

NAIXEMENT I EVOLUCIÓ DE L'ARQUITECTURA MODERNA. UN MATEIX IDEAL ESTRUCTURAL I COMPOSITIU AMB DIFERENTS DISFRESSES FORMALS

ANGEL MONLLEÓ

Aquest treball pretén ser, més que una exposició més o menys crítica de la història de les manifestacions arquitectòniques aparegudes des de mitjans del segle XVII fins la meitat del següent, un assaig que aspira a individuar els trets més característics i definitoris d'aquesta arquitectura en base a l'examen directe dels projectes, de la teoria arquitectònica i de les obres per tal de poder posar en clar les relacions i les diferències entre totes aquestes expressions arquitectòniques.

L'anàlisi formal de les configuracions de masses, volums, espais i superfícies ens ha menat no únicament a l'aïllament de les característiques pròpies de l'arquitectura de 1750 a 1850, sinó a la necessitat d'estudiar totes les diferents manifestacions a fi de provar, contra l'opinió generalitzada, la inexistència de cap ruptura durant la primera meitat del segle XIX en la continuïtat de la línia arquitectònica començada el segle anterior. És aquí, i precisament aquí, on descansa la novetat de la nostra proposta — si és que n'hi ha una — car s'accepta comunament que la manera de fer dels arquitectes revolucionaris del darrer terç del segle XVIII acaba amb ells, i que no és sinó fins la ruïna de tots els revivalismes que s'hi retorna per a perviure fins els nostres dies. Nosaltres, en canvi, intentem provar que aquest període d'enfonsament no arriba pas a produir-se; en realitat, encara que l'arquitectura de l'època es vestís de tots els embolcalls formals deixats que vulguem i malgrat l'aparentment enfrontats que se'ns presenten, sota aquestes vestimentes seguien avivant les configuracions estructurals que, basades en els principis de la individualitat i l'autonomia de les parts, la varietat i els contrastos, la introversió i la endogènia, havien definit l'arquitectura revolucionària anterior. Aquestes són, de fet, les característiques que expliquen la continuïtat sense antagonismes ni ensulsiades de l'arquitectura sorgida en el darrer terç del segle XVIII.

1. *Els primers passos.*

Per molt variades i contraposades que resultin les posicions metodològico-ideològiques de les diferents escoles historiogràfiques, els historiadors actuals

coincideixen en presentar-nos el segle XIX forjant-se ja a la farga de les darreres dècades del segle XVIII, si ens atenim a certs fenòmens com la Revolució Industrial en l'àmbit econòmic-social, el resplendor de la física i les matemàtiques en el món de la ciència, la ruïna de la infrangible autoritat de la Metafísica en el terreny de les idees i, finalment, el triomf de la Revolució Francesa en el camp polític i social. Si en general el que diem és cert, més ho seria per a l'arquitectura de ser vertadera la tesi de Kaufmann per la qual les transformacions arquitectòniques «s'adelanten sempre als canvis corresponents i afins a la mentalitat i estructura social d'una època».¹ Tot i que Kaufmann no logra provar satisfactòriament el que afirma, no ens ha de costar esforç d'admetre que l'arquitectura i, en general, qualsevol activitat en el camp de les idees, el pensament i la creació, s'avancen —al menys fins la segona dècada del nostre segle— al món de les realitzacions concretes econòmiques, polítiques, socials i a la mentalitat corrent. Això, però, no vol dir que fem de les teories de la intel·lectualitat el motor de la història ni que els pensadors s'avancin profèticament als esdeveniments —sabuda és la perfecta simbiosi i la interacció entre el món i el pensament.

Sigui com sigui, el fet és que l'evolució de l'arquitectura es un procés en el qual un ideal nou i en apogeu s'infiltra lentament en un altre de vell i decadent fins a desbancar-lo. Els primers passos tendents cap a la ruptura amb els ideals composius bàsics del Barroc —quintaessenciats en els principis de la concatenació, la integració i la gradació— es donen a Anglaterra al llarg de tot el segle XVIII. Com ja és habitual en totes les manifestacions històriques anglosaxones des de la Revolució Gloriosa, la nova tendència arquitectònica sorgeix i s'expandeix molt lentament però pletòrica de promeses per al futur. La propensió reformista es fa ben visible ja en el projecte de Gibbs per a l'església de *Saint Martin-in-the Fields* per la manera amb què, deixant de banda l'exuberant decoració barroca, trenca amb la concatenació de les parts i aconsegueix un agregat d'elements en lloc d'un tot orgànic en incrustar volúms i masses.

