

EL MEDITERRÁNEO Y LAS RUINAS. 1786-1839

Albert FUSTER

El descubrimiento de las ciudades sepultadas por el Vesubio, Herculano en 1719 y Pompeya en 1748, provoca de inmediato un renovado interés por las ruinas clásicas. Los estudios de Winckelmann y Lessing inician una tendencia que marcará las inquietudes en todos los ámbitos de la cultura europea en el cambio de siglo. En este marco, el conocimiento de los restos arqueológicos se convierte en pieza básica de la educación y la creación artística de la época, en el que clasicismo y modernidad no son en absoluto elementos contrapuestos.

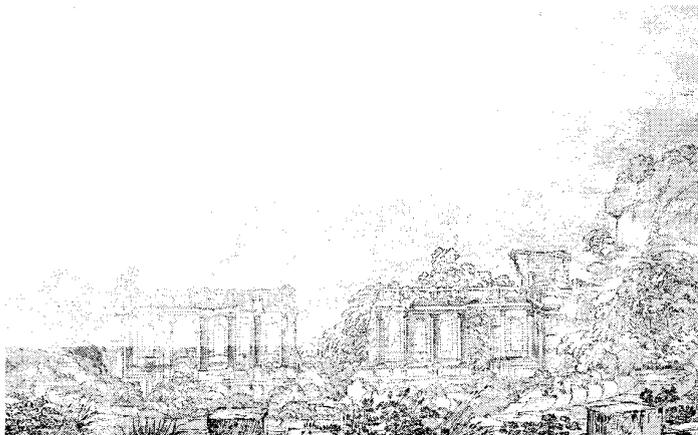
EL VIAJE AL MEDITERRÁNEO

A finales del s. XVIII el viaje al Mediterráneo era, por lo general, el viaje a Italia. Grecia se hallaba excesivamente lejos de las escasas vías de comunicación con el norte de Europa, España carecía del interés suficiente para justificar el riesgo que sus caminos y ciudades suponían y para soportar la legendaria antipatía nativa, y Oriente

Albert Fuster es arquitecto, alumno del Programa Teoría i Història de l'Arquitectura del Departament de Composició Arquitectònica,



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe in The Roman Campagna*, 1786



Karl Friedrich Schinkel, [el teatro de Taormina con vista del Etna], 1804

- 1 Goethe, Johann Wolfgang, *Viatge a Italia*, Barcelona: Columna, 1997
- 2 Schinkel, Karl Friedrich, *Viaggio in Sicilia*, Messina: Sicania, 1990
- 3 Dubbini, Renzo, *Il viaggio in Sicilia degli architetti romantici...*, en *Pietre mediterranee*, Milano: Lybra Immagine, 1999

y la ribera sur no gozarían del amplio descubrimiento por parte de la Europa Occidental hasta la segunda mitad del s. XIX.

Es en esta Italia paradigma meridional y cuna de la cultura europea donde se desarrollaría la modalidad de viaje cultural por excelencia en el setecientos, el Grand Tour. El viaje del Grand Tour del s. XVIII era un esperado final de la formación intelectual de los jóvenes europeos, especialmente de los países del Norte del continente, en el que se verificaban y consolidaban «*in situ*» el grueso de los conocimientos adquiridos en la etapa universitaria. Una mezcla de la cultura clásica, el afán de viajar, el interés por las diversas y consolidadas formas políticas italianas, sumada a la imagen mitológica de la Arcadia de paisajes y habitantes idílicos empujaban a realizar una verdadera «vuelta» por la entonces fragmentada península, con inicio y fin en la misma ciudad y con una ruta preestablecida que incluía Florencia, Roma, Nápoles, Sicilia y Venecia.

Este conjunto de intereses es el que incita a Goethe a emprender el viaje a la península itálica en el otoño de 1786, siendo además una deseada huida con el fin de olvidar los numerosos problemas que le supone su cargo en la corte de Weimar. Goethe escribe un diario, que publicará treinta años después en un extenso libro,¹ donde relata los más de dos años que dedicó a este viaje y en el que se reflejan sus inquietudes y expectativas, mostrándose de forma diáfana los términos con los que el escritor alemán observará la realidad italiana. Desde su mismo inicio, «*Et in Arcadia, ego* (También en la Arcadia, yo)», este relato está plagado de las referencias académicas a la Italia de los antiguos mitos y las grandes obras de arte. En esta mezcla de descripciones de pinturas, obras de teatro, arquitectura y naturaleza la extensión de las páginas dedicadas a Roma, Nápoles y Sicilia muestran con continua exaltación el exclusivo interés por el conocimiento de las ruinas y los edificios del clasicismo griego y romano. Cualquier resto de esta

