

Arquitecturas del pasado para el presente: historias de viajes al Mediterráneo

Pedro-Miguel Jiménez Vicario
Manuel-Alejandro Ródenas López
María Mestre Martí

Pedro-Miguel Jiménez Vicario

Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Cartagena.

Centro de Investigación:

Universidad Politécnica de Cartagena.

pedro.jimenez@upct.es

Manuel-Alejandro Ródenas López

Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Valencia

Centro de Investigación:

Universidad Politécnica de Cartagena.

manuel.rodenas@upct.es

María Mestre Martí

Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Valencia

Centro de Investigación:

Universidad Politécnica de Cartagena.

maria.mestre@upct.es

RESUMEN

La tradición del viaje desde los países del centro de Europa al Mediterráneo comenzó a finales del siglo XVI, en busca de un reconocimiento de la tradición clásica y como estímulo de la renovación artística y del cambio del gusto. La larga lista de viajeros, arquitectos, filósofos, poetas, pintores..., ha contribuido a la formación de una imagen concreta del Mediterráneo en las diferentes épocas. Ello nos hace pensar en la fuente inagotable que el Mediterráneo ha representado como recurso arquitectónico que a lo largo de la historia del Mundo Occidental. El objetivo principal que perseguimos en este artículo es determinar el papel que la arquitectura mediterránea, clásica y vernácula, ha desempeñado en la sucesión de los estilos arquitectónicos desde el siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XX. Analizamos por tanto el Mediterráneo, en concreto su arquitectura, como fuente del aprendizaje y de conocimiento válido como material de proyecto.

Palabras clave: Mediterráneo, viaje, clasicismo, arquitectura vernácula, modernidad.

ABSTRACT

The tradition of traveling from the countries of Central Europe to the Mediterranean began in the late sixteenth century in search of a recognition of the classical tradition and as a stimulus for artistic renewal and change of taste. The long list of travelers architects, philosophers, poets, painters, etc., has contributed to shaping a concrete image of the Mediterranean as the evolution in the perception of the different eras. This fact makes us think of the inexhaustible source as an architectural resource that throughout the history of the Western world has had the Mediterranean. The main objective that we pursue in this article is to determine the role the Mediterranean, classical and vernacular architecture, has played in the succession of architectural styles from the sixteenth to the twentieth century. Therefore analyze the Mediterranean, particularly its architecture, as a source of learning and knowledge as valid material project

Keywords: Mediterranean, travelling, classicism, vernacular architecture, modernity.

La idea general que actualmente existe del viaje difiere, en general, de los viajes que vamos a analizar. En ellos se estableció la observación como base del aprendizaje y el conocimiento, captando de manera atenta todo cuanto acontecía y se encontraba. Eran viajes largos y calmados, sin prisas, de varios meses, incluso años, por lo que su paso por cada lugar y ante cada arquitectura era único, un solo momento probablemente irreplicable en las vidas de los viajeros. Siguiendo la estela del primer viaje de Petrarca, en 1333, que inaugura este nuevo modelo de viaje intelectual (01), por el placer de ver y observar, y que difiere de los grandes viajeros del mundo antiguo o las peregrinaciones y viajes comerciales, tra-

(01) BRILLI, A. El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural. Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte, 2010. p. 26.



taremos sobre los viajes de aprendizaje y observación de las arquitecturas mediterráneas, algunas de las cuales ya residían en el imaginario colectivo, y otras que serían descubiertas por primera vez. En su mayoría serán viajes de arquitectos, los arquitectos siempre han viajado; podemos recordar a Homero señalando cómo el fundador de la arquitectura griega, Dédalo, se inspiraba en la arquitectura egipcia para sus diseños (02).

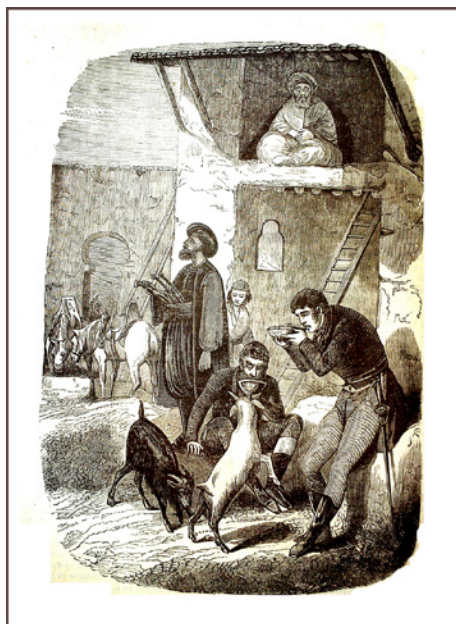
El viaje al Mediterráneo como herramienta de proyecto

Todo viaje implica un hecho que puede parecer evidente, pero que no puede pasar inadvertido: el viajero proviene por lo general de un lugar lejano al destino. Este principio obvio es la raíz de todo cuanto acontece y trasciende de todo viaje. Ante el viaje de arquitectura podríamos establecer dos posturas, la del asombro por lo nuevo y desconocido y la del reconocimiento de las formas que componen el bagaje cultural personal. El aliento cultural proporcionó en ocasiones un proceso de regeneración personal en autores como Schiller, Nietzsche o Goethe (03), de quien podemos leer:

[FIG. 1]. CLAUDE LORRAIN, EL EMBARQUE DE LA REINA DE SABA, 1648. [HTTP://WWW.TUITEARTE.ES/PAISAJE-PUERTO-CON-EL-EMBARQUE-DE-LA-REINA-DE-SABA]

(02) WIGLEY, M. "El mito de lo local", en *Architects' journeys: building, travelling, thinking*. Nueva York, Pamplona, GSAPP Books, 6ª Ediciones, 2011, p. 211.

(03) GOETHE, J.W. *Viaje a Italia*. Zeta, Barcelona, 2009.



[FIG. 2]. CHATEAUBRIAND, GRABADO DEL VIAJE DE PARÍS A JERUSALEM. [CHATEAUBRIAND, F.-R., ITINERARIO DE PARÍS A JERUSALEM. GASPARY ROIG, MADRID, 1874. P. 39.]

“No tuve pensamiento del todo nuevo: nada he encontrado por entero desconocido; mas lo viejo está de tal manera dispuesto, viviente y agrupado, que puede valer por nuevo”.

Lo mismo ocurrió con Eugene Delacroix, quien tras salir de su taller descubrió el mundo mediterráneo y amplió su horizonte modificando su paleta con la luz y el color de España y Marruecos. Viajar obliga a mirar, es diferente del acto de reconocer, que resulta más confortable y con mayor seguridad [Rubert de Ventós]. Supone por tanto un ejercicio de abstracción y proyección fuera de un entorno habitual, porque cuando se viaja,

“cambian los puntos de referencia, incluso de escala, quedan cortadas las referencias habituales, espaciales y temporales, y esa extrañeza te obliga a hacer un esfuerzo intelectual y te lleva a la abstracción” (04).

Lo local, que ha pasado desapercibido a los lugareños y ha trascendido al tiempo por su cotidianidad, es percibido por el foráneo como algo nuevo que ha permanecido aletargado hasta su llegada. Los mecanismos asociativos de la mente son trastocados por una realidad que nos parece inédita y sugestiva respecto de los estándares usuales, nos encontramos viviendo como en un sueño, inmensos en una existencia diferente, en un “momentáneo estado alucinatorio” (05).

