alguna le debió influir, ya que su aportación teórica se limitó básicamente a formular unos principios elementales basados en “*lo esencial en el arte de la pintura*” y que correspondían con “*sus categorías de los esenciales artísticos (los valores táctiles, el movimiento y la composición espacial); el principio de las respuestas concomitantes en la forma de sensaciones ideadas; y su insistente devaluación del contenido en el proceso de apreciación*” (Calo 1994: 83-84). Este pragmatismo que observamos en ambos, propio del carácter y la tradición angloamericana, ya había sido defendido mucho antes por Walter Pater (1839-1894) en su libro *Studies in the History of the Renaissance* (1873), al rechazar tajantemente cualquier tipo

de crítica que basase sus argumentaciones en cuestiones metafísicas o filosóficas y abogar a favor de una crítica estética que estuviese basada en la experiencia:

“Numerosos han sido los intentos realizados por los estudiosos del arte y la poesía para definir la belleza en sentido abstracto, para precisar en términos generales su naturaleza y encontrar una fórmula universal. [...] Mas poco pueden ayudarnos semejantes discusiones a la hora de disfrutar de lo que está bien hecho en el campo del arte o de la poesía, de distinguir lo que resulta más o menos sublime en él, de emplear palabras como belleza, excelencia, arte, poesía, con mayor precisión. La belleza, al igual que otras cualidades presentadas ante la experiencia humana, es relativa; y su definición se vuelve inútil y carente de sentido en relación con su abstracción. Definir la belleza, no en los términos más abstractos sino en los más concretos que sea posible, y encontrar, no su fórmula universal sino aquella que mejor exprese cada una de sus diferentes manifestaciones, son los únicos objetivos del verdadero estudioso de estética” (Pater 1873: vii).

La misma postura que expresaría Berenson al mencionar “una palabra sobre los filósofos” y señalar que “en nuestro campo la mayoría escribe en alemán, aun cuando las palabras sean inglesas, francesas o italianas. Para ellos, la obra de arte no es un objeto para ser gozado y amado, un enriquecimiento para siempre, sino una ocasión que se ofrece a los pensadores profesionales para deleitarse con su propia agudeza y su propia sutileza y habilidad dialéctica. Son generosos, y les gustaría compartir con nosotros el placer que sacan de ejercitar sus facultades en la obra de arte. Desgraciadamente, no es esto lo que debemos pedir a la crítica” (Berenson 1948: 106). Este rechazo a la manera de abordar el arte desde un punto de vista intelectual, propio de los críticos de países germanos, “los filósofos”, evidencia de manera clara la influencia que ejercieron las teorías de Pater sobre el pensamiento de Berenson. Que Berenson siempre lo consideró como una clara fuente de inspiración para su labor como crítico de arte es un hecho que nunca ocultó, tal y como apunta Paul Barolsky en su texto *Walter Pater and Bernard Berenson* (1984)¹¹¹, pero lo más relevante es que le acabó proporcionando los cimientos para la formulación y desarrollo de su incipiente método crítico:

“Su esteticismo, que se manifestó no solamente en idealismo epicúreo sino también en su método crítico que dependía en una intensa conciencia de sus propias sensaciones y el deseo de mantener un elevado estado de receptividad, tiene sus orígenes en Walter Pater, quien afirmó como su mayor influencia e inspiración” (Calo 1994: 33).

Para comprobar esto, sólo hay que recurrir al *Preface* de *Studies in the History of the Renaissance* (1873) y constatar que la misión que le otorgó al crítico de arte fue la misma que acabó desempeñando Berenson en sus escritos, es decir, “la función del crítico es distinguir, analizar y separar de todo lo accesorio esa cualidad por medio de la cual un cuadro, un paisaje, una personalidad atrayente en la vida real o un libro producen esa impresión singular de belleza y placer; así como señalar su origen y bajo qué condiciones puede experimentarse. Alcanzará su objetivo cuando logre separar esa cualidad original y sea capaz de describirla con exactitud, del mismo modo

¹¹¹ Este reconocimiento se mantuvo tanto en sus años de aprendizaje a través de una carta que “escribió desde Europa en 1888 a su protectora Mrs. Gardner diciendo, ‘muchos días a medianoche, al llegar a casa, cogía the Renaissance y lo leía de principio a fin’”; o al final de su vida en “su Sketch for a Self-Portrait, escrito en aquellos años y publicado en 1949, diciendo: ‘el genio que me reveló aquello hacia lo que había tendido desde mi infancia fue Walter Pater en su Marius, su Imaginary Portraits, su Emerald Uthwart, su Demeter” (Barolsky 1984: 47). Para una mayor profundización sobre la influencia que ejercieron los escritos de Walter Pater a Bernard Berenson consúltese: el ensayo de Paul Barolsky “Walter Pater and Bernard Berenson”, *New Criterion* 2 (April 1984): 47-57; y el texto de Franklin E. Court, “The Matter of Pater’s ‘Influence’ on Bernard Berenson: Setting the Record Straight”, *English Literature in Transition* 26 (1983): 16-22.

que un químico anota los elementos naturales para facilitar su comprensión” (Pater 1873: ix). Aquí quedaba marcada una clara línea sucesoria entre Pater-Berenson-Scott en su posicionamiento crítico metodológico, al defender un método crítico práctico-experiencial y rechazar un método crítico teórico-abstracto-filosófico. Este pragmatismo angloamericano que señalamos, se reflejaría incluso en el caso de Vernon Lee, donde la ya mencionada ‘discípula’ de Lipps se mostraría crítica con sus últimas obras al verlas como un intento de construcción de un completo sistema estético asequible únicamente a partir de un método cerrado, marcadamente metafísico, que impedía toda posible investigación empírica:

“Uno casi podría creer que esta aversión de admitir la participación del cuerpo en el fenómeno estético de la Empatía ha obligado a Lipps a hacer la estética cada vez más y más abstracta, a priori, y metafísica. Esta preocupación para salvaguardar la pureza espiritual de la Einfühlung por la interposición de un ego equivalente con una entidad inmaterial parece no haber existido en el tiempo cuando él escribió su primer y mejor libro de estética, su admirable Raumaesthetik. [...] En la teoría de la Einfühlung formulada así en el primer libro del Profesor Lipps no había nada que no pudiera ser aceptado por la psicología empírica, [...] Lamentablemente, parecería que, en este punto, el pensamiento del profesor Lipps que fue comprobado a lo largo de estas líneas, se desvió en la dirección de la estética antigua, metafísica, abstracta, y aún a apriorística” (Lee 1912: 61-63).

[La estética como ciencia]

La clara tendencia que hubo en esa época, dentro del ámbito germano-parlante, por vincular la nueva ciencia de la psicología a la estética, se hace evidente si nos remitimos a otros autores contemporáneos, como por ejemplo, Heinrich Wölfflin¹¹² quien ya desde un primer momento trató los temas de la psicología y de la *Einfühlung* en su trabajo de Tesis, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), que manejando con soltura las teorías más recientes de Wundt, Volkelt o Robert Vischer, intentó describir y explicar los efectos psicológicos que la arquitectura era capaz de provocar a través de sus formas. Si bien Wölfflin no llegaba a definir la Estética como “una disciplina psicológica” sí que la veía a la psicología como una disciplina que era capaz de dar “*exactitud*” a la ciencia histórica de la historia del arte:

“El historiador que juzga un estilo no posee un órgano especial para reconocer las características, pero se basa en una especie de instinto. El ideal de poder ‘trabajar con exactitud’, sirve también para las disciplinas históricas. Por este motivo la historia del arte trata de evitar el peligroso contacto con la estética, y por eso a veces se limita a decir aquello que ha sucedido, en sucesión temporal, y nada más. Por poco que yo sea propenso a negar la bondad de esta tendencia, sigo pensando que con esto no se alcanza ciertamente el más alto nivel de la ciencia histórica. Una historia que quiera simplemente constatar la sucesión de los eventos no puede existir; y se equivocaría al creer en su ‘exactitud’. Se puede esperar de poder trabajar con exactitud sólo si es posible aferrar el flujo de los eventos a formas sólidas. Tales formas sólidas para la física, por ejemplo, provienen de la mecánica. Pero a las ciencias del espíritu les falta todavía una base similar: y esta se puede buscar sólo en la

¹¹² Resultan curiosas las palabras de Cornelis van de Ven adjudicándole a Ruskin una primitiva teoría de la *Einfühlung* a una de sus siete lámparas de la arquitectura: “El punto crucial de las enseñanzas de Ruskin no se encuentra en el espacio, sino en la vida activa de la materia. Su ‘Lamp of Life’, como él mismo la denominó, mostró una nueva imaginación empática, actitud que se convertiría en el núcleo de una escuela estética alemana encabezada por Wölfflin, Lipps y Worringer, y en el pensamiento funcionalista, de influencia empática, que predicó Luis Sullivan en los Estados Unidos. [...] Estos sentimientos de simpatía surgirían posteriormente en Alemania con el nombre de *Einfühlung*” (van de Ven 1977: 66, 68).

psicología. Esta permitiría también a la historia del arte de reconducir el evento singular a una regla general, a la búsqueda de leyes precisas. La psicología está todavía bien lejos del estado de refinamiento que le permitiría convertirse en un órgano de la caracterización histórica, pero no creo que tal meta sea inalcanzable” (Wölfflin 1886, 1994: 41, 184)

Una opinión muy similar a la que expresaría Lipps que también veía claro que con la aplicación de la psicología a la historia del arte se podría conseguir que la Estética “*sea una ciencia seria*”.

“La manera como el carácter de una época es expresado en una obra de arte, y también el efecto de esta obra sobre su tiempo, son cosas que pertenecen a la historia del arte. Por consiguiente, sólo podrán ser comprendidos por una Estética que sea una ciencia seria y comprensiva fundada en principios psicológicos” (Lipps 1903, 1923: 5, 5).

Si en cuanto a los objetivos de sus respectivos trabajos vemos que los dos autores diferían: Lipps con una marcada finalidad teórica y Scott con unas pretensiones claramente prácticas. Al centrar la atención en los contenidos, este distanciamiento se desvanecía. No hago alusión aquí a los contenidos específicos de sus capítulos ya que estos tendrían pocos puntos en común en cuanto a temática, ya que no hay que olvidar que Lipps con su *Ästhetik* procuraba formular una teoría estética general donde tendrían cabida las diversas artes (tanto las artes mayores como las menores) a diferencia del libro de Scott que se limitaba a ser un breve estudio aplicado exclusivamente a la arquitectura. Una disparidad sobre los contenidos específicos que se materializaba de manera clara en la extensión que acabaría asumiendo cada obra: las mil doscientas páginas de la primera frente a las doscientas cincuenta de la segunda. Por tanto, con esas similitudes en cuanto a contenidos no específicos, me refiero más bien a las ideas básicas que están presentes y que subyacen en cada uno de los capítulos de las dos obras, y que se podrían resumir esquemáticamente en cuatro temas que a su vez estarían interrelacionados: 1) el punto de vista estético; 2) la diferenciación entre el placer intelectual y el placer estético; 3) la *Einfühlung*; y 4) el papel destacado dado al espacio.

[1. El punto de vista estético]

Respecto a la consideración de su punto de vista estético, ya fuera Lipps de una manera más genérica o Scott de una manera más específica, sus posturas eran totalmente afines al tomar como punto de partida de la contemplación estética: el sentido de la vista, requisito básico para poder apreciar un objeto estéticamente. Según Lipps, “*para la contemplación estética, lo sensible contemplado es imagen o apariencia. Y esto lo es también lo sensible del objeto bello, ya forme parte del reino de la naturaleza o del arte*” (Lipps 1906, 1924: 57, 55). No muy distinto de lo que diría Scott al señalar que “*el arte de la arquitectura se interesa por su aspecto inmediato; se requiere a ellos en cuanto apariencias*” (Scott 1924: 210). Un sentido que en el caso de Lipps, quien abordaría también la música en parte de su tratado, se vería acompañado por el oído:

“Indudablemente lo bello penetra en nosotros principalmente por la vista y el oído. Y esto, por dos razones. En primer lugar, el contenido de estos sentidos superiores consiste en imágenes más ricas, que, por consiguiente, pueden ser portadoras de un contenido anímico más o menos rico. En cambio, esto no es propio del contenido sensible de los sentidos inferiores. Las sensaciones del olfato, del gusto, de calor y frío no se organizan en imágenes espaciales, ni en series temporales de conjuntos que se puedan comparar al lenguaje humano o a la obra de arte musical” (Lipps 1903, 1923: 208-209, 205).

[2. El placer intelectual y el placer estético]

Si para ambos la consideración del sentido de la vista era fundamental en la contemplación estética. Otro aspecto esencial en el que sustentaban sus teorías estaba relacionado con la diferenciación que hacían entre el placer intelectual y el placer estético. Si recordamos, la teoría estética de Scott partía de la premisa inalterable según la cual “*la meta de las artes no ha sido la razón sino el deleite*” (Scott 1924: 8), es decir, el placer estético y no el placer intelectual. Esta “*confusión actual*”, derivaba según él, “*de una incapacidad para apreciar la verdadera relación del gusto con las ideas y la influencia que ejercen entre sí lo uno y lo otro*” (Scott 1924: ix). Por tanto, esta “*incapacidad*” de saber cuál era el papel que debía asumir el gusto frente a las ideas era el error fundamental que cometían todas las falacias tratadas en *The Architecture of Humanism* (1914) y motivo por el cual eran criticadas al superponer en todas ellas el intelecto sobre los sentidos. El intelecto, por consiguiente, era uno de los principales causantes de interponer ante nuestras propias sensaciones “*un velo invisible pero oscurecedor*” que nos impedía poder confiar en ellas para extraer una certeza inmediata de lo sentido y percibido a través de los sentidos.

“Efectivamente, nuestras sensaciones estarán determinadas en parte por nuestras opiniones y, más todavía, por lo que busquemos, aquello en lo que nos detengamos y por lo que esperemos encontrar. Todas estas preocupaciones pueden modificar nuestro juicio a su vez e interponer entre nosotros y los nítidos rasgos del arte un velo invisible pero oscurecedor” (Scott 1924: 35).

Aún así, a Scott no sólo le importaba “*la verdadera relación del gusto con las ideas*” sino que también era importante para él dejar claro “*la influencia que ejercen entre sí lo uno y lo otro*”, es decir, aclarar cómo estaban relacionados estos dos aspectos: el gusto y las ideas. Esta explicación no se materializaría mediante la supresión del papel del intelecto en el juicio estético sino a través de su jerarquización. Scott no rechazaría el uso del intelecto en el juicio arquitectónico, sino que señalaría el papel secundario que debía adquirir a la hora de mostrar nuestros juicios sobre la arquitectura. Estos dos temas, la diferenciación y su posterior jerarquización habían sido tratados por Lipps desde el inicio como piedra de toque a partir de la cual se desarrollarían sus teorías. En los primeros capítulos de su primer volumen, en concreto en el segundo capítulo de la primera sección titulado *Intellektuale und ästhetische Lust* (*Placer intelectual y placer estético*), dejaba claro que el placer intelectual no debía ser estudiado por la Estética ya que si “*el placer estético es, ante todo, placer en un objeto. Por el contrario, la característica del placer intelectual es que no es placer en un objeto. [...] No son los objetos los que me deleitan, [...] es el goce en esta relación entre el objeto y mi experiencia, la cual es independiente de la naturaleza del objeto*” (Lipps 1903, 1923: 22-23, 23-24). La importancia y clarificación de este primer tema se volvería a mostrar en el inicio de su segundo tomo al ser abordado de manera tajante en varios de sus apartados.

“La experiencia interior de un pensar, de un creer, no son hechos sentimentales. [...] El pensar, juzgar, creer con contenidos lógicos o de conciencia. Empleando esta expresión podemos decir también: los valores lógicos o de conciencia pueden ser verdaderos o erróneos, pero no son sentimientos. [...] Siendo así, no podemos, repito, al menos en un sentido propio y riguroso, hablar de proyección sentimental cuando se trata del contenido de un juicio, de una creencia u opinión, en suma de una convicción” (Lipps 1906, 1924: 2, 2).

Pero al igual que posteriormente haría Scott respecto al segundo tema, no rechazaría el placer intelectual sino que le daría un papel diferente y secundario en el acto del goce estético:

“Esto no quiere decir que el conocimiento o la comprensión por la experiencia no tenga un valor decisivo para el valor estético. [...] Así, pues, la experiencia no hace sino traer a la existencia para nosotros el goce estético. De este modo es la experiencia condición para el goce estético. La experiencia es necesaria en cuanto, por medio de un acto de experiencia, el objeto propio del goce estético es llamado a la existencia [...] Todo esto no quita que el goce estético sea cosa completamente distinta que el goce del conocimiento según la experiencia. [...] Queda, por tanto, asentado que el valor intelectual y el valor estético son dos cosas diferentes. Nada peor para la Estética que confundirlos” (Lipps 1903, 1923: 23, 24-25).

[La postura de Berenson]

Este tema latente en toda la *Ästhetik* de Lipps, la primacía de los sentidos sobre el intelecto en la apreciación del arte, es sin duda alguna, uno de los postulados fundamentales en los que se basaron aquel círculo de artistas e intelectuales que se establecieron y frecuentaron *I Tatti* a principios del s.XX. El caso particular de Berenson respecto a este tema es bastante singular. Si comparamos sus dos primeros escritos *The Venetian Painters of the Renaissance* (1894) y *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art and Criticism* (1895) con los siguientes, se puede observar un radical cambio de actitud respecto a cuáles eran sus objetivos como *connoisseur* y crítico de arte. Estos dos primeros trabajos destacarían por su clara intención de mostrar el *Zeitgeist* en el que se vieron imbuidos los pintores venecianos del Renacimiento, un espíritu que de manera inconsciente se acabó reflejando en la temática y en las características pictóricas de sus obras. Así la finalidad del *connoisseur*, además de la catalogación y atribución, era también el de interpretar la época en la que se habían desarrollado los artistas, ya que sus obras se convertían en relevantes documentos objetivos. Una primera actitud marcadamente germanófila que se explicaría en base al hecho de que *“desde los años veinte del s.XIX Harvard había sido siempre accesible al mensaje del idealismo alemán”* (Rowe 1988: 13).

Un punto importante de estos dos escritos se encontraba en la relación que establecería entre el arte del pasado y el arte del presente, mediante el cual *“el más significativo arte del pasado es aquel que anticipó el mejor arte del presente”* (Calo 1994: 34). Por un lado, según Barolsky, *“sus propias percepciones de la pintura del Renacimiento fueron determinadas por el arte contemporáneo. [...] las interpretaciones de Berenson sobre la pintura del Renacimiento están hechas a través de su experiencia con la pintura del s.XIX. [...] Es especialmente a través de su experiencia con la magnífica pintura de finales del siglo XIX donde se desarrolló el sentido de la forma de Berenson”* (Barolsky 1984: 55). Una opinión que también sería secundada por M.A.Calo al hablarnos de *The Venetian Painters of the Renaissance* (1894) al subrayar que *“estéticamente, la pintura veneciana es discutida en términos de lo que ellos habían venido admirando del arte reciente. Así podemos ver el libro como una apología hacia este nuevo arte”* (Calo 1994: 38). Pero si el arte contemporáneo le llevó a valorar el arte del Renacimiento, este camino también se produjo a la inversa, *“el arte veneciano era moderno porque satisfacía la demanda de placer y belleza sin apelar a otros instintos”* (Calo 1994: 38). La pintura veneciana destacaba por su modernidad al estar en plena consonancia con la pintura impresionista que se estaba produciendo en ese momento, donde por ejemplo, la manera de pintar de Tiziano sería asimilada con la de los maestros franceses de finales del siglo XIX:

“En pintura, como ha sido dicho, un mayor efecto de la realidad es principalmente un tema de luz y sombra, para ser obtenido solamente considerando el lienzo como un espacio cerrado, llenado con luz y aire, a través del cual los objetos son vistos. Hay una manera más de obtener este efecto, pero Tiziano lo alcanza mediante una casi total supresión de los contornos, mediante la armonización de sus colores, y a través de la amplitud y el vigor de su pincelada. De hecho, el viejo Tiziano fue, en su manera de pintar, remarcablemente como alguno de los mejores maestros franceses de hoy día” (Berenson 1894: 47).

El interés de Berenson por Lorenzo Lotto, tema de su segundo libro, se debió también a la modernidad que vio en sus obras, llegándolo a concebir incluso *“tan moderno como Degas”*. Este método de mirar al pasado para entender el presente y viceversa, sin duda, contribuyó a revalorizar artistas y obras que en su época no habían recibido una marcada atención. Un ejemplo de este proceder se podría observar en críticos e historiadores vinculados con la arquitectura del siglo XX que aparecieron una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, como por ejemplo: Colin Rowe con sus escritos *The Mathematics of de Ideal Villa* (1947) o *Mannerism and Modern Architecture* (1950), en los que se establecían conexiones entre obras particulares del movimiento moderno y edificios del *cinquecento*; o Bruno Zevi con *Architettura e storiografia* (1950) donde también se asimilaban diversos estilos antiguos con los estilos contemporáneos.

A partir del año siguiente con *The Florentine Painters of the Renaissance* (1986), *“Berenson escogió minimizar el énfasis en el carácter psicológico y el Zeitgeist que mantienen sus dos primeros libros. El acercamiento en sus subsiguientes volúmenes es el de usar el examen riguroso de la obra de arte como una herramienta para explicar el goce la pintura”* (Calo 1994: 46). Un cambio de actitud que lo posicionaría en plena sintonía con uno de los postulados básicos de la crítica de arte formalista al considerar que el goce estético deriva exclusivamente de la apreciación de los valores formales y es independiente de los *“placeres secundarios de la asociación”*¹¹³:

“¿Cuál es el punto en el que los placeres ordinarios pasan por encima de los placeres específicos derivados de cada una de las artes? Nuestro juicio acerca de los méritos de cualquier obra de arte dada depende en gran medida de nuestra respuesta a esta pregunta. Aquellos que aún no han diferenciado los placeres específicos de la técnica de la pintura de los placeres que se derivan del arte de la literatura, caerán probablemente en el de error de juzgar la imagen por su presentación dramática de una situación o por su interpretación del carácter; en resumen, demandarán de la pintura que sea en primer lugar una buena ilustración. Aquellos otros que buscan en la pintura lo que generalmente se busca en la música, la comunicación de un estado placentero de emoción, preferirán imágenes que sugieran asociaciones placenteras, gente agradable, diversiones refinadas y agradables paisajes. En muchos casos, esta falta de claridad es de una importancia relativamente leve, la imagen dada que contiene todos estos elementos que ofrecen placer, además de las cualidades peculiares del arte de la pintura. Pero en el caso de los Florentinos, la distinción es de importancia vital, ya que han sido los artistas de Europa que más decididamente se dedicaron a trabajar sobre los problemas específicos del arte de la pintura de figuras, y han dejado de lado, más que cualquier otra escuela, a pedir ayuda a placeres secundarios de la asociación. [...] De hecho, fue en la forma, y solo en la forma, que los grandes maestros florentinos

¹¹³ Un posicionamiento de rechazo al contenido que se acabaría convirtiendo en la postura esencial de la crítica formalista por más de un siglo, como así quedaría reflejado en obras como *Vie des Formes* (1934) de Henri Focillon. Un libro que ejerció una gran influencia en la *Yale University* a partir de su traducción al inglés en 1942 bajo el título *The Life of Forms in Art*.

concentraron sus esfuerzos, y estamos por tanto forzados a la creencia que, en sus pinturas al menos, la forma es la principal fuente de nuestro goce estético” (Berenson 1896: 7-9).

Pero esta evolución de Berenson no acabó aquí, un hecho que refleja la importancia que tuvo para él este tema como parte central en su pensamiento. En uno de sus últimos ensayos, titulado *Seeing and Knowing* (1953), ya no partiría de la premisa formalista que anula el contenido de la obra de arte sino de una postura reconciliadora, según la cual, *“las artes visuales, repito, son un compromiso entre lo que vemos y lo que sabemos”* (Berenson 1953: 37). La finalidad de este escrito era la de mantener su postura crítica respecto al arte abstracto puramente intelectual que se estaba produciendo en aquel momento:

“En la actualidad solamente lo que no se puede ser representado visiblemente es lo que interesa al ‘artista’ de hoy día. [...] Y por lo tanto el ‘conocer’ está ahora gozando de una victoria, un ‘exitazo’ –uno corto, esperemos- sobre el ‘ver’ (Berenson 1953: 64).

Con el objetivo y la esperanza puesta en que en un futuro próximo *“ojos y oídos reconquistarán sus derechos a informar a la cabeza y el corazón, y éstos los utilizarán para nuevos compromisos entre el ver y el conocer, entre el sentir y el pensar”* (Berenson 1953: 87). Un posicionamiento a favor de los sentidos (la forma) pero donde el intelecto (el contenido) también tenía cabida en estos *“nuevos compromisos”* que auguraba *“entre el sentir y el pensar”*:

“A pesar de todo, estamos lejos de querer desechar la ilustración, por mucho que deploremos que sea mal usada y profanada no sólo por el artista sino también por el historiador, el esteta, el metafísico, el chauvinista y el divulgador cínico. Estos exploradores pueden exasperarnos hasta cierto grado. Una razón más para no tomar venganza en la víctima de sus actividades rapaces: el arte de la ilustración autónoma. [...] Después de cerca de sesenta años de lucha casi diaria con el problema, debo confesar que el sujeto, la ilustración, es tan necesario a las artes de representación visual, que sin ella las artes no pueden existir; por consiguiente, es tan esencial como la cualidad y el toque del artista. Porque el arte es grande solamente cuando los elementos decorativos e ilustrativos trabajan juntos” (Berenson 1948: 107-108).

[3. La *Einfühlung*]

La teoría estética de la *Einfühlung*, como vimos, hacía acto de presencia en la parte constructiva de *The Architecture of Humanism* (1914) y que corresponde con su último capítulo *Humanist Values*. Sus dos primeros apartados girarían alrededor de la idea de dar una definición no filosófica de *“un asunto que, al fin y al cabo, es una cuestión de pura psicología”* (Scott 1924: 220), intentando formular en qué consistía este proceso de la empatía aplicado a la arquitectura y que se podría resumir con las siguientes palabras:

“Hemos contemplado el edificio y nos hemos identificado con su situación aparente. Nos hemos transpuesto nosotros mismos en una situación arquitectónica. [...] Toda la arquitectura está, de hecho, revestida inconscientemente por nosotros de movimientos y formas humanos. He aquí, pues, un principio que complementa el que se acaba de afirmar. Transponemos a la arquitectura nuestros propios sentimientos” (Scott 1924: 213).

Estas afirmaciones se sustentaban en la premisa básica que considera que *“el arte se dirige a nosotros por medio de impresiones directas más que a través de un proceso de reflexión”* (Scott 1924:

216), es decir, el arte se percibe y valora a través de los sentidos y no mediante el intelecto. Llegando a definir este proceso como el “*método estético*” y diferenciándolo del “*método científico*” al considerar que “*el método científico es útil intelectual y prácticamente, pero el método ingenuo, antropomórfico, que humaniza el mundo y lo interpreta por analogía con nuestros propios cuerpos y nuestros propios deseos, sigue siendo el método estético; es la base de la poesía y es el fundamento de la arquitectura*” (Scott 1924: 218). Si en Scott la teoría estética de la *Einfühlung* había hecho acto de presencia únicamente en este último capítulo, en el caso de Lipps se daría todo lo contrario, ya que, el concepto de la *Einfühlung* sería “*el concepto, que hemos de encontrar a menudo en el resto de la obra y que ha de ser el concepto fundamental de nuestras consideraciones*” (Lipps 1903, 1923: 107, 104)¹¹⁴. Este hecho se debía, claro está, a que la *Einfühlung* había sido “*el concepto fundamental*”, la noción básica, sobre la que desarrollaría su propuesta estética y filosófica en su intento de formular los fundamentos de una nueva y moderna Estética vinculada con la reciente ciencia de la psicología, a diferencia de Scott cuya propuesta no era otra cosa que un breve estudio sobre la historia del gusto. En este extenso tratado estético, “*este acto*” de la proyección sentimental, por tanto, se convertiría en el concepto base de sus argumentaciones:

“Este acto de vivirme en el objeto como individuo unificado y de vivir por ello el objeto en mí, es, como hemos dicho, la terminación de la proyección sentimental. Es, al mismo tiempo, la última condición de la belleza del objeto” (Lipps 1903, 1923: 202, 198).

La proveniencia de este concepto de la empatía de un campo tan complejo para Scott como era el de la filosofía alemana le acabaría ocasionando más de un problema, como reconocería él mismo, a la hora de redactar este último capítulo debido a la cierta dificultad con la que le costaba manejarse con ideas filosóficas. Así lo expresaría Scott en una carta dirigida a Mary Berenson, con fecha el 18/9/1913, justo en el momento en el que estaba lidiando con esas vacilaciones sobre cómo abordar esta noción:

“Este [último capítulo] es aquel en el que me ocupo en la relación de la arquitectura con aquellas teorías de sensación ideadas por Lipps-BB-Hildebrand- y (¡desgraciadamente!) Vernon Lee. Las dificultades de exposición -especialmente en un único capítulo- son muy grandes. Ves que un exacto y verdadero estado de la cuestión, tal y como lo veo yo, es demasiado filosófico y tedioso para un libro como el mío, -y por motivos de espacio me lo puedo permitir- mientras que un esbozo agradable como BB hace, al navegar muy a la ligera sobre dificultades filosóficas realmente difíciles, esto es demasiado resbaladizo, y escandaliza la mente lógica más allá de la medida mientras que dificulta la exactitud psicológica, no quiero decir que esto no se deba apreciar en esta época, como sugerencia, pero ahora es necesario algo más estricto. El problema es obtener precisión sin longitud o complicación; [...] No sé cuando debería sentir que he acabado el capítulo para mi gusto. Pero que el resto del libro es muy bueno estoy seguro” (Dunn 1998: 111).

El gran problema de Scott radicaba en “*obtener precisión sin longitud o complicación*”, es decir, llegar a un punto intermedio entre Berenson, que lo que había hecho era “*navegar muy a la*

¹¹⁴ Un concepto que sería explicado de una manera que no distaría mucho de lo que había intentado expresar Berenson a través de su ambiguo término de *life-enhancement* al considerar que “*todo goce proveniente de la belleza es impresión de la vitalidad [Lebendigkeit] o posibilidad de vida [Lebensmöglichkeit] que hay en un objeto*” (Lipps 1903, 1923: 102, 99). Una vitalidad que como es de esperar se manifestaría de manera más clara a través de nuestro cuerpo humano, ya que “*el hombre, podemos decirlo así, no es bello a causa de su forma, sino que su forma es bella porque es la forma del hombre, y en su consecuencia, porque es la sustentadora de la vida humana*” (Lipps 1903, 1923: 105, 102).

ligera sobre dificultades filosóficas realmente difíciles”, y el extremo opuesto de Vernon Lee que habría intentado desmarañar las ambigüedades que sobrevolaban alrededor de estas nociones. Estas dificultades “*filosóficas*” y de “*exposición*” que comportaba esta teoría estética también serían subrayadas en su discurso:

“El proceso de nuestra teoría es complejo; el proceso del disfrute que sentimos es lo más simple que conocemos. Sin embargo, también aquí debería quedar claro que un proceso que sea simple en el ámbito de la conciencia no tiene por qué ser simple en el del análisis” (Scott 1924: 216).

Por tanto, una primera diferencia evidente entre ambas obras, surge del diferente tratamiento que recibiría este concepto de raíces filosóficas y que se vería condicionado por las diferentes intenciones y objetivos que tuvieron estos dos autores con sus respectivos libros: el primero dirigido a un público más especializado como testifica su título y sus dimensiones, a diferencia del segundo destinado a dos tipos de lectores, la crítica de la arquitectura y los arquitectos y cuyas reducidas dimensiones evidenciaban la dificultad que subyacía en su intento de hacer comprensibles una serie de principios filosóficos. Dejando a un lado esta primera diferencia evidente, es realmente sorprendente y loable la “*precisión sin longitud o complicación*” que conseguiría Scott con las escasas doce páginas que dedicó a la definición del concepto de la *Einfühlung*. Asombra aún más si tenemos en cuenta las similitudes que observamos entre los dos textos, al tratarse con claridad y precisión muchos de los puntos básicos de la teoría estética de Lipps. Para empezar Lipps vincularía la empatía con el concepto de humanización, como también haría Scott, en un apartado titulado *Der Trieb der Vermenschlichung* (*Tendencia a la humanización*), señalando:

“No hay, finalmente, nada en la naturaleza a lo cual no le prestemos esta humanización. Ninguna existencia, ningún suceso de la naturaleza escapa a nuestra tendencia de proyectarnos en él, y de trasladarnos a él por el sentimiento. Y constantemente nos sorprende la semejanza de las formas y de los movimientos de la naturaleza con nuestras propias formas y con nuestros propios movimientos” (Lipps 1903, 1923: 163, 160).

Esta tendencia a la humanización entendida como una predisposición innata, propia y característica de la raza humana sería también reconocida por Scott al resaltar que “*este hábito de proyectar la imagen de nuestras propias funciones al mundo exterior, de ver el mundo exterior conforme a nuestra propia naturaleza, es ciertamente antiguo, general y profundo. De hecho es la forma natural de percibir e interpretar lo que vemos*” (Scott 1924: 217). Un acto, la proyección sentimental, que estaba íntimamente relacionado con nuestra constitución corporal, siendo clave a la hora de facilitar esta transposición y favorecer nuestra identificación aparente con el objeto, de ahí que Lipps se planteara seriamente su estudio al expresar que “*me propongo estudiar al hombre como un objeto especial. Hablaré de la belleza específica del cuerpo humano, y de las condiciones específicas de esta belleza. Y quiero hacer esto, porque en el hombre está la clave para la comprensión de la belleza en general, de tal suerte, que sólo por él puede comprenderse la belleza de la naturaleza exterior del hombre*” (Lipps 1903, 1923: 102, 100). La misma postura que adoptaría Scott:

“Para transmitir los valores vitales del espíritu, la arquitectura debe parecer orgánica como el cuerpo. Y un crítico más importante que Vasari, el propio Miguel Ángel, quizá llegase a una verdad más profunda de lo que pensaba cuando escribió de la arquitectura: ‘Aquel que no ha dominado, o que no domina la figura humana, y en especial su anatomía, puede que nunca la comprenda’” (Scott 1924: 221).

Si ambos autores coincidían en la idea de que ese proceso de humanización era instintivo, también concordarían en sus argumentaciones a la hora de sustentar la universalidad de este procedimiento al basarse los dos en el lenguaje. Lipps afirmando que *“he empleado a menudo expresiones, las cuales sólo tienen sentido en el supuesto de la humanización. Y esto lo debía yo hacer, porque nuestro lenguaje ha nacido bajo el influjo del instinto de humanización. El lenguaje es el más inmediato documento de ese instinto”* (Lipps 1903, 1923: 201, 197) y Scott avalando que *“el saltar de los arcos, el elevarse de las cúpulas, y el capitel que se hunde son ‘meras metáforas del lenguaje’. Ciertamente que son metáforas. Pero una metáfora, cuando es tan obvia como para emplearse universalmente y ser inmediatamente comprendida, presupone una experiencia segura y verdadera a la que pueda referirse”* (Scott 1924: 215).

[4. El espacio]

Sin menospreciar las otras partes del libro de Scott, que son inteligentísimas, este último capítulo quizás haya sido el que mayor relevancia ha tenido y el que seguramente mayor influencia ha ejercido sobre los historiadores del siglo XX. Y no solamente por la aplicación de la empatía a la arquitectura sino también por el destacado protagonismo que acabaría adquiriendo el espacio, ese elemento novedoso de la arquitectura que hasta la fecha había mantenido un papel más que secundario en el juicio arquitectónico. Si los argumentos del libro de Scott se dirigían exclusivamente hacia la arquitectura poseedora del *“monopolio del espacio”*, en la *Ästhetik* de Lipps ésta acabaría teniendo una presencia más marginal dentro de su obra. Un hecho que no nos puede extrañar, ya que tratándose de una obra más general (un tratado estético) que intentaba hacer referencia a las diversas artes (mayores y menores) es lógico que evitara, en la medida de lo posible, cualquier tipo de focalización sobre alguna de ellas. Aún así, la arquitectura, o mejor dicho el arte de construir (*Baukunst*), se dejaría ver en alguna que otra ocasión y ya al final de la primera sección titulada *Die allgemeinen ästhetischen Formprinzipien (Principios formales generales de la Estética)* se podía constatar este hecho. Al tratarse de una Estética vinculada con la percepción de la forma y la proyección sentimental que se produciría a través de la vista (y también el oído) parece normal la aparición de los valores humanistas que reivindicaría posteriormente Scott: la línea, la masa y el espacio. Este último elemento asumiría una presencia más que destacada a lo largo de los dos volúmenes al tratarse de un componente clave que poseían todas las distintas artes a tratar. El espacio sería examinado de manera particular en la tercera sección del primer volumen, bajo el título *Raumästhetik (Estética del espacio)*, así como en diversos capítulos del segundo volumen en los que se centraría en las llamadas *“artes del espacio” (Raumkünste)*, diferenciándolas de las *“artes del diseño” (Bildkünste)*. Una división, por tanto, entre *“la plástica”* y *“la pintura”* que se debería a la diferente manera de tratar el espacio que tenía cada uno de estos grupos, siendo, además, éste, el aspecto que reflejaría la *oposición general de las artes del volumen y de la pintura (Allgemeiner Gegensatz der Rundplastik und der Malerei)*.

“La plástica representa cuerpos y, con ellos, el espacio que éstos ocupan. Pero no representa el espacio en que los cuerpos están, esto es, el espacio que los rodea. No sabe absolutamente nada de un espacio que circundase o uniese los cuerpos; [...] La plástica es representación de los cuerpos, y nada más que esto. Por el contrario, el arte de las superficies puede representar el espacio en que se mueven, viven, respiran y se relacionan, en general, las figuras y las cosas. Y aún se puede decir que ésta es su naturaleza específica. Por consiguiente, comprenderemos en lo sucesivo bajo el nombre de pintura sólo el arte que reproduce el espacio en las superficies” (Lipps 1906, 1924: 125, 118).

Este tema relacionado con el término *Raum*, sería tratado de manera más dilatada a lo largo de su segundo tomo, dónde diferenciaría y cualificaría entre los distintos tipos de artes plásticas de superficie, por un lado, y de volumen, por el otro. Insistiendo en repetidas ocasiones en la idea de que “*el objeto de la pintura, decíamos, es siempre una relación de las cosas particulares y el espacio. [...] Entonces lo decisivo no son ya las figuras y las cosas, sino su relación expresa. Sin embargo, también entonces la base es el espacio. En efecto, tales relaciones se establecen por el espacio. Y, por consiguiente, las figuras y las cosas quedan subordinadas al espacio*” (Lipps 1906, 1924: 182, 167). Y otorgándole, además, un elemento espiritual propio, “*el alma del espacio*” (*‘Raumseele’*), que sería el encargado de producir en este arte la llamada “*poesía del espacio*” (*Raumpoesie*), donde “*la poesía del espacio es lo primero y, por tanto, en cierta medida lo que domina todo lo demás*” (Lipps 1906, 1924: 210, 191). Unas descripciones todas ellas relacionadas con la pintura pero que permitían establecer ciertas ligazones con la arquitectura¹¹⁵. Además:

“Lo anímico en el espacio, o lo anímico del espacio lo designamos ya con el nombre ambiente (Stimmung). Lo que vivifica el espacio, la luz, la atmósfera, el aire es el substrato específico de este ambiente. [...] El sentimiento de este ambiente es el ‘sentimiento del espacio’ en sentido estricto, y también puede llamarse así el sentimiento arquitectónico específico. Pero estos dos sentimientos son sentimientos de una actividad determinada que se manifiesta en las formas. El sentimiento del espacio que nace en mí cuando contemplo, por ejemplo, una columna, es el sentimiento de ‘elevarse’ esta columna. El que experimento ante un interior arquitectónico, es el ‘extenderse, ensancharse’ el espacio. Pero ambos los son de una actividad espacial que parte de un determinado punto y llega a una determinada meta y tiene una dirección y un límite determinados. Por el contrario, el sentimiento del espacio de que aquí hablo, carece de estas determinaciones y no va unido a una forma concreta de un objeto en el espacio. Es un flujo indefinible, una palpación invisible en la vida del espacio” (Lipps 1906, 1924: 189, 173).

Este sentimiento del espacio, por tanto, estaría influido no por las formas particulares, sino por la manera de cómo se relacionan entre sí a través de este espacio caracterizado por la luz, el aire y la atmósfera. Este hecho sería en gran medida el causante de esta “*palpación invisible en la vida del espacio*” desligada de la percepción de “*una forma concreta de un objeto en el espacio*”. Y que sería explicado en el párrafo siguiente al concretar que los sentimientos “*no están ligados a una forma particular. Están condicionados, sí, por los objetos que crean para mí este determinado espacio, y por sus formas. Pero no por las formas particulares sino por la manera como se relacionan y hablan entre sí o con el aire y la luz, en todo caso, en el espacio o a través de él. El sentimiento del espacio [Raumgefühl] que yo considero ahora es la convivencia en este diálogo, el tomar parte en él. Como dichas tonalidades están en el espacio, las vivimos en él, y vivimos todos los objetos como sumergidos y bañados en ellas*” (Lipps 1906, 1924: 190, 174). Unas afirmaciones que tendrían una clara consideración del relativismo de la percepción visual, que también observaban Hildebrand y Scott, y que era fruto de este subjetivismo que se le otorgaba al arte, al relacionar el formalismo con la psicología.

Pero volviendo al inicio de este análisis, la arquitectura, vinculada con el espacio, hacía acto de presencia, aunque de manera breve y pasajera, ya en la primera sección del libro. Quizás lo más curioso es que esta aparición se produciría cuando nos hablaba de un elemento como la

¹¹⁵ Una relación que nos puede traer a la memoria el ejemplo de Berenson, que tratándose de un *connoisseur* apasionado por la pintura del Renacimiento, al principio de su carrera también trató con un arte como la arquitectura, o el caso de Scott, que reconocía haber sacado provecho de los comentarios de Berenson relacionados con la pintura para él después aplicarlos a la arquitectura.

masa (*Masse*) en relación con el arte de la construcción (*Baukunst*). Según él, el principio de unidad de la masa se reflejaba en las diferentes clases de subordinaciones hacia el todo que podía asumir, siendo estas diferentes asociaciones las que habrían dado lugar a los diferentes estilos o sistemas arquitectónicos. En este tratamiento de la masa vinculada con el arte de la construcción haría ya aun primer acto de presencia el espacio (*Raum*) llegando a asumir que en el arte de la construcción “*la última masa, la masa en el sentido estricto, es el espacio*”:

“En el arte de la construcción, la última masa, la masa en el sentido estricto, es el espacio, en primer lugar, el espacio comprendido por la edificación, pero también, en mayor o menor medida, el espacio circundante. Frente a él cada parte del edificio, las columnas, las traveses, los muros mismos, son condensaciones. Todas estas partes dominan en el espacio, con señorío más o menos extenso. A la vez están todas subordinadas y puestas al servicio del espacio total, y del espacio vivido [Raumleben] que en él se desenvuelve” (Lipps 1903, 1923: 85, 82).

Unas primeras intuiciones caracterizando el arte de construir con el espacio, pero que no serían más que un breve inciso en el discurso planteado en esta primera sección. Las dos siguientes irían enfocadas a intentar explicar el concepto de la *Einfühlung*: en la primera, aplicado a la percepción formal del cuerpo humano (estática o en movimiento) así como a la percepción de las formas naturales (vivas o inertes), y en la segunda a la percepción de las formas abstractas (geométricas o no). En esta última, titulada *Raumästhetik*, empezaría su explicación a partir del elemento más simple, *la línea geométrica (die geometrische Linie)* para finalizar con el más complejo, *el espacio tridimensional (der Dreidimensionale Raum)*. En su deseo de relacionar la estética del espacio (*Raumästhetik*) con la estética mecánica (*Ästhetische Mechanik*), y partiendo de la base de que “*las formas expresan posibilidades de movimiento*” (Lipps 1903, 1923: 144, 141), comenzaría a hablarnos de *las líneas como símbolos de movimiento (Linien als Träger von Bewegungen)* señalando que:

“Atribuimos a las líneas movimientos y establecemos en ellas una actividad de movimiento. Y hacemos esto a pesar de que la línea permanece en perfecto reposo y no podemos notar en ella ninguna clase de actividad” (Lipps 1903, 1923: 226, 221). “*Yo siento en la contemplación de la línea, de su existencia y de su forma, una tendencia hacia determinados movimientos, los cuales ligo a dicha consideración. Pero esto no quiere decir otra cosa sino que yo siento esta acción espacial mía en la línea. Por consiguiente, en la línea existe, para mí, una tal acción*” (Lipps 1903, 1923: 239, 233). Y por este motivo, “*el primer fundamento de la proyección sentimental es éste: que yo, en general, al observarla, estoy en la forma. [...] Y en cuanto existe esta proyección, las formas son bellas. La belleza de las formas espaciales es esta, mi vida ideal libre en ellas*” (Lipps 1903, 1923: 247, 241).

De aquí pasaría a formas más complejas ya que “*la línea geométrica, de que hemos hablado hasta ahora, representa para nosotros la forma geométrica en general. Es el caso más sencillo de la misma. Cuando en las superficies aparece la segunda dimensión y en los cuerpos la tercera, se complica el hecho mecánico por el cual nacen las formas y se conservan en la existencia. Aparecen las fuerzas que obran en las diferentes dimensiones*” (Lipps 1903, 1923: 250, 244). Para concluir con el *espacio tridimensional (der Dreidimensionale Raum)*, en el que la masa y el espacio vacío serían los protagonistas y compartirían las cualidades otorgadas anteriormente a la línea:

“Aquí nos interesa ahora especialmente la forma corporal, es decir, el espacio limitado por tres dimensiones. Este puede estar lleno o vacío. Si está lleno, la masa, abstracción hecha de la forma, tiene una cierta vida; inversamente también la forma de los cuerpos geométricos, abstracción hecha de su contenido, vive. Así por ejemplo, vive el espacio encerrado entre las

paredes de un edificio. Vive en su conjunto y en todas sus partes. El fundamento más general para la proyección es aquí también la concepción sucesiva y la unitaria. El espacio interior de una catedral nace en mi concepción como la línea. Nace de un punto, a saber, de aquel punto desde el cual yo la observaba con arreglo a su naturaleza especial. Ensánchase en distintas direcciones. Y todo esto en cada momento de nuevo. Está dotada de vida en todas sus partes en el mismo sentido que el espacio del cuerpo humano. No es sólo un cuerpo físico, ni tampoco un cuerpo geométrico, sino un cuerpo estético. [...] Finalmente, tampoco el espacio que rodea las cosas está vacío, sino que está lleno de vida. Es la continuación de espacio que las cosas llenan, y se transforma en éste constantemente; es, por consiguiente, uno y el mismo espacio con éste. Al mismo tiempo, es el espacio en que el hombre y las cosas se mueven, y del cual recibe el hombre el aire para su vida. Por esto, el espacio toma parte en la vida del hombre y de las cosas. A la inversa, las cosas viven en el espacio. Viven su propia vida, pero, a la vez, viven la vida general del espacio” (Lipps 1903, 1923: 257-259, 251-252).

Hemos observado que al referirse a la línea, un elemento bidimensional, el movimiento que le otorgaba era un movimiento vinculado con la percepción de la forma, con la actividad perceptiva, y por tanto, con el observador en una actitud estática. Al interesarse por la forma corporal, un elemento tridimensional, ya fuese a través de la masa (del lleno) o del espacio (del vacío) también le otorgaba una actitud estática al espectador en la percepción al concebir esta forma como “*cuerpo estético*”. Esta actitud estática era totalmente lógica dentro de su discurso alrededor del proceso de la *Einfühlung*, donde se intentaba dar una explicación de las actividades corporales y los procesos orgánicos que se producían en el ‘yo’ durante su contemplación de las formas espaciales, desvinculándose y siendo crítico con los autores que intentaban convertir la estética en una ciencia basada en la fisiología, consideraba que las actividades corporales que se producían durante la contemplación estética constituían la impresión estética. Pero al mismo tiempo, en esta postura marcadamente formalista, al centrarse exclusivamente en la percepción de la forma y en el caso del espacio en la “*forma espacial*”, este espacio asumiría esta particularidad de permitir movimiento en su interior al ser el lugar “*en que el hombre y las cosas se mueven, y del cual recibe el hombre el aire para su vida*”, y por tanto, de manera quizás intuitiva no estaba cerrando a un arte como era la arquitectura la posibilidad de la aparición del concepto de experiencia arquitectónica¹¹⁶. Aun dejando la puerta abierta a esta posibilidad, hay que insistir que su discurso se desarrollaría alrededor de la idea de la contemplación de la forma de las diversas artes en estático, a diferencia de primero Berenson y luego Scott que insistirían sobre la idea de una contemplación dinámica de la arquitectura desde el primer momento.

Este papel determinante que le otorgaba Lipps al espacio, al ser uno de los elementos latentes que estaban más presentes en las argumentaciones de la teoría y la crítica del arte, tanto en el ámbito angloamericano o como el germano, donde Berenson o Schmarsow serían dos claros ejemplos, se puede entender como una circunstancia propia del contexto de la época, donde el tema de la psicología estética estaba también en pleno auge. Otro ejemplo que corroboraría esta presencia y vinculación del espacio con los estudios relacionados con la *Einfühlung* sería el caso de Vernon Lee y su ya citado ensayo *Beauty and Ugliness* (1897), donde también haría acto de presencia la arquitectura en estos análisis de observación introspectiva llevados a

¹¹⁶ Esta idea también es apuntada por Cornelis van de Ven: “*Sin embargo, la teoría de Vischer apenas salió del ámbito de la psicología empírica y fueron otros teóricos de la estética, Hildebrand y Lipps, quienes en varios estudios publicados durante la década de 1890, aplicaron estos conocimientos a la experiencia espacial en las bellas artes. De hecho, sólo fue a partir de los comienzos de esa década cuando la idea de espacio comienza a considerarse como la esencia de la experiencia artística*” (van de Ven 1977: 80).

cabo por Clementina Anstruther-Thomson. En su caso analizaría tres categorías de arquitectura: *architecture as pattern*, *architecture as spatial enclosure* y *architecture as suggestive of forces and movements*. La primera tendría que ver con las fachadas poniendo como ejemplo la descripción de la fachada de Santa Maria Novella, con comentarios que podían recordar a los realizados por Wölfflin en su *Prolegomena*. La segunda con las fuerzas que se producen en el interior de una iglesia donde “*el efecto total es el de sentir la iglesia como una mayor circunferencia de nosotros mismos, y esta es la sensación específica de la arquitectura considerada como un recinto espacial [spatial enclosure]*” (Lee 1912: 193):

“*Las cualidades emocionales especiales o secundarias de varios tipos arquitectónicos pueden ser experimentadas simplemente pasando de la nave de una iglesia abovedada al espacio bajo la cúpula. El cambio de nuestros sentimientos es instantáneo y extraordinario. Mientras que estamos en la nave sentimos una atracción hacia adelante debido a la fuerte materialización de la tercera dimensión; pero, una vez bajo la cúpula, todo el deseo de continuar desaparece, ya que de repente nos damos cuenta de estar rodeados, envueltos, y protegidos por algún poder invisible*”. Con la siguiente explicación introspectiva: “*esto es debido a la realización de la forma de la cúpula a través de tensiones a lo largo de la parte de arriba y de atrás de la cabeza, y por una excitación de los músculos del cuero cabelludo, y más particularmente de los músculos entre el ojo y el oído, una parte de la cabeza a través de la cual nos sentimos muy peculiarmente vivos*” (Lee 1912: 194).

Y en el tercero entendería “*el dominio de la arquitectura como una expresión de fuerzas y movimientos, de fuerzas y movimientos que podemos obtener placenteramente en nuestras sensaciones*” (Lee 1912: 196). Aclarando en este caso las diferencias evidentes entre la estética y la técnica de la arquitectura, donde “*la cuestión de soportar el peso, a pesar de su considerable interés intelectual, no es una cuestión que pueda producirnos sensaciones agradables*” (Lee 1912: 195) ya que el placer estético en arquitectura es independiente de todo conocimiento técnico. Una misma distinción que haría Lipps al distinguir entre dos conceptos diferentes: la forma técnica y la forma artística.

“*Ahora bien, en tanto que la forma sirve especialmente para garantizar las condiciones de existencia física de la obra, dicha forma puede llamarse forma técnica. Por el contrario, se llamará ‘forma artística’, o, si se quiere, ‘pura forma artística’ en cuanto no está inmediatamente al servicio de las condiciones de existencia física del todo, sino que, prescindiendo de tales relaciones o independientemente de ellas, contribuye a la vida propia de la obra de arte*” (Lipps 1924: 493, 465).

Y que estaría relacionado con la diferenciación que habría hecho previamente, basándose en el concepto de la estética mecánica, entre la mecánica estética de la mecánica física¹¹⁷. Vinculando esta primera a la contemplación e impresión estética y aplicándola a las formas simples de las artes del espacio nos llevaría a estipular que la contemplación estética es una convivencia con las fuerzas y actividades que se revelan en la figura. En donde la forma

¹¹⁷ Esta mecánica estética se basaba principalmente en vincular la masa con la gravedad en primera instancia para así después poder explicar cómo nos llegaba a afectar, a través de la empatía, la percepción visual de la forma. Una relación que ya habría sido expuesta de manera clara, siendo uno de sus argumentos principales, por Wölfflin en *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886) y que relacionaba las argumentaciones de éste con las posteriores de Lipps, como así señalaba Cornelis van de Ven: “*su teoría de la arquitectura como la lucha entra la masa y gravedad y su apasionada expresión de soporte y carga portaban las semillas de la teoría de la empatía desarrollada a finales del siglo XIX, de la que Vischer, Wölfflin y Lipps serán los más importantes defensores*” (van de Ven 1977: 42).

(mediante la línea); las fuerzas (mediante la gravedad y la masa); y el espacio, serían los elementos que se verían involucrados en la impresión inmediata provocada sobre el observador.

Con lo apuntado hasta el momento me gustaría insistir en la cierta ambigüedad de las palabras de Lipps al hacer referencia al espacio de la arquitectura. Ya que si en el primera sección al hablarnos del arte de la construcción apuntaba que la *“la última masa, la masa en el sentido estricto, es el espacio”*. Dando a entender la importancia que tenía para él en el arte de la construcción el espacio, el vacío. Más adelante veíamos que dentro de su metodología formalista tendía más a hablar de las formas por encima del espacio, y que aplicadas al espacio de la arquitectura era más proclive a hablar de formas espaciales y no del espacio vacío, aunque tampoco rechazaba este último y sí que lo tenía en consideración, en el siguiente párrafo quedaría bastante explícito que lo *“primeramente”* a considerar eran las masas creadoras de espacio¹¹⁸:

“En el interior de un edificio nosotros no consideramos primeramente como activo el espacio cerrado en él, sino las masas que llenan este espacio. Y así debemos pensarlo, puesto que ellas son las que crean el espacio” (Lipps 1906, 1924: 466, 439).

Una postura que mostraría la cierta indeterminación respecto al espacio arquitectónico y que se justificaría, en cierta medida, en base a la sucinta aplicación que hacían sus teorías hacia un arte tan peculiar como era la arquitectura. Pero que por otra parte, y de manera más genérica, parecen ser un fiel reflejo, en una misma persona, de las dudas y diversidad de posturas que se estaban manifestando ante los nuevos caminos que se le estaban abriendo en aquel momento a la filosofía y a la crítica del arte, y seguramente a eso se deba ese estado de incertidumbre mostrado.

[Conclusión]

A modo de conclusión, la voluntad del presente apartado no ha sido otra que la de intentar profundizar de manera tangencial en los contenidos del libro de Scott a través de un estudio comparativo con la *Ästhetik* de Lipps, con la intención de revalorizar, en la medida de la posible, la singularidad de su propuesta. En especial, destacando el carácter pragmático, y no teórico, que ésta llevaba implícito, siguiendo así, la estela de tres contemporáneos que se convertirían en sus principales referentes respecto a la teoría de la *Einfühlung* como fueron Berenson, Vernon Lee y Hildebrand. Un pragmatismo donde el papel de lo sensorial vinculado con la percepción visual, el placer estético unido al punto de vista estético, se convertiría en la piedra de toque a defender frente a toda teorización intelectual o filosófica, siendo esta última, característica propia, según Berenson, de *“la mayoría que escribe en alemán, aun cuando las palabras sean inglesas, francesas o italianas”*, es decir, *“para ellos, la obra de arte no es un objeto para ser gozado y amado, un enriquecimiento para siempre, sino una ocasión que se ofrece a los pensadores profesionales para deleitarse con su propia agudeza y su propia sutileza y habilidad dialéctica”* (Berenson 1948: 106).

¹¹⁸ Esta ambigüedad de la que hablamos respecto a su tratamiento del espacio como vacío no existía como tal para Cornelis van de Ven al considerar que la lectura espacial de Lipps se basaba en la *“fisonomía del volumen exterior”*: *“Lipps apenas dijo una palabra sobre el cerramiento espacial, que es la tercera dimensión en la que el hombre se encuentra. Para él, la espacialidad sólo era un modo de leer la materia, y principalmente trataba el problema de la visualización de una vida anímica interior, que llegaba al espectador a través de la fisonomía del volumen exterior”* (van de Ven 1977: 83).

En lo que respecta a Lipps, existe también el deseo de recuperar el trabajo y las teorías de un autor, que junto a Scott, ha permanecido durante largo tiempo a la sombra para muchos. Su caso se hace patente sobre todo si tenemos en cuenta que la gran mayoría de sus libros no tuvieron una difusión inmediata fuera del ámbito germano-suizo por falta de traducciones a otros idiomas. Este factor provocó, sin duda, que la divulgación de la mayoría de sus teorías en el exterior se realizara a través de terceras personas, sea Vernon Lee un claro ejemplo, y que en el contexto hispanohablante las únicas traducciones que existen fueron elaboradas todas ellas a mediados de los años veinte, siendo ésta quizás la época en que en el extranjero tuvieron su momento más álgido. La consideración de Lipps, del mismo modo que Scott, como “una figura así de secundaria”, como apuntaba R.M.Dunn, no se trata de una opinión subjetiva sino que si nos ceñimos a la actualidad, Frans de Waal (1948-), una de la cien personas más influyentes del mundo según la revista *Time*, exclamaba en su reciente libro *The Age of Empathy. Nature’s Lessons for a Kinder Society* (2009) el mismo juicio:

“*¡Qué extraño resulta que, para comprender la naturaleza de la empatía tengamos que retrotraernos a los escritos centenarios de un psicólogo durante largo tiempo olvidado! [...] El psicólogo alemán a quien debemos el concepto moderno de empatía [Theodor Lipps]*” (Waal 2009: 65).

Si como seguramente puede ya haber intuido el lector, el tema propuesto comporta, aunque sea de manera implícita, la reivindicación de la enorme importancia que tuvo *The Architecture of Humanism* (1914) para la actual crítica moderna, así como una mayor comprensión y difusión de esta magnífica obra. Quizás sea una coincidencia, pero en la actualidad, y en opinión del propio Waal, “la ciencia está reivindicando actualmente la figura de Lipps” (Waal 2009: 66) y por tanto, también “está reivindicando” explícitamente un concepto (la empatía) que aún contando ya con más de cien años de historia, sigue estando hoy día en plena actualidad. Posiblemente porque, tal y como apuntarían otros autores, “la ansiedad empática es tan antigua como nuestra especie y se remonta a nuestro pasado ancestral” (Rifkin 2009: 18). Esta reivindicación se podría observar en el resurgimiento empático que algunos observan que se está produciendo en la sociedad del s.XXI, basándose en el hecho de que “durante el siglo pasado, el interés por la importancia y el impacto de la empatía en la conciencia y en el desarrollo social no dejó de crecer” (Rifkin 2009: 23). Un claro ejemplo de este hecho se puede observar en una de las últimas obras del economista americano Jeremy Rifkin (1943-), titulada: *The Empathic Civilization. The Race to Global Consciousness in a World in Crisis* (2009), en donde nos ofrece de manera clara “una nueva interpretación de la historia de las civilizaciones, examinando la evolución empática de la humanidad” (Rifkin 2009: 13). Su nueva y atrayente propuesta se sustenta en entender la naturaleza humana en base a lo que el autor define como el *Homo empathicus*. Una evolución que, en su opinión, se consumaría con el cambio social que se estaba produciendo ya en pleno s. XXI donde “la edad de la razón está siendo eclipsada por la edad de la empatía” (Rifkin 2009: 142), es decir, la racionalidad está siendo sustituida por las emociones:

“*En la Edad Moderna, con su acento en la racionalidad, la objetividad, el desapego y la cuantificación, las emociones humanas se consideran irracionales, quijotescas, imposibles de objetivar y de someter a una evaluación desapasionada, y difíciles de cuantificar. [...] El claro mensaje es que las emociones son inferiores a la razón. Son demasiado carnales y próximas a nuestras pasiones animales para ser tomadas en serio: peor aún, contaminan el proceso de razonamiento*” (Rifkin 2009: 142).

Resulta sumamente productiva para sus teorías e interesante en sus planteamientos la extrapolación que hace este autor de un término como el de la empatía, al ser trasladado del campo puramente de la estética, campo en el que se había desarrollado hasta el momento, a uno nuevo como es el de la sociología. Este uso sociológico del término le llevará a relacionar esta actitud con otras muchas ramas como son la ciencia, la política, la economía o incluso el medio ambiente. Estableciendo un discurso que girará en base a dos polos: la razón y los sentimientos, opuestos pero característicos de la raza humana, que habrían hecho acto de presencia desde los propios comienzos de la existencia humana, cada uno con mayor o menor fortuna. Si recordamos, estos son unos conceptos que ya habían sido tratados de manera monográfica en la célebre tesis doctoral de Worringer *Abstraction und Einfühlung* (1908), y que salvando las distancias, la primera centrada en temas de estética relacionados con las artes figurativas y la segunda en temas sociales, sería posible establecer puntos en común. Empezando ya sea por la constatación de estos dos mismos polos, “*como polo opuesto consideramos una estética que en lugar de arrancar del afán de proyección sentimental, parta del afán de abstracción*” (Worringer 1908, 1953: 3, 18) o por la elección de ambos de tomar como punto de partida el sistema estético de Lipps. En donde para ambos la empatía se inclinaría siempre hacia la forma orgánica y la abstracción hacia la forma geométrica y cristalina:

“Mientras que el afán de Einfühlung como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas” (Worringer 1908, 1953: 4, 19).