época es motivo de gran reverencia, hasta alcanzar una especie de éxtasis contemplativo en la ciudad de Roma y la isla de Sicilia. Esta absoluta admiración por las ruinas clásicas se enfatiza más si cabe por contraste, pues en todo el texto se hace evidente la indiferencia y el desprecio de Goethe por toda aquella arquitectura posterior a la clásica. Muestra de este hecho es que una de las pocas veces en que aparece citado un arquitecto moderno, Palladio, es para reconocer que sus textos le han sido muy útiles para comprender mejor a Vitruvio. Sin duda Goethe toma su viaje como una verificación de conocimientos, «... *aquello que desde hace tiempo sabía es ahora que lo siento mío*», teniendo como base los textos acerca de la cultura clásica desde Homero a su contemporáneo Winckelmann, que le sirven como guía de su aprendizaje.

Pero en el texto se puede observar como se entromete en esta visión académica de la Italia del s. XVIII una admiración mucho más personal y sentimental. Entre las líneas del libro brilla, con igual o mayor intensidad a la del clasicismo, el interés de Goethe por los fenómenos de la naturaleza, desde los más sencillos a los más espectaculares. Es necesario imaginar las distintas condiciones en las que se hallaba la civilización europea a finales del s. XVIII para entender el fervor con el que Goethe, naturalista aficionado, admira frutas como higos y naranjas, la vegetación de álces y lino y la fauna de las lagunas de Venecia, así como la bondad del clima y de las tierras meridionales. La máxima excitación la encontraremos en las descripciones del Vesubio y del Etna que Goethe visita en varias ocasiones y cuyos ríos de lava, emanaciones gaseosas y arbitrarias formas rocosas provocan su mayor excitación intelectual. Esta sensación que le produce la naturaleza sin límites combinada con la observación de las ruinas se enfatiza hasta hacerle afirmar que Sicilia es la verdadera esencia de lo clásico por encima de Roma y Nápoles.

La fascinación por lo natural es también uno de los elementos que podemos identificar con mayor claridad en los escritos y dibujos de Sicilia que pocos años más tarde realizaría Schinkel.² El arquitecto alemán emprende su viaje a Italia en 1803, cuando apenas contaba veintitrés años, sacrificando por completo su economía y su profesión a favor de la culminación de su educación. De su cuaderno de viaje, los dibujos de la ascensión al Etna son un magnífico ejemplo del tema romántico del hombre frente a la brutal naturaleza. El viajero, minúsculo ante los fenómenos naturales, trata de vencer las inclemencias de la ascensión al Etna o la violencia del paso de Mesina entre las homéricas Escila y Caribdis. Con la constante visión a través de los mitos clásicos se nos describen y dibujan los escenarios de las aventuras de Ulises, Hércules y Eneas, con una intensidad tal que Schinkel parece hermanarse directamente con las experiencias de estos héroes.

La pasión que este viaje levanta en el joven arquitecto, por aquel entonces famoso pintor de decorados teatrales, se condensa en el perfecto contraste entre naturaleza y construcción humana que encuentra en la isla mediterránea. La naturaleza es aquí una realidad que, por su relación con lo humano, lo enfatiza y sublima; el valor de los edificios y de las ruinas parece también acrecentarse con esta relación. Las «*muchas otras ruinas de tumbas y monumentos, esparcidas bajo los linos, los almendros y las palmeras hacían la zona plena de atractivo*», asegura el arquitecto en su visita a Agrigento. De la vista de Taormina con el Etna al fondo realiza numerosos escritos y dibujos, afirmando que resultó ser la vista más estupenda que jamás haya presenciado.

Si bien el Mediterráneo de Schinkel «*emula la experiencia vivida por Goethe (...) de una naturaleza inspiradora de las más fuertes emociones*»,³ el futuro arquitecto alemán, desde su perspectiva arquitectónica, valora en mayor medida la importancia del contexto. La intensa relación con lo observado que para Goethe producía,



Karl Friedrich Schinkel, [en el Etna], 1804



Thomas Phillips, *Byron en vestido albanés*, 1835

en cierto sentido, situaciones imprevistas y a menudo engorrosas que según sus palabras le impedían mostrar una imagen unitaria de lo observado, es para Schinkel motivo de estudio y fundamento del análisis de los paisajes y las arquitecturas descubiertas.