El intelectual viajero detecta de esta forma una serie de rasgos genéricos que contrastan con su propio código formal, adquirido en su formación o experiencia personal anterior. Las notas quedan registradas en los cuadernos de viajes a través de bocetos, esquemas o descripciones literarias (06) y pueden trasladarse al estudio donde un proyecto puede injertarse en ese material genético básico [Wigley]. El viaje potencia el origen de la arquitectura percibida y las experiencias sensoriales: colores, sonidos, olores, temperatura, etc. Se establece por tanto una serie de pautas y constantes percibidas de manera sensible, que tras una actitud de reflexión se adoptan e interiorizan, alimentando la memoria, para aflorar después en forma de repertorios personales propios desde los que proyectar arquitecturas o teorías.

No sólo se estudian in situ esas cualidades inherentes al modelo y el entorno, también se recuerdan después en cada lectura o cada contemplación del dibujo o de las notas tomadas. En muchos casos, se dejaba reposar durante un tiempo más o menos extenso la plasmación personal de las experiencias vividas, y aun en ocasiones casi toda la vida. Le Corbusier, por ejemplo, publicó el viaje de Oriente en 1965, 54 años después de su experiencia viajera. Louis Kahn recreaba los recuerdos, hacía uso de la memoria y los dibujaba en sus bocetos, apoyado por postales o fotografías (07). El ingrediente personal afloraba de este modo, pasaba tales contemplaciones por el tamiz de la subjetividad, de los prejuicios y de la impronta de la época y la cultura propia, para adquirir en ocasiones tintes de fantasía o mito, como ocurrió en la época romántica.

Pierre Reverdy (08) afirma que esa imagen del viaje es pura creación de la mente y que no puede surgir de la comparación sino de la yuxtaposición de dos realidades más o menos distantes. Cuanto más distante sea esa relación entre las dos realidades yuxtapuestas (la del viajero con su lastre cultural y la de la arquitectura frente a él) más fuerte será la imagen

(04) RUBERT DE VENTÓS, X. “El Mediterráneo como mito cultural”, en DC PAPERS. Revista de crítica y teoría de la arquitectura. (En línea). Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2003, núm. 9-10, pp. 17-28. <<http://hdl.handle.net/2099/2218>>.

(05) BRILLI, op. cit., p. 65.

(06) WIGLEY, op. cit. p. 211.

(07) POZO, J.M., MEDINA, J.A. “El papel en el viaje y el viaje de papel”, en Architects’ journeys: building, travelling, thinking. GSAPP Books, T6Ediciones, Nueva York, Pamplona, 2011, p. 192.

(08) JASCHKE, K. “Aldo Van Eyck y la imagen Dogón”, en Architects’ journeys: building, travelling, thinking. Nueva York, Pamplona: GSAPP Books, T6Ediciones, 2011, pp. 73-103.

y más fuerza emotiva y realidad poética tendrá. Por eso es tan importante la presencia del arquitecto en culturas y geografías distantes de la suya. Puede así explicarse el reconocimiento de la arquitectura clásica por parte de los viajeros centroeuropeos y el descubrimiento de las arquitecturas propias del Mediterráneo —vernáculos— durante el periodo objeto de este estudio.

El viaje al Mediterráneo en la búsqueda de la arquitectura clásica: el 'Grand Tour' y el Periodo Ilustrado

La tradición del viaje desde los países del centro de Europa al Mediterráneo comenzó a finales del siglo XVI, en busca del reconocimiento de la tradición clásica y como estímulo de la renovación artística y del cambio del gusto (09). Pese a ciertas discrepancias entre los iniciados, se cree que el primer viaje reconocible como tal *Grand Tour* fue el de Thomas Hoby quien, tras formarse en Cambridge, viajó por Florencia, Roma, Nápoles, Calabria y Sicilia.

Durante el siglo XVII fue la curiosidad el principal motor del viaje al Mediterráneo [Fig. 01]. La costumbre británica de coleccionar obras de arte y antigüedades influyó en nuevas orientaciones y gustos artísticos. En su afán de conocer las fuentes idealizadas de la cultura occidental, los intelectuales centroeuropeos elegían Italia como destino principal. Era la cuna de la cultura occidental y el lugar donde podían encontrar los restos arqueológicos y artísticos que los conectaban con las ideas racionalistas, representativas de la supremacía humana sobre la naturaleza, tan acorde con la mentalidad ilustrada de la época (10). Nada quedaba lejos del alcance de la razón ilustrada, como lo demuestra el gran trabajo de archivo y catalogación, llevado a cabo por Jean Mabillon, o las reseñas de pinturas y esculturas redactadas por Jonathan Richardson (11). La lista interminable de viajeros se fomenta con el estímulo de la Academia de Francia en Roma. La ciencia, la literatura, el arte, se prodigaron en fríos datos y explicaciones que ilustraban el dominio racional frente al mundo de la barbarie y lo salvaje.

A partir del siglo XVII, el concepto de 'barbarie' puede ser heredero de la teoría medieval del hombre salvaje. Su figura se construyó en la cultura Occidental para describir aquellos seres humanos que no se regían por la moral y las leyes divinas (12) y que podían ser encontrados en el Mediterráneo, principalmente en aquellas regiones más alejadas de los principales destinos, como Italia y Grecia. El viajero ilustrado tenía una conciencia de superioridad respecto a ese 'otro' en cuestiones culturales y de conocimiento (13). Incluso para algunos teóricos, lo 'otro' [Hobbes] era entendido como lo que queda fuera de la civilización. Los debates de la época ilustrada, sobre todo desde el siglo XVIII, se centran en separar el estado cultural propio de las culturas que percibían como menos 'civilizadas'. Se estudiaba lo primitivo, pero se hacía desde un punto de vista 'científico', como origen del hombre occidental (14). Por eso la arquitectura clásica despertaba todo el interés de aquellos viajeros ilustrados, en detrimento de otras expresiones artísticas y arquitectónicas populares. Es posible comprobarlo en las descripciones y estudios de ambas formas de arquitectura: lo clásico, con estudios minuciosos y pormenorizados como medio de acudir a las fuentes del conocimiento; y lo vernáculo, asociado a la barbarie.



[FIG. 3]. LA CABAÑA RÚSTICA Y LA ARQUITECTURA. [LAUGIER, M.-A., ET AL. ENSAYO SOBRE LA ARQUITECTURA. AKAL EDICIONES, TRES CANTOS, 1999. P. 45.]

