

R. 8.808



COMPENDIO
DE LECCIONES DE
ARQUITECTURA

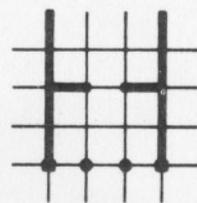
PARTE GRAFICA
DE LOS
CURSOS DE ARQUITECTURA

J. N. L. DURAND

COMPENDIO
DE LECCIONES DE
ARQUITECTURA

PARTE GRAFICA
DE LOS
CURSOS DE ARQUITECTURA

PROLOGO DE RAFAEL MONEO



PRONAOS



PROLOGO

POR J.R. MONEO

EL afán que historiadores y críticos tenían por legitimar los orígenes de la arquitectura moderna estableciendo una firme relación con el pasado explica el interés que desde hace años han mostrado, tanto unos como otros, por estudiar la obra de aquellos teóricos de la arquitectura y de aquellos arquitectos que desarrollaron su trabajo en la segunda mitad del siglo XVIII, y que, imbuidos por las ideas de los iluministas, se esforzaron por romper, como ocurría en todos los otros órdenes de la vida, con los modelos establecidos.

Los libros de Kaufmann *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu* y *Architecture in the Age of Reason* fueron los primeros en llamar la atención sobre cuanto los orígenes de lo que se ha dado en llamar arquitectura moderna debían rastrearse en este período, despertando tal tesis un interés por el mismo que se ha puesto de manifiesto en los estudios de gentes como Wolfgang Herrmann, Joseph Rykwert, Anthony Vidler, Manfredo Tafuri, por no citar sino aquéllos más directamente conectados con la arquitectura, quienes han explorado el terreno hasta el extremo de poder decir hoy que la arquitectura del iluminismo es uno de los períodos de la historia de la arquitectura que cuenta con más amplia bibliografía. Tales estudios, por otra parte, han permitido establecer un puente, a veces demasiado directo si se quiere, entre la arquitectura de aquellas generaciones y la de nuestros días, dado que se ha creído ver en la arquitectura del tardo siglo XVIII el paradigma de la, hoy tan deseada, arquitectura racional.

Como figura señera, que recogiendo los esfuerzos y la

experiencia de los arquitectos revolucionarios es capaz de formular en términos canónicos su trabajo, aparece J. N. L. Durand, alumno de Boullée, profesor más tarde de Composición durante treinta y cinco años, 1795-1830, en la École Polytechnique, autor de un tratado, el *Précis de Leçons d'Architecture données à l'École Polytechnique*, París, 1802-1805, y de un *Recueil et Parallèle des Édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, París, 1800, obras que gozaron de gran popularidad y estima, a juzgar por sus numerosas ediciones.

Así H. R. Hitchcock llega a sugerir, al titular el segundo capítulo de su libro *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* como «The doctrine of J. N. L. Durand and its application in Northern Europe», que sus principios, puestos de manifiesto en sus libros y conscientemente ofrecidos como tales para el ejercicio de la profesión, eran los responsables de buena parte de la arquitectura del norte y del centro de Europa en el primer tercio del siglo XIX, período que tiene como máximas figuras a arquitectos de la talla de K. F. von Schinkel y Leo von Klenze.

Al reconocer su inmensa influencia, H. R. Hitchcock inauguraba una etapa historiográfica en la que el interés por la obra de Durand ha ido en progresivo aumento, hasta el extremo de convertirse hoy en cita obligada, tanto para todos aquellos que se ocupan de la arquitectura de aquel período como para aquellos otros que ven su obra como uno de los más denodados esfuerzos teóricos por hacer de la arquitectura una disciplina sistemática; de ahí el interés que tiene el traducir el castellano los dos volúmenes del texto de Durand, *Précis des Leçons données à l'École Polytechnique*, 1802-1805, al que acompaña una *Partie Graphique des Cours d'Architecture faits à l'École Royale Polytechnique depuis sa reorganisation, précédée d'un sommaire des leçons relatives à un nouveau travail*, 1821.

El libro, como quedó dicho, gozó pronto de la popularidad y el éxito entre sus contemporáneos. Pero ¿cuál era la novedad del Durand? ¿Cuáles eran las razones que explicaban su incuestionable atractivo?