EL VIAJE ROMÁNTICO

Esta nueva tabla de relaciones con el espacio meridional es una característica general en la visión del Mediterráneo en el cambio de s. XVIII a s. XIX. En el poema *Hiperión* que Hölderlin escribe entre 1797 y 1799 la acción se desarrolla en la Grecia de finales de s. XVIII y su protagonista es un angustiado joven. En el plácido escenario de las colinas griegas este personaje busca una necesaria tranquilidad para vivir en el mundo que lo aparte de sus pasiones amorosas y su infinita aspiración intelectual. Aquí la Grecia clásica es un espejo frente al cual toda la cultura contemporánea parece banal y superficial, como lo es por extensión la propia existencia humana del protagonista. En el famoso poema de Keats «*Sobre una urna griega*» (1820) la ruina se nos presenta como un objeto inalterable e inalterado que nos evoca la felicidad humana, pero que nos derriba mostrándonos nuestro evidente carácter efímero.

Un ejemplo paradigmático de esta relación con el espacio mediterráneo es el de la obra y la vida, pues quizás en el romanticismo lo uno es lo otro, de Lord Byron. El protagonista de sus «*Peregrinaciones de Childe Harold*» (1812) es un joven y vital escudero que cruzará el Mediterráneo de Oeste a Este, desde España a Malta y Albania para llegar a Grecia, en la que el propio Byron moriría en la lucha por la liberación de la opresión turca. El poema se inicia en las ruinas de Delfos y con esta imagen como premisa Byron nos muestra el reflejo de su propio viaje realizado en 1811. El de Childe Harold es un deambular libre, espontáneo, sensible a los

4 Stendhal, *Paseos por Roma*, Barcelona: del Serbal, 1987

5 Brilli, Atillio, *Il viaggio in Italia*, Milano: Silvana, 1987

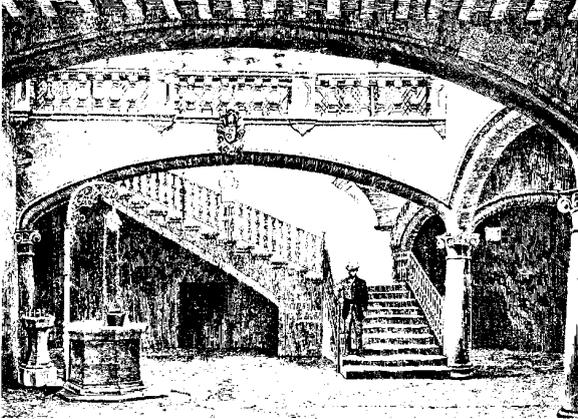
acontecimientos imprevistos del viaje, en el que la imagen de la Grecia clásica, de sus mitos y de sus ruinas sirve como guía para una experiencia absolutamente personal. En el texto el valor de lo clásico queda al mismo nivel que lo contemporáneo y las inquietudes intelectuales se desarrollan en paralelo con las voluntades populares.

Pocos años después de la publicación del libro de Byron, Stendhal afirma en sus *Paseos por Roma*⁴ (1829) que «sólo la poesía de Lord Byron ha conseguido superar la pasión que le produce el clasicismo romano». En este libro, en el que el escritor francés describe su extensa estancia en Roma durante 1828, la descripción no hace más que ahondar en el carácter personal que ha adquirido el viaje a Italia. La relación con la obra de arte es casi nerviosa, absolutamente pasional. «*Atemorizados por la cantidad de cosas...*» escribe Stendhal para relatar el plan de visita de la ciudad eterna, en el que el Coliseo, el Panteón y San Pedro del Vaticano son hitos sobre los cuales vuelve continuamente el autor. Las descripciones de estas obras son descarnadas y excesivas, en una voluntad de no marcar pautas para la visión de las ruinas, sino de relatar de forma directa la impresión que éstas han dejado en el autor. El clasicismo romano se erige por encima de las «*ruinas incultas*» medievales, desde los grandes edificios hasta los mínimos restos fragmentados. En este sentido, cualquier objeto de origen clásico que el escritor halla en sus paseos por el foro romano en el que sean reconocibles los órdenes clásicos es una perfecta herramienta para la construcción de una voluntad artística clara e individual.