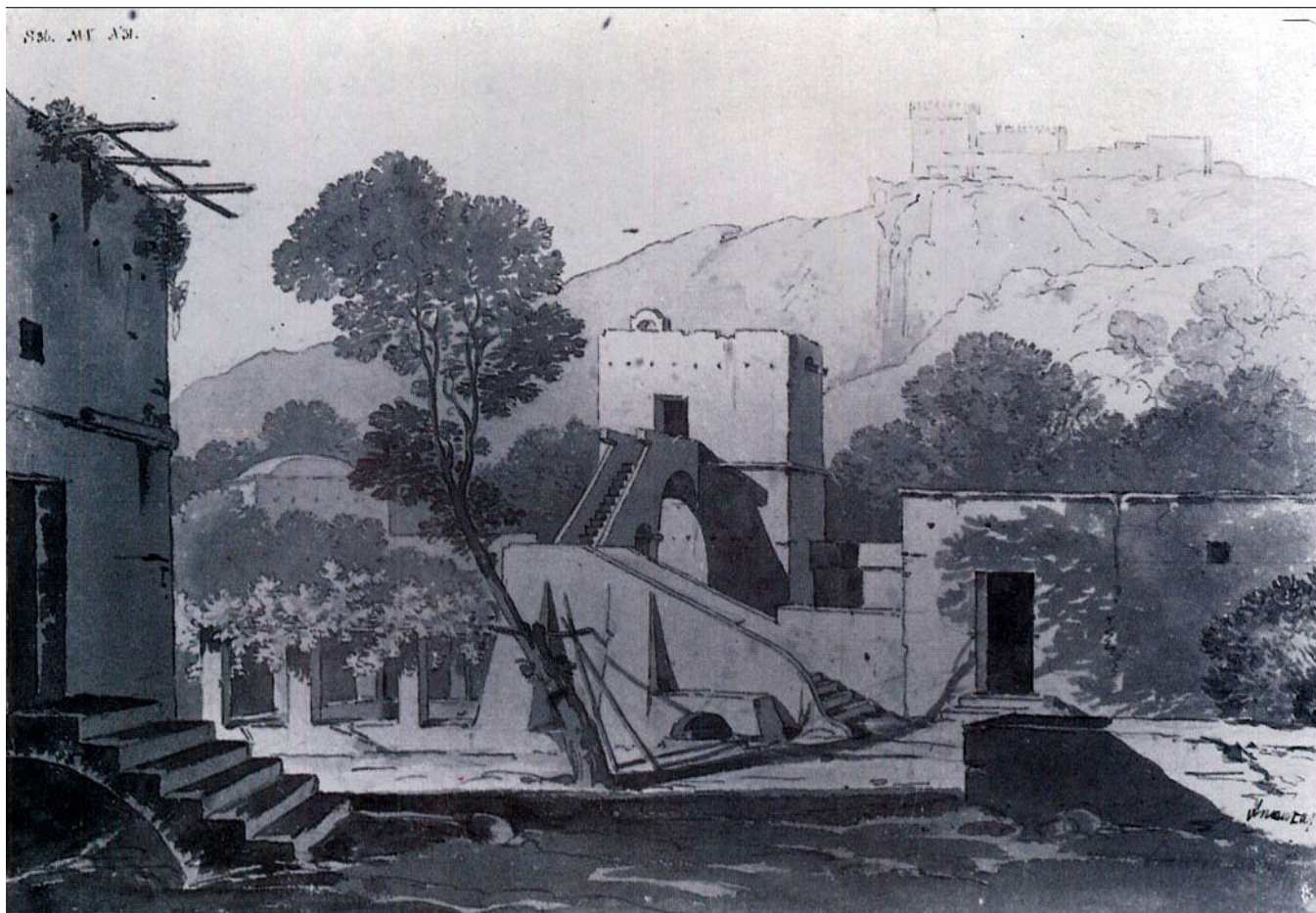
(09) BRILLI, op.cit. p. 12.

(10) Italia albergaba además restos del periodo helénico de una Grecia en manos del Imperio Otomano en aquel momento. Ello la alejaba como principal destino de viaje.

(11) BRILLI, op.cit. p. 46.

(12) SORIANO NIETO, N. "Romanticismo y Oriente en Gustave Flaubert. El viaje ético de la estética", en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*. (En línea). Murcia: Universidad de Murcia, 2009, núm. 46, p. 11.

(13) El concepto de "lo otro" es relativamente reciente y ha aparecido insistentemente en textos que tratan sobre lo primitivo. El término engloba aquellas sociedades, objetos, culturas, grupos sociales que se perciben como diferentes y extrañas, atrasadas y menos civilizadas frente a la cultura propia —Occidental— desde la que se establece esa comparación. Véase PERRY, G. "El primitivismo y lo moderno", en *Primitivismo, cubismo y abstracción*. Akal, Madrid, 1998, pp. 7-90.



[FIG. 4]. SCHINKEL, DIBUJO DE CAPRI REALIZADO EN 1802. [MARCHÁN, S. "LAS ARQUITECTURAS DEL CLASICISMO ROMÁNTICO", EN SCHINKEL ARQUITECTURAS 1781-1841, DIRECCIÓN GENERAL DE LA VIVIENDA Y ARQUITECTURA, MOPU - MUSEO ESTATAL DE BERLÍN DE POSTDAM-SANSSOUCCI, MADRID, 1989.]

Existen numerosos ejemplos de recopilación de datos e información relacionados con la arquitectura clásica, como el realizado en 1749 por Robert Wood, personaje clave en la exportación del ideal heleno, que visitaría Grecia, Siria y Egipto para publicar en 1753 sus *The Ruins of Palmyra; A Comparative View of the Ancient and Present State of the Troade. To which is prefixed an Essay on the Original Genius of Homer*. Poco después, en 1755, Johann-Joachim Winckelmann aportará sus reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura. Sobre lo vernáculo, lo bárbaro, existen ilustrativos ejemplos que se prolongan hasta el siglo XIX. Edward William Lane (15), por ejemplo, describió así la arquitectura vernácula durante su viaje a Egipto:

“Las casas de los sectores bajos, particularmente los de los campesinos, en su mayoría están construidas con ladrillos, con ladrillos crudos, unidos mediante barro. Algunos son meros agujeros (...) En muchos pueblos, como grandes palomares, de una forma cuadrada, aunque con sus muros ligeramente inclinados hacia adentro (...) o con la forma de un terrón de azúcar, están construidos sobre los techos de otras casas, con ladrillos crudos, cerámica y barro”.

Para muchos de aquellos viajeros, los bárbaros mediterráneos eran la causa de la decadencia de lugares que antaño fueron modelo de esplendor cultural. Fue ésta una actitud compartida hasta finales del siglo

(14) LYNTON, N. Historia del arte moderno. Destino, Barcelona, 1988. p. 12.

(15) LANE, E.W., An account of the manners and customs of the modern Egyptians. Written in Egypt during the years 1833-1835. C. Knight and Co., Londres, 1836. p. 16.



[FIG. 5]. SCHINKEL, DIBUJO DE 'CASA DE CAMPO CERCA DE SIRACUSA', PROYECTO NO REALIZADO, 1804.

XIX. Chateaubriand, por ejemplo (16), en su *Itinerario de París a Jerusalén*, escribió el 13 de Julio de 1806:

“Los viajeros que se limitan a recorrer la Europa civilizada son harto felices, pues no se internan en estos países, célebres un día, donde su corazón se dilacera a cada paso, y donde las ruinas vivas desvían a cada instante la imaginación de las ruinas de mármol y granito. En vano es entregarse a la Grecia actual, pues la triste realidad la persigue sin tregua. Los tugurios de barro seco, más a propósito de servir de guarida a los animales que de habitación a los hombres.”

Relatos como los precedentes explican el desinterés por la arquitectura vernácula y sus otras formas de expresión, identificadas en muchos casos como cobijo de los bárbaros. Apenas existen descripciones de ellas y las que existen aparecen como fondo de perspectiva de obras pictóricas y bocetos personales, o descritas de forma superficial e incluso peyorativa.

Romanticismo y orientalismo. Nuevas opciones a lo clásico

A partir del siglo XVIII se suman a los destinos de Italia y Grecia otros como España y Turquía, con posición limítrofe entre la Europa cristiana-ortodoxa y el Mediterráneo islámico, además de ciertas regiones del norte de África y el Oriente Medio [Fig. 02]. La fascinación que Oriente (17) y los nuevos ideales románticos comenzaban a despertar dio lugar a un cúmulo de estudios orientales que sería descrito por ciertos autores de esa época como un nuevo Renacimiento. La imagen del 'buen salvaje' se empezaba a relacionar con el estado feliz de la naturaleza, en comparación con el infeliz sin cultura, consecuencia en parte de las teorías de Jean-Jacques Rousseau en su *Discurso sobre las Ciencias y las Artes* (1750). Otras obras, como el *Essai sur l'architecture* (1755) de Marc-Antoine Laugier (18), contribuyeron al aprecio de modelos diferentes del de la arquitectura clásica:



EL ARQUITECTO ALEMÁN KARL-FRIEDRICH SCHINKEL, 1781-1841.