En el camp de la teoria arquitectònica la nova tendència la podem descobrir, encara que veladament, també a Anglaterra en l'obra de Colen Campbell qui, des d'una posició típicament barroca, és el primer en fer un veritable panegíric del quadrat i del cercle com les formes més perfectes.² No era pas una aberració ocasional la tendència a la independència de les parts ja que les formes geomètriques elementals trobaran molt aviat un fervent advocat en Robert Morris i uns decidits agents subversius en Vangburg i Hawkswoor. Al *Seaton Delaval*, Vangburg acaba amb la integració barroca aguditzant la lluita entre els elements fins al punt que «pràcticament totes i cada una de les parts són una amenaça per a les altres».³

La segona reacció anglesa contra la paradoxa barroca de la interacció i la concatenació de les parts en el tot es fa sentir en el darrer terç del segle. La reacció es fonamenta en la interpenetració i l'autonomia de les parts i els blocs així com en la supressió, cada cop més acusada dels trets clàssics. La primera fita d'aquesta

1. KAUFMANN, E.: *La arquitectura de la Ilustración*, Editorial Gustavo Gili; Barcelona, 1974; p. 158.

2. Cfr. CAMPBELL, Colen: *Vitruvius Britannicus*. (1717).

3. KAUFMANN, E.: *op. cit.*; p. 18.

segona reacció la podem trobar en la *Somerset House*, obra de Chambers a Londres, qui es preocupa de treure a la llum tots els problemes arquitectònics de l'època, encara que no s'hagi alliberat completament de la manera de fer barroca. Els paradigmes d'aquesta tendència reformista són, però, els més evolucionats Lewis, Thomas i, sobretot, Paine en la seva *Presó de Newgate*. Ara el diseg d'innovació ja no decandirà més; els objectius pels quals començaren a lluitar els arquitectes més inquiets s'hauran aconseguit plenament cap a la darrera dècada del segle.

En el continent la història de la ruptura arquitectònica segueix uns camins ben diferents a la lenta i constant progressió anglesa. A Itàlia, bressol del Barroc, aquest està tan arrelat que, en general, no es construeix en tot el segle XVIII cap edifici que posi en qüestió o que s'oposi al sistema tradicional. Des del Renaixement, a Itàlia, teoria i pràctica arquitectòniques coïncidien; la crisi esdevé cap al 1750 amb les teories de Lodoli —qui mai no escrigué res— i les del seus crítics i comentaristes posteriors, Memmo⁴, Algaroti⁵ i Milizia.⁶ En general Lodoli i els seus seguidors s'aixequen, empesos per les extravagàncies borrominesques, contra el sensualisme i la jerarquització barrocs en ordre a un extremat funcionalisme i racionalisme. Això no obstant, els nous ideals antibarrocs no començaran a plasmar-se, i encara esporàdicament, en obres reals fins a les acaballes del segle XVIII, com ens ho indiquen els dibuixos i els edificis de Valadier, els quals revelen ja la voluntat d'una nova ordenació basada en l'autonomia de les parts juntament amb una marcada tendència al geometrisme; el *Teatre Fenice* de Selva, a Venècia; i el *Teatre San Carlo* de Nàpols (1810), veritable obra mestra de Niccolini on ha desaparegut ja tot vestigi de concatenació, gradació i integració, així com el moviment i la flexibilitat propis del Barroc. Així les coses, no hem de pensar el canvi experimentat a Itàlia a finals del segle XVIII com una conseqüència endògena emanada de les teories d'avantguarda sinó per la influència directament per França.

2. L'avantguarda geomètrico-racionalista: naturalesa i funcionalisme

Efectivament, la història de l'arquitectura del segle XVIII està marcada pel progressiu afermament de l'hegemonia francesa en aquest camp des de la irrupció, cap al 1760, d'una avantguarda que amb una empenta irrefrenable faria saltar a bocins el tradicional sistema Barroc. Al mateix temps que Lodoli a Itàlia, encara que independentment, el pare jesuïta Laugier en el seu *Essai sur l'architecture*,⁷ el primer llibre veritablement revolucionari i que vol ser-ho,⁸ condemna categòricament el formalisme barroc enfront del racionalisme, el funcionalisme, el geome-

4. MEMMO: *Elementi d'architettura lodoliana* (1773).

5. ALGAROTI: «Saggio sopra l'architettura», *Opere*; II; Leghorn, 1764.

6. MILIZIA: *Principi d'Architettura civile*. (1781-1800). Aspxe Redondini; II i III; Venezia, 1785.

7. LAUGIER, Marc Antoine: *Essai sur l'architecture*. Duchesne Librairie; 2.^a ed.; Paris, 1755; reimpressió de MinkoffReprint; Genève, 1972.

8. Ibidem; p. 54. Llegim «sé el perillós que resulta aixecar-se contra els usos rebuts; els nostres artistes no em voldran bé perquè vinc a pertorbar-los en la professió on es permeten unes llibertats que jo condemno completament».

trisme, la independència de les formes i la veracitat a l'arquitectura. Els vehements elogis de Laugier a la columnata de Perrault al Louvre, la gràcia i la calma de la qual ens presenta com a exemples dignes d'imitació,⁹ indiquen clarament que hem d'entreveure en la serenitat i l'elegància, pròpies de l'arquitectura barroca francesa, un dels gèrmens que conduiran a la ruptura definitiva. Malgrat tot, o potser per això mateix, cal donar-se'n compte que la condemna dels excessos imaginatius i de les llibertats barroques descansen fonamentalment sobre el de la Raó com a principi rector. Sobretot l'arquitecte ha de pensar i raonar sempre allò que fa i com ho fa, havent-se d'ajustar, en conseqüència, a unes regles fixes: «és necessari que un artista es doni raó a ell mateix de tot el que fa; per això cal que hi hagi uns principis fixos que dirigeixin el seu judici i justifiquin les seves seleccions».¹⁰