El cambio que se produce en el acercamiento a la realidad de la Europa meridional en tan breve espacio de tiempo es, sin duda, realmente notable. Para los viajeros del Grand Tour el Mediterráneo es un lugar sutilmente distinto al suyo de origen, en el que poder contrastar las pequeñas diferencias con la propia cultura y ahondar en su conocimiento. El gran número de

personajes ilustres que realizan este viaje lo emprenden bajo unos mismos criterios, con unas mismas expectativas sobre lo que se va a encontrar. «*Sin este sustrato ideológico, sin esta fe racional y optimista —digamos pura— en la unidad de la naturaleza humana, de la cual la variedad de costumbres es sólo un vetado y multicolor drapeado, sería inconcebible el desarrollo en el espacio y el tiempo del Grand Tour, de este fruto apasionado de la razón iluminista, de su optimismo, de su espíritu cosmopolita que representa y describe todo lo que es variado, diverso, insólito, grande, fuera de normas, en tanto que la diversidad sea reconducible a una idea y una moral común, a la forma media de cada ser natural, a un principio de uniformidad, tanto ético como estético, que involucre hombres y cosas, paisajes y topografías urbanas.*»⁵ Como se ha visto, en el libro de Goethe es todavía identificable esta «fe racional y optimista» que uniformiza y clasifica la experiencia de lo vivido.

Pero en el mismo poeta alemán son observables algunos de los rasgos característicos del viaje romántico, que se vislumbran en Schinkel, y que son completos en la visión que de ello nos dan los escritores y poetas de principios del s. XIX. «*Por un lado el viajante ya no es más un espejo que refleja una realidad ambiental a través de filtros y esquemas culturales; más bien es él mismo un proyector de luz que privilegia y selecciona a su placer la naturaleza que lo rodea. En contraposición a la estética iluminista y su vocación uniformizante, él es atraído por la irreductibilidad de las diferencias y de la variedad como se presenta en la naturaleza, en los hombres, en el contexto socio-cultural. (...) en una interconexión de itinerarios culturales que llevan al descubrimiento de civilizaciones sepultadas, a la determinación de nuevos estilos, a la valorización de centros urbanos olvidados.*» En este sentido, los escritores y poetas del s. XIX se acercan de forma «abierta» a los países meridionales, a su cultura y a su mitología, desbrozando, escogiendo y deformando arbitraria y personalmente los elementos, las ruinas, los mitos, las



J. B. Laurens, Casa particular en Palma, siglo XVIII, 1840

tradiciones. Para estos artistas la cultura y mitología eran una referencia a la que recurrir que, lejos de marcar formalmente sus obras, les servía de amparo para crear una nueva forma de expresión artística. El Mediterráneo se nos aparece como un espacio que nos permitirá una nueva y revitalizada realidad humana mediante la referencia continua y personal con la cultura y las ruinas clásicas

LAS RUINAS COMO FILOLOGÍA

En este marco cabe encajar el viaje por Italia de Eugène Viollet-le-duc entre 1836 y 1837, cuyo relato queda recogido en la recopilación *Lettres d'Italie*.⁶ En este libro, de evidente carácter personal por la forma epistolar de los escritos, Viollet-le-duc nos transmite las impresiones de su viaje de estudios y formación a Italia, por el que deja a los veintiséis años en París a su esposa y a su hijo recién nacido. Las referencias clásicas vuelven a ser pieza fundamental de la visión del país, pero en este caso la opinión individual se muestra con desparpajo, mezclada con numerosas referencias a la naturaleza y a la geografía. El paisaje del teatro de Taormina con el Etna como fondo recortándose contra el cielo que fascinaría treinta años antes a Schinkel vale para Viollet-le-duc todo el viaje a Sicilia y supera cualquier lugar que haya visto «en Francia, en Nápoles, o ninguna parte».