(16) CHATEAUBRIAND, ER. *Itinerario de París a Jerusalem*. Gaspar y Roig, Madrid, 1874. p. 39.

(17) Es preciso aclarar que en Alemania el término "Oriente" se refería al Medio Oriente, al mundo árabe, por tanto a las regiones del Este Mediterráneo e incluso del norte de África.

(18) LAUGIER, M.A., et al. *Ensayo sobre la arquitectura*. Akal Ediciones, Tres Cantos, 1999. p. 45.

(19) Ibid.



[FIG. 6]. NUEVO PABELLÓN O 'PABELLÓN SCHINKEL'. [MARCHÁN, OP. CIT., P. 93.]

“La pequeña cabaña rústica es el modelo en que se pueden visualizar todos los fastos cometidos por la arquitectura; acercándonos a la simplicidad de este primer modelo lograremos evitar los defectos esenciales, alcanzando así la verdadera perfección”

Una hermosa mujer [Fig. 03] personifica la Arquitectura y señala a la cabaña rústica como “el modelo a partir del cual se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura” (19). Esta nueva perspectiva supondrá un cambio importante en el papel desempeñado hasta entonces por la arquitectura vernácula, menoscabada por la clásica y reconocida ahora, cuando el desarrollo alcanzado por los centros urbanos conducía gradualmente a considerarlos como lugares de opresión y falta de libertad. Laugier anticipaba así las teorías de Gottfried Semper, para quien la cabaña o construcción primitiva se convertía en arquitectura cuando los elementos originales y puros (hoguera, basamento, techo, cerramiento) se transformaban en un todo integrado (20).

(20) Semper estudió la Antigüedad clásica del Mediterráneo de Italia y Grecia durante su viaje de 1830. Sus posteriores teorías lo condujeron hacia la arquitectura primitiva. Buscaba establecer los principios del diseño arquitectónico vinculando la arquitectura de las culturas primitivas y de la sociedad moderna.

(21) En Alemania, el orientalista laico Josef von Hammer-Purgstall fundó en 1809 la primera revista de temas orientales (1809-1818). En 1820 apareció la revista *Antigüedad Oriental*, en 1845 se fundó la Sociedad Oriental Alemana. En 1887 se creó en Berlín la Sociedad Oriental y la Sociedad del Cercano Oriente (1896). Véase RODINSON, M. *La fascinación del Islam*. Júcar, Madrid, 1989.

(22) GONZALEZ ALCANTUD, J.-A., BUNES IBARRA, M. *El orientalismo desde el sur*. Consejería de Cultura, Sevilla, 2006.

(23) Vid. JIMENEZ VICARIO, P.M. et al. “Dibujos de Capri. Entre el mito de Tiberio y el debate de la mediterraneidad”, en EGA. *Revista de expresión gráfica arquitectónica*, (s. l.), núm. 24, 2014, pp. 232-241.

Fue Alemania uno de los países donde mayor interés despertó esta nueva tendencia. La oposición al clasicismo, heredero de las corrientes de pensamiento nacidas del nacionalismo alemán y de la anterior revolución francesa, supuso la aparición durante el siglo XIX de revistas y sociedades orientales (21). Era en Oriente donde debía buscarse el supremo romanticismo, tal como Schlegel propuso en su pretensión, difundida en 1800, en pos de la alianza de lo gótico y oriental contra lo clásico (22). Goethe, por su parte, reconocía lo inconsciente como origen verdadero de la actividad creativa, rechazaba influencias externas y alejaba de ella las fuentes clásicas. Fue un movimiento que fomentó el desplazamiento progresivo de la cultura clásica como centro del debate cultural y artístico.

Por lo que se refiere a la arquitectura, la consecuencia fue la búsqueda de nuevos valores que hasta entonces habían pasado desapercibidos y que es posible encontrar en las primeras descripciones, difundidas



[FIG. 7]. DELACROIX, DIBUJO DE TÁNGER, 1832. [DELACROIX, E. 2002. VIAJE A MARRUECOS Y ANDALUCÍA: CARTAS, ACUARELAS Y DIBUJOS. J. J. DE OLAÑE-TA, PALMA DE MALLORCA, 2002.

en 1794 por el arquitecto Friederich Weinbrenner, sobre la arquitectura vernácula de la isla de Capri (23). El carácter seductor de las casas populares anónimas, y de ciertas tipologías habitacionales italianas particularmente pintorescas, fue durante mucho tiempo modelo de los pintores paisajistas y arquitectos (24).

El propio Karl-Friederich Schinkel viajó a Capri en 1803: sus dibujos [Fig. 04] reflejan la extrema sencillez de la arquitectura vernácula de la isla y le aportan todo un repertorio interiorizado que se tradujo en proyectos ilusorios, como el de la *Casa de Campo cerca Siracusa*, dibujado en 1804 [Fig. 05]. La asimetría del conjunto, los volúmenes cúbicos blancos, las terrazas y escaleras exteriores, las pérgolas y su inserción en el terreno recuerdan a sus dibujos de Capri. Su gusto romántico por lo vernáculo quedó también de manifiesto en el *Nuevo Pabellón* (1824) o 'Pabellón Schinkel' [Fig. 06] y en la casa de recreo construida en Postdam (1825). Cabría afirmar [Zevi] que desde que Schinkel planteara la necesidad de forjar un estilo idóneo para su época, Alemania se convirtió en el epicentro del debate arquitectónico (25).

En Francia e Inglaterra ocurrió algo similar con relación al desinterés por la cultura clásica como única fuente de conocimiento (26). Víctor Hugo, en su prefacio de *Orientales* (1829) afirmaba que "los estudios orientales jamás se han visto tan avanzados: en el siglo de Luis XIV se era helenista, ahora se es orientalista" (27); ya al final del siglo, Max Nordau, notable por su actitud crítica, trató en *Degeneration* de la decadencia de la civilización Occidental (1892).

En Inglaterra, William Wordsworth defendió el lenguaje popular en detrimento del lenguaje poético (28), de la misma forma que algunos años después, en 1858, George-Gilbert Scott se refería a la "arquitectura vernácula doméstica" en sus *Remarks on Gothic Architecture* (29), y John Ruskin percibía interesado la arquitectura vernácula de ciertas regiones mediterráneas en su *Poética de la Arquitectura* de 1837. En ella hizo referencia a las cualidades de funcionalidad, pureza formal y atemporalidad de la arquitectura vernácula de Italia. Era un nuevo escenario al que pintores franceses e ingleses prodigaron sus viajes y obras durante todo el siglo XIX [Fig. 07].

(24) SEKLER, E.F. Josef Hoffmann 1870-1956. Electa, Milán, 1991, p. 36.

(25) ZEVI, B. Arte popolare moderna. Cappelli, Rocca San Casciano, 1968.

(26) En 1795 se creó en Francia la Escuela de Lenguas Vivas Orientales de París, una institución erudita y laica que difundía el estudio de las civilizaciones y lenguas de Oriente Próximo. Véase RODINSON, op. cit. p. 81.

(27) RODINSON, op. cit. p. 84.

(28) LYNTON, op. cit. p. 4.

(29) OLIVER, P. Cobijo y sociedad. Blume, Madrid, 1994, p. 11.

(30) Ibid.

(31) LIERNUR, op. cit. p. 67.

(32) MAKEPEACE THACKERAY, W., Notes of a journey from Cornhill to Grand Cairo. Nelson and Son, London, 1903.