Siguiendo los razonamientos de Rifkin, se deduce que “*las emociones son enemigas de la racionalidad. Si se las deja vagar pueden distraer e incluso abrumar la mente racional*” (Rifkin 2009: 144), llevándonos a la conclusión última de que la abstracción priorizaría la representación mental, y la empatía, por el contrario, la percepción visual. Evidenciando claramente, cómo después de un siglo, todavía siguen estando en plena vigencia las argumentaciones alrededor de estos dos entes opuestos y cuya decantación a favor de uno de ellos, la empatía, le llevaba a afirmar su superioridad al considerar que “*la empatía se siente y se razona. Es una experiencia total*” (Rifkin 2009: 173). Desde el punto de vista sociológico y político son reveladoras las connotaciones que le atribuye al concepto de la empatía. Para empezar ser empático significa ser humano ya que “*la conciencia basada en la fe y la conciencia racional comparten un enfoque incorpóreo de la existencia. [...] Sin sentimientos ni emociones, la empatía deja de existir. Un mundo sin empatía es ajeno a la noción misma de lo que significa ser humano*” (Rifkin 2009: 142). Un término que seguidamente llevaría implícito una cualidad, la de sociabilidad, porque “*si reprimimos la naturaleza corpórea de nuestra existencia y rechazamos las emociones que nos unen al mundo de una manera tan física, perdemos la capacidad de sentir empatía, que es la esencia de lo que significa ser un ser social*” (Rifkin 2009: 145). Y por último, vinculándola con un sistema político concreto como era la democracia, “*la capacidad de reconocernos en el otro y de reconocer al otro en nosotros en profundamente democratizadora. La empatía es el alma de la democracia. Es el reconocimiento de que cada vida es única y digna de la misma consideración en la esfera pública. La evolución de la empatía y de la democracia han ido de la mano a lo largo de la historia. Cuanto más empática es una cultura, más democráticas son sus valores y sus instituciones de gobierno*” (Rifkin 2009: 149). Estableciendo, por tanto, una estrecha relación entre estos tres elementos: ser humano-ser social-democracia. Resulta curioso como esta misma ilación de Rifkin ya había sido plasmada por Berenson en los comentarios hechos en 1955, con noventa años de edad, en sus diarios, haciendo un poco de balance respecto a las posibles causas que

habían favorecido las atrocidades humanas que se habían producido en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial.

“Yo amo las palabras ‘humano’, ‘humanización’, ‘humanizado’ y ‘humanista’ y ‘humanidades’. ¿Qué quiero decir con esto? En relación con las dos últimas, nada que ver con la gramática y el estudio del latín y el griego. Me refiero a cualquier actividad de un género literario que tienda a ‘humanizar’. Y ahora llego a lo que quiero decir con ‘humanizar’. Me refiero (en conjunto) a la facultad de ponerse uno mismo de manera instantánea y en cada ocasión bajo la piel, en el corazón, incluso en los músculos de otro, y con la idea de reaccionar como lo haría esa otra persona. A menos que uno fuera un sádico, ¿sería uno deliberadamente cruel, un asesino de masas como Hitler o ‘Herodes’, el inspirador de matanzas, el perseguidor de motivos religiosos, quiero decir teológicos, tales como la de tantos grandes hombres cristianos e incluso santos? Es la falta de esta imaginación lo que conduce a crueldades y atrocidades, particularmente donde esto es un asunto de asesinatos en masa. Difícil de evitar, no importa cómo de débil sea el sentimiento hacia los individuos, porque cuando son una masa, es fácil olvidar el sufrimiento individual. La ‘Imaginación’ en las artes (bajo otros nombres, por ejemplo, Einfühlung) no es otra cosa que hacer sentir a uno como el objeto suplantado que se supone estar sintiendo no sólo conscientemente sino inconscientemente, psicológicamente, cómo respira, cómo presiona el suelo cuando está de pie, cómo pesa cuando se sienta, cómo sus brazos y manos y pies están relajados. Incluso con paisajes y edificios, la imaginación los humaniza, llamando a la posibilidad de vivir en ellos, o con ellos, o evocando recuerdos de momentos felices, o evocando anhelos, deseos, sueños de estados de felicidad. Todo vuelve a ‘ponerte a ti mismo en su lugar’, en todas las circunstancias, y en todos los encuentros y experiencias” (Berenson 1963: 373).

Seguramente las declaraciones de Berenson no sean tan explícitas como las de Rifkin, pero no cabe duda que el significado social y político que le daba a la idea, y no tanto al término específico, era el mismo. Un concepto que en estética asumía el nombre de *Einfühlung*, pero que en política asumía otro muy diferente como era el de democracia, dos términos para una misma idea. Este “ponerte a ti mismo en su lugar” significaba también para él, “ser humano”. Una actitud por tanto opuesta a todo tipo de dictaduras y a favor de una sociedad justa y democrática, ya que como señala Rifkin “la capacidad de reconocernos en el otro y de reconocer al otro en nosotros en profundamente democratizadora”, relacionando y confrontando, de esta manera, la vinculación de abstracción-pueblo frente empatía-individuo. Respecto a esto, no hay duda de que Geoffrey Scott también entendía y vinculaba, al igual que Berenson, el humanismo con esta capacidad de “ponerte a ti mismo en su lugar”.

Una confrontación la de estos dos polos, la abstracción versus la empatía, el intelecto versus los sentidos, tan rica en su diversidad de significados que permitiría extrapolarla a una gran variedad de ámbitos: ya sea desde el punto de vista político confrontando la dictadura versus la democracia; ya sea desde el punto de vista social confrontado la idea de pueblo versus la de individuo; ya sea desde un punto de vista formal confrontando la forma geométrica versus la forma orgánica; ya sea desde un punto de vista moderno confrontando en la arquitectura moderna el racionalismo versus el movimiento orgánico; o incluso desde un punto de vista espacial confrontando el plano versus el espacio.

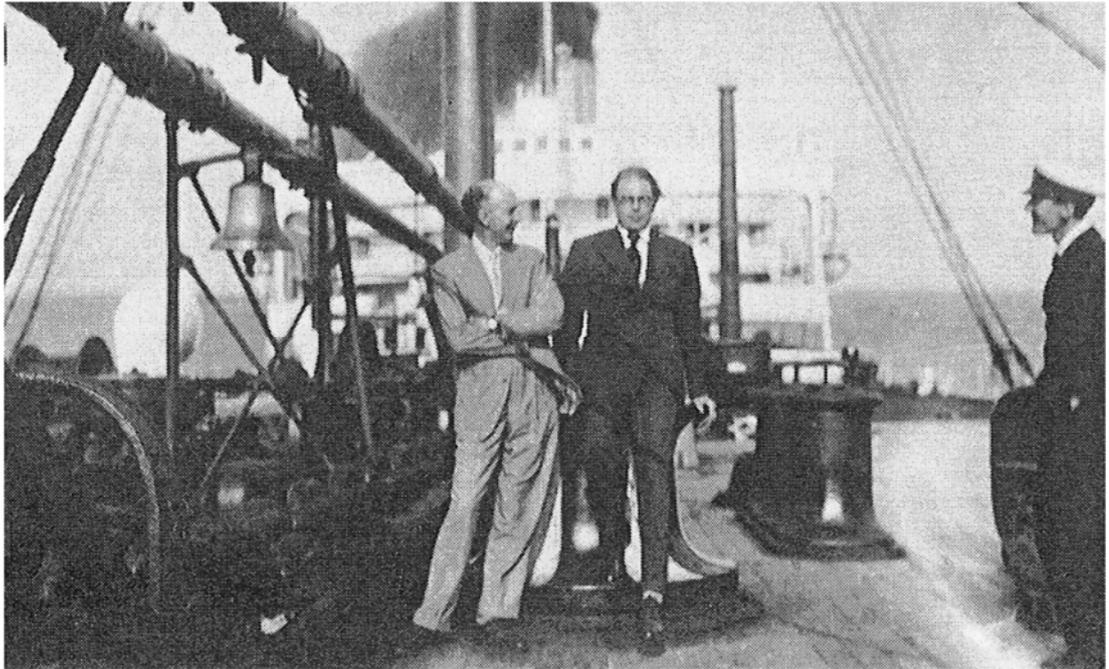
“Consecuencia decisiva de una voluntad artística de este tipo [la abstracción] fue por una parte que la representación se acercaba al plano y por otra, que se suprimiría por completo la representación espacial y que se reproducía exclusivamente la forma en sí” (Worringer 1908, 1953: 24, 36).

Una relación, una actualidad y vigencia, que se podría justificar y comprender en base a estas palabras de Worringer considerando que “*el afán de proyección sentimental y el afán de abstracción son los dos polos de la sensibilidad artística del hombre, en cuanto esta es accesible a la valoración estética. Contrastes incompatibles, en principio; pero en realidad la historia del arte no es sino un incesante encuentro de estas dos tendencias*” (Worringer 1908, 1953: 50, 57)¹¹⁹.

Para acabar este capítulo, sólo decir que lo que se ha tratado de exponer y resaltar en este segundo apartado, es una clara postura metodológica de análisis estético. Una actitud, que es fiel reflejo de la enorme importancia que atesoraron las cuestiones de método a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, tanto en el contexto centroeuropeo germanoparlante, con un claro ejemplo en la figura de Wölfflin, como en el angloamericano. Los asuntos de método, por consiguiente, se convertirán en uno de los aspectos fundamentales que diferenciarían a estas dos vías ya señaladas por Eric Fernie. En base a esto, se han intentado mostrar algunos de los aspectos relevantes de esta postura metodológico-operativa propuesta por Berenson y Scott: 1) su defensa de un análisis estético de la arquitectura; 2) su vinculación de la ciencia de la psicología a cuestiones artísticas; 3) su aplicación, por primera vez, de las teorías del *Einfühlung* para el análisis arquitectónico; 4) su priorización de la percepción visual frente a todo posible dogmatismo teórico; 5) su ubicación del espacio como elemento central de la arquitectura, desvinculándose de esta manera de los análisis formalistas comunes de aquella época; 6) su reivindicación de la idea de experiencia arquitectónica uniendo las nociones de espacio y movimiento; 7) su defensa de la creatividad artística y la tradición en su rechazo de todo academicismo normativo al proponer con los valores humanistas unas herramientas de análisis y empleo por parte de la crítica y los arquitectos. Por estos motivos y otros muchos no nos debe extrañar que críticos de formación angloamericana como Henry Russell-Hitchcock, Vincent Scully, Colin Rowe, Philip Johnson, Ch.W. Moore o Bruno Zevi, se hubiesen visto tan fuertemente influenciados por este libro, que disfrutará de un segundo renacer en los años cincuenta y sesenta, llegando a convertirse en libro de referencia en el mundo académico, teórico y práctico de la arquitectura.

¹¹⁹ Resulta sugerente la postura de Zevi defendiendo la coexistencia de estas dos tendencias, la abstracta y la orgánica, a lo largo de la historia: “*Vuelve a entrar en el cuadro de la tipología figurativa el problema de las ‘formas artísticas’, orgánicas o abstractas. En algunos períodos prevalece el naturalismo, en otros el arte geométrico; las dos tendencias están ligadas a dos visiones distintas del mundo, la una práctica, la otra metafísica. [...] Tales observaciones demuestran que la teoría tipológica de la organicidad y de la abstracción no es demasiado rigurosa en cuanto a cronología. El que se den, a un tiempo, las tendencias abstractas y orgánicas en el mundo contemporáneo no es excepcional y, por tanto, no es síntoma de confusión cultural; [...] Lo abstracto no sigue a lo orgánico, ni viceversa; son dos aspectos dialécticos siempre recurrentes en el desarrollo del arte; en cuando se dejan a un lado las generalidades de ‘períodos’ y ‘estilos’ y se entra en la historia real de los arquitectos, se encuentra inmediatamente, un tendencia orgánica en Grecia y en el Renacimiento, así como una vena abstractizante en el Bajo Imperio y en el Barroco. Ni lo abstracto significa rigor en la composición, ni la organicidad incontrolados impulsos vitales: Borromini y Wright están entre los artistas más rigurosos de la historia y si hay un monumento críticamente ‘demostrable’ este es Santa Sofía de Constantinopla*” (Zevi 1960: 170-173).

Capítulo 3:
El utillaje conceptual de la crítica de la arquitectura
después de la Segunda Guerra Mundial



“Para que mi propósito no sea mal interpretado he omitido las ilustraciones. Un edificio no es simplemente una vista, es una experiencia y todo aquel que sabe de arquitectura únicamente a través de fotografías no sabe de ella nada”.

LEWIS MUMFORD

Sticks and Stones: A Study of American Architecture and Civilization, 1928

“La influencia que un libro ejerce sobre sus lectores es algo intangible e imposible de determinar con precisión”.

RUDOLF WITTKOWER

Architectural Principles in the Age of Humanism, 1949.

“Cuando se habla de un innovador, es evidente que se le debe ver en relación con el futuro. Su importancia no radica en su dependencia del pasado, sino en la promesa que representa su obra respecto al desarrollo ulterior”.

EMIL KAUFMANN

Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France, 1955.

***The Architecture of Humanism (1914)*, una obra clave para la crítica de la arquitectura moderna angloamericana**

Pocos años después de la publicación de la primera edición de *The Architecture of Humanism* (1914), su autor pensó en escribir un segundo volumen relacionado con la historia del gusto, opción que sería descartada finalmente, al decantarse a favor de la publicación de una nueva edición en la que se introducirían algunos leves, y poco significativos, cambios respecto al texto original. Sobre este hecho son interesantes las palabras de Richard M. Dunn:

“(Scott) Pensó seriamente en una segunda edición de The Architecture of Humanism. Su intención era añadir material nuevo más algunas ilustraciones. Señaló a su editor que el libro continuaba atrayendo a seguidores, que sus ventas se habían ‘firmemente incrementado a pesar de su limitada audiencia’, que tres universidades americanas lo habían incluido como una lectura obligatoria para el título en arquitectura, y que el Royal Institute of British Architects había ‘encargado copias extras ya que el libro está siempre agotado’. Él hizo hincapié que quería hacer ‘de la segunda edición una real mejora de la primera’, añadiendo algunos importantes cambios especialmente en el final del libro. Pero, ‘de otro modo, no hizo muchos cambios ya que incrementaría el precio del libro’. Al final del verano, se dedicó a revisar las pruebas de la nueva edición” (Dunn 1998: 219).

En base a lo expuesto en el primer capítulo, se hace palpable que si bien la vía espacial centroeuropea y germano-parlante fue la preponderante a partir del fin de la Primera Guerra Mundial en gran parte de Europa, viéndose amparada por las diversas vanguardias modernas, a mediados de los años veinte, en un contexto como el angloamericano, mucho más pragmático y menos filosófico que el alemán, la segunda edición del libro de Scott fue despertando cada vez mayor interés en los círculos arquitectónicos, hasta alcanzar su máximo apogeo en las dos décadas que siguieron tras el fin de la Segunda Guerra Mundial (ver Tabla 3.1). Un resurgimiento que, por otro lado, seguramente pudo verse favorecido por la afinidad temática que existió entre sus teorías y el espíritu renovador que se originó en aquel periodo de esperanza. Temas relevantes como: el carácter pragmático, y no teórico, de unos postulados que se basaban en la experiencia arquitectónica, con el espacio y la empatía como elementos base; el énfasis puesto en la percepción visual, en un momento en que la Psicología de la *Gestalt* estaba en pleno auge en los Estados Unidos; el carácter humanista otorgado a la arquitectura, un vocablo que admitía la conjunción de lo psicológico-sensorial de la arquitectura (Alvar Aalto) con lo social (Alison y Peter Smithson); o su defensa del talento individual y la tradición arquitectónica; así como, la reintroducción de la historia, entre otras muchas cuestiones posibles, favorecieron el grato y cómodo recibimiento de sus teorías en una doble vertiente: 1) el contexto teórico-académico; y 2) el ámbito pragmático-práctico de la profesión de arquitecto, algunos de ellos vinculados con la docencia universitaria. Ese enorme interés e influencia que ejerció para muchos críticos, historiadores y arquitectos de formación angloamericana, facilitó la rápida expansión de sus teorías en los métodos de enseñanza de destacadas universidades, tanto del contexto angloamericano como del europeo. Ya fuera en el primer caso a través de personalidades como Colin Rowe, Vincent Scully, Philip Johnson o Charles W. Moore; o en el segundo mediante un crítico europeo, pero de clara formación angloamericana, como es el caso de Bruno Zevi.

Siguiendo con este curso temporal, es curioso, y la vez comprensible, observar la actitud mantenida por Cornelis van de Ven de intentar: 1) supeditar la evolución de la idea de espacio al mundo alemán; y 2) justificar su evolución biológica bajo la idea de un *Zeitgeist*¹²⁰.

“El optimismo inicial de las primeras décadas del siglo XX aportó un nuevo concepto de espacio a la cultura occidental y tras el florecimiento del mismo durante los años veinte, fue gradualmente decayendo, decadencia que llegó a su punto final con la Segunda Guerra Mundial. Todos los intentos posteriores por resucitar ideas del periodo anterior carecieron del nexo con el Zeitgeist, el espíritu de la época, y se redujeron a esfuerzos eclécticos. Era necesario el nacimiento de nuevos conceptos espaciales” (van de Ven 1978: 230).

No estoy rechazando con esto, la influencia que puede ejercer el *Zeitgeist* sobre la teoría arquitectónica, la arquitectura o los arquitectos, como podría ser la postura mantenida por Watkin en *Morality and Architecture* (1977), por cierto, muy propia del mundo anglosajón, del mismo modo que no estoy ensalzando su determinación, como podría ser la postura de Nikolaus Pevsner, y preponderante en el ámbito germano-parlante, sino que mantengo una actitud intermedia al respecto, como la que mantuvo Bruno Zevi en *Saper vedere l'architettura* (1948). Pero si bien para Cornelis van de Ven, hasta la Segunda Guerra Mundial, dominó la idea de espacio (propia de esta vía germanófila) portadora de un *Zeitgeist* basado en la abstracción, la teoría y el intelecto, me pregunto si ¿dentro de este “nacimiento de nuevos conceptos espaciales” que supuso el final de una guerra que provocó un profundo shock espiritual sobre el ser humano pudo cambiar nuestra actitud y manera de relacionarnos con el mundo? ¿Pudo esta fuerte sacudida activar nuestra actitud empática y favorecer el resurgimiento de las teorías humanistas abogadas por Scott? A lo que añado, ¿se convirtió esta otra vía basada en los sentidos, la experiencia espacial y la empatía en vía principal una vez finalizada la Segunda Guerra? ¿Es capaz una Guerra de tales consecuencias cambiar el sentir de toda la humanidad? ¿El brusco impacto de las dos Guerras Mundiales pudo provocar, con la Primera el paso de un mundo gobernado por los sentidos y la *Einführung* (reflejado en el *Art Nouveau*) a un mundo regido por las leyes de la abstracción (representado por las distintas ramas de los diversos -ismos modernos), y en sentido inverso con la Segunda, para acabar llegando en la actualidad a un punto donde ambas corrientes convivirían, tal y como apunta Jeremy Rifkin en su libro *The Empathic Civilization* (2009)? ¿Tendrá razón María Luisa Caturla en su libro *Arte de épocas inciertas* (1944) en creer que era posible discernir el *Zeitgeist* en base a las características formales de las diversas artes?, es decir, ¿es el arte el vehículo de expresión de un determinado espíritu de una época? ¿Estará Worringer en lo cierto considerando la abstracción y la proyección sentimental como las dos caras de una misma moneda: la sensibilidad artística del hombre? Dejando abiertas estas preguntas, y esté Worringer en lo cierto o no, bien es verdad, que a finales de los años cuarenta el humanismo, acompañado de la mano por el concepto de empatía, fue ganando terreno en el mundo

¹²⁰ La validez que tenía para Cornelis van de Ven el concepto de *Zeitgeist* se hace patente en la siguiente declaración: “Por otra parte, la teoría de la relatividad no fue una revolución que apareció de la noche a la mañana. A lo largo del siglo XIX, la cultura occidental en su sentido más amplio –su literatura, su física y su filosofía general- había preparado gradualmente la abolición del concepto absoluto de espacio. La teoría de la relatividad, que fue cristalizada por Albert Einstein en 1916, debería considerarse, como hizo Spengler, como el resultado natural del espíritu y voluntad de una época” (van de Ven 1978: 43). Un concepto, por otra parte, totalmente autóctono del contexto alemán, como así apuntó Watkin: “Entre las interpretaciones generales de la arquitectura, las tres más importantes, (1) la basada en la religión, la sociología o la política; (2) la que se apoya en el espíritu de la época; y (3) la que se vale de argumentos racionales y tecnológicos, pueden considerarse respectivamente inglesa, alemana y francesa, por su origen” (Watkin 1977: 3).

europeo y norteamericano. Un hecho que puede verse reflejado en la enorme aceptación que empezó a adquirir el libro de Scott, al acabar experimentado en ese periodo, un segundo resurgir en el mundo angloamericano. Por tanto, si seguimos las suposiciones de Cornelis van de Ven, nos preguntamos finalmente si ¿este espíritu humanista, incluyendo aquí las diversas acepciones que permite el término humanismo, no fue el espíritu de la época característico de las dos décadas subsiguientes al fin de la Segunda Guerra Mundial?

EDICIONES Y REEDICIONES DE *THE ARCHITECTURE OF HUMANISM: A STUDY IN THE HISTORY OF TASTE* (1914) (Tabla 3.1)

Tabla de contenidos elaborada por el autor:

1910-1920		
	London: Constable and Company Ltd.	1914
	Boston / New York: Houghton Mifflin Company	1914
1920-1930		
	London: Constable and company Ltd.	1924
	New York: Scribner	1924
	New York: Doubleday	1924
	London: Constable and company Ltd.	1929
1930-1940		
	Bari: Laterza [trad. italiana]	1939
1940-1950		
	London: Constable and company Ltd.	1947
1950-1960		
	New York: Doubleday	1954
	New York: Doubleday	1956
1960-1970		
	London: Methuen	1961
	Gloucester, Mass., P. Smith	1965
	New York: Charles Scribner's Sons	1969
1970-1980		
	Barcelona: Barral [trad. castellana]	1970
	New York: W.W. Norton	1974
	Bari: Dedalo libri [trad. italiana] (colección dirigida por Bruno Zevi)	1978
1980-1990		
	London: The Architectural Press	1980
1990-2000		
	New York: W.W. Norton&Company	1999
	Torino: Testo&Immagine [trad. italiana] (colección dirigida por Bruno Zevi)	1999

Bruno Zevi: Geoffrey Scott un referente de la literatura angloamericana en su corpus teórico

Un tema que ha sido ampliamente ignorado por los ambientes académicos del panorama continental europeo, es decir, descartando el contexto anglosajón, tiene que ver con todo lo referente al escritor, poeta y crítico inglés Geoffrey Scott. Si bien la influencia de su obra maestra, *The Architecture of Humanism* (1914), se podría limitar y circunscribir dentro del mundo angloamericano (ver Tabla 3.1), este apartado intentará mostrar el papel clave que ejerció el crítico e historiador de la arquitectura italiano Bruno Zevi, al convertirse, ya desde sus inicios, en el gran introductor, difusor y continuador de un libro que defendió una postura crítico-metodológica que abogó por una interpretación espacio-empírico-sensorial de las obras de arquitectura. La enorme relevancia que tuvo para Zevi su periodo de formación angloamericana, un hecho que se corrobora rápidamente si consultamos la bibliografía utilizada en dos de sus primeros libros en los que Scott asume un destacado protagonismo: *Verso un'architettura organica* (1945) y *Saper vedere l'architettura* (1948), permite entender la rápida y enorme influencia que ejercieron las teorías y contenidos de este singular texto¹²¹, convirtiendo a Zevi en una de las escasas excepciones europeas que supo leer con ojos modernos su propuesta teórico-práctica. Esta lectura de las principales obras del corpus histórico-teórico del crítico romano, desde una óptica no italiana, pretende contribuir a ayudar a entender el enfoque metodológico planteado en los años siguientes al fin de la Segunda Guerra Mundial, y se suma a las contribuciones ya realizadas por otros autores como Roberto Dulio o Paolo Scrivano¹²²:

“Verso un'architettura organica debía mucho a los estudios en la Harvard University, que hizo de una manera no continua entre 1940 y 1943, pero también a su estancia en Gran Bretaña: Zevi había tenido la oportunidad de profundizar en lecturas que de lo contrario habrían sido difícilmente disponibles en su patria. El peso de estas experiencias aparecía más que evidente en Verso un'architettura organica. De hecho, más allá de algunas de las

¹²¹ El temprano conocimiento por parte de Zevi de esta obra permite diversas y múltiples suposiciones. Una posible explicación puede basarse en su biografía. La formación académica del crítico italiano se produjo en el transcurso de 1936 a 1942 en tres países diferentes: Italia (*Facoltà di architettura dell'Università di Roma*, 1936-1939), Reino Unido (*Architectural Association School of Architecture* de Londres, 1939-1940) y Estados Unidos (*Graduate School of Design* de la *Harvard University*, 1940-1942). Tal y como apuntó Richard M. Dunn el libro fue “*un texto básico para los arquitectos e historiadores del arte hasta principios de 1960*” donde “*tres universidades americanas lo habían incluido como una lectura obligatoria para el título en arquitectura*”, así que, seguramente no sería descabellado suponer que quizás su primera lectura se produjera en los años que estuvo estudiando en Harvard. Otra posible opción podría ser que el libro de Scott llegase a sus manos entre julio de 1943 y 1944, momento que viéndose obligado a permanecer en Londres por motivos políticos, aprovechó para escribir *Verso un'architettura organica* (1945), una obra en la que la figura de Scott adquiere un cierto protagonismo y que escribió gracias a la ayuda de los fondos de la biblioteca del *Royal Institute of British Architects*, donde según declaraciones del propio Scott “*el Royal Institute of British Architects había encargado copias extras ya que el libro estaba siempre agotado*”. Ya realizase esa lectura antes de dejar Italia en 1939 o en su periplo angloamericano, de lo que no hay ninguna duda es que en 1944 Zevi ya había leído *The Architecture of Humanism* (1914) y éste la había causado un enorme impacto.

¹²² Lo mismo dirá respecto a *Saper vedere l'architettura* (1948): “*La presencia en el apéndice de una bibliografía proporciona de hecho una serie de puntos para la reflexión. Esta bibliografía constituía una especie de apéndice ‘comentado’, de matriz –otra vez- angloamericana*” (Scrivano 2001: 204). Otros muchos autores, como por ejemplo, Josep María Montaner, han resaltado esta influencia en su formación, pero por desgracia hasta ahora nadie ha ido más allá: “*La actividad de la mayoría de estos autores demuestra la importancia de Estados Unidos, país donde algunos de ellos emigraron desde Alemania. Sólo Pevsner se integró totalmente dentro del contexto británico. Incluso el italiano Zevi basa todas sus interpretaciones en la influencia que recibió de la sociedad y la arquitectura estadounidenses*” (Muntaner 1999: 48).

peculiaridades más marcadas –como la exaltación de la arquitectura americana y de Frank Lloyd Wright-, el libro contenía referencias significativas a la contemporánea literatura arquitectónica de lengua inglesa [...] el panorama de las lecturas zevianas se connotaba sustancialmente como de origen angloamericano. Por cuanto se tratan de indicaciones de indudable interés histórico y crítico, estas referencias no ayudan a entender del todo el enfoque metodológico que Zevi andaba perfeccionando en sus primeros trabajos de después de la guerra” (Scrivano 2001: 202).

La lectura del corpus zeviano desde una óptica italiana, ha llevado a veces a la omitir o quitar relevancia a la importancia vital que pudo tener su formación angloamericana y este singular volumen. Un ejemplo, es el excelente libro de Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi* (2008), donde se analizan sus principales obras pero no se menciona el libro de Scott; u otros casos, como el de Scrivano, en *Vedere e scrivere l’architettura. Bruno Zevi e Saper vedere l’architettura (1948)* (2001), que cataloga “el texto de Scott” como “un libro oscuro”:

“Argumentando los límites de todas las interpretaciones arriba señaladas y queriendo reforzar además la afirmación de la necesidad de una interpretación espacial, en Saper vedere l’architettura Zevi hacía referencia también a un texto de un controvertido autor británico, Geoffrey Scott: se trataba de The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste, aparecido en Gran Bretaña en 1914 y publicado en edición italiana por Laterza en 1939, con la traducción de Elena Croce. También el texto de Scott resultaba citado en el apéndice bibliográfico. [...] Sería largo y demasiado difícil discutir el texto de Scott, un libro oscuro y sin embargo amado por una generación de arquitectos y amantes de la arquitectura” (Scrivano 2001: 206).

En su empeño por divulgar y mantener vivos los contenidos de este “libro oscuro”, Zevi optó por dos vías: 1) a través de su corpus teórico; y 2) mediante la reimpresión, primero en 1978 y más tarde en 1999¹²³, de la traducción italiana que realizó Elena Croce, *L’architettura dell’umanesimo. Contributo alla storia del gusto* (1939). Con motivo de la presentación de esta nueva colección de “obras fundamentales” que permitiesen “extender la comprensión de la arquitectura”, el diario italiano *Il messaggero* publicó el 13/10/1978 una entrevista titulada *Architettura/La collana di Zevi. Pensare e provocare*, en la que su director, el mismo Zevi, expresaba muy claramente la enorme influencia que había ejercido sobre él este libro:

“(MS) ¿Por qué una nueva colección sobre la arquitectura y el urbanismo?

(BZ) Hay muchas colecciones del género, pero todas tienen un carácter académico y una circulación restringida. Yo me propongo publicar un ensayo cada quince días para estimular no sólo la inteligencia de los arquitectos, sino también de un público más amplio. El objetivo es aquel de extender la comprensión de la arquitectura.

(MS) ¿De qué manera?

(BZ)... cada ensayo de esta colección, breve e ilustrado, propone una idea nueva o representa textos desaparecidos de la circulación, pero siempre con una considerable carga polémica. Este es el caso de ensayos sobre urbanismo medieval como el de Piccinato, el de Bettini sobre el espacio arquitectónico en la antigüedad, el de Scott sobre la arquitectura del humanismo: un libro que ha tenido una enorme influencia en los arquitectos de mi generación y que en los EE.UU. es continuamente reeditado...” (Sanfilippo 1978).

¹²³ Ambas ediciones fueron publicadas dentro de la colección *Universale di Architettura*, una compilación que se caracterizó por recoger muchos de los ideales zevianos a través de obras de otros autores: “Comprendía monografías sobre monumentos, artistas, ciudades, territorios, problemas teóricos, aspectos de diseño. [...] Todavía los 73 números de la colección incluyen obras fundamentales” (Zevi 1993: 132).



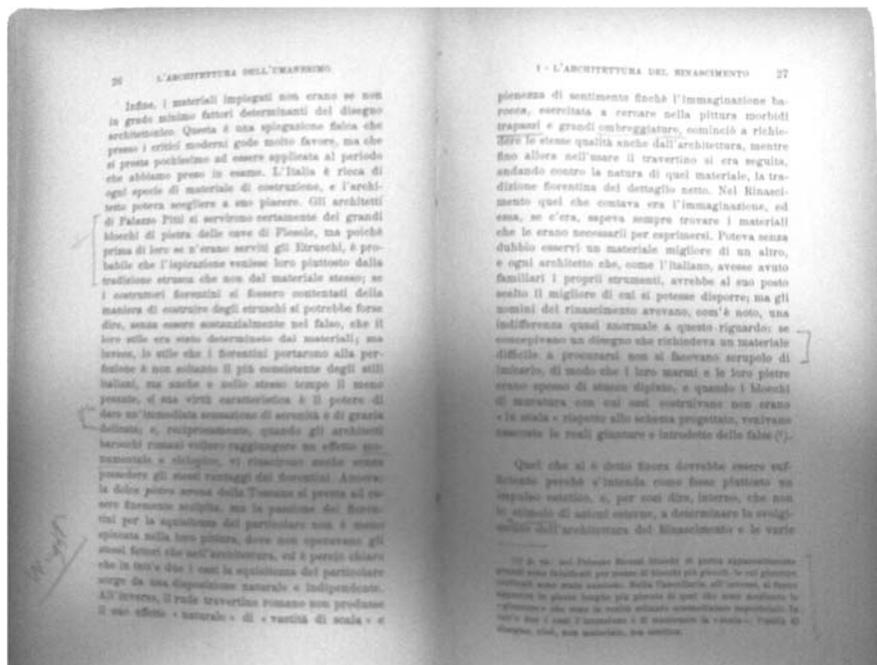
34 / 35 / 36 Geoffrey Scott (trad. E.Croce): *L'architettura dell'umanesimo. Contributo alla storia del gusto* (1939 / 1978 / 1999)

Pero como vemos, esta influencia no sólo se limitaba a su persona sino también se extrapolaba a aquella generación de arquitectos, críticos e historiadores de la arquitectura moderna de mediados de los años cuarenta y principios de los cincuenta que habían tenido algún tipo de contacto con los Estados Unidos, entre los cuales se incluía Zevi, tales como Colin Rowe, Vincent Scully, Philip Johnson o Charles W. Moore. Un elenco en el que se podría añadir, inclusive, algún crítico de la generación anterior como es Henry-Russell Hitchcock. Si bien todos ellos se restringieron básicamente al ámbito angloamericano, el papel jugado por Zevi aquí se revaloriza, al haber asumido la función de personaje puente entre este contexto, en el que se formó entre 1939 y 1944, y el latino-iberoamericano donde se propagaron sus teorías y enseñanzas. Dentro de esta colección *Universale di Architettura* inaugurada en 1978, el libro de Scott fue el segundo volumen publicado, por detrás de *Pensiero organico e architettura wrightiana* (1978) de Edward Frank¹²⁴, una obra que, aunque parezca extraño, se englobaría, junto con la de Scott y Wölfflin, dentro del ámbito de “los conocimientos humanísticos”, como así ratificó en una entrevista en la que nos nombraba “tres textos, no más”, “que consideraba esenciales para la formación de un buen arquitecto”. Manifestando, ya claramente, con esta secuencia, la importancia que tenían estos tres ensayos para él.

“(FC) ¿Cómo de útiles son los conocimientos humanísticos en el campo de la arquitectura? Me gustaría que me hiciera una lista de textos que considera esenciales para la formación de un buen arquitecto.

(BZ) Sólo son útiles los conocimientos humanísticos, que incluyen también lo social y lo técnico. Tres textos, no más: 1) Geoffrey Scott, *La Arquitectura del Humanismo*, 2) Edward Frank, *El pensamiento orgánico y la arquitectura Wrightiana*, 3) Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*” (Cirillo 1996: 47).

¹²⁴ La singularidad de este estudio interdisciplinar radicaba en haber enlazado las formas al pensamiento, actualizando el significado de esta arquitectura orgánico-wrightiana se le daba una base científica al relacionarla con las ideas provenientes de otros campos de estudio o disciplinas tan dispares como pueden ser la filosofía, la psicología, la biología, la botánica o la física. La intención principal era la de romper el prejuicio que catalogaba a Wright como un místico utopista, al mostrar que sus reflexiones estaban en plena sintonía con el pensamiento, incluso científico, más avanzado de su época.



37 Geoffrey Scott (trad. E.Croce): *L'architettura dell'umanesimo* (1939) [subrayado y anotaciones realizadas por Bruno Zevi]

A pesar de las más que evidentes diferencias de contenidos entre el ensayo de Edward Frank y el de Scott, hay un aspecto que pone en plena consonancia sus teorías. Éste tiene que ver con el significado dado al término humanismo: “*La arquitectura orgánica se completa a través de la experiencia humana. Es humanística por génesis y orientación, pero no en el sentido que a este término le ha dado el Renacimiento*” (Frank 1978: 23). Una postura que le llevaría a distinguir entre dos tipos de humanismo: 1) el que se había dado en el Renacimiento, donde “*las proporciones y la escala, la armonía y las relaciones en los edificios del cinquecento tenían el objetivo de reflejar la pureza matemática del orden cósmico*”; y 2) el que se había dado en el s.XX con la arquitectura orgánica, donde “*el hombre es considerado como una criatura sensible que nace, vive, se reproduce y muere dentro de un mundo en perenne estado de procreación*”, según él, “*en la época moderna estas diferencias se evidenciaban con particular claridad en las obras y los escritos de Le Corbusier y Frank Lloyd Wright*” (Frank 1978: 10). El humanismo en la arquitectura orgánica radicaba en centrar su atención en un espacio que estaba proporcionado según la escala humana y el movimiento del hombre, a diferencia del humanismo Le Corbusier que había intentado medir el campo espacial a través de un sistema, *Le Modulor*, a partir del cual no era posible medir el espacio tridimensionalmente al no tener en cuenta el movimiento humano, es decir, “*hay que destacar que lo que mide Le Corbusier no es el espacio, sino los objetos y las relaciones que se producen entre ellos en el espacio, según un sistema antropométrico. Aceptando la convención del hombre con el brazo alzado como unidad de medida, se pueden relacionar las dimensiones verticales de los edificios en relación con la estatura humana, creando de esta manera un sistema proporcional cerrado; pero en realidad, es una extraña transposición, porque impone una unidad de medida vertical también a la medición de las dimensiones horizontales. Aquí se encuentra precisamente el error del Modulor y de los sistemas matemáticos fundados en la antropometría. La dimensión horizontal se refiere a la movilidad humana, y no a la escala humana*” (Frank 1978: 28). La gran diferencia entre el humanismo renacentista y el orgánico se encontraba en que uno se basaba en relaciones estáticas y el otro, por el contrario, en relaciones dinámicas, o sea, “*la clave de la configuración del espacio interno en un edificio wrightiano está en la movilidad humana; y es este espacio que, en gran medida, define la posición y dicta la forma de la materia plástica*” (Frank 1978: 32). Este segundo tipo de humanismo tenía

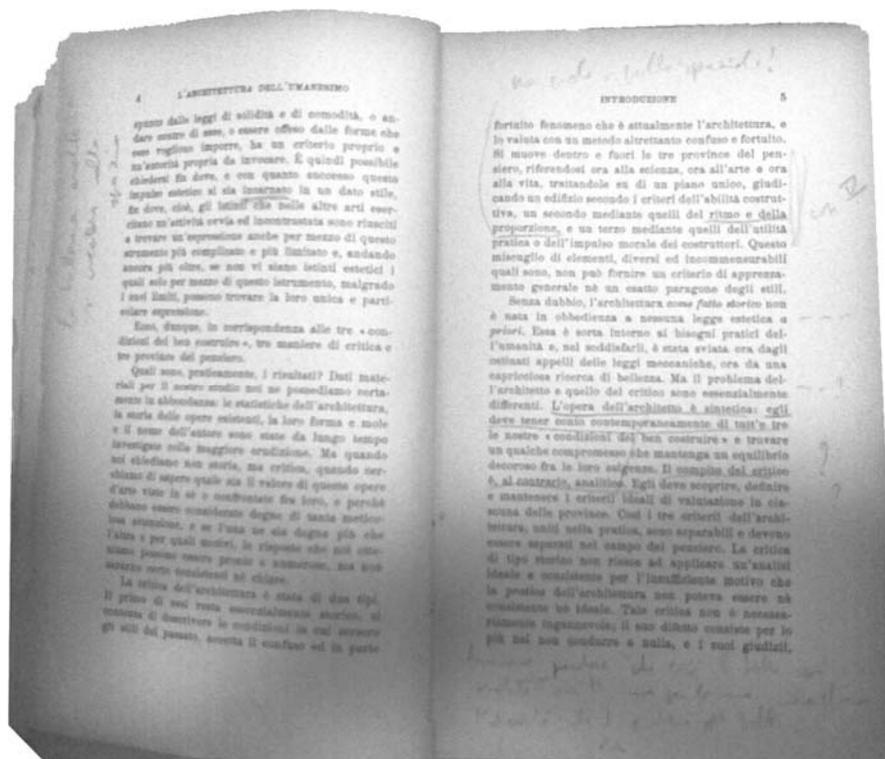
dos puntos en común con los principios defendidos por Scott: 1) la importancia que adquiriría un elemento como es el espacio; y 2) la defensa de la experiencia arquitectónica, por la que abogaba Scott en base a las teorías de *Einfühlung*, al postular que “*la arquitectura orgánica se completa a través de la experiencia humana*” (Frank 1978: 10). Continuando con este hilo conductor, el trabajo de Zevi, como director, no sólo se centraba en la selección de las obras que serían publicadas, sino también en la redacción en la parte trasera de cada volumen de un pequeño resumen de sus contenidos, así como, de algunos datos biográficos del autor. Si nos fijamos en el caso concreto de la reedición del libro de Scott resultan reveladoras sus palabras:

“¿Es posible comprender la pintura sin conocer a Bernard Berenson? Del mismo modo no se puede entender la arquitectura sin leer este libro de Scott. El autor, con puntualidad implacable, aísla, afronta y hace justicia de todos los ‘equivocos’ que obstaculizan, a menudo de manera decisiva, una auténtica comprensión de los fenómenos arquitectónicos. El libro se refiere a la arquitectura del Renacimiento italiano en su acepción histórica prolongada (1400-1700), pero en realidad nos proporciona una clave de lectura de los acontecimientos arquitectónicos desprovista de prejuicios que nos es especialmente útil para comprender y juzgar los acontecimientos contemporáneos”. En referencia a su autor: “G. Scott, el arquitecto inglés, fue discípulo de Bernard Berenson en Florencia. Su trabajo como investigador, en particular el presente libro que publicamos en la prestigiosa traducción de Elena Croce, se dirigió a todos para suministrar un desciframiento de la arquitectura del Renacimiento que, restituyéndole su significado más auténtico, sirviera como guía para el operar arquitectónico actual”.

Esta lectura moderna, no limitada a la interpretación de la arquitectura del Renacimiento italiano, le llevaba a ampliar sus contenidos y darle un significado operativo-práctico “*para comprender y juzgar los acontecimientos contemporáneos*”, ya que “*no se puede entender la arquitectura sin leer este libro de Scott*”. Además, la operatividad de esta obra no se restringía a la crítica y sino que también se extrapolaba a la práctica arquitectónica, al darle el calificativo de “*guía para el operar arquitectónico actual*”. Una postura que fue siempre defendida por Zevi, al abogar por la unión entre la historia de la arquitectura, surgida de esta nueva crítica espacio-experiencial, y el diseño arquitectónico. Esta misma actitud se puede observar en otro breve resumen de *The Architecture of Humanism* (1914) aparecido en su segunda autobiografía, *Zevi su Zevi. Architettura come profezia* (1993):

“Sesenta y cinco años después, en 1914, cuando Le Corbusier estaba proyectando las Casas Dom-ino y Walter Gropius construía la Fabrica Modelo del Werkbund en Colonia, salió The Architecture of Humanism de Geoffrey Scott. [...] El libro de Scott era anti Ruskin, liberaba la cultura de los atascos medievalizantes, definiendo ‘Masa, Espacio y Línea’ como ‘los verdaderos elementos del arte arquitectónico’. Por desgracia, se dirigió a los historiadores del arte más que a los arquitectos, y no tuvo en los tableros de dibujo los efectos estimulantes que merecía” (Zevi 1993: 163-164).

Aquí nuevamente, aun lamentándose que “*por desgracia, se dirigió a los historiadores del arte más que a los arquitectos*”, se resaltaba su potencial operatividad en los tableros de dibujo por encima de su carácter teórico. A lo que habría que recordar que las intenciones de Scott siempre estuvieron dirigidas tanto a los críticos como a los arquitectos, al ser en todo momento consciente de la operatividad que podían tener sus teorías, como así lo recalcó en su *Epilogue* final diciendo que “*escribí esos capítulos hace diez años (con una confianza cuyo total riesgo yo era muy joven de advertir), pensando que lo que había de decir pudiese interesar a quienes se dedican a la arquitectura así como a quienes trataran de filosofía*” (Scott 1924: 259).



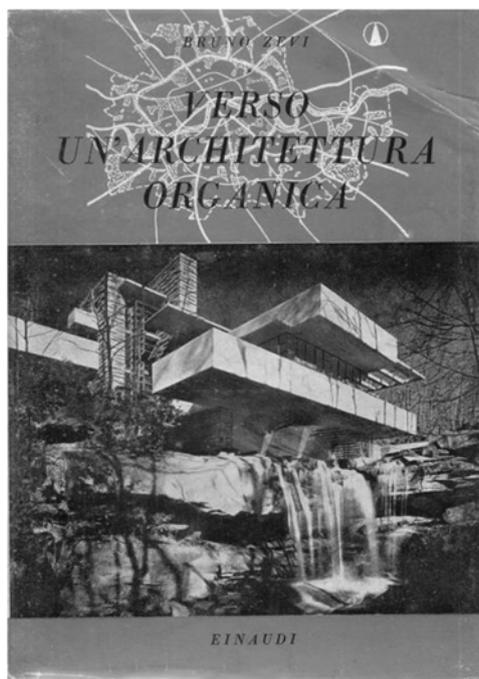
38 Geoffrey Scott (trad. E.Croce): *L'architettura dell'umanesimo* (1939) [subrayado y anotaciones realizadas por Bruno Zevi]

[Geoffrey Scott en el corpus zeviano 1945-1950]

A parte de estos comentarios de Zevi, la enorme importancia que tuvo la propuesta crítico-metodológica de *The Architecture of Humanism* (1914) para él, se puede observar en la relevante presencia que asume dentro de los tres libros que componen el corpus teórico que va de 1945 a 1950: *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni* (1945); *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (1948); y *Storia dell'architettura moderna* (1950).

Si nos centramos en su primer libro (publicado con tan solo veintisiete años de edad): *Verso un'architettura organica* (1945)¹²⁵, siendo un texto que no pretendía ser “*ni una historia ni una teoría de la arquitectura moderna*” (Zevi 1945: 11), destaca primero de todo, por su estructura.

¹²⁵ Los objetivos de este libro son explicados de manera muy clara, y ya desde la distancia, en *Storia dell'architettura moderna* (1950): “*Las más destacadas historias de la arquitectura moderna – Die Baukunst der Neuesten Zeit, de Platz; Pioneers of the Modern Movement, de Pevsner; Modern Building, de Behrendt, y la excelente obra de Giedion: Space, Time and Architecture- han ilustrado en conjunto las conquistas de los movimientos y las figuras protorracionalistas, [...]; pero ninguna ha tomado y analizado el esencial paso de la arquitectura moderna de la fase funcionalista en sentido preeminente económico y mecanicista a una maduración humanizadora. Estas historias incluyen, sin excepción, con Le Corbusier, con Gropius, o bien con una antítesis Wright-Le Corbusier, que los arquitectos de la generación que sucedió a la racionalista, en Europa y en los Estados Unidos, en realidad han superado. Para rectificar tal perspectiva histórica y para completar la obra de esos autores fue compilado a principios de 1944 el ensayo titulado Verso un'architettura organica*” (Zevi 1950: 11-12).

39 Bruno Zevi: *Verso un'architettura organica* (1945)

Éste se organiza en dos partes: una primera, dedicada al continente europeo, y otra segunda, a los Estados Unidos¹²⁶. Entre ambas y a modo de enlace, existe un capítulo intermedio titulado *Significato e limiti della voce organico rispetto alla architettura*, y es en este apartado mediador donde se hace notoria alusión a la figura de Scott y a los contenidos de su libro. Preguntándose *¿qué quiere decir orgánico y particularmente cual es el significado de la arquitectura orgánica?*” (Zevi 1945: 63), propondrá un recorrido temporal para ver como ha sido interpretado este concepto por parte de algunos arquitectos, críticos e historiadores del mundo angloamericano, tales como: F.L.Wright con sus cuatro conferencias dadas en el RIBA, tituladas *An Organic Architecture* (1939); William Lescaze; Claude Brangdon; Louis Sullivan; Henry Russell-Hitchcock; Sigfried Giedion; o Walter Curt Behrendt¹²⁷, para llegar a la conclusión de que ese viraje había sido debido, principalmente, por el cambio producido en la *“actitud mental y psicológica”* de la nueva generación de arquitectos modernos, y por tanto, el significado de la arquitectura orgánica *“no se encontraba en la estética de la arquitectura, sino en la psicología, en el interés social, en las premisas intelectuales de aquellos que hacen la arquitectura”* (Zevi 1945: 68). De ahí pasará, seguidamente, a aclarar las confusiones que había en relación al uso de la palabra orgánico, y es aquí donde Scott tomará protagonismo, al recurrir Zevi al método y a los mismos términos que había utilizado el crítico inglés para el

¹²⁶ *Parte prima: I. Le origini e gli ismi della prima architettura moderna; II. La rivolta contro l'architettura moderna in Europa; III. La resistenza dell'architettura moderna europea e i suoi sviluppi. Parte Seconda: I. La tradizione architettonica degli Stati Uniti; II. Frank Lloyd Wright; III. L'influenza di Frank Lloyd Wright; IV. L'architettura contemporanea negli Stati Uniti.* Hay que destacar aquí su favorable disposición para establecer puentes de unión entre la cultura angloamericana y la europea, como fiel reflejo de su doble formación.

¹²⁷ Behrendt dividía las obras arquitectónicas entre dos categorías antitéticas que se distinguían mediante una serie de rasgos característicos: 1) la arquitectura orgánica; y 2) la arquitectura inorgánica o formal. Esta manera de proceder, dualista y comparativa, proveniente de la metodología utilizada por Wölfflin, también sería en algunos momentos, adoptada por Zevi. Por ejemplo, al confrontar la construcción de casas prefabricadas en Europa con la de Estados Unidos: *“La primera es una actitud mental teórica, inorgánica, clásica, si se quiere; la segunda es una actitud que se atiene más a la evolución, al crecimiento de la vida, en otras palabras es una actitud orgánica y las formas externas son el resultado del espacio interno”* (Zevi 1945: 69).

desarrollo de su libro, en su intento de aclarar dos equívocos que ensombrecían el verdadero significado del término orgánico¹²⁸.

“El uso de la palabra orgánico aplicada a la arquitectura data de mucho tiempo y ha dado lugar a mucha confusión. Necesita inmediatamente disipar dos equívocos: aquel naturalístico y aquel biológico” (Zevi 1945: 71).

El primer equívoco o falacia, *“aquel naturalístico”*, se daba en aquellos autores que, considerando lo orgánico como algo propio de la naturaleza, caían en el error de intentar imitarla formalmente, como así ocurrió con la arquitectura de F.L.Wright¹²⁹ o con las descripciones de Behrendt respecto a ésta. Un equívoco que se podía asimilar con la falacia romántica descrita por Scott en relación al naturalismo, *The Romantic Fallacy (continued): Naturalism and the Picturesque*, donde la arquitectura, habiendo extraído su inspiración de la naturaleza, acabaría convirtiéndola en *“el verdadero tipo y criterio de belleza”* (Scott 1924: 67). Ejemplos de este proceder se dieron tanto en el estilo gótico como en la arquitectura doméstica inglesa:

“El influjo del sentido de la Naturaleza sobre la construcción no se agota en el gusto por lo gótico. En Inglaterra surgió una arquitectura doméstica que no se adscribía a ningún estilo histórico, ni intentaba ningún plan definido. [...] El edificio se levanta, sin dirección, de las exigencias casuales de un plan. Si bien no garantizado, el efecto que se busca es enteramente ‘natural’. La casa ha de adoptar el color del campo, permanecer oculta en las sombras, y aunarse con las lomas” (Scott 1924: 68-69).

Criticando ambos el mimetismo que la arquitectura había mantenido con la naturaleza, Zevi recurriría al mismo ejemplo de Scott al decir, *“el peor romanticismo inglés del siglo pasado se ha embriagado con estas reminiscencias vegetales aplicadas al exterior de los cottages”* (Zevi 1945: 72). Como vemos, aun habiendo pequeños detalles en la manera de denominar cada uno estos equívocos, romántico-naturalista o naturalista, se hace evidente la influencia del texto de Scott. Sobre el segundo equívoco o falacia, *“aquel biológico”*, apuntaba:

“Este es mucho más grave que el primero en cuanto a que más de una persona inteligente cree en él. [...] hasta Geoffrey Scott y Arnold Whittick, una larga serie de historiadores, especialmente alemanes e ingleses, han hecho con las metáforas mediante las cuales decimos que una torre ‘se alza’ y que una columna ‘se contrae’ o que una fachada está ‘en movimiento’ y otra en ‘calma’, un sistema estético” (Zevi 1945: 72).

El error principal de este sistema estético, en el que se había convertido el equívoco biológico, era el de considerar *“posible encontrar una correspondencia arquitectónica para todos los casos contemplados por la psicología moderna”* (Zevi 1945: 73)¹³⁰, es decir, el querer relacionar cada una de las formas arquitectónicas con una serie de sensaciones físicas, convertía las cuestiones estéticas, relacionadas con la arquitectura, en una ciencia normativa desvinculada del mundo del arte. En este equívoco es curioso ver como Zevi hace uso del mecanismo de las

¹²⁸ Las palabras equívoco o falacia en este caso son sinónimas. Nótese que Scott utiliza el término inglés *fallacy*, y éste es traducido al italiano por Elena Croce por *equivoco*, término que utilizará Zevi en sus escritos.

¹²⁹ De la misma manera que Scott, Zevi exculpará a Wright en *Storia dell'architettura moderna* (1950) del equívoco naturalista diciendo que *“son motivos periféricos en la inspiración wrightiana, que no constituyen por cierto lo determinante de ésta”* (Zevi 1950: 341).

¹³⁰ Este tema será nuevamente abordado en *Saper vedere l'architettura* (1948) al hablarnos de *le interpretazioni fisio-psicologiche*.

falacias creado por Scott contra su propio autor, al situar sus teorías dentro de los equívocos de este siglo. Es sugerente, además, observar que si bien califica a Scott y a Whittick¹³¹ de “*personas inteligentes*” que aún creen en el equívoco biológico, excusaría y exculparía al primero diciendo:

“Si Geoffrey Scott no hubiera muerto prematuramente y hubiese podido, a la luz de estas teorías berensonianas, recorrer nuevamente la historia de la arquitectura del Renacimiento, como había prometido en su obra maestra L’Architettura dell’Umanesimo, o habría rechazado tal doctrina ante la prueba de la experiencia crítica, o bien su finísimo espíritu habría podido sacar brillantes conclusiones de un punto de partida tan limitado” (Zevi 1945: 78).

La seguridad expresada en estas palabras, muestra abiertamente la enorme admiración que sintió Zevi por el crítico inglés. Pero aparte de la clara relación entre los contenidos y la metodología de este capítulo con la figura y obra de Scott, dentro de *Verso un’architettura organica* (1945) existen algunos otros capítulos que siguen esta misma línea. Un ejemplo se encuentra en el momento en que intenta analizar los motivos que provocaron que varios países rechazaran la arquitectura moderna y se decantasen por un retorno hacia la arquitectura clásica. Y que en el caso concreto de Italia se materializaría en dos corrientes, “*dos equívocos, dos corrupciones internas de la arquitectura moderna, suficientemente naturales en un país gobernado de un régimen nacionalista e imperialista que controlaba gran parte de la construcción del país. [...] Y de hecho producto de un equívoco romántico fueron las teorías sobre el ambientismo, que favorecieron ya sea la corriente del monumentalismo o aquella del provincialismo*” (Zevi 1945: 46-47): 1) la monumentalista, liderada por Piacentini, cuya intención era glorificar el estado fascista; y 2) la tradicionalista que, motivada por motivos pseudo-nacionalistas, entendía que los nuevos edificios debían ser construidos en un estilo tradicional pintoresco-folclorista. Dos tendencias estimuladas, nuevamente, por un equívoco romántico que nos traía a la mente *The Romantic Fallacy* de Scott. La corriente monumentalista, además, destacaba por el simbolismo que se le intentaba dar por parte del estado a los edificios públicos, una idea que estaba también en plena consonancia con la crítica que Scott había hecho respecto a la falacia romántica, al rechazar los estilos que “*acaban considerándose cada vez más simbólicamente como portadores de ciertas ideas*” (Scott 1924: 48), o en palabras de Zevi, “*la primera falacia del romanticismo, pues, y la más grave, estriba en considerar la arquitectura como simbólica. [...] Bajo la influencia romántica, pues, el interés por la arquitectura deviene simbólico y el gusto tornadizo. Pero esto no es todo. Se hace inmediatamente estilístico y arcaizante*” (Zevi 1945: 51,53).

¹³¹ Esta citación conjunta de estos dos autores no es casual. Como así consta en su bibliografía, Zevi consultó el libro de Whittick, *Eric Mendelsohn* (1940), para la elaboración de *Verso un’architettura organica* (1945). En su último capítulo, *The Aesthetic Value and Significance of Mendelsohn’s Work*, Whittick se declara a favor de una doble postura que considera: 1) que la belleza es la única cualidad de la arquitectura que nos permite concebir la arquitectura como arte; y 2) que el placer estético es el único mecanismo válido, por encima de las cuestiones técnicas y funcionales, para valorar lo esencial de la arquitectura: “*El arte, del cual la arquitectura es una expresión, existe, después de todo, solo como algo que provoca una emoción particular que llamamos estética*” (Whittick 1940: 155). Para reforzar esta creencia recurrirá a las palabras Scott, diciendo que el impulso estético es el “*impulso merced al cual la arquitectura se convierte en arte*” (Scott 1924: 4), y su aplicación de la teoría de la *Einfühlung* a la arquitectura, “*la cual creo que es la explicación principal del deleite estético en arquitectura y en las otras artes*” (Whittick 1940: 161). Con una aclaración importante, ya que “*surge una dificultad en la aplicación de la teoría de la Einfühlung de Scott a la arquitectura, una dificultad que tenemos que resolver antes de que podamos aceptar la validez de la teoría como una explicación del principal placer estético de la arquitectura*” (Whittick 1940: 162), es decir, esta innata identificación de los sentimientos humanos con los objetos no se producía, según él, en función de nuestra estructura corporal humana sino más bien en relación a los principios orgánicos del cuerpo.



40 Bruno Zevi: *Saper vedere l'architettura* (1948)

Si nos fijamos ahora en *Saper vedere l'architettura* (1948), el propio Zevi reconocía en la bibliografía final la importancia que había tenido para él “*el volumen de Geoffrey Scott*”, al ser la única obra, de las treinta y dos que llegaba a mencionar, que llegaría a calificar “*como de fundamental importancia*”, convirtiéndose, así su autor, en el crítico más veces citado. Un libro que se traduciría al inglés, casi una década después, como *Architecture as Space. How to look at Architecture* (1957), y sobre el que ya se llegaría a vislumbrar en algunos *Reviews* de la época esta correlación de contenidos, al expresar que “*la importancia del libro de Bruno Zevi, Architecture as Space difícilmente puede ser sobrestimada, ya que puede llegar a tener la misma influencia para nuestra generación que la que tuvo, hace más de cuarenta años y sigue todavía hoy manteniendo, The Architecture of Humanism de Geoffrey Scott*” (Zucker 1957: 283). Una vinculación que no se reduce a este simple hecho ya que, si nos fijamos en el apartado *Notas*, se volvería a destacar la enorme trascendencia que habían tenido para él las declaraciones hechas por Scott respecto al espacio, situándolas, en este caso, por encima de las que podían haber hecho personalidades de la talla de Riegl, Frobenius, Spengler, Mendelsohn o del mismísimo F.L.Wright:

“La esencia espacial de la arquitectura ha sido intuita por muchos autores, aunque en general no han elaborado una interpretación espacial de la arquitectura. Fuera de algunos autores antiguos como Lao-tsé que afirmaba que la realidad de un edificio no consiste en las cuatro paredes y en el techo, sino en el espacio cerrado, en el espacio dentro del cual se vive; fuera de algunas alusiones hechas por los tratadistas del Renacimiento y los estudios sobre ‘sentimiento del espacio’ de Riegl, Frobenius y Spengler (dentro de los límites en que este ‘sentimiento’ se aplica a la Arquitectura); aparte, finalmente, las intuiciones de arquitectos contemporáneos, especialmente de F.L.Wright y Mendelsohn, hay muchos autores que han comprendido claramente el problema. Entre ellos sobresale Geoffrey Scott en un pasaje reproducido en el capítulo V” (Zevi 1948: 163).

Si en relación “*a la brillante intuición del espacio*” sobresalían las declaraciones de Scott reproducidas por Zevi en el “*capítulo V*”, *Le interpretazioni dell'architettura*, su primera aparición se produciría al inicio de éste, después de haber rechazado la postura de dos autores

ajenos al campo de la crítica de la arquitectura: 1) el historiador de arte francés Henry Focillon (1881-1943); y 2) el arquitecto serbio Miloutine Borissavliévitch (1889-1969)¹³². Del primero transcribiría un párrafo de su libro *Vie des Formes* (1934), para destacar la confusión que acababan engendrando sus palabras al mezclar “*la masa escultórica excavada en su interior, envoltura del espacio, con el espacio interno*” (Zevi 1948: 110)¹³³. Del segundo recurriría a su volumen *Les théories de l'architecture. Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture* (1926), un texto “*objeto de un relativo éxito en términos de circulación en los años treinta*” (Scrivano 2001: 204) que de forma genérica intentaba exponer las principales doctrinas de la estética arquitectónica, pero que para Zevi erraba en su método, es decir, “*el método de una historia viva de la crítica arquitectónica no podrá ser el adoptado por algunos de los autores, como Borissavliévitch, que exponen ante todo su teoría y después juzgan las otras en función de su conformidad con las tesis preestablecidas*” (Zevi 1948: 110). El arquitecto serbio juzgaba las diferentes doctrinas estético-arquitectónicas en relación a un punto de vista estético-científico, basado en la ciencia “*psico-fisiológica*”, que no hacía otra cosa que “*reducir el arte a una ciencia*”, para poder pasar así fácilmente “*de una ciencia de lo bello a una ley de lo bello*” (Zevi 1948: 126). Aún con esta visión parcial y partidista que tenía Borissavliévitch respecto a las diferentes teorías estéticas que se habían dado a lo largo de la historia (principalmente en Francia, Alemania e Inglaterra), no hay que menospreciar el valor formativo que pudo tener para Zevi, sobre todo en relación con el concepto de la *Einfühlung*: tanto desde un punto de vista histórico, al exponer las teorías de Theodor Vischer, Theodor Lipps, August Schmarsow, Heinrich Wölfflin¹³⁴; como desde un punto de vista crítico, a través de las variadas argumentaciones que expondría respecto a este concepto¹³⁵. La

¹³² Esta aparición se expresaría, ya, de forma velada en el primer párrafo de este capítulo al hablarnos del problema de la crítica arquitectónica, ya que es en “*los historiadores, los filósofos, los estetas*” donde “*encontramos continuamente observaciones agudas y precisas*” (Zevi 1948: 109), es decir, “*la mayor dificultad que se encuentra para compilar una historia de la crítica arquitectónica consiste en el hecho de que una gran parte de las más geniales intuiciones de arquitectura se encuentra diseminada en libros de filosofía o de estética en general, en poemas, novelas, cuentos, páginas de arquitectos. Los auténticos críticos de la arquitectura son pocos [...]. Ni una sola palabra sobre espacio interno, y frecuentemente ni siquiera la intuición de él, la conciencia de su realidad*” (Zevi 1948: 109). El libro de Scott, por tanto, era claramente una de estas pocas excepciones críticas que habían sido capaces de evidenciar el “*espacio interno*” como el elemento característico e inherente de la arquitectura.