En el camp de les realitzacions concretes trobem una actitud bàsicament contrària a la tradició, i que demostra la vitalitat interna de l'arquitectura francesa, en alguns arquitectes i en algunes obres que, cap a la meitat del segle, marquen la transició cap a les posicions modernes de ruptura. Volem citar, entre d'altres, el temple de *Saint Sulpice*, obra de Servantoni, qui, molt aviat i sense complexos, introdueix al nàrtex una marcada independència entre les parts; una altra desviació important de la tradició és el tractament que Constant d'Ivry fa del pòrtic de la *Madeleine* de París en fer d'aquell un simple apèndix d'aquesta. En aquest sentit transicional s'ha mentat tot sovint *Ste. Geneviève* de Soufflot, però, al nostre parer, la modernitat de Soufflot queda molt més palesa a la *Plaça del Panteó* que no pas en l'edifici pròpiament dit. De totes maneres l'exemple que millor tipifica allò que volem dir és el de Jacques Ange Gabriel, un arquitecte clàssic que cap al 1760 comença a abandonar els principis tradicionals fins a llegar-nos un *Petit Trianon* que, apareixent-se-nos com un cub perfectament aïllat i amb una planta informal, està mancat completament de cap part dominant; «que un mestre clàssic [d'avançada edat] accepti a la maduresa una tendència nova quasi sense cap reserva demostra la puixança d'aquesta».¹¹

Malgrat tot, la veritable ruïna de l'arquitectura tradicional no arribarà fins uns quinze o vint anys abans de la Revolució Francesa. Tota una colla d'arquitectes i teòrics, de teòrics i arquitectes, s'esforcen a proclamar els nous principis de llibertat i individualitat de les parts i dels elements en base al racionalisme i/o la naturalesa. El racionalisme en arquitectura, igual que en filosofia, implica uns universals explicatius, unes regles inqüestionables i racionalment fixades, amb aspiracions de veritat absoluta tendents a la consecució de la versemblança.

Cal entendre la versemblança arquitectònica del divuit no pas com l'adequació de l'obra als materials i a la funció —que analitzarem més endavant— sinó fonamentalment com la imitació de la naturalesa. Aquesta és la idea de Boullée, un dels teòrics més representatius d'aquells moments, quan ens diu que «l'arquitectura ha de ser la posta en obra de la naturalesa (...) no podem fer arquitectura sense un coneixement profund d'aquella, puix és dels seus efectes d'on sorgeix la poesia d'aquesta».¹² Que s'insisteixi en fer de l'arquitectura la imitació de la naturalesa i

9. Ibidem; Cfr. p. 27.

10. Ibidem; p. XXXV.

11. KAUFMAN N, E.: op. cit.; p. 168.

12. BOULLÉE, E. L.: *Architecture. Essai sur l'art*. Hermann Librairie; Paris, 1968; p. 73.

que, en base a aquesta exigència, els teòrics justifiquin seguir els ordres clàssics perquè hi veuen la imitació de la cabana primitiva¹³ o mantenir les proporcions en tant que calc del cos humà,¹⁴ pot semblar-nos en veritat molt poc modern per estar emparentat radicalment amb la tradició. Això no obstant, la novetat és manifesta; mentre que el tradicional principi arquitectònic d'imitació era d'arrel democritana, el d'ara és d'arrencada aristotèlica: són la inspiració i la fantasia els motors del naturalisme barroc; ara la imitació es realitza en base a uns tipus definits congnotivament que han pogut ser individuats gràcies a l'examen de les manifestacions de la naturalesa. Aquesta era també la consciència manifesta de Laugier per a qui l'arquitectura no imita la naturalesa més que per abstracció a partir de les sensacions;¹⁵ però aquesta concepció s'alimenta també d'un cert intel·lectualisme de caire platònic.

L'altra gran imposició racionalista és l'afirmació de la senzillesa, del funcionalisme i de l'ordre. En un principi aquesta manera de veure l'arquitectura sorgeix a partir de punts de vista diferents: per una part el de Laugier qui, en afirmar que «l'artista ha de procedir sempre simple i naturalment (...) despellant l'arquitectura de tot allò que sigui superflu (...) i no deixant més que el seu natural i la seva simplicitat»,¹⁶ no fa més que advocar per l'honestat de l'arquitectura; i d'altra banda, el punt de vista més clarament i radicalment funcionalista que, com ara el de Lodoli, refusa «tot allò que no tingui una funció definida, que no derivi de la necessitat més estricta».¹⁷ Ara bé, encara que la teoria propugni la senzillesa i el funcionalisme, l'arquitectura no esdevindrà veritablement funcionalista fins que no passin les efervescències revolucionàries i el seu credo no s'assereni o no es consolidi. És a Durand a qui li tocarà obrir l'esquerda en la mentalitat arquitectònica del segle XIX. L'autèntic problema no estava a abolir la forma, tal com pretenien els teòrics revolucionaris del segle XVIII, sinó a trobar una nova forma capaç d'expressar unes actituds que havien canviat. Durand s'adona que l'arquitectura, en prendre com a model les formes de les primeres cabanyes i les proporcions del cos humà, encara no s'ha alliberat del decorativisme malgrat les manifestacions a favor de la senzillesa i del funcionalisme dels teòrics que l'han precedit, per tal d'afirmar la utilitat com el fonament objectiu de l'arquitectura.¹⁸

En definitiva, tant si el funcionalisme arquitectònic de l'època es troba en l'arrel antiformalista i antibarroca pròpia dels tractadistes de mitjan i darrer terç del segle XVIII com si descansa en l'utilitarisme i l'antinaturalisme durandià, el resultat perseguit és sempre el mateix: la severitat i la senzillesa, la solidesa i la comoditat, la regularitat i la simetria, l'ordenació exacta i l'adequació als materials i a la funció.