Durand, que ha conocido de cerca el trabajo de los grandes maestros en cuanto que colaborador de Boullée y que ha participado en las abstractas discusiones en que se debatían los arquitectos franceses a la caída del Ancien Regime y durante la Revolución, pertenece ya a la generación de quienes aceptan el mandato de Napoleón como el momento de institucionalización del proceso revolucionario y viven en la creencia de que su misión es la de contribuir a la creación de una nueva sociedad a la que «las luces» harán más justa desde la razón. Consciente Durand de la crisis de la arquitectura del Ancien Regime, su tratado pretende ofrecer los medios para construir a todo aquel que tenga encomendada dicha tarea, y su condición de profesor de la École Polytechnique queda sin duda de manifiesto cuando, con una evidente desconfianza en la clase profesional de los arquitectos, piensa que es preciso facilitar el ejercicio de la arquitectura a los ingenieros, dado que «...actualmente tienen más ocasiones de realizar obras que los arquitectos propiamente dichos. En efecto, éstos en el curso de su vida no tienen que construir a menudo más que casas particulares, mientras que los otros, además del mismo tipo de edificios que les pueden ser encargados igualmente en las regiones apartadas, donde los arquitectos son muy escasos, se encuentran por su condición llamados a levantar hospitales, prisiones, cuarteles, arsenales, almacenes, puentes, puertos, faros; en fin, una multitud de edificios de máxima importancia; así los conocimientos y las aptitudes en arquitectura les son por lo menos tan necesarias como a los arquitectos de profesión».

Durand ve que todos estos nuevos programas, todas estas nuevas prestaciones que exige la sociedad post-revolucionaria, a la que Napoleón intenta dar forma, no pueden ser

abordados desde las plataformas teóricas de los arquitectos que han sido sus maestros. De ahí su escepticismo frente a la versión que daba Laugier acerca del origen de la arquitectura, al recurrir de nuevo al mito de la cabaña del buen salvaje, y su desconfianza frente a la opinión, generalizada desde los tratadistas clásicos, de quienes ven en la naturaleza, en una operación de mimesis que sería sustancial con la disciplina, la razón de ser de los órdenes clásicos. La actitud de Durand ante la historia es clara: hay que «... estudiar lo antiguo con los ojos de la razón, en lugar de, como se hace con demasiada frecuencia, ahogar ésta con la autoridad de lo antiguo». Nada obligado, tan sólo la razón puede dictar la norma.

Pág. 114

Como alternativa, Durand piensa que el tratado que necesita un estudiante de arquitectura a comienzos del siglo XIX debe, ante todo, proporcionarle un método para construir en cualquiera que sea la circunstancia. Tal método, para Durand, debe estar basado en la composición, que se convierte en concepto clave del tratado en cuanto que va a ser el instrumento con el que elaborar el proyecto arquitectónico, y éste ha pasado a ser el momento clave del proceso de producción de la arquitectura, en cuanto que en él la razón entiende del problema sin las interferencias que la construcción, por las limitaciones que le son propias, impone.

Pero el que un tratado de arquitectura se transforme en un tratado de composición suponía una auténtica ruptura con el pasado, una vez que el trabajo del arquitecto, su habilidad para disponer partes y elementos del edificio, prevalecía frente a una concepción más global y unitaria del mismo que atribuía a la noción de tipo fundamental valor.

Para la arquitectura antigua tal noción, más o menos explícita en los escritos de los tratadistas, permitía entender el significado que tenía en toda obra de arquitectura la permanencia de ciertos rasgos formales característicos que, a un tiempo que la conectaban con el pasado próximo,

desvelaban también, en última instancia, la condición originaria de la misma, en tanto que para la nueva arquitectura, a la que pretende ser fiel Durand, es el programa, o mejor los programas, dado que la variedad es lo que caracteriza la exigencia, quienes deben asumir el auténtico contenido de la disciplina, entrando así en abierta oposición con aquella voluntad de permanencia formal que está implícita en el concepto de tipo.

El instrumento de que van a disponer los arquitectos para satisfacer la variedad de programas que la nueva sociedad exige será la composición, adquiriendo así pleno sentido las palabras de Durand cuando dice que «...querer aprender arquitectura estudiando sucesivamente todas las clases de edificios en todas las circunstancias que puedan modificarlos es algo imposible...», pues «...no sólo es esta manera de estudiar arquitectura infructuosa y penosa, sino que también es nociva, bajo cualquier aspecto que se mire, porque después de haber estudiado algunos proyectos, la pereza o el amor propio nos harían seguramente tomar la costumbre de ciertas relaciones de ideas que se reproducirían después en todos los demás proyectos que se pudieran hacer, incluso en aquellos a los que menos convendrían».