EL POETA INGLÉS CHARLES-MONTAGU DOUGHTY, 1843-1926.

Eugène Fromentin, Alfred Dehodencq, Alphonse Asselberg, Jean Seignemartin, Gustave Gillaumet o John Lavery viajaron al Magreb para realizar sus obras. También Eugène Delacroix viajó a Marruecos y pudo confirmar que a cada paso había “cuadros hechos que darían fortuna y gloria a veinte generaciones de pintores: se creería uno en Roma o en Atenas quitado el aticismo; pero con las túnicas, las togas y mil y un accidentes” (30). Marruecos fue también destino para Edmundo de Amicis (1880), Charles de Foucauld (1883) y Ludwig Pietsch, quien llegó a escribir durante su estancia en Fez:

“Especialmente durante un bello día sin lluvia y con un cielo profundamente azul y enérgica luz del sol, en los que el Mar (...) brilla (...) como una delicada y azulada seda turca, esas blancas superficies de los muros exteriores de las casas dan un inimaginable fondo para las figuras coloreadas que erguidas o en cuclillas se recortan contra ellos” (31).

Egipto fue el destino de viajeros como William Makepeace Thackeray, quien afirma en 1847 que “los pintores pueden hacer una fortuna (...) nunca vi tal variedad de arquitectura en mi vida, pintoresquismo, colores brillantes, luz y sombra” (32). Descripciones similares pueden encontrarse en los relatos de Charles M. Doughty (33) tras atravesar las dunas de An-Nafud en 1888:

“Espaciosas casas hechas de arcilla, en su mayoría con un piso superior; las ventanas eran celosías abiertas para el pasaje de la luz y el aire, los pisos de tierra apisonada, las rudas puertas de madera de palma, como en todos los oasis (...) ¡un espectáculo de sueños! una gran ciudad de arcilla construida en esta arena desierta contorneada por muros y torres y calles y casas”.

La aparición de la fotografía contribuyó también a exportar la arquitectura y cultura de vida mediterráneas a Europa. Son notables los trabajos de Louis le Clercq (1854), Henry Duveyer y James Robertson y el álbum fotográfico del sargento inglés James Macdonald tras su estancia en Jerusalén en 1864 (34).

El Mediterráneo y lo vernáculo: las vanguardias arquitectónicas en los comienzos del siglo XX.

El contacto sostenido con el norte de África y el Medio Oriente supuso que, a finales del siglo XIX y principios del XX, el debate cultural en Centroeuropa oscilara entre conceptos como ‘primitivo’, ‘expresivo’ y ‘moderno’ y formara parte de la *Kulturkritik* o crítica cultural de la última década del XIX. Para satisfacer las necesidades modernas, la búsqueda de los nuevos modelos en arquitectura se centró en la tradición y las referencias locales como resultado de un fuerte sentimiento antiurbano, derivado en parte del fuerte desarrollo industrial.

El Oriente Mediterráneo —Magreb, Egipto, Turquía— fue otra fuente de intercambio artístico-cultural, favorecido por la expansión de los países centroeuropeos al Mediterráneo. Los modelos vernáculos que hasta el siglo XIX habían sido considerados como ejemplos de barbarie y decadencia, propios de un mundo incivilizado, se convertían en modelos válidos para la arquitectura, con influencia semejante a la que ‘lo primitivo’ había significado para el arte (35). Muchos de los arquitectos centroeuropeos, adscritos a los principales movimientos de

(33) DOUGHTY, C.M., GARNETT, E. *Passages from Arabia deserta*. Penguin Books, Middlesex, 1956.

(34) LIERNUR, op. cit. p. 66.

(35) El fauvismo fue una de las primeras corrientes del arte moderno. Además de los fauves, otros pintores impresionistas evolucionaron hacia un arte arcaico que influyó a grupos artísticos de París, Viena y Alemania entre 1890 y 1910. Fue el caso de Munch o Mondrian, expresionistas alemanes y arquitectos del grupo Die Brücke que deseaban encontrar nuevas formas de expresión basadas en la comprensión de los objetos primitivos y sus estilos de vida.

vanguardia, se sumaron a la reivindicación de las formas elementales y primarias de la arquitectura vernácula del Mediterráneo. Podría considerarse que fue Austria el centro de esta nueva tendencia, trasladada enseguida a Alemania.

LA VIENA DE WAGNER Y LOOS.

Los contextos alemán y austriaco son especialmente significativos, constituían uno de los principales polos culturales de Europa. Desde ellos se difundieron las renovaciones intelectuales y artísticas que más calado han tenido en la arquitectura de Occidente, cuyas consecuencias llegan hasta nuestros días. Viena fue el principal foco cultural en Austria, y origen de las principales ideas de renovación cultural. Fueron los alumnos de la *Wagnerschule* quienes encontraron en la arquitectura vernácula mediterránea una fuente primitiva que podía proporcionar algunas respuestas a los planteamientos y desafíos que su maestro Otto Wagner había difundido en su influyente libro *Modern Architektur*. Uno ellos fue Joseph Olbrich, quien llegó a reconocer en sus escritos, elaborados durante una estancia en Italia en 1893, la fascinación que le suscitaban las regiones del sur y la desilusión que, por el contrario, le produjo la Roma clásica (36).

La experiencia viajera de Olbrich tuvo su continuidad en el viaje que emprendió Josef Hoffmann, en julio de 1895, con un itinerario muy similar. Su principal interés fue la arquitectura tradicional del sur de Italia, las regiones próximas a Nápoles: Amalfi, Capua, Caserta, Pompeya, Pozzuoli, y principalmente Capri y Anacapri. Tras su estancia en la isla, publicó una pequeña selección de seis dibujos en la revista *Der Architekt* (1897). En un segundo artículo titulado "Architektonisches von der Insel Capri, Ein Beitrag für malerische Architekturempfindungen", Hoffmann confirmó su interés teórico y pictórico por la realidad arquitectónica de Capri con dibujos que conservan el carácter inmediato y la espontaneidad del apunte de viaje [Fig. 08, 1-2-3-4-5-6]. Los acompañó de un texto muy revelador:

"El arte popular, confirmado en realidad por estos sencillos cuchitriles, suscita auténtica emoción en cada alma exenta de prejuicios y deja intuir, siempre más, la grave carencia de la cual sufrimos en nuestra casa" (37).

Existen analogías entre algunos de sus dibujos y las villas construidas con posterioridad [Sekler], como ocurre en la Villa de Heinrich Böhrer, construida en 1910, en Viena [Fig. 09, 1-2]. Sus experiencias viajeras despertaron en el resto de discípulos de la escuela de Wagner el interés por la arquitectura tradicional de las regiones del sur de Europa, haciendo de Capri una parada obligatoria. Allí acudieron Oskar Felgel, Marcel Krammerer, Alfred Fenzl, Otto Schönthal y Emil Hoppe, autor de atrevidos diseños que parecían anticipar el futurismo de Sant'Elia (38). Wunibald Deininger proyectó villas en la propia isla, reproducidas por Josef Lux en el volumen *Das moderne Landhaus* (1903) junto con un importante reportaje gráfico de su paisaje.

Junto con Hoffmann, Adolf Loos fue la otra gran figura del panorama vienés. Al igual que para los integrantes de la *Wagnerschule*, el viaje al Mediterráneo fue una constante en la vida y en la obra del autor de *Ornament und Verbrechen*. Nos interesa señalar la correspondencia



EL ARQUITECTO CHECO JOSEPH-MARIA OLBRICH, 1867-1908.