13. LAUGIER, M. A.: op. cit.: La portada del seu llibre és un gravat amb la cabana primitiva.

14. Tesi tramesa per Laugier.

15. LAUGIER, M. A.: op. cit.: p. XXXIX.

16. Ibidem; p. 56.

17. ALGAROTTI, F.: «Saggio sopra l'architettura»; p. 51. «Lettere sopra l'architettura». A *Opere*; VI; Leghorn, 1764; p. 62.

18. Cfr. DURAND, J. N. L.: *Précis des Leçons d'Architecture données à l'École Royale Polytechnique*. Firmin Didot, imprimeur; Paris, 1819; pp. 7-19.

3. Diferents tendències aparentment oposades

Naturalment, com en qualsevol altre moment històric d'ensorrament i d'esfervescència innovadora, la reacció antiformalista no se'n ofereix sota una mateixa aparença unitària, sinó ben al contrari. Podem fer una tria dels grans corrents arquitectònics de nova empena per tal d'il·lustrar-ho: el dels qui busquen la inspiració a Egipte, l'Antiguitat o l'Edat Mitjana, que podríem dir-ne revivalistes; el dels romàntics (preromàntics), que pretenen crear una atmosfera en base a la il·luminació; el dels racionalistes que persegueixen unes regles bàsiques, unes formes elementals, la senzillesa i la coherència juntament amb el respecte als materials i a la naturalesa. Ara bé, malgrat les diferències que tenien en les produccions franceses del darrer terç del segle XVIII uns ideals comuns d'independència i d'autonomia de les parts, d'inorganicitat i interpenetració de les masses i les plantes, de geometrització i senzillesa, d'asimetria i aproportionalitat, de repetició i acefàlia, d'aïllament i grandiositat.

La reacció contra les idees revolucionàries progressarà ràpidament fins a l'extrem de, en el segle XIX, disfressar-se amb els vestits del passat. No és estrany que un geni com Ledoux es queixés de manca de comprensió si, a tall d'exemple, notem el fet que la interpenetració de les masses i la intrusió d'un volum en la massa —configuracions aparegudes entre 1770-80 i que omplen tots els projectes dels teòrics— no es consolidaran fins el segle XX. L'arquitectura napoleònica, igual com va passar amb la política, reacciona contra els efluis revolucionaris tot dirigint la mirada cap a la Roma Imperial o cap a l'elegant decoració renaixentista per a interiors. La nova pràctica arquitectònica, però, no pot pas prescindir completament de les consecucions de l'avantguarda puix sota la prodigalitat d'endrecos clàssics o pseudoclàssics segueix bategant amb tota la força la predilecció per la geometria elemental. En definitiva, per més que les qualitats formals de massivitat, austeritat i senzillesa quedin velades, l'ideal formal bàsic no ha pas canviat en absolut car el tret comú a totes les obres segueix estant assentat sobre els sòlids elementals.

Deixant de banda Fontaine i Percier, arquitectes oficials dedicats a la remodelació i la decoració de riquíssims interiors, i tots els altres arquitectes aduladors o oportunistes, podem provar la nostra afirmació fixant l'atenció en la gran quantitat de monuments commemoratius aixecats o projectats: en el projecte de Vignon per a la *Madeleine* (1806); en la *Borsa* de París, obra de Brogniart; i, sobretot, en el fet simptomàtic que la reconstrucció de l'*Odeó* (1807) es fes seguint quasi totalment el projecte original de Peyre i Wailly (1974). Ara bé, els fets que millor ens poden ajudar a comprendre i provar la força dels nous principis els volem veure en tres esdeveniments bibliogràfics de gran importància: la publicació del llibre i els gravats de Ledoux l'any 1804,¹⁹ els quals van recórrer tot Europa; l'*Architecture Civile* de Dubut,²⁰ en els gravats del qual podem advertir façanes que imitant les típiques obres del passat tenen configuracions revolucionàries; i, finalment, la

19. LEDOUX, C. N.: *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des mœurs et de la législation*. (1804). Imprimerie de H. L. Perronneau; 2 vols. (1 text + 1 de gravats); Paris, 1972.

20. DUBUT, L. A.: *Architecture civile: Maisons de ville et de campagne de toutes formes et de tous genres*. (1803).

publicació entre 1802-05 de *Les Précis de Leçons* de Durand,²¹ la influència decisiva del qual en l'arquitectura europea de la primera meitat del segle XIX ens la proven les contínues reedicions que tingué.