Pág. 117

Durand terminará diciéndonos que «...si en lugar de ocuparnos en hacer proyectos nos ocupáramos primero de los principios del arte, si nos familiarizáramos después con el mecanismo de la composición, podríamos hacer con facilidad, incluso con éxito, el proyecto de cualquier edificio que se nos plantee sin haber hecho antes ningún otro». El rechazo de un conocimiento basado en una concepción tipológica de la arquitectura es tan obvio como la confianza puesta en la composición en cuanto que instrumento capaz de liberar al arquitecto de las constricciones que tal concepción supone. En otras palabras, para Durand la auténtica dimensión de la arquitectura como disciplina tan sólo podía venir de la composición, lo que implicaba ampliar el campo

Pág. 117

profesional que podía y debía extenderse más allá de los arquitectos, alcanzando a ingenieros, topógrafos, oficiales, etc., a toda aquella nueva generación de funcionarios constructores para quienes el Estado había dotado con largueza la nueva École Polytechnique.

Por ello sorprende lo equivocadamente que muchos de quienes se ocupan de las cuestiones teóricas en torno a la tipología citan a Durand: con frecuencia olvidan que él no inventa tipos, simplemente aplica a programas esquemas de organización; muestra como tales programas pueden desarrollarse mediante la aplicación de los criterios de composición que él propone, pero no establece tipos.

Tan ambicioso propósito necesitaba apoyarse en firmes bases. Para establecerlas comienza por considerar cuál sea el fin de la arquitectura, pues sólo sirviendo a tal fin tendrá sentido ésta. Durand es bien claro al decirnos que el fin de la arquitectura «...no es otro más que la utilidad pública y privada, la conservación, la dicha de los individuos, de las familias y de la sociedad». Esta condición utilitaria está, por tanto, presidiendo todo su trabajo y tan sólo ella servirá para establecer juicios de valor sobre la arquitectura, cosa que Durand hace, provocadoramente, sobre edificios tan admirados como el Pantheon de París o San Pedro de Roma.

El materialismo de Durand, ajeno a cualquier tipo de visión escatológica, le lleva a entender que la historia de la humanidad se ha movido mediante la aplicación de dos palancas, «...el amor al bienestar y la aversión a cualquier tipo de penalidad». Siendo el fin de la arquitectura la utilidad, la conveniencia y la economía han de ser las dos fuentes de las que nazcan sus principios. Solidez, higiene, comodidad, son los atributos que exige la adecuación; simetría, regularidad, simplicidad, los que trae consigo la economía.

Y será la disposición quien, en última instancia, solventará a un tiempo la conveniencia y la economía, alcanzándose así,

por añadidura, la variedad y el carácter, en una palabra el agrado, la satisfacción estética, que no son en modo alguno posibles cuando estos dos primeros principios se olvidan.

Pero quien nos enseña las normas que engendran la buena disposición es la composición, y tan sólo quien la domine podrá, por tanto, llamarse arquitecto: a explicar qué significa la composición y a mostrar cómo componer dedicará Durand sus esfuerzos.

Llegados a este punto hay que hacer constar cómo el hablar de composición supone el hablar de elementos, que son para la arquitectura «...lo que las palabras son al discurso y las notas a la música, y sin el conocimiento perfecto de las cuales sería imposible ir más lejos». Los elementos, «...los soportes aislados y entregados, los muros, las diferentes aberturas que se practican en ellos, los cimientos, los forjados, la bóvedas, las techumbres y las terrazas», serán para Durand el material con que se construye, el dato previo, el punto de partida necesario para poder abordar el auténtico ejercicio disciplinar, la composición.