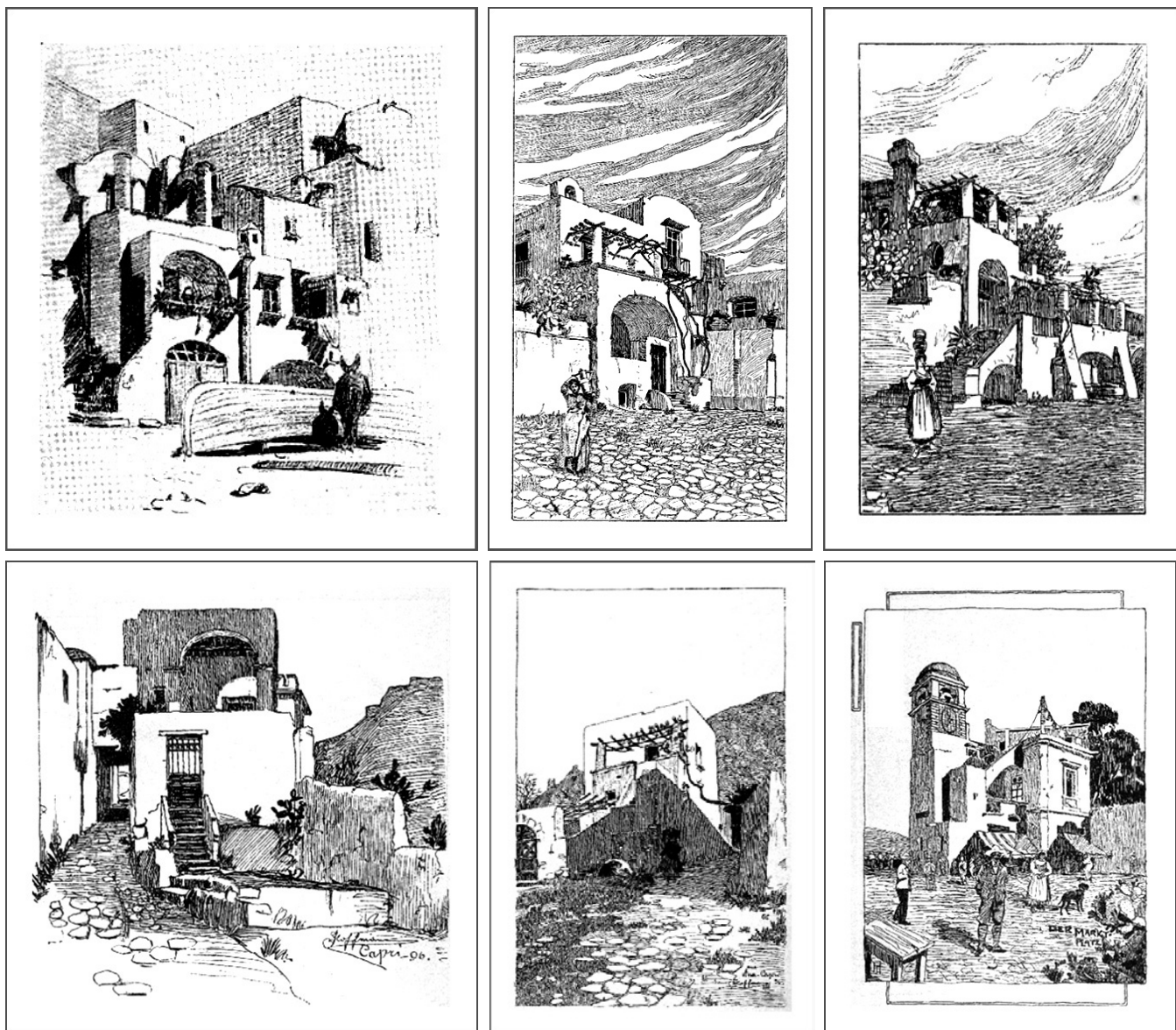


EL ARQUITECTO CHECO JOSEF HOFFMANN, 1870-1956.

(36) SEKLER, op. cit.

(37) HOFFMANN, J. "Architektonisches von der Insel Capri. Ein Beitrag für malerische Architekturempfindungen", en *Der Architekt. Vienaer Monatshefte für Bauwesen und Decorative Kunst*, 1897, pp. 13-14.

(38) SEKLER, op. cit. p.39.

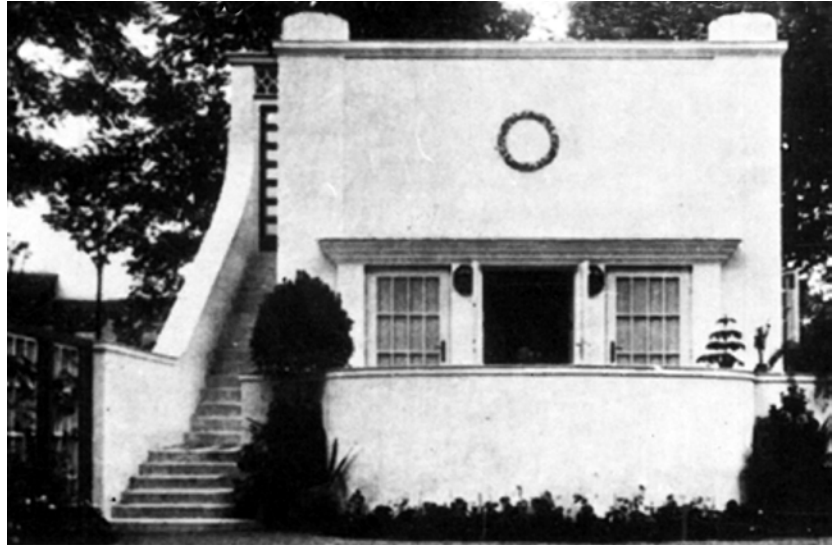
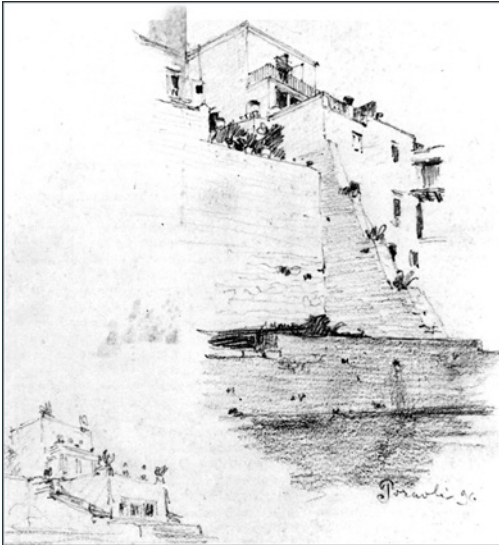


[FIGS. 8-1, 8-2, 8-3, 8-4, 8-5 Y 8-6]. DIBUJOS DE JOSEF HOFFMANN DE ARQUITECTURA VERNÁCULA, CAPRI, 1897. [HOFFMANN, J. "ARCHITEKTONISCHES VON DER INSEL CAPRI. EIN BEITRAG FÜR MALERISCHE ARCHITEKTUREMPFINDUNGEN", EN DER ARCHITEKT.VIENAER MONATSHEFTE FOR BAUWESEN UND DECORATIVE KUNST, 1897, PP. 13-14.]

(39) Para profundizar más acerca de sus viajes, véase BURKHARDT, R., SCHACHEL R. *Le vie et l'oeuvre de Adolf Loos*. Pierre Mardaga, Lieja, 1987.