Arribats aquí ens interessa destacar el grau comú de desenvolupament aconseguit arreu per l'arquitectura cap a la meitat de la segona dècada del segle. Sigui per les guerres napoleòniques, sigui per la pròpia mentalitat de l'època, el cert és que en tots el països d'Amèrica i d'Europa s'aixequen edificis els principis estructurals dels quals són l'expressió moderna d'aquells que sorgiren cap a l'últim terç del Segle de les Llums; encara que, és ben cert, se'ns presentin sota formes diferents. Són testimoni, d'entre uns altres de notables: el *Banc d'Anglaterra*, de Seoane, a Londres; la *Borsa de Petersburg*, de Th. Thomon; la *Porta de Brandenburg*, a Berlín i el *Teatre de Postdam*, ambdues obres de Langhans; el *Teatre Nacional Prussià* i el *Monument a Frederic el Gran*, totes dues de Gilly; la *Vor Fruekirke*, obra de Hansen, a Copenhague; el *Teatre de l'Òpera* de Nicolini a Nàpols; el *Banc de Pensylvània* i la *Catòlica de Filadèlfia*, obres de Latrobe; i un llarguíssim etcètera. Magrat tot, on millor podem entreveure els principis estructurals i configuracionals de què parlem és, potser, en l'urbanisme: al nostre parer la manifestació arquitectònica més important i de pràctica més comuna i universal, car és ara quan irromp amb veritable força i quan de veritat podem dir que s'inicia l'Era de l'Urbanisme.

Els principis arquitectònics bàsics a què fem referència, però, sobretot els d'influència durandiana com el funcionalisme i la recerca de la utilitat o el benestar públic i privat,²² així com la preocupació per la composició i en especial la composició més econòmica i convenient,²³ que no és altra que la projectada endògenament des de l'interior,²⁴ els troben no solament en aquelles obres de la Restauració aixecades segons els projectes napoleònics, sinó també sota els revivalismes clàssics desenvolupats des de la segona dècada fins a mitjan segle XIX. Efectivament, cal apreciar el principi de pura geometrització i automonia dels elements precisament en aquests grans cubs, aïllats de l'exterior a base de columnes perípteres juxtaposades, unes tocant les altres en plans diferenciats i sense gairebé cap unió, que veiem en el *Museu Britànic* (1824-47) de Smirke a Londres; o els diferents plans de la façana de la *Royal Scottish Institution* (1822-36) de Playfair a Edimburg; o les esglésies de Thomson, com ara la *Free Church* de Galsgow; o, per acabar, els amb prou feines interconnectats pilons i columnes de la *Gliptoteca* klenziana a Munich (1816) i el purisme cúbico-visual racionalista aconseguit per Schinkel al *Altes Museum* de Munich (1824-28). Si ara ens paréssim a considerar un moment el moviment que, a la dècada dels trenta, sorgeix com a contestació al neogrec —el neorenaixement— hauríem de concloure de la mateixa manera que ho hem fet fins ara. Per tal de fer-nos una idea cabal del sentit unitari i de la regularitat dels blocs, així com de l'autonomia i la independència dels detalls, no cal més que passar una ràpida ullada a l'alto-neorenaixentista *Pinacoteca* de Munic, així com a la *Max Joseph Platz* i la *Odeonsplatz*, ambdues

21. DURAND, J. N. L.: op. cit. (1802-05).

22. Ibidem: Cfr. p. 19.

23. Ibidem: Cfr. p. 7.

24. Ibidem: Cfr. p. 79.

també a Munic; i a la *Pinacoteca* de Klenze, o als «palazi» anglesos de Barvy, com el rafaelià *Traveller's Club* o el *Pall Mall Club*.

Fins aquí ens hem esforçat per presentar el progrés de l'arquitectura com si hagués estat una evolució unitària i com un tot homogeni. Ara bé, la realitat no se'n presenta amb tanta simplicitat. Pel que portem dit semblaria com si la història de l'arquitectura en aquest període no fos més que la història de les manifestacions clàssiques noves; però no és així: juntament als corrents arquitectònics que miren cap a l'Antiguitat clàssica primer, i cap al classicisme de l'humanisme després, coexisteix, sobretot a partir de les primeries del segle XIX, una arquitectura anti-classicista molt més naturalista; l'arquitectura Pintoresca.

Encara que es parli d'una arquitectura Pintoresca volem sortir promptament al pas per tal d'afirmar que «el pintoesc no és pas un estil sinó un punt de vista»;²⁵ un punt de vista que arrencant de la tradició jardineria anglesa del divuit —tan oposada a l'ortoordenació centralitzadora dels jardins francesos— pretén la integració de l'arquitectura en el paisatge i l'exaltació dels sentiments i la imaginació per la intervenció de la fantasia; la qual, al seu torn, explicarà els jocs i els contrastos de llum i d'ombra.

Aquest ideal arquitectònic, teoritzat per Richard Payne Knight i per Uvalde Price es manifestarà principalment en les fornec encastellades i en els «cottages» o vil·les italianitzants sota característiques dominades completament per l'asimetria; la qual, en produir sempre perspectives variades, implica l'autonomia dels elements i la individualitat de les parts. Ara bé, la seva importància rau en la progressiva influència que, des del seu inici en el castell de Cronkhill (1802) aixecat per John Nash, deixarà sentir en la resta de les manifestacions arquitectòniques de cada un dels estils a mesura que vagi avançant la primera meitat del segle. I no podia ser d'una altra manera; després de l'exaltació rousseauiana, el romanticisme en ple fa bandera de la naturalesa i del plaer o el sentiment provocat per la fruïció d'aquella.