Durand comenzará su exposición, tanto en el primero como en el segundo volumen, dictando las normas que exige su buen uso. El lenguaje es simple, a veces incluso demasiado, y es oportuno el señalar cuánto la idea que Durand tiene de cual sea la actitud científica, moderna y revolucionaria frente a la arquitectura no pasa, como tal vez pudiera pensarse, por un entendimiento de la misma como ciencia positiva que la hiciese acortar distancias respecto a disciplinas tales como la resistencia de materiales o el cálculo. Durand piensa que estas ciencias auxiliares son complementarias y que como tales ocupan también su lugar en la École Polytechnique, pero que no es la arquitectura, un tratado de arquitectura, quien debe ocuparse de ellas; la propensión hacia un cierto idealismo que entiende la arquitectura como el conjunto de aquellas normas que permiten la construcción formal, la inclinación hacia una idea de la arquitectura como

Pág. 8

Pág. 9

Pág. 21

Pág. 20

ciencia abstracta, explicaría el desdén con que lo estrictamente material, los elementos, se tratan.

Sin embargo, la decidida voluntad de ser un hombre moderno, un hijo de la revolución, que se enfrenta abiertamente con la antigua manera de pensar la arquitectura, con los principios clásicos establecidos en el Renacimiento, está clara y se pone de manifiesto en el desenfado con que en la sección dedicada a «Formas y Proporciones» aborda la cuestión de los órdenes.

Pág. 33

Para Durand ni la costumbre, ni lo que él un tanto ambiguamente entiende como satisfacción estética o placer visual, deben contar a la hora de pensar cuales sean las formas y proporciones adecuadas. ¿Cómo puede establecerse una proporción en base a una determinada relación entre dos diversas medidas, cuando la distinta posición del espectador respecto a aquello que contempla siempre deforma, en cuanto a estricta geometría, el sistema de proporciones pensado por el arquitecto?

Durand acude, una vez más, al concepto de simplicidad al decirnos que «...aquellas (formas)..., más simples y mejor definidas que las demás, deben ser preferidas por nosotros». Simplicidad y adecuación, economía en una palabra, debe ser el único condicionante desde el que establecer la forma y en último término para Durand la belleza procede siempre de la disposición, tanto más que de la decoración o la proporción: a la composición, disciplina que explica de qué modo manejar los elementos, debe el joven arquitecto dedicar lo mejor de sus esfuerzos en sus años de formación ya que, en opinión de Durand, ella es el instrumento que ha de dar sentido al trabajo de toda la nueva generación de constructores.

Pág. 32

Pero ¿qué es componer? Para Durand no otra cosa que el combinar los distintos elementos dando así lugar a lo que él llama «partes» —pórticos, porches, vestíbulos, escaleras, etc.— que podrán, a su vez, ser integradas en un conjunto

más amplio, el edificio, que, en aras del fin de la arquitectura, la utilidad, ha de satisfacer las exigencias de un determinado programa.

«Un sistema arbitrario de signos debe permitir el análisis de las cosas en sus elementos más simples; pero debe mostrar también como son posibles las combinaciones de estos elementos y permitir la génesis ideal de la complejidad de las cosas.» Estas palabras de Foucault, a propósito del modo en que se perciben las diferencias entre lo «natural» y lo «arbitrario» a partir del siglo XVII, coinciden por completo con la idea que Durand tiene de la arquitectura. Lo «natural» no se opone a lo «arbitrario», salvo en el modo de establecer los signos. Es obvio que, a pesar de su desconfianza frente al pasado, para Durand será la historia de la arquitectura quien proporciona los elementos y la combinatoria en manos de la razón, quien permite un uso adecuado de los mismos. Durand, en su afán de racionalizar el mecanismo combinatorio, distingue entre combinaciones horizontales, que él asimila al dominio del plano, de las plantas, y combinaciones verticales, que permiten el gobierno de las secciones y los alzados, e insistirá en la validez del procedimiento, en cuanto que «...de la unión de estas dos clases de combinaciones resultan una multitud de decoraciones arquitectónicas diferentes, y todas igualmente satisfactorias, ya que son el resultado exacto de la disposición y de la construcción».

Pág. 116

La capacidad de combinar elementos es garantía de que se puede dotar al edificio de una estructura que permite el encuentro entre lo «natural» y lo «arbitrario» y que nos lleva a entender la obra de arquitectura como «organismo», es decir, como «realidad organizada». Dotar al edificio de estructura formal será, por tanto, el fin que persigue la composición. Pero antes de hablar de lo que Durand llama «el mecanismo de la composición» convendrá que nos detengamos ante el espacio en que este despliegue combinatorio va a producirse.