¹³³ Esta confusión se debía a la decantación en los análisis de Focillon hacia el método formalista, al otorgar a las formas un valor intrínseco y particular que no se podía confundir con los atributos que se le añadían, es decir, el contenido fundamental de la forma era un contenido formal, y por tanto, las formas, estando estrechamente vinculadas con la materia y la técnica, eran independientes de su significado. Un error que ya había sido apuntado por Scott: “*La crítica ha fallado soberanamente en el momento de reconocer este dominio de los valores espaciales de la arquitectura. La tradición de la crítica es práctica. Los hábitos de nuestra mente respecto a esta cuestión son fijos. Hablamos de los que nos ocupa y de lo que vemos. Se da forma a la materia; se introduce el espacio. El espacio no es ‘nada’, una mera negación de lo sólido. Y así llegamos a pasarlo por alto*” (Scott 1924: 226).

¹³⁴ Este desconocimiento de Zevi, en ese momento, de obras histórico-críticas del contenido germano ha sido apuntado por Scrivano: “*Aquello que es importante destacar es que aparecían del todo ausentes las referencias directas a la literatura histórico-crítica de cultura alemana, a los ‘padres’ más autorizados de la Kunstwissenschaft. Se trataba de una ausencia importante, sobre todo por las consecuencias sobre el plano de la recepción de referencias*” (Scrivano 2001: 205). Esta ignorancia, en parte, también sería reconocida posteriormente por Zevi: “*No me avergüenzo de confesar que, frecuentando en tercer año en la Facultad de Arquitectura, y habiendo obtenido 30/30 y elogios en los exámenes de historia, ignoraba completamente los escritos de Franz Wickhoff y Alois Riegl, es decir, todo aquello que de manera ha estado críticamente elaborado en relación con la antigua Roma. Nadie me lo había nunca indicado*” (Zevi 1977: 33).

¹³⁵ Esta conjetura ha sido también sugerida por Scrivano: “*Aquel de la Einfühlung era en realidad una referencia transversal. El verdadero teórico de la Einfühlung, el filósofo alemán Robert Vischer, había afrontado estas temáticas (en su tesis doctoral Über das optische Formgefühl, de 1873) indagando en el tema de*

influencia que había podido ejercer esta obra se muestra claramente en la *“interpretación fisio-psicológica”* expuesta por Zevi en este capítulo, que centrándose abiertamente en la empatía, hacía una referencia clara de la ciencia *“psico-fisiológica”* sostenida por Borissavliévitch. Esta postura que abogaba a favor de una ciencia estética de la arquitectura que determinase leyes que pudieran explicar y objetivar el fenómeno estético, implicaba anular el papel que asumía la figura del artista y el genio en el arte arquitectónico. Junto a la defensa que haría Zevi respecto a la idea de personalidad artística se sumaba otro hecho significativo que provocaba un rechazo aún mayor a la postura del arquitecto serbio: su negación de la arquitectura como arte espacial al considerarla como un arte puramente temporal. Un posicionamiento totalmente contrario a un pensamiento que valoraba el espacio como el elemento característico de la arquitectura y *l’interpretazione spaziale* como la interpretación legítima y necesaria para poder emitir cualquier juicio arquitectónico válido. Así, habiendo rechazado la postura de estos dos personajes aparecería finalmente Scott con *“su obra cumbre”*:

“Geoffrey Scott, en su obra cumbre ‘La arquitectura del humanismo’, enumera y discute muchos aspectos de la cultura arquitectónica y, no encontrándolos lo suficientemente exhaustivos, los define como equívocos. Pero no se trata de equívocos: son facetas del mundo de la obra de arte a la que caracterizan. Hacer una historia técnica, política, psicológica o científica de la arquitectura es útil y legítimo, y solamente se peca cuando se pretende que estas historias parciales, es decir, aspectos de la arquitectura, sean historias, sin adjetivo especificativo y por lo tanto limitativo, de la arquitectura” (Zevi 1948: 111-112).

Si recordamos, los *“equívocos”* o *“falacias”* de Scott se daban cuando se producía una inversión en el orden jerárquico a la hora de analizar y juzgar una obra de arquitectura. Los principios de la arquitectura del humanismo o valores humanistas sustantivaban la obra arquitectónica al estar basados todos ellos en los sentidos y el resto de análisis relacionados con las falacias la adjetivaban al estar fundamentados en el intelecto:

“La arquitectura, percibida simple y directamente, es una combinación manifestada por medio de luces y sombras, de espacios, masas y líneas. Estos pocos elementos forman el núcleo de la experiencia arquitectónica: una experiencia que la fantasía literaria, la imaginación histórica, la casuística de la conciencia, y los cálculos de la ciencia, no pueden constituir o determinar, aunque puedan circundarla y enriquecerla. Los capítulos anteriores han sugerido, y el actual estado de la arquitectura podría confirmar qué gran caos se produciría si nuestros juicios sobre la arquitectura se basasen en esos intereses secundarios y circundantes” (Scott 1924: 210).

A partir de este punto, el crítico italiano emplearía el mismo proceder que había utilizado Scott en su libro: 1) se dedicaría a exponer las principales interpretaciones de la arquitectura,

la objetivación del inconsciente a través el uso de las formas para expresar sensaciones a nivel no racional. Las argumentaciones de Zevi, en cambio, parecían acercarse mucho más a las teorías de Schmarsow que a aquellas de Vischer o, con mucha más probabilidad, a la lectura de obras de carácter sumario como el ya citado Borissavliévitch” (Scrivano 2001: 205). Así como más tarde por Dulio: *“Entre las interpretaciones enumeradas en Saper vedere l’architettura figura también aquella de la Einfühlung, es decir, la teoría que a particulares formas de la arquitectura asocia determinadas realizaciones psicológicas suscitadas en el observador. Zevi se refiere a tales teorías no refiriéndose al conocimiento directo de las disertaciones de Robert Vischer, verdadero teórico de la doctrina, sino a través de trabajos recopilatorios como Les théories de l’architecture, publicado por el arquitecto serbio Miloutine Borissaliévitch en Paris en el 1926”* (Dulio 2008: 68). Es muy probable que la alusión hecha por Zevi a *“una de las tesis de Belcher”* provenga también de Borissavliévitch, quién desarrolló ampliamente sus teorías en su último capítulo sobre los estéticos ingleses de la arquitectura.

(1.la política, 2.la filosófico-religiosa, 3.la científica, 4.la económico-social, 5.la materialista, 6.la técnica, 7.la fisio-psicológica y 8.la formalista), a modo de “*equivocos*” o “*falacias*”, que se habían desarrollado hasta la fecha, dando lugar cada una a una historia de la arquitectura parcial y errónea; 2) mostrar sus deficiencias respectivas; y 3) proponer la interpretación válida y característica para juzgar la arquitectura: *l’interpretazione spaziale*, la única capaz de crear una moderna historia de la arquitectura al basarse en el análisis espacial de las obras arquitectónicas. Si hasta aquí vemos que Zevi había utilizado metodología de Scott a la hora de exponer sus ideas, este hecho se vería respaldado, además, en sus conclusiones finales. Su propuesta era definida como una super-interpretación, es decir, “*no es una interpretación que cierra el camino a las demás, ya que no se desarrolla en su mismo plano*” (Zevi 1948: 150), por tanto, “*no excluye, sino que revalida las interpretaciones 1 a 8 puesto que demuestra la utilidad de todas ellas en la crítica arquitectónica en caso de que se centren en el espacio*” (Zevi 1948: 150). Su teoría se basaba en subordinar el resto de interpretaciones a *l’interpretazione spaziale*, es decir, las ocho interpretaciones primeras serían legítimas siempre y cuando fuesen consideradas como interpretaciones parciales que la enriquecieran, la adjetivaran y no la limitasen. Esta más que patente afinidad que existía entre las posturas de ambos se corrobora con la transcripción íntegra del apartado en que Scott se centraba exclusivamente en el valor humanista del espacio, así como, la importancia que tuvo esta obra para su formación crítica, al reforzar de manera clara su corpus teórico.

“Me place recordar aquí una página de aquel joven y finísimo crítico inglés, Geoffrey Scott, que, participando en la tradición fisio-psicológica, en su calidad de alumno de Berenson, intuía, al fin de su libro, que hablar de líneas, superficies, volúmenes, masas tiene ciertamente un valor, pero no constituye el valor específico de la arquitectura. [...] Esta página es incidental en el volumen de Scott, enteramente consagrado a otros problemas, y aun en el campo ‘de los valores humanistas’ está mucho más dedicado al dibujo y a la plástica, cuyas posibilidades y alcance ya había investigado la crítica de arte de su tiempo. Pero es una página importante porque expresa la intuición de la realidad arquitectónica con más claridad, quizás, que quienes lo habían hecho en el pasado. Son muy numerosos los autores que, de una forma u otra forma, indican haber comprendido el secreto de la arquitectura, pero en Scott tal intuición alcanza absoluta evidencia en este paréntesis de su discurso crítico. [...] Naturalmente que como propugnador de la interpretación fisio-psicológica, debía en seguida traducir los valores espaciales a solicitaciones físicas. Por tanto tuvo implícitamente, y contra su voluntad, que establecer cánones [...] Pero estos puntos nebulosos no quitan valor a las conclusiones fundamentales de Scott: 1) que el valor original de la arquitectura es el del espacio interno; 2) que todos los restantes elementos volumétricos, plásticos y decorativos, tienen valor para el juicio del edificio según el modo como acompañan, acentúan o menoscaban el valor espacial; 3) que el valor espacial de una arquitectura está estrechamente ligado con los mismos elementos que conciernen a su valor utilitario, es decir, a los ‘vacíos’” (Zevi 1948: 143-147).

Parece lógico que se incluyera a Scott dentro de *Le interpretazioni fisio-psicologiche*, pero éste sería nuevamente excusado y exculpado de ese afán de convertir el arte en una ciencia, un pretexto que adquiere mayor cordura si tenemos en cuenta el vivo rechazo que propugnó Scott hacia una intelectualización del arte, criticando en cada una de las falacias la preponderancia que éstas le habían dado al intelecto frente a los sentidos, por tanto, el concepto de la *Einführung* defendido por Scott estaría más en relación con la idea de “*experiencia arquitectónica*”, idea defendida por Zevi en este libro, que con la de teorización e intelectualización propuesta por Borissavliévitch. Habiendo hecho este pequeño matiz de las posturas afines de ambos, se entiende que “*las conclusiones fundamentales de Scott*” fueran

las mismas que las que defendería Zevi para su *interpretazione spaziale*. Con esto no se está insinuando en ningún momento que Zevi se apropiara del trabajo hecho por Scott, sino todo lo contrario, se está intentado reforzar la idea –que llegados a este punto se va clarificando- del impacto que tuvo este trabajo para el corpus teórico zeviano.

Aún y el enorme protagonismo que estamos viendo que asumía Scott en este apartado, las alusiones hacia el crítico inglés no acababan aquí, sino que, en la parte final volvería a ser citado y elogiado por haber determinado de manera clara cuál era el campo propio de la crítica arquitectónica. Si las teorías basadas en la empatía, hasta ahora, se habían aplicado exclusivamente en aspectos formales (líneas, volúmenes y masas), con la inclusión del espacio como el “*valor humanista*” característico de la arquitectura, también se abogaba, por tanto, aunque muy sutilmente, en aplicar por primera vez esta metodología basada en la *Einfühlung* al espacio, determinando de esta manera que el campo inherente de la crítica arquitectónica era aquel que se centraba en el espacio de las obras arquitectónicas.

“Por lo que respecta a las interpretaciones fisio-psicológicas, hemos citado el pasaje de Scott precisamente para mostrar cómo un espíritu agudo, aunque parta de premisas totalmente distintas, termina por identificar el valor de la arquitectura con el de su espacio, en cuya presencia se subordina cualquier otro elemento” (Zevi 1948: 149).

Un último ejemplo de la importancia que tuvo *The Architecture of Humanism*(1914) para Zevi se observa, nuevamente, en la bibliografía final, al ser citado en dos ocasiones más, pero en este caso, no referido a la admiración e influencia que ejerció sobre su persona, sino sobre otros autores de contextos diversos al suyo: el francés, con Georges Gromort y su libro *Initiation a l’architecture* (1938); y el inglés, con el volumen de Clough & Amabel Williams-Ellis, *The Pleasures of Architecture* (1924). Respecto al primero diría:

“Incluyo este volumen francés porque es tal vez el mejor entre todos los manuales escolásticos de estética de la arquitectura. Teniendo en la mente las enseñanzas del libro de Geoffrey Scott y del Essentials in Architecture de Belcher, el autor evita los vulgares defectos de los libros de su género” (Zevi 1948: 169).

A pesar de la inexistencia de una traducción francesa del libro de Scott, posiblemente debido a la crítica que hacía respecto a la tradición académica, esta alusión no era una mera invención o intuición personal, sino que esta era reconocida por el mismo Gromort al inicio de su obra:

“Aconsejamos a los que leen el inglés la obra de un autor prematuramente desaparecido antes de la finalización de un estudio que se anunciaba magistral: The Architecture of Humanism, de Geoffrey Scott. Las líneas que acabamos de leer sobre el gusto resumen algunas ideas de su prefacio” (Gromort 1938: 8).

En el segundo libro, un “*volumen, escrito en la ignorancia del funcionalismo, está lleno, no obstante, de agudas observaciones y es de útil lectura*” (Zevi 1948: 173), recurriría a las palabras de los propios autores para mantener esta relación, al profesar que “*una admiración profunda por Scott impide seguir a los autores el destino anodino y vacío de tantos otros: ‘Un espectador encontrará particular placer en un edificio si tiene presente que los vacíos son tan elocuentes como los sólidos. El espacio entre las columnas tiene una importancia no inferior a las columnas mismas. En general, el arquitecto atiende más a lo no construido. Edificar es el acto de encerrar una porción de espacio y separarla para un propósito determinado’*” (Zevi 1948: 173). Unas convicciones que provenían sin ninguna duda de la influencia que había tenido “*Mr. Geoffrey Scott*” a la hora de

mostrar que “los efectos interiores son en gran medida una cuestión de espacio” (Williams-Ellis 1924: 68). Su profesada admiración se hacía patente en la parte final al considerarlo “el mejor libro jamás escrito en inglés sobre teoría arquitectónica. Se trata de una defensa de lo Clásico y más particularmente del estilo Barroco contra, el Constructivismo y el Naturalismo. [...] Éste ha tenido un inmenso efecto, tanto en arquitectos como en aquellos escasos miembros del público quienes, hace diez años, se tomaron la molestia de leer acerca de la arquitectura” (Williams-Ellis 1924: 252). Además, su figura asumiría una presencia destacada en algunos de sus capítulos en los que intentaban desmontar una serie de postulados establecidos por la antigua crítica mediante los cuales quedaba anulado el juicio y disfrute estético del observador¹³⁶.

Respecto a su *Storia dell'architettura moderna* (1950), una obra que se podría considerar como una ampliación de *Verso un'architettura organica* (1945), la figura de Scott aparecía en el apartado de *Gli equivoci naturalisti e biologici*, dentro del capítulo VII. *L'evoluzione del pensiero architettonico*, con la intención de “recordar” lo que ya había formulado en 1945¹³⁷.

“Ya en 1943 era posible, en el libro *Verso un'architettura organica*, definir el significado de la palabra ‘orgánico’ en arquitectura y liberar al nuevo movimiento de los equívocos biológico y naturalista. Será por ello oportuno recordar sobre todo la situación cultural en aquella fecha” (Zevi 1950: 329).

¹³⁶ Para rebatir algunas de estas “grandes verdades utilizadas hace una década”, y que tenían esa connotación de “falacia”, recurrirían en su discurso a *The Mechanical Fallacy* y *The Biological Fallacy*, para defender algunas de sus posturas. Este uso se puede observar en las siguientes afirmaciones: respecto al axioma “que un edificio debería ser expresivo tanto de su construcción, de su propósito y de su arquitecto y periodo” (Williams-Ellis 1924: 73), argumentaban “de nuevo, nosotros creemos que Mr.Scott al destruir completamente ‘la verdad de la construcción’ como un principio arquitectónico puede estar golpeando una puerta a través de la cual un nuevo aire fresco y una nueva vida puede llegar a la arquitectura” (Williams-Ellis 1924: 82); y respecto a “que los estilos tienen una vida histórica-biológica y pueden ser divididos en infancia, juventud, completo vigor y senilidad” (Williams-Ellis 1924: 73), dirían “Mr. Geoffrey Scott ha escrito admirablemente sobre esta tendencia en la medida en que esta ha afectado al Barroco, y sus análisis siempre valen la pena leerlos” (Williams-Ellis 1924: 87). Si en este capítulo surgían a la palestra las falacias de Scott, en el siguiente, se centrarían en “las teorías sobre las fuentes básicas del disfrute arquitectónico”, aquellas que “dan por sentado el punto de vista psicológico, el cual en estos días parece el único terreno posible desde el cual abordar el significado de cualquier arte” (Williams-Ellis 1924: 72). En este terreno, el crítico inglés volvería a asumir protagonismo ya que, “Mr. Geoffrey Scott es el mejor, casi el único crítico de la arquitectura moderno que toma una actitud analítica basada en la psicología tan familiar a nosotros en la literatura crítica de las otras artes. En su *Architecture of Humanism* sigue a Lipps al sostener la teoría que en el complejo y a menudo fragmentario proceso de identificación debemos encontrar la fuente del placer arquitectónico” (Williams-Ellis 1924: 106). Dos temas claves en la obra de Scott –las falacias y el *Einführung*– y dos capítulos donde el hilo conductor tenía que ver con el rechazo de la postura crítica asumida por las teorías arquitectónicas que limitaban el goce estético a un acto puramente normativo e intelectual.

¹³⁷ Así nos lo expresa en la *Presentazione*: “Fue compilado a principios de 1944 el ensayo titulado *Verso un'architettura organica*, cuyo contenido ha sido redactado con mayor amplitud e integrado con nuevos capítulos en el presente libro” (Zevi 1950: 13). Son interesantes las palabras de Dulio al señalarnos que no sólo se trata de una ampliación de su primer libro sino que se muestran las reflexiones de un Zevi más maduro y con una clara vocación didáctica: “En 1950 Bruno Zevi publica para Einaudi la *Storia dell'architettura moderna*. El título número 136 de la colección *Saggi* nace de *Verso un'architettura organica*, que nunca más fue reeditado. Recoge las solicitudes, ampliándolo con una vocación histórica que ya era evidente en el texto de 1945. Sobre este precedente se sedimenta también el carácter metodológico de *Saper vedere l'architettura*, solo dos años anterior de la *Storia*, y las reflexiones sobre la enseñanza y la didáctica madurada en el ámbito de un rol académico fuertemente perseguido y ya madurado. La *Storia dell'architettura moderna* de Zevi representa el primer esfuerzo sobre el argumento publicado en Italia” (Dulio 2008: 82). Tal y como recalca Zevi: “*Verso un'architettura organica* no pretendía constituir una historia de la arquitectura moderna, sino que se limitaba a presentar una interpretación del desarrollo del pensamiento arquitectónico desde la crisis del racionalismo hasta la difusión de la tendencia orgánica” (Zevi 1950: 13).

41 Bruno Zevi: *Storia dell'architettura moderna* (1950)

Dentro de este mero recordatorio, el autor se limitaba a reproducir íntegramente el capítulo intermedio de su primer libro: *Significato e limiti della voce organico rispetto alla architettura*. Un proceder que confirma, por un lado, el gran valor que atesoraba para él esta temática, y por otro, muestra como cinco años después, seguía manteniendo la misma postura. Pero aún tratándose de una mera reproducción hay dos detalles relacionados con el crítico inglés que, aún siendo mínimos, son significativos: 1) haciendo referencia a Scott y Whittick, cambiará los términos “sistema estético” por “ambiguo sistema de crítica estética” añadiendo, “se trata de la aplicación de las interpretaciones fisio-psicológicas, y especialmente de la teoría del *Einfühlung* a la arquitectura” (Zevi 1950: 341). Esta leve alteración precisaba que este “sistema estético” genérico estaba relacionado con la “crítica estética” y “la teoría del *Einfühlung*” en su aplicación para el análisis y juicio de la arquitectura. Además, el uso del adjetivo “ambiguo” daba a entender que “la teoría del *Einfühlung*” podía admitir varias interpretaciones, es decir, podía recoger una interpretación positiva y/o negativa como ya quedó reflejado, al profundizar sobre este tema, en *Saper vedere l'architettura* (1948); y 2) excusando a Scott de haber caído en este “equivoco biológico”, añadía una pregunta que volvía a enaltecer su figura: “¿Podía un crítico sensible como Geoffrey Scott creer verdaderamente en este equivoco?”. A lo que se sumaba la sustitución de la palabra “equivoco biológico” por “equivoco fisio-psicológico”, mucho más en consonancia con lo expresado en 1948.

A parte de estas referencias directas a Scott también podemos encontrar a lo largo de su *Storia* algunas alusiones indirectas relacionadas con *The Architecture of Humanism* (1914) y sus falacias. La más clara es la que hace mención a *The Biological Fallacy*, donde “de todas las corrientes que han lamido los pies de la arquitectura desde que la arquitectura ha quedado sumida en su actual postración, hay que reconocer que la filosofía de la evolución ha sido la de mayor impulso y alcance [...] los valores del arte no estriban en la secuencia, sino en los factores individuales” (Scott 1924: 165, 176). Este esquema biológico que dividía cada periodo en tres edades (juvenil,

madura, disolución) era rechazado por ambos: Scott al reconocer la arquitectura Barroca como una fase estilística más del Renacimiento al compartir un único lenguaje, una misma tradición y un sistema único de ideas; y Zevi al no considerar la arquitectura orgánica como el periodo de decadencia de la arquitectura moderna, le permitía enlazar históricamente la arquitectura de los pioneros con la racionalista y ésta con la orgánica, para así, poder incluir a esta última como un período más de la arquitectura moderna. Esta continuidad histórica que defendían para el Renacimiento el uno, y para la arquitectura moderna el otro, implicaba, por tanto, analizar cada obra de arquitectura sin ningún tipo de prejuicio intelectual previo.

“Si un cierto grupo de obras de arte o de personalidades creadoras cronológicamente limitado constituye el parámetro de toda una edad histórica, es evidente que lo que precede debe ser considerado una tentativa inmadura, mero conato anticipador, y lo que sigue, decadencia y corrupción. La historia de la arquitectura se dividirá, por lo tanto, a semejanza con los fenómenos biológicos, en edades juveniles o arcaicas, en edades maduras o clásicas y en edades de la disolución o barrocas. [...] Toda la moderna historiografía de las artes figurativas, se ha propuesto suprimir esta visión evolucionista de las edades artísticas y, por consiguiente, liberar de la prisión de los rótulos de ‘inmadurez’ y ‘decadencia’ a las personalidades de los periodos clasificados como arcaicos y barrocos, e historizar a los maestros de las edades áulicas, confirmando en general la excelencia de los mismos, pero quitándoles el atributo de validez absoluta. [...] un análogo proceso de historización de la arquitectura del último siglo conduce a la revalidación de los auténticos artistas que se desempeñaron en la segunda mitad del siglo XIX y en los quince años que antecederon a la primera guerra mundial; a la revisión crítica de los resultados de la década racionalista [...]; y por último a la comprensión de los arquitectos post-racionalistas, o sea de la producción europea posterior a 1933 y de la norteamericana que tiene su centro en Frank Lloyd Wright” (Zevi 1950: 11-12).

O dentro de su idea de renovación de los estudios históricos de arquitectura, proponiendo “enunciar los problemas metodológicos hallados en el desarrollo de la historia de la arquitectura moderna e indicar en qué forma influyen estos en la historiografía arquitectónica” (Zevi 1950: 593), aparecía un primer problema, muy en consonancia con *The Mechanical Fallacy*: “la estética moderna ha confirmado la vacuidad de las interpretaciones históricas tecnicistas” (Zevi 1950: 593). El principal error de la interpretación tecnicista era el de “derivar las formas arquitectónicas de la técnica constructiva”, situando a la técnica por encima del gusto y lo social. A lo que nos preguntamos, ¿*The Architecture of Humanism* (1914) no es un estudio relacionado con esta “estética moderna” a la que aludía Zevi? U otro segundo problema, se relacionaba nuevamente con *The Biological Fallacy*, al titularlo como *L’equivoco evolucionistico* y subrayar que “terminar con el prejuicio de la infancia, madurez y decadencia de la arquitectura moderna ha sido uno de los principales objetivos de este libro” (Zevi 1950: 597). Para ambos el valor de una obra arquitectónica había que buscarlo en la misma obra, en la emoción estética que nos provocaba y no en posibles análisis intelectuales. Aquí Zevi veía con cierta lógica que este equívoco se viese reflejado conjuntamente con el equívoco estructuralista, o sea, “el equívoco estructuralista favorece el evolucionista porque hace depender el arte del progreso de la técnica” (Zevi 1950: 598). Scott también nos había hablado ya de esta tendencia errónea de emparejar el equívoco biológico con la evolución técnica, el “juzgar a uno con referencia a otro, es un método de crítica peligroso. El estadio arcaico de una tradición artística no es el de mera inmadurez de la técnica. Supone una concepción y un fin estético peculiares, y una relación peculiar entre la concepción y la técnica” (Scott 1924: 183-184).

También habría cuestiones metodológicas, es decir, se aplicaba el mismo proceder que había sido empleado por Scott en su libro en relación con las falacias y los valores humanistas.

Sirva como ejemplo el mecanismo empleado para dar respuesta “a la pregunta ‘¿por qué ha surgido la arquitectura moderna?’”: 1) analizar cuatro diferentes tesis o “justificaciones derivadas de premisas teóricas diversas, la idealista y la mecanicista, la abstracto-figurativa y la económico-positivista; 2) juzgar la legitimidad o “validez de éstas ante la prueba de los documentos edilicios” (Zevi 1950: 19), mostrando sus deficiencias; y 3) acabar finalizando en un último subapartado, y a modo de conclusión, con su propuesta. O incluso al abordar estas “cuatro justificaciones” vemos cuestiones de contenido. Por ejemplo, en el tercer subapartado al explicarnos como influyeron las nuevas teorías visuales de las artes figurativas sobre la arquitectura moderna, Zevi veía que éstas habían priorizado en todo momento el “interés intelectual” frente a la “emoción estética”. Una manera de concebir el arte con la que Zevi se mostraba crítico, al igual que Scott que pensaba que “ninguna suma de razonamientos creará, ni puede anular, una experiencia estética. Pues la meta de las artes no ha sido la razón sino el deleite” (Scott 1924: 8).

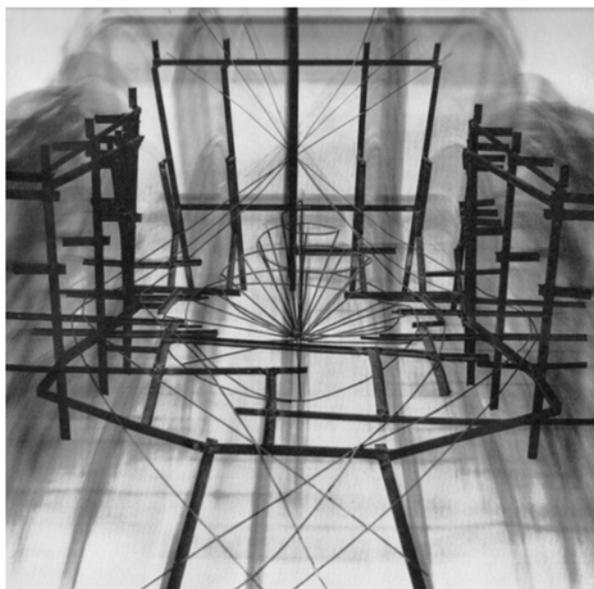
“Y si en el origen de las teorías visuales hay siempre un acto creador, inmediatamente después se produce una batalla intelectual, una búsqueda crítica destinada a plasmar en fórmulas mecánicas las tentativas poéticas. El arte abstracto es particularmente significativo al respecto, porque su objeto, más que la expresión de una inspiración lírica, parece ser de carácter literario y crítico, un pensamiento pintado, un razonamiento esculpido. [...] Nada hay de pernicioso en ello, pese a la reacción general del llamado buen sentido en contra del arte abstracto: no se ve por qué haya de ser ilegítimo hacer literatura y argumentar críticamente por medio de la pintura, al igual que se lo hace por medio de la escritura; el único equívoco está realmente en el nombre, porque no se trata de arte sino de pensamiento, pues el fin no es provocar una emoción estética, sino un interés intelectual y psicológico” (Zevi 1950: 20).

[El utillaje conceptual de Bruno Zevi: *l'interpretazione spaziale*]

Pero volviendo a *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (1948), es aquí, en esta obra donde Zevi hará patente su propuesta metodológica para el análisis arquitectónico (mencionada en el subtítulo), ya que “si queremos verdaderamente enseñar a saber ver la arquitectura, debemos proponernos, ante todo, una claridad de método” (Zevi 1948: 20). Una marcada vocación metodológica que ya había sido evidenciada por otros autores como Giulio Carlo Argan al poco tiempo de su publicación, diciendo que “hay, sin embargo, en el libro de Zevi un aspecto no solamente didáctico y orientativo, sino además metodológico” (Argan 1948: 20) o más recientemente por Paolo Scrivano:

“La posición intermedia ocupada por este libro respecto a los otros dos trabajos puede ser hoy leída también mediante diferentes angulaciones. Menos ‘ideológico’ que Verso un'architettura organica y menos ‘historiográfico’ que Storia dell'architettura moderna, pero todavía siendo fiel a ambos supuestos operativos, Saper vedere l'architettura aparecía como el más metodológico de los tres textos. [...] Una lectura crítica de Saper vedere l'architettura no puede prescindir, obviamente, de la contextualización del momento histórico en el que el libro viene escrito” (Scrivano 2001: 201).

En términos generales es en este segundo libro de su corpus teórico, publicado meses antes de asumir el rol de docente universitario en el *Istituto universitario di architettura di Venezia*, donde se puede observar con mayor claridad la interrelación existente entre dos de los conceptos principales de la teoría zeviana de aquellos años: 1) el espacio arquitectónico y 2) el contenido social de la arquitectura.



42 Maqueta de la Piazza del Campidoglio, Roma
[Bruno Zevi: *Michelangiolo architetto* (1964)]



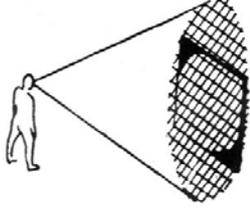
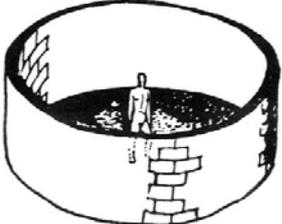
43 Interior de la Basilica di San Marco, Venecia
[Bruno Zevi: *Architettura in nuce* (1960)]

Muy brevemente, en los cuatro primeros capítulos reivindicará el papel inherente del espacio como el elemento específico de la arquitectura, al ser el principal objeto de análisis para su valoración y juicio arquitectónico; en el quinto formulará las bases de su propuesta metodológica; para finalizar, en el sexto y último, haciendo hincapié en el factor social que desempeñan los espacios. Siguiendo este orden temático establecido por el autor se puede comprender gradualmente en qué consistía su propuesta: en el *Capitolo I. L'ignoranza dell'architettura*, criticará el desinterés que sufre la arquitectura a causa de la inexistencia de un método de análisis arquitectónico centrado en su propia esencia: el espacio. Una indiferencia que será secundada por la crítica del arte mediante sus análisis pictórico-escultóricos al juzgar los edificios de manera superficial, como meros fenómenos plásticos, ignorando de esta manera sus cualidades espaciales; en el *Capitolo II. Lo spazio protagonista dell'architettura*, reivindicando el espacio interior “*como la realidad en la que se concreta la arquitectura*” (Zevi 1948: 23), propondrá un nuevo método empírico de análisis arquitectónico que superará los mecanismos de abstracción (plantas, alzados y secciones) que habían fomentado nuestra deshabituación para comprender el espacio de los edificios: la experiencia arquitectónica, ya que “*el espacio interno, aquel espacio que, no puede ser representado completamente en ninguna forma, ni aprehendido ni vivido, sino por experiencia directa, es el protagonista del hecho arquitectónico*” (Zevi 1948: 22); en el *Capitolo III. La rappresentazione dello spazio*, intentará perfeccionar las técnicas de representación arquitectónica de las plantas y los alzados, ayudándose de la fotografía, las maquetas y la cinematografía, con el fin último de facilitar nuestra comprensión espacial de los edificios¹³⁸. Aun y estas mejoras, la arquitectura debía ser

¹³⁸ Ya en los inicios del siglo XX varios historiadores de la arquitectura promovieron en sus análisis nuevos mecanismos para la comprensión de la forma espacial de los edificios, como por ejemplo Paul Frankl (1878-1962) con *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (1914) o A.E.Brinckmann (1881-1958) con *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung* (1922). Éste primero destacaría, sobre todo, por su innovador intento de desarrollar diagramas de organización espacial, como así lo expresó Anthony Vidler en su libro *Histories of the Immediate Present* (2008): “*Ningún historiador hasta Frankl había planteado una taxonomía comparativa de espacios diagramados con sus unidades separadas, el ritmo de su estructura en vanos, sus interconexiones y los movimientos potenciales entre sí, todo ello unido en un único resumen simplificado de un edificio*” (Vidler 2008: 9).

concebida como un arte sensorial (no intelectual) que únicamente podía ser comprendido en su totalidad a partir de la experiencia directa, donde la percepción del hombre, en relación con su escala, sería fundamental a la hora de juzgar un edificio, es decir, *“tenemos que ir nosotros, tenemos que estar incluidos y tenemos que llegar a ser y a sentirnos parte y metro del organismo arquitectónico. Todo lo demás es didácticamente útil, prácticamente necesario, intelectualmente fecundo; pero no es más que una mera alusión y función preparatoria de aquella hora en la que todo lo físico, todo lo espiritual y especialmente todo lo humano que hay en nosotros, nos haga vivir los espacios con una adhesión integral y orgánica”* (Zevi 1948: 51).

Una temática, como apuntaba Scrivano, muy ligada al *“momento histórico en el que el libro viene escrito”* si tenemos en mente la trilogía escrita por Ernö Goldfinger (1902-1987) para *Architectural Review*: *“The Sensation of Space”* (1941), *“Urbanism and Spatial Order”* (1941), *“Elements of Enclosed Space”* (1942), donde ya en su primer artículo diferenciaba el espacio arquitectónico del resto, al otorgar a la arquitectura un instrumento específico para provocar un efecto estético y psicológico (*the sensation of space*) en el sujeto: *the spatial emotion*. Hablándonos de las sensaciones psicológicas que nos provocaba la arquitectura mediante un determinado espacio (dependiendo del grado de cerramiento, del tamaño y de la forma del espacio cerrado), afirmaba que *“la imaginación del crítico, así como la del público, se acusa en un grado demasiado alto cuando los dibujos a escala, las plantas, las secciones y alzados tienen que ser transformadas en espacio. Esto es posible para describir el espacio en palabras, e ilustrarlo con dibujos y fotografías, pero todo esto solamente da una pobre idea del espacio y no da una, la experiencia de la sensación espacial”* (Goldfinger 1941a: 129). La arquitectura, siendo una creación espacial tridimensional, nos provocará siempre una sensación espacial determinada que se verá condicionada por nuestra escala humana, pero resaltando que *“un punto esencial que hay que dejar claro es que la sensación de espacio no puede ser experimentada por la simple contemplación visual. Ésta no puede ser experimentada por ningún órgano individualmente”* (Goldfinger 1941a: 130). Si existe alguna duda de la afinidad de su postura con la posterior propuesta zeviana, ésta quedaba totalmente disipada al finalizar diciendo que *“cuando el espacio se ha cerrado con la habilidad de un artista, cuando el propósito es emocionar, entonces ‘la sensación espacial’ se convierte en emoción espacial y el espacio cerrado en Arquitectura”* (Goldfinger 1941a: 131). Esta caracterización del espacio arquitectónico también sería abordada, en aquellos años, en el texto de Paul Zucker (1888-1971), *“The Aesthetics of Space in Architecture, Sculpture, and City Planning”* (1945), al sostener que *“cada una de las artes figurativas crea su propio e independiente mundo espacial”* (Zucker 1945: 12) y reivindicar una terminología crítica propia al concepto de espacio de cada arte. Aquí, la arquitectura, examinada desde un punto de vista estético, se singularizaría por ser *Shaped space and formed masses*, dos condiciones (la vista interior y exterior de una obra arquitectónica), que caracterizarían nuestra reacción estética verso este arte. Donde, además, dentro de este *Shaped space* existiría un efecto que sería común: *“concebimos el espacio de cada edificio como incluyente, un espacio a través del cual nos podemos y debemos mover, un espacio tan real como el nuestro ya que es una extensión de nuestro propio espacio”* (Zucker 1945: 13). Si en estos dos artículos se hablaba del espacio y de sus efectos estéticos, la experiencia arquitectónica sería destacada en el segundo y tercer artículo de Goldfinger, ya que *“una de las características de la percepción espacial es que ésta es cinética; esto es, la persona experimentando el espacio en movimiento”* (Goldfinger 1942: 5). Esta importancia dada al movimiento, y en especial a *the speed of displacement*, le llevaría a diferenciar entre *“dos categorías de experimentar el espacio totalmente diferentes”*: la escala humana y la escala proporcionada por los nuevos mecanismos de locomoción. Dos escalas de experiencia espacial que se destacarían por sus singulares consecuencias estéticas.

PICTORIAL	PLASTIC	SPATIAL
2-dimensional (flat)	3-dimensional (convex)	3-dimensional (concave)
Static	Stereoscopic	Kinetic
Apprehended consciously from without	Apprehended consciously from without	Apprehended sub-consciously from within
		

44 Ernő Goldfinger: "The Sensation of Space" (1941)

Esta materia de la experiencia arquitectónica sería también tratada más tardíamente con la publicación de libros como *The Idea of Space in Greek Architecture* (1956) de R.D.Martienssen (1905-1942), *Experiencing Architecture* (1959) de Steen Eiler Rasmussen (1898-1990) o la elaboración tesis doctorales como la de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011), *Ensaio do espaço da arquitetura* (1962). Continuando con el orden de los capítulos. Una vez aclarada la importancia que tenían las cuestiones metodológicas y habiendo anunciado las bases de este nuevo método de análisis arquitectónico que examinaba de manera orgánica la arquitectura contemporánea y la arquitectura del pasado (desde la antigüedad hasta la época contemporánea), el *Capitolo IV. Le diverse età dello spazio* mostraba, a modo de "rápido bosquejo", esta moderna historia de la arquitectura basada en la interpretación espacial, ya que para él "la historia de la arquitectura es, ante todo, la historia de las concepciones espaciales. El juicio arquitectónico es fundamentalmente un juicio acerca del espacio interno de los edificios" más representativos de cada época con la intención de "resolver la cuestión acerca de la validez general de la interpretación espacial aquí propugnada" (Zevi 1948: 32, 56)¹³⁹. Una propuesta histórico-crítica que continuaba la estela de otros autores, como así reconocía el propio autor:

"Esta exigencia de un nuevo planteo crítico –parece superfluo afirmarlo– no es este libro el primero en proponerla. [...] En la producción crítica de los últimos años, estas alusiones se han hecho cada vez más frecuentes; algunos volúmenes, señaladamente el de Pevsner, han abierto camino. La presente contribución no es un descubrimiento nuevo; simplemente

¹³⁹ Sobre el método utilizado en este esbozo haría una aclaración: "Antes de escribir este capítulo, nos hemos propuesto la siguiente pregunta: para dar una ilustración práctica de cuánto hemos venido diciendo hasta aquí. ¿Sería conveniente tomar un edificio y analizarlo hasta el fondo [...]? O, por el contrario, ¿convendría bosquejar someramente las principales concepciones del espacio interno que se encuentran a lo largo de la historia de la arquitectura occidental, con un método que omita algunas importantes reglas e infinitas excepciones, eligiendo arbitrariamente un edificio como prototipo de una época, lo que es críticamente antididáctico, [...]? El primer camino se presentará seguro: el segundo, preñado de riesgos, necesariamente lagunoso. Pero este ha prevalecido, ya que el análisis de un monumento aislado impondría una larga crítica volumétrica y plástica que no necesita el público, ya experimentado en la materia y en el método por veinte años de crítica moderna sobre las artes figurativas y numerosos libros de estudiosos eminentes" (Zevi 1948: 55).

pretende compendiar y esclarecer los resultados críticos más recientes y recoger el inmenso trabajo desarrollado, con inteligencia y tesón, por los estudiosos anteriores” (Zevi 1948: 20)¹⁴⁰.

El utillaje conceptual de su propuesta metodológica se exponía seguidamente en el *Capitolo V. Le interpretazioni dell'architettura*. El mecanismo de análisis destructivo-constructivo planteado, de marcada influencia *scottiana*, consistía en: a) discernir las interpretaciones legítimas, aquellas que daban “luz a un aspecto permanente de la arquitectura” (Zevi 1948: 110), de las ilegítimas; b) enumerar las principales interpretaciones de la arquitectura: 1. la política, 2. la filosófico-religiosa, 3. la científica, 4. la económico-social, 5. la materialista, 6. la técnica, 7. la fisio-psicológica y 8. la formalista; c) analizar cada una de ellas señalando donde radicaba su error, es decir, todas daban lugar a historias parciales de la arquitectura; y d) proponer la *interpretazione spaziale* como una “*super-interpretación*” que engloba a todas las demás, es decir, “*la interpretación espacial no es una interpretación que cierre el camino a las demás, ya que no se desarrolla en su mismo plano. Es una super-interpretación [...] En otras palabras, la interpretación espacial constituye el atributo necesario de toda posible interpretación, si quiere tener un sentido concreto, profundo, exhaustivo en materia de arquitectura*” (Zevi 1948: 150). En este elenco de principales interpretaciones se añadía un aspecto significativo, el agruparlas en tres grandes diferentes categorías: las *contenutistiche* (1-6), las *fisio-psicologiche* (7) y las *formalistiche* (8). Como vemos, las dos últimas categorías, enlazadas como estaban ya que “*la interpretación formalista*” es aquella “*a la que el Einfühlung da un substrato fisio-psicológico*” (Zevi 1948: 127), destacaban del resto al disfrutar cada una de una categoría propia, ¿puede ser que esta separación se debiera a que las seis primeras se regían por el intelecto y las dos últimas se basasen en los sentidos?

Si nos ceñimos a las dos últimas categorías. De *l'interpretazione formalista*, aún señalando predisposición que tenían algunos de sus conceptos para la conformación de reglas y normas compositivas, valoraba positivamente la metodología empleada por crítica formal contemporánea al haber provocado un giro revolucionario en la manera de analizar la pintura, la escultura y la arquitectura¹⁴¹. Los análisis formalistas al centrarse exclusivamente en los

¹⁴⁰ El libro de Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (1942), fue determinante en la elaboración de *Saper vedere l'architettura* (1948) ya que le sirvió como modelo a la hora de redactar sus cuatro primeros capítulos. Su importancia se expresa en la bibliografía final: “*No habría sido posible este estudio sin las contribuciones críticas e históricas de NIKOLAUS PEVSNER, An Outline of European Architecture, Pelican Books, Londres 1942*”. Aun así, ni Pevsner ni Zevi fueron los primeros en proponer esta diferenciación espacial entre la historia arquitectura y la historia del arte, sino que a principios del siglo XX ya hubo otros historiadores –principalmente de procedencia germánica– que defendieron esta idea. Al respecto, son bastante esclarecedoras las palabras de Vidler en *Histories of the Immediate Present* (2008): “*Una historia de este tipo, que se define a sí misma como una historia del espacio más que como una historia del estilo, no sólo debe ser proporcional a las propias aspiraciones del movimiento moderno, sino que comenzó a definir un acercamiento particular a una historia ‘de la arquitectura’ a medida que desarrollaba su identidad disciplinar fuera de la historia del arte en general. Donde para Jacob Burckhardt y Heinrich Wölfflin la arquitectura formaba parte integral de la historia del arte, si es que no era un objeto fundacional y constructivo de su estudio, con la aparición del análisis espacial las características tridimensionales de la arquitectura comenzaron a diferenciarla, en primer lugar, de las formas visuales y bidimensionales de la pintura y, en segundo lugar, de la recepción igualmente visual, pero también empáticamente háptica, de la escultura, tal como la investigaba Adolf von Hildebrand. De este modo, en su estudio del 1914 sobre las fases del desarrollo de la construcción moderna, Paul Frankl se propuso articular un método analítico específico para la arquitectura, basado en la identificación de la forma espacial declinada por la estructura, el movimiento y el uso*” (Vidler 2008: 8).

¹⁴¹ La aplicación de la metodología puro-visualista a la arquitectura se podía observar en los dos libros de Argan: *L'architettura protocristiana, preromanica e romanica* (1936) y *L'architettura italiana del Duecento e Trecento*

aspectos formales de las obras artísticas permitía tratarlas de manera individual y autónoma: 1) desvinculándose de todas las clasificaciones y convenciones que giraban alrededor de los diferentes estilos arquitectónicos que influían a la hora de juzgar la obra de arte desvirtuándola; y 2) limitándose de forma más específica a la realidad concreta al haber pasado de la generalidad a la concreción, es decir, “*la gran contribución de la crítica de arte contemporánea ha consistido en la maduración de la crítica formal. Maravilla comprobar cómo estos esquemas de la crítica de arte contemporánea, que ningún historiador de la pintura o de la escultura se permitiría ignorar, son todavía poco aplicados en la crítica arquitectónica. [...] En un esfuerzo por una mayor individuación, por una precisión más aguda, por un acercamiento más ajustado a cada obra de arte en particular, la crítica moderna ha multiplicado los símbolos de la visibilidad pura tanto en arquitectura como en las demás artes figurativas. Y el gran mérito de esta crítica, a pesar de su hermetismo, es el haber formulado un diccionario más amplio y puntualizado [...] Estos intentos hacia una mayor precisión facilitan la emoción estética, dado que investigan la vida autónoma de los monumentos, destacándolos del denominador común de los estilos*” (Zevi 1948: 140-141).

Respecto a *le interpretazioni fisio-psicologiche*, si bien comenzaba rechazando la equivocación en la que habían caído las teorías de la *Einfühlung* en su intento de intelectualización al pretender “*convertir el arte en una ciencia: un edificio no sería otra cosa que una máquina apta para producir ciertas reacciones humanas predeterminadas*” (Zevi 1948: 126)¹⁴², seguidamente observaba, al igual que el caso anterior, el valor positivo que atesoraba para la crítica, y que tenía mucho que ver con la postura defendida por Scott¹⁴³, el haber establecido “*una relación humana entre la arquitectura y el hombre*”, es decir, los análisis basados en la abstracción tenían que ser reemplazados para el análisis y juicio arquitectónico por la experiencia arquitectónica individual.

“La teoría del Einfühlung abarca todo el edificio. Para ella toda la crítica de la arquitectura consiste en la capacidad de transferir el propio espíritu al edificio, en humanizarlo, en hacerle hablar, en vibrar con él en una simbiosis inconsciente, en que nuestro cuerpo tiende a repetir el movimiento de la arquitectura. Indudablemente, el gran mérito de esta teoría

(1937). Dos textos importantes en la formación de Zevi, como se corrobora con su reimpresión en 1978 para la colección *Universale di Architettura*, bajo los números 13-14 y 15-16, respectivamente: “*En 1936 salió un libro, L’architettura protocristiana, preromanica e romanica, al que siguió, el año después, L’architettura italiana del Duecento e Trecento. Me abrieron un mundo. En verdad, los edificios eran leídos bajo una apariencia pictórica, como si cada superficie fuese un cuadro o cada espacio una ‘masa atmosférica’; pero la identificación del juego de cuadros y masas era tan aguda como para fomentar un giro crítico. El puro visibilismo aplicado a la arquitectura: un salto gigantesco en la vía muerta, positivista de pacotilla, de la historiografía dominada por Gustavo Giovannoni y sus cómplices*” (Zevi 1977: 136). Esta influencia, además, se observa en *Saper vedere l’architettura* (1948), ya sea en su capítulo sobre *Le interpretazioni dell’architettura* o en el de *Le diverse età dello spazio*, donde muchos de los edificios e imágenes seleccionadas (desde la época cristiana hasta el gótico) son extraídas de estos dos libros.

¹⁴² Este tránsito de “*una ciencia de lo bello a una ley de lo bello*” impulsado por la filosofía de la *Einfühlung* no era una hipótesis sino que para Zevi ya se había materializado en tres ámbitos distintos: 1) en la *interpretación de las proporciones*, que establecía con las proporciones unas relaciones que se considerarían portadoras de belleza; 2) en la *interpretación geométrico-matemática*, tomando por ejemplo todas las teorías que se habían creado alrededor de la sección aurea; y 3) en la *interpretación antropomórfica*, mediante la cual se justificaban los órdenes por consonancia con el cuerpo humano.

¹⁴³ Recordemos sus palabras: “*Toda la arquitectura está, de hecho, revestida inconscientemente por nosotros de movimientos y formas humanos. He aquí, pues, un principio que complementa el que se acaba de afirmar. Trasponemos a la arquitectura nuestros propios sentimientos. En esto consiste el humanismo de la arquitectura. [...] La percepción científica del mundo se nos impone forzosamente; la percepción humanista es nuestra por derecho. El método científico es útil intelectual y prácticamente, pero el método ingenuo, antropomórfico, que humaniza el mundo y lo interpreta por analogía con nuestros propios cuerpos y nuestros propios deseos, sigue siendo el método estético; es la base de la poesía y es el fundamento de la arquitectura*” (Scott 1924: 213, 218).

consiste en haber roto la glacialidad abstracta del diccionario crítico arquitectónico, y en haber creado una familiaridad, un sentido de intercambio, una relación humana entre la arquitectura y el hombre” (Zevi 1948: 129).

Pero respecto a las teorías de la *Einfühlung* advertía:

“Es espontáneo pasar de la crítica fisio-psicológica y de sus ilaciones a la interpretación psicoanalítica. [...] El mismo filósofo romano Lucian Blaga, discutiendo el concepto de ‘sentimiento del espacio’ en Riegl, Frobenius y Spengler, individualiza entre el concepto de espacio sensible y psicología abisal. Pero estamos en el campo de la estética, aún no en el campo de la crítica arquitectónica” (Zevi 1948: 131).

¿Cuál es entonces el campo de la crítica arquitectónica? La respuesta se encontraba en la diferenciación que hacía entre el “juicio estético”, propio del campo de la estética, y el “juicio arquitectónico”, característico del campo de la crítica arquitectónica¹⁴⁴: el primero emitía juicios de las superficies de los edificios (el continente), el segundo de los espacios (el contenido). ¿En qué erraban entonces la interpretación formalista y la fisio-psicológica al intentar analizar y juzgar la arquitectura? En base a la respuesta anterior, estas dos interpretaciones erraban al haberse utilizado únicamente en “*el campo de la estética*” y no en “*el campo de la crítica arquitectónica*”, por tanto, si bien estas dos interpretaciones habían revolucionado la manera de analizar el arte, su error había consistido en que ambas se habían basado en las formas y no en el espacio, como así propondría en su *interpretazione spaziale*: 1) al tratar de manera conjunta el formalismo, la empatía y la espacialidad; y 2) al mostrarnos donde fallaban las dos primeras cuando se empleaban en el análisis arquitectónico. Esta aplicación del formalismo y de las teorías de la *Einfühlung*, con sus parámetros humanos, al espacio, y no a las superficies, se encontraba presente en muchos de los títulos otorgados a *Le diverse età dello spazio*. Calificativos como “*lo spazio statico*”, “*la direttrice umana*”, “*l’accelerazione direzionale e la dilatazione*”, “*il movimento e l’interpenetrazione nello spazio*”, se sumaban a las descripciones que haría de muchos de esos monumentos representativos de cada una de las edades espaciales. Por ejemplo, al hablarnos de la basílica de Trajano o de la iglesia de Santa Sabina en *La direttrice umana dello spazio cristiano*; de Santa Sofía o de San Vital en *L’accelerazione direzionale e la dilatazione di Bisanzio*; o de las iglesias góticas de Francia en *I contrasti dimensionali e la continuità spaziale del gotico*, nos expresará: 1) la experiencia arquitectónica que goza un observador que deambula por su interior, como pasa con el primer edificio “*si imaginamos entrar en la basílica de Trajano, nos encontramos en primer lugar dentro del deambulatorio inferior; después, internándonos más, se nos abre ante los ojos una doble columnata de una amplitud que no podemos alcanzar ópticamente*” (Zevi 1948: 64); y 2) las relaciones empático-sensoriales que se producen dentro de esta transposición de nuestro cuerpo con el espacio al utilizar expresiones como “*nos sentimos extraños introducidos en un espacio que tiene una autojustificación propia*”, “*nos sentimos orgánicamente parte de un ambiente creado para nosotros y solamente justificable para que nosotros vivamos en él*” (Zevi 1948: 64); “*la superficie de muros huye del centro del edificio, se lanza elásticamente hacia el exterior en un*

¹⁴⁴ Zevi diferenciaba entre “juicio estético” y “juicio arquitectónico” al proponer un método específico de la arquitectura que se desvinculase de la metodología aplicada a la pintura y la escultura: “*El juicio arquitectónico que vamos a dar en este perfil histórico de las edades del espacio –no será inútil repetirlo una vez más para disipar toda posibilidad de equívoco– no se identifica con el juicio estético*” (Zevi 1948: 59). El error radicaba en “*el hecho de que los edificios se juzgan como si fuesen esculturas o pinturas, de un modo externo y superficial como puros fenómenos plásticos. Y este es un error de planteo filosófico más que de método crítico. [...] De esta forma olvidan considerar lo que es específico de la arquitectura y, por tanto, diferente de la escultura y la pintura. Descuidan, pues, lo que, en el fondo, tiene valor en la arquitectura como tal*” (Zevi 1948: 17-18).

movimiento centrífugo que abre, ratifica y dilata el espacio interno” (Zevi 1948: 67); “*arbotantes y contrafuertes llegan a ser brazos musculosos capaces por sí solos de contraponerse a los empujes*” o “*engendran en el que mira, no una contemplación sosegada, sino un estado de ánimo de desequilibrio, de afectos y solicitudes contradictorias, de lucha*” (Zevi 1948: 76). Claras descripciones que se corresponden con esa transposición de nuestro cuerpo en una situación arquitectónica de la que nos hablaba Scott y que era resultado de la aplicación de la metodología de la *Einfühlung* al estudio de las formas y los espacios de la arquitectura, donde el “análisis arquitectónico propiamente dicho, es la historia de la concepción espacial, de la manera de sentir y vivir los espacios internos” (Zevi 1948: 54). Por tanto, en el análisis arquitectónico los sentidos y los sentimientos asumían un papel destacado en ese “sentir y vivir” de los espacios internos, una noción que tenía mucho que ver con los dos principios que nos había indicado Scott para definir la arquitectura del humanismo: “Nos hemos traspuesto nosotros mismos en una situación arquitectónica. [...] Trasponemos a la arquitectura nuestros propios sentimientos” (Scott 1924: 213).

Pero si bien *l'interpretazione spaziale* abogaba por la aplicación de la metodología formalista y empática a los espacios de los edificios, el discurso de Zevi no se acababa aquí, al señalar nos la gran carencia que padecían estas dos categorías cuando pasaban del campo de las artes plásticas al del análisis arquitectónico: la falta de caracterización. Un arte como la arquitectura con sus intrínsecas particularidades no podía ser calificada con los mismos elementos de caracterización de la pintura o la escultura, continuando así con la misma postura diferenciadora que ya había sido expresada por Ernö Goldfinger y Paul Zucker unos pocos años antes.

“La teoría de la visibilidad pura tiene todavía una importante función en la historia de la arquitectura, ligada desde siglos a una mentalidad positivista preponderante. Pero es evidente que sus defectos –ya enunciados en el campo de la pintura por los mejores críticos- llegarían también a manifestarse en la arquitectura. [...] Los defectos de la crítica formalista se manifiestan con mayor relieve en la arquitectura que en las demás artes. Pues en pintura sería relativamente fácil para un crítico aplicarla con amplitud y, cuando advierta haber dicho cosas extremadamente parecidas en dos obras de arte bien dispares, procederá entonces a su caracterización tomando motivos de su contenido. [...] Pero, si bien es fácil para los formalistas caracterizar una pintura valiéndose de una sutil y casi inadvertible argumentación referente al contenido, al pasar a la arquitectura –arte, como se suele decir, sin valores representativos, totalmente abstracto- la exigencia de la caracterización se hace más patente” (Zevi 1948: 142-143). Respecto a las teorías de la *Einfühlung*: “*No hay que sorprenderse de que, así como en pintura se han buscado los valores táctiles, en arquitectura se hayan desarrollado las teorías antropomórficas y fisio-psicológicas en la desesperada tentativa de dar a las formas un contenido humano*” (Zevi 1948: 143). O en relación a las dos: “*Es evidente que cuando la crítica arquitectónica llegue a traducir todas las teorías y métodos del *Einfühlung* y el visibilismo puro, progresará muchísimo y alcanzará la madurez de la crítica pictórica. Pero después se encontrará inevitablemente frente a los mismos obstáculos de la ‘no caracterización’*” (Zevi 1948: 147).

Por tanto, el primer problema con el que se encontraban las dos interpretaciones, cuando eran aplicadas a la arquitectura, radicaba en un problema de contenido. Al no considerar apropiadas para el análisis de la arquitectura a las categorías relativas al contenido (*contentutistiche*) que había desarrollado al iniciar este capítulo (1-6), nos acabaría indicando cual era para él el verdadero contenido de la arquitectura:

“¿Cuál es el contenido de la arquitectura? ¿Cuál el del espacio? En las fotografías no hay ningún contenido, pero lo hay en la realidad de la imaginación arquitectónica y en la realidad de los edificios: son los hombres que viven los espacios, las acciones que en ellos se exteriorizan, es la vida física, psicológica y espiritual que se desarrolla dentro de ellos. El contenido de la arquitectura es un contenido social” (Zevi 1948: 147).

La caracterización de la arquitectura se encontraba en su “contenido social”, una afirmación que le llevaba a adjudicar también al aspecto funcional una posición determinante en el análisis arquitectónico. Zevi aceptaba los postulados vitruvianos que fijaban las tres condiciones básicas de la arquitectura (la *utilitas*, la *firmitas* y la *venustas*)¹⁴⁵, por tanto, al haber definido *l’interpretazione spaziale* como el paso de dos interpretaciones del campo de la estética al de la crítica arquitectónica y caracterizándose a través del contenido social, le llevaba a establecer un lazo indisoluble entre ambas, al relacionar la funcionalidad (la *utilitas*) con el arte arquitectónico (la *venustas*). Amoldando, así, las teorías formalistas y las teorías de la *Einfühlung* a sus intereses sociales, “ya que la arquitectura no es tan solo arte; [...] es también, y en primer lugar, el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida” (Zevi 1948: 33).

“Una gran parte del empeño de un arquitecto se dedica a las funciones del edificio, otra a la técnica y una tercera al arte. ¿Queremos todavía distinguir –contra toda evidencia de la fenomenología y de la genética de la obra de arte- estos tres elementos, destacando su belleza y prescindiendo de la técnica y de la función? Si esto es legítimo en filosofía, en el terreno de la crítica no tiene sentido, una vez aceptada la realidad de la coexistencia en la obra de arte de elementos poéticos y no-poéticos. Si centramos la atención sobre los espacios internos de la arquitectura y del urbanismo, aparecerá manifiesta la indisolubilidad del problema social y del problema estético” (Zevi 1948: 148).

Esta postura era expresada claramente en sus conclusiones al apuntar que “la segunda conclusión deriva de la comprobación de que, en arquitectura, contenido social, efecto psicológico y valores formales en arquitectura se materializan en el espacio. Interpretar el espacio significa, por tanto, incluir todas las realidades de un edificio” (Zevi 1948: 150), y que no implica otra cosa que vincular la metodología formalista, las teorías de la *Einfühlung* y el contenido social al espacio arquitectónico, convirtiendo estos tres elementos en las tres herramientas básicas de su *Saggio sull’interpretazione spaziale dell’architettura*¹⁴⁶. Aunque pueda resultar extraño, ésta era la misma postura que ya había sido expresada por Scott en *The Architecture of*

¹⁴⁵ Zevi ya había hecho referencia a la unidad de los términos vitruvianos en *Verso un’architettura organica* (1945), al considerarlo como uno de los grandes méritos de la arquitectura moderna: “El gran mérito de las dos generaciones que han dado origen y vida a la arquitectura moderna es aquel de haber restablecido, en el trabajo de los arquitectos contemporáneos, la indisoluble unidad de los deberes sociales, técnicos y artísticos” (Zevi 1945: 13).

¹⁴⁶ En su *Storia dell’architettura moderna* (1950) volvería a expresar esta misma postura al hablarnos sobre la génesis de la arquitectura moderna: “¿Por qué ha surgido la arquitectura moderna? ¿Cuál de las cuatro causas analizadas tiene precedencia sobre las otras? Si hubiese que responder de forma unilateral, es decir, si se quisiese simplificar el problema de los orígenes de la arquitectura moderna, escogiendo una causa con exclusión de las otras, razones filosóficas e históricas autorizarían a pronunciarse por la renovación del gusto” (Zevi 1950: 52-53). Si en esta afirmación se decantaba a favor del gusto (la *venustas*), el propio Zevi se contradecía al hablarnos del impulso social: “En la base de la renovación arquitectónica moderna hay una causa social. Antes aun que el gusto, que la técnica, que las concepciones visuales, está el programa edilicio” (Zevi 1950: 44). El factor social, el programa, la *utilitas*, se posicionaba aquí por encima de la *venustas* y la *firmitas*. Esta aparente contradicción no sería tal, ya que si bien la génesis de la arquitectura moderna provenía de la unión de cada una de estas tres tesis formando un sistema llamado la “poligénesis de la arquitectura moderna”, la *venustas* y la *utilitas* serían dos factores inseparables, y como tales, habrían sido clave en la génesis en detrimento de la *firmitas*.