Deixant de banda la infinitat de vil·les i castells així com els revivalismes exòtics, l'influx pintoesc sobre el neoclassicisme es fa més que evident, per citar únicament alguns pocs exemples, en la urbanització de la *Regent Street* i el *Regent's Park* londinesos, obra de John Nash on —malgrat les formes i els trets clàssics— la composició i la integració amb el parc i l'arbreda són de somni; en moltes de les obres de Klenze o en la mateixa asimetria urbanística del Munic dels Wittelbachs i seguidors. Pel que fa a les combinacions de llum i ombra, val a dir que tampoc aquesta manera de fer-ho és quelcom d'absolutament aliè al corrent classicista; les proves les tenim en la polèmica suscitada arran de la reconstrucció i de les reformes introduïdes a *Ste. Geneviève* de París quan la convertiren en el Panteó i en el text de Boullée qui, en un acte de fe pintoesquista involuntari, afirma la necessitat que «la llum en distribuir-se sobre els cossos produeix efectes més amplis, els més inesperats, els més variats i múltiples».²⁶

Menció a part mereix la influència pintoesca sobre el neogòtic, un dels grans corrents estilístics d'aquesta primera meitat del segle XIX. A més a més de les reminiscències goticistes angleses i franceses al llarg de tot el segle divuit, la

25. HITCHCOCK, H.-R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Ediciones Cátedra; Madrid, 1981; p. 155.

26. BOULLÉE, E. L.: op. cit.; p. 77.

predilecció pel pintoresquisme, l'irregular i l'orgànic propi d'aquesta tendència, afavoreix també el redescobriment del gòtic i l'adveniment durant la segona dècada del segle d'allò que se n'ha dit l'estil neogòtic. Mentre no es van tenir els coneixements arqueològics necessaris, l'atenció es concentrà pintorescament sobre els elements i les formes decoratives menors; després de les publicacions de Britton²⁷ i Rickman²⁸ el neogòtic es preocupà, tal com ens ho demostren les esglésies de Pugin, per realitzar una imitació arqueològica el més radical i correcta possible fins que, a la dècada dels quaranta, l'arquitectura civil possibilità el triomf d'una major llibertat i originalitat tal com posa de manifest el *Parlament anglès* de Barry.

Tot i que el neogòtic ha estat considerat sempre com el paradigma de l'arquitectura pintoresca, al nostre parer, aquest estil nascut pintoresc és en essència d'allò més antipintoresc que hi pugui haver. Els programes neogòtics, en posar l'èmfasi sobre l'estructura i no pas sobre les formes i en defensar —com féu Pugin— la construcció d'una manera determinada perquè és correcte fer-ho així i no pas perquè els resultats siguin agradables a la vista,²⁹ no fan sinó seguir la mateixa direcció d'aspectes més racionalistes i funcionalistes dels anteriors teòrics classicistes, encara que sense sorgir directament d'ells. El mateix podríem dir si, en lloc d'ajustar-nos a les doctrines neogòtiques, contempléssim les obres concretes: escollirem com a exemple paradigmàtic el ja esmentat i conegudíssim *Parlament Britànic* de Barry. El pla és tan regular i tan clàssicament lògic en la seva ordenació equilibrada per a la multiplicitat de les seves funcions que, pel seu racionalisme, podria ben bé haver-lo pogut realitzar un deixeble de Durand.

4. Una nova concepció espacial i compositiva: Individualisme i llibertat

Una anàlisi de l'ordenació de masses, volums i superfícies ens demostra —tal com hem intentat de posar de manifest fins ara— el nou ideal compositiu de l'arquitectura. Contra la trilogia barroco-renaixentista de la concatenació, la gradació i la integració, la nova pràctica arquitectònica s'inclina per la separació de les parts. Enfront d'un sistema compositiu típic d'una concepció eminentment deïsta i, per tant, jerarquitzada, uniformadora i centralitzada del món —tan pròpia de l'absolutisme polític— l'arquitectura moderna oposa una composició, una organització compositiva, basada en l'afirmació individualista, l'autonomia i la integració respectuosa amb les diferències dels components, característica d'una concepció liberal del món i de les relacions humanes i socials apuntada ja a la Revolució Gloriosa de 1688 i proclamada per la Revolució Francesa amb tota la seva força.

En contra de l'extroversió de l'arquitectura barroca, es fa una arquitectura endògena i tancada en ella mateixa i completament aïllada de l'exterior. Contribueix