Quien contemple las láminas del libro advertirá cuanto para Durand el espacio en el que la arquitectura va a producirse es un espacio homogéneo y neutro, indiferente. Es el espacio cartesiano infinito, en el que la regularidad de la cuadrícula alude ya en sí misma a la condición fundamentalmente cuantitativa de tal espacio.

Las figuras geométricas se forman diferencialmente sobre la cuadrícula, no tienen entidad en sí mismas y ya no son, como ocurría en la arquitectura del Renacimiento, el origen de un proceso de subdivisión que daba pie a una estructura numérica y modularmente cualificada: la geometría de sólidos elementales en que se apoyaba la arquitectura de sus maestros queda en un segundo plano para dar paso a una abstracta retícula en la que la regularidad brillará como la virtud más codiciada y en la que la medida hará de la cantidad el espejo en que se mira la economía.

La cuadrícula será, por tanto, la trama sobre la que Durand nos muestra como pueden desarrollarse porches, escaleras o patios. Durand, como un naturalista, clasifica todas las escaleras, todos los patios, todos los porches que conoce y los ofrece de una vez, en una lámina, a la consideración del arquitecto sin hacer un juicio de valor sobre los mismos, dotándolos de una disponibilidad que los neutraliza y que los convierte en elementos indiferentes, que sólo adquirirán su propio sentido cuando la composición les asigne un lugar que les permitirá entrar en uso: el pensamiento de Durand, su método, se hace así explícito a través de la representación y a la evidencia con que su teoría se mostraba a través de la imagen sintética de las láminas debió Durand, en buena medida, su éxito. Una inevitable monotonía parece, sin embargo, desprenderse del método al no haber ya aquella distinción en el orden de lo mensurable que cualificaba en la arquitectura antigua a las distintas alternativas tipológicas: todo parece perder su nombre en este proceso de traducción a que la cuadrícula obliga.

La cuadrícula adquiere así un valor formal en sí misma que caracteriza, quizá más que cualquier otra cosa, a las arquitecturas que Durand dibuja en sus libros. Ni que decir tiene que Durand se sentía orgulloso de ella: por un lado la cuadrícula, dada su homogeneidad, le permitía cumplir con el precepto de que «...las columnas deben siempre estar espaciadas por igual, para sostener una parte igual de carga», por otro la cuadrícula, en su regularidad, le permitía apreciar y valorar el costo del edificio, entendiéndolo tal trabajo como un aspecto más de «...la necesidad del estudio profundo de un arte que convierte (a los arquitectos) en los depositarios y en los dispensadores de una parte de la fortuna de los particulares y de las naciones».

Pág. 115

Pág. 17

Sobre la cuadrícula desplegará Durand toda la artillería de las normas compositivas, viéndose en ella con claridad las diferencias existentes entre las combinaciones de columnas y pilastras, bóvedas y forjados, puertas y ventanas; sobre la cuadrícula deberá trazarse la planta, requisito previo según Durand, para poder ocuparse más tarde de secciones y alzados.

Pero ¿cómo comenzar el trazado de una planta sobre la cuadrícula? Durand lo hace introduciendo un concepto que será capital para las futuras teorías del proyecto en arquitectura, la idea de programa, con lo que la fidelidad al principio de utilidad que debe presidir toda construcción se pone una vez más de manifiesto.

Pues al programa hace, en primer lugar, Durand responsable de la composición de un edificio. «Para que un proyecto esté bien concebido debe hacerse de una sola vez», dirá Durand, y en el origen de esta primera visión de lo que va a ser el edificio está el programa, que permite escoger cuales deben ser las «partes» a emplear, aquellas que más convienen para el buen uso del edificio, comenzando así a plantearse lo que en opinión de Durand son las primeras y más genuinas opciones proyectuales: «...si, de acuerdo con el uso a que

Pág. 109

Pág. 62

está destinado este edificio, todas las partes que lo componen deben estar reunidas o separadas y si en consecuencia debe ofrecer en planta una sola masa o varias»; «...si esta masa o estas masas debe ser macizas o estar ahuecadas por patios»; «...si el edificio, cualquiera que sea por otra parte su disposición, puede dar a la vía pública o debe estar alejado de ella por un recinto».