Humanism. A Study in the History of Taste (1914), ya que si bien este libro giraba alrededor del gusto (*Taste*), existía un matiz en el que se mostraba esta indisoluble unión entre la *venustas* a la *utilitas*, es decir, “*la arquitectura requiere ‘gusto’. Por esa razón, entretelado con los fines prácticos y sus soluciones mecánicas, podemos señalar en arquitectura un tercer factor diferente: el deseo desinteresado de belleza. Ese deseo no acaba en este caso, bien es cierto, en un resultado puramente estético, pues debe relacionarse con una base concreta de carácter utilitario*” (Scott 1924: 4).

Como vemos el principal propósito de *Saper vedere l’architettura* (1948) era abordado en este quinto capítulo, al proponer una nueva metodología crítica de análisis arquitectónico (*l’interpretazione spaziale*), como así quedó explícito en el último párrafo del libro al concluir diciendo:

“*Por consiguiente, entre las promesas, las tareas, las esperanzas y la potencialidad de nuestro obrar colectivo, está también la nueva historia de la arquitectura, de la cual estas páginas acerca de la interpretación espacial quieren servir de auspicio*” (Zevi 1948: 160).

Esta enorme importancia dada por Zevi a las cuestiones metodológicas continuaba el camino marcado, primero por Berenson y después por Scott, y se sumaba, además, a una de las preocupaciones latentes en esos años en los debates arquitectónicos del ámbito angloamericano: la revisión de la metodología crítica arquitectónica en su intento de superación del método formalista de raíz wölffliniana¹⁴⁷. Por tanto, este intento zeviano de renovación metodológica, se sumaba al de otras dos obras de aquel periodo que fueron capitales para muchos arquitectos de aquella época: *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) de Rudolf Wittkower (1901-1971), y la obra póstuma de Emil Kaufmann (1891-1953) *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France* (1955)¹⁴⁸. La comparación que hizo Rafael Moneo (1937-) entre estos dos libros

¹⁴⁷ Este predominio que tuvo la metodología formalista en la mayoría de los “*ensayos históricos de modernidad*” era explicado de manera clara por Vidler en *Histories of the Immediate Present* (2008): “*Lo que unía todos estos ensayos históricos de modernidad con el resto de la obra histórica en arquitectura era su base común en un método que había aparecido hacia finales del siglo XIX, un método que no confiaba tanto en la identificación de motivos ‘estilísticos’ como en la comparación de formas –masas, volúmenes y superficies– en abstracto. Comenzando con la interpretación formal del ornamento de Alois Riegl y su historia conceptual de la visión espacial, siguiendo con el análisis psicológico de la forma de Heinrich Wölfflin y los estudios de los periodos renacentista y barroco y culminando con la construcción espacial de la historia de August Schmarsow, la arquitectura de todos los estilos era considerada como una serie de combinaciones formales y espaciales típicas, cada una de ellas ligada a ‘propósitos’ o ‘motivaciones’ específicos de una época y cada una de ellas comparable con la siguiente en una historia natural de transformación morfológica*” (Vidler 2008: 7-8).

¹⁴⁸ El contexto en el que influyó cada uno de estos libros, en opinión de Moneo, era el siguiente: “*El libro de Kaufmann es, pues, de singular importancia para entender este cambio de mentalidad y es bien significativo que, así como el libro de Wittkower, La Arquitectura en la edad del Humanismo, fue obligado texto de lectura para los arquitectos ingleses agrupados en torno a los Smithson al finalizar los cincuenta, el libro de Kaufmann lo haya sido para los arquitectos italianos próximos a Rossi*” (Moneo 1974: IX). El libro de Vidler *Histories of the Immediate Present* (2008) también recoge la influencia que ejerció la obra de Kaufmann en sucesivas generaciones de arquitectos, en especial, en Philip Johnson y Aldo Rossi: “*Más allá de todo ello, la obra de Kaufmann ejerció una influencia directa en la práctica arquitectónica, y en especial en cómo el movimiento moderno de las décadas de 1920 y 1930 fue recibido en Estados Unidos inmediatamente después de la II Guerra Mundial. Al emigrar a Estados Unidos en 1940, Kaufmann fue apadrinado por Philip Johnson, quien fue el anfitrión de su conferencia en la recién formada Society of Architectural Historians en su apartamento de Harvard. La casa de vidrio de Johnson de 1949 estaba en profunda deuda, según el arquitecto, con la lectura del libro ‘De Ledoux a Le Corbusier’. La traducción al inglés del libro ‘La arquitectura de la Ilustración’ influyó con fuerza en las teorías de la ‘autonomía’ arquitectónica características de la escuela neoracionalista*”

en su *Prólogo a la edición española* (1974) del libro de Kaufmann es bien reveladora: 1) al mostrarnos que las cuestiones metodológicas fueron determinantes en la redacción de ambos libros, “*el método a emplear en los estudios de crítica arquitectónica*”; y 2) al distinguir y diferenciar la metodología adoptada y defendida por cada uno de estos dos autores:

“La arquitectura de la Ilustración, por último, su libro de más alcance, se publica en 1955 como obra póstuma. No es pues metafórico el entenderlo como su legado y así pienso debe hacerse, pues su propósito, como verá quien no se sienta desalentado en la lectura, va más allá de plantear, muchas veces con un comedido y velado afán polémico, toda una manera de entender no sólo un determinado periodo histórico, sino también cual debe ser el método a emplear en los estudios de crítica arquitectónica” (Moneo 1974: VII).

“Este bien distinto punto de arranque se reflejará incluso en el método que uno y otro adoptan. Wittkower comprobará, desde un análisis formal riguroso y estricto, el valor de su tesis: la arquitectura es capaz de representar una idea o, tal vez mejor, está soportada por una idea. Tras la arquitectura hay un presupuesto ideológico desde el que hay que aprehenderla. [...] Kaufmann se encontrará con su tesis al estudiar la arquitectura del tardío 700: la arquitectura está voluntariamente establecida por los hombres desde aquello que constituye el auténtico corazón de la disciplina, la composición. [...] Hasta tal punto este deseo de insistir en lo estrictamente arquitectónico está presente en la obra de Kaufmann que se prescinde, quizás excesivamente, de cualquier alusión ideológica” (Moneo 1974: IX).

Manteniendo los tres la postura común de defender la autonomía disciplinar de la arquitectura respecto a las otras artes¹⁴⁹ y proponiendo una superación de la metodología formalista, si comparásemos el método propuesto por cada uno de ellos daría lugar a tres posibles vías metodológicas: 1) Wittkower al defender que detrás de las formas arquitectónicas subyacía un pensamiento; 2) Kaufmann al no creer en una historia del arte sin nombres y darle un peso destacado a las obras particulares, al basar sus argumentaciones en base al concepto de sistema arquitectónico¹⁵⁰; y 3) Zevi al considerar que el puro-visualismo se había dedicado hasta el momento al análisis de las formas y no al del espacio. Recuperando la idea que subyacía en *The Architecture of Humanism* (1914), la diferencia más clara se reflejaba en el posicionamiento de partida que tenía cada una de ellas. Si Wittkower y Kaufmann priorizaban

italiana posterior a 1971, y en especial la teoría y proyectos de Aldo Rossi, quien escribió reseñas detalladas sobre los libros de Kaufmann” (Vidler 2008: 20-21).

¹⁴⁹ El tema de la autonomía disciplinar de la arquitectura es una cuestión que aún hoy día es de total actualidad, como así señala Eisenman en el *Foreword* de *Histories of the Immediate Present* (2008): “*Si aceptamos los intentos de Wölfflin y Kaufmann por articular criterios para la autonomía y si Derrida acierta a señalar cómo las fronteras disciplinarias son en gran parte ficticias, entonces queda claro que debe repensarse el concepto de autonomía posterior a 1968. Ésta es la problemática que le gustaría provocar a Vidler, primero al presentar a Kaufmann y la idea de autonomía y después al proponer el concepto de una posthistoria en su conclusión. Con la idea de posthistoria, Vidler trata una de las críticas más desafiantes de la autonomía disciplinar de Derrida*” (Eisenman 2008: xi).

¹⁵⁰ Esta crítica de Kaufmann al método puro-visualista era explicitada al hablarnos de Ledoux: “*Sin embargo, no llego al extremo de Heinrich Wölfflin, quien propuso escribir una historia de arte sin nombres. Indudablemente tiene razón cuando afirma que ningún individuo es una base suficiente para explicar toda una evolución. Sin embargo, estaremos en mejores condiciones de comprender plenamente esa evolución si antes hemos estudiado las *ouvrés* de los diversos artistas individuales, del mismo modo que sólo el análisis preliminar de las diversas obras concretas de un artista nos permite comprender su obra global. Evidentemente, el método inductivo, el único válido en la historia del arte, es también el método de Wölfflin. Él también partió de una serie de observaciones, no de una teoría. Pero al coger la pluma omite la etapa preliminar de su pensamiento, quizá para lograr una presentación más atractiva, y formula su concepción histórica utilizando las obras de arte como simples ilustraciones”* (Kaufmann 1955: 163).

el pensamiento, el intelecto y la teoría por encima la percepción, en el bando opuesto se encontraban Scott y Zevi que defendían la percepción sensorial y el juicio arquitectónico al rechazar toda posible intelectualización del arte. Además, esta actitud sostenía, como ya hemos señalado, que esta percepción se consumaba a través de la “*experiencia arquitectónica*”, medio en el que ambos defendían el uso de los mecanismos propios de formalismo y de la *Einfühlung* para el espacio arquitectónico.

En el último capítulo, *Capitolo VI. Per una storia moderna dell'architettura*, Zevi haría hincapié sobre el contenido social que asumía el espacio en la arquitectura. Esta nueva crítica de la arquitectura centrará sus análisis en las cuestiones estéticas y sociales del espacio arquitectónico, dando lugar a una moderna historia de la arquitectura. Este contenido social por el que abogaba Zevi se había visto favorecido por el movimiento orgánico, ya que al haber profundizado en temas espaciales, la arquitectura se habría liberado “*de las fórmulas racionalistas de esperanto estructural*” enriqueciéndola con “*un lenguaje plenamente humano*” (Zevi 1948: 159). Un nuevo punto de vista que para Zevi habría surgido en la época moderna a partir del cambio que se había producido en la relación arte-vida (*venustas-utilitas*), estableciendo una relación indisoluble entre estos dos elementos. Partiendo de la consideración unitaria de espacio-vida, el papel de la crítica moderna no sería otro que el de “*plantear el problema del ambiente social en que vivimos, de los espacios urbanos y arquitectónicos entre los que transcurre la mayor parte de nuestra jornada. [...] El mundo moderno mostrando el balance de un siglo de escisión entre la vida y la cultura, de un siglo de arquitectura concebida como pieza de museo, sostiene exactamente lo contrario, compromete a los arquitectos y críticos de la arquitectura al cumplimiento de su responsabilidad social y anuncia el inminente aniquilamiento de toda posición cultural que no esté arraigada en la vida, de toda actividad artística que permanezca aislada del crecimiento social de la civilización y de toda edificación que no sirva para mejorar la vida. [...] Principalmente, porque en el espacio coinciden vida y cultura, intereses espirituales y responsabilidades sociales. Porque el espacio no es solamente una cavidad vacía, una ‘negación de solidez’: es también vivo y positivo. No es simplemente un hecho de visibilidad pura: es en todo sentido y especialmente un sentido humano e integrado, una realidad para ser vivida*” (Zevi 1948: 158-159). Esta enorme importancia que tenía lo social para él, lo posicionaba más próximo a aquellos historiadores que ya habían defendido en su corpus teórico la *utilitas* y la *venustas* como los dos elementos inseparables de la arquitectura, como así pasaba con Nikolaus Pevsner, Lewis Mumford o Walter Curt Behrendt¹⁵¹. Personalidades todas ellas que fueron claros referentes para Zevi y que ejercieron una notable influencia en el mundo cultural y académico angloamericano¹⁵².

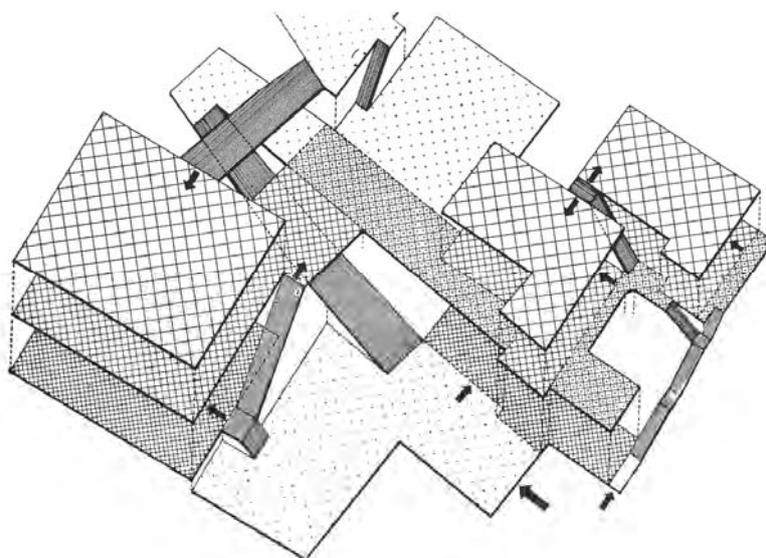
Pero como apuntábamos, nuevamente ésta se convertía en una temática muy ligada al “*momento histórico en el que el libro viene escrito*”. Ernö Goldfinger ya nos había hablado en su segundo artículo “*Urbanism and Spatial order*” (1941) de la importancia que asumía la función social en el espacio arquitectónico y urbanístico, “*hemos visto que el propósito de la arquitectura no es el de crear una sensación espacial sino satisfacer una función social con los*

¹⁵¹ Por ejemplo, esta relación indisoluble entre la estética y la función era descrita de manera clara por Pevsner en su libro *An Outline of European Architecture* (1942): “*Esto no significa que la evolución de la arquitectura sea solamente producto de consideraciones funcionales y constructivas. Un estilo artístico pertenece al mundo del espíritu, no al de lo material. Nuevas necesidades pueden ocasionar nuevos tipos de construcción, pero la misión del arquitecto es fundir en ellos lo estético y lo funcional de manera que resulte una obra conseguida desde ambos puntos de vista. Es de notar, además, que no en todas las épocas se ha considerado, como la nuestra, que la integridad funcional es indispensable al goce estético*” (Pevsner 1942: 11).

¹⁵² La importancia que tuvieron estos historiadores en Zevi se evidencia claramente si nos remitimos a su biblioteca personal.

mejores recursos de una tecnología actualizada; al hacer esto el espacio es delimitado y la sensación de espacio automáticamente creada” (Goldfinger 1941b: 166). Pero sería principalmente en textos como el de John Summerson “The Case of Modern Architecture” (1957) o “On Form, In Space” (1957) de Erik Christian Sorensen donde la función social de la arquitectura sería claramente reivindicada. En el primero, Summerson recurriría a Zevi y su libro *Towards an Organic Architecture* (1950) para corroborar su tesis, en concreto, haciendo referencia al capítulo que habíamos analizado anteriormente al hablar de Scott, “Meaning and Scope of the Term *Organic* in Reference to Architecture”. Aquí, “él [Zevi] dice que al concepción orgánica de la arquitectura se basa ‘en una idea social y no en una idea figurativa’ (aceptemos que se refiere a formal). [...] Sugerí hace unos momentos que aunque los escritores racionalistas del siglo XVIII y XIX tendían a excluir la antigüedad como la última autoridad, la antigüedad permaneció insistentemente como la fuente de unidad, el foco sobre el que se realizó el diseño arquitectónico. ¿Me pregunto, dónde sino en las formas antiguas, puede yacer la fuente de unidad? Esta observación de Zevi nos da la respuesta. La fuente de unidad en la arquitectura moderna se encuentra en la esfera social, en otras palabras en el programa del arquitecto” (Summerson 1957: 309). El programa, es decir, “la descripción de las dimensiones espaciales, sus relaciones, y otras condiciones físicas requeridas para el conveniente desarrollo de funciones específicas” (Summerson 1957: 309) se convertía en el principio básico de la arquitectura moderna, por encima de las cuestiones formales, al ser la fuente que unificaba este periodo. Esta limitada interpretación de las teorías zevianas relacionándolas exclusivamente con lo social era la misma que realizaría Whittick en 1960 en la segunda edición de su libro *Eric Mendelsohn* (1940), al referirse nuevamente a *Towards an Organic Architecture* (1950) y señalar que “varias interpretaciones han sido dadas de la arquitectura orgánica, pero desde la consideración de la vida de Mendelsohn es claro que él mantiene un punto de vista más amplio que debería abarcar tanto la contrucción funcional como el principio estético de diseño. Bruno Zevi, quien ha escrito mucho sobre la materia, limita la aplicación a la construcción funcional. [...] El punto de vista de Zevi sobre la arquitectura orgánica es completamente demasiado limitado” (Whittick 1960: 195). Si bien el primer libro de Zevi podía ser víctima de esa interpretación, hemos visto que en *Saper vedere l’architettura* (1948)¹⁵³ se postulaba a favor de la indisolubilidad entre el factor social y las cuestiones estéticas cuando nos centrábamos en la esencia de la arquitectura: el espacio. La misma postura que mantendría Sorensen al defender que “la arquitectura es un arte en el espacio y es expresada en espacio-tiempo. Con el conocimiento que hemos ganado de la ciencia y de las experiencias de la pintura (el arte bidimensional), y de la escultura (el arte tridimensional), la tarea del arquitecto es dar forma al material con divisiones y precisión en los espacios en los que nos movemos y que son el marco de la vida humana y nos proporcionan habitaciones para vivir en ellas. [...] Lo que buscamos es una arquitectura capaz de incluir el marco de la vida –para reflejar todas nuestras experiencias en el verdadero orden del arte” (Sorensen 1957: 60-61).

¹⁵³ Hasta 1957 no habrá traducción inglesa de *Saper vedere l’architettura* (1948), ésta será titulada como *Architecture as Space. How to look at Architecture*, así que, quizás la proximidad temporal que media entre estos tres textos (1957, 1957, 1960) sea una de las causas que propició esta lectura parcial de las teorías zevianas por parte de Summerson y Whittick. Más recientemente Panayotis Tournikiotis en su libro *The Historiography of Modern Architecture* (1999) volverá a resaltar el carácter social de la propuesta zeviana por encima del resto: “La arquitectura moderna de Zevi está determinada por tres principios fundamentales que ‘pueden aplicarse a cualquier solución, a cualquier escala, tanto a una cuchara como a una ciudad’: las razones sociales, los intereses técnicos y el impulso artístico, es decir, las condiciones social, técnica y estética. La primera de ellas está jerárquicamente por encima de las otras: el arquitecto moderno no se inspira ni en los avances de las técnicas constructivas ni en las nuevas teorías estéticas” (Tournikiotis 1999: 80). Mi postura, por el contrario, como se ha observado aboga por la indisolubilidad que veía Zevi en la arquitectura entre lo estético y lo social, y para ello me remito a sus palabras: “Si centramos la atención sobre los espacios internos de la arquitectura y el urbanismo, aparecerá manifiesta la indisolubilidad del problema social y del problema estético” (Zevi 1948: 148).



45 Axonométrica del Castello di Malcesine, Lago di Garda [Architettura in nuce(1960)]

[La experiencia arquitectónica y la personalidad artística]

Si pensamos en los eslabones que desencadenaron y defendieron esta vía metodológica espacio-experiencial aplicada a la arquitectura, Bruno Zevi sería uno de ellos. Pudiendo considerar a Berenson y su ensayo “A Word for Renaissance Churches” (1893) como el primer eslabón de esta serie, habría que destacar, para empezar, que éste no fue un historiador desconocido para el crítico romano, llegando incluso a tener cierta relevancia en alguna de sus argumentaciones, como pasa por ejemplo, en la ponencia impartida en 1959 en Roma y titulada *Per la costituzione dell’Istituto Nazionale di Architettura*, donde refiriéndose a la arquitectura destacaba su contribución crítica. Aún sin poder afirmar a ciencia cierta el conocimiento o no de este ensayo de 1893 por parte de Zevi¹⁵⁴, de este párrafo resulta sumamente curiosa la reivindicación que haría de dos personalidades norteamericanas: un arquitecto (Wright) y un crítico (Berenson), siendo estos dos ámbitos, la arquitectura y la crítica, las dos actividades que siempre intentó fusionar.

“Están los premios Marzotto: ¿por qué no han estado también creados para la arquitectura? Está claro, nadie los ha propuesto, porque nadie defiende la arquitectura. No hablamos de eventos culturales: muere Frank Lloyd Wright, uno de los máximos genios del cambio arquitectónico, o desaparece Bernard Berenson, un histórico cuyo pensamiento y hábito crítico incidieron largamente también en arquitectura; pues bien, en Italia no ha habido ninguna conmemoración solemne de estas dos personalidades” (Zevi 1977: 88).

Las primeras muestras de su conocimiento se harían ya patentes en sus primeros libros, donde en ambos casos el “histórico” norteamericano siempre sería vinculado con Scott, ya fuese al hablar en el primero de “*las teorías berensonianas*” (Zevi 1945: 73) o en el segundo como “*alumno de Berenson respecto a la tradición fisiopsicológica*” (Zevi 1948: 144), estableciendo de

¹⁵⁴ Sobre el posible nexo Berenson-Zevi, no se conoce si Zevi tuvo constancia de la existencia de este ensayo que apuntamos, ya que éste texto no se encuentra en su biblioteca romana ni es citado en ninguno de sus principales libros, un hecho que no sorprendería si tenemos en cuenta las palabras de Watkin considerándolo “*un documento poco conocido*” (Watkin 1980: xxi).

esta manera también esta línea sucesoria que los unía en calidad de maestro y alumno. Aparte de la irrelevante presencia que asumía Berenson en estas dos primeras obras, se puede decir que sus teorías sí que tuvieron un cierto calado en el corpus metodológico zeviano, un hecho que se constataría en el discurso mantenido en su libro *Architettura in nuce*¹⁵⁵ (1960). Si nos fijamos en este volumen, Berenson haría su primer acto de presencia dentro de la *Definizione dell'architettura* propuesta por Zevi, en concreto, en su intento de diferenciar entre *Categoria e personalità spaziale*. Un apartado en el que se confrontaría de manera evidente la metodología utilizada por la crítica germana frente a la empleada por la angloamericana, tomando como representantes de este diferente proceder a Schmarsow y Berenson. Esta confrontación le serviría para rechazar “*las teorías tradicionales del espacio*”, siendo Schmarsow su representante, y posicionarse a favor de Berenson, ya que las tesis de la *Raumgestaltung* consideraban el espacio de manera abstracta, categórica y objetiva, olvidando que la arquitectura, como todo arte, debía ser entendida como experiencia y como fruto de una “*personalidad artística concreta*”. Y haciendo una puntualización interesante entre ambas metodologías, al considerar que las teorías de análisis espacial de la *Raumgestaltung* tenían que considerarse como tradicionales y las de Berenson como actuales, es decir, estas últimas como las características y propias de los años sesenta.

“La diferencia que hace irreconciliables las teorías tradicionales del espacio, especialmente la Raumgestaltung, elaborada por Schmarsow, Sörgel y Adler, y las interpretaciones actuales, se debe a la relación entre ‘concepto’ categórico del espacio y personalidad artística concreta. Para aquellos estudiosos el espacio era, generalmente, un hecho objetivo al que podía aplicarse el atributo de tridimensional, cúbico o cóncavo, una ley constante, demostrable con la rígida concatenación entre causas y efectos, que se convertía en antítesis de la libertad creadora. [...] Dice Berenson a propósito de las investigaciones de Schmarsow y de sus secuaces: ‘Los escritos sobre arte de los críticos dotados de mentalidad germánica se han dedicado, más o menos, a discutir la determinación espacial, este o aquel aspecto del espacio... Esta preocupación ha llevado a un culto del espacio en abstracto y a fantásticas interpretaciones... El fallo de los críticos de mentalidad germánica es que ellos no parecen nunca entender el arte como experiencia’” (Zevi 1960: 62).

Estas declaraciones contraponían la metodología germana (intelectual y abstracta) a la angloamericana (experiencial y sensorial). Siguiendo este discurso y posicionamiento de Zevi, Berenson volvería a aparecer nuevamente al centrarse en los *Problemi della storiografia architettonica*, en un apartado estrechamente relacionado con el que señalábamos anteriormente, al centrarse ahora en un tema muy similar: las *Teorie architettoniche e personalità creatrice* y recurriendo nuevamente a otra cita de Berenson para reafirmar sus ideas:

“Las ‘teorías arquitectónicas’ informan todavía muchas modernas monografías: todo arquitecto se presenta como un filósofo o como un sofista, todo monumento es pretexto para aclarar un ‘modo de ver’, o para imaginar una nueva ‘concepción figurativa’ espacial, plástica o pictórica. De estos críticos dice irónicamente Berenson: ‘Para ellos la obra de arte no es un motivo de gozo, de amor, de experiencia, un enriquecimiento eterno, sino ocasión

¹⁵⁵ *Architettura in nuce* (1960) podría ser considerado como el segundo libro –después de *Saper vedere l'architettura* (1948)- en el que Zevi se centra primordialmente en el tema del espacio. Este lapso temporal de doce años que existe entre estos dos volúmenes refleja de manera clara el constante interés que mantuvo su autor en relación a este concepto y, sobre todo, como a lo largo de ese periodo fueron aumentando sus conocimientos desde un punto de vista histórico, en especial respecto a los teóricos alemanes y la escuela vienesa, dos contextos que en 1948 serían tratados de manera superficial.

que se brinda a los pensadores para que se deleiten en su propia agudeza, en su propia sutileza y habilidad dialéctica. Son generosos y desearían que compartiésemos con ellos el placer que encuentran al ejercitar sobre la obra de arte sus funciones. Para su desventura no es esto lo que se pide al crítico. Debería convertirnos en amantes codiciosos de la obra de arte, debería hacérsela gustar, hacernos pensar en ella y no en el crítico” (Zevi 1960: 179).

La postura defendida por ambos era la de defender el arte como experiencia artística. Un pragmatismo que sería defendido tanto por Berenson, como Scott y Zevi, al rechazar los tres las tesis teórico-conceptuales de análisis arquitectónico del mundo germano. Ya fuera Berenson a través de la cita anterior extraída por Zevi de *Aesthetics and History* (1948); o Scott diciendo “*Mi tesis consiste en que una de las causas de nuestros males la representa la ‘teoría’: el intento de decidir los aciertos y desaciertos de la arquitectura sobre bases puramente intelectuales*” (Scott 1924: 259); o Zevi considerando en 1948 “*el espacio interno, aquel espacio que, no puede ser representado completamente en ninguna forma, ni aprehendido ni vivido sino por la experiencia directa, es el protagonista del hecho arquitectónico*” (Zevi 1948: 22). O en 1960: “*Pero las ‘teorías’, fuera de la sensibilidad de los autores de la que, bastante a menudo, se apodera la abstracción, presentan todas las mismas lagunas: prescinden de la personalidad creadora y de las imágenes concretas de los monumentos que se convierten en meros ‘anillos de una cadena’, sobre la que reinan las ‘fuerzas motrices objetivas’, ‘las leyes de la armonía’, ‘los sistemas de visión’. Si bien en una versión más articulada, sutil e inteligente, incluso las modernas teorías reflejan el equívoco sobre el que se fundó la enseñanza académica: la búsqueda de ‘reglas para el arte’, de instrumentos aptos para interpretar la evolución arquitectónica y para dictar leyes a la nueva arquitectura*” (Zevi 1960: 179).

Aún y este claro rechazo de Zevi a las teorías arquitectónicas que intentaban racionalizar el espacio y extraer leyes permanentes, tendrían una cierta validez desde un punto de vista histórico, ya que en su época tuvieron un papel importante a la hora de empezar a considerar el espacio como el elemento principal de la arquitectura, pero dejando claro que la metodología a utilizar en la actualidad (los años sesenta) para el análisis arquitectónico sólo podía ser aquella que estuviera basada en “*la experiencia directa*”¹⁵⁶. Otro punto en común entre las dos citas de Zevi era la importancia que tenía para el historiador romano la idea de personalidad espacial o personalidad creadora, dos términos, que podríamos considerar como sinónimos. Las teorías de la *Raumgestaltung* dejaban al arquitecto y a la obra arquitectónica

¹⁵⁶ Aquí Zevi destacaría autores como Hildebrand y Schmarsow por haber intuido en sus teorías el proceso de la experiencia arquitectónica: “*El proceso de percepción visual, estudiado por Hildebrand, y el psicomotor, investigado por Schmarsow, son indispensables para el entendimiento de los espacios cuya vida se desarrolla y, por tanto, se comprende únicamente a través del proceso temporal, mediante el movimiento*” (Zevi 1960: 47). En el caso de Berenson, al igual que para Zevi, “*las propias obras de arte son la única fuente de información adecuada en el estudio del arte*” (Berenson 1902: 121). La obra de arte, por tanto, era el elemento a estudiar y valorar por parte del historiador y crítico a través de la experiencia estética, dando un papel secundario a las descripciones de carácter literario que tenían la mayoría de textos históricos: “*El texto, por lo tanto, o su equivalente en nuestro estudios, el documento o la tradición, es de valor sólo en relación con la obra de arte, es decir, no es en sí el material para el estudiante de arte, sino un material de gran valor para ayudar a preparar los materiales reales, las obras de arte en sí*” (Berenson 1902: 121). Al final de su vida seguiría manteniendo la misma opinión: “*lo problemático de ciertos escritos de arte, y de la mayor parte de las llamadas estéticas o tratados sobre arte en abstracto, es que raramente –casi nunca– revelan que el autor ha ‘vivido’ la obra de arte. Son el resultado de lecturas y reflexiones. Hacen pensar en las voluminosas e intrincadas listas de comida que se presentan en los restaurantes de París para que los bobos se devanen los sesos hasta que griten: ‘¡Denme algo de comer, no importa qué cosa!’ Los autores de los numerosos tratados que ahora se publican sobre la teoría de la belleza parecen haber olvidado el propósito de sus hondas lucubraciones. Su interés no está en la obra de arte individual, sino en el sistema metafísico del cual la estética no es más que una cola, a veces pienso que como un bote de lata atado a la cola de un gato*” (Berenson 1948: 25-26).

en un segundo plano y centraban toda su atención en una serie de leyes o normas referentes al espacio. Berenson reclamaba fijar la atención en la obra de arte y no en las hábiles teorizaciones del crítico. Para Zevi el error radicaba en ese mismo punto, las valoraciones arquitectónicas se tenían que hacer respecto a las obras concretas, como afirmaba Berenson, pero también se tenía que tener en cuenta a sus creadores, a los arquitectos, es decir, *“la poesía se diferenciaba de la prosa, no tanto porque la primera se plantease programas áulicos –templos y palacios- cuanto por deberse a un espíritu creador”* (Zevi 1960: 142). Entre la teoría arquitectónica y la capacidad creadora, Zevi se posicionaba claramente a favor de esta última.

“El pensamiento contemporáneo, por tanto, debe rechazar las tesis de la Raumgestaltung, aun reconociendo su excepcional contribución al proceso de individuación de la expresión arquitectónica. [...] Las vicisitudes de la arquitectura no darán lugar ya a una historia abstracta de ‘concepciones’ espaciales, sino a una historia a la que dan carácter las personalidades creadoras del espacio” (Zevi 1960: 63).

De esta consideración surgía la enorme importancia que adquirieron las *“personalidades creadoras”* junto con las mismas obras artísticas en el discurso de Zevi, al considerar que *“el arquitecto emerge como el único y verdadero objeto de historia”* (Zevi 1960: 187). Llegándolo incluso a llevar al extremo expresando: *“en el límite, es preciso definir un ‘estilo’ para cada artista, una ‘categoría’ para cada obra de arte singular, un ‘tipo’ para cada uno de los arquitectos auténticos; en un examen concreto toda obra de poesía arquitectónica aparece como capaz de ser comparada, únicamente, consigo misma”* (Zevi 1960: 175). Con esta actitud el historiador romano se desvinculaba nuevamente del proceder teórico alemán –la historia de los estilos- y se auto vinculaba al contexto anglosajón, donde *“el talento de cada arquitecto”*, el papel del genio artístico, acabaría asumiendo un destacado protagonismo en aquellos años en el ámbito inglés. Sobre todo a raíz del resurgimiento que hubo alrededor de las monografías de arquitectos una vez acabada la segunda contienda mundial, tal y como apuntaría Watkin en *The Rise of Architectural History* (1980): *“una bienvenida característica de finales de los años 40 y principios de los 50 fueron las series de ‘Biografías de arquitectos’ e ‘Introducciones a la Arquitectura’”* (Watkin 1980: 144). Esta postura característica de ese periodo quedaba reflejada en las palabras de Zevi al considerar que *“el pensamiento moderno ha transformado la historia del arte en historia de las personalidades; la monografía ha pasado a ocupar el puesto de los tratados tanto en literatura como en el arte. La arquitectura, como ente en sí, es una abstracción, una representación fabulosa; si se la considera real, se le confieren ‘leyes’, ‘esquemas evolutivos’, ‘tipologías’ que son, por otra parte, las trampas en la que ha caído la historiografía tradicional; solo los arquitectos pueden ser objeto de la historia, a esta conclusión ha llegado el pensamiento moderno”* (Zevi 1960: 108), donde, por tanto, la teoría había sido la culpable en esconder u omitir las personalidades artísticas. Si bien este énfasis, según Watkin, se produjo en el contexto inglés a partir de finales de los años cuarenta, también es verdad que había sido un tema recurrente de discusión en el ámbito italiano una década antes, como así queda reflejado en el texto de Adolfo Venturi (1856-1841) *Sul metodo della storia dell’architettura* (1939), un escrito que, como se puede observar ya en el mismo título, giraría nuevamente alrededor de cuestiones de método¹⁵⁷. En este caso concreto haciendo referencia a la crítica que había hecho Gustavo Giovanonni al método aplicado por Venturi para la ordenación de una historia de la arquitectura del Renacimiento. El primero establecía dos caminos posibles: 1) el criterio de la tipología morfológica y

¹⁵⁷ Este texto será citado conjuntamente con *The Architecture of Humanism* (1914) y *Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell’architettura* (1923) de B.Croce, como *“entre los escritos que más eficazmente destruyen los prejuicios acerca de la peculiaridad de la arquitectura respecto a las otras artes”* (Zevi 1960: 9).

funcional; y 2) el biográfico, siendo este último en el que situaría a Venturi. Y éste se defendería diciendo:

“Como se ve, Giovannoni ignora que la ‘ordenación’ de una historia del arte la tipología morfológica para convertirse en historia del arte, que puede ser únicamente historia de las personalidades artísticas en cuanto a tales, y no biografías de los artífices en cuanto a hombres, como el maestro Giorgio Vasari de modo realmente magnífico, dadas las ideas históricas de su tiempo. La historia de los tipos morfológicos es una historia de abstracciones, mientras el estilo artístico de cada personalidad es una cosa real” (Venturi 1938: 370). Para concluir diciendo: “para un eventual progreso de los estudios de historia de la arquitectura propongo el tener siempre bien presente la necesidad de: 1) distinguir la construcción de la arquitectura, la práctica del arte; 2) sentir el toque del artista en el último detalle para comprender la totalidad” (Venturi 1938: 375).

Aún con esta clara defensa de Venturi hacia las personalidades artísticas y la afinidad de sus palabras con la postura de Zevi, de este discurso planteado en estas líneas finales, quizás lo más interesante y singular, esté relacionado con que nuestro crítico romano recurriese a las palabras de Berenson para validar y reafirmar gran parte de sus teorías y convicciones. Y donde no hay que olvidar que “*el toque del artista*” era el elemento que le permitiría a Berenson discernir sobre la autenticidad de las obras pictóricas como así quedó reflejado en su artículo sobre cuestiones de método titulado *Rudiments of Connoisseurship* (1902).

Colin Rowe: Un crítico entre Rudolf Wittkower y Geoffrey Scott

Como se ha podido observar hasta el momento, en los dos primeros capítulos de esta investigación se ha intentado mostrar la existencia de una segunda vía en la introducción de los conceptos de espacio y empatía en el ámbito de la crítica del arte y de la arquitectura que hasta el momento no había sido tomada en consideración en ningún tipo de trabajo (a excepción de la ya señalada nota de Rowe), ya fuese éste, en formato de ensayo, de artículo, de capítulo o de mera tesis doctoral. Ésta más que posible desatención, seguramente, se haya visto auspiciada por la preponderancia y dominio que acabó asumiendo la vía abstracta de raíces germanas que terminó instaurándose en la Europa continental hasta bien entrados los años treinta. Unas teorías y posturas que, aun habiendo dejado gran parte de sus sedimentos en el recorrido que va desde la primera generación de teóricos alemanes de finales del s.XIX hasta la tercera generación aparecida en los años veinte (ver Tabla 1.1), acabarían dando el salto definitivo hacia el contexto angloamericano a partir de ese tercer decenio, motivadas principalmente por las singulares condiciones políticas que padeció el continente europeo en aquel periodo. Una propagación, por otra parte, que se produciría de forma paralela y escalonada en Inglaterra y Estados Unidos.

[La penetración de la disciplina académica de la historia del arte en el mundo angloamericano]

Para testimoniar este hecho con ejemplos concretos, dentro del contexto anglosajón bastaría con recuperar las palabras expresadas por David Watkin en su libro *The Rise of Architectural History* (1980), en donde, al hablarnos de “The Establishment of Art History” describiría de manera clara el enorme impacto que había tenido Alemania –“The Impact of Germany”, se titulaba el apartado- a la hora de introducir la historia del arte como disciplina teórico-académica en su país:

“La gran parte de la historia de la arquitectura que hemos tratado en el capítulo anterior fue escrita por caballeros ingleses, muchos de los cuales eran también arquitectos y generalmente provenían de entornos privilegiados. Desde que la erudición histórica y arquitectónica fue rara vez una actividad central en sus carreras, sus escritos fueron provocados por el deseo de servir a una variedad de fines: notablemente el enriquecimiento de su propia práctica arquitectónica, o por motivos de preservación. Esto no lo hago con deseo de denigrar los reales méritos y encantos de esta tradición al decir que para los estándares continentales, especialmente alemanes, estos parecían extremadamente de amateur. Aunque generalmente habían sido ampliamente educados en escuelas públicas y en los colleges de Oxford y Cambridge, estos autores no habían adquirido ningún entrenamiento formal en su materia por la simple razón de que ésta no era enseñada en ninguna escuela o universidad. No obstante, el concepto de ‘historia del arte’, como es usado en el título de este capítulo, para un alemán implicaría a un académico profesional al que se le ha enseñado la historia del arte como una disciplina en una universidad, y quien ha dedicado una vida entera a esta materia y no a otra. Los primeros pasos para establecer este patrón en Inglaterra fueron la fundación del Courtauld Institute of Art en 1932, y la llegada de la Warburg Library el siguiente año. Estas dos instituciones tuvieron un origen y carácter diferente y esto fue simplemente un accidente histórico, la llegada al poder de Hitler, que las llevó a un fecundo intercambio de grandes consecuencias para el desarrollo de la historia de la arquitectura en este país” (Watkin 1980: 145).

En el caso de los Estados Unidos, y según Watkin, este contacto con el mundo teórico continental se produjo ya tempranamente a finales del siglo XIX, especialmente, a través de instituciones norteamericanas relacionadas con el mundo de la cultura, como la *Harvard University* en Boston o destacados museos de las principales ciudades del país. Facilitando de esta manera, el establecimiento de estrechos vínculos intelectuales con los países de la Europa central, en especial Alemania donde llegó a existir una relación de reciprocidad entre ambos países.

“El desarrollo de la historia del arte Americana ha sido profundamente influida por los estrechos vínculos que existieron entre Alemania y el conjunto del mundo americano de la erudición y el arte en la mayor parte del siglo diecinueve y principios del veinte. [...] Una figura central en el mundo cultural y académico en esa época fue Charles Eliot Norton (1827-1908), Professor of Fine Arts as Connected with Literature en Harvard, amigo y discípulo de Ruskin y Carlyle, y una influencia en Bernard Berenson e Isabella Stewart Gardner. El lamentó las visitas a Universidades Alemanas por parte de jóvenes americanos y la obsesión con la beca Teutónica, pero sin embargo insistió tan pronto como 1874 en un conocimiento práctico del Alemán para aquellos que asistían a sus clases de Fine Arts. Los hijos de prósperos comerciantes y banqueros alemanes judíos estudiaron en universidades Americanas, especialmente Harvard, de manera creciente, y los grandes museos de Nueva York, Boston y Philadelphia también buscaban cada vez más académicos alemanes como comisarios de sus colecciones” (Watkin 1980: 35).

Si bien este vínculo entre Estados Unidos y Alemania, como vemos, ya existía con anterioridad, da la impresión que seguramente éste debió ser uno de los factores que facilitó la llegada de profesionales e intelectuales alemanes del ámbito de la ciencia, del arte y de la arquitectura, entre otros, hacia las universidades norteamericanas a partir de los años treinta. De estas declaraciones de Watkin, además, es interesante observar la aparición de la figura de Bernard Berenson, un hecho que no hace más que corroborar la teoría mantenida de situarlo a él, conjuntamente con el círculo intelectual de *I Tatti*, como eslabón y pieza clave en la conexión y difusión de esas novedosas teorías que se estaban desarrollando en aquellos años en el ámbito germano-parlante, y que acabaron desempeñando un papel germinal y decisivo para la crítica del arte y de la arquitectura del siglo XX. Una labor, la desempeñada por Berenson, que adquiere una mayor relevancia si tenemos en consideración el limitado conocimiento, que existió en aquel periodo de cuarenta años que va de 1890 a 1930, en el mundo angloamericano respecto a este corpus teórico germano. Un hecho que se ve rápidamente corroborado en las más que escasísimas traducciones al inglés que existieron en aquel momento de las principales obras de la primera y segunda generación de teóricos alemanes (ver Tabla 4.1), donde, por ejemplo, el libro de Worringer *Formprobleme der Gothik* (1912), propulsado seguramente por el *Gothic Revival*, se convirtió en una de esas pocas obras “de la nueva escuela Alemana” traducidas al inglés, al disfrutar primero de edición norteamericana en 1920 (*Form Problems of the Gothic*) y seguidamente de edición inglesa en 1927 (*Form in Gothic*). Por tanto, como vemos, unas declaraciones las de Watkin referidas al contexto anglosajón pero que se podrían extrapolar sin ningún tipo de rubor hacia el contexto norteamericano.

“Worringer representa incluso de forma más completa los puntos fuertes y los peligros resultantes de Riegl porque la traducción al inglés de su primera obra más importante, Formprobleme der Gothik (Munich 1912) tan pronto como en 1927 significa que fue uno de los pocos historiadores de la nueva escuela Alemana cuyo trabajo fue ampliamente conocido en Inglaterra en aquel tiempo” (Watkin 1980: 14).

PRIMERAS TRADUCCIONES AL INGLÉS DE LA TEORÍA ARQUITECTÓNICA ALEMANA 1880-1914
(Tabla 3.2)

Tabla de contenidos elaborada por el autor:

Antes de la Segunda Guerra Mundial

Adolf Hildebrand	<i>The Problem of Form in Painting and Sculpture</i> (1 st) [<i>Das Problem der Form in der Bildenden Kunst</i> (1893)]	1907
Wilhelm Worringer	<i>Form Problems of the Gothic</i> (1 st) <i>Form in Gothic</i> [<i>Formprobleme der Gotik</i> (1912)]	1920 1927
Heinrich Wölfflin	<i>Principles of Art</i> (1 st) [<i>Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst</i> (1915)]	1932

Después de la Segunda Guerra Mundial

Camillo Sitte	<i>The art of building cities: city building according to its fundamentals</i> (1 st) [<i>Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen</i> (1889)]	1945
Heinrich Wölfflin	<i>Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance</i> (1 st) [<i>Die Klassische Kunst</i> (1899)]	1952
Wilhelm Worringer	<i>Abstraction and Empathy</i> (1 st) [<i>Abstraktion und Einfühlung</i> (1907)]	1953
Wilhelm Worringer	<i>Form in Gothic</i> [<i>Formprobleme der Gotik</i> (1912)]	1957
Heinrich Wölfflin	<i>The Sense of Form in Art: An Introduction to the Italian Renaissance</i> (1 st) [<i>Italien und das deutsche Formgefühl</i> (1931)]	1958
Heinrich Wölfflin	<i>Renaissance and Baroque</i> (1 st) [<i>Renaissance und Barock</i> (1888)]	1964
Camillo Sitte	<i>City Planning According to Artistic Principles</i> (2 nd) [<i>Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen</i> (1889)]	1965
Paul Frankl	<i>Principles of Architectural History</i> (1 st) [<i>Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst</i> (1914)]	1968
Alois Riegl	<i>Late Roman Art Industry</i> (1 st) [<i>Spätromische Kunstindustrie</i> (1901)]	1985
Heinrich Wölfflin	<i>Prolegomena to a Psychology of Architecture</i> (1 st) [<i>Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur</i> (1886)]	1994
August Schmarsow	<i>The Essence of Architectural Creation</i> (1 st) [<i>Das Wesen der Architektonischen Schöpfung</i> (1893)]	1994

[La formación académica de Colin Rowe con Rudolf Wittkower]

Si hasta aquí, apoyándome en las declaraciones de Watkin, he apuntado la expansión que tuvo en los años treinta este proceder institucionalizado-teórico-académico alemán de la historia del arte y de la arquitectura hacia el mundo angloamericano. Centrándonos ahora en nuestro tema de estudio, la crítica de la arquitectura de después de la Segunda Guerra Mundial, podemos observar en la figura de de Colin Rowe un claro representante fruto de esta influencia, al ser quizás él uno de los máximos exponentes que acabó dando el *Warburg Institute* en el contexto inglés tras el dramático traslado a la ciudad de Londres en 1933 de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* por parte del historiador de arte vienés –asistente y colaborador de Aby Warburg en Hamburgo desde 1913- Fritz Saxl (1890-1948).

La estrecha relación que mantuvo Rudolf Wittkower con el *Warburg Institute* desde 1934 a 1956, es ya conocida, así como, la enorme influencia que tuvieron sus teorías y metodología alemana (de raíces formalistas) sobre Rowe¹⁵⁸. Sobre este segundo aspecto, hasta ahora, los estudios que han girado alrededor de su personalidad y legado han situado un único centro teórico-metodológico: Wittkower en su faceta de mentor y maestro. Una postura, por otro lado, que corrobora e “indica la fuerza todavía dominante de la escuela alemana de historia de la arquitectura de finales del siglo XIX en la Inglaterra de los años posteriores a la II Guerra Mundial” (Vidler 2008: 61). Por citar un claro ejemplo relativamente reciente que ratifica este hecho, me podría remitir al libro *Histories of the Immediate Present* (2008), donde su autor reivindicará, de manera exclusiva, la determinante influencia que ejerció Wittkower, ya fuese: 1) en calidad de alumno (su único estudiante) para la elección del tema de tesis de máster, *The theoretical drawings of Inigo Jones* (1947); 2) en el método utilizado para su desarrollo, un método comparativo que ya había sido dispuesto por Wittkower en otros estudios; 3) en la importancia dada a la imagen y a su inspección visual mediante un cuidadoso análisis formal; o 4) en el uso y el tipo de ilustraciones y diagramas seleccionados en sus artículos, donde “la deuda con Wittkower es aún más pronunciada en la elección que Rowe hace de las ilustraciones” (Vidler 2008: 82). Toda esta serie de equivalencias, le permitirían a Vidler reforzar esta ligazón de maestro y alumno, un hecho que se vería, además, fortalecido mediante el análisis de dos de sus primeros artículos: “The Mathematics of the Ideal Villa” (1947) y “Mannerism and Modern Architecture” (1950). Una argumentación, por otro lado, que en algunos momentos del discurso le llevaría a acusarlo de haber ocultado esta influencia *wittkoweriana*, a lo que “es preciso señalar que todos estos paralelismos suceden sin que haya ni una sola referencia a Wittkower o a sus artículos” (Vidler 2008: 82), es decir, según él: 1) para su tesis de máster no había citado un estudio transnacional como era el catálogo de la exposición *England and the Mediterranean tradition* (1945); 2) para su primer artículo no había hecho alusiones al ensayo de “Principles of Palladio’s Architecture” (1944-1945); y 3) en su segundo ensayo tampoco era nombrado el artículo de “Michelangelo’s Biblioteca Laurenziana” (1934) o su libro *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949). Pero frente a estas conjeturas de Vidler, siendo comprensibles al limitarse al análisis de dos de sus primeros artículos, me pregunto si ¿se podrían extrapolar al resto de ensayos recopilados en su libro *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (1976)?

¹⁵⁸ Para un desarrollo más completo sobre el primer tema véase el libro de Watkin *The Rise of Architectural History* (1980), en particular el capítulo: “V. The Establishment of Art History”; de Katia Mazzucco, su ensayo “1941 English Art and the Mediterranean. A photographic exhibition by the Warburg Institute in London” (2011). Para el segundo tema el capítulo “Mannerist Modernism: Colin Rowe” del libro de Vidler *Histories of the Immediate Present* (2008).

[La metodología crítica de Colin Rowe: percepción analítica y psicología de la *Gestalt*]

Para dar respuesta a esta pregunta, un estudio más reciente ha sido realizado por Christoph Schnoor, titulado “Colin Rowe: Space as well-composed illusion” (2011)¹⁵⁹, en donde se analiza brevemente buena parte de los artículos recopilados en el volumen de 1976 – “Mathematics of the Ideal Villa” (1947); “Character and Composition; or Some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century” (1953-1954); “Chicago Frame” (1956); “Transparency: Literal and Phenomenal” (1955-1956); “Neo-‘Clasicism’ and Modern Architecture I/II” (1956-1957)- bajo el paraguas del concepto de espacio, para acabar llegando a la siguiente conclusión final:

“El espacio no es descrito ni analizado como experiencial. Desde el momento en que Rowe argumenta mediante las teorías de la Gestalt, éste puede ser visto como perceptivo, pero sólo en el sentido abstracto de una percepción analítica, una forma intelectual de ver en lugar en vez de una percepción sensorial inmediata. El espacio arquitectónico de Rowe podría ser el espacio bien compuesto de la ilusión y la percepción de varias capas, la interacción entre lo plano y lo profundo o entre la superficie y el espacio, combinado con un sentido de la Einfühlung en el movimiento y la energía incorporada en los elementos de la arquitectura: la columna, la pared y el suelo, y todo esto en su mayor parte se encontró y exploró en la obra de Le Corbusier” (Schnoor 2011: 22).

En su opinión, “Rowe también establece la noción de espacio en el sentido de movimiento. Pero no es el movimiento de un visitante a través del espacio, sino que es una noción de movimiento que implica volición de parte de la arquitectura” (Schnoor 2011: 7), es decir, según Schnoor el concepto de movimiento por parte del observador y la experiencia arquitectónica no habrían sido tenidos en consideración por Rowe al haber situado sus argumentaciones: en el ámbito de la percepción visual analítico-intelectual de raíces *wittkowerianas* por un lado, y por otro, en la percepción espacial *gestáltica*, y por tanto, con el observador en posición estática. Mediante esta formulación acababa estableciendo la coherente cadena histórica purovisualista que iría de Wölfflin, pasaría por Wittkower y finalizaría en Rowe, asentando así sus bases en las teorías del mundo académico alemán. Una cadena sucesoria que también habría sido señalada por Vidler con anterioridad respecto a estos primeros años:

“Aunque Rowe apenas lo reconoció en su carrera posterior, la tesis [de su primer artículo] era una extraordinaria síntesis de interpretación histórica que tenía su origen en Wittkower y en el análisis formal de Wölfflin” (Vidler 2008: 66).

No hay duda de que con estas palabras Vidler estaba en lo cierto, si nos ceñimos únicamente a ese primer periodo de formación de Rowe que va de 1947 a 1950. Una postura en donde se podrían incluir también en cierta medida y desde una óptica metodológica (ver Tabla 4.2 y 4.3) sus dos escritos relacionados con el Neoclasicismo de 1956 y 1957, de la misma manera que su ensayo “Transparency: Literal and Phenomenal” (1955-1956) no es comprensible si no tenemos en consideración las investigaciones relacionadas con la psicología de la *Gestalt*, tal y como señalaba Schnoor en su artículo y cita anterior.

¹⁵⁹ Siguiendo esta estela también habría que señalar el libro *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe* (2010), tal y como apunta C.Schnoor: “Una colección de ensayos sobre Rowe como sumario de un congreso celebrado en Venecia en 2008, particularmente Katia Mazzucco, Francesco Benelli, Sébastien Marot establecen los antecedentes historiográficos de la educación en la historia del arte de Rowe a lo proporcionado por Rudolf Wittkower en Londres” (Schnoor 2011: 2).

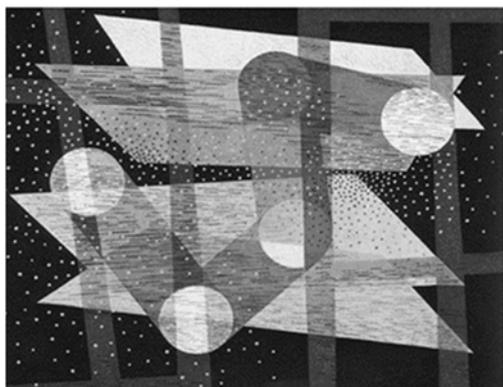
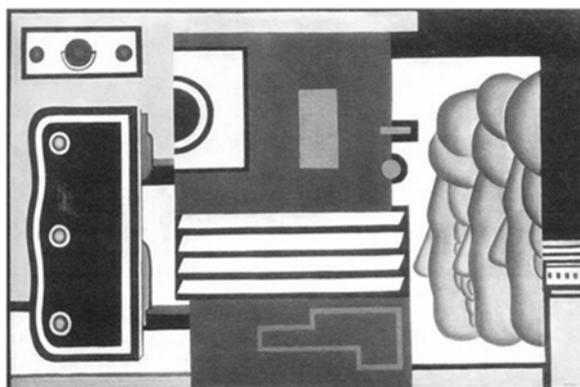
ANÁLISIS DE ROWE PARA *MATHEMATICS OF THE IDEAL VILLA* (1947)(Tabla 4.2) (Tabla extraída de *The Texas Rangers* (1994), pp. 126)**Table 3: Rowe's Analysis of Villa Malcontenta and Villa à Garches**

Characteristic	Malcontenta	Garches
Mass	Single block	Single block
Volume	$8 \times 5\frac{1}{2} \times 5$ units	$8 \times 5\frac{1}{2} \times 5$ units
Plan divisions left to right	2:1:2:1:2 units	2:1:2:1:2 units
Plan divisions front to back	2:2:1 $\frac{1}{2}$ units	$\frac{1}{2}$:1 $\frac{1}{2}$:1 $\frac{1}{2}$:1 $\frac{1}{2}$: $\frac{1}{2}$ units
Composition	Dominant center bay (2×2): concentric, hierarchical	Compressed center bay (2 × 1 $\frac{1}{2}$): dispersed, equalitarian
Roof profile	Additive	Subtractive
Structure	Load-bearing	Columnar
Plan	Symmetrical	Asymmetrical
Geometric-mathematical emphasis	Plan	Facade
Style	Classical: Greek, Roman	Abstract: machine, tectonic
Metaphorical, allusive quality	Concentrated, direct; nostalgic, Roman	Dissipated, inferential, idiosyncratic, picturesque

ANÁLISIS DE ROWE PARA NEO-‘CLASICISM’ AND MODERN ARCHITECTURE I/II (1956-1957)
 (Tabla 4.3) (Tabla extraída de *The Texas Rangers* (1994), pp. 137)

Table 4: Rowe’s Comparison of Orthodox and Post-Miesian Modernism

Characteristic	International Style Orthodox Modern	Post-Miesian Neoclassical
Composition	Peripheral, asymmetric, generally unregulated	Concentric, axial, mathematically regulated
Spatial quality	Continuous, centrifugal, dynamic	Centripetal, modulated, stable
Structure/enclosure	“Free” plan: spatial enclosure distinct from the structural frame or “skeleton”	“Regulated” plan: spatial enclosure synonymous with and subordinate to structural grid
Undersurface of floors, roofs	Flat, continuous, omnidirectional	Compartmentalized, cellular, modulated
Beams	Invisible, unexpressed	Visible, expressed, tied to columns
Columns	Round, conceived as a punctuation of space	H-shaped or rectangular, conceived as “residue” of wall; used to define structural cell
Mass, volume	Extended, indeterminate	Self-contained block or units
Facade enclosure	Free, independent of frame	Regulated, function of frame or structural grid
Materials	Single-material	Expression of independent parts: frame, panels differentiated

46 Laszlo Moholy-Nagy: *La Sarraz* (1932)47 Fernand Léger: *The Three Faces* (1928)

Este cambio y evolución en la manera de abordar la arquitectura que experimentó Rowe, también es expresado por Alexander Caragone en su libro *The Texas Rangers. Notes from an Architectural Underground* (1995), donde, después de haber hecho una introducción previa sobre cuál era el *background* de Rowe, destacando la importancia y la enorme influencia que había ejercido en su formación el *Warburg Institute* y en particular Wittkower, distinguiría entre dos tipos de ensayos: *The Pre-Texas Essays* y *The Texas Essays*. Si *The Pre-Texas Essays* seguían la estela metodológica de Wittkower en la consideración de los problemas de forma y composición en relación con temas de contenido intelectual, simbólico, iconográfico y psicológico; tras su marcha en 1951 a los Estados Unidos, atraído por la figura de Henry-Russell Hitchcock que en aquel momento estaba impartiendo clases en la *Yale University*, el campo de metodológico de Rowe se vería ostensiblemente ampliado, siendo el terreno de la psicología de la *Gestalt* en su aplicación a la arquitectura, una de las metodologías con las que experimentaría en aquellos años, pero como veremos más adelante, éste no fue el único campo metodológico con el que Rowe ensayó para el análisis de edificios.

Esta segunda etapa se vería materializada en sus escritos que van de 1955 a 1957, en especial, en su ensayo, redactado conjuntamente con Robert Slutzky, de “Transparency: Literal and Phenomenal” (1955-1956). La nueva temática de este artículo, se hace comprensible a la luz de la llegada a la *University of Texas* de nuevos profesores procedentes de la *Yale University* que habían estudiado bajo la tutela de Josef Albers. Parece ser, según Caragone, que Rowe asumió un papel destacado para su llegada a Texas, un hecho que reflejaría su claro interés, ya en esos años, hacia ese campo de estudio:

“Pero fue Rowe quien, habiendo venido a Yale para estudiar bajo Henry-Russell Hitchcock en 1951-1952 y altamente impresionado con el trabajo de los estudiantes de Josef Albers, sugirió la elección de personas de Yale para las nuevas clases de dibujo de los estudiantes de primer año” (Caragone 1994: 11).

Aquí habría que destacar la figura de Slutzky, como pieza clave en la introducción de las teorías de la psicología de la *Gestalt* en Texas y su influencia sobre Rowe, ya que *“como pintor, Slutzky había estudiado color bajo Josef Albers, y permaneció permanentemente fascinado con la relación entre la arquitectura y la pintura. Aunque sin preparación como arquitecto, Slutzky había tenido interés en la conexión entre el cubismo, el movimiento De Stijl, y la arquitectura moderna. Significativamente, él había completado una tesis en Yale inspirada en la relación del arte del siglo XX con la percepción psicológica de la Gestalt. Los Gestaltistas clásicos como Kohler, Koffka, Arnheim, Wertheimer y otros eran por tanta familiares para él”* (Caragone 1994: 12). Un hecho, el

de relacionar la pintura y la arquitectura, que pudo verse auspiciado por un libro como el de Henry-Russell Hitchcock, *Painting Toward Architecture* (1948) que relacionaba estos dos ámbitos desde un punto de vista morfológico y perceptivo. Un volumen, por otra parte, que se encontraba dentro de la bibliografía básica del curso impartido por Hoesli y Rowe en Texas durante 1954-1955 (ver Tabla 4.4).