27. BRITTON, J.: *The Architectural Antiquities of Great Britain* (1804-15). Cfr. KAUFMANN: op. cit. p. 182.

28. RICKMAN, T.: *An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture*. (1817). Cfr. KAUFMANN; op. cit.; p. 184.

29. Cfr. PUGIN, A. C.: *Specimens of Gothic Architecture*. (1821). Citat per HITCHCOCK; op. cit.; p. 638.

a la consecució d'aquest sentit d'introversió individualista l'èmfasi de la nova arquitectura en el mur juntament amb el geometrisme pur. Ara s'ataca ferrenyament la tendència barroca de la supressió dels murs tot consagrant-se la dignitat estructural; «els pobles moderns —ens diu Ledoux—, avars de les ombres que produeixen els efectes desitjats, han eliminat els murs (...); l'error es perpetua de segle en segle (...) Lluís XIV apel·la fastuosament als consells de Bernini, però la llum de la qual es rodeja no preserva pas el Louvre del fred».³⁰ Més tard Durand farà un veritable panegíric del mur, encara que per raons de solidesa i de construcció. Veiem, doncs, que l'arquitectura, encara que per causa del racionalisme constructivista i l'habitabilitat, indirectament s'interioritza. D'altra banda el geometrisme pur, més que el cubisme al qual hem fet referència fins ara, el de les piràmides i encara més el dels cossos de revolució propis dels projectes d'un Boullée o un Ledoux, exageren el caràcter introvertit de l'arquitectura portant-lo al paroxisme ja que un espectador exterior que s'acosti a l'edifici podrà tenir contacte únicament amb una cara en el cas del cub-prisma, amb una cara que se li escapa en el cas de la piràmide, amb una sola línia si és un cilindre i únicament un punt si és una esfera. Finalment, la introversió de què parlem queda reforçada amb l'endogenisme compositiu proposat per Durand.³¹

Pel que fa als edificis la tendència a l'autonomia de les parts es manifesta arreu amb nitidesa. Si ens fixem en les masses advertirem blocs independents els uns dels altres fins al punt que els grans conjunts no són més que edificis variats i diferents, sense connexió entre ells. Un exponent més clar encara que els grans temples i palaus a què suara ens referíem el constitueix l'urbanisme de la Restauració europea amb els seus conjunts clarament diferenciats i autònoms els uns dels altres i amb uns edificis que pugnen per diferenciar-se dels altres bé sigui jugant amb l'alçada i l'amplada o bé fugint de l'ortoordenació imposada enretirant-se de la línia del carrer o avantçant-s'hi. Si ens preocupem dels volums constatarem la mateixa separació en les estances interiors i la mateixa independència de les parts si el que analitzem és la composició de les superfícies: n'hi ha prou amb mentar la tendència a la superposició dels ordres i a la perfecta delimitació de pisos a les façanes.

En conclusió, tot i que no hem trobat en cap dels tractadistes arquitectònics que hem consultat ni una sola al·lusió directa i explícita sobre la necessitat estructural compositiva de mantenir l'autonomia i la independència de les parts, l'anàlisi dels seus projectes i dels edificis erigits, així com l'esperit general que determinen les normes consagrades en els seus escrits, ens demostren que la independència i l'individualisme estan a la base de la nova arquitectura.

Vaga de dir que aquest ideal compositiu porta una contradicció en ell mateix, i és que el fervor autonomista ha de cedir a la necessitat arquitectònica d'organització i adequació. D'aquí que, malgrat tot, no es renunciï a la integració de les parts encara que intentant salvaguardar llur individualitat. L'important és que ja no es manifesti la jerarquització, la uniformitat barroca; integració sí, però sempre dins la sana varietat; sana perquè únicament la varietat pot garantir la peculiaritat dels components armonitzant-los i preservant-los de la tirania d'alguna part dominant. Ara bé,

30. LEDOUX, C. A.: op. cit.; p. 140.

31. Cfr. la nostra citació núm. 22.

la varietat no serà pas el fruit de la fantasia de l'arquitecte sinó de la *normativa*; «presentant la varietat sota tots els aspectes possibles —ens diu Ledoux— estic molt lluny de creure que s'ha d'assentar sobre les bases mòbils del caprici. S'ha d'ajustar sempre al *gust*, a la *necessitat de les línies*, al principi marcat per la *necessitat*».³² Els recursos —tant espacials com superficials— no seran cap més d'altres que el contrast —de vegades violent, això sí—, la simetria i la regularitat, les quals no hem pas de confondre amb la uniformitat barroca.³³ En definitiva, els nous corrents arquitectònics posen l'èmfasi en la coherència, la coherència en la varietat i la regularitat, l'efecte de la qual serà un ritme nou, antiabsolutista i democràtic, un ritme *ad infinitum*, reflex arquitectònic de l'ideal d'afirmació individualista del liberalisme econòmic i polític propi de l'època.

La nova tendència individualista incidirà directament en la manera de veure i d'entendre el concepte d'espai arquitectònic. Cap a la meitat del segle XVIII, a la tríade vitruviana de *utilitas*, *firmitas* i *venustas* —la qual no pot ser completament oblidada car l'arquitectura és sempre tradició— s'afegeix ara el concepte d'espai existencial i viscut. Els òrgans arquitectònics, en independitzar-se de les estructures i d'altres formes i distribucions, provoquen la desarticulació superficial i espacial. L'espai ja no és una estructura universal constant sinó la dimensió en la qual ens movem i actuem com a individus. És clar que aquestes cèl·lules espacials poden repetir-se tantes vegades com individus hi hagi, la qual cosa vol dir que, en realitat, «la recerca d'un espai matemàtic s'ha convertit en la recerca d'un espai infinit i, en conseqüència, d'una determinació formal indeterminada o infinita».³⁴

L'arquitectura perd definitivament el seu caràcter teatral i deixa de ser la representació d'un espai centralitzat i uniforme per a esdevenir la delimitació de l'espai; és a dir, un espai real, material, concret. Estem, doncs, ja a la base de l'espai arquitectònic modern, un espai concebut no ja segons límits perspectius sinó segons direccions ilimitades, indefinides; un espai no proporcional sinó rítmic, relacionat amb la temporalitat de l'existència humana i no pas amb la revelació del món exterior. Un espai, en resum, existencial, social i temporal.