La respuesta a tales opciones permite avanzar una idea a propósito de la estructura formal del edificio y, por tanto, una cierta visión de conjunto. Siguiendo ahora un proceso inverso al antes descrito, y que iba de los elementos al conjunto, es preciso «...comenzar por el conjunto, continuar por sus partes» y, por tanto, «examinar cuales son las habitaciones principales y las que le están subordinadas; cuales son las habitaciones que deben acercarse o alejarse entre sí y determinar en consecuencia su sitio y tamaño; ver después si las habitaciones deben estar cubiertas por un forjado o por una bóveda; qué clase de bóveda se debe escoger, si la luz de este forjado o la extensión de estas bóvedas requiere o no columnas para disminuirlas, etc.».

Todos estos pensamientos deben ya tomar la forma de un croquis que, apoyado en la cuadrícula y con la ayuda de un sistema de ejes, dará lugar a que aquella primera idea gráfica se convierta en un plano.

Los ejes son, para Durand, los responsables del gobierno de un proyecto y según ellos se establecerán las relaciones entre las partes, la posición de las diversas áreas, el trazado de los muros y la situación de las columnas: ellos son los responsables de las directrices que definen el proceso de agregación que la idea de composición en Durand lleva implícito y, por ende, de la organización del edificio.

Los ejes establecen las jerarquías espaciales que permiten el trabado de las partes y a ellos, en último término, se debe la organización formal del edificio, que adquiere su condición de tal, su realidad, al apoyar sobre los mismos, en lo

Pág. 154
Pág. 155

que éstos tienen de directrices o alineaciones, los elementos. En otras palabras la abstracta osamenta de los ejes se transforma en edificio al aparecer sobre ellos columnas y pilares, forjados y bóvedas, muros y pavimentos, lo que nos llevará a insistir, una vez más, en el definitivo cambio que una tal concepción del edificio supone: el arquitecto tiene en sus manos, como profesional ilustrado, el proceso de producción de la arquitectura y ésta deja de ser el reflejo de unos tipos lejanos e ideales que poblaban hasta entonces, como inalcanzables sombras de un paraíso perdido, la mente de los arquitectos, para pasar a ser el resultado de aplicar a los programas el rigor del método.

Pienso que es importante el detenernos, al llegar a este punto, a examinar como maneja Durand la geometría axial en la que apoya sus edificios, dado que con frecuencia la arquitectura de Durand ha estado asociada a la arquitectura de Beaux-Arts, sin llegar a establecer las sustanciales diferencias que entre ambas median.

En general, puede decirse que Durand permanece fiel a la tradición de su maestro Boullée en cuanto que su geometría se basa sobre todo en figuras elementales, simples en el círculo y el cuadrado. Sin embargo, Durand hace gala de deliberado desdén frente al afán de trascendencia de sus mayores al justificar tal elección desde la economía, a la que hace coincidir, una vez más, con la simplicidad ya que tanto el círculo como el cuadrado encierran una mayor superficie que el paralelogramo equivalente por lo que habrá que concluir que «...un edificio será tanto menos costoso cuanto más simétrico, más regular y más simple sea», cuanto más próximo se encuentre a estas figuras geométricas elementales.

En su afán de ser sistemático Durand nos muestra en la lámina 20, 2.^a parte, un conjunto de edificios desarrollados como variaciones en torno al cuadrado. Durand, siempre apoyándose en el cuadrado, nos ofrece en ella una serie de

Pág. 86

esquemas en los que estrategias cruciformes alternan con otras más lineales o con simples ejercicios de subdivisión; Durand muestra, por tanto, como sin apartarse de las figuras simples cabe el encontrar esquemas de composición, «partis», que pone a disposición de los arquitectos para que éstos apliquen sobre ellos los más diversos programas: el acierto del arquitecto radica en identificar el «parti» adecuado al programa sobre el que se trabaja y Durand da pistas de cómo en los «partis», en cuanto que estructuras capaces de asumir más tarde la condición de edificios, cabe el establecer diferencias a pesar de su aparente neutralidad, lo que le lleva a que las estructuras centralizadas aparezcan como la base del trazado de edificios tales como palacios, institutos, bibliotecas, museos, etc. en tanto que los «partis» lineales se utilizan preferentemente en programas tales como hospitales, escuelas, prisiones, cuarteles, etc.

Pero esta adscripción de «partis» a programas que vemos en las ilustraciones del segundo volumen desaparecerá en la tercera de las obras de Durand que aquí se publica, la *Partie Graphique des Cours d'Architecture*.