BIBLIOGRAFÍA PARA LOS CURSOS ARC.525 Y 526 EN LA UNIVERSITY OF TEXAS, 1954-1955

(Tabla 4.4) (Listado extraído de *The Texas Rangers* (1994), pp. 428-429)

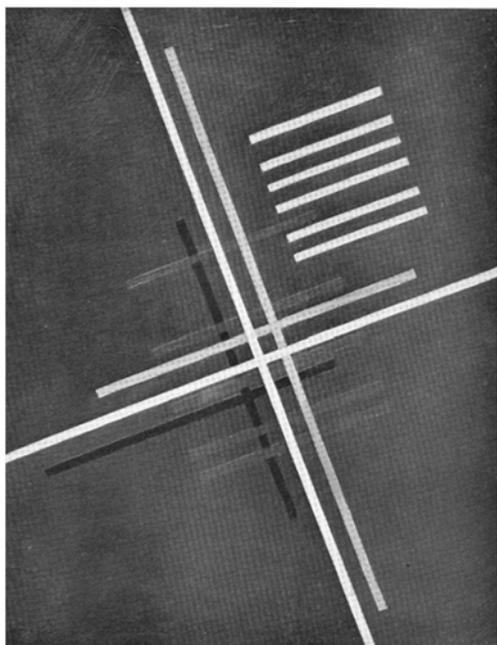
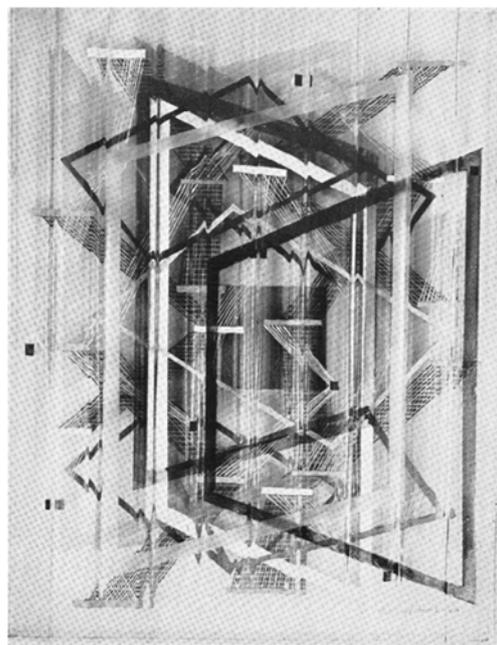
Primer Grupo (Bibliografía básica recomendada para los estudiantes del *junior year*):

- | | |
|--|-------------------------|
| 1. <i>Approach to Design</i> | Norman T. Newton |
| 2. <i>An Introduction to Modern Architecture</i> | J.M. Richards |
| 3. <i>Painting Towards Architecture</i> | Henry-Russell Hitchcock |
| 4. <i>Roots of Contemporary American Architecture*</i> | Lewis Mumford |
| 5. <i>Towards a New Architecture</i> | Le Corbusier |
| 6. <i>Pillar to Post *</i> | Osbert Lancaster |
| 7. <i>The Last Lath</i> | Allan Dunn |
| 8. <i>Can Our Cities Survive?</i> | José Luis Sert |
| 9. <i>Our World from the Air</i> | E. A. Gutkind |
| 10. <i>The Legendary Mizners*</i> | Alva Johnston |
| 11. <i>The Lesson of Japanese Architecture</i> | Jiro Harada |
| 12. <i>Principles of Art History *</i> | Heinrich Wölfflin |

Segundo Grupo:

- | | |
|---|-----------------------|
| 13. <i>Edifices de Rome Moderne *</i> | Letarouilli |
| 14. <i>Four Books on Architecture *</i> | Palladio |
| 15. <i>The Culture of Cities</i> | Lewis Mumford |
| 16. <i>The Architectonic Cities of the Americas</i> | Hugo Leipziger-Pearce |
| 17. <i>Architecture of Humanism</i> | Geoffrey Scott |
| 18. <i>Homes Sweet Homes*</i> | Osbert Lancaster |
| 19. <i>1851 and the Crystal Palace *</i> | Christopher Hobhouse |
| 20. <i>Eupalinos *</i> | Paul Valery |
| 21. <i>Form and Function</i> | Horacio Greenough |
| 22. <i>Space, Time and Architecture</i> | Sigfried Giedion |
| 23. <i>Oeuvre Complete, Volumes I, II, III</i> | Le Corbusier |
| 24. <i>The Future of Architecture</i> | Frank Lloyd Wright |
| 25. <i>Gardens in the Modern Landscape*</i> | Christopher Tunnard |
| 26. <i>The New Architecture and the Bauhaus</i> | Walter Gropius |
| 27. <i>Houses and People of Japan</i> | Bruno Taut |
| 28. <i>Mies van der Rohe*</i> | Philip Johnson |
| 29. <i>The House and the Art of Its Design</i> | Robert Woods Kennedy |
| 30. <i>Design Fundamentals</i> | Robert G. Scott |
| 31. <i>Art and Visual Perception</i> | R. Arnheim |
| 32. <i>Geometry of Art and Life</i> | Matila Ghyka |
| 33. <i>On Growth and Form</i> | D'Arcy W. Thompson |
| 34. <i>A System of Architectural Ornament</i> | Louis H. Sullivan |
| 35. <i>The Modulor</i> | Le Corbusier |

(* Selección de Colin Rowe, el resto de Bernhard Hoesli)

48 Laszlo Moholy-Nagy: *Farbgitter No. 1* (1922)49 Irene Rice Pereira: *Transfluent Lines* (1946)

Si bien Caragonne únicamente vinculaba este texto de Hitchcock con la figura de Hoesli, diciendo que “*después de su graduación en la ETH, Hoesli había sido enormemente impresionado por el libro Painting Toward Architecture de Henry-Russell Hitchcock, que establecía una relación directa entre el cubismo y la arquitectura moderna*” (Caragonne 1995: 76), parece evidente que este texto también debió ser importante para Rowe: 1) por haber sido escrito por una personalidad como Hitchcock, un historiador que indujo a Rowe a desplazarse a Estados Unidos para estudiar en la *Yale University*¹⁶⁰; 2) por la vinculación que establecía entre la pintura y la arquitectura, un tema recurrente también en su libro póstumo *Italian Architecture of the 16th Century* (2002) y que bien pudo llevar a la práctica ya en Texas porque “*Rowe también daba un*

¹⁶⁰ Este hecho es reconocido por el propio Rowe en su texto “Henry-Russell Hitchcock” (1988), al hablarnos de su primer libro *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (1929) y acabar opinando “*pienso que éste es su mejor libro y es el libro que me llevó a estudiar con él en Yale*” (Rowe 1988b: 16). Algunas de las razones que despertaron ese interés por el mundo académico norteamericano son expresadas en su escrito “Two Italian Encounters” (1888a). El fortuito encuentro, primero en 1947, en Florencia, con Libby Tannenbaum y Craig Smith [“*posteriormente catedrático de historia del arte en la New York University, y más tarde director de el Harvard Center for Renaissance Studies at the Villa I Tatti*” (Rowe 1988a: 5)] y después en 1950, en Roma, con Arthur Brown [una persona que “*alrededor del año 1900, en la Ecole des Beaux-Arts, había sido estudiante de Gromort*” (Rowe 1988a: 8)], le llevaron a comprender que en el otro lado del atlántico existía una manera de abordar el arte muy diferente al proceder germano que le había inculcado Wittkower. En el primer caso, al verse imbuido en una conversación en la que se sintió completamente excluido, “*mientras yo quería hablar sobre el paisaje, ellos querían hablar sobre la atribución de cuadros de la Baja Edad Media [...], donde me sentí a mí mismo reducido a la total insignificancia. Si este es un típico encuentro de personas del continente Norte Americano, entonces qué extraña debe ser Norte América*” (Rowe 1988a: 5), y en el segundo, al comprobar que el interés e importancia de la arquitectura de Carlo Rainaldi no era exclusivo de Wittkower, como así se mostró en su artículo “Carlo Rainaldi and the Architecture of the High Baroque in Rome” (1937), sino que en Estados Unidos también había existido y existía ese mismo interés, pero desde un enfoque totalmente diverso al aprendido hasta aquel momento, de ahí sus palabras, “*empecé a sentir la necesidad de tener una experiencia directa de los Estados Unidos. Allí se había producido la confrontación con la historia del arte que tuve en Florencia y allí había salido la revelación arquitectónica de Roma. [...] Así solamente un año más tarde me trasladé a los Estados Unidos, lo cual, para mí en aquel tiempo, significaba trasladarme a estudiar a Yale con Henry-Russell Hitchcock*” (Rowe 1988: 10).

ciclo de conferencias de tres horas sobre el Renacimiento italiano” (Caragonne 1995: 8); y 3) por la enorme importancia que se le daba a los temas formales, compositivos y perceptivos. En este texto, el autor establecía una clara y estrecha conexión entre la pintura abstracta y la arquitectura moderna gracias al elevado nivel de abstracción al que había llegado la pintura del siglo XX, ya que *“la arquitectura siempre ha sido esencialmente un arte abstracto”* (Hitchcock 1948: 11). La importancia que le daba Hitchcock a los aspectos visuales y estéticos de la arquitectura, por encima de los técnicos y funcionales, era notoria también en este volumen:

“Las funciones están continuamente cambiando y los medios proporcionados para ello están siendo tan menudo mejorados que ningún edificio, excepto quizás una tumba, puede realmente permanecer satisfactorio por mucho tiempo. [...] La arquitectura inevitablemente existe a través del tiempo, y no meramente como una solución estructural momentánea de una ecuación funcional cerrada. Son las formas, las formas y las configuraciones de la arquitectura lo que cada uno aprehendemos primero y las que también tienen un valor de supervivencia” (Hitchcock 1948: 15).

Esta experimentación abstracta que se produjo con la pintura durante el periodo entre guerras –cubismo, purismo, De Stijl, Bauhaus, surrealismo abstracto–, auspiciada por la transformación que se fue produciendo progresivamente en el gusto a partir del siglo XIX, sería vista de forma positiva al haber permitido trasladar este carácter práctico-experimental a la arquitectura y, en especial, a las escuelas de arquitectura donde *“la educación arquitectónica moderna hoy día incluye ejercicios de diseño abstracto”* (Hitchcock 1948: 24). Una actitud que se materializaría, por ejemplo, en un personaje como Le Corbusier ya que *“su actividad como pintor, la cual ha continuado hasta el momento presente, indica el importante rol que cree que debe jugar la libre experimentación plástica en la experiencia estética del arquitecto”* (Hitchcock 1948: 30); o en una institución como la Bauhaus que con su *“actitud experimental ha tenido importantes consecuencias educativas”* (Hitchcock 1948: 38), para finalizar diciendo:

“Es todavía el arte abstracto, considerado en un sentido amplio, el que habla el lenguaje visual más inteligible para los arquitectos. O más exactamente, son los aspectos abstractos de los varios tipos de pintura moderna los que pertenecen al mundo del arquitecto como artista visual. [...] La educación arquitectónica ha adoptado ampliamente ejercicios pictóricos y plásticos abstractos como método de entrenamiento estético de una manera similar que el dibujo figurativo fue usado en los periodos humanistas como un medio de disciplina visual para el estudiante de arquitectura” (Hitchcock 1948: 45)

Este talante práctico-experimental, al que incitaba el libro de Hitchcock, debió ser recibido con los brazos abiertos por parte de Hoesli, Rowe y todo el nuevo personal académico de Texas, al pretender, también todos ellos, tratar los proyectos de sus estudiantes desde una visión abstracto-conceptual de marcado carácter experimental. Algunos de los aspectos que surgían a lo largo de esta lectura vinculante resaltaban que tanto en la pintura como en la arquitectura: se había producido una liberación de las viejas tradiciones; se había empezado a trabajar con composiciones plásticas liberadas de toda regla; se había llevado a cabo la separación de los componentes constituyentes de cada una, la línea del color en la primera o la estructura de las paredes en la segunda; se había experimentado con temas compositivos y espaciales; se había comenzado a trabajar con la forma de una manera abstracta, así como, a investigar sobre temas relacionados con la percepción visual. Unas características todas ellas que serían corroboradas a lo largo del elenco de pintores y escultores que aparecerían en la segunda parte del libro de Hitchcock. Por tanto, la relación de los contenidos de *Painting Toward Architecture* (1948) con los de *“Transparency Literal and Phenomenal”* (1955-1956)

se hace más que evidente, así como, el interés que pudo despertar éste en Rowe sobre toda la serie de experimentos visuales que giraron alrededor de las enseñanzas de Josef Albers, donde los temas de experimentación y percepción plástica fueron su eje director¹⁶¹. Unos temas que ya habían sido reivindicados por Hitchcock en su *Conclusion*, al decir que “*en relación con la arquitectura moderna, el significado central y el valor básico del arte abstracto, tanto en la pintura como en la escultura, es que ésta pone a disposición los resultados de todo tipo de investigación plástica que difícilmente pueden ser llevados a término en escala arquitectónica*” (Hitchcock 1948: 54).

Habiendo establecido el interés que despertaron en Rowe los temas visuales en estos primeros años norteamericanos. No es extraño, por tanto, que un autor como Schnoor, tomando como base las referencias de Caragonne y Vidler, haya seguido esta misma línea de la percepción analítica y de la psicología de la *Gestalt* a la hora de abordar cual era la postura que mantenía Rowe respecto al espacio. Desde un punto de vista metodológico, si analizamos los ensayos del libro *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (1976), puede parecer bastante inmediato situar la mayoría de ellos en alguno de estos dos ámbitos: 1) el método utilizado por Wittkower; o 2) el método basado en la psicología de la *Gestalt*. Dos metodologías, por otro lado, de procedencia germana, basadas en la percepción analítica y con un cierto grado de abstracción e intelectualización en sus resultados. Esta doble clasificación sería la utilizada por Schnoor para acabar dejando sin catalogar tres de ellos al no adaptarse a este esquema clasificatorio: el primero, “Character and Composition; or Some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century” (1953-1954) sería tildado de ser un bicho raro – “*oddball*”- dentro del libro; el segundo, “The Architecture of Utopia” (1959) sería dejado de lado al no tratar sobre temas espaciales; y el último –cronológicamente hablando- “La Tourette” (1961), que aun habiendo señalado que se encontraba dentro de los ensayos de este volumen que “*se sostienen parcialmente a través de los medios de analizar el espacio*”(Schnoor 2011: 3), no haría ningún tipo de comentario al respecto al no poderse situar dentro de sus conclusiones, es decir, que “*el espacio no es descrito ni analizado como experiencial. Desde el momento en que Rowe argumenta mediante las teorías de la Gestalt, éste puede ser visto como perceptivo, pero sólo en el sentido abstracto de una percepción analítica, una forma intelectual de ver en lugar en vez de una percepción sensorial inmediata*”.

¹⁶¹ Si un punto importante en común entre el libro de Henry-Russell Hitchcock y los dos ensayos de Rowe y Slutzky se encuentra en este intento de establecer relaciones entre la pintura y la arquitectura, más recientemente Vidler, en su artículo “Transparency: Literal and Phenomenal” (2003), ha intentado nuevamente apuntar el relevante papel que jugó Slutzky en su redacción en 1956 y 1957, pero cuya publicación no vio la luz hasta 1963 y 1971 respectivamente. Especialmente en el primero de ellos donde se habla más claramente de la reciprocidad apuntada entre estas dos artes, un tema que siempre estuvo en la base de sus preocupaciones: “*En este sentido, aunque la pintura puede siempre ser separada cuidadosamente de la arquitectura en sus objetivos formales e intenciones sociales, las dos artes han desarrollado, en la obra de Slutzky, una reciprocidad sin fin, por medio de la cual la pintura es tomada, como Le Corbusier asumió para duramente teorizó, como un laboratorio para la arquitectura, o mejor, como la arquitectura misma*” (Vidler 2003: 6). Para resaltar esta contribución se basa en las diferencias metodológicas que existen entre los ensayos escritos por Rowe antes y después de 1956, ya que en los primeros “*existen, tan lejos como puedo encontrar, pocas referencias a la pintura, a las relaciones entre la arquitectura y la pintura, o de la importante introducción de la teoría de la Gestalt que conjugó el tratamiento del diseño de la fachada manierista en su segundo ensayo de ‘Transparency’*”. Por conclusión, podemos deducir que el ya poderoso método formal, desarrollado por Rowe fuera del discurso histórico alemán del arte, Slutzky trajo no solo la sensibilidad de un pintor abstracto sino la intensa interrogación teórica de figura y base, superficie y profundidad, una investigación ya iniciada por Albers, pero también en proceso en las aproximaciones críticas de teóricos formalistas como Clement Greenberg” (Vidler 2003: 7).

[La otra metodología crítica de Colin Rowe: la experiencia arquitectónica]

Una postura y conclusión, la de Schnoor, que aún se haría más viable si consideramos la posición altamente crítica que habría sido expresada por Wittkower hacia ese tipo de “*percepción sensorial inmediata*” basada en cuestiones de gusto y belleza. El rechazo de Wittkower hacia las premisas y explicaciones puramente esteticistas de la arquitectura del Renacimiento se hacía ya evidente en la primera página de su libro *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949)¹⁶², al desvincularse y criticar por completo las posturas que hasta el momento habían defendido y seguido la estela de Ruskin y Scott.

“En nuestros días, la arquitectura del Renacimiento suele interpretarse acentuando su carácter laico. En el mejor de los casos, se afirma que el repertorio formal clásico fue empleado de igual forma en los edificios sagrados, profanos y domésticos; que las formas clásicas fueron adaptadas a diferentes propósitos sin establecer una gradación en su significado, y que, por consiguiente la arquitectura del Renacimiento es una arquitectura puramente formal”. Añadiendo la siguiente nota a pie de página: “la máxima defensa de este erróneo punto de vista se encuentra en la obra de Ruskin Stones of Venice [...]. Geoffrey Scott, en The Architecture of Humanism, Londres 1924, critica esta interpretación, pero sus planteamientos son igualmente discutibles: ‘El estilo del Renacimiento [...] se refleja en una arquitectura del gusto, que no busca más lógica, fundamento o justificación que el hecho de proporcionar placer’” (Wittkower 1949: 1).

En base a esto, ¿cómo es posible entonces que un ensayo como “La Tourette” (1961), donde la “*percepción sensorial inmediata*”, de la que hablaba y rechazaba Wittkower, y donde el espacio se describía experiencialmente, opuesto a las conclusiones de Schnoor, haya surgido de la mano de Rowe? Una primera pista para dar respuesta a esta pregunta era ya apuntaba por Vidler al hablarnos de la “*ambigua relación*” que habría mantenido Rowe con la arquitectura, situándolo entre dos actitudes y metodologías antagónicas respecto a la historia del arte. Por un lado “*la escuela inglesa*” representada por Berenson y por otro la escuela de “*la historia del arte ‘profesional’*” encarnada en el *Warburg Institute* y la figura de Wittkower.

“Tal reivindicación de la accesibilidad, cultivada por la escuela inglesa y defendida por Bernard Berenson, quizá indique desde el principio la ambigua relación de Rowe con la historia del arte ‘profesional’, tal como estaba representada por Wittkower y los miembros del Warburg Institute, y su cariño por una postura más ‘amateur’, si no ‘caballeresca amateur’, característica de Roger Fry, Clive Bell y Evelyn Waugh, otro autor favorito de Rowe” (Vidler 2008: 63).

¹⁶² La postura mantenida por Wittkower de dar un contenido simbólico, y no únicamente formal como había hecho Geoffrey Scott, a la arquitectura del Renacimiento, posteriormente –en los años sesenta- se verá aplicada a la arquitectura moderna en el ensayo de William H. Jordy, “The Symbolic Essence of Modern European Architecture of the Twenties and Its Continuing Influencia” (1963): “Por tanto, como una curiosa repetición crítica e histórica, la aproximación formal hacia el International Style lleva nuestra comprensión próxima a la del punto de vista beauxartiano del Renacimiento de Sir Geoffrey Scott. En The Architecture of Humanism de 1914, Scott describía la arquitectura del Renacimiento como una arquitectura de efectos visuales puramente calculados para obtener en el espectador una respuesta empática de naturaleza cenestésica. No fue hasta 1949, que cuando Rudolph Wittkower enfatizó la importancia simbólica de las formas del Renacimiento en su *Architectural Principles in the Age of Humanism* fue definitivamente reafirmado que la gran intensidad de las formas de Alberti sobre aquellas de McKim, Mead & White derivaban sustancialmente de su originaria urgencia de significado como manifestaciones visibles de un particular punto de vista cultural y cósmico. [...] La esencia del movimiento radical de los años veinte parecería ser una objetividad simbólica, una facultad mítica omnipresente en la experiencia moderna” (Jordy 1963: 138).

Si tal como indicaba Schnoor, “*la pureza como noción nunca ha ejercido mucha atracción para Rowe, más bien sería cierto lo contrario: irritación (el panel vacío en una temprana casa moderna, como la Villa Schwob), colisión (como se explica en Collage City), la ambigüedad (en muchos casos, no menos el de ‘Transparency’), son los nodos centrales de interés o fascinación para él*” (Schnoor 2011: 4), es también cierto, que estos tres adjetivos se podrían aplicar a su persona. Este posicionamiento entre estos dos mundos: el anglófilo y el germanófilo, el de Berenson y Wittkower, y que aplicado a la arquitectura se remitiría más concretamente al de Scott y Wittkower, era expresado indirectamente por el mismo Rowe en un artículo publicado en la revista argentina *Summa+* en 2001. Un escrito que consistía básicamente en unas reflexiones que hacía el arquitecto argentino Alfonso Corona Martínez respecto a la influencia que habían ejercido los artículos de Rowe en la manera de proyectar de muchos arquitectos y que contenían unas valiosas revelaciones suyas relacionadas con un breve, pero significativo, intercambio epistolar que habían mantenido pocos años antes de morir, en donde expresaba abiertamente la enorme importancia que había tenido para él el libro de Scott.

“Como estudiante avanzado me deslumbraron los primeros artículos de Colin Rowe, publicados en Architectural Review. Desde entonces me acompañó su pensamiento: era alguien que revelaba otra manera de enfrentar un proyecto o un edificio, un reformador de la crítica de arquitectura. Pensar los edificios como proyectos construidos, pero ante todo como proyectos, es hoy evidente; recurrir a los amplios precedentes como él hizo con el Manierismo para ayudarse a entender a Le Corbusier es moneda común. Sus escasos artículos –sus infrecuentes artículos debiera decir- me hicieron reflexionar a lo largo de muchos años, reconsiderar tanto la historia como el presente. Tuve la oportunidad de conocer a Colin Rowe durante unos días en 1995, en Washington, donde vivía después de retirarse de Cornell. De mi intento de persuadirlo para que viniera a una Bienal en Buenos Aires siguió una breve relación epistolar, como se decía literariamente. Me quedó sin contestar una carta de Rowe en la que sostenía que en la segunda mitad del siglo XX no se había escrito nada en Teoría de la Arquitectura comparable con los libros de Scott y Wittkower. Todavía buscaba una manera diplomática de decirle que aunque hicieran artículos y no libros a la manera de tratados, él mismo y Alan Colquhoun tenían al menos la misma transcendencia, cuando me llegó la noticia de su muerte. Cuestión de generaciones: cada uno se comunica mejor con los que están más cerca en el tiempo” (Corona 2001: 132).

Que estas palabras provinieran de un crítico tan perspicaz como Colin Rowe, de un *connoisseur* como muchos lo han definido, no dejan de sorprendernos y a la vez revalorizan la importancia que tuvo *The Architecture of Humanism* (1914) sobre esta segunda generación de críticos de la arquitectura moderna. Estas declaraciones, además, incrementan su valía, sobre todo, por el momento en que fueron expresadas, es decir, a finales del s.XX poco tiempo antes de su muerte y provenientes de una persona ya con perspectiva y poseedora de todo un extenso bagaje vital e intelectual. Así, los libros de Scott y Wittkower pasaban a ser las dos obras más importantes de Teoría de la Arquitectura de todo el s.XX. Que Rowe considerara a *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) como una de esos dos textos que no habían sido superados en todo el s.XX, no nos extraña. Como ya hemos señalado la primera formación de Rowe se produjo de la mano del propio Wittkower, que fue su tutor y director de Tesis en el *Warburg Institute* de Londres. Su influjo sobre su joven alumno fue de tal magnitud que su metodología de trabajo, basada en análisis planimétricos, sería posteriormente aplicada por Rowe en muchos de sus posteriores artículos. En cambio, la influencia del volumen de Scott no es tan evidente, para empezar, no tuvieron ni la oportunidad de conocerse, al morir éste tan prematuramente en 1929. Así que, al no existir ningún estudio relacionado sobre su posible influencia en el utillaje conceptual de Colin

Rowe, a todo a lo que nos podemos aventurar es a hacer posibles conjeturas especulativas, pero de lo que no hay duda, es que éste le influyó. Dentro de esta atmósfera ambigua de la suposición me gustaría citar esquemáticamente algunos puntos que pueden ser coincidentes en los dos: 1) la importancia de la metodología basada en el formalismo y el purovisualismo para el análisis arquitectónico; 2) la priorización del talento sobre las ideas; 3) la consideración del espacio en la arquitectura; 4) la idea de experiencia arquitectónica en el juicio arquitectónico; 5) la importancia que tiene la historia y la tradición en la arquitectura; o 6) su pasión por la arquitectura del Renacimiento. Estas podrían ser algunas posibles posturas comunes, aunque como se ha matizado previamente se tratarían de conjeturas.

El empleo de esta distinta metodología de análisis, llamada experiencial, por parte de Rowe a la hora de juzgar la arquitectura, se puede observar en la evolución que siguió al respecto. Esta se hace evidente si comparamos uno de sus primeros escritos, “The Mathematics of the Ideal Villa” (1947), un texto fuertemente influenciado por Wittkower, con otro mucho posterior como puede ser “La Tourette” (1961), donde la idea de experiencia estética o de experiencia arquitectónica apuntada por Scott se hace ya evidente en sus descripciones. Una postura que ya habría sido llevada a la práctica en sus años como profesor en Texas, como así lo testimonia su artículo titulado “Lockhardt, Texas” (1955-1956). Un texto que, partiendo de unas primeras alusiones haciendo referencia al mundo humanista de la Toscana italiana, se desarrollaría mediante unas explicaciones urbanas basadas mayormente en la experiencia arquitectónica que un observador en movimiento podía disfrutar, y que en este caso correspondían con las del propio Rowe. Ya fuera vista desde su aproximación a la ciudad:

“Sin mayores incidentes el paisaje se ha desenrollado así mismo milla tras milla con una casi completa negación de un efecto pintoresco. Admirable, intransigente, repetitivo, dominante, monótono, sutil, e invariable, éste es escénicamente inamueblado y una exposición magníficamente agotadora que provoca el mínimo de aperturas para el espectador. Sin una puntuación natural ni un relieve natural, este debilita al ojo; por tanto como una cesura artificial en un esquema continuo incesante la vista distante del ayuntamiento adquiere un significado peculiar. Es como un barco visto en medio de un océano- una evidencia de amenidad y un tipo de imán monumental que parece imponer progresiva complejidad a medida que uno se acerca al pueblo” (Rowe 1955: 59).

O desde un recorrido o “promenade arquitectónica” por su interior:

“La primera visión del pueblo ofrece la característica competición visual. Acercándose desde el sur las dominantes complejidades de la silueta del ayuntamiento luchan por la atención con el esferoide pintado de aluminio de la torre del agua; y una concentración de interés en tanto es perturbada por la aparición a la derecha de un pequeño edificio acastillado, de curioso perfil Vanbrugiano. Una fortaleza de juguete, ladrillo y amatacanado; parcialmente Románico y parcialmente Italianizado, evidentemente la cárcel, su cautivadora autoconfianza muestra el estado de ánimo de todo el pueblo. Como prefacio de la promenade arquitectónica de Lockhardt esta pequeña prisión no puede ser más apropiada, y como uno se ve llevado imperativamente de ella hacia la plaza, se hace aparente que las expectativas no han llegado demasiado altas. El ayuntamiento es agresivo, directo, y razonablemente florido; [...]” (Rowe 1955: 61).



50 Colin Rowe: “Dominican Monastery of La Tourette” (1961), *Architectural Review*

[Un claro ejemplo: “La Tourette” (1961)]

Estas explicaciones experienciales, sustentadas alrededor de un marcado recorrido urbano o *promenade architecturale*, se hacen aún más evidentes en sus palabras al girar éstas alrededor de la idea de la experiencia estética. Esa misma actitud es la que mantendrá, quizás ya de manera más expresiva, en un ensayo como el de “La Tourette” (1961), donde ya desde sus inicios situará sus descripciones dentro del ámbito de la experiencia arquitectónica¹⁶³.

“De todos modos el visitante eventual de La Tourette no podrá dedicar demasiado tiempo al recinto. Acaba de subir una colina, ha entrado bajo un arco y llega a una explanada de gravilla para encontrarse ante lo que parece ser el hiato pintoresco entre dos edificios absolutamente discretos y, por tanto, es un espacio absolutamente accidental. A su izquierda tiene un pabellón abuhardillado, en el que se divisa un reloj con figuras azules de Sevres. A su derecha un huerto de extensión indefinida. Ambos elementos, percibidos nebulosamente, son los componentes más subsidiarios de la escena. Y frente a él, obsesiva en su preeminencia y

¹⁶³ Otro ejemplo vinculado con la arquitectura de Le Corbusier y que evidencia el claro auge que vivió esta metodología experiencial de la *promenade architecturale*, se observa en el artículo de James Stirling para la revista *Architectural Review*, “Ronchamp. Le Corbusier’s Chapel and the Crisis of Rationalism” (1956), en el que muchas de las descripciones y explicaciones que se realizan, surgidas a partir del trayecto de acceso requerido para llegar hasta el lugar, seguido de un recorrido exterior e interior por el edificio, son de carácter visual y experiencial. Esta idea experiencial para el análisis de las obras de arquitectura era, según él, “el procedimiento habitual en el examen de los edificios –una inspección del exterior seguida de un tour interior–”, aunque en este caso, “es invertido, y los espectadores que emergen hasta la cima de la colina proceden a caminar alrededor del edificio hacia la derecha, completando un círculo y medio antes de entrar en la capilla donde tienden a permanecer se manera estática, girando sobre su propio eje para examinar el interior” (Stirling 1956: 156). En el caso de Ronchamp, además, Stirling destacaba el contenido exclusivamente visual, vinculado con los sentidos, que atesoraba esta obra, al carecer de cualquier posible tipo de interpretación intelectual: “El sensacional impacto que produce la capilla en el visitante no se mantiene de manera significativa durante un gran periodo de tiempo y cuando las emociones se sosegan hay poco que apelar al intelecto, y nada para analizar o estimular curiosidad. Este atractivo completamente visual y la falta de participación intelectual exigida por el público puede parcialmente explicar la fácil aceptación que ha recibido por parte de la población local” (Stirling 1956: 161).

sin que se halle apoyada por ningún detalle del artificio convencional se halla la machine à émouvoir que ha venido a inspeccionar. El visitante eventual se siente, secretamente, un tanto descorazonado. Sabe que ya no debe sentirse sorprendido ante una obra arquitectónica que carezca de prefacio. [...], el visitante, puesto que cree hallarse ante una faceta del edificio presentada al azar, se siente inclinado a quitar importancia a su experiencia” (Rowe 1976: 187).

Aquí la idea de movimiento por parte del visitante-observador se hace ya claramente manifiesta al surgir por primera vez la palabra “*experiencia*” en su discurso, un vocablo que se repetirá en sucesivas ocasiones durante esta primera parte del ensayo centrada en la percepción visual en movimiento y las impresiones ópticas que recibía en ese recorrido o *promenade architecturale* que se producía en relación con la obra arquitectónica, es decir, se llevaba a la práctica una metodología crítica de análisis arquitectónico de marcado carácter *scottiano* al sustentar sus descripciones en la idea de una experiencia arquitectónica dinámica.

“Cierta animación de contorno –el corte oblicuo del parapeto y la intersección con la diagonal del campanario- atraerá su mirada y le incitará a continuar. Pero aunque, debido a estas razones, el edificio exija, al principio, un acercamiento rápido, cuando suba la colina y siga por el camino entre arboles, el visitante posiblemente descubrirá que, sin saber cómo, este gesto de invitación se ha desvanecido y que, cuanto más se aproxima, más distante parece mostrarse el edificio a su llegada. [...] Todo el contorno desierto de la parte superior del valle del Turdine ha ido apareciendo a nuestros ojos; el campo de experiencia ha quedado transformado, y la naturaleza de los estímulos a los que uno se veía sujeto se ha hecho, sistemáticamente, más concentrada y más despiadada. [...] Tal vez esto sea efectuar un análisis excesivamente fantasioso; pero, aunque tal vez exageremos la intensidad, no modificamos gravemente la calidad de una experiencia que es tan inesperada como dolorosa. Tal vez fuese posible, y estaría incluso justificado, interpretar la promenade architecturale preliminar como una deliberada implicación de la trágica insuficiencia de la condición del visitante” (Rowe 1976: 188).

Esta conexión con las argumentaciones defendidas por Scott (la experiencia arquitectónica en movimiento) en su libro *The Architecture of Humanism* (1914) que observamos en sus palabras, se verían nuevamente reforzadas si nos fijamos que esta obra volvía a estar dentro de la bibliografía seleccionada de los cursos que impartía en la *Texas University* durante el año 1954-1955 (ver Tabla 4.4) y que nos traen a la memoria nuevamente las palabras de Richard M.Dunn que señalábamos al principio de este trabajo:

“[The Architecture of Humanism fue] un texto básico para los arquitectos e historiadores del arte hasta principios de 1960” donde “tres universidades americanas lo habían incluido como una lectura obligatoria para el título en arquitectura” (Dunn 1998: xvii).

Aun y esta clara aceptación metodológica de la propuesta de análisis arquitectónico defendida por Scott, de raíces Berensonianas ¡claro está!, los contenidos y aspectos metodológicos de este ensayo son mucho más ricos y alcanzan un espectro mucho más amplio, al conjugar en un mismo lugar estas dos opuestas metodologías de análisis arquitectónico que venimos señalando. Así de claro lo dejaba Rowe a mitad del escrito:

“Y si, de momento, ya hemos dicho bastante para dar idea de la complejidades perceptivas de La Tourette, incluso sin haber penetrado en el edificio, ahora ya podemos acercarnos a él con un criterio mental totalmente opuesto y absolutamente conceptual. Aunque, el modo normal

de ver un edificio es el que aquí hemos dejado indicado, dado que el modo normal de planearlo se supone que es de dentro afuera, tal vez ahora podamos dejar de prestar atención a los aspectos más sensoriales del monasterio para pasar a considerar su razón explícita” (Rowe 1976: 192-193).

A partir de este punto, se sinceraba al indicarnos cuales eran las metodologías que había utilizado para la redacción de su ensayo, justo en el momento en el que pasaba a utilizar “*un criterio mental totalmente opuesto y absolutamente conceptual*”¹⁶⁴. Y mediante estas palabras nos mostraba que era plenamente consciente de la oposición que existía entre un “*criterio mental*” basado en “*los aspectos más de sensaciones*” (sustentado en los sentidos y las sensaciones perceptivas) y un “*criterio mental*” en este caso “*conceptual*” (sustentado en la razón y el intelecto), o dicho en otras palabras, la diferencia y oposición que existía entre la metodología defendida por Scott y la metodología defendida por Wittkower respectivamente, siendo la primera, según él, “*el modo normal de ver un edificio*” y la segunda “*el modo normal de planearlo*”. En esta parte del escrito, por consiguiente, es donde Rowe cambiaría de método crítico al pasar de un análisis previo que iba ‘de fuera hacia adentro’ a un análisis en sentido inverso que iría de “*dentro afuera*”; de un análisis experiencial que se podía extender hasta el interior del edificio a un análisis intelectual que buscaba vislumbrar cuales eran las ideas (“*su razón explícita*”) que subyacían detrás de esta estructura arquitectónica. En este punto, es donde volvería a tocar temas ya conocidos de los antiguos análisis de Rowe, vinculados con la percepción analítica en los que abordaba algunos de los componentes o elementos arquitectónicos de los edificios elegidos, y que en el caso de la Tourette haría hincapié en las dos diferentes ideas estructurales con las que se materializaba el edificio: el concepto de *megaron* y el concepto de *sandwich*, “*sólo diremos, de pasada, que Poissy es un sandwich y la Maison Citrohan un megaron, el megaron básico, y que el concepto de sandwich acentúa los suelos y el de megaron las paredes*” (Rowe 1976: 197).

En este ensayo además aparecería en paralelo un tema que ya habíamos planteado en el apartado anterior, como es el concepto de la personalidad artística al hablar de Zevi, y que había sido tratado y defendido por él en un libro no muy lejano –cronológicamente hablando– al artículo de Rowe como es *Architettura in nuce* (1960). Para empezar, parece clara y evidente la relación recíproca que existe entre una obra artística y su creador, donde toda creación es evidentemente fruto de un artista, espíritu creador o genio. Ahora bien, si tanto Zevi como Rowe podían estar seguramente de acuerdo en esta relación recíproca, da la impresión de que sus posturas se sumían en ámbitos diversos. Zevi se inclinaba de manera

¹⁶⁴ El mismo Rowe en la *Addendum 1973* que incorporaría al final de su ensayo *The Mathematics of the Ideal Villa* (1947) hablaría de estas dos metodologías. Reconociendo su deuda con el proceder metodológico wölffliniano: “*Una crítica que empieza con configuraciones aproximadas y que pasa luego a identificar las diferencias, que intenta establecer de qué modo el mismo motivo general puede ser transformado según la lógica (o la compulsión) de estrategias específicamente analíticas (o estilísticas), debe tener, presumiblemente, un origen wölffliniano*”, y aún mostrando sus obvias limitaciones, ya que “*no puede tratar adecuadamente los problemas de iconografía y contenido*”, abogaría a favor de su uso porque “*un ejercicio crítico de estilo wölffliniano (aunque dolorosamente ya pertenezca al periodo de los años 1900) todavía puede poseer el mérito de llamar primariamente la atención hacia lo que es visible y, en consecuencia, apoyarse mínimamente en las pretensiones de la erudición recurriendo tan pocas veces como sea posible a referencias ajenas a sí mismo*” (Rowe 1976: 16), es decir, si bien tanto Berenson y Scott como Wittkower tenían sus raíces en la metodología wölffliniana, los primeros ponían la atención exclusivamente en lo visible y el segundo añadía a esto cuestiones de contenido. De lo que podemos deducir que Rowe destacaba la enorme utilidad que seguía atesorando este método exclusivamente estético-visual exento de cualquier tipo de añadidura intelectual, próximo a Berenson y Scott.

categoría a favor de los conceptos de experiencia arquitectónica y personalidad artística al ver la compatibilidad que existía entre ambos, rechazando toda posible teorización intelectual o racionalización del acto creativo. La arquitectura se expresaba únicamente en un espacio de tres dimensiones, un espacio que debía ser aprehendido por los sentidos y no por la mente, y donde el acto creador se guiaba en un alto grado por los instintos personales y subjetivos del artista. Por poner un ejemplo ya citado, el arquitecto era como un escultor que moldeaba el barro y era en el modelaje de estos vacíos donde expresaría su personalidad. Por el contrario, en el caso de Rowe, o al menos la idea que podemos extraer de su ensayo, es que vinculaba: la experiencia arquitectónica con el modo de ver o percibir un edificio –sus formas, sus espacios o sus relaciones contextuales en base a un recorrido establecido- por parte del observador o crítico, este ir ‘de fuera hacia adentro’, para él, “*el modo normal de ver un edificio*”; y en el lado opuesto, la personalidad artística con “*el modo normal de planearlo*”, el modo de idear un edificio, este ir de “*dentro afuera*”. Siguiendo con este hilo conductor dentro de esta distinción se podía adjudicar a cada método un campo correspondiente, a Scott el de la experiencia arquitectónica –*The Architecture of Humanism* (1914)- y al Warburg Institute el de la personalidad artística, un tema que en el caso concreto del ensayo de “La Tourette” (1961) –al hablarnos del “*programa para el edificio*”- vincularía el criterio mental-conceptual con el ‘estilo’ de un artista diciendo:

“El número de elecciones de que dispone una sola persona, como las soluciones de que dispone una determinada época, nunca es tan grande como las que, de hecho, existen. Al igual que una época, una persona también tiene un estilo –suma total de las disposiciones emocionales, tendencias mentales y actos característicos que, tomados en conjunto, forman su existencia- y, en sus distribuciones esenciales (aunque con gran excepción), el edificio de Le Corbusier se halla coordinado en gran parte siguiendo las líneas previsibles, las evidencias anteriores de su estilo” (Rowe 1976: 193).

Quizás esta aceptación de estas dos metodologías opuestas por parte de Rowe explique también su jugueteo entre dos conceptos como son el talento y las ideas, un tema que trataría de manera específica dos décadas después en “Ideas, Talent, Poetics: A Problem of Manifesto” (1987). Un trabajo, por consiguiente, el del artista o creador que se movería durante el proceso de ideación artística entre un mundo conceptual y abstracto por un lado, y un mundo subjetivo, sensorial e intuitivo, por el otro. Este situarse en completo equilibrio entre estos dos polos era lo característico de los grandes artistas, “*no obstante, como todo el mundo sabe, las grandes personalidades realmente artísticas –Mozart, Michelangelo, Shakespeare- poseerán siempre los dos, las ideas y el talento en casi perfecto equilibrio*” (Rowe 1987: 287). Un equilibrio que habría sido materializado, en este caso, por Le Corbusier a la hora de concebir la Tourette:

“Le Corbusier es uno de los pocos arquitectos que no ha suprimido las exigencias de la sensación ni del pensamiento. Siempre ha mantenido un equilibrio entre ambas; y así –y eso es algo que sólo encontramos en él- mientras el intelecto civiliza la parte sensible, la sensibilidad actualiza la ‘civilidad’. Este es su mensaje más evidente, y precisamente por eso en él el argumento conceptual jamás acaba de proporcionar un pretexto suficiente y siempre ha de ser vuelto a interpretar en términos de apremios perceptivos” (Rowe 1976: 196).

Es curioso observar que si bien Le Corbusier había sido un arquitecto que se había movido entre las exigencias de sensación y de pensamiento, el mismo Rowe en este artículo también se movería cómodamente entre estos dos polos, entre el perceptivo y el conceptual, entre el

empirista y el idealista. Si el tema de la personalidad artística en este ensayo ya tenía una cierta importancia, parece ser que a medida que fueron pasando los años, este interés se fue incrementando en el pensamiento de Rowe o al menos esa es la impresión que le queda a uno después de cotejar su libro póstumo *Italian Architecture of the 16th Century* (2002), una obra en la que se le da una destacada importancia a las personalidades creadoras, como así quedaba claramente estipulado ya desde su *Prologue* inicial:

“La materia de este libro es la arquitectura italiana del siglo XVI. Su objetivo es el de trazar una ligne des hauteurs durante el cinquecento (el término italiano para denominar este periodo), y por tanto, su estrategia dominante es la presentar una serie de personalidades eminentes y algo del ambiente sociopolítico, siendo el contexto para sus logros” (Rowe 2002: XVII).

Esta importancia dada a los artistas era también fruto de su insatisfacción respecto a conceptos como el de *Zeitgeist*, que predeterminan la arquitectura, o de términos estilísticos como serían el de Renacimiento o Manierismo, que ocultan tras ellos y no dejan ver o valorar la riqueza y complejidad de los edificios del siglo XVI, así como, el destacado papel de sus arquitectos al esquematizar y simplificar excesivamente la realidad de los ejemplos concretos. Frente a esto Rowe puntualizaría *“por el contrario, nuestro enfoque se desarrolla, cuando es posible, a partir del examen a primera mano de ejemplos concretos, ya que éste es central a la hora de entender y disfrutar de una obra de arquitectura”* (Rowe 2002: XVII), de donde se puede extraer también la conclusión de cómo este crítico al final de su vida fue dándole cada vez más importancia al hecho de la experiencia arquitectónica *“a partir del examen a primera mano de ejemplos concretos”* siendo ésta *“central a la hora de entender y disfrutar de una obra de arquitectura”*. Donde uno se pregunta: ¿no estaría esta afirmación de Rowe en plena sintonía con los postulados de Geoffrey Scott?

Peter Eisenman en su artículo *“Not the Last Word: The Intellectual Sheik [Colin Rowe]”* (1994) señalará también este cambio metodológico que se produjo en Rowe al poner en evidencia, en base a las intuiciones de otros, que *“hay dos Rowes, un antes y un después, ambos se cree que se pueden seguir tanto lógicamente como cronológicamente. Alguna gente fecha el final del primer Rowe con su artículo sobre La Tourette y su vuelta a Inglaterra en 1959 (habiendo esta sido una experiencia traumática, a la luz de su apresurado retorno tres años después a los Estados Unidos). Otros marcan el final de este primer Rowe con su introducción a los Five Architects en 1972 y su addendum de ‘Las Matemáticas’ en 1973. Esto señala, argumentan ellos, un fin a su formalismo analítico y a su extraño flirteo con el modernismo. Una nueva serie de explicaciones, en el reino de lo psicológico, parecen sugerir que siempre hubo dos Rowes habitando un mismo cuerpo y una misma mente. Esta línea de razonamiento traza todo el camino de vuelta de ambos personajes hasta Lockhart, Texas. [...] Y otros argumentos podrían declarar que hay sólo un Rowe, que no se ha producido ningún cambio, y que cualquier evidencia de cambio es meramente la maduración de una personalidad compleja”* (Eisenman 1994: 68). Todas estas posibles explicaciones a las que recurría no eran más que un claro lamento de Eisenman por el distanciamiento que se había dado en Rowe respecto a la metodología analítica formalista de raíces *wittkowerianas*, ya que, según él, *“el punto clave gira alrededor del cambio que se dio en Rowe sobre las cuestiones de forma. [...] Un signo revelador de este cambio en la trayectoria de Rowe es su movimiento hacia el empirismo y su atracción hacia una arquitectura inglesa que en 1961 el habría rechazado”* (Eisenman 1994: 68). Por tanto, esta transformación tenía mucho que ver con este cambio metodológico que se había producido al haberse desplazado de una tradición abstracto-conceptual (germana) a una tradición empírico-sensorial (angloamericana). Una claro ejemplo de este hecho se observaba en que *“la promenade architecturale, que fue convirtiendo*

progresivamente en una de las herramientas favoritas de Rowe, [...] en la promenade el énfasis de sitúa en la observación empírica, en la experiencia de ojo como opuesto a los procesos de la mente, en una inclinación calculada y en última instancia en la apariencia en lugar de la esencia” (Eisenman 1994: 69). Una actitud que se podría entender como una acercamiento a la propuesta metodológica de Berenson y Scott en detrimento de la de Wittkower, a lo que nos preguntamos, ¿esta aproximación no llevaba implícito en Rowe el poner cada vez más el acento en lo espacial sobre lo objetual?

[La experiencia estética en la educación arquitectónica: *The School of Architecture* de Texas]

Respecto al ámbito que estamos tratando, el de la arquitectura, en la Tabla 3.1 se pueden apreciar los momentos de máximo apogeo que disfrutó *The Architecture of Humanism* (1914) durante sus primeros cien años de vida (1914-2014) y que coinciden íntimamente con los periodos de esplendor que vivió esta segunda vía empirista de análisis arquitectónico, angloamericana (Berenson y Scott) pero de raíces germanas (Burckhardt y Wölfflin), que floreció a principios del siglo XX alrededor de la figura de Berenson y el círculo de *I Tatti*. Si el libro de Scott fue un vehículo clave en la divulgación de esta metodología, observando con atención la biografía de esta obra podemos ver: 1) que esta segunda vía, paralela a aquella germanófila, limitó su radio influencia únicamente al contexto angloamericano¹⁶⁵, es decir, a Estados Unidos e Inglaterra; y 2) si tal como apunta Camillo Sitte “*una obra literaria puede ejercitar una cierta influencia sólo si sus ideas se encuentran ya en el aire*”, los periodos en los que el libro de Scott disfrutó de mayor fortuna crítica fueron: primero la década de los años veinte –un ejemplo es *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration* (1929) de Henry-Russell Hitchcock-, seguido de un segundo momento importante a partir de las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial (1945-1965). Coincidiendo todo ello con una época en la que empezaron a traducir al inglés muchas de las obras de la primera y segunda generación de teóricos del arte y de la arquitectura alemanes (ver Tabla 3.2), así como, comenzaron a aparecer obras en este idioma en las que la idea de la experiencia arquitectónica tenía una fuerte presencia en sus discursos, como por ejemplo, *The idea of Space in Greek Architecture* (1956) R.D.Martienssen, *Architecture as Space. How to look at Architecture* (1957) de Zevi o *Experiencing Architecture* (1959) de Steen Eiler Rasmussen.

Seguramente, ese renacer humanista que se experimentó una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, aceptando todas la connotaciones que pueda sugerir este término, propició en cierta medida este relevante resurgimiento de las teorías de Scott, despertando un enorme interés en algunos destacados arquitectos e historiadores norteamericanos, como Philip Johnson, Charles W. Moore o Vincent Scully. Aspectos como: 1) la importancia dada al espacio arquitectónico; 2) la relevancia dada a lo sensorial en detrimento de lo mental e intelectual; 3) una actitud preocupada por la psicología y el bienestar de los usuarios, con las connotaciones empáticas que esta postura comporta; 4) una vuelta a la materialidad de la arquitectura; 5) el papel destacado de lo social; 6) la defensa de un quehacer arquitectónico empírico en base a hechos concretos físicos y materiales vinculados con el contexto inmediato; 7) el rechazo a un tipo de arquitectura basada en conceptos abstractos y manifiestos teóricos e ideológicos, son algunos de los rasgos de esta arquitectura de los años cincuenta que tienen que ver, aunque sea

¹⁶⁵ Aquí se añaden dos excepciones puntuales: Italia, que disfrutó de una traducción hecha por Elena Croce en 1939 que, como hemos visto, sería reeditada posteriormente por Zevi en 1978 y 1999; y España, que contó con una traducción en 1970 a cargo de José Luis Cano Tembleque.

tangencialmente, con los contenidos del libro de Scott, siempre y cuando, claro está, seamos capaces de realizar una lectura abierta que no tenga que ver en *stricto sensu* con el Renacimiento. Unas cuestiones todas ellas que fluirían transversalmente, durante estos años, entre el campo del mundo académico, el de la práctica y el de la enseñanza de la arquitectura. Un claro ejemplo de un intento de una reforma de la educación arquitectónica en el contexto norteamericano, una vez finalizada la Segunda Guerra, se dio en la *University of Texas* a mediados de los años cincuenta. La conjunción de personalidades como Bernhard Hoesli, Colin Rowe, John Hejduk, Robert Slutzky, entre otros, bajo la dirección de Harwell Harris Hamilton, favoreció la creación de un nuevo programa para la enseñanza de la arquitectura en el que se intentó enlazar pensamiento arquitectónico, pedagogía y práctica arquitectónica, así como, reformar los dos sistemas educativos que estaban vigentes en aquel momento en el país: el sistema académico de la *Ecole des Beaux-Arts* y el sistema bauhasiano de la *Harvard Graduate School of Design*. La propuesta alternativa de Texas favoreció una triple fusión al congeniar la tradición académica, el funcionalismo técnico moderno y el regionalismo pragmático estadounidense en un mismo lugar, como así lo manifestó Alexander Caragone en la *Apología* con la que daba inicio a su libro *The Texas Rangers. Notes from an Architectural Underground* (1995):

“Humanista, inductiva, e históricamente consciente, ésta[la University of Texas] trató de reconciliar dos filosofías divergentes –la insistencia moderna en la tecnología, el funcionalismo y la experimentación y la dependencia académica en la tradición y el precedente- mientras simultáneamente estaba cambiando las tendencias anti-intelectuales del regionalismo pragmático” (Caragone 1995: xi).

Los experimentos que se llevaron a cabo, durante aquel breve pero intenso periodo, giraron alrededor de unas investigaciones relacionadas con el contenido y la composición espacial, es decir, el estudio, la visualización y organización del espacio arquitectónico y urbanístico por encima de temas relacionados con la masa. El espacio se convirtió en el común denominador de la arquitectura moderna, por tanto, *“se nos enseñó a redirigir nuestra atención desde la cualidad pintoresca del objeto sólido (el perfil y la masa del edificio) hacia el espacio definido por las paredes, el suelo, el techo, la estructura. [...] Una vez esta idea esencial fue comprendida y el espacio arquitectónico podía ser ‘visto’ como tangible –un fenómeno plástico sujeto a las mismas reglas de composición que se aplican en la pintura y la escultura- éste podía ser organizado respecto a la escala, la secuencia, el ritmo, la articulación, y la proporción”* (Caragone 1995: xviii). Sirva como ejemplo de este proceder, el *Problem 5* del curso Arc. 525 donde *“se pidió a los estudiantes que transformasen el dibujo de una planta en una sección y de allí vuelta atrás a una planta otra vez. Este iba a ser un ejercicio de visualización espacial”* (Caragone 1995: 202). Y que no tenía otro objetivo pedagógico que la estimulación del pensamiento espacial del estudiante, ya que *“es cierto que el ‘descubrimiento’ del espacio arquitectónico fue el acontecimiento más significativo del programa en la escuela de arquitectura”* (Caragone 1995: 321). Todo ello iba acompañado de postulados como: 1) la creencia de que la arquitectura es un todo unitario que no se puede diseccionar en partes independientes (plantas, alzados y secciones), ya que éstas se encuentran interrelacionadas; 2) la concepción del dibujo arquitectónico como una abstracción, debiendo ser entendido como un medio y no como un fin en sí mismo; 3) la mejora de los métodos de representación sobre todo mediante el trabajo y diseño en las tres dimensiones, mediante maquetas e isometrías, al ser los mecanismos más adecuados a la hora de representar la forma y el espacio arquitectónico; 4) el desarrollo y reconocimiento de la idea arquitectónica bajo el concepto de que el diseño arquitectónico debía ser entendido como un proceso creativo y una experiencia personal, o sea, *“a través de la propia experiencia directa, la intuición, la investigación*

en la historia de la arquitectura ('el precedente histórico' según el léxico de la escuela), y el análisis racional de los datos del programa, la idea arquitectónica surgiría" (Caragonne 1995: 264); 5) el estímulo de la mente y la imaginación del estudiante mediante la discusión, la experiencia y la reflexión por encima de la imposición de doctrinas y fórmulas normativas, con la intención de transmitir un método flexible y no un sistema cerrado¹⁶⁶; 6) la aplicación de la percepción fenomenológica de la psicología de la *Gestalt* a la arquitectura como "método para evaluar y describir la forma y el espacio arquitectónico" (Caragonne 1995: xx), dándole de esta manera una destacada importancia a los temas psicológico-perceptivos vinculados con la idea de experiencia estética y proponiendo una nueva interpretación espacial de la arquitectura mucho más compleja; 7) la historia como herramienta de proyecto con el estudio, la investigación y análisis de precedentes históricos y de sus espacios, bajo la creencia de que el estudio y el uso de las arquitecturas del pasado podían favorecer la creatividad y la invención artística, es decir, "a través de seis años de enseñanza e intensa colaboración con sus colegas, Hoesli cayó en la conclusión que la interpretación espacial de la arquitectura moderna también podía servir como medio de comprensión de la arquitectura premoderna y, importante, podría señalar el camino hacia una poderosa concepción de la arquitectura contemporánea: una nueva visión del presente y del futuro, indisolublemente unida al pasado" (Caragonne 1995: 320); o 8) la importancia que se le otorgó al lugar y al contexto urbano o natural en el diseño arquitectónico, sirviendo como ejemplo *The Losoya Park Project* donde el espacio externo no era ya entendido como una *tabula rasa* sino que existía una interacción que establecían los edificios situados en el espacio urbano, mostrando de esta manera unos métodos de aproximación a la arquitectura mucho más empíricos, acercando de esta manera el diseño arquitectónico a los problemas reales.

Aunque, como bien apunta Caragonne, "todas estas ideas seguramente no eran únicas. En 1957, Bruno Zevi en *Architecture as Space* introdujo la interpretación espacial tanto en la arquitectura moderna como en la premoderna, [...] y Rudolph Arnheim había publicado en 1954 *Art and Visual Perception* sugiriendo una unión entre las teorías de la *Gestalt* y las artes plásticas" (Caragonne 1995: xx). Si nos remitimos a los hechos, parece ser, que muchas de estas ideas se encontraban en el aire, ya que si nos fijamos por un momento en Zevi, él mismo en Italia promovió, ya a finales de los años cuarenta, una alternativa a las enseñanzas académicas del momento, primeramente como promotor de la *Scuola di Architettura Organica* (1944-1948), y seguidamente ya dentro del mundo académico a través de sus clases, primero en el *Istituto universitario di architettura di Venezia*, y a partir de los años sesenta en la *Facoltà di architettura di Roma*. Una actitud que podía mantener puntos básicos de conexión con las enseñanzas de la *University of Texas*, como por ejemplo: 1) la importancia dada este nuevo elemento arquitectónico, el espacio como común denominador de toda arquitectura; 2) la mejora de los métodos de representación arquitectónica; 3) el estudio y análisis de la arquitectura moderna y del pasado desde un punto de vista espacial; 4) la consideración del espacio y el contexto urbano a la hora de proyectar; el valor dado a la historia de la arquitectura, la tradición y a los precedentes históricos como apoyos a la hora de proyectar en el tablero de dibujo; 5) el uso de un método inductivo basado en la experiencia y no en la teoría; o 6) el carácter sumamente experimental del que disfrutaron todos sus cursos favorecieron las investigaciones de contenido espacial. Por tanto, este carácter experimental que se mantuvo en las dos orillas del Atlántico en aquellos años, fomentó la experiencia y reflexión del estudiante por encima de la implantación de cualquier doctrina o fórmula, al asumir éstas un papel limitador de la creatividad artística.

¹⁶⁶Una actitud no muy distante de la opinión que había manifestado Eisenman en su tesis doctoral *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963) respecto a libro de Scott al tildarlo como una "open-ended theory".

Arc 525 Problem 5

November 22, 1954

Below is the drawing of a plan.

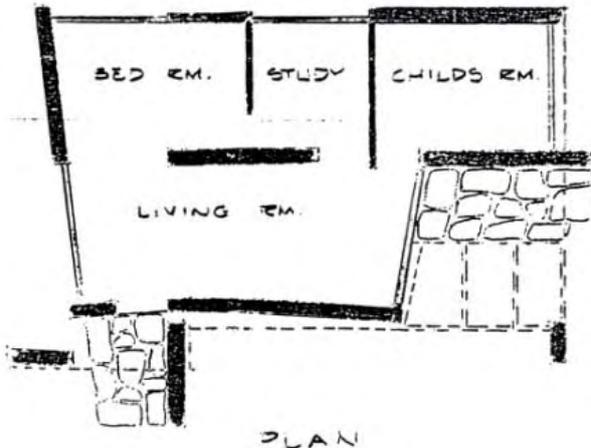
You are to consider this drawing as a section through a structure.

You have to interpret this section; then you proceed to develop a plan or plans to go with it, then to show with interior and exterior views the form of the building you have developed out of the original drawing. You are entirely free to decide what kind of building this should be.

You are free to leave out minor elements of the original drawing or to add new elements as necessary to interpret spaces and visualize the section.

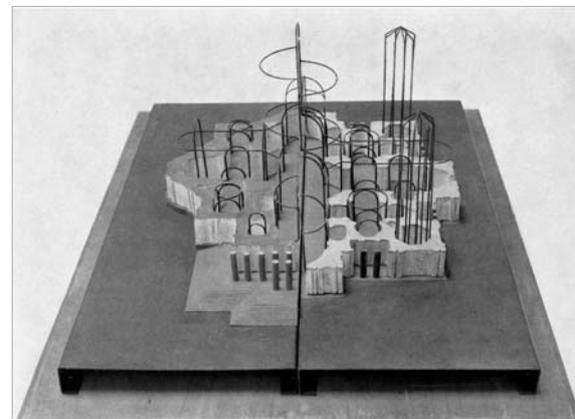
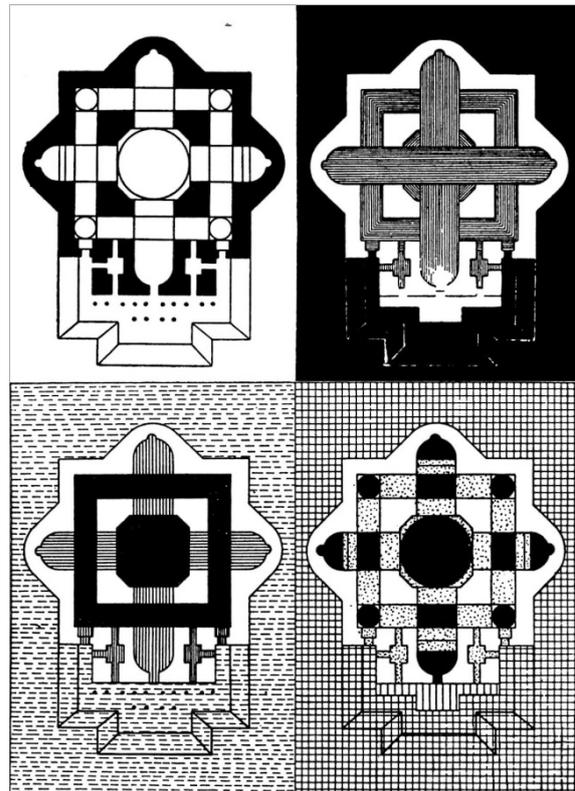
This is an exercise to practice the power to visualize and to interpret spaces; therefore no "finished" drawings are required, but your sketches should record the process of visualisation. Use plans, sections, elevations, isometrics, perspectives. Use scale figures to indicate scale. Use any medium. Use color.

Sheet size : 24" x 36" white detail paper
 Issued : 2:00 p.m.
 Due : 6:00 p.m.



PLAN

51 Ejercicio de la *School of Architecture* de Texas
 [Alexander Caragonne: *The Texas Rangers* (1995)]



52 Propuesta de mejora de la representación espacial
 [Bruno Zevi: *Saper vedere l'architettura* (1948)]
 53 Maqueta de representación espacial
 [Bruno Zevi: *Michelangiolo architetto* (1964)]

Todos los puntos en común que podemos observar en este elenco también se podría decir que se encontraban implícitos en el libro de Scott: 1) la experimentación, manipulación y modelado del espacio arquitectónico; 2) la importancia dada a la tradición en detrimento de lo académico; 3) el papel preponderante dado a lo sensorial por encima de lo intelectual; y sobre todo, 4) la importancia dada a los efectos psicológicos y perceptivos que se producían en la contemplación de una obra artística, englobado dentro del concepto de experiencia estética (Berenson) o experiencia arquitectónica (Scott).

[Un punto en común entre dos metodologías opuestas: los temas perceptivos y la psicología]

Continuando con esta dualidad metodológica, y aun tratándose de metodologías o “*criterios mentales*” opuestos (el uno conceptual y el otro experiencial), se puede decir que existían algunos puntos en común. Quizás el más evidente, y que era apuntado por Rowe, tenía que ver con la enorme importancia que le daban ambos sistemas a la percepción visual, al compartir estos dos métodos “*la idea de las complejidades perceptivas*”. Sobre este hecho, es indudable la enorme importancia que han tenido los temas relacionados con la percepción para el arte y la historia del arte, para el artista y para el historiador o crítico. Limitar el fenómeno estético en lo concerniente a la percepción de la forma con el fin de examinar qué ocurre cuando percibimos una forma visual, donde “*el problema de la Forma es inmediatamente el problema del arte y el problema también de la percepción*” (Lee 1912: 162), se ha convertido en uno de los temas capitales del siglo XX y continua estando en plena vigencia en el actual siglo XXI. Aquí habría que destacar, el decisivo papel que ejerció el enfoque formalista y puro visualista a finales del siglo XIX, y que en el caso del mundo angloparlante se vio fuertemente influenciado por la figura de Wölfflin durante el siglo XX. Berenson, seguramente, fue uno de esos primeros autores que supieron trasladar y adaptar sus teorías al contexto angloamericano, contribuyendo de manera decisiva con este quehacer al desarrollo de la historia del arte formalista en ese ámbito, ya a principios de siglo. Su admiración quedaría manifiesta en muchos de los comentarios hechos a lo largo de su vida, al opinar en todos ellos que Wölfflin había sido “*el más grande de los historiadores de arte de lengua alemana después de Jacob Burckhardt, de quien fue pupilo*” (Berenson 1963: 22) o al expresar sus afinidades filosóficas:

“*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur de Wölfflin, presentado para su Tesis doctoral en 1886 (un año antes de mi graduación), contiene en esencia y más que en esencia mi filosofía entera del arte. ¡Extraña que no fuera nunca publicado durante su vida, ni su espíritu anima sus futuros escritos hacia algo parecido que contenga la expresión que hay aquí! Él tenía solamente veintidós años y yo seguía mi camino a tientas hasta que cerca de los treinta vi claramente un acercamiento similar hacia los problemas del arte. Él, no obstante, tuvo a Burckhardt y Volkelt como profesores y generaciones de pensadores alemanes. ¿Mientras qué tenía yo? Solamente a Pater. Porque yo no había leído a nadie que escribiera de arte, y los intereses de Norton eran solamente históricos e ilustrativos*” (Berenson 1963: 22-23).