5. *Conclusions*

S'ha escrit molt sobre la manca d'unitat de l'arquitectura del període que estem estudiant i, sobretot, de la de la primera meitat del segle XIX: uns, com Hautecour, carregant les tintes sobre l'atomització de les tendències i de les manifestacions;³⁶ la immensa majoria presentant-nos-la com el «rostre de Janus»,³⁷ amb una cara

32. LEDOUX, C. A.: op. cit.; pp. 11-12. El subratllat és nostre.

33. Cfr. BOULLÉE, E.: op. cit.; p. 63 i p. 159.

34. ARGAN, J. C.: *Arquitectura e ideologia. Teoría práctica en la ideología del proyecto*. H. Blume ediciones; Barcelona, 1980; p. 124.

35. Cfr. HAUTECOUR, L.: *Histoire de l'architecture classique en France*. Editions A. et J. Picard; IV; Paris, 1952.

36. És Kaufmann qui crea l'expressió.

37. COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna*. Ediciones Gustavo Gili; Barcelona, 1970; p. 53.

classicista i una altra de pintoresca completament enfrontades. El nostre parer, en canvi, és ben diferent; lluny de no saber ni voler veure les veritats que aquests dos punts de vista comporten, considerem que, malgrat tot, en aquest controvertit període, en ellò que és fonamental i sistemàtic perviu —encara que veladament—, la unitat arquitectònica sorgida amb els teòrics i els arquitectes avantguardistes del segle XVIII.

Suposem que, aquí, la reacció del lector serà la contraposició automàtica i estranyada entre l'asimetria i la varietat dels edificis pintorescs i el geometrisme, la simetria, la unitat i el normativisme dels clàssics. Ara bé, tot i les innegables diferències formals i constructives, el racionalisme d'ambdues maneres de fer i l'origen d'arrencada comuna són més que palesos: la varietat i la irregularitat del credo pintoresc deriven de la més rigorosa utilitat car «no són quelcom únicament pictòric sinó, de vegades, el millor camí per a fer addicions d'habitacions i varietat de tananys».³⁷ En realitat, «utilitat i pintoresquisme tendien a coincidir»,³⁸ coincidien tant que no sabem veure cap contradicció entre l'utilitarisme d'aquests principis i el funcional-utilitarisme formulat per Laugier o Lodoli i reiterat a la Bíblia neoclàssica durandiana. D'altra banda, què és l'asimetria i la varietat sinó una expressió més del principi d'individualitat de les parts enunciat ja pels teòrics revolucionaris del XVIII?

Tampoc no sabem veure cap oposició entre l'aparició paral·lela de l'italicisme, el greguisme, el goticisme, els amb prou feines perceptibles orientalismes i egipcismes i l'arquitectura pintoresca d'origen naturalista. Els revivalismes i els pintoresquisme, en amagar sota diferents vestimentes formals llur comuna essència, han de ser vistos, dintre del context del progrés de l'arquitectura, com una cosa secundària car és comú a la història de les civilitzacions prendre alè abans de seguir pels camins difícils i inexplorats que ofereixen sempre les troballes revolucionàries.

Que estem del costat de la veritat ho prova també el fet que la virulenta lluita entre uns corrents i els altres es resolguessin cap a la meitat del segle XIX sense guanyadors ni vençuts. Al nostre entendre aquest fet prova que, un cop abandonats els radicalismes —més superficials que essencials— de les parts bel·ligerants, la simbiosi eclecticista és possible gràcies a què en el fons les diferències no eren tan grans com a primera vista podrien semblar. No volem entrar, ni ara ni aquí, a considerar la importància que per a explicar aquest fet s'ha d'atorgar a les noves tècniques i als nous materials, als condicionaments econòmics, polítics i socials propiciats per l'expansió industrial o pels canvis en la mentalitat general de l'època; únicament volem posar de manifest la cosa i posar l'èmfasi en què, si deixem de banda les formes arquitectòniques i escorcollem la veritable naturalesa de l'arquitectura de la primera meitat del segle XIX, haurem d'afirmar la seva unitat estructural i l'avançament sense ruptures d'aquells principis nascuts de l'avantguarda de les Llums.

A partir d'ara l'ideal formal sorgit al segle XVIII es manifestarà amb molta més nitidesa i avançarà amb voluntat més decidida que durant la primera meitat del segle; tanta és la força del nou racionalisme i les permissivitats dels materials. Les noves creacions arquitectòniques obrien el camí a noves possibilitats constructives, les

38. Ibidem; p. 53.

quals no defallirien ja més i arribarien amb tota la seva força fins als nostres dies. No ens ha d'estranyar que les pugnes duressin gairebé un segle des que els nous principis foren enunciats per primera vegada, car la història —i la de l'arquitectura no és pas cap excepció— és una successió d'esdeveniments la direcció dels quals mai no pot ser fixada ni determinada. Tot afirmament de quelcom nou es realitza sempre a força d'aparentment forts retrocessos, els quals no són més que l'expressió d'una diferència d'actitud davant la realitat, però no res més.

Àngel Monlleó

Professor d'Institut a Igualada