(40) GRAVAGNUOLO B. "From Schinkel to Le Corbusier. The Myth of the Mediterranean in Modern Architecture", en *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*. Routledge, Londres, 2010, pp. 15-40.

temporal de sus estancias en el norte de África y los proyectos que realizó. Manejó en ellos un lenguaje formal cercano a la arquitectura vernácula, traducido también los materiales de sus obras (39). Así, en enero de 1906 viajó al norte de Italia y visitó Génova, Florencia o Carrara en busca de mármol para el 'Karntner Bar' de Viena. Visitó el sur de Italia en un tercer viaje por Nápoles y Pompeya, para pasar después a Argelia y Marruecos. A continuación se trasladó a las islas griegas de Enbea y Skyros con el fin de elegir materiales para el revestimiento de 'Goldman and Salatsch' en la Michaelerplatz de Viena (40). En marzo de 1910 viajó por Marruecos y Argelia y encontró en la pequeña localidad de Ain Snara el mármol para la casa Scheu (1912-13). También Venecia y la Côte d'Azur francesa fueron sus destinos cuando proyectaba el Grand Hotel Babylon, un hotel dispuesto en terrazas que debía sustituir al Hotel Negresco en Niza.



La arquitectura de las casas tradicionales de Argelia y de las islas griegas impresionaron a Loos en aquellos viajes; muchos de sus aspectos resultan reconocibles en su obra y acaso pudieron ocasionarle alguna incompreensión ajena. A modo de ejemplo, aunque la casa Scheu (1912-1913) fue construida con posterioridad a otras obras con cubierta plana —como el pabellón de Schinkel de Charlottenburg (1824), en Berlín, la casa Habich (1901) de Olbrich, en Darmstad, o el pabellón del jardín de la casa de Heinrich Böhrler (1910), de Josef Hoffmann—, su estilo fue considerado mucho más purista [Fig. 10] que el de las otras y recibió la desaprobación de los comisarios de la ciudad, ante el claro contraste con el resto de casas del barrio vienés de Hietzing. Incluso los paseantes de fin de semana “reaccionaron con alergia, protestando porque parecía una casa argelina” (41). Adolf Loos revistió el interior de la casa con mármoles tunecinos de Ain Snara. Con ella inauguró una familia de casas cúbicas en terraza que comenzó en 1913 y se prolongó hasta 1931 con la casa Fleischner, todas ellas de gran influencia en los círculos arquitectónicos centroeuropeos (42).

ALEMANIA: CRÍTICAS Y CONTROVERSIAS ANTE LA NUEVA ESTÉTICA MEDITERRÁNEA

En las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX dominó en Alemania una actitud receptora de nuevas ideas procedentes del exterior en el campo de la pintura, la escultura y las artes aplicadas. Llegaba también la influencia de las nuevas tendencias arquitectónicas procedentes de Austria: la arquitectura de Adolf Loos y la Escuela de Wagner. La apertura se veía también favorecida por el acercamiento al mundo árabe de la Alemania Guillermina (43), partidaria de popularizar aún más el Oriente Mediterráneo, una corriente que ya hemos descrito como proveniente del comienzo del siglo XIX. Se buscaban nuevos modelos alternativos a la hegemonía latina en Europa —principalmente Francia—, era necesario romper con los prejuicios y las normas, la centralidad y univocidad del sistema clásico occidental; había que aceptar aproximaciones diferentes: se trataba de lo que ha sido definido como un “ataque a Roma” (44) desde los países germano-parlantes [Marchand].

[FIGS. 9-1 Y 9-2]. DIBUJO A LÁPIZ DE UNA CASA EN POZZUOLI Y BOCETO PARA UNA VILLA, 1896; VILLA DE HEINRICH BÖHLER CONSTRUIDA EN 1910. [SEKLER, E.-F. JOSEF HOFFMANN 1870-1956. ELECTA, MILÁN, 1991, P. 36.]

(41) BURKHARDT Y SCHACHEL, op. cit. p. 173.

(42) A ello contribuyó la pertenencia de Adolf Loos a determinados círculos arquitectónicos alemanes interesados por lo oriental. Véase nota 48.

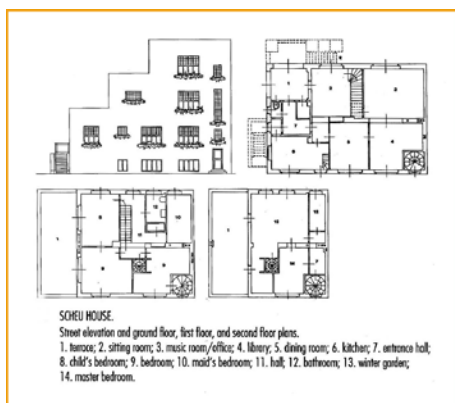
(43) En 1898 el rey Guillermo I viajó a través del imperio otomano invitado por el sultán Abdülhamid II. Su viaje estaba justificado por diferentes políticas, como el establecimiento en 1883 del protectorado misional de Tierra Santa y el administrativo en la regencia otomana de Túnez, además de los trabajos en Babilonia, en 1899, y Asiria, en 1903, llevados a cabo por la Deutsche Orient Gesellschaft. Véase MARCHAND, S.L., et al. Proof and persuasion essays on authority, objectivity, and evidence. Turnout: Brepols, 1996.

(44) MARCHAND, op. cit. p.119

(45) Otro de los grupos intelectuales interesados por lo oriental que merece ser citado fue el dirigido por Herbarth Walden. A él pertenecían Adolf Loos, Carl Einstein, Alfred Kerr, Karl Kraus, Alfred Döblin, Kokoschka y el propio Walter Gropius en su primera fase romántica. Véase PEHNT, W. “Gropius the Romantic”, en The Art Bulletin, vol. 54, núm. 3, 1971, pp. 379-392.

(46) El interés de Osthaus por lo oriental lo llevó a plantear la construcción de una colonia de artistas en Hogenhagen, inspirada en el urbanismo y la arquitectura árabe.

(47) Véase MEDINA WARMBURG, J. “Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España”, en Guerrero S., ed., Maestros de la arquitectura moderna en la Residencia de Estudiantes: primeras conferencias del ciclo Correspondencias europeas ofrecidas en la Residencia de Estudiantes entre enero y abril de 2009, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2009, pp. 133-179.



[FIG. 10]. ADOLF LOOS, CASA SCHEU, VIENA, 1913. PLANOS [CENTRO VASCO DE ARQUITECTURA] [HTTP://INTRANET.POGMACVA.COM/ES/OBRAS/18629]

Desde diversos grupos artísticos integrados por arquitectos se fomentó el viaje al Mediterráneo en la busca de nuevos modelos que sirvieran como referencia. Uno de estos grupos fue el fundado por Karl Ernst Osthaus, un acaudalado mecenas del arte y uno de los personajes más influyentes en la cultura germana, con una notable influencia en el Deutscher Werkbund. Aglutinó en torno a él a autores como Lauweriks, Oud, Mies van der Rohe o Gropius (45). Una muestra del interés de Osthaus por el Mediterráneo, y de la afinidad que tuvo esta tendencia en otros artistas alemanes de esa época, puede ser el viaje que hizo a España. Buscaba modelos producidos por las industrias del azulejo para exponerlos en uno de los museos que quería construir en Hagen (46), y en Sevilla coincidió con Walter Gropius (1907-1908), cuyo propósito era estudiar la arquitectura del azulejo y la arquitectura árabe (47). Encontramos experiencias similares en el norte de África por parte de artistas integrados en estos grupos. Fue el caso de Wassily Kandinsky y Paul Klee, que evidencia la importancia que durante las primeras décadas del siglo XX tuvo el Mediterráneo en la formación de los artistas que posteriormente fueron profesores de la Bauhaus y estaban vinculados a grupos expresionistas (48). Hans Poelzig, Hugo Häring, Peter Behrens, Paul Bonatz y Friederich E. Scholer, entre otros, se inspiraron también en la arquitectura de Oriente Medio en sus primeras obras [Wolfgang Pehnt] (49).