Esta influencia de las teorías Wölfflin en el mundo angloparlante a través de Berenson, también era considerada por Vidler, al extenderla hacia su discípulo, Geoffrey Scott, y opinar que “*asimismo, la influencia de Wölfflin se vio reforzada por The Architecture of Humanism de Geoffrey Scott en 1914*” (Vidler 2008: 62). Esta línea sucesoria (Burckhardt)-Wölfflin-Berenson-Scott se hace manifiesta a partir de las propias palabras expresadas por este último en su *Preface*, al citar a estos tres autores siguiendo este mismo orden cronológico:

“*En la medida en que este estudio está relacionado con la cultura del Renacimiento italiano, me considero en deuda en primer lugar, como todo estudioso siempre debe reconocerlo, con Burckhardt. He utilizado también la obra de Wölfflin Renaissance und Barock. A la amistad de Bernhard Berenson debo el estímulo y aliento que sólo quienes la comparten pueden apreciar*” (Scott 1924: ix).

Si bien ya Caragonne había establecido en su libro relaciones entre la psicología de la *Gestalt* y la nueva manera de ver e interpretar la forma y el espacio arquitectónico empleada por Wittkower, diciendo que “*por medio de la aplicación de conceptos ópticos y de la psicología de la*

Gestalt, Wittkower nos muestra cómo las fachadas de los edificios, los planos, y el espacio interno de la arquitectura del Renacimiento puede ser ‘leído’” (Caragonne 1994: 115), está claro que los efectos psicológicos y perceptivos que se producían en la contemplación de una obra artística se acabarían convirtiendo en cuestiones y preocupaciones esenciales para el desarrollo del arte del siglo XX y el siglo XXI. Uno de estos temas clave vinculados con el arte del siglo XX, sería la cuestión de la percepción visual y su diferenciación entre lo real y lo aparente, entre los hechos físicos y los efectos psíquicos. Este relativismo imperante y característico de una percepción influida por la psicología¹⁶⁷, ya habría sido tenido en cuenta por Scott, al señalar que “los espacios, masas y líneas de la arquitectura, en cuanto percibidos, son apariencias” (Scott 1924: 210) y llevado al campo de la experiencia arquitectónica, lugar donde confluían el espacio y el movimiento dentro de este relativismo:

“El valor del espacio en la arquitectura resulta afectado en primer lugar, y sobre todo, por dimensiones reales; pero además resulta afectado por otras cien consideraciones. Resulta afectado por la luz y la posición de las sombras: la fuente de la luz atrae a la vista y produce un movimiento sugerido independientemente por sí mismo. Resulta afectado por el color: un suelo oscuro y un techo iluminado proporcionan una sensación de espacio completamente diferente a la que suscita un techo oscuro y un suelo iluminado. Resulta afectado por nuestra propia expectativa; por el espacio que acabamos de dejar. [...] La arquitectura no es un mecanismo, sino un arte; y esas teorías de la arquitectura que facilitan pruebas prefabricadas para la creación de la crítica del modelo, se hallan condenadas por sí mismas. Sin embargo, en la belleza de cada edificio, el valor-espacio, dirigiéndose a nuestro sentido de movimiento, desempeñará una parte principal” (Scott 1924: 229-230).

Una diferenciación que ya habría sido apuntada con anterioridad también por Hildebrand al distinguirnos entre la forma inherente (*Daseinsform*) y la forma efectiva (*Wirkungsform*):

“También se desprende que todas las llamadas teorías de la proporción que han sido propuestas para el arte se han basado por mucho tiempo en un concepto erróneo. Las proporciones erróneas tienen que ser cada vez extraídas del total de la obra de arte, que conduce cada vez a nuevos resultados; la totalidad nunca debe ser la suma de proporciones aisladas y preordenadas” (Hildebrand 1893, 1994: 27, 237).

Este relativismo de la percepción visual implicaba, por tanto, una experimentación constante, así como, la supresión de cualquier postulado o norma en lo referente a la percepción artística, favoreciendo, de esta manera, al concepto de experiencia artística como la única vía posible a la hora de analizar y juzgar el arte. Como claro ejemplo de este proceder puramente sensorial y no teórico, vinculado con la *University of Texas*, se podría citar a Josef Albers (1888-1976) y sus investigaciones o “búsquedas”, como a él le gustaba llamarlas, relacionadas con el color que se vieron materializadas tiempo después en su célebre obra *Interaction of Color* (1963). Sobre esta indisoluble relación entre la percepción visual del color y su relativismo, llegaría a afirmar que “en la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad, como es físicamente. Este hecho hace que el color sea el más relativo de los medios que emplea el arte” (Albers 1971: 1). Para acabar diferenciando, por consiguiente, entre lo real y lo aparente, donde

¹⁶⁷ Esta aplicación de la ‘nueva’ ciencia de la psicología a la arquitectura había sido expresada de manera explícita en la tesis doctoral de Wölfflin –señalada por Berenson- *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886) al hablarnos de los fundamentos psicológicos de la arquitectura (*Psychologische Grundlage*) y diferenciar entre los términos impresión (*Eindruck*) y expresión (*Ausdruck*) para poder explicarnos de esta manera los efectos emocionales que la arquitectura era capaz de provocar a través del fenómeno inconsciente de la empatía.

“la experiencia enseña que en la percepción visual se da una discrepancia entre el hecho físico y el efecto psíquico” (Albers 1971: 2). Esta postura basada en el relativismo de la percepción visual le llevaría a rechazar todo tipo de conocimiento teórico sustentado en el positivismo y decantarse a favor de unas investigaciones basadas en la experiencia directa y práctica: “este libro, por tanto, no se ajusta a una concepción académica de ‘teoría y práctica’. Invierte este orden y coloca la práctica antes que la teoría, que, a fin de cuentas, es una conclusión derivada de la práctica” (Albers 1971: 1). No cabe la menor duda de que estos mismos experimentos se llevaron a cabo en el curso de color de la *University of Texas*, ya que “Robert Slutzky y Lee Hirsche rediseñaron los cursos Arc. 230 y 414 en línea con las teorías de la interacción del color de Josef Albers. En Yale, Albers había enseñado a Slutzky y Hirsche su visión única de la psicología y la interacción del color” (Caragonne 1994: 186). Unas exploraciones que estaban en plena sintonía con las preocupaciones de Rowe, donde “lógicamente, sin embargo, el curso de color parece también haber ejemplificado muchos de los aspectos sobresalientes del nuevo programa, y la filosofía de sus autores, Hoesli y Rowe” (Caragonne 1994: 187), y un relativismo subyacente que iba de la mano de “las complejidades perceptivas de *La Tourette*” señaladas.

Vincent Scully: La historia de la arquitectura en Yale: Espacio, Movimiento y Empatía

Otro claro caso de la influencia que ejercieron las teorías de Scott en los años cincuenta y sesenta en el mundo académico de la historia y de la crítica de la arquitectura, en el contexto angloamericano, se personificaría en la figura de Vincent J. Scully. Este planteamiento no es una mera conjetura personal al respecto, sino que ya ha sido expresado hace algunos años por un conocedor de su vida y obra y como es el historiador de la arquitectura Neil Levine. Estos primeros contactos del historiador de New Haven con las teorías del crítico inglés parece ser, según Levine, que se debieron producir a mediados de los años cuarenta cuando éste se incorporó al programa de postgrado de historia del arte de Yale:

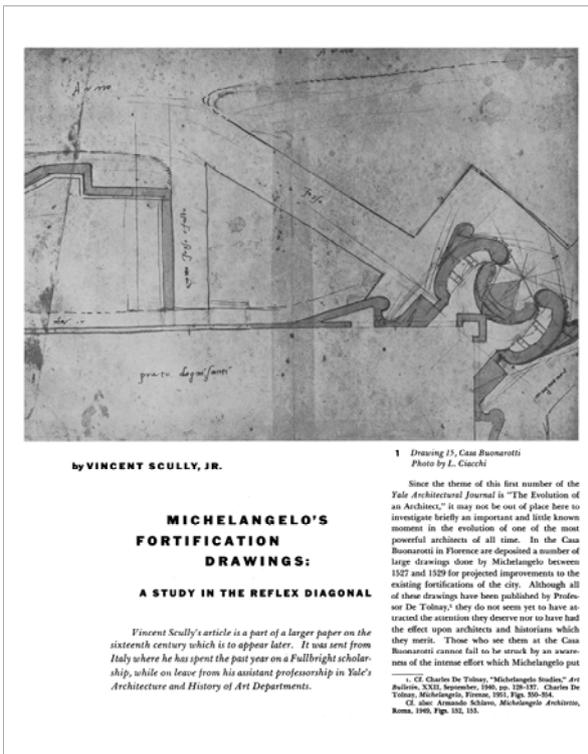
“A parte de Focillon, Scully también fue significativamente afectado en aquel momento por los escritos de Giedion, Hitchcock, D.H.Lawrence, Geoffrey Scott, Jean Bony, Emil Kaufmann, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright” (Levine 2003: 13).

Durante esos años de formación uno de sus primerizos y más extensos estudios de investigación se formalizaría en su tesis doctoral, *The Shingle Style: Architectural Theory and Design from Richardson to the Origins of Wright*¹⁶⁸. De este primer trabajo, tutelado por Henry-Russell Hitchcock, ya se podrían constatar unas primeras alusiones hacia *The Architecture of Humanism* (1914), en concreto, relacionadas con las falacias¹⁶⁹. Para encontrar algún tipo de referencia sobre cuestiones de análisis metodológico habría que dirigirse al primer artículo que escribiría para la recién fundada revista *Perspecta*, editado unos años antes de la publicación de su tesis, titulado “Michelangelo's Fortification Drawings: A Study in the Reflex Diagonal” (1952), donde, ¡ya sí!, se haría manifiesto un posicionamiento de análisis muy próximo al expresado por Scott. Un primer punto de conexión entre ambos autores se podía intuir en la *Introduction* de Levine al libro de Scully *Modern Architecture and Other Essays* (2003) diciendo que “en el núcleo de la escritura de Scully está la primacía de la experiencia de la obra de arte. Hay, en su opinión, una ‘forma particular de percibir la realidad a través de la experiencia plástica’, y es el conocimiento y la comprensión especial obtenida a partir de ésta que el historiador del arte o el crítico debe ser capaz de transmitirla a través de equivalentes verbales precisos y resonantes” (Levine 2003: 10). Unas palabras que situarían Scully en la estela de Berenson y Scott (vinculada con la experiencia estética y/o arquitectónica) y a la que se uniría seguidamente otro de los rasgos particulares y más significativos de su propuesta: la aplicación de la empatía a la hora de analizar, apreciar y emitir juicios de valor de las obras de arquitectura:

“El concepto psico-filosófico de empatía suscribe esta directa confrontación física con la obra de arte y proporciona una explicación para la respuesta intelectual y emocional combinada que Scully sostiene de ser la base para cualquier juicio de valor significativo” (Levine 2003: 10).

¹⁶⁸ Una obra con la que Scully acabaría alcanzado un cierto reconocimiento dentro de la comunidad norteamericana de historiadores del arte y de la arquitectura, al haberle sido concedido, a raíz de su publicación en 1955, el *Art Historical Award of the College Art Association*.

¹⁶⁹ En la tesis doctoral de Scully se hace alusión a Scott en lo que respecta a las falacias, en concreto *The Ethical Fallacy*, pero no respecto a cuestiones de análisis metodológico basadas en el espacio o la empatía: “La actitud de la mente en la que Stevens y Cobb caen participa de lo que Scott ha llamado ‘The Ethical Fallacy’, la cual había sido desarrollada tempranamente por Pugin en el Gothic Revival” (Scully 1955: 117).



54 Vicent Scully: "Michelangelo's Fortifications Drawings: A Study in the Reflex Diagonal" (1952), *Perspecta* 1

Que esta postura se haga patente en un texto vinculado con la ciudad de Florencia (lugar de redacción del libro de Scott) como resultado de una breve estancia suya en esta localidad (fruto de una *Fullbright scholarship* concedida en 1951) y que su temática propuesta haga referencia a un arquitecto como Miguel Ángel –donde aquí habría que recordar las palabras de Scott al respecto: “*para transmitir los valores vitales del espíritu, la arquitectura debe parecer orgánica como el cuerpo. Y un crítico más importante que Vasari, el propio Miguel Ángel, quizá llegase a una verdad más profunda de lo que pensaba cuando escribió de la arquitectura: ‘Aquel que no ha dominado, o que no domina la figura humana, y en especial su anatomía, puede que nunca la comprenda’*” (Scott 1924: 221)- ya es por lo menos, en un primer momento, llamativo. Permitiendo incluso establecer de partida unas primeras insinuaciones sobre una posible interrelación entre estos dos críticos y que se encontrarían amparadas por las siguientes afirmaciones de Levine en “*Vincent Scully: A Biographical Sketch*” (2003):

“Scully, su mujer y sus tres jóvenes hijos alquilaron un apartamento justamente fuera de Florencia, en Bellosguardo, en el piano nobile de la villa que anteriormente había pertenecido al escultor y teórico Adolf von Hildebrand. Dedicó mucho tiempo mirando las pinturas y esculturas de los museos y los edificios públicos de Florencia así como Roma, Paris y otros lugares. Scully había leído The Architecture of Humanism de Geoffrey Scott en la escuela de posgrado y ahora había intentado trabajar con el concepto de la empatía de Scott en relación con su propio sentido de cómo uno experimenta el arte y escribe sobre esta experiencia. La metodología permanecería central para el desarrollo de Scott como historiador de la arquitectura. Un caso preliminar fue el artículo que escribió sobre los dibujos de las fortificaciones de Miguel Ángel, que vio en la Casa Buonarroti en Florencia y que fueron publicados ese verano (1952) en el primer volumen de Perspecta: The Yale Architectural Journal” (Levine 2003: 16).

[“Fortification Drawings: A Study in the Reflex Diagonal” (1952)]

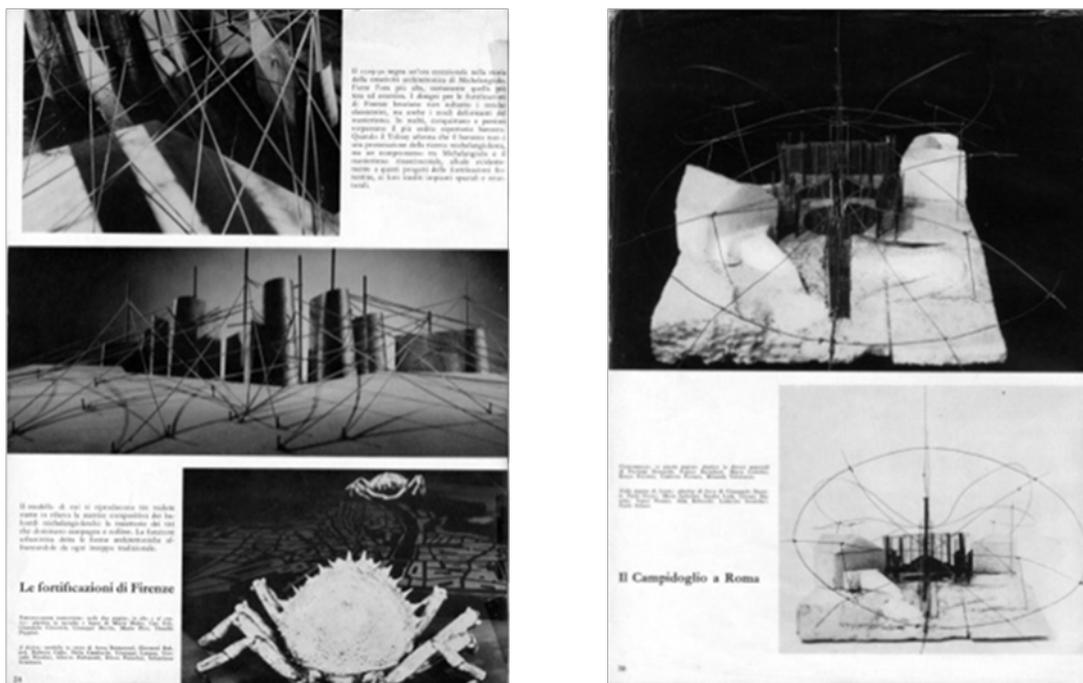
Con la intención de profundizar un poco más al respecto, habría que señalar, para empezar, el tema conductor de este breve artículo de sólo ocho páginas: la invención arquitectónica, como así lo reconoció el propio autor en la reedición de 1955¹⁷⁰, diciendo que “*consecuentemente, a pesar de la excelente publicación con la que De Tolnay les ha dado [a los bocetos de las fortificaciones florentinas], éstos pueden todavía respaldar una investigación más a fondo a lo largo de dos líneas: 1. la aparente naturaleza del proceso de diseño de Miguel Ángel de cómo los creó; y, 2. la importancia de este proceso y las formas desarrolladas por éste en relación con aspectos críticos de finales del siglo XVI, XVII, y la forma moderna*” (Scully 1955 :323). Una temática que estuvo en auge en aquellos años en el ámbito de la historia del arte y de la arquitectura y que, además, se encontraba en plena sintonía con la postura de Scott a favor del talento individual y lo instintivo, o lo que es mismo, en contra de todo aquello que tuviera que ver con lo académico y lo racional. Esta importancia dada a este aspecto, ya sería tenida en consideración por Scully al empezar el escrito emplazando a Miguel Ángel, junto a otros artistas del siglo XVI, dentro de un proceder instintivo, no intelectual, fuera del “*cálculo abstracto y el control numérico*”:

“Ha sido demostrado por Wittkower y otros, cómo el diseño del siglo XV –y XVI- en general, se basó en un sistema de ritmos rectangulares y curvilíneos, calculados numéricamente-y organizados con un cuidadoso control intelectual para dar un efecto de la integridad estática, definición espacial y simetría rítmica. Sin embargo los pintores, escultores y arquitectos de principios del siglo XVI, sobre todo el propio Miguel Ángel, ya habían empezado a perturbar algunos de estos efectos, aunque el método de diseño básico, en la arquitectura especialmente, aún sigue siendo el del cálculo abstracto y el control numérico, esencialmente intelectual y no instintivo, razonado más que reflejo, esencialmente preocupado por el rectángulo más estático en lugar de con la diagonal más dinámica. [...] Sin embargo, en sus dibujos para las fortificaciones, Miguel Ángel, que ya había comenzado a experimentar en su escultura con ritmos diagonales para las Tumbas de los Medici, se enfrentó a un nuevo y específico problema exigido por la diagonal” (Scully 1952: 40).

A este tema, se le sumaría el enorme interés que adquiriría el análisis del proceso creativo, donde “*este proceso puede ser experimentado más plenamente mediante un examen de varias secuencias entre estos dibujos, secuencias que pueden, por el momento, sólo ser organizadas por la evidencia visual pero que son sin embargo instructivas*” (Scully 1952: 43)¹⁷¹. A partir de este punto, las referencias indirectas relacionadas con el texto de Scott empezarían a hacerse patentes en sus explicaciones, al mantener una postura y utilizar una terminología que se encontraba en plena sintonía con la que había sido expuesta en su último capítulo *Humanist Values*, donde la importancia dada al espacio arquitectónico, al movimiento y a la empatía mantendrían una presencia constante a lo largo de su discurso. Las investigaciones formales de Scully respecto a los bocetos de las fortificaciones florentinas destacaban la primacía que asumía el uso de la diagonal en ellos, tanto es sus líneas como en sus masas, así como, extrapolándolo a la tercera dimensión en sus espacios arquitectónicos. Tres ámbitos de actuación y expresión de la diagonal (la línea, la masa y el espacio) que corresponderían claramente con los tres valores humanistas de Scott.

¹⁷⁰ *Actes du dix-septième XVIIIème Congrès International d'Histoire de l'Art: Amsterdam, 23 - 31 juillet 1952*, pp.323-332.

¹⁷¹ La invención arquitectónica y el proceso creativo serán dos temas y preocupaciones presentes en la *University of Texas* entre 1951 y 1956.



55 Maquetas: Le Fortificazioni di Firenze / Il Campidoglio a Roma [Bruno Zevi: *Michelangiolo architetto* (1964)]

Una búsqueda, la de Miguel Ángel, verso la *spatial diagonal* que sería constante en sus trabajos y que se vería ampliada a partir de 1541 en obras pictóricas como la *Crocifissione di san Pietro* (1546-1550) en la *Capella Paolina* del Vaticano u obras arquitectónicas como la *Piazza del Campidoglio* en Roma. Unos logros, por otro lado, que debido a la brevedad de este artículo, serían tratados de manera muy escueta al señalar que “*la importancia de todo esto en los logros espaciales en la pintura y la arquitectura del siglo XVIe incluso del XVII no se puede discutir en este artículo*” (Scully 1952: 45):

“*En el grupo del Campidoglio los dos edificios de los la dos se abren en diagonal hacia el Palacio Senatorial. Las diagonales espaciales se mueven a través y entre ellos, y tres carriles de movimientos interpenetrantes se cruzan en el espacio antes de las escaleras del Senado. En el Campidoglio los edificios laterales se posicionan libremente, lo que permite un movimiento reflejo para penetrar el grupo. En el Campidoglio, por último, los reflejos espaciales de los dibujos de las fortificaciones producen su duradero monumento arquitectónico*” (Scully 1952: 45).

Este primer escrito de Scully sería tenido en cuenta por Zevi en la redacción de su ensayo “*Le fortificazione fiorentine*” (1964)¹⁷², lugar donde: 1) se analizarían, entre otros, “*los ensayos de Tolnay, Scully y Ackerman para mostrar cómo la tesis aquí sostenida no es de hecho herética, sino que descende de las intuiciones de estos estudiosos constituyendo, además, una última elaboración*” (Zevi 1964: 385); y 2) se instigaría para que “*se releyesen estos proyectos [de las fortificaciones florentinas de Miguel Ángel] concentrando la atención sobre las cavidades, antes que sobre las estructuras murarias que las envuelven*” (Zevi 1964: 386). Aún con un leve error cronológico, al situar el texto de Scully en 1955 fecha de su reedición y no en 1952 fecha de su primera publicación, Zevi lo destacaría por proponer una lectura “*con criterios actualizados y*

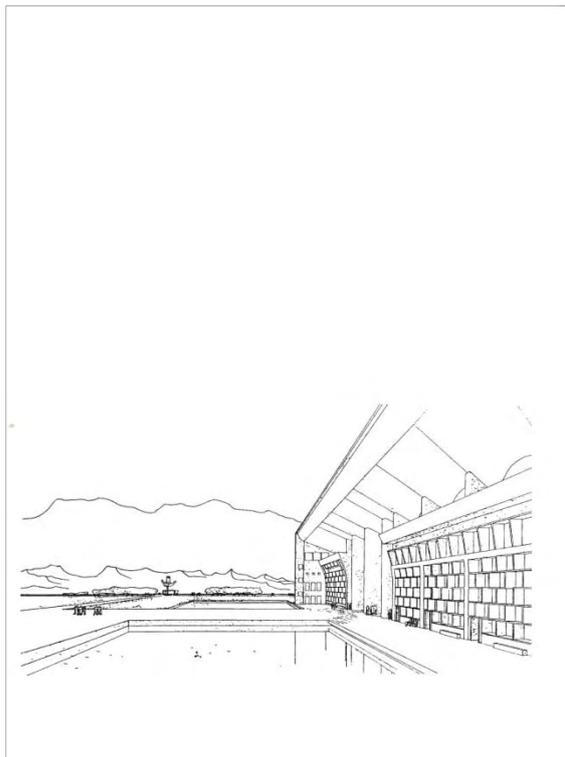
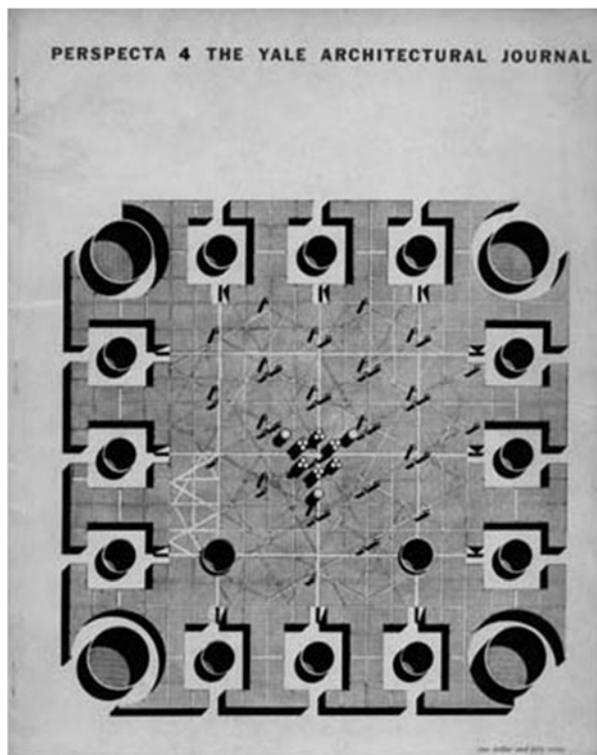
¹⁷² Ensayo incluido en el libro: *Michelangiolo architetto* (1964), dirigido por Bruno Zevi y Paolo Portoghesi y publicado por motivo de la celebración del cuarto centenario de su muerte.

sensibilidad moderna” (Zevi 1964: 385)¹⁷³, es decir, una sensibilidad basada en la experiencia arquitectónica, o sea, en el espacio, el movimiento y la empatía. Además, ese mismo año y en paralelo, publicaría un número monográfico sobre Miguel Ángel en su revista *L’architettura. Cronache e storia*¹⁷⁴, que se reeditaría en tapa dura bajo el título *Michelangiolo architetto/Michelangiolo as architect* (1964). En esta publicación se enseñarían algunos de los trabajos realizados por sus alumnos del *Istituto di Architettura di Venezia* a lo largo del curso académico, en donde se mostrarían, principalmente mediante la elaboración de maquetas y fotomontajes, un gran número de análisis de marcado carácter abstracto-espacial de la obra arquitectónica de Miguel Ángel. Resulta curioso comparar las palabras de Scully, respecto a las fortificaciones y el Campidoglio, con los resultados materiales obtenidos en los cursos de Zevi, ya que se podrían establecer relaciones entre ambos, al mantener un mismo posicionamiento metodológico: releer con una visión moderna las obras de Miguel Ángel. Volviendo a los dibujos, éstos se caracterizarían principalmente por el complejo sistema de interpenetración de diagonales empleado. Un sistema y una forma que se singularizaría por su fuerte expresión dinámica en la que se aunarían la visión y el movimiento, “*por consiguiente, la forma ideal surge de una sensibilidad de intersección de las líneas de la vista y del movimiento. [...] El espacio no debe ahora estar encerrado principalmente como un volumen sino que, en realidad, debe ser creado psíquicamente a lo largo de la expansión de los campos de visión diagonales. [...] Todos los elementos arquitectónicos comienzan entonces a moverse, las paredes se angulan entre sí o hacia afuera; en muchos de sus puntos de intersección, en la planta por lo menos, los huecos se desarrollan para permitir la circulación o la visión. Los planos de la pared están de pie libres y crean el reflejo de diagonales espaciales de la vista y el movimiento*”, en donde “*los nuevos reflejos de las diagonales y los espacios interpenetrando se convertirían en obsesivos*” (Scully 1952: 43). Aquí, se podía ver nuevamente la conjunción que se establecía entre el espacio, la vista y el movimiento, así como, sobre los temas psicológico-empáticos, al otorgarle una cierta vitalidad a estas formas diagonales diciendo que “*el poder de la diagonal sensualmente sentida para destruir los límites y crear el reflejo las hace vivir y crecer como formas espaciales*” o que “*las formas de San Gallo son débiles, apretadas, arbitrarias y sin extensión espacial. [...] y ningún sentido plástico del reflejo visual opera para dar vida a la forma*” (Scully 1952: 43, 45). Este singular *reflex method* utilizado por Miguel Ángel, y empleado también por F.L.Wright, que destacaría a lo largo de todo el artículo, sería el método mediante el cual se había podido superar la complejidad espacial del *quattrocento*, al haber otorgado al espacio diagonal las susodichas cualidades de vitalidad y movimiento visual, formal y físico por parte del espectador.

“*Con este método Miguel Ángel se mueve hacia un nuevo terreno espacial. A partir de éste crece uno de sus dibujos más bellos, un diseño hecho sin duda para la Porta al Prato. [...] es un maravilloso ejemplo de una organización espacial dinámica y asimétrica. [...] Su calidad surge, creo, del hecho que la forma, cualquiera que sea su violento propósito, se formaliza ahora a partir de un sentido totalmente desarrollado de la vista humana y el movimiento*” (Scully 1952: 44).

¹⁷³ Dentro de este amplio y variado elenco de autores que habrían escrito sobre Miguel Ángel excusaría a Berenson, un autor que como vimos ya aplicaba esa “*sensibilidad moderna*”, diciendo que “*el hecho de que Berenson lo excluyese de ‘The drawings of Florentine Painters’ puede ser explicado si consideramos que el autor se desinteresaba por la arquitectura*” (Zevi 1964: 380).

¹⁷⁴ “*Michelangiolo in prosa. L’opera architettonica di Michelangiolo nel quarto centenario della morte*”. *L’architettura. Cronache e storia*, n.99, gennaio 1964.



56 Vicent Scully: "Modern Architecture: Toward a Redefinition of Style" (1957), *Perspecta 4*

[“Modern Architecture: Toward a Redefinition of Style” (1957)]

Pero en este primer artículo, aun existiendo una clara base scottiana en sus argumentaciones, no se producía ningún de referencia directa a *The Architecture of Humanism* (1914). Unas veladas alusiones que finalmente sí se explicitarían de manera clara, unos pocos años después, en un escrito, publicado también en la revista *Perspecta*, titulado “Modern Architecture: Toward a Redefinition of Style” (1957), en donde se podía observar abiertamente la estrecha relación que existía entre sus teorías y la “teoría psico-fisiológica de la empatía” de Scott. Un texto que sería descrito por Levine como “la primera gran síntesis de las ideas de Scully sobre el desarrollo de la arquitectura moderna desde sus orígenes en el s.XVIII a través de sus doscientos años de historia” (Scully 2003: 74), añadiendo seguidamente:

“[Scully] se ayuda de dos inesperados teóricos para hacer su argumentación: el clasicista Guido Freiherr von Kaschnitz-Weinberg [...]; mientras que Geoffrey Scott ofrece una definición de humanismo arraigada en la teoría psico-fisiológica de la empatía. Scully eventualmente cuestionaría varias de sus conclusiones propuestas en este ensayo [...]. Pero el perfil general de la historia de la arquitectura moderna, la dialéctica espacio-escultórica en que se sustenta y la comprensión empática de la respuesta humana para construir la forma como algo físico y corporal nunca son cuestionadas. Pero lo que es quizás más profético sobre este ensayo es la estimulante calidad de su prosa para capturar en palabras el significado emocional de la experiencia visual y, a través de esto, hacer la imagen arquitectónica singularmente memorable” (Scully 2003: 75).

Si nos centramos en sus contenidos, resulta bastante revelador observar como ya desde el principio se señalaba la vía metodológica que iba a seguir su autor, es decir, “*todos nosotros*

quienes nos dedicamos a esta búsqueda tenemos una deuda con el trabajo que se ha desarrollado antes, especialmente con las investigaciones pioneras de Hitchcock: plasmadas en su *Modern Architecture de 1928* y conjuntamente con Johnson en su *International Style de 1932*” (Scully 1957: 5). Unas declaraciones que le servirían para distanciarse, por consiguiente, de la otra vía metodológica que había intentado explicar el movimiento moderno y que se encontraba avalada por Giedion y los contenidos de su influyente libro *Space, Time and Architecture* (1941), una obra que había sido sumamente bien recibida por los arquitectos “debido al hecho de que ésta les dio lo que ellos querían: un fuerte determinismo tecnológico, un sentido de la soledad, un heroísmo racional en el rostro de un mundo desintegrado. Pero les dio además más: mitos y mártires, y un nuevo pasado que les era propio” (Scully 1957: 5). Por tanto, si bien Scully reconocía la considerable influencia que había tenido este libro “sobre todos nosotros”, “el objetivo no es otro que el de reescribir el *Space, Time and Architecture* (1941) de Giedion, el cual es caracterizado por Scully como ‘la historia de la corte’, una operación creadora de mitos y eslóganes sustentada por un discurso científico” (Scully 2003: 75), es decir, proporcionar una posible alternativa a la fórmula abstracta instaurada por Giedion, donde “esta conjunción cabalística (o colisión) tiene las dos cualidades necesarias para un eslogan arquitectónico aceptable: a la vez una relación espuria con la ciencia y una cierta incompresibilidad excepto en términos de fe. Como todos los eslóganes éste puede significar cualquier cosa porque, incluso si uno lo grita, uno podría considerar la confortable sospecha de que no necesita, de hecho, significar nada en absoluto” (Scully 1957: 5). Un posicionamiento crítico el de Scully, que le situaría dentro de esa vía metodológica senso-experiencial de raíces angloamericanas, basada en los sentidos y la empatía, como consecuencia de su claro rechazo a toda posible vía abstracto-intelectual, basada en la razón, que plantease un posicionamiento exclusivamente teórico.

Para ello, proponía una propuesta que concebía tres grandes fases de desarrollo de la arquitectura moderna: primero, una fase de fragmentación; después, una fase de continuidad; y tercero, y último, una fase de un nuevo humanismo, siendo ésta la fase actual pero puntualizando, “el desarrollo entre fases es cronológico pero solapado, y ninguna de las fases, ni incluso la primera, ha finalizado totalmente” (Scully 1957: 5). En su rechazo a la construcción histórica amparada por el historiador de la arquitectura suizo, que situaba las bases de la arquitectura moderna en el Barroco, Scully situaría las raíces de la arquitectura moderna en dos movimientos de finales del siglo XVIII, pero todavía vigentes en la actualidad, como son: el *Romantic-Classicism* y el *Romantic-Naturalism*. Seguramente influido por las teorías de Emil Kaufmann, vería como estas dos maneras de proceder (una basada en la fragmentación y la otra en la continuidad) se irían expresando sucesivamente en la arquitectura de las dos orillas del Atlántico durante la primera mitad del siglo XX, a través de la obra de arquitectos como Perret, Behrens o Gropius para la primera, o Sullivan, Horta, Gaudí o Wright para la segunda. Seguidamente, esta segunda fase de continuidad se caracterizaría, sobre todo a partir de los años treinta, por haber hecho resurgir el concepto de espacio, un elemento que cada vez fue adquiriendo mayor presencia en la arquitectura gracias al trabajo de los arquitectos con la continuidad espacial. Un punto en el que se volvería a recuperar y reivindicar algunas de las ideas del artículo anterior y que tenían que ver con Scott, es decir, la consideración del espacio como elemento amalgamador de tres tipos diferentes de movimiento interrelacionados: el movimiento formal, el movimiento visual y el movimiento espacial. La empatía, otro concepto reivindicado por el crítico inglés, aparecería vinculado a la tercera fase mediante el término de humanismo, y aunque se trataba de un vocablo portador de un significado sumamente ambiguo, una de sus acepciones haría alusión a las formas escultóricas que hacen referencia al cuerpo humano, por tanto, dando importancia, en este caso, al volumen exterior del edificio –a semejanza de Hitchcock- o no tanto al volumen interior.

Consiguiendo, de esta manera, y al igual que Scott, relacionar estos tres elementos: la forma, el espacio y la empatía.

“Ésto nos lleva hacia el problema central. Ha sido aceptado por la mayoría de los críticos en los últimos tiempos que el espacio es de hecho la ‘realidad’ de un edificio. De hecho, nuestra generación no ha hablado de otra cosa. [...] todavía nosotros nos encontramos que está incrustada en la mente del hombre occidental la memoria de dos tradiciones arquitectónicas opuestas. Una tradición, que se vuelve Itálica, está de hecho preocupada con el dominio del espacio interior, [...] y obviamente, otra tradición, no teniendo que ver con la inmersión femenina del espacio interior sino con una evocación escultórica y estimulante de los dioses exteriores y del cielo. Así la cela megaron está rodeada por la columnata periférica. Esto produce una arquitectura vertical y que soporta el peso, y que tiene a la vez una escala puramente escultórica y una curiosa analogía, sentida empáticamente, con los cuerpos erguidos de los hombres” (Scully 1957: 8).

Como fiel reflejo moderno de la integración de estas dos tradiciones, Scully citaría a Le Corbusier con la intención de mostrar el proceso evolutivo seguido desde sus primeras casas *Citrohan* (1922) –que eran puros volúmenes *megaron*–, pasando por el *Pavillon Suisse* (1930) –donde estos dos opuestos se juntan– y finalizando con la *Unité d’Habitation* (1946) de Marsella, edificio donde se acabarían integrando estos dos sistemas: *“los potentes pilotis soportan un armazón en el que los apartamentos megaron se establecen. Cada uno de ellos tiene su pronaos o porche integrado con el brise-soleil el cual imposibilita al ojo leer el edificio meramente como una piel alrededor de un volumen”* (Scully 1957: 9). Este carácter de *sculptural body* que acabaría adquiriendo esta última construcción sería lo que lo llevaría a referirse a Scott y su teoría empática, al asociarla con el significado otorgado al término humanismo:

*“Sin embargo, desde que experimentamos empáticamente los cuerpos erguidos en relación con el nuestro, el edificio se convierte en uno humanista. Yo defino el humanismo arquitectónico aquí en los mismos términos utilizados por Geoffrey Scott en su libro *The Architecture of Humanism, de 1914*”* (Scully 1957: 9).

Seguidamente, citaría varios pasajes del libro de Scott vinculados con la empatía y la relación que se establecía a través de ésta entre la arquitectura y el cuerpo humano, así como, entre estos cuerpos escultóricos y el paisaje circundante. Siendo esta reciente y tercera fase arquitectónica la que *“parece haber ido más allá de elegir una nueva definición del espacio y del cuerpo y haber llevado a la edad moderna, finalmente, a las fronteras de un nuevo humanismo. Así como el impaciente siglo XIX descubrió los placeres de la continuidad espacial, el atormentado siglo XX busca una nueva imagen del hombre. Ahora, como en Chandigarh, el ser humano regresa al paisaje; él ya no se disuelve en el paisaje como podía hacer en el solitario sueño de Wright. Ni es un intruso que simplemente interrumpe el terreno –como un cubo clasicista podría hacer–, sin embargo, como un templo griego su arquitectura es una que mediante su escala puramente escultural y sus perspectivas implícitas, puede al mismo tiempo dejar a los principales elementos del paisaje solos siendo ellos mismos y llevar todo el paisaje visible hacia el foco humano. Ésta tiene que ver ahora con una doble reverencia, para ambos, para la amada tierra y el hombre”* (Scully 1957: 9). A la enorme importancia que le daba este *“nuevo humanismo”* al volumen exterior en relación con el paisaje circundante se sumaba el concepto de empatía que iba unido al término, al ser éste el encargado de relacionar la arquitectura con el hombre, por tanto, la arquitectura se convertía mediante el uso de la empatía en el medio capaz de vincular nuevamente la naturaleza con el hombre, es decir, de unir *“la amada tierra y el hombre”*. En esta exposición la iglesia de Ronchamp se convertiría en el más claro ejemplo de esta nueva tercera fase que era capaz de asociar la arquitectura, el paisaje y el hombre, llegándola a equiparar con la Acrópolis griega pero

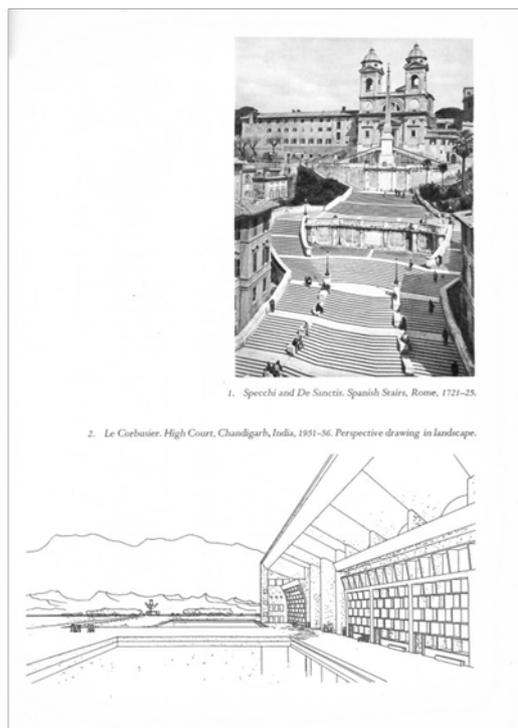
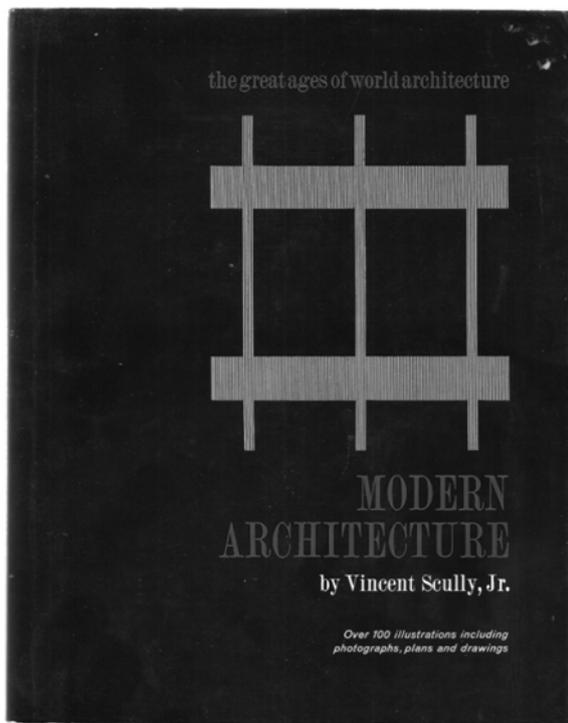
matizando que “*Ronchamp no es el Partenon, ya que, aunque es brillante, es frío, aunque es intelectualmente lúcido, está todavía en contacto con una reverencia puramente tribal. Ronchamp es a la vez más complicada, más primitiva y más impaciente, como la humanidad moderna*” (Scully 1957: 10). Esta nueva vinculación del hombre con su entorno, de la arquitectura con el paisaje, es lo que caracterizaría ese “*nuevo humanismo*”, ese retorno a la sensibilidad que disfrutaron los griegos a la hora de ubicar sus templos, reflejando así, con este nuevo hacer, el carácter de la humanidad moderna.

El artículo finalizaría como había empezado, haciendo referencia al concepto de estilo, tal como era ya apuntado en su mismo título: *Toward a Redefinition of Style*. Es probable que su replanteo de una “*redefinition*” de este vocablo, tenga que ver con la propuesta planteada por Hitchcock y Johnson en su libro de 1932, *International Style*. Si bien el artículo comenzaba admitiendo que el “*ambiguous concept of style*” corresponde a “*un cuerpo de trabajo que presenta semejanzas de familia*”, este ‘ambiguo’ vocablo no volvería a hacer acto de presencia hasta llegar al párrafo final del escrito donde expresaría sus conclusiones finales, diciendo:

“Esto puede no parecer una definición de estilo arquitectónico, pero pienso que ofrece, el único método a través del cual podemos buscar una definición. Eslóganes, etiquetas, y fórmulas verbales son útiles, al final éstos no pueden definir la arquitectura moderna o cualquiera de sus partes. En el peor caso, cuando tratan con el presente, pueden limitarlo. La verdadera definición, para cualquier periodo, puede únicamente venir cuando la naturaleza y sus objetivos –con su presente, sus esperanzas, y su memoria- son verdaderamente identificados y humanamente definidos. Fuera de esta definición surge este sentido de identidad, que es el estilo” (Scully 1957: 10)¹⁷⁵.

Estas últimas palabras clarificarían la postura mantenida por Scully desde el inicio de su texto situándose en contra de los eslóganes, de las etiquetas y de las fórmulas verbales, de todo aquello que intentase limitar o encasillar a la arquitectura a través de conceptos reduccionistas de carácter intelectual y abstracto, insistiendo que “*la verdadera definición*” de la arquitectura moderna se debería extraer, por tanto, del análisis empírico y experiencial de las obras concretas mediante el uso del “*único método a través del cual podemos buscar una definición*”: el método empático, el único capaz de definir humanamente los edificios.

¹⁷⁵Aún así, la postura de Scully comenzaba a mostrarse crítica respecto a la idea de estilo debido a las connotaciones reduccionistas que implicaba este vocablo, al ser él más proclive a una postura de análisis formal de obras concretas. Este claro rechazo es este concepto se podría observar ya en escritos de los años ochenta como *Architecture, Sculpture, and Painting: Environment, Act, and Illusion* (1981), señalando que: “*La síntesis académica ya no responde a la profundidad, la amplitud y el conocimiento crítico de nuestra conciencia. Ni, como los postmodernistas tan acertadamente insisten, se debe esperar tener un solo estilo artístico o una síntesis de estilos. En cambio probablemente tendremos tantos estilos artísticos como tenemos estilos de vida, la mayoría de ellos contradictorios entre sí. La palabra ‘estilo’ será devaluada, como así probablemente debería ser. Ya nos hemos liberado de este concepto a través del naufragio del International Style. El sentimiento es el de una nueva libertad pero no el de una nueva salvación. No habrá una nueva síntesis salvadora de almas*” (Scully 1981: 234).



57 Vicent Scully: *Modern Architecture: The Architecture of Democracy* (1961)

[*Modern Architecture: The Architecture of Democracy* (1961)]

Siguiendo con este hilo conductor, este breve artículo de 1957 disfrutaría de una segunda vida al ser “*completamente reescrito, mucho más desarrollado y considerablemente repensado*” cuatro años después bajo el título de *Modern Architecture: The Architecture of Democracy* (1961), pero, eso sí, manteniendo “*inalterada la visión histórica en la que la charla inicial se basó*” (Scully 1961: 9)¹⁷⁶. En este ensayo, mucho más extenso que el anterior (cuarenta páginas en total), el concepto de empatía aparecería mucho antes y se vería relacionado con la figura de Sullivan y algunos de sus edificios en altura que habrían sido ya descritos en términos antropomórficos por el propio arquitecto. Un proceder que sería retomado y espoleado por Scully, por ejemplo, refiriéndose al *Guaranty Building* (1985), haría alusión a la estructura diciendo que “*ahora el edificio realmente se yergue sobre sus piernas columnares [columnar legs]*” (Scully 1961: 19) para seguidamente expandir y relacionar este breve y escueto comentario con la obra de Scott:

“Un drama de continuidad vertical, pesos colgados, y honradez humana es alcanzada de inmediato por la asociación empática del observador consigo mismo con las analogías visuales de compresión y tensión que Sullivan –incluso en la superficie ornamental– manipula muy habilidosamente; el edificio parece estirarse y moverse ‘camina sobre dos piernas...vive y respira’. Sullivan es todavía único entre todos los arquitectos americanos en su deseo y habilidad para desarrollar esta analogía empática; en su época fue único, por partes iguales, entre los americanos y los europeos. Él fue el gran, quizás el único, arquitecto humanista de finales del siglo XIX, y trajo a la masiva metrópolis –en términos de su nuevo programa de edificio de oficinas en altura– una imagen digna de la potencia y la fuerza humana. Pero el

¹⁷⁶ El artículo de 1957, *Modern Architecture: Towards a Redefinition of Style*, publicado en la revista *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, provenía en sus inicios de una charla dada por Scully en enero de 1957 con motivo de la reunión conjunta que habían mantenido el *College Art Association* y la *Society of Architectural Historians* en la ciudad de Detroit.

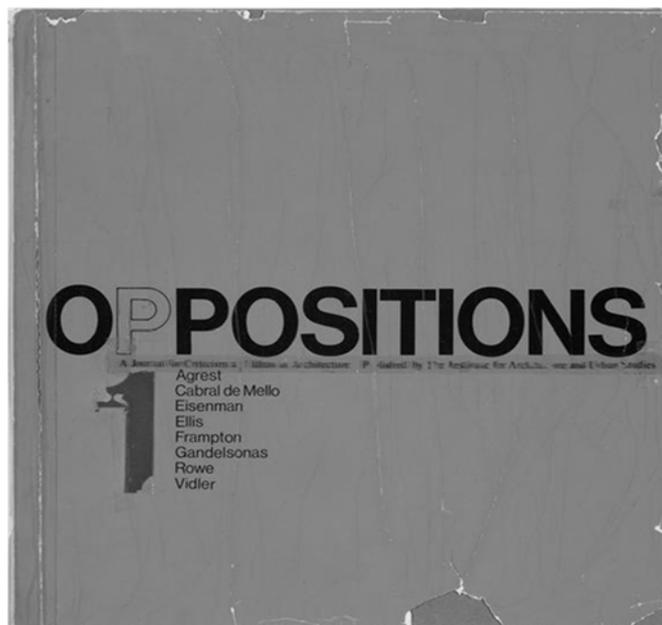
concepto de ‘empatía’ fue en si mismo contemporáneo y fue propuesto como central para la experiencia arquitectónica por Geoffrey Scott, en su libro, The Architecture of Humanism, de 1914. En estos términos, Sullivan fue capaz de hacer una analogía humana, incluso una imagen humana, fuera del principio de continuidad vertical” (Scully 1961: 19).

Dejando la fluidez espacial de lado, Sullivan destacaba por ser humanísticamente escultural. A partir de esta temprana relación del concepto de empatía con la arquitectura del arquitecto norteamericano, Scully seguiría el mismo recorrido de su artículo de 1957. Extendiéndose mucho más en sus comentarios, pasaría por F.L.Wright y su continuidad espacial; por el *Art Nouveau* y su movimiento extraído del mundo natural; por el movimiento reaccionario racionalista y clasicista originado sobre todo en Francia (Auguste Perret), Austria (Otto Wagner y Adolf Loos) y Alemania (Peter Behrens) que rechazaba esta continuidad; por la *Bauhaus* y el *International Style* como intento de reconciliar la continuidad espacial (característica del continente norteamericano) con la tendencia europea hacia las formas geométricas cerradas; volviendo al Wright de los años treinta que aunaba el sentido de la permanencia con el de movimiento continuo; al Mies de los años cuarenta y cincuenta con su imperante clasicismo; continuando por el Aalto y Louis Kahn de los sesenta; y finalizando, del mismo modo que en su artículo de 1957, con Le Corbusier, “*el más influyente arquitecto de los últimos cuarenta años*” (Scully 1961: 40). Donde nos volvería a mostrar nuevamente la evolución que había seguido su arquitectura en estos cuarenta años que iban desde los años veinte hasta el momento de la publicación de su ensayo, y cuyas últimas obras pasarían, otra vez, a ser un claro reflejo de esta tercera fase del nuevo humanismo que vislumbraba la singular construcción histórica de Scully. Para explicar este proceso emplearía el mismo discurso que había sido utilizado cuatro años antes, pero empleando un vocabulario con muchas más connotaciones empáticas que el de su texto predecesor. Empezando con las llamadas casas *Citrohan*, le seguirían: el *Pavillon Suisse* donde “*sus pilotis son plásticos y musculares*” pero “*el edificio no es todavía una imagen escultural integrada*” (Scully 1961: 43); el proyecto para el *Palais des Soviets* donde “*Le Corbusier a continuación intenta unificar las masas dispersas para concebir con ellas la formación de un cuerpo, con una cabeza, unos hombros, una cintura, y unas caderas, por tanto en planta la imagen curiosamente emerge como una pieza de escultura africana*” (Scully 1961: 43); la *Unité d’Habitation* donde “*ésta se yergue sobre sus piernas musculosas como una imagen de rectitud humana y dignifica todas sus unidades individuales dentro de la única forma de la monumental fuerza humana que la hace posible*”, pero puntualizando, “*así percibido, es un edificio humanista, tal y como empáticamente nos asociamos a él, en el paisaje contrastante, como un cuerpo erguido análogo al nuestro. La definición mediante la ‘empatía’ de nuevo deriva de Geoffrey Scott, citado antes en relación con el Guaranty Building*” (Scully 1961: 45); la *Chapelle de Ronchamp* sería concebida a la vez como un edificio caverna y un cuerpo escultórico vinculado con el paisaje; y finalizaría con *le Couvent La Tourette* y *Chandigarh* como ejemplos donde “*por consiguiente los hombres regresan a la tierra como hombres*” (Scully 1961: 48). En esta evolución que había seguido la arquitectura de Le Corbusier, se haría patente el proceso que había vivido esta tercera fase de “*un nuevo humanismo*” vinculador del hombre con la tierra, así como, la definitiva existencia y materialización de esta nueva arquitectura reflejo de una nueva actitud del hombre con la tierra y el entorno. Este “*nuevo humanismo*”, como ya hemos indicado, iría de la mano de la empatía, al ser esta nueva metodología de análisis y percepción defendida por Scully, la única que permitiría poner en valor estos aspectos, es decir, hacer consciente al hombre de su vinculación con el entorno y situar al arquitecto como intermediario estimulador de las relaciones que se establecían entre el hombre y la tierra a través de la arquitectura. Dando por consiguiente también importancia al espacio (al vacío) que conecta y se encuentra entre esos

dos sólidos antagónicos: el natural (el paisaje) y el artificial (la arquitectura). Es importante señalar las consecuencias que implicaba esta nueva fase humanista. Desde un punto de vista metodológico: 1) la metodología de análisis basada en la empatía era la única capaz de apreciar las relaciones que se establecían entre el hombre, la arquitectura y el paisaje, además, éste sería un proceder que tendría que ser empleado tanto por los críticos e historiadores de la arquitectura para realizar sus análisis como por los arquitectos para poder crear arquitecturas capaces de establecer ese tipo de relaciones paisajístico-humanas; 2) la experiencia arquitectónica individual primaría por encima de cualquier teoría creada por el intelecto; 3) la experiencia estética iría unida a la empatía; 4) los sentidos y la percepción visual reemplazarían a la razón y la percepción intelectual; 5) surgiría un contextualismo que no sería únicamente formal, relacionando arquitectura y paisaje, sino también humanista permitiendo de esta manera vincular el mundo exterior con el hombre individual (su escala, su cuerpo, su psicología), así como, con el hombre colectivo, es decir, la sociedad, ya que la arquitectura no son únicamente los edificios individuales sino también el paisaje construido; y 6) un elemento decisivo para Scott como era el espacio también sería importante para Scully, pero particularmente el espacio exterior del mundo natural, al ser éste el elemento conector entre estos dos sólidos que se ponían en relación: el sólido natural definido por la naturaleza y el sólido artificial construido por el hombre. La enorme transcendencia que tuvo para Scully el concepto de la empatía se puede observar en la validez que ha tenido para él a lo largo del tiempo. Un claro ejemplo de este hecho se evidencia en el ensayo *Architecture, Sculpture, and Painting: Environment, Act, and Illusion* (1981) que, aun habiendo sido escrito veinte años después de los tres textos señalados, todavía se podría observar como seguiría teniendo plena vigencia esta metodología y manera de leer la arquitectura:

“Mediante el arte de la arquitectura los seres humanos crean un ambiente para sí mismos; ellos formalizan un espacio. [...] La arquitectura, por tanto, no es un asunto fundamentalmente de edificios individuales sino de un ambiente construido completamente desde las granjas a las ciudades. Su primer componente es el mundo natural, [...] Este componente lo experimentamos físicamente, esto es, empáticamente, como éste se levanta y desaparece, y asociativamente, como nuestro código cultural nos indica. Lo experimentamos en sí mismo y en términos de sus relaciones humanas. [...] Pero nosotros experimentamos la naturaleza más plenamente cuanto más sabemos, desde la información geológica hasta los hechos históricos. Lo mismo es mucho más intenso en el caso de construcciones humanas, porque en ellas estamos tratando directamente también con intenciones humanas. Debemos experimentarlas en relación con la naturaleza y en relación con cada uno. En el Campidoglio sentimos los edificios que son empujados hacia atrás; sentimos la estatua que los empuja y luego se sube en el volumen de espacio entre ellos. Esto es la empatía. ¿Está culturalmente codificada? Probablemente sí, pero sin duda más ampliamente que el asociacionismo. [...] La Empatía puede ser considerada como el hecho más esencial de nuestra experiencia sobre una obra de arte” (Scully 2003: 198, 201-202).

La experiencia física sería entendida como una experiencia empática, una experiencia que vinculada con la arquitectura consistiría en establecer conexiones entre sus formas y las del cuerpo humano, siendo además éste, un acto innato de todos los seres humanos y por consiguiente más ampliamente codificado que el asociacionismo. Llegados a este punto surge la pregunta de si en esta propuesta de Scully sustentada en el humanismo y la empatía, ¿no se podría establecer algún tipo de relación con las teorías que habían sido expresadas por Worringer en su tesis doctoral *Abstraktion und Einfühlung* (1908), como reflejo de esta nueva actitud vital que estaba sufriendo la humanidad y la arquitectura en su acercamiento hacia el mundo circundante?



58 *Oppositions 1 A Journal for Ideas and Criticism in Architecture* (1973)

[Teoría versus experiencia o Eisenman versus Scully]

Si bien en este trabajo se están plateando estas dos vías metodológicas como antagónicas ello se debe a una intención básicamente didáctica y simplificadora para así poder ordenar en cierta medida las complejidades inherentes del mundo real, de todo autor o de toda metodología. Por tanto, bien es cierto que sentidos y mente siempre han ido de la mano, forma y significado, empatía y asociacionismo, experiencia y teoría. Continuando con este esquematismo de contraposición de pares opuestos y remitiéndonos al mismo periodo (los años sesenta), puede resultar enriquecedor señalar una postura contraria a la de Scully, es decir, una actitud mucho más teórica que empírica, mucho más abstracta que experiencial. Un claro ejemplo de dicha conducta, en esos años, sería el caso del arquitecto Peter Eisenman y los contenidos planteados en sus tesis doctoral *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963). Estas diferencias de talante entre ambos autores ya habrían sido tenidas en consideración por Levine al hacer referencia sobre la relación que hubo entre Scully y la revista, dirigida por Eisenman, *Oppositions*:

“La revista Oppositions, que empezó a publicarse en 1973 con Peter Eisenman como su fuerza directriz, estableció como la portavoz, en América por lo menos, para la puesta en práctica de la teoría estructuralista, postestructuralista, Marxista, y semiótica a la arquitectura. Scully, quien solamente publicó un corto texto en esta revista (sobre el proyecto de Venturi para el Edificio de Matemáticas en Yale), nunca se sintió cómodo con la importancia que la teoría empezó a adquirir en los círculos críticos” (Levine 2003: 28).

Esta importancia dada a la teoría ya se podía apreciar de manera clara en la *Introduction* de la tesis de Eisenman en la que, nada más empezar, contrapondría dos tipos de pensamiento: uno basado en hechos frente a otro que gravitaba alrededor de la razón y la lógica. El primero se sustentaba en elementos transitorios donde la disciplina dominante era la Historia; el segundo en elementos permanentes dominados por una disciplina apoyada en la Teoría. La crítica de Eisenman se producía al ver que en esos años el modo de especulación histórica había suplantado claramente al modo basado en la lógica:

“El movimiento moderno ha tendido a identificarse a sí mismo con el cambio y las ideas de cambio, y a causa de esto se ha concebido como una ‘revolución permanente’ y consecuentemente su modo particular de especulación ha sido histórico en vez de lógico. Hay un peligro inherente en esta ausencia de pensamiento lógico. Sin teoría, la historia se convierte en la disciplina dominante, [...]. El pensamiento arquitectónico contemporáneo ha tendido, a menudo sin reconocerlo, hacer énfasis en la historia, excepto cuando están involucradas cuestiones de técnica y tecnología. El significado de tales conceptos teóricos como ‘racionalismo’ y ‘funcionalismo’ han sido oscurecidos por el uso de estos términos en un contexto histórico, esto ha causado una malinterpretación de las bases teóricas de la arquitectura y más específicamente del movimiento moderno” (Eisenman 1963: 12-13).