El texto, en el que dicho sea de paso vuelve a insistirse en los mismos conceptos y razonamientos expuestos en los dos volúmenes, se endurece y se hace menos explícito, más doctrinal, en tanto que las ilustraciones radicalizan su voluntad didáctica, insistiendo una vez más en el tema compositivo: de las treinta y cuatro láminas con que esta *Partie Graphique* cuenta, tan solo las tres primeras están dedicadas a los elementos, a las fórmulas y trazados que los definen, destinando las treinta y una restantes a temas de estricta composición.

El cuadrado es, a lo largo de ellas, de nuevo la figura clave; pero sobre él se aplican y se superponen círculos y semicírculos, dando pie a que los ejercicios compositivos se definan como «Conjuntos formados por la combinación de cinco y de siete *entre-axes*, con espacios semicirculares» o «Combina-

ciones de habitaciones de cinco y siete *entre-axes* con habitaciones centrales en las que desembocan». Cuál sea el fin, el programa, la felicidad pública que del buen uso del edificio se desprenda, no importa, perdiéndose así el carácter, aquella condición que los maestros de Durand reclamaban al pretender construir «arquitecturas parlantes» y a la que todavía Durand parece aludir en el «Précis».

Durand, pues, alcanza así su pretensión: un tratado en el que el método, el proceso seguido por el arquitecto en el proyecto fuese lo definitivo, sin consideración alguna para con lo específico.

Pero, como tantas otras veces en la historia de la arquitectura, lo que se ofrece como genérico se convierte en específico y concreto, de suerte que muchos de aquellos ejemplos de «combinaisons» y «assemblages» pasaron a ser modelos de trazados de los que los arquitectos europeos se sirvieron durante casi un siglo.

Sin embargo, y como ya quedó dicho, el éxito de Durand no radica tanto en el hecho de que algunos arquitectos utilizasen sus dibujos como patrones cuanto en la aceptación que sus ideas tuvieron, pues, puede efectivamente decirse que durante todo el siglo XIX el proyecto de arquitectura se entendió como el fruto que daba la disciplina que Durand enseñaba en su tratado, la composición de elementos.

Tras de haber ido incluso más allá de quienes habían roto con tanta decisión como violencia los principios de la arquitectura clásica, Durand no pudo, sin embargo, desprenderse de los elementos que aquella había convertido en canónicos y tal vez ello fue el motivo que permitió tan amplio entendimiento de su obra al permitir que la radical fractura quedase un tanto enmascarada en la fronda de columnas, pilastras, cornisas, arquivadas, frontones, cúpulas, bóvedas, etc. que seguirán siendo en sus propuestas los elaborados por la arquitectura antigua.

Cuando cien años más tarde, en el primer tercio de este

PROLOGO

siglo, tales elementos se disuelven, por mor de la técnica o por el influjo de la nueva imaginería, la composición pierde sentido y la arquitectura rechaza en busca de otros criterios formales, el principio de agrupación y combinación de elementos sobre tramas geométricas simples que Durand predicaba; la arquitectura de Beaux-Arts, heredera directa de las enseñanzas de Durand, fue, en consecuencia, enérgicamente condenada y el Durand quedó relegado.

Pero cuando la nostalgia de la norma aflora de nuevo, Durand, que siempre ha manifestado querer mirar a la arquitectura con los ojos de la razón vuelve a ser admirado y las láminas de su libro se reproducen sin cesar, ilustrando los escritos de quienes ven en él a un precursor, bajo tantos conceptos, de lo que más tarde sería la arquitectura: quien se anime su lectura se sorprenderá, en efecto, al ver cuantos

PROLOGO

«slogans» que hoy se tienen todavía por provocadores fueron formulados por el puritano profesor de la École Polytechnique.

Escribir un tratado como el Durand se ha convertido en la ambición de más de un arquitecto contemporáneo al pensar que la disciplina no adquirirá hoy su madurez hasta que no sea capaz de codificar sus principios y de ofrecer un método de proyecto tal como Durand hizo.

Olvidan, quienes alimentan tales fantasías, que Durand contaba todavía con los restos del naufragio, con los elementos de la arquitectura clásica. Las circunstancias son hoy bien diversas y la admiración que todavía la obra de Durand produce no debe llevar, en mi opinión, a la simple emulación mimética. El estudio del Durand contribuirá, sin duda, a disipar tan peligroso equívoco.

J.R. Moneo