(48) Al grupo expresionista Der Sturm pertenecían Itten, Mücke, Schlemmer y Schreyer junto con Kandinsky y Klee. Estaban unidos a un mismo mundo conceptual, utilizaban un vocabulario técnico semejante y todos ellos entraron a formar parte como profesores. Véase WINGLER, H.M., SAMBRICIO, C., 1980. La Bauhaus. 2ª ed., trad. por Serra, F. Gustavo Gili, Barcelona, p. 12.

(49) PEHNT, op. cit.

(50) SCHULTZE-NAUMBURG, P. Kulturarbeiten. Band 3: Dörfer und Kolonien. Kunstwartverlag Georg. D. W. Callwey, Munich, 1908.

(51) El barco partió en agosto de 1933 de Marsella rumbo a Atenas. El papel de Le Corbusier fue importante en el transcurso del congreso. Su postura frente al Mediterráneo muestra el interés por la arquitectura clásica y vernácula. Véase JIMENEZ VICARIO P.M. Vernácula Modernidad. Influencia de la arquitectura vernácula en la aparición y desarrollo de la arquitectura moderna durante el primer tercio del s. XX. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Cartagena, 2015.

(52) En el extenso capítulo que la revista AC. Documentos de Actividad Contemporánea dedica al congreso encontramos el siguiente párrafo: "Lamentamos igualmente las ausencias de los delegados alemanes Gropius y Breuer, cuyo concurso hubiese sido tan útil al Congreso (...) La dirección envía un telegrama de felicitación a Breuer, feliz iniciador del Congreso a bordo del "Patris II". AC. Documentos de actividad contemporánea. "El IV Congreso del C.I.R.P.A.C. (del 29 de julio al 15 de Agosto de 1933)", en AC. Documentos de actividad contemporánea núm. 11, 1933, pp. 13-18.

(53) LIERNUR, op. cit. p.78.

(54) GRAVAGNUOLO B. Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea. Electa, Nápoles, 1994.

Las principales críticas a esta actitud provinieron de los sectores más tradicionalistas. Fue el caso del arquitecto Paul Schultze-Naumburg, opuesto a las importaciones extranjeras en Alemania, especialmente las que tenían que ver con el Mediterráneo. En su opinión, podían reconocerse sus rasgos impropios tanto en la arquitectura moderna como en la tradición clásica y los estilos eclécticos, hasta el punto de que sus críticas llegaron a inducir en el país un notable sentimiento antimediterráneo. Schultze-Naumburg rechazó la nueva estética arquitectónica —con la cubierta plana como uno de sus elementos más representativos— que en la opinión de los sectores más tradicionalistas provenía del Oriente mediterráneo (50). Esta percepción fue creciendo a medida que las posturas nacionalistas y antisemitas se radicalizaban y se asociaba la arquitectura del 'Oriente' mediterráneo con la arquitectura moderna.

Pese a ello, episodios como la exposición Weissenhofsiedlung de Stuttgart, a finales de la década de los treinta, contribuían a proclamar la unidad del lenguaje de la arquitectura moderna y señalaban un canon formal reconocible [Fig. 11, 1-2]. El papel del Mediterráneo en la aparición del nuevo estilo arquitectónico llegó a ser tan importante en Alemania que la celebración en 1933 del IV CIAM, a bordo el Patris II y a través del Mediterráneo (51), fue idea delegado alemán de la Bauhaus, Marcel Breuer (52). Discípulo de Gropius y alumno de la Bauhaus, Breuer había visitado España a finales de 1931 y, fascinado por los "sencillos y pintorescos pueblos españoles", decidió pasar a África con la intención de llegar al origen de esas arquitecturas:

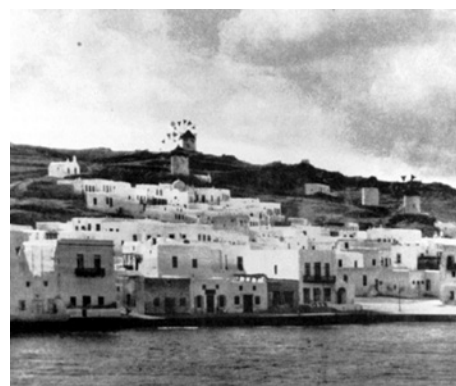
"En Tetuán fui superado por la impresión de esta ciudad blanca. Admiré los rostros de los árabes, su orgullo, su suciedad, su laxitud. Nada a izquierda o derecha del camino, villorrios negros, nómadas, los mensajeros a caballo de Abdel Krim" (53).

Conclusiones

Hasta el siglo XVIII el arte en general y la arquitectura en particular era sólo considerado como continuación de una larga tradición clásica mediterránea que lo eclipsaba todo: las civilizaciones de Oriente y Oriente Medio, las nórdicas, la tradición de la Edad Media, etc. A través del estudio del legado gráfico y escrito de los viajes al Mediterráneo, podemos concluir que la percepción de los aspectos relacionados con el pasado clásico mediterráneo tuvo un punto de inflexión en el momento en que los ideales ilustrados evolucionaron hacia las posturas más personales y subjetivas del periodo romántico.

En algunos países como Inglaterra, Francia y especialmente Austria y Alemania, el romanticismo derivó en un creciente interés por lo oriental, fenómeno que desplazó la consideración del referente clásico como única opción artística y de conocimiento. Este hecho ayudó a que se abriera un abanico de posibilidades artísticas y que las nuevas tendencias culturales fueran conscientes de nuevos recursos expresivos caracterizados por una aparente atemporalidad. El mundo rural y natural, lo primitivo y los objetos pertenecientes a sociedades menos cultas y más atrasadas que la Occidental se convirtieron en el 'material genético básico' para los nuevos movimientos artísticos: el expresionismo, el fauvismo o el cubismo. De forma análoga a lo ocurrido en el arte, y fruto del contacto mutuo con las vanguardias artísticas, arquitectos alemanes y austríacos observaron en la arquitectura vernácula mediterránea la fuente primitiva desde la que justificar la tendencia hacia la abstracción que caracterizaba la cultura moderna, además de la aportación de un legado histórico que encarnaba algunas de las nuevas premisas: el funcionalismo, entre otras. En las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX se ponía fin a la división entre la alta cultura europea y la baja, propia de las sociedades del ámbito mediterráneo (sur de Europa, norte de África y Medio Oriente).

La larga historia de los viajes evidencia el carácter poliédrico del Mediterráneo en la búsqueda de referencias formales en arquitectura. Nos hace pensar en la importancia del sur de Europa como recurso arquitectónico inagotable a lo largo de la historia de Occidente (54), como mito de la representación supra-histórica del pasado en el presente y como demostración de las infinitas formas a través de las cuales el tiempo se muestra [Gravagnuolo]. ■



[FIGS. 11-1 Y 11-2]. SCHULTZE-NAUMBURG, P., COMPARACIÓN EN DAS GESICHT DES DEUTSCHEN HAUSES ENTRE LA WEISSENHOF DE STUTTGART Y MIKO-NOS, 1929 POMMER, R. "THE FLAT ROOF: A MODERNIST CONTROVERSY IN GERMANY" EN ART JOURNAL, 43, (2), 1983, P. 166.]

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2016
Fecha de aceptación: 21 de octubre de 2016