En estas palabras preliminares el autor dejaba claro que, para él, la arquitectura, y también la crítica de la arquitectura, debía ser entendida como una disciplina mucho más teórica que histórica, mucho más basada en la razón que en los hechos, y por consiguiente, más teórica que empírica. Esta sustitución que señalaba que se había producido a la hora de abordar la arquitectura sería el motivo y la causa principal que le llevaría a la elección de esta temática como objeto de estudio, ya que *“la siguiente disertación puede ser considerada esencialmente crítica más que histórica, en esta se examinarán ciertas proposiciones concernientes a la forma en relación con la arquitectura en un sentido teórico y no histórico”* (Eisenman 1963: 15). A esta primera consideración, vinculándose con la teoría y no con la historia, se añadiría una segunda relacionada íntimamente con esta postura de partida y que tenía que ver un acercamiento exclusivamente formal de la arquitectura, donde todo edificio sería entendido como una estructura que plantea un discurso lógico. Si en su opinión *“en general las actitudes críticas hacia la arquitectura tienden en poner énfasis en lo iconográfico, lo perceptivo y lo conceptual”* (Eisenman 1963: 15), sus convicciones a favor del papel predominante que debía asumir lo conceptual en la crítica de la arquitectura le llevarían a distanciarse de las dos primeras: lo iconográfico (*Warburg Institute*) y lo perceptivo (la psicología de la *Gestalt*), donde esta última asumiría un papel relevante *“siendo solamente invocada para proporcionar una base para el reconocimiento de la forma, más que para validar cualquier particular interpretación subjetiva de ésta”*, de ahí que *“esta disertación por tanto está interesada en cuestiones conceptuales, en el sentido que la forma es considerada como un problema de consistencia lógica, en otras palabras, como la lógica interacción de conceptos formales. El argumento intentará establecer que consideraciones de naturaleza lógica y objetiva pueden proveer una base conceptual y formal para cualquier arquitectura”* (Eisenman 1963: 17)

Para asentar Eisenman su discurso en un contexto más amplio y situarlo dentro de las preocupaciones que giraban alrededor de la arquitectura en aquel periodo de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, incluiría en su *Introduction* dos posturas contrarias a la suya: la mantenida por Reyner Banham en su libro *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) y la expuesta por John Summerson en la conferencia dada en el R.I.B.A., titulada *“The Case of a Theory of Modern Architecture”* (1957). Dos textos en los que palabra teoría aparecía ya desde el inicio al estar presente en sus respectivos títulos, pero donde el discurso mantenido sería marcadamente historicista y los aspectos conceptuales y los problemas formales de la arquitectura no serían tenidos en consideración, al postular el primero hacia cuestiones tecnológicas y el segundo hacia temas funcionales, llegando a declarar este último que *“la fuente de unidad en la arquitectura moderna se encuentra en la esfera social, en otras palabras, en el programa del arquitecto”* y puntualizar que *“si aceptas el principio que el programa es la fuente de la unidad, el crisol de la actividad creativa del arquitecto, no se puede postular otro principio, otro crisol, [...]. No se pueden tener las dos cosas. Definitivamente no puede haber dos fuentes de unidad. Tanto si el programa es o no es la fuente. Éste forma parte de mi*

argumentación para una teoría de arquitectura en la que es la fuente” (Summerson 1957: 310). Si bien Summerson creía que la teoría y la práctica arquitectónica habían sido dos entes con un desarrollo independiente y autónomo, Eisenman intentaba ligar estos dos campos, así como, reivindicar las cuestiones formales de la arquitectura al dejar en un segundo plano los temas funcionales, es decir, su objetivo era el de pretender distinguir el lenguaje formal y las bases del sistema que regía dicho lenguaje, mostrando su vocabulario, su gramática y su sintaxis. Un lenguaje, por otro lado, basado en principios universalmente válidos y sustentado en consideraciones formales, y no en el aislamiento de determinadas formas modernas o en la creación de un sistema de combinación de diferentes elementos como quizás se había pretendido con el libro *The International Style* (1932). Dentro de este contexto más amplio se podría añadir sin ningún estupor a Scully, ya que aun situándose en el extremo opuesto, también estaba preocupado en aquellos años en cuestiones metodológicas de análisis arquitectónico. Si Scully defendía un análisis empírico, experiencial y empático de la arquitectura como hemos visto, Eisenman, por el contrario, abogaba por que “*los análisis*” fueran “*limitados por las consideraciones de sus bases formales conceptuales. Es solamente a través de este tipo de análisis que un sistema de orden formal, fundamental para el movimiento moderno puede ser comprendido. Se verá que la interpretación contemporánea de estos planos, iconográfica y perceptiva, son irrelevantes para esta investigación y serán por lo tanto ignorados*” al ser su trabajo “*una contribución al desarrollo de la teoría de la forma arquitectónica*” (Eisenman 1963: 23).

Resulta curioso observar a lo largo de la tesis de Eisenman la lectura tangencial que haría de muchas de las obras de los diferentes autores a los recurría para elaborar las diferentes notas que se sucedían en paralelo al texto: Kurt Koffka, Bruno Zevi, Rudolf Wittkower, Colin Rowe, Giulio Carlo Argan, Gyorgy Kepes, Henry Focillon, Erwin Panofsky, Rudolf Arnheim, Vincent Scully, Luigi Moretti, Reyner Bahnam, Martienssen, entre otros muchos. Siendo la más llamativa -en lo concerniente a la temática de este trabajo de investigación- la relacionada con Scott al hacer una lectura puramente formal, y por tanto, partidista de su libro *The Architecture of Humanism* (1914). Esta peculiar lectura se hace evidente si tenemos en cuenta uno de los puntos en los que se sustentaba su teoría humanista y lo ponemos en relación con los postulados de Eisenman. Para el arquitecto inglés, la crítica y el análisis arquitectónico tenía que basar sus argumentaciones en los sentidos (la estética) al primar éstos sobre la mente (lo abstracto y lo conceptual), en las palabras finales de su primer capítulo *Form in Relation to Architecture* Eisenman se posicionaba en el lado opuesto al decir que “*esto claramente demuestra que el dar forma [giving of form] es algo más que la realización de forma [making of shape], o de la creación de objetos bellos y estéticamente placenteros en sí mismos, ya que estos solamente satisfacen los aspectos perceptivos pero no los conceptuales del problema*” (Eisenman 1963: 55), siendo su objetivo primordial el de comprender las bases conceptuales de la forma arquitectónica. Y para comprender estas bases “*es necesario aislar aquellas propiedades que están vinculadas con la forma genérica en su contexto arquitectónico. Éstas serían el volumen, la masa, la superficie, y el movimiento: el movimiento siendo considerado como una propiedad de la forma genérica, esencial para la experiencia y por tanto para la comprensión de cualquier situación arquitectónica. Estas propiedades proporcionarán el vocabulario básico para un lenguaje formal*” (Eisenman 1963: 57). Unas propiedades, tema que sería tratado en su segundo capítulo: *The Properties of Generic Architectural Form*, que se podrían parangonar con los valores humanistas de Scott para llegar a la deducción de que las cuatro estaban exclusivamente relacionadas con aspectos puramente formales de la arquitectura en su conquista por la autonomía del objeto. Quizás lo más singular se producía en la exclusión de un elemento como era el espacio, este hecho era justificado diciendo que “*es necesario para el desarrollo de esta tesis el considerar la arquitectura en términos de volumen más que de espacio. [...] La diferencia*

esencial entre estos términos es que el volumen puede ser pensado en un sentido dinámico: este es espacio particularizado, definido y contenido” (Eisenman 1963: 59). Aun introduciendo el concepto de movimiento en su discurso formal y derivando de ahí la noción de experiencia de la arquitectura [*experience of architecture*], éste se vería relacionado con el volumen, excluyendo nuevamente la noción de espacio, “*ya que para comprender el volumen tenemos que introducir la noción de movimiento*” (Eisenman 1963: 71). Antes de dedicarse con los diferentes análisis formales de obras concretas de Le Corbusier, Aalto, Wright y Terragni para dar validez a su propuesta teórica y metodológica, apuntaría que se tratarían de unos análisis “*no preocupados de problemas de naturaleza perceptiva: el color, la proporción, la textura, etc., sino que sólo tratarán de considerar las bases conceptuales de las manifestaciones formales de cada ejemplo*” (Eisenman 1963: 141), señalando aquí, una vez más, esta desvinculación del terreno de lo sensorial para pasar al mundo de lo intelectual, lo abstracto y lo absoluto. Este mundo intelecto-disciplinar sería visto por Eisenman positivamente al facilitar un sistema que eliminaría la subjetividad y la arbitrariedad de la arquitectura pero permitiría el crecimiento, la variedad y la complejidad:

“El orden impuesto evolucionará desde un sistema que cualifica y ordena el vocabulario de la forma dentro del proceso de diseño. Se verá que los sistemas proporcionan una disciplina más que un límite para este proceso. No son rígidos sino que permiten el crecimiento; facilitan el ‘scherzo’; pueden ser elaborados para incluir infinitas variaciones y complejidades. Los sistemas niegan sólo lo arbitrario, lo pintoresco y lo romántico; las interpretaciones subjetivas y personales del orden” (Eisenman 1963: 21).

No cabe duda de que Eisenman estaba abogando por esa *open-ended theory* de la que hablaría en su capítulo final y donde pondría a Scott y su libro como principal referentes de la misma diciendo que “*hay no obstante, otra categoría de teoría que parece proporcionar las bases para el pensamiento más contemporáneo. Esta es la categoría de ensayo polémico que puede ser ilustrado por los escritos del Abad Laugier, A.W.N. Pugin, y Geoffrey Scott. En Scott parece estar la base para una posible open-ended theory; una que permitirá su expansión y aplicación continua. [...] Para Scott la teoría no implicaba restricción, no era un conjunto de normas, sino más bien una síntesis de toda teoría anterior, y la base para toda teoría futura*” (Eisenman 1963: 343-345). Si bien ésta podía ser una de las aspiraciones implícitas en la teoría de Eisenman, es curiosa, no obstante, su crítica hacia “*las interpretaciones subjetivas y personales del orden*”, y su vinculación de esta crítica con la arquitectura manierista del momento, al decir que “*en estas circunstancias la arquitectura parece haber tomando refugio en el manierismo y en el culto a la autoexpresión en un compulsivo énfasis sobre la creación aislada sin considerar un orden total*” (Eisenman 1963: 29). Donde surge la pregunta de si ¿con la proposición de este sistema no estaba negando Eisenman, en cierta medida, la subjetividad de la personalidad artística y limitando el talento individual?

Philip Johnson y Charles W. Moore: El diseño arquitectónico en Yale: la experiencia arquitectónica.

Como es de suponer, muchos de los estudiantes que cursaron la carrera de arquitectura en Yale se tuvieron que ver influidos, directa o indirectamente, por muchos de los postulados implícitos en el corpus teórico de Scott, primeramente, a partir de las clases de historia de Henry-Russell Hitchcock y seguidamente, a partir de los años cincuenta, por las de Scully. En esa misma época, las teorías de Scott, muy seguramente, también tuvieron una fuerte presencia en los talleres de diseño arquitectónico de esa misma universidad a través de algunos de sus profesores. Un caso significativo sería el del arquitecto y teórico de la arquitectura norteamericano Philip Johnson, que ejerció como docente en aquellos años “*al aceptar la oferta a finales 1950 de su viejo amigo George Howe, quién acababa de asumir la cátedra en la Yale University, para unirse con él en la Yale School of Architecture como crítico visitante. Él [Philip Johnson] continuó en Yale sobre una base más o menos estable a tiempo parcial hasta principios de 1960*” (Schulze 1994: 219-220). Unas declaraciones que enlazan tácitamente con las palabras de Eeva-Liisa Pelkonen respecto al Yale de mediados de siglo: “*El año 1950 marcó un descubrimiento en la formación arquitectónica en Yale en general [...]. El primero de éstos fue Howe, quién vino a Yale después de varios años de semi-retiro en la American Academy de Roma. Entre otras cosas a causa de esta exposición a la arquitectura romana, la llegada de Howe marcó un cambio radical en la percepción de la relación de la arquitectura con el tiempo histórico. [...] Fiel a su interés en la dimensión estética de la arquitectura sobre la funcional, en la carta de Howe dirigida a los estudiantes que ponían en marcha el año académico 1951-52 citó The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste (1914) de Geoffrey Scott, un libro famoso por declarar la arquitectura como un arte*” (Pelkonen 2012: 139-140)¹⁷⁷. La enorme influencia que ejercieron los principios defendidos en *The Architecture of Humanism* (1914) sobre Johnson se hace evidente si dirigimos nuestra atención hacia una carta escrita en ese mismo periodo, titulada “*Letter to Dr. Jürgen Joedicke*”, con fecha 6/12/1961, en la que el propio autor confesaba:

“No, nuestros tiempos ya no tienen necesidad de esas apoyaturas morales de origen decimonónico. Si fue Viollet-le-Duc quién amamantó a Frank Lloyd Wright, mis Biblias, en cambio, fueron Geoffrey Scott y Rusell Hitchcock” (Johnson 1979: 125).

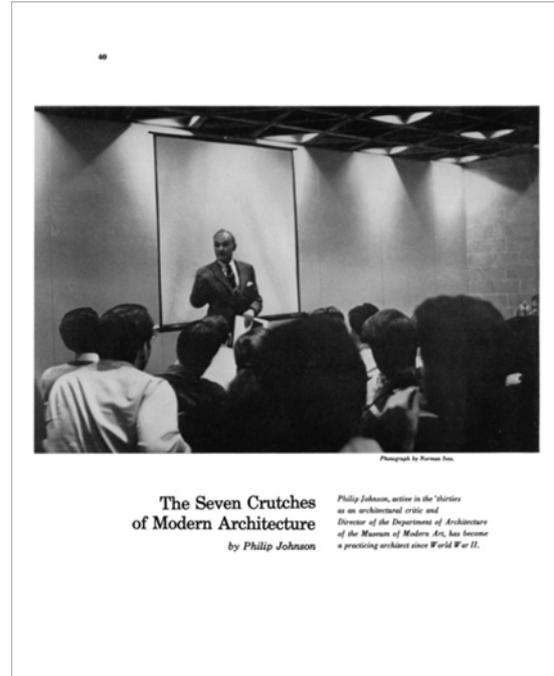
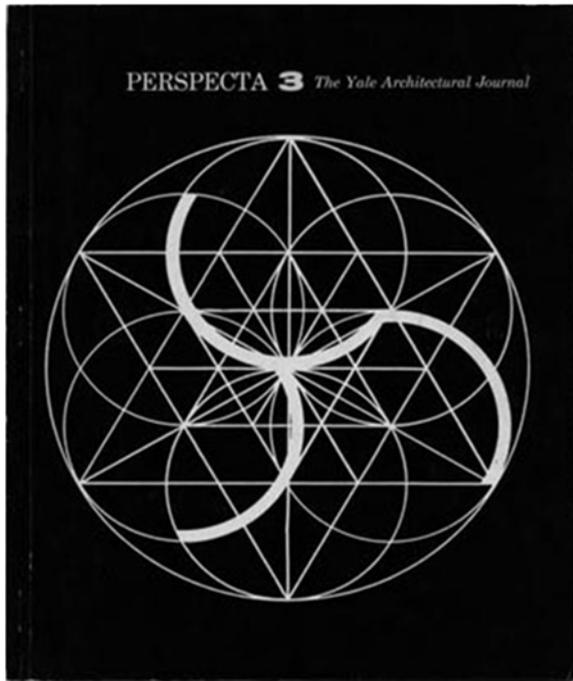
Si prestamos atención a los comentarios previos que Robert A. M. Stern hace para contextualizarnos este escrito incorporado en el libro *Philip Johnson. Writings* (1979), éstos nos señalan que “*esta carta puede leerse como nota a pie de página del artículo anterior ‘¿Dónde nos encontramos?’*, y en ella se llevan aún más lejos las ideas de Johnson sobre la escisión cada vez más profunda que este veía entre la ‘teoría’ de los pioneros del Movimiento Moderno y la ‘práctica’ de la segunda generación norteamericana” (Johnson 1979: 124). Esta “*escisión*” se debía,

¹⁷⁷ El papel desempeñado por Howe en Yale fue decisivo tal y como subraya Robert A. M. Stern en su artículo “*Yale 1950-1965*” (1974): “*Con el nombramiento de Howe, entonces, parece claro que la Yale School estaba destinada a forjar una posición pedagógica propia que fue diferente a la de Harvard pero del mismo calibre. [...] El programa arquitectónico de Yale iba a permanecer firmemente basado en las humanidades y no en las ciencias naturales o sociales. El departamento de arquitectura de Yale, reflejando el carácter de la universidad como un todo, iba a ser un lugar donde la teoría abstracta iba a dar siempre paso a la observación pragmática, donde las preocupaciones sociales iban a ser asumidas como una responsabilidad de la experiencia vital del individuo y no como algo para enseñar en clase. Howe elaboró su acercamiento empírico no-utópico en la charla que impartió delante del departamento de arquitectura en septiembre de 1951. [...] Esta doctrina [‘the path of the feet and the yes’] fue una crítica explícita al énfasis conceptual de Giedion sobre el flujo espacial, el núcleo de la filosofía de la composición arquitectónica de la G.S.D. de Gropius. Ésta [doctrina], y la filosofía de Howe en su totalidad, estaba fuertemente basada en la fe sobre las capacidades perceptivas de los arquitectos y de la gente ordinaria*” (Stern 1974:37-38).

fundamentalmente, a la liberación de la arquitectura de los postulados morales del Movimiento Moderno. La forma ya no era dependiente ni se vería limitada por unos dogmas teóricos que se basaban en la función, la simplicidad y la honestidad estructural, sino que, “*hoy existe sólo un valor absoluto, y este es el de cambio. No hay reglas ni certezas en ninguna de las artes. Existe sólo una sensación de maravillosa libertad, de un sinnúmero de posibilidades que investigar, de un sinfín de años pasados, de edificios históricamente magníficos que gozar. [...] El peligro está, precisamente, en lo contrario, en la esterilidad de su Academia del Movimiento Moderno*” (Johnson 1979: 125-126). Esta emancipación de la tutela teórica llevó nuevamente a la arquitectura a situarse en el mundo de la libertad artística de las formas al que pertenecía el arte. Si Johnson se vanagloriaba por este hecho, es fácil entender la gran estima que debió sentir hacia un libro como el de Scott, que ya desde sus inicios había perseguido ese mismo objetivo: liberar a la arquitectura y al juicio arquitectónico de toda una serie de prejuicios teóricos que lo único que hacían era distanciarla de su campo específico, el de la estética, al ser “*el impulso puramente estético, un impulso distinto a todos los demás que la arquitectura puede satisfacer simultáneamente, un impulso merced al cual la arquitectura se convierte en arte*” (Scott 1924: 4). Esta escisión conllevaba para Johnson la subsiguiente diferenciación entre estos dos campos: el teórico-conceptual y el práctico-artístico. Llevándole a situar a la arquitectura dentro de este segundo, para establecer así una relación del arte con lo meramente visual, con lo concreto, con lo específico, con lo sensorial y sentimental, desvinculándolo de todo aquello que fuese intelectual, abstracto, genérico, controlado por la mente o el pensamiento, es decir, los dos mundos que había señalado Scott: el de las ideas (intelecto) y el de las formas (gusto)¹⁷⁸. Una postura la de Johnson que, si recordamos, sería la premisa clave de las argumentaciones expuestas por Scott a lo largo de todo su libro. La primera parte, la dedicada a las diferentes falacias, no tenía otra intención que la de mostrarnos que la arquitectura, en especial la del Renacimiento, se debería valorar desde un punto de vista estético y no desde un punto de vista intelectual. Según Scott las falacias o equívocos en los que había caído la crítica a la hora de valorar la arquitectura habían sido provocados por este intento del intelecto por dominar el gusto. Si las falacias habían sido culpa del intelecto, en la siguiente parte del libro, la relacionada con los valores humanistas, Scott volvería a insistir de forma más tajante en este carácter secundario que tenía que asumir el intelecto frente al gusto a la hora de emitir juicios arquitectónicos. La relación existente entre esta postura de Johnson, que priorizaba el gusto-la estética-la forma sobre las ideas-lo abstracto-lo intelectual, y *The Architecture of Humanism* (1914) sería apuntada por Franz Schulze en el libro biográfico que escribiría, titulado *Philip Johnson. Life and Work* (1994):

“Él [Philip Johnson] sintió una respuesta renovada del mensaje de un libro que había ocupado durante mucho tiempo un lugar en su biblioteca. La tesis de *The Architecture of Humanism*, publicada en 1924 por el crítico inglés Geoffrey Scott, vino misteriosamente próxima a todo lo que Philip creyó y promovió durante los años 50. [...] Scott vio la teoría en sí misma como más esclavizadora para el arquitecto que instructiva. Para él, y para Philip, el elemento crucial en la creación y el juicio de edificios era el gusto. Y el gusto, en realidad, estaba más allá de dimensiones o pruebas” (Schulze 1994: 234).

¹⁷⁸ Una distinción que quedaría reflejada de forma escrita en muchos de sus artículos, como por ejemplo en *Style and the International Style* (1955): “*Como artista lleno de prejuicios, puedo sentirme libre de ser tan poco intelectual y tan falto de pudo como quiera. Pero debo explicarles la palabra ‘no intelectual’. En realidad quiero decir anti-palabra, porque la palabra mata el arte. La palabra es una abstracción y el arte es concreto. La palabra es vieja, cargada de significados que se han ido acumulando con el uso. El arte es nuevo. La palabra es general, el arte es específico. Las palabras son la mente, el arte es los ojos. Las palabras son pensamiento, el arte es sentimiento. Para mí es más fácil hablar con el lápiz*” (Johnson 1979: 137).



59 Philip Johnson: “The Seven Crutches of Modern Architecture” (1954), *Perspecta 3*

[Philip Johnson: “The Seven Crutches of Modern Architecture” (1954)]

Si este podía ser considerado como un primer contacto y punto en común con las teorías de Scott, uno de los escritos de Johnson que más claramente podrían ejemplificar esta promoción “durante los años 50” sería la charla informal dirigida a estudiantes de arquitectura de la *School of Architectural Design* de Harvard en 1954, y publicada en la revista *Perspecta. The Yale Architectural Journal* el año siguiente, bajo el título “The Seven Crutches of Modern Architecture” (1955). Que Yale se interesase en publicar una conferencia dada en Harvard muestra la enorme predisposición y aceptación que en aquel periodo llegaron a tener los textos de marcado carácter *scottiano* en esa universidad, a diferencia de la segunda que todavía se encontraba dominada en aquellos años por el posicionamiento teórico-intelectual de figuras como Walter Gropius o Marcel Breuer, y de ahí se entiende que Robert A.M.Stern apuntara en su introducción que “no es ninguna sorpresa el que la charla la publicaran los estudiantes de Yale, donde los puntos de vista de Johnson encontraron mejor acogida que en Harvard” (Johnson 1979: 136)¹⁷⁹.

En esta charla se atacarían a las siete muletilas de la arquitectura moderna al haber sido las principales causantes de siete posibles discursos que impedirían abordar la arquitectura desde un punto de vista artístico, relacionado con la *venustas*: 1) la muletila de la Historia (*the Crutch of History*); 2) la muletila del dibujo bonito (*the Crutch of Pretty Drawing*); 3) la muletila de la utilidad (*the Crutch of Utility*); 4) la muletila de la comodidad (*the Crutch of Comfort*); 5) la muletila de la baratura (*the Crutch of Cheapness*); 6) la muletila de servir al cliente (*the Crutch of Serving the Client*); 7) la muletila de la estructura (*the Crutch of Structure*). Unas muletilas y un proceder en su justificación que mantenían una estrecha relación con las

¹⁷⁹ Otro ejemplo que ratifica este hecho es la invitación de Steen Eiler Rasmussen para dar clases en Yale en 1953-1954, con el material que posteriormente le serviría para publicar su libro *Om at opleve arkitektur* (1957) – trad. inglesa *Experiencing Architecture* (1959); trad. española: *Experiencia de la arquitectura* (1974).

falacias de Scott, al haber impedido también éstas, el poder fundamentar el juicio arquitectónico de los críticos de la arquitectura en base a cuestiones exclusivamente artísticas y a los arquitectos el poder desarrollar y justificar sus propias la invenciones y creaciones artísticas en base a cuestiones puramente formales, ya que tal y como empezaba el artículo, “*el arte no tiene nada que ver con las ocupaciones intelectuales*” (Johnson 1955: 41). Esta idea de la arquitectura entendida como un arte que se expresaría a través de estética y de la forma sería reflejada en la parte final del texto:

“Me gusta la idea de que lo que nosotros tenemos que hacer en este mundo es embellecerlo para que sea lo más hermoso posible. Así, las generaciones venideras podrán mirar las formas que dejamos y sentir el mismo entusiasmo que siento yo al mirar las pasadas, el Partenón, la Catedral de Chartres. Esa es la tarea que nos toca –dudo que pueda convencer a mi generación-; las dificultades son muchas, pero ustedes pueden lograrlo; pueden hacerlo si tienen la suficiente fortaleza para no preocuparse de muletas y para hacerse a la idea de que crear algo es una experiencia personal” (Johnson 1955: 44).

Casi una década después volvería a repetir ese mismo proceder *scottiano* en una conferencia dada en la *Annual Northeast Regional A.I.A. Conference* (1962), titulándola *The Seven Shibboleths of Our Profession* (1962), en donde volvería a denunciar la conducta antiartística que se había asumido respecto a la profesión arquitectónica. Una ponencia, por otro lado, que ya no iría dirigida a meros estudiantes de arquitectura sino hacia los propios arquitectos norteamericanos que, según él, habían sucumbido a las premisas comerciales de la época. En donde en este caso, para dar respuesta a la pregunta “*¿qué es lo que no va bien en nuestro Arte de la construcción?*” recurriría nuevamente a unas falacias, “*siete virtudes o valores de nuestra cultura que, en cambio, por su propia naturaleza, se han convertido en obstáculos para la práctica de la arquitectura como arte*” (Johnson 1979: 143):

“Hemos hablado sobre la virtud de la ‘utilidad’, pero no encontramos que lo inútil es lo más bello. ¿Quién es capaz de usar el Partenón o el Palacio de Maybeck? Hemos hablado de la ‘economía’, y, sin embargo, los grandes edificios son siempre caros, muy caros. Hemos hablado del ‘progreso material’, de que debemos usar las técnicas más suaves, los materiales más nuevos, mas ¿no es cierto que el granito y el bronce todavía son materiales muy hermosos? Hablamos del ‘progreso social’, que el cielo es testigo de cuánto lo necesitamos, pero ¿no es cierto que dura más el arte que la vida?, y ¿no es cierto que existe el arte fuera de los valores sociales? Mencionamos el ‘arte para agradar a la mayoría’, pero ¿no se convierte en la práctica en un mero concurso de popularidad para alcanzar el beneplácito de las revistas? Mencionamos también la necesidad y la virtud de ‘ganar dinero’ para nuestras familias, la necesidad de organizarse como una empresa, pero, cuando lo hacemos, ¿no es así que tenemos cada vez menos tiempo para pensar, para dibujar, para proyectar y, en suma, para el arte? Y, en último lugar, mencionamos la virtud del ‘servicio’, que va a acabar poniéndonos a un nivel a mitad de camino entre el representante y el decorador” (Johnson 1979: 148).

La arquitectura como arte; la belleza de las formas y de los espacios arquitectónicos; la relación del juicio y de la creación arquitectónica con el gusto y la estética; el talento individual y el genio artístico, todos ellos contenidos implícitos en el libro *The Architecture of Humanism* (1914), volverían a ser temas recurrentes en su apología de la arquitectura como profesión. Unos argumentos que se podrían encontrar explícitos en muchos de sus escritos, incluso antes de cursar los estudios de arquitectura en la *Harvard Graduate School of Design* a principios de los años cuarenta, como así se hace ya patente en algunos textos de los años

treinta, tales como “In Berlin: Comment on Building Exposition” (1931) o “The Architecture of the New School” (1931); a los que seguirían, varias décadas más tarde, otros como “Correct and Magnificent Play” (1953), “Speech Honoring Mies van der Rohe on His Seventy-Fifth Birthday” (1961) o “Our Ugly Cities” (1966). Unos ejemplos todos ellos que muestran, por otro lado, esa estrecha relación intelectual que compartió desde el principio Johnson con Henry-Russell Hitchcock, quién ya en 1929 reconoció abiertamente su admiración hacia el libro de Scott¹⁸⁰, al mantener ambos a lo largo de su vida la misma actitud *scottiana* de valorar, juzgar y analizar la arquitectura desde un punto de vista puramente estético-formal¹⁸¹, como así apuntó irónicamente en su artículo “Where Are We At?” (1960) al establecer insalvables diferencias entre un historiador de las formas (el gusto) como Hitchcock y un historiador de las ideas (el intelecto) como Banham:

“Entre paréntesis diré que es muy divertido leer a un historiador de las ideas sobre la arquitectura (Banham) al mismo tiempo que a un historiador de las formas de la arquitectura (Hitchcock). [...] Aunque en el libro de Hitchcock se echa en falta en gran ingenio y las generalidades que Banham usa a placer, también es cierto que se agradece esta historia específica de las formas donde las ideas tienen una influencia escasa” (Johnson 1979: 101).

[Tradicición versus teoría]

Otro aspecto importante en común con el libro de Scott que abordaría Johnson estaría relacionado con el concepto de tradición y consistía en entender la historia como mecanismo creativo a la hora de diseñar un edificio, una herramienta positiva cuando se ponía en manos de la originalidad artística, rechazando de esta manera toda posible vinculación de la arquitectura con la mera imitación o copia del pasado. Esta visión positiva de la historia sería defendida ya en “The Seven Crutches of Modern Architecture” (1955), así como en otros muchos textos o conferencias suyas de los años cincuenta y sesenta, tales como: “House at

¹⁸⁰ Aun sin poder precisar a ciencia cierta en qué año llegó a las manos de Johnson el libro de Scott, es muy probable como bien apunta Detlef Mertins en su escrito “The Delicacy of Modern Tastes” (2009), que fuera Henry-Russell Hitchcock la persona que le mostró por primera vez esta obra: “Fue a través de Hitchcock, no hay duda, que Johnson descubrió el libro de Scott *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste*. Después, en los años cuarenta, Johnson dijo que este libro fue su ‘teoría de la arquitectura favorita’, aunque no era una teoría del todo, le inculcó el anti academicismo de Scott. Mientras el tema de Scott fue el Renacimiento italiano, Hitchcock había ya apuntado en 1929 hacia una continuidad del modernismo desde el Renacimiento hacia el siglo veinte, y elogió la crítica de Scott relacionada con la falacias mecánica, ética y biológica del pensamiento contemporáneo” (Mertins 2009: 167). [La cita de Detlef Mertins hace referencia al *Afterword* del libro *Philip Johnson. Writings* (1979): “En los años cuarenta, mi teórico favorito era Geoffrey Scott, quien en su libro *The Architecture of Humanism*, publicado en 1914, había arremetido contra Morris, Ruskin y otros” (Johnson 1979: 270)]. La deuda de posicionamiento crítico contraída por Johnson respecto a Hitchcock quedaría explícita en su escrito *Style and the International Style* (1955) diciendo: “Resulta que el señor Hitchcock y yo tenemos una relación muy particular. El no sólo es crítico, sino que es ‘mi’ crítico. Yo lo descubrí a él. Así pues, si a lo largo de mi charla coincidimos en algunas frases, no es, ni mucho menos por puro azar; esas frases serán suyas, no mías. Colaboré con él, como socio subordinado, durante los apasionantes días de los años treinta. Aprendí de él. Estaré encantado si llego a sonar como él, ya que para mí, el crítico creativo quizá supere al artista creativo por la parte que toca a aquél dentro de la escena cultural. Aunque, en general esto no sea cierto, lo es, sin embargo, en nuestro caso. Estoy y siempre estaré en deuda con Hitchcock” (Johnson 1979: 73). Por tanto, es muy factible que ya a principios de los años treinta a raíz de esa amistad con Hitchcock se produjera ese primer contacto con *The Architecture of Humanism* (1914).

¹⁸¹ Al hablarnos Watkin de Henry-Russell Hitchcock también apuntaría estas diferencias insuperables entre estos dos ámbitos: “todo lo que escribe es minucioso y competente, aunque falto del tipo de interés conceptual e intelectual que caracteriza el trabajo de los historiadores del arte German-inspired” (Watkin 1980: 42).

New Canaan, Connecticut” (1950); “Whither Away – Non-Miesian Directions” (1959); “Informal Talk, Architectural Association” (1960); “Schinkel and Mies” (1961); o “The International Style – Death and Metamorphosis” (1961), por citar algunos. Que en la parte final de “The Seven Crutches of Modern Architecture” (1955), un texto deudor de los mecanismos y argumentaciones utilizadas por Scott, finalizase defendiendo un concepto como el de la tradición, afianza un poco más, por si quedaba todavía alguna duda, el papel clave que jugó para él la lectura de *The Architecture of Humanism* (1914):

“Soy un tradicionalista; creo en la Historia. Al hablar de tradición me refiero a llevar a cabo, en libertad, el desarrollo de un cierto enfoque básico que encontramos al empezar nuestro trabajo. No creo en la revolución perpetua de la arquitectura; no pretendo siempre ser original. Mies me dijo en una ocasión: ‘Philip, es mucho mejor ser bueno que ser original’. Y yo lo creo también así. Por fortuna, contamos con el trabajo de nuestros padres espirituales y podemos ir edificando sobre él. [...] Jamás en la Historia se delimitó la tradición tan claramente, jamás fue posible aprender tanto de ellos, y al mismo tiempo poder hacer las cosas a nuestro modo, sin sentirnos constreñidos por un estilo y sabiendo que lo que hagamos será la arquitectura del futuro sin temor a estarnos metiendo en una vía muerta, como les sucede a los románticos de hoy, de quienes nada puede salir. En ese sentido soy un tradicionalista” (Johnson 1955: 44).

La arquitectura moderna, en su opinión, tenía que seguir el mismo camino que habría seguido para Scott la arquitectura del Renacimiento, es decir, tenía que mirar hacia atrás asentando sus bases en la tradición, incluyendo aquí la propia tradición de la arquitectura moderna, para dirigirse seguidamente siempre hacia adelante a través del genio creativo de sus artistas¹⁸². En este punto, Scott era bastante claro, y por eso, insistía al diferenciar entre dos conceptos, la tradición académica y la teoría académica, que normalmente se aplicaban sin distinción alguna:

“Una tradición académica es fructífera cuando va unida como ocurría en el Renacimiento, a un sentido vivo del arte; pero la teoría académica siempre resulta infecunda. La idea de que porque en el pasado se utilizaban ciertas formas deben utilizarse sin modificación en el futuro, es a todas luces contradictoria con cualquier manifestación de la arquitectura. Y sin embargo, es esta idea la que lleva aparejada la teoría académica” (Scott 1924: 203-204).

La tradición académica era concebida por él “como una fuerza positiva” que al relacionarse con la originalidad fomentaba la creatividad artística del arquitecto:

“La tradición académica se realizaría como una fuerza positiva que fuese natural, necesaria y viva. Los arquitectos del Renacimiento se apartaron del canon siempre que su gusto instintivo les empujó a proceder así; volvieron al canon siempre que sintieron que la experimentación creadora había ido más allá de su capacidad útil” (Scott 1924: 202).

¹⁸² Es sumamente sugerente el escrito de Vincent Scully: “Philip Johnson: Art and Irony” publicado en *Philip Johnson. The Constancy of Change* (2009). En este texto Vincent Scully resalta la importancia que tuvo la tradición en Philip Johnson para el diseño de muchos de sus edificios analizando diversos mecanismos arquitectónicos utilizados en la Villa Adriana y mostrando cómo éstos le sirvieron como base para el diseño y la creación de nuevas formas arquitectónicas.

En el lado opuesto se situaba la teoría académica que significaba normativización, imitación y restricción del “*gusto instintivo*”, siendo nuevamente rechazada por encontrarse dominada por el intelecto y no por el gusto:

“De todas las formas de crítica, la teoría académica que limita la belleza arquitectónica al código de los cinco ordenes –o a cualquier otro código- es el ejemplo más acabado de este excesivo celo intelectual. Es la tentativa más deliberada y consciente que se ha hecho de realizar la belleza en cuanto una forma de orden intelectual” (Scott 1924: 205).

Resulta curioso observar que si bien para Scott la arquitectura del Renacimiento es “*cambiante, variada, inclinada a la experimentación: empuja hacia delante. Pero también, y ello no es menos cierto, echa siempre una mirada hacia atrás. Tiene sus propios problemas, pero no deja de interesarse por Grecia y por Roma*” (Scott 1924: 186), para Philip Johnson al hablarnos de Schinkel y Mies, los “*dos hombres cada uno de los cuales representa con su obra y con su pensamiento el más grande espíritu de sus siglos*” diría que “*detrás de la obra de estos dos arquitectos está la cultura del mundo occidental postrenacentista. Los dos siglos en que vivieron tienen en común su continua admiración por Grecia y Roma*” (Johnson 1979: 165). ¿No estaba aquí Johnson indirectamente reafirmado la existencia de una continuidad entre esa arquitectura del humanismo, que había caracterizado ese vasto periodo temporal de cuatro siglos tal y como lo entendió Scott, y la del siglo XIX y XX, como ya había insinuado Henry-Russell Hitchcock en la parte final de su libro *Modern Architecture* (1929)?

[El concepto de estilo]

Continuando con este hilo conductor, una noción importante para Johnson, y que tenía que ver con su presente inmediato, era el concepto de estilo. Elemento sobre el que insistiría también en muchos de sus escritos de los años treinta, tales como: “*Built To Live in*” (1931); “*The Architecture of the New School*” (1931); “*The Skycraper School of Modern Architecture*” (1931); o “*Rejected Architects*” (1931), y que culminaría con la publicación de su libro, elaborado conjuntamente con Hitchcock, *The International Style: Architecture since 1922* (1932). Una obra en la que se sustentaba que la modernidad, ayudada por la plena conciencia que habían adquirido los arquitectos en el uso de los nuevos materiales (el acero y el hormigón), había dado lugar a la aparición de un nuevo estilo arquitectónico parangonable a cualquier otro estilo del pasado: el llamado Estilo Internacional, siendo éste el auténtico y característico sistema formal de la modernidad. La importancia dada por ambos a este término refleja claramente su postura a favor de una arquitectura que debía ser disfrutada, juzgada y analizada en base a aspectos exclusivamente formales y de ahí su claro intento de señalarlos principios estéticos con los que poder definirlo. Si bien Johnson intentó un año antes precisar estos elementos estilísticos en “*The Architecture of the New School*” (1931), su definitiva consolidación no se produciría hasta el año siguiente con la exposición del MoMA “*Modern Architecture: International Exhibition*” y la publicación de *The International Style* (1932), un volumen donde la teoría (la definición de una serie de principios arquitectónicos exclusivamente formales) se vería respaldada por la imagen (una selección de ilustraciones de edificios, mayormente vistas exteriores, acompañados de sus respectivas plantas, que ratificaban formalmente estos principios), y viceversa, pero donde el orden seguido era claramente el de primero analizar formalmente *in situ* las construcciones mediante la experiencia directa para después discernir una serie de rasgos formales comunes, es decir, lo experiencial había primado sobre lo intelectual, lo visual había sido previo a lo racional.

La relación existente entre este concepto reinstaurado en el siglo XX en Estados Unidos y *The Architecture of Humanism* (1914) sería señalada en los años setenta por Robert Macleod en su libro *Style and society* (1971) y más recientemente por Detlef Mertins en su escrito “The Delicacy of Modern Tastes” (2009), al creer ambos que esta recuperación de “la idea de estilo” provenía de la influencia que habría ejercido el libro de Scott sobre Hitchcock y Johnson:

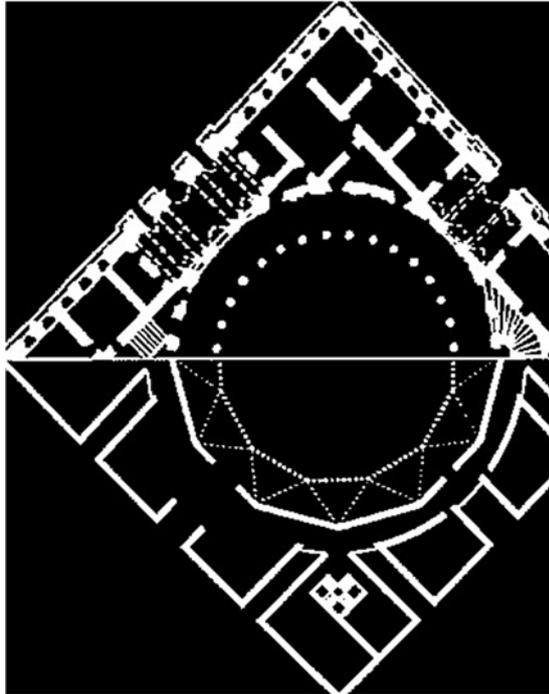
“Scott no intentó restablecer una exactitud arqueológica, y no intentó codificar una serie de reglas exactas. De este modo *The Architecture of Humanism* restableció dos elementos en una nueva relación en la ideología arquitectónica. El Gusto tenía que ser el principal criterio para el diseño arquitectónico, y esto tuvo que ser realizado a través del vehículo del Estilo. [...] él creó una serie de valores, en los que el Movimiento Moderno en su disfraz de Estilo Internacional hizo enteramente aceptables” (Macleod 1971: 134).

“Su recuperación [refiriéndose a Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson] de la idea de estilo y de elección estética se hizo eco del historiador Geoffrey Scott, quien, en *The Architecture of Humanism* de 1914, había criticado lo que él llamaba las falacias mecánica, ética y biológica del pensamiento contemporáneo, factores externos que afirmó que distorsionaban una evaluación directa de la arquitectura como un artefacto sensiblemente dado y como obra de arte” (Mertins 2009: 160).

Unas consideraciones muy factibles, ya que Scott, con su libro y con los valores humanistas, intentó definir los elementos arquitectónicos sobre los que se sustentaba la arquitectura del Renacimiento en sus sucesivas fases de estilo arquitectónico (la primitiva, clásica, barroca, académica y rococó), es decir, buscar una serie de elementos que serían comunes para esa arquitectura del humanismo. Un mecanismo que también muy bien podía recordar al quehacer de Wölfflin en *Renaissance und Barock* (1888) o incluso al de Berenson en *The Florentine Painters of the Renaissance* (1896), como así fue considerado por algunos autores, como por ejemplo, el citado Macleod:

“Scott introdujo la idea completamente opuesta –surgiendo sin ninguna duda de Wölfflin– de estilo como teniendo una existencia autónoma e importancia incluso más allá de los trabajos individuales que lo caracterizaban” (Macleod 1971: 133).

No cabe duda que el concepto de estilo fue importante para el arquitecto inglés y para la época, pero me inclino a pensar que para Scott su “existencia autónoma” no limitaba a “los trabajos individuales que lo caracterizaban”. Sus juicios seguramente se encontraban más en sintonía con la interpretación que Hitchcock y Johnson le dieron a la noción de estilo en 1932, es decir, “la idea del estilo como marco de un desarrollo potencial en vez de cómo un molde fijo y opresor” (Hitchcock 1932, 1966: ,36). Definición sobre la que más tarde, sobre todo a mediados de los años cincuenta y principios de los sesenta, Johnson insistiría repetidamente en ensayos como: “Style and International Style” (1955); “Retreat from the International Style to the Present Scene” (1958); “The International Style – Death or Metamorphosis” (1961); “Article to Kentiku” (1962), haciendo afirmaciones del calibre de “un estilo no es un conjunto de reglas y ataduras, como parecen pensar algunos de mis colegas. Un estilo es un clima dentro del cual operar, un trampolín desde donde poder saltar hacia adelante en el vacío” (Johnson 1979: 76).



60 Philip Johnson: "Whence and Whither: The Processional Element in Architecture"(1965), *Perspecta* 9/10

["Whence and Whither: The Processional Element in Architecture" (1965):
 la experiencia arquitectónica]

Por último, una de las ideas centrales que contenía la propuesta de Scott - "*la ARQUITECTURA, percibida simple y directamente, es una combinación manifestada por medio de luces y sombras, de espacios, masas y líneas. Estos pocos elementos forman el núcleo de la experiencia arquitectónica*" (Scott 1924: 210)- establecía que los valores humanistas (el espacio, la masa y la línea) se convertían en los elementos nucleares que protagonizarían, con la ayuda del movimiento, la experiencia arquitectónica, siendo, además esta experiencia estética el objetivo final de cualquier arte:

"La verdadera misión de la crítica entender esos placeres estéticos tal como han sido realmente sentidos, y extraer luego cualesquiera leyes y conclusiones que se deduzcan de este conocimiento. Pero ninguna suma de razonamientos creará, ni puede anular, una experiencia estética. Pues la meta de las artes no ha sido la razón sino el deleite" (Scott 1924: 8).

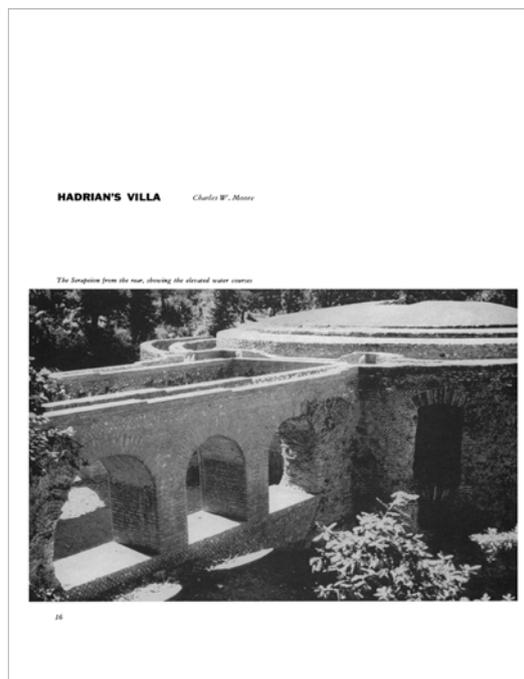
Que la experiencia arquitectónica echase mano del movimiento para poderse materializar se debía a una de las cualidades implícitas en uno de estos elementos: el espacio ya que "*junto a los espacios que tan sólo proporcionan longitud y anchura, la arquitectura nos facilita espacios de tres dimensiones en los que permanecemos. Y aquí tenemos el centro mismo del arte arquitectónico. [...] En realidad el espacio es libertad de movimiento. Ese es el valor que encierra para nosotros, y como tal entra en nuestra conciencia física*" (Scott 1924: 226-227). Esta enorme importancia que daba Scott a la experiencia arquitectónica también se convertiría en un concepto clave dentro de la metodología crítica y proyectual empleada por Johnson a la hora de analizar, juzgar y diseñar cualquier obra de arquitectura, ya que tal y como afirmaría Robert A.M.Stern:

“Johnson, como su colega Henry-Russell Hitchcock, casi nunca comenta un edificio si no lo ha visto con sus propios ojos, es decir, si no lo ha experimentado ‘procesionalmente’” (Johnson 1979: 150).

Una idea a la que recurriría repetidamente en muchos de los escritos y conferencias que llegaría a dar a lo largo de su carrera como arquitecto, sirvan como ejemplo: “Architecture of Harvard Revival and Modern: The New Houghton Library” (1942), donde apuntaría que *“la apreciación de la arquitectura se realiza, al menos en parte, de una forma cinésica, el efecto que produce al acercarse de lado a la fachada del Houghton es arquitectónicamente desagradable”* (Johnson 1979: 68); “The Frontiersman” (1949) donde hablaría de F.L.Wright y destacaría que *“nadie entiende mejor que él la tercera dimensión, la capacidad que tiene la arquitectura de ser una experiencia de profundidad y no una mera fachada. Raras veces es posible apreciar sus edificios sino es de primera mano. Un fotógrafo no podría jamás reproducir la experiencia que supone estar rodeado por uno de los edificios de Wright, como tampoco es capaz una cámara de registrar el impacto acumulativo que supone el moverse por sus espacios organizados”* (Johnson 1979: 189); “The Town and the Automobile, or The Pride of Elm Street” (1955) manifestando que *“y ¿no es cierto que las ciudades son el arquetipo de la experiencia espacial? [...] se debe caminar para poder apreciar la experiencia arquitectónica. [...] La experiencia cinésica tiene mucho que ver con la experiencia estética”* (Johnson 1979: 81); “100 Years, Frank Lloyd Wright and Us” (1957) describiendo el recorrido que hace un visitante al llegar a Taliesin West para finalizar diciendo *“amigos míos, eso es la esencia de la arquitectura”* (Johnson 1979: 198); o “What Makes Me Tick” (1975) y señalar dentro de los tres aspectos que él desarrolla a la hora de proyectar un edificio: el ‘aspecto de la huella’, es decir, *“cómo el espacio se va desvelando desde el momento en que tengo una visión fugaz del edificio hasta que con mis propios pies me acerco, entro y llego a mi objetivo”* (Johnson 1979: 261). Dentro de esta temática quizá uno de los textos donde se haga más evidente este hecho, ya que la idea de procesión viene explicitada en su mismo título, sea “Whence and Whither: The Processional Element in Architecture” (1965). Un lugar donde se afirmaría que la idea de la experiencia arquitectónica se encontraba, incluso, por encima de elementos como el espacio, el volumen o la forma, ya que éstos se supeditarían al objetivo final de todo arte: la experiencia estética, *“pues”* como ya había afirmado Scott *“la meta de las artes no ha sido la razón sino el deleite”*. Para finalizar, si para Johnson *“la esencia de la arquitectura”* era la experiencia arquitectónica, entendida como el saber organizar los secretos del espacio, esto concepto se podría resumir en dos párrafos: el que daba inicio y fin a este texto.

“Es seguro que la arquitectura no es el diseño del espacio, como también es cierto que no es la organización de los volúmenes. Todo esto es subsidiario del punto principal, que es la organización de la procesión. La arquitectura sólo existe en el ‘tiempo’. Es decir, que esa moderada perversión que es la fotografía congela la arquitectura a tres dimensiones, y en algunos edificios a dos” (Johnson 1979: 151).

“El de dónde y a dónde es una cosa primordial. Luego, como algo secundario, viene nuestro trabajo normal, nuestro trabajo sobre las formas, nuestros alzados. Lo que tenemos que hacer es internarnos a pie una y otra vez en nuestros edificios, imaginándolos. Luego, después de meses de acercarnos y de volvernos a acercar a ellos, de mirar y de dar vueltas, sólo entonces, podremos empezar a dibujarlos para el constructor” (Johnson 1979: 155).



61 Charles W. Moore: "Hadrian's Villa" (1960), *Perspecta 6*

[Charles W. Moore: "Hadrian's Vila" (1960)]

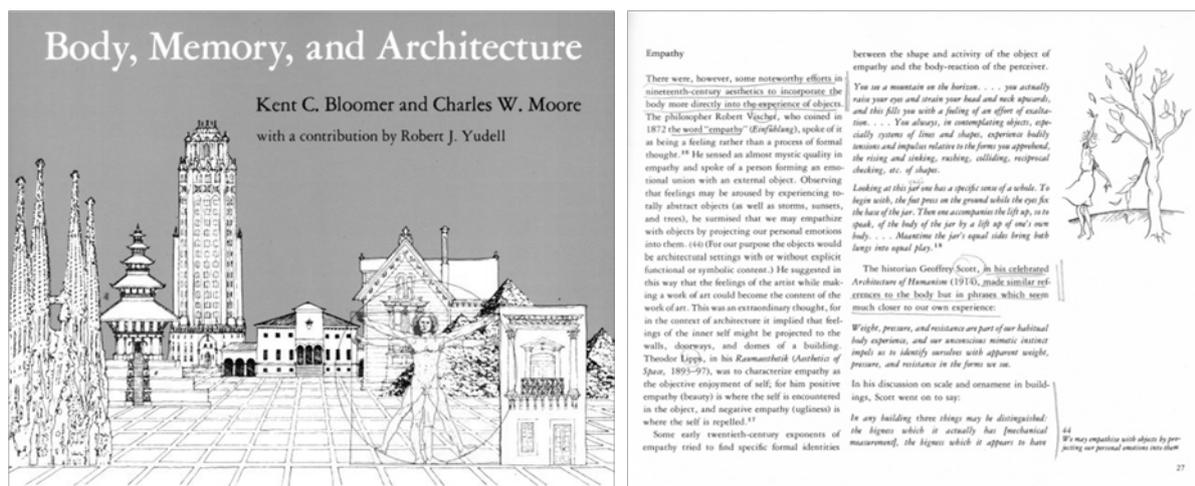
Continuando con la estela de Yale, otro de sus profesores que siguieron, defendieron y practicaron este mismo proceder en los talleres de diseño de esa universidad fue el arquitecto norteamericano Charles W. Moore, quien en 1965 asumiría el cargo de *Chairman* en la *Yale School of Architecture*¹⁸³. Un claro y significativo ejemplo del interés que en los años sesenta existía en esta universidad alrededor de las teorías que defendían un diseño, análisis y juicio experiencial de la arquitectura se puede observar ya con la publicación en la revista *Perspecta* de un escrito de Moore, titulado *Hadrian's Villa* (1960). Se trataba de un relato que tenía su origen en una visita realizada por él al vasto complejo arqueológico de Villa Adriana y que desvinculándose de toda posible narración histórica pretendía "examinar lo que vemos, o tal vez lo que pensamos que vemos, en zonas cuya ruina es casi completa, para intentar averiguar por qué la villa tiene tal significado para nosotros los arquitectos del siglo XX" (Moore 1960: 17). Este "examinar lo que vemos" incluía en su proceso la idea de movimiento dinámico del propio observador a través de un recorrido preestablecido por las diferentes zonas de este "dominio de espacios", como así lo llegó a definir Louis I. Kahn. Por tanto, después de habernos hablado de "la personalidad histórica de Adriano", del lugar y de los nombres adjudicados a sus

¹⁸³ Este diferente posicionamiento educativo que mantuvieron las escuelas de arquitectura Harvard y Yale en los años cincuenta ha sido descrito por Robert A. M. Stern en "Yale 1950-1965" (1974). Respecto a la década siguiente son también bastante esclarecedoras estas palabras: "El cambio de actitud de [Paul] Rudolf hacia el departamento en ese momento se puede ver en su decisión de traer de Harvard a Yale a Serge Chermayeff con un contrato de media jornada durante tres años. En Harvard, Chermayeff había sido desde 1953 un miembro del personal docente dominante y altamente controvertido, pero en los años sesenta era claro que su influencia en Cambridge estaba en declive. [...] Lo que dio lugar a una división cada vez mayor en el enfoque hacia la arquitectura, un argumento más que un debate o discurso; lo peor de todo, es que implicó una difuminación de la línea seguida por las dos escuelas las cuales habían, desde Howe, venido a representar ideas diferentes. Este debate entre lo que podría ser descrito como 'funcionalismo' versus el 'formalismo', como si los dos fueran mutuamente excluyentes e incluso de igual medida, alcanzó su máxima expresión con Charles Moore, quien sorprendentemente decidió renovar el contrato a Chermayeff" (Stern 1974: 54).

diferentes partes –ya que “*esos espacios se niegan resueltamente a ser etiquetados*” (Moore 1960: 23)-, se dedicaría a señalar el itinerario seguido a través de todo el complejo palaciego. En aspectos generales, su forma y orden geométrico provenía a su parecer de “*círculos y cuadrados, todo un tumulto de combinaciones de ambas figuras, son los mecanismos de ordenación que dan unidad y continuidad al conjunto*” (Moore 1960: 18). Un lugar que se vería caracterizado por sus espacios, al asumir éstos un papel destacado en sus descripciones, ya que “*toda la colina [está] dedicada a la primacía de las formas y a un serio juego de espacios*” (Moore 1960: 26), y unos espacios que se verían reforzados a su vez por un elemento como es el agua, una materia que habría sido tema de estudio en su tesis doctoral, para la *Princeton University*, *Water and Architecture* (1957), al concebir el agua como materia vivificadora de la experiencia de un lugar:

“Animando los espacios situados más allá de lo que hoy podemos ver, o tal vez más allá de lo que podemos imaginar, el bullicio y el chapoteo del agua corriente habrían estado por doquier. [...] Los eruditos han observado que un rasgo constante de la Villa habrían sido las prolongadas vistas a través de ejes rectos, a lo largo de los cuales había tal vez manchas dispersas de luz y sombra, de modo que el desplazamiento de una zona a otra empezaría ser una experiencia ordenada en el tiempo. La visión, el sonido y el discurrir del agua deben de haber contribuido todavía más a esta cualidad procesional, dando algo de coherencia al tránsito de un espacio a otro. Esta coherencia es actualmente la cualidad más esquiva de todas en el tránsito entre las ruinas” (Moore 1960: 19).

No cabe duda de la importancia que asumía para Moore la idea de experiencia arquitectónica en este contexto. Para realizar este recorrido procesional por el interior de las ruinas partiría desde el vestíbulo del antiguo acceso y no desde la moderna entrada, en este punto se encontraba el eje largo del conjunto que nos llevaría a la zona de baños al situarse a ambos lados las termas; de ahí pasaría al sector del Poikele para hablarnos de su forma y señalarnos la orientación y la percepción que se tenía del mismo; siguiendo el gran muro de 230 metros de longitud y casi 10 de altura llegaría a la Sala de los Filósofos y al Teatro Marítimo, siendo este último “*el foco y corazón de la villa*” que posee un “*sentido del espacio más poderoso que en cualquier otro sitio de la villa*” (Moore 1960: 25); para finalizar con el Ospidale y la Biblioteca. En este punto, el autor haría un inciso para distanciar su proceder, una descripción puramente visual, formal y experiencial del conjunto, de aquellas otras explicaciones que tenían un carácter puramente especulativo y “*señalar que los deleites ocultos en toda esta masa de mampostería han sido rebuscados, no sólo con la habilidad arqueológica que es de esperar actualmente, sino también con la habilidad, el verbo y el gran entusiasmo de Eleanor Clark en Rome and a Villa y de Marguerite Yourcenar en The Memoirs of Hadrian*” (Moore 1960: 25). Continuando con este recorrido en planta, en el que señalaban las volumetrías espaciales interiores de los diferentes edificios, así como, las vistas que un observador acababa percibiendo en su recorrido (la experiencia arquitectónica), llegaría a la Piazza d’Oro donde “*se entra en ella por el centro de uno de sus lados cortos, a través de un vestíbulo octogonal de lados alternos cóncavos, de tal modo que sobre el plano parece un cuadrado de ángulos redondeados. Habría tenido una bóveda en forma de cúpula*” (Moore 1960: 26) y seguidamente describiría el octógono que se encontraba frente al vestíbulo. Habiendo finalizado este itinerario volvería al eje inicial, el situado en el antiguo acceso, para abordar, como últimas piezas, el Canope y el Serapeion. Mediante esta manera de analizar la arquitectura a través de una descripción personal de Villa Adriana, Moore se distanciaba en gran medida de las especulaciones arqueológicas y literarias que giraban alrededor de las ruinas y nos proponía simplemente “*examinar lo que vemos, o tal vez lo que pensamos que vemos*” dentro de este recorrido procesional por el interior del conjunto.



62 Charles W. Moore: *Body, Memory, and Architecture* (1977)

[*Body, Memory and Architecture* (1977)]

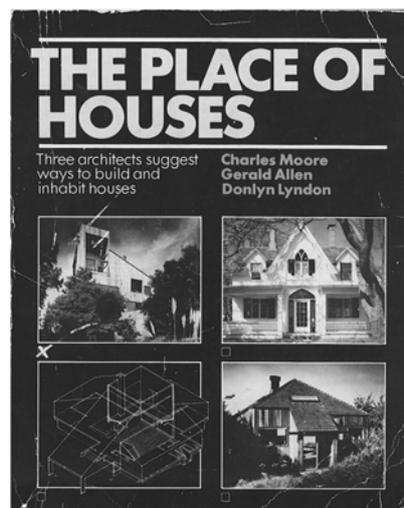
Si en este artículo ya se podía observar la importancia dada a la experiencia arquitectónica, al espacio, al hombre, al cuerpo en movimiento y a la percepción, quizá el escrito que más refleje esta vinculación con este concepto, por un lado, y su papel como docente en Yale, por otro, sea: *Body, Memory and Architecture* (1977). Un libro que no era otra cosa que el resultado de sus “*esfuerzos por enseñar los fundamentos del diseño arquitectónico a estudiantes de primer año en la Yale School of Architecture*” (Moore 1977: ix), siendo expresados sus objetivos en el *Preface* del mismo:

“Desde mediados de los años sesenta hemos venido tratando de enfocar la arquitectura a partir de cómo tiene lugar la experiencia de los edificios, antes de preocuparme por los aspectos relativos a su propia construcción. Estamos convencidos de que si no entendemos la manera en que los individuos y las comunidades se ven afectadas por los edificios, en qué modo éstos proporcionan a las personas sentimientos de gozo, identidad y lugar, nunca podremos distinguir la arquitectura de otras actividades constructivas cotidianas” (Moore 1977: ix).

Este claro intento de distinguir entre arquitectura y construcción le llevaba a mantener un posicionamiento contrario a la “hipótesis general, y rara vez debatida” que consideraba a la arquitectura como “un sistema altamente especializado con objetivos de carácter técnico, y no un arte social y sensible que da respuesta a los auténticos deseos y sentimientos del hombre” (Moore 1977: ix). En detrimento de esta visión puramente científica, bidimensional y cuantificativa, Moore defendería la experiencia arquitectónica del usuario a través de la arquitectura, observando además “que el cuerpo humano, nuestra posesión tridimensional más importante, no había sido objeto de consideración especial en el entendimiento de la forma arquitectónica y que la arquitectura, en cuanto arte, ha sido caracterizada en sus etapas de diseño más como un arte visual abstracto que como un arte corporal. En este libro, por tanto, intentamos reexaminar el significado que posee el cuerpo humano para la arquitectura” (Moore 1977: ix). En estas palabras se pueden advertir unas primeras intenciones relacionadas con el humanismo de la arquitectura que venimos abordando en este trabajo, donde el cuerpo humano se convertiría en el elemento indispensable a la hora de percibir y diseñar arquitectura, al establecerse relaciones entre ambos a causa de nuestra predisposición a proyectarnos en los objetos que observamos, es decir, la predisposición empática que tanto había defendido Scott bajo el concepto de

humanismo. Si en el prefacio intentaba situar las bases de su discurso, se podría decir que éstas se encontraban ya explícitas en el título: “*el cuerpo*”, “*la memoria*” y “*la arquitectura*”, tres elementos que se encontraban interrelacionados a través de conceptos como la empatía, el espacio y la experiencia arquitectónica a través del movimiento. Hay que decir que el espacio, aunque no fuese mencionado en el título, sería también un concepto importante para Moore y por eso su discurso inicial continuaba diciendo “*nosotros entendemos que el sentido de tridimensionalidad, que es para nosotros el más fundamental y memorable, tiene su origen en la experiencia corporal, y que es este sentido el que puede servirnos de base para la comprensión del sentimiento espacial que experimentamos en los edificios*” (Moore 1977: x).

Estas ideas que apuntamos se pueden seguir si observamos los diferentes capítulos que se iban sucediendo a lo largo de esta obra: en el primer apartado, *Beyond the Body Boundary*, se establecían unas primeras relaciones introductorias entre el cuerpo humano y la arquitectura, poniendo como ejemplo “*en medio de toda esta confusión, la casa unifamiliar americana [que] sigue manteniendo su valor a pesar de su tan proclamada inadecuación a las necesidades que impone un uso de suelo eficiente y un mínimo consumo energético. Su valor nace, seguramente, de que es tal vez el único objeto del mundo que nos rodea que todavía se dirige directamente a nuestro cuerpo como centro y medida del mundo*” (Moore 1977: 4); en el segundo, *The Mechanization of Architecture*, se criticaría la especialización e institucionalización, a través de las Academias, funcional que se produjo en la arquitectura a partir de la Ilustración abandonando de esta manera los vínculos que había mantenido con el cuerpo humano “*como principio organizador ‘divino’ de la arquitectura*” (Moore 1977: 15). Este acercamiento científico que se produjo en el siglo XVIII distanció a la arquitectura del campo de las artes acercándola casi por completo al mundo de las ingenierías, siendo “*el objetivo fundamental de las escuelas de ingeniería el establecimiento de unas reglas capaces de regir la realización objetiva de las acciones físicas, no la consideración emocional de los seres humanos*” (Moore 1977: 21). Esta aproximación estimuló a que se le diera más importancia al objeto, incentivando los aspectos racionales y objetivos de la arquitectura, y se olvidó del sujeto, al desconsiderar los aspectos sensoriales y emocionales que producía la arquitectura sobre el hombre; habiendo establecido la situación en que se encontraba la arquitectura con esa escisión que se había producido entre lo sensorial y lo mental, donde “*el cuerpo se había convertido en una especie de apéndice del cerebro*” y “*la concentración del interés en los procesos conceptuales y mentales, en contraposición a los del funcionamiento físico del cuerpo, no hizo sino reforzar la creencia en la separación entre el cuerpo y la mente humana*” (Moore 1977: 29), el siguiente capítulo, *The Sense of Beauty*, lo dedicaría a subrayar los vínculos que existían y que siempre habían existido entre la arquitectura, el arte y el cuerpo humano. En este punto haría aparición el concepto de empatía, al que se le adjudicaría un cierto carácter enmendador al indicar que “*a pesar de todo esto, también se produjeron en la estética del siglo XIX notables esfuerzos por incorporar más directamente el cuerpo a la experiencia de los objetos. [...] Esta fue una idea muy importante ya que, en el contexto de la arquitectura, suponía admitir la posibilidad de que sentimientos internos del hombre penetraran en elementos materiales como son los muros, puertas y cubiertas de los edificios*” (Moore 1977: 27). En este contexto aparecerían nombres conocidos como el de Robert Vischer, Theodor Lipps, Adolf von Hildebrand y Geoffrey Scott. De este último mencionaría su libro *The Architecture of Humanism* (1914), al que tildaría como “*su celebrada obra*” y del que destacaría la “*referencia profética*” que había hecho al distinguir entre tres magnitudes: la medida mecánica (lo real), la medida visual (lo que parece) y la medida corporal (lo que produce sobre el espectador), dejando por tanto claras las intenciones humanistas de Moore por recuperar nuevamente el rol que siempre había asumido el cuerpo y los sentidos en la arquitectura.



63 Charles W. Moore: The Place of Houses (1974)

Frente a este auge de la ciencia y los métodos científicos “*la estética aparecía ahora como una disciplina esotérica, aleatoria e incluso decadente, luchando por explicar los sentimientos y las reacciones corporales sin contar para ello con el auxilio de métodos experimentales rigurosos. Fueron los psicólogos los que, en los primeros años del siglo XX, comenzaron a aplicar la experimentación a los estudios de la percepción sensible y, en consecuencia, pudieron disputar a los ingenieros su hegemonía en el campo de la objetividad*” (Moore 1977: 31). Para Moore un claro ejemplo de esa objetivización científica fue la aparición de la psicología de la *Gestalt* que instauró un nuevo modelo teórico relacionado con la percepción visual. Aún expresando y reconociendo que “*resulta evidentemente difícil poner en cuestión los descubrimientos de la psicología de la Gestalt*”, vería difícil su aplicación al campo de la percepción visual tridimensional al tratarse de un terreno mucho más complejo. Para defender esta postura escéptica nuevamente recurriría a las argumentaciones de Scott:

“Como señalaba Geoffrey Scott, existe una clara distinción entre la apariencia de magnitud y la sensación de magnitud que proporciona un edificio y sólo esta última, añadía Scott, tiene que ver con la experiencia estética. Esta parece ser una llamada de atención a no aceptar la belleza arquitectónica como algo basado exclusivamente en criterios visuales” (Moore 1977: 27).

Dentro de este cuarto capítulo, *Some Twentieth-Century Models of Sense Perception*, se añadirían otras propuestas metodológicas o modelos perceptivos objetivos que mantenían lazos más estrechos con la arquitectura y sobre todo con el concepto de experiencia arquitectónica, al incluir todo el cuerpo y no solamente la vista en este proceso, como, por ejemplo, la del psicólogo J.J.Gibson, y especialmente “*los denominados por Gibson sistema de orientación y sistema háptico, ya que son estos los que más intervienen en nuestro entendimiento de la tridimensionalidad, es decir, son el sine qua non de la experiencia arquitectónica*” (Moore 1977: 33). Esta importancia dada al cuerpo se mantendría en los siguientes apartados, *Body-Image Theory Body, Memory, and Community* donde, por un lado, nuestra permanente constitución física se convertiría en el elemento mediador entre el entorno y la comprensión del mismo y, por otro, se subrayaría del carácter social y humano que conllevaba esta actitud¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Aun no habiendo sido redactado por el propio Moore sería interesante destacar la inclusión en este libro de un apartado elaborado por Robert J. Yudell, titulado *Body Movement*, en donde se pone en énfasis el cuerpo en movimiento a través del espacio arquitectónico, al servir éste como escenario y estímulo.

No cabe duda de que este corpus teórico destinado a los alumnos de primer año de Yale fue promovido en las aulas de diseño de esa universidad y muchos estudiantes pudieron ver materializadas esas teorías en las propias obras arquitectónicas de Moore. Uno de los libros en los que se puede apreciar esta estrecha relación que mantuvo entre la teoría y la práctica sería *The Place of Houses* (1974) donde se concretarían conceptos como: el de espacio, “*cuando hacemos una habitación a base de un suelo, cuatro paredes y un techo, tenemos, además de esas seis cosas, una séptima: un espacio, algo probablemente más memorable que cualquiera de los elementos físicos que lo constituyen*” (Moore 1974: 147); el de movimiento, “*el largo y el ancho, las dos dimensiones horizontales de las habitaciones, determinan las maneras de estimular e incluso obligar a las personas a moverse. La tercera dimensión, la altura, tiene al menos un poder tan grande como las otras para crear la calidad espacial de una habitación*” (Moore 1974: 91); el de experiencia arquitectónica, “*las variaciones en la sensación de altura al pasar de un espacio al siguiente nos ofrecen útiles oportunidades para aumentar la variedad y la sorpresa en una casa, y para dar a los habitantes una sensación más clara de dónde están en cada caso y de que ese lugar es distinto a todos los demás de la casa*”(Moore 1974: 91); el de talento, “*una buena casa tendrá resonancias que irán más allá del conjunto de elementos discretos que la componen. Ese principio dice que, en el montaje de todas las partes, uno más uno tiene que ser mayor que dos. La ejecución exhaustiva de este principio grava el talento y la imaginación*”(Moore 1974: 147); o el de tradición, “*las tradiciones tienen un gran poder precisamente porque nos ofrecen posibilidades y guías capaces de sostener la innovación: en cambio, el buen gusto pretende intimidarnos con reglas y limitaciones que asfixian las elecciones*”(Moore 1974: vii); todos ellos, como podemos ver, conceptos que fueron clave en la postura teórica de Scott y que se encontrarían ligados a ese humanismo que siempre promovió al situar el cuerpo humano como elemento de referencia arquitectónico, tal y como, también consideró Moore en el *Epilogue de Body, Memory and Architecture* (1977):

“En primer lugar, que los hitos y el orden existentes en nuestro cuerpo son capaces de servir como una base comprensible por todos sobre la que extender al ambiente la identidad humana; y, en segundo lugar, que la arquitectura ha sido pródiga en ejemplos satisfactorios y sugerentes de este tipo de extensión” (Moore 1977: 131).

Una relación la de Scott-Moore respecto al significado del término humanismo que ha sido sugerida también en la biografía de Moore, escrita por David Littlejohn, titulada *Architect. The Life & Work of Charles W. Moore* (1984), al constatar que:

“La arquitectura, como la definieron él [Moore] y Kent Bloomer en Body, Memory, and Architecture (1977), es ‘la fabricación de lugares... [para extender] el paisaje interior de los seres humanos en el mundo de forma que sea comprensible, experiencial y habitable’. Su teoría en este libro puede ser vista como la elaboración de la lúcida defensa de Geoffrey Scott sobre los patrones del Renacimiento Italiano en The Architecture of Humanism (1924), donde Scott señaló cómo plácidamente los mejores edificios italianos del siglo XVI corresponden a formas, proporciones, e intuye en el propio cuerpo los sentimientos de peso y presión en su propio cuerpo. La mejor obra de Moore presta atención a nuestras necesidades físicas no sólo a través de formas evocativas y recuerdos culturales, sino también por tales cosas como el movimiento ‘coreografiado’ (la forma en que un edificio parece moverse a medida que avanzamos a través de él) y el cambiante juego de luces y sombras” (Littlejohn 1984: 20-21).

Epílogo

“Un libro tiene su propia suerte, lo mismo que una persona; es afortunado o desafortunado por el momento preciso en el que se pone en nuestro camino, y a menudo, por algún feliz accidente, tiene para nosotros un valor superior al que posee independientemente. Como Mario encontró la Metamorfosis de Apuleyo precisamente en uno de esos momentos, se convirtió para él en El libro de oro: sintió hacia su autor una especie de gratitud personal, y sin duda vio en él mucho más de lo que pudo encontrar cualquier otro lector. Ocupó siempre un lugar peculiar en su recuerdo y no perdió ya nunca ese poder sobre él, porque retornó con frecuencia, reviviendo esa primera impresión resplandeciente”.

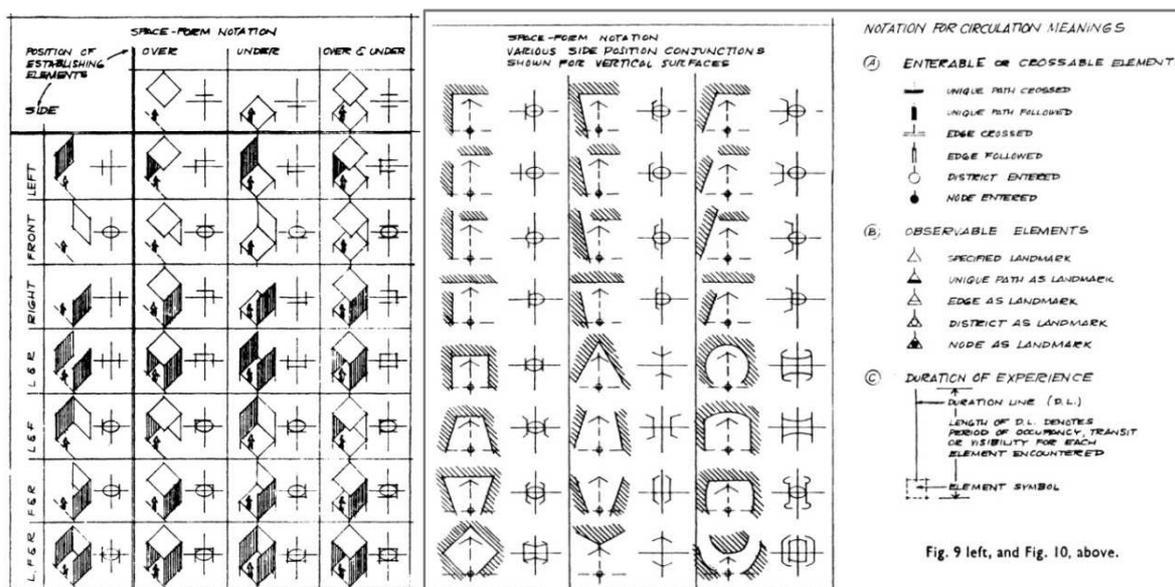
WALTER PATER

Marius the Epicurean, 1885.

El presente trabajo ha tratado de apuntar uno, y sólo uno, de los diferentes y diversos recorridos que siguieron los conceptos de espacio y de empatía en el contexto angloamericano a lo largo del dilatado periodo temporal que transcurre de 1893 a 1965. Esta demarcación de unos límites concretos, y que pueden parecer en cierta medida aleatorios, no ha tenido otra voluntad que la de situar al lector dentro de un marco de referencia provisional, así como, la de facilitar al autor una acotación provisoria del ámbito de estudio. Esta estructuración cronológico-lineal que podría dar lugar a una posible interpretación propositiva biológico-evolutiva no debe ser considerada como tal, ya que todo presente, pasado o futuro, queramos o no, siempre estará influenciado y ligado aun pasado, inmediato o remoto, latente o explícito. Por tanto, se caería en un grave error si se considerase la primera fecha como punto de inflexión y origen de esta tradición o, peor aún, la última como punto de consumación y decadencia de esta metodología. De este hecho puede sorprender, y además llevar a equívoco, el *décalage* temporal de esta postura de análisis arquitectónico espacio-sensitivo-temporal que existió entre su promulgación y tímida difusión en un primer momento y el notorio auge que experimentó una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial.

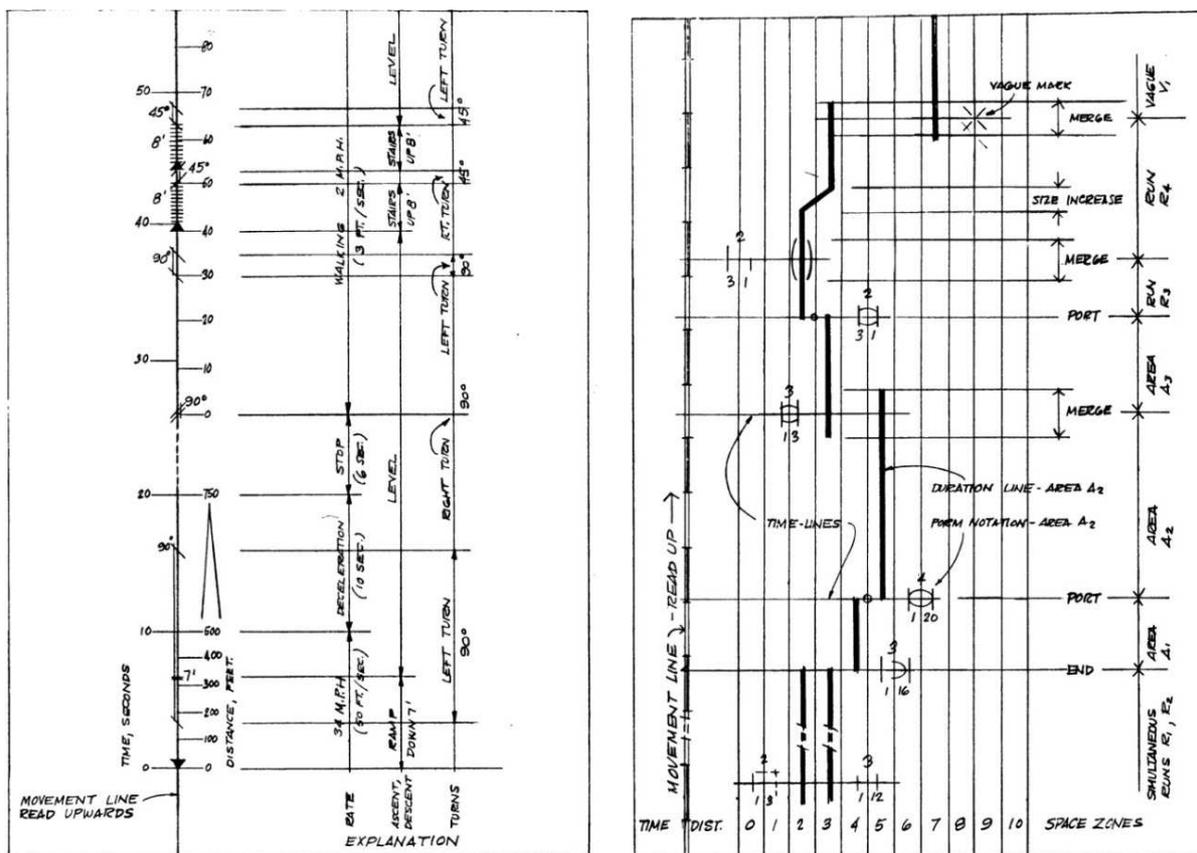
Si esta limitación temporal ya es de por sí exclusiva, la acotación de este ensayo a dos conceptos no lo es menos. La elaboración de este breve esbozo, por tanto, ha implicado que otras muchas ideas o posturas implícitas, y no por ello menos importantes, en la obra de Berenson y Scott no hayan podido ser tratadas con la concreción e intensidad que sin duda se merecen. Algunas de ellas, inclusive, llegaron a experimentara partir de mediados de los años cuarenta un renacer paralelo al de estas dos nociones, como así sucedió con la revalorización que vivió la historia de la arquitectura para el quehacer arquitectónico. No sólo como precedente de índole puramente formal sino también como sustrato crítico para juzgar y analizar obras contemporáneas; como herramienta práctica con la que proyectar y crear artísticamente; como marco de referencia para el desarrollo de una nueva visión; o como ámbito de aplicación de esta metodología experiencial. Aspectos todos ellos, entre otros muchos, que propiciaron una novedosa renovación y modernización de la historia de la arquitectura y de los planes de enseñanza de las universidades que hasta la fecha se habían visto condicionadas, o bien por el sistema 'beauxartiano' o bien por el sistema 'bauhasiano'.

Si ampliamos nuestro campo de visión, pero manteniéndonos dentro de las dos décadas que van de 1945 a 1965, resulta sumamente revelador observar los diversos caminos que siguió el concepto de experiencia arquitectónica que surgió como fruto de la interrelación entre el espacio, la empatía y el movimiento del ser humano. Si bien aquí se ha señalado el recorrido que siguió la faceta subjetiva, sensorial, empírica y estética de este concepto mostrando la interpretación personal que le dieron Bruno Zevi, Colin Rowe, Vincent Scully, Philip Johnson y Charles W. Moore, bien es cierto que en esos mismos años, en los que se encontraba en plena efervescencia esta idea, se abrió también paso en el ámbito angloamericano una vía de desarrollo objetiva, abstracta, intelectual y científica. Este otro recorrido evolucionó gracias a la interrelación de diversas disciplinas científicas, algunas de ellas consolidadas (la antropología, la estadística, la demografía, la psicología, la sociología), y otras recién surgidas como los programas de estudios urbanos. Un hecho que favoreció la cooperación entre los diferentes departamentos de una misma universidad, así como, entre diferentes universidades. Un ejemplo podría ser el *Massachusetts Institute of Technology* donde la estrecha vinculación entre las actividades de investigación urbana llevadas a cabo por el MIT y la *Harvard University* dieron lugar en 1959 a la formación del *Joint Center for Housing Studies of MIT and Harvard*, o más tardíamente en 1967 con la fundación por parte de Gyorgy Kepes (1906-2001) del *Center of Advanced Studies* de la *School of Architecture and Planning* en el MIT, donde se optó por la interacción entre los artistas, los científicos, los ingenieros y la industria.



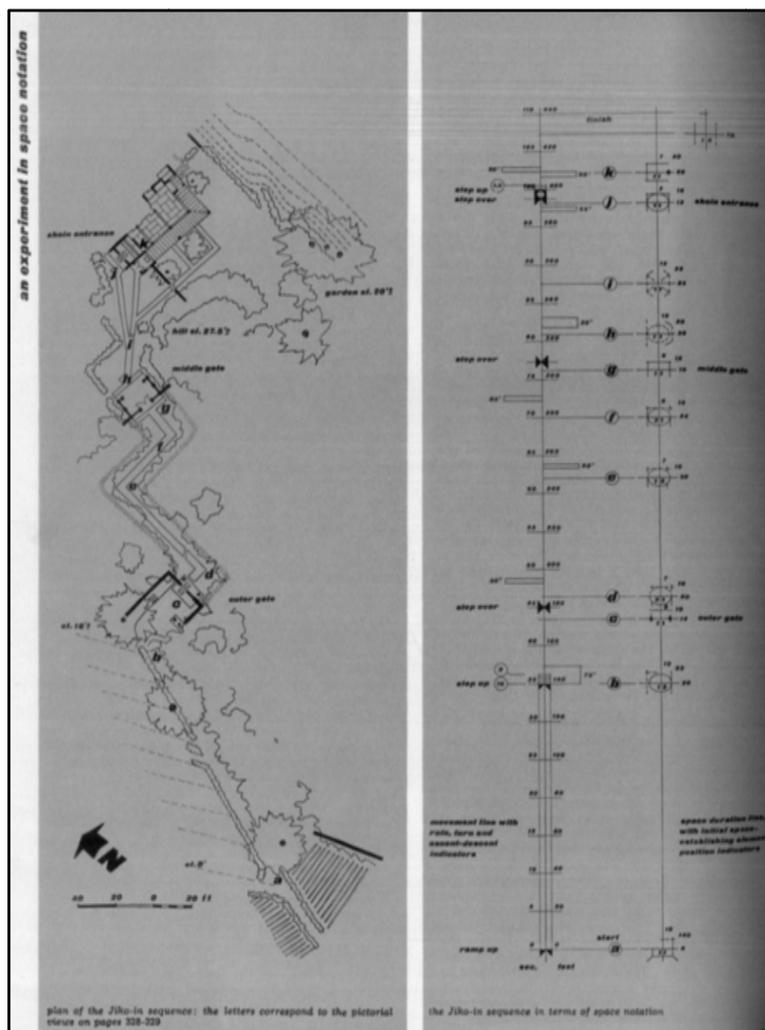
64 Tablas para la notación de la forma espacial [Philip Thiel: "A Sequence-Experience Notation" (1961)]

Como consecuencia de esta nueva vía metodológica, abierta a la interdisciplinaridad, se pueden entender las investigaciones del ingeniero naval, arquitecto y profesor emérito norteamericano Philip Thiel (1920-) cuyo "trabajo de desarrollo de este estudio empezó en 1951 en el Massachusetts Institute of Technology, durante el transcurso de mi tesis de licenciatura acerca la reurbanización de una sección de la ciudad de Boston. Este proyecto, sugerido por el profesor Lawrence B. Anderson, tomó la forma de un recorrido peatonal lineal ensartando un número de puntos de interés histórico de la ciudad. En el curso del estudio el problema de las relaciones secuenciales surgió; junto con la comprensión de que no existían los medios adecuados para 'medir' o diagramar esta experiencia" (Thiel 1961: 33). Considerando la arquitectura como un arte temporal, del mismo modo que la música, la danza, el cine o la poesía, propuso desarrollar nuevas técnicas y herramientas gráficas con las que poder describir, analizar y controlar nuestras experiencias espacio-temporales, tanto arquitectónicas como urbanas, y así poder mejorar mediante el diseño la forma visual del interior de nuestros edificios o ciudades. Este original lenguaje descriptivo propuesto se materializó en un novedoso sistema de notación espacio-temporal que reproducía gráficamente, dentro de un marco científico, la experimentación de los espacios arquitectónicos y urbanos, teniendo siempre como marco de referencia el campo de visión del ser humano en movimiento y poseyendo como objetivo final la orquestación formal y temporal de los espacios. Una proposición que seguiría la tendencia de mejora de los dispositivos abstractos de representación arquitectónica que se vivió en aquellos años tanto en Europa como en Estados Unidos, tal y como vimos que ocurrió con Zevi en la *Università IUAV* de Venecia y sus propuestas de perfeccionamiento de la representación del espacio a través de las plantas, los alzados, la fotografía, las maquetas y la cinematografía; o con Rowe y Hoesli en la *School of Architecture* de Texas con el uso de mecanismos que facilitasen la visualización y manipulación espacial de la arquitectura, ya fuese a través de la reintroducción de la perspectiva isométrica, de la importancia dada a la sección o del empleo del color en los diseños. En el caso particular de Thiel esta propuesta se focalizó en el diseño urbano, al intentar superar las limitaciones estáticas de los sistemas gráficos usados hasta aquel momento que no podían representar la experiencia secuencial en tiempo real, es decir, "las plantas, las secciones y los alzados ortográficos se adecuan mejor a las necesidades de los agentes de alquiler o contratistas que a la experiencia del futuro observador en movimiento. [...] Lo que se necesita es un simple sistema jerárquico que permitirá al diseñador explorar rápidamente, a través de garabatos en el papel, una variedad de ideas tratando primero con los principales atributos de la experiencia espacial" (Thiel 1962: 327).



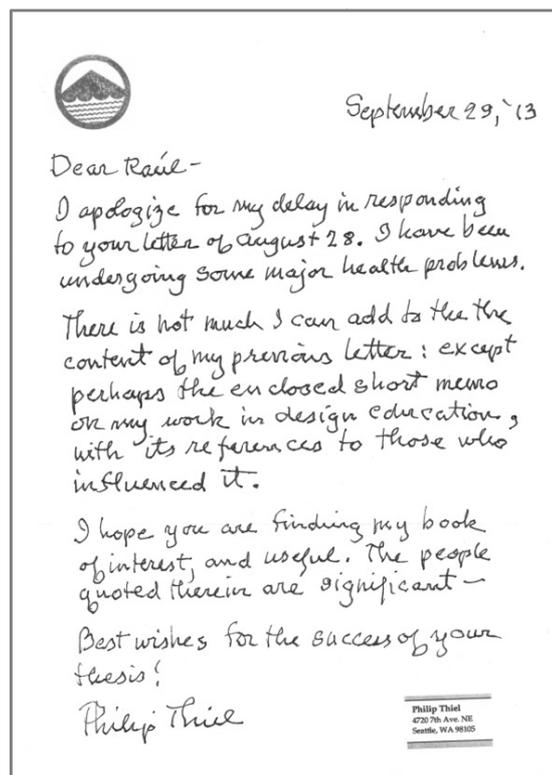
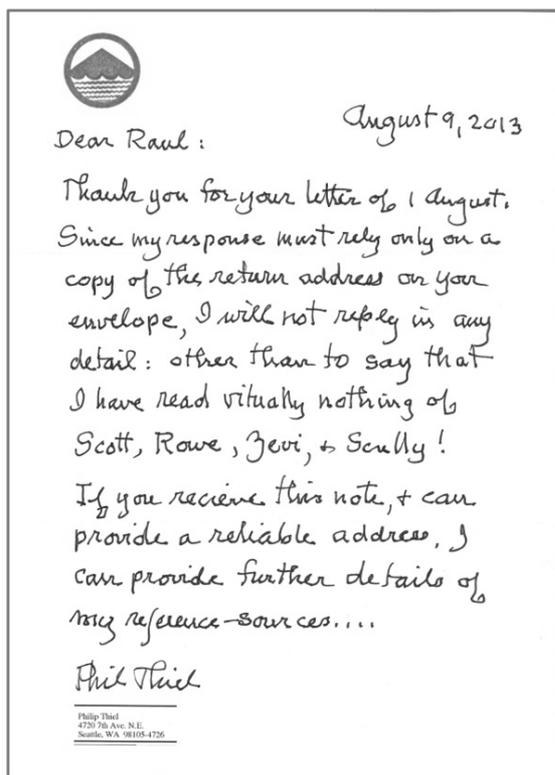
65 Diagrama de notación del movimiento / Diagrama de notación de la forma espacial en movimiento
[Philip Thiel: "A Sequence-Experience Notation" (1961)]

Sus investigaciones se beneficiaron “de la experiencia adquirida en el trabajo de verano con los profesores Gyorgy Kepes y Kevin Lynch del M.I.T. sobre sus estudios de la forma perceptiva de la ciudad” (Thiel 1961: 33) y se vieron amparadas no únicamente a través del contacto directo y la influencia de libros como *The Language of Vision* (1944) de Gyorgy Kepes o *The Image of the City* (1960) de Kevin Lynch, sino por muchas otras obras contemporáneas, e incluidas dentro de este arco temporal, como *The Perception of the Visual World* (1954) de James J. Gibson, *Art and Visual Perception* (1954) de Rudolf Arnheim, *The Idea of Space in Greek Architecture* (1956) de R.D. Martienssen, *Experiencing Architecture* (1959) de Steen Eiler Rasmussen, “The Sentation of Space” (1941) de Ernő Goldfinger o “Easel-Scroll-Film” (1952) de Hans Richter, por citar algunas. Una gran diversidad de textos, procedentes de las más variadas disciplinas (el arte, la arquitectura, el diseño urbano, el paisajismo, la psicología, la sociología, la antropología, etc.), a las que el autor recurrió para incluir y definir muchos de los conceptos utilizados en sus escritos. Este es el caso de sus “Class Notes on the Visual Reprmentation of Space” (1959) donde abordaría nociones como: *Spatial Experience; Spatial Definition; Visual Representation of Space; Idioms of Visual Representation (Linear Perspective, Free Perspective, Vertical Position, Size Perspective, Overlap and Transparency, Transparency and Light-Sensitive Media, Color and Hue Perspective, Brightness Perspective, Atmospheric Perspective, Sharpness and Lack of Definition, Texture Gradient, Sequence Representation)*, para acabar formulando sus bases manifestando que “este estudio tiene como objetivo último el desarrollo de nuevos idiomas para la representación visual de secuencias espacio-temporales arquitectónicas y urbanas. La orientación particular del estudio es literalmente desde el punto de vista del observador en movimiento. [...] El objetivo, por tanto, es el de producir en forma gráfica, unas series de impresiones visuales que evocarán el sentido cualitativo y cuantitativo de una experiencia, de una secuencia de espacios, durante un periodo de tiempo” (Thiel 1959: 21).



66 Planta y diagrama de notación espacial de Jiko-in [Philip Thiel: "A Experiment in Space Notation" (1962)]

Un concepto el de experiencia espacio-temporal o experiencia arquitectónica, por otro lado, que ya había sido tenido en cuenta, consciente o inconscientemente, en el pasado, ya que *“la cualidad discursiva o secuencial de nuestra experiencia perceptiva ha sido implícitamente reconocida, en diversos grados, en todos los periodos de la historia, y ha servido como un determinante para algunos notables trabajos de arquitectura y urbanos”* (Thiel 1964: 23), para acabar citándonos ejemplos tanto de Occidente como de Oriente: los templos egipcios –*“la intención fue la de producir un profundo sentimiento de misterio y temor mediante un gradación lineal puramente horizontal de una creciente explícita definición espacial, disminuyendo el tamaño de los espacios y el nivel de iluminación”* (Thiel 1964: 24)-; los asentamientos de los templos griegos –*“los griegos también utilizaron en los emplazamientos de los templos el camino de acercamiento a los recintos sagrados para aumentar el efecto emocional de la experiencia”* (Thiel 1964: 25)-; los santuarios, los templos o los jardines japoneses; las catedrales e iglesias góticas –*“el visitante también experimenta una progresión espacial lineal desde la profana y mundana plaza delante de la iglesia hasta el sagrado y exaltado recinto del altar mayor”*(Thiel 1964: 24)-; la Roma de Sixto V o las escaleras barrocas de *Piazza di Spagna* en esa misma ciudad; o ya en el siglo XX, *Taliesin West* o el *Guggenheim Museum* de F.L.Wright, el *Skogkyrkogarden* (el Cementerio del Bosque) de Erik Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz o la *promenade architecturale* de Le Corbusier, mediante el uso de un elemento arquitectónico como la rampa, *“un mecanismo para modular la experiencia espacial”, “por eso el movimiento forma el contexto de nuestra experiencia espacial, y el desafío del arte de la arquitectura yace en la estructuración de este patrón de experiencia temporal”* (Thiel 1964: 28).



67 Ejemplares de la relación epistolar mantenida con Philip Thiel [cartas 09/08/2013, 29/09/2013]

Por tanto, habiendo expresado a lo largo de los diversos capítulos de la tesis una serie de conclusiones provisionales sobre cada uno de los temas abordados, no he creído oportuno volver a repetir esas mismas palabras, seguramente ya fuera de contexto, en la redacción de este Epílogo final. Por consiguiente, en este último apartado he estimado que era más conveniente dejar abierta esta línea de investigación con la inclusión de los trabajos realizados por Philip Thiel durante su dilatada carrera docente como *design educator*, tal y como le gusta autodefinirse, ya fuese en el *Massachusetts Institute of Technology* (1949-1951), en la *University of California Berkeley* (1954-1960), en la *University of Washington* (1961-1991), en el *Tokyo Institute of Technology* (1976-1978) o en la *Sapporo School of the Arts* (1992-1998). Un campo de investigación el suyo, el del diseño visual y la notación experiencial, que refleja claramente el enorme auge y relevante interés que asumió el concepto de experiencia arquitectónica en aquellas dos décadas que van de 1945 a 1965, así como, las diferentes líneas de investigación y tratamiento que siguió este concepto, siendo la apuntada en esta tesis, con sus respectivas variantes debido a la interpretación unipersonal y subjetiva de cada autor tratado, únicamente una de ellas. Ya que tal y como me reconoció el propio Thiel, a través de la relación epistolar mantenida durante la redacción de este trabajo, no había tenido ningún tipo de contacto o conocimiento, directo o indirecto, con los historiadores y críticos que se han abordado aquí (aunque sí respecto a los arquitectos), sino más bien este interés se produjo a través de otras vías y personalidades vinculadas la mayoría de ellas con las universidades anteriormente citadas, tales como Gyorgy Kepes, Lawrence B. Anderson, Ralph Rapson, Kevin Lynch, Robert Woods Kennedy, Lloyd Rodwin, Burnham Kelley, Kiyosi Seike, William Wurster, Vernon DeMars, Joseph Esherick, James Ackerman, Theodore Bernardi, Ernest Born, Bob Dietz, Vic Steinbrueck, Gary Winkel, Serge Boutourline, entre otros. Pero si bien Thiel desconoció las propuestas de Scott, Rowe, Zevi y Scully es sumamente curioso observar como la preocupación última de todos ellos fue la misma, y aquí habría que incluir también a Berenson, es decir, nuevamente las cuestiones metodológicas de análisis y diseño arquitectónico fueron prioritarias para él en su búsqueda de un método que permitiese analizar

y proyectar de forma dinámica secuencias espacio-temporales (diagramas de notación de una secuencia de experiencia espacial) que se corresponderían con determinadas experiencias arquitectónicas y urbanas. Nuevas técnicas abstractas de representación espacial que superarían las limitaciones de los mecanismos vigentes en su intento de objetivar lo subjetivo.

En conclusión, esta tesis ha tratado únicamente una de las facetas que conforman este concepto poliédrico como es el de la experiencia arquitectónica, concentrándome exclusivamente en dos de sus múltiples variables –el espacio y la empatía–, por tanto, mostrando una visión parcial, angulada y no global de su forma, así como, solamente, una de las muchas vías de desarrollo que experimentó. Si bien Philip Thiel puede ser considerado como parte de otra faceta contigua a ésta de raíces *berensonianas*, hay que reconocer la inabarcabilidad del tema, no solo en el campo de la historia y de la crítica de la arquitectura (Bruno Zevi, Colin Rowe, Vincent Scully) sino también en el del diseño arquitectónico (Philip Johnson o Charles W. Moore). Tal es así que si nos salimos de los límites geográficos y temporales estipulados en este trabajo (1893-1965) se podrían incluir muchos otros nombres de destacados arquitectos e historiadores contemporáneos de uno y otro lado del Atlántico que siguen utilizando, todavía hoy día, este procedimiento, incluyendo aquí la idea de *promenade architecturale*, como instrumento fundamental de su “caja de herramientas”, utilizada ya sea para el análisis o para el proceso de diseño arquitectónico¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Entre los historiadores más cualificados que utilizan este procedimiento de análisis se encuentra Neil Levine, siendo claros ejemplos textos como: “The Romantic Idea of Architectural Legibility: Henry Labrouste and the Neo-Grec” (1977); “The book and the building: Hugo’s theory of architecture and Labrouste’s Bibliotheque Ste-Geneviève” (1982); o la lectura que hace de Taliesin West (en el apartado titulado *Space as Procesional*) en su libro *The Architecture of Frank Lloyd Wright* (1996). Entre los críticos destacaría Pedro Vieira de Almeida en el análisis que hace a las *Piscinas de marés* (1961) de Leça de Palmeira de Álvaro Siza, en su artículo “Un análisis de la obra de Siza Vieira” (1967). Un mecanismo utilizado incluso por el mismo Siza en sus diseños, como por ejemplo, se puede observar: en el proyecto para el *Monumento aos Calafates* (1959) de Oporto, en el *Restaurante da Boa Nova* (1958) y en las *Piscinas de marés* (1961) de Leça de Palmeira o la *Escola Superior da Educação* de Setúbal (1986), entre otras.

“He acabado pero no finalizado. No hay fin para aquello que uno espera descubrir y pensar sobre cualquier tema de interés. Cada tema serio es infinito”.

BERNARD BERENSON
Seeing and Knowing, 1953.

Bibliografía

“El objetivo del telescopio no es el mismo telescopio, sino las estrellas”

KINGSLEY PORTER
Beyond Architecture, 1928.

A

- Ackerman, James Sloss (1968). "Foreword", *Principles of Architectural History: the four phases of Architectural Style, 1420-1900*. Cambridge: The MIT Press.
- Agüera, Antonio (1997). *Los elementos de la arquitectura por Sir Henry Wotton. Un texto crítico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Albers, Josef (1963, 1971). *Interaction of Color*. New Haven, London: Yale University Press.
- Argan, Giulio Carlo (1948). "A proposito di spazio interno", *Metron*, n.º. 28, pp. 20-21.
- Arnheim, Rudolf (1954). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press. [Edición consultada: *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (1966). Berkeley: University of California Press.]
- (1977). *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley: University of California Press. [Edición consultada: *La forma visual de la arquitectura* (1978). Barcelona: Gustavo Gili.]
- (1982). *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley: University of California Press. [Edición consultada: *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales* (1984). Madrid: Alianza.]

B

- Banham, Reyner (1960). *Theory and Design in the First Machine Age*. London: The Architectural Press.
- (1978). "Pevsner's Progress", *The Times Literary Supplement*, 17 February: pp.191-192.
- Barolsky, Paul (1984). "Walter Pater and Bernard Berenson", *The New Criterion*, April: pp. 47-57.
- Barolsky, Paul (1999). "Introduction", *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*. New York: W.W. Norton&Company.
- Bencini, Roberta; Bulletti, Paolo (2010). *Frank Lloyd Wright a Fiesole cento anni dopo 1910-2010. Dalle colline di Firenze al "colle splendente"*. Firenze: Ed. Giunti Editore.
- Berenson, Bernard (1894). *The Venetian Painters of the Renaissance*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- (1896). *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- (1897). *The Central Italian Painters of the Renaissance*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- (1902). *The Study and Criticism of Italian Art. Second Series*. London: George Bell and Sons.
- (1903, 1938). *The Drawings of the Florentine Painters*. London, Chicago: Murray, The University Chicago Press.
- (1907). *The North Italian Painters of the Renaissance*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- (1949). *Sketch for a Self-Portrait*. London: Constable; New York: Pantheon.
- (1952). *Rumor and Reflection*. New York: Simon and Schuster.
- (1953). *Seeing and Knowing*. London: Chapman and Hall.
- (1948). *Aesthetics and History in the Visual Arts*. New York: Pantheon.
- (1963). *Sunset and Twilight: from the Diaries of 1947-1958*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Bernard and Mary Berenson Papers (1880-2002), Biblioteca Berenson, Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.
- Borissavliévitch, Miloutine (1926). *Les théories de l'architecture; essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*. Paris: Payot. [Edición consultada: *Las Teorías de la arquitectura: ensayo crítico sobre las principales doctrinas a la estética de la arquitectura* (1949). Buenos Aires: Ateneo.]
- Brown, Alison (2013). "Bernard Berenson and 'Tactile Values' in Florence", en Joseph Connors and Louis A. Waldman (eds.), *Bernard Berenson. Formation and Heritage* [edición disponible a partir de 21/04/2014, se puede consultar en: <http://berenson.itatti.harvard.edu/berenson/items/show/3021>].
- Burckhardt, Jacob (1860). *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Basel: Schweighauser. [Edición consultada: *La cultura del Renacimiento en Italia* (1992). Madrid : Ediciones Akal.]
- Burke, Peter (1987). *The Renaissance*. Atlantic Highlands: Humanities Press International.

C

- Calo, Mary Ann (1994). *Bernard Berenson and the Twentieth Century*. Philadelphia: Temple University Press.
- Campbell, Mark (2004). "Geoffrey Scott and the Dream-Life of Architecture", *Grey Room*, n.º. 15, pp. 60-79.

Caragone, Alexander (1995). *The Texas Rangers. Notes from an Architectural Underground*. Cambridge: The MIT Press.

Caturla, Maria Luisa (1944). *Arte de épocas inciertas*. Madrid: Revista de Occidente.

Cirillo, Francesco (1996). *Saper credere in architettura. Cento domande a Bruno Zevi*. Napoli: Clean Edizioni.

Colquhoun, Alan (1985). "On Modern and Post-Modern Space", *Architecture, Criticism, Ideology*. New York: Princeton Architectural Press.

Corona, Alfonso (2001). "Respe(c)to a Colin Rowe", *Revista Summa +*, n° 47, p.132.

Croce, Benedetto (1923). "Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura", *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. Bari: Laterza & figli.

Croce, Elena (1939). *L'architettura dell'umanesimo. Contributo alla storia del gusto*. Bari: Editoriale Laterza.

D

Dorfles, Gillo (1951). *Barocco nell'architettura moderna*. Milano: Libreria Editrice Politecnica Tamburini.

--- (1954). *L'architettura moderna*. Milano: Garzanti.

Dulio, Roberto (2008). *Introduzione a Bruno Zevi*. Roma; Bari: Gius. Laterza&Figli.

Dunn, Richard M (1998). *Geoffrey Scott and the Berenson Circle*. New York: The Edwin Mellen Press Ltd.

E

Eisenman, Peter (1963). *The Formal Basis of Modern Architecture*. Thesis dissertation. [Edición consultada: *The Formal Basis of Modern Architecture* (2006). Baden: Lars Müller Publishers.]

--- (1994). "Not the Last Word: The Intellectual Sheik [Colin Rowe]", *Any*, vol. 7-8, pp. 66-69.

--- (2008). "Foreword: [Bracket]ing History". *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

Eliot, T.S (1920). "Tradition and Individual Talent", *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, pp. 42-53. London: Methuen & Co Limited.

F

Fernie, Eric (1995). *Art history and its methods. A critical anthology*. London, New York: Phaidon.

Fiedler, Conrad (1876). *Über die Beurteilung von Werken der bildenen Kunst*. Leipzig: S. Hirzel.

[Edición consultada: *On judging works of visual art* (1949). Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.]

--- (1878). "Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst", *Deutsche Rundschau* 15, June: pp.361-383. [Edición consultada: "Observations on the nature and history of architecture", *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893* (1994). Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.]

Focillon, Henry (1934). *La vie des Formes*. Paris: Presses Universitaires de France. [Edición consultada: *La vida de las formas*. Madrid: Xarait, 1983.]

Frank, Edward (1978). *Pensiero organico e architettura wrightiana*. Torino: Dedalo Libri.

Frankl, Paul (1914). *Die Entwicklungsphasen der Neueren Baukunst*. Munich/Berlín: B.G.Teubner.

[Edición consultada: *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900* (1981). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.]

Fry, Roger (1920). *Vision and Design*. London: Chatto&Windus.

Fullaondo, J.D.; Muñoz, M. T. (1992). *Zevi*. Madrid: Kain Editorial.

G

Gibson, James J. (1954). "The Visual Perception of Objective Motion and Subjective Movement", *Psychological Review*, vol. 61, no. 5, pp. 304-314.

Giedion, Sigfried (1928). *Bauen in Frankreich: Eisen, Eisenbeton*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.

[Edición consultada: *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete* (1995). Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.]

Goldfinger, Ernö (1941a). "The Sensation of Space", *Architectural Review*, November 1941, pp. 129-131.

--- (1941b). "Urbanism and Spatial Order", *Architectural Review*, December 1941, pp. 163-166.

--- (1942). "Elements of Enclosed Space", *Architectural Review*, January 1942, pp. 5-9.

Gromort, Georges (1936). *Initiation à l'architecture*. Paris: Librairie d'Art R. Ducher.

H

Hildebrand, Adolf von (1893). *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg: Heitz. [Edición consultada: "The Problem of Form in the Fine Arts", *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893* (1994). Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.]

Hitchcock, Henry-Russell (1929). *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*. New York: Payson & Clarke.

---- ; Johnson, Philip (1932, 1966). *The International Style: Architecture Since 1922*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

---- (1948). *Painting toward Architecture*. New York: Duell, Loan and Pearce.

---- (1966). "Foreword", *The International Style: Architecture Since 1922* (1995). New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Hope Reed, Henry (1959). *The Golden City*. New York: Doubleday.

---- (1999). "Foreword", *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*. New York: W.W. Norton & Company.

Howe, George (1951). "Training for the Practice of Architecture: A Speech Given before the Department in September, 1951", *Perspecta*, Vol. 1 (Summer, 1952), pp.2-7.

J

Johnson, Philip (1955). "The Seven Crutches of Modern Architecture", *Perspecta*, vol. 3, pp.40-45.

Johnson, Philip (1979). *Philip Johnson Writings*. New York: Oxford University Press.

Jordy, William H. (1963). "The Symbolic Essence of Modern European Architecture of the Twenties and Its Continuing Influence", *"Symbolic Essence" and Other Writings on Modern Architecture and American Culture* (2005). New Haven: Yale University Press.

K

Kaufmann, Emil (1955). *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*. Cambridge: Harvard University Press.

Keppes, Gyögy (1944). *Language of Vision*. Chicago: Paul Theobald. [Edición consultada: *Language of Vision* (1995). New York: Dover.]

Kingsley Porter, Arthur (1928). *Beyond Architecture*. Boston: Marshall Jones Company.

Köhler, Wolfgang (1969). *The Task of Gestalt Psychology*. Princeton: Princeton University Press.

L

Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*. París: Ediciones Crès. [Edición consultada: *Cap a una arquitectura* (2009). Barcelona: Editorial Mediterrània.]

Lee, Vernon; Anstruther-Thomson, Clementina (1912). *Beauty and Ugliness and other studies in Psychological Aesthetics*. London: John Lane.

---- (1913). *The Beautiful : an Introduction to Psychological Aesthetics*. Cambridge: University Press; New York : G.P. Putnam's Sons.

Lethaby, W.R (1922). *Form in Civilization. Collected Papers on Art & Labour*. London: Oxford University Press.

Levine, Neil (1977). "The Romantic Idea of Architectural Legibility: Henry Labrouste and the Neo-Grec", *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, pp. 324-416. Nueva York: MoMa.

---- (1982). "The book and the building: Hugo's theory of architecture and Labrouste's Bibliothéque Ste-Geneviève", *The Beaux-Arts in 19th Century French Architecture*, pp. 139-173. Cambridge, MA: MIT Press.

---- (1996). *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princenton: Princeton University Press.

---- (2003). "Vincent Scully: A Biographical Sketch", *Modern Architecture and Other Essays*. Princeton: Princeton University Press.

Lipps, Theodor (1903). *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*. Vol 1 : Grundlegung der ästhetik. Hamburg: Leopold Voss. [Edición consultada: *Los Fundamentos de la Estética* (1923). Vol. 1. Madrid: Daniel Jorro.]

---- (1906). *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*. Vol 2 : Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Hamburg: Leopold Voss. [Edición consultada: *Los Fundamentos de la Estética* (1924). Vol. 2. Madrid: Daniel Jorro.]

Listowel, Earl of (1933). *A Critical History of Modern Aesthetics*. London: G.Allen & Unwin.

Littlejohn, David (1984). *Architect. The Life & Work of Charles W. Moore*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Lopes, Tiago (2013). *Entrevista a Álvaro Siza*. 4 de Março de 2013.

Lynch, Kevin (1960). *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press.

M

Macleod, Robert (1971). *Style and Society: Architectural Ideology in Britain 1835-1914*. London: RIBA.

Maderuelo, Javier (2008). *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal.

Mallgrave, Francis; Eleftherios, Ikonomidou (1994). *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.

Martienssen, R. D. (1956). *The idea of Space in Greek Architecture*. Johannesburg: Witwatersrand University Press. [Edición consultada: *La idea del espacio en la arquitectura griega* (1978). Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.]

Mazzucco, Katia (2011). "1941 *English Art and the Mediterranean*. A photographic exhibition by the Warburg Institute in London", *Journal of Art Historiography*, num.5, December 2011, pp.95-103.

Mendelsohn, Erich; Beyer, Oskar (1967). *Eric Mendelsohn: letters of an architect*. London; New York: Aberlard-Schuman.

Mertins, Detlef (2009). "The Delicacy of Modern Tastes", *Philip Johnson. The Constancy of Change*. New Haven/London: Yale University Press.

Mitrovic, Branko (2000). "Apollo's Own: Geoffrey Scott and the Lost Pleasures of Architectural History", *Journal of Architectural Education*, vol.54, Issue 2, pp.95-103.

Moneo, Rafael (1974). "Prólogo a la edición española". *La arquitectura de la ilustración, barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*. Barcelona: Gustavo Gili.

---- (2012). *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.

Moore, Ch.W. (1960). "Hadrian's Villa", *Perspecta*, Vol. 6: pp. 16-27.

---- ; Allen, G.; Lyndon, D. (1974). *The Place of Houses*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

---- ; Allen, G. (1976). *Dimensions: Space, Shape & Scale in Architecture*. New York: Architectural Record Books.

---- ; Bloomer, Kent C. (1977). *Body. Memory and Architecture*. New Haven: Yale University Press.

Mumford, Lewis (1924, 1955). *Sticks and Stones: A Study of American Architecture and Civilization*. New York: Norton, Dover Publications.

Muntaner, Josep Maria (1999). *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.

O

Ogden, C.K; Richards, I.A; Wood, James (1922). *The Foundations of Aesthetics*. London: George Allen & Unwin.

Oppenheimer, Andrea (1983). *Bruno Zevi on Modern Architecture*. New York: Rizzoli International.

P

Pater, Walter (1873). *Studies in the History of the Renaissance*. London: MacMillan and Co.

Payne, Alina A. (1994). "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism", *JSAH*, vol. 53, September 1994, pp. 322-324.

Payne, Alina A. (2012). *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*. New Haven: Yale University Press.

Pelkonen, Eeva-Liisa (2012). "Toward Cognitive Architecture", *Louis Kahn. The Power of Architecture*. Weil am Rhein: Vitra Design Museum.

Petit, Emmanuel ; Colomina, Beatriz (2009). *Philip Johnson. The Constancy of Change*. New Haven : Yale University Press.

Pevsner, Nikolaus (1936). *Pioneers of Modern Movement*. London: Faber and Faber.

---- (1942, 1945). *An Outline of European Architecture*. London: Penguin Books.

- (1946). "The Architecture of Manerism", *The Mint. A Miscellany of Literature, Art and Criticism*, pp. 116-138. London: Routledge and Sons Ltd.
- (1952). "Reflections on not teaching art history", *Pevsner on Art and Architecture: The Radio Talks* (2004), pp. 155-162. London: Methuen Publishing Ltd.
- (1966). "The Anti-Pioneers", *Pevsner on Art and Architecture: The Radio Talks* (2004), pp. 293-307. London: Methuen Publishing Ltd.

R

- Rasmussen, Steen Eiler (1959). *Experiencing architecture*. Cambridge: MIT Press. [Edición consultada: *La EXPERIENCIA de la arquitectura* (2004). Barcelona: Editorial Reverté.]
- Richter, Hans (1952). "Easel-Scroll-Film", *Magazine of Art*, no. 45, February 1952, pp. 78-86.
- Rifkin, Jeremy (2009). *The Empathic Civilization. The Race to Global Consciousness in a World in Crisis*. New York : J.P. Tarcher/Penguin.
- Riegl, Alois (1893). *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: G. Siemens. [Edición consultada: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* (1980). Barcelona: Gustavo Gili.]
- (1901). *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Wien: Österreichisches Archäologisches Institut. [Edición consultada: *El arte industrial tardorromano* (1992). Madrid: Visor.]
- (1902). *Das holländische Gruppenporträt*. Wien: F. Tempsky. [Edición consultada: *El retrato holandés de grupo* (2009). Madrid: A. Machado Libros.]
- Rowe, Colin (1954). "Comments of Harwell Hamilton Harris to the Faculty, May 25, 1954", *As I was saying. Recollections and Miscellaneous Essays* (1996), Volume One, pp: 41-53. Cambridge: MIT Press.
- (1955). "Lockhart, Texas", *As I was saying. Recollections and Miscellaneous Essays* (1996), Volume One, pp: 55-71. Cambridge: MIT Press.
- (1961). "Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyons", *Architectural Review*, June 1961, pp.400-410.
- (1976). *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge: MIT Press.
- (1980). "Architectural Education: USA", *As I was saying. Recollections and Miscellaneous Essays* (1996), Volume Two, pp: 53-64. Cambridge: MIT Press.
- (1981). "The Present Urban Predicament", *The Cornell Journal of Architecture*, no. 1, pp: 16-33, 136.
- (1987). "Ideas, Talent, Poetics: A Problem of Manifesto", *As I was saying. Recollections and Miscellaneous Essays* (1996), Volume Two, pp: 277-354. Cambridge: MIT Press.
- (1988a). "Two Italian Encounters", *As I was saying. Recollections and Miscellaneous Essays* (1996), Volume One, pp: 3-10. Cambridge: MIT Press.
- (1988b). "Henry Rusell-Hitchcock", *As I was saying. Recollections and Miscellaneous Essays* (1996), Volume One, pp: 11-23. Cambridge: MIT Press.
- (1988c). "Texas and Mrs. Harris", *As I was saying. Recollections and Miscellaneous Essays* (1996), Volume One, pp: 25-40. Cambridge: MIT Press.
- Rowe, Colin; Satkowski, Leon (2002). *Italian Architecture of the 16th Century*. New York: Princeton Architectural Press.
- Ruskin, John (1849). *The Seven Lamps of Architecture*. London: George Allen & Sons. [Edición consultada: *Las siete lámparas de la arquitectura* (1989). Madrid: Instituto General de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.]
- (1875). *Mornings in Florence: being Simple Studies of Christian Art for English Travellers*. London: G. Allen.

S

- Samuels, Ernest (1979). *Bernard Berenson: the Making of a Connoisseur*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- (1987). *Bernard Berenson: the Making of Legend*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Sanfilippo, Mario (1978). "Architettura/La collana di Zevi. Pensare e provocare", *Il messaggero*, 13 ottobre 1978.

- Schmarsow, August (1893). *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig: Karl W. Hiersemann (lección inaugural dada en la Universidad de Leipzig el 8 de Noviembre de 1893). [Edición consultada: "The Essence of Architectural Creation", *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893* (1994). Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.]
- Schnoor, Christoph (2011). "Colin Rowe: Space as well-composed illusion", *Journal of Art Historiography*. No. 5, December 2011.
- Schulze, Franz (1994). *Philip Johnson. Life and Work*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Scott, Geoffrey (1908). *The National Character of English Architecture*. Oxford: B.H.Blackwell.
- (1914, 1924). *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*. London: Constable and Company Ltd.
- Scrivano, Paolo (2001). "'Vedere e scrivere l'architettura'. Bruno Zevi e 'Saper vedere l'architettura' (1948)", *Architettura spazio scritto. Forme e tecniche della teoria dell'architettura in Italia dal 1945 a oggi*. Torino: Utet.
- Scully, Vincent (1952). "Michelangelo's Fortification Drawings: A Study in the Reflex Diagonal", *Perspecta*, vol.1 (Summer, 1952), pp.38-45.
- (1955). "Michelangelo's Fortification Drawings: A Study in the Reflex Diagonal", *Actes du dix-septième XVIIème Congrès International d'Histoire de l'Art: Amsterdam, 23 - 31 juillet 1952*. La Haye: Impr. Nationale des Pays-Bas.
- (1955). *The Shingle Style: Architectural Theory and Design from Richardson to the Origins of Wright*. New Haven: Yale University Press. Edición consultada: *The Shingle Style: Architectural Theory and Design from Richardson to the Origins of Wright* (1971). New Haven & London: Yale University Press.
- (1957). "Modern Architecture: Toward a Redefinition of Style", *Perspecta*, vol.4, pp.4-11.
- (1961). *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*. New York: G. Braziller.
- (1981). "Architecture, Sculpture, and Painting: Environment, Act, and Illusion", *Collaboration: Artists and Architects*. New York: Whitney Laboratory of Design, Watson-Guptill Publications. [Edición consultada: *Modern Architecture and Other Essays* (2003), pp. 198-234.]
- (1993). "Foreword to the Da Capo Edition", *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*. New York: Da Capo Press ed.
- ; Levine, Neil (2003). *Modern Architecture and Other Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- (2009). "Philip Johnson: Art and Irony", *Philip Johnson. The Constancy of Change*. New Haven/London: Yale University Press.
- Sitte, Camillo (1889). *Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*. Wien: Verlag von Carl Graeser. [Edición consultada: *Construcción de ciudades según principios artísticos* (1980). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.]
- Sorensen, Erik Christian (1957). "On Form, In Space", *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. New York: Routledge.
- Stern, Robert A.M. (1974). "Yale 1950-1965", *Oppositions* 4, October 1974, pp. 35-62.
- Stirling, James (1956). "Ronchamp. Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism", *Architectural Review*, March 1956, pp. 155-161.
- Stringer, Peter (1945). "The Myths of Architectural Creativity", *Architectural Design*, vol. XLV, October 1975.
- Summerson, John (1942). "The Philosopher Historian", *Architectural Review*, May, pp. 126-127.
- (1957). "The Case for a Theory of Modern Architecture", *R.I.B.A. Journal*, June 1957, pp. 307-310.
- T**
- Thiel, Philip (1959). *A Proposed Space-Notation*. Berkeley: University of California.
- (1959). *Class Notes on the Visual Representation of Space*. Berkeley: University of California.
- (1961). "A Sequence-Experience Notation for Architectural and Urban Spaces", *Town Planning Review*, vol. 32, no. 1, April 1961, pp. 33-52.
- (1962). "An Experiment in Space Notation", *The Architectural Review*, vol. 131, May 1962, pp. 327-329.
- (1964). "Processional Architecture", *AIA Journal* 41, no. 2, February 1964, pp. 23-28.

---- (1969). "La Notation de l'espace, du mouvement et de l'orientation", *Architecture d'Aujourd'hui*, no. 145, pp. 49-58.

---- (1997). *People, Paths and Purposes: Notations for a Participatory Envirotecture*. Seattle: University of Washington Press.

Tournikiotis, Panayotis (1999). *The Historiography of Modern Architecture*. Massachusetts: MIT.

V

van de Ven, Cornelis (1978). *Space in architecture: the evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements*. Assen: Van Gorcum.

Venturi, Adolfo (1938). "Sul metodo della storia dell'architettura", *L'ARTE*, Ottobre 1938, pp. 370-375.

Vidler, Anthony (2003). "Transparency: Literal and Phenomenal", *Journal of Architectural Education*, vol.56, n.4, May 2003, pp. 6-7.

---- (2008). *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*. Cambridge: MIT Press.

Vieira de Almedia, Pedro (1963). "Ensaio sobre o espaço da arquitectura (1)", *Arquitectura: revista de arte e construção*, n° 79, pp.15-21.

---- (1963). "Ensaio sobre o espaço da arquitectura (2)", *Arquitectura: revista de arte e construção*, n° 80, pp.3-14, 40.

---- (1964). "Ensaio sobre o espaço da arquitectura (3)", *Arquitectura: revista de arte e construção*, n° 81, pp.29-38.

---- (1967). "Un análisis de la obra de Siza Vieira", *Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar*, n. 68, p. 73.

Vischer, Robert (1873). *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig. [Edición consultada: "On the Optical Sense of Form: a Contribution to Aesthetics", *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893* (1994). Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.]

Vischer, Theodor Friedrich (1887). "Das Symbol", *Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*. Leipzig. [Edición consultada: "Il simbolo", *Simbolo e Forma* (2003). Torino: Nino Aragno Editore.]

W

Waal, F.B.M de (2009). *The Age of Empathy. Nature's Lessons for a Kinder Society*. New York: Harmony Books.

Watkin, David (1977). *Morality and Architecture: the Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*. Oxford: Clarendon Press.

---- (1980). "Foreword", *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*. London: The Architectural Press.

---- (1980). *The Rise of Architectural History*. London: The Architectural Press.

---- (2010). "Sir Edwin Lutyens (1869-1944): ¿el mejor arquitecto británico?", *Maestros de la arquitectura moderna en la Residencia de Estudiantes*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Wharton, Edith (1933). *A Backward Glance*. New York: Charles Scribners' Sons.

Whittick, Arnold (1940, 1960). *Eric Mendelsohn*. London: Faber & Faber.

Williams-Ellis, Clough; Williams-Ellis, Amabel (1924). *The Pleasures of Architecture*. London: Jonathan Cape.

---- (1971). *Architect Errant*. London: Constable and Company Ltd.

Wittkower, Rudolf (1949). *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Warburg Institute. [Edición consultada: *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1971). New York: W.W. Norton.]

Wölfflin, Heinrich (1886). *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Munich: Thesis dissertation. [Edición consultada: "Prolegomena to a Psychology of Architecture", *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893* (1994). Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.]

---- (1888). *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München: Ackermann. [Edición consultada: *Renacimiento y Barroco* (1986). Barcelona: Paidós.]

---- (1899). *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. München: Verlagsanstalt F. Bruckmann A-G. [Edición consultada: *Arte Clásico. Una introducción al Renacimiento italiano* (1982). Madrid: Alianza Forma.]

Worringer, Wilhelm (1908). *Abstraktion und Einfühlung*. München: Piper. [Edición consultada: *Abstracción y Naturaleza* (1953). México: Fondo de Cultura Económica.]

---- (1911). *Formprobleme der Gotik*. München: Piper. [Edición consultada: *La esencia del estilo gótico* (1957). Buenos Aires: Nueva Visión.]

Wright, Frank Lloyd (1931). *Modern Architecture. Being the Kahn Lectures for 1930*. Princeton: Princeton University Press.

---- (1939). *An Organic Architecture. The Sir George Watson Lectures of the Sulgrave Manor Board for 1939*. London: Lund Humphries.

Z

Zevi, Bruno (1945). *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. Torino: Giulio Einaudi Editore.

---- (1947). *Frank Lloyd Wright*. Milano: Il Balcone.

---- (1948). *Saper vedere l'Architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Torino: Einaudi.

---- (1950). *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi.

---- (1960). *Architettura in nuce*. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale.

----; Portoghesi, Paolo (1964). *Michelangiolo architetto*. Torino: Einaudi.

---- (1964) "Le fortificazione fiorentine", *Michelangiolo architetto*. Torino: Einaudi.

---- (1964). *Michelangiolo architetto/Michelangiolo as architect*. Milano: Etas Kompass.

---- (1977). *Zevi su Zevi*. Milano: Editrice Magma.

---- (1978). "L'architettura dell'umanesimo", vol. 2-3, *Universale di Architettura*. Torino: Dedalo Libri.

---- (1978). "Evoluzione della teoria spaziale. Ventisei tipi di cavità", *Cronache di architettura*, vol. 22, pp. 46-49. Bari: Editori Laterza.

---- (1993). *Zevi su Zevi. Architettura come profezia*. Venezia: Marsilio Editori.

Zucker, Paul (1945). "The Aesthetics of Space in Architecture, Sculpture, and City Planning", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 4, September 1945, pp. 12-19.

---- (1957). "Review", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 16, no. 2, Dec. 1957, p. 283.