Pero en estas cartas toma una relevancia mayor las referencias al clima mediterráneo y a las ventajas que supone para la vida en estos países. La climatología está tratada como un elemento determinante de la arquitectura, y mientras que en Nápoles «si un rayo de sol aparece, estas mansiones miserables (...) toman un aspecto pintoresco, arquitectónico, las proporciones parecen acertadas...» hechas en París estas mismas edificaciones «veréis la pobre figura que darán». Posteriormente afirmará también «¡El Sol! ¡El sol! Es una gran parte de la belleza de

6 Viollet le Duc, Eugene, *Lettres d'Italie*, Paris: Léonce Laget, 1971

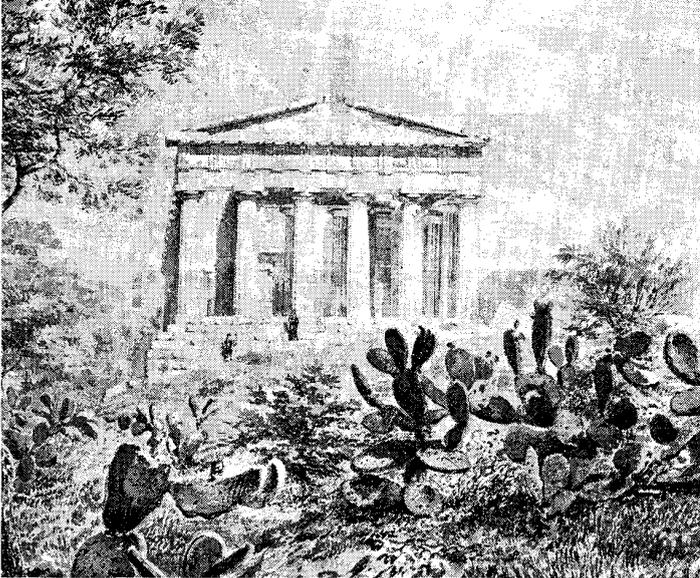
un país; da una fisonomía coqueta y graciosa a los monumentos más mediocres, da vida al paisaje más ordinario...». Viollet analiza los edificios tomando como base el proceso creativo e identifica el verdadero buen sentido y la simplicidad que, según él, guiaron a los antiguos en la realización de su arquitectura. Observado esto, critica por ejemplo la construcción del Panteón de Montmartre en el que *«las cornisas ennegrecerán muy deprisa y en invierno habrá que sacar la nieve de los tejados»*. La distancia intelectual con el objeto analizado le permiten a Viollet establecer conclusiones propias de un pensamiento arquitectónico «racionalista» propio de la modernidad. A medida que avanza el viaje, y en especial en las ciudades de la Toscana y el Veneto, van apareciendo al mismo nivel que la arquitectura clásica descripciones y dibujos de arquitecturas sarracenas, normandas y góticas, como inicio de la apertura de la mirada del arquitecto a otras referencias culturales, análoga a las ya observadas en el poeta y el artista. En la misma Florencia y Venecia que serían objeto de los estudios de John Ruskin, Viollet-le-duc empieza a describir unos edificios de carácter poético, en los que además *«las diferentes influencias artísticas que han hecho de Venecia lo que es, darán pie a observaciones muy interesantes y profundas»*.

En Viollet-le-duc, como sucedería en Ruskin, las trazas de otros «estilos» en las ruinas clásicas, lejos de deformarlas y depreciarlas, se entienden como un conjunto de momentos e incidencias que las transforman y enriquecen. El análisis de las construcciones antiguas se realiza paralelamente al de las construcciones medievales y contemporáneas, mediante el conocimiento de las intenciones que las crearon. La relación de estos arquitectos con los edificios clásicos se basa no únicamente en su peso histórico, sino en el análisis y las conclusiones personales de aquél que las observa. De la misma forma que sucedía en los poetas y escritores románticos, el estudio de las ruinas como elementos individuales por parte de Viollet-le-duc y Ruskin permi-

tirá que éstas se conviertan en herramientas sin más valor que el propio. La ruina no impone ahora una serie de pautas formales y de composición que rijan el proceso de proyecto de todo un edificio, sino que, perdiendo la directa referencia a la cultura clásica y tratándolas como una parte independiente de un todo, se convierten en elementos aislados con los que elaborar la propia creación arquitectónica. Mientras que todavía en Schinkel mitología, cultura y arquitectura clásica se entremezclaban en un todo único e inalterable, en Viollet-le-duc se supera esta interreferencialidad del arte mediante un desmembramiento de los edificios como si de una autopsia se tratara.

LA ARQUITECTURA VERNÁCULA

El valor de esta re-interpretación de la ruina arquitectónica y del edificio histórico toma una forma más concreta al observar el análisis de las edificaciones populares, no históricas, de estos países. Aunque la voluntad del viaje era muy distinta al estudio de la cultura popular, en los textos se hallan numerosas referencias a aspectos curiosos y sorprendentes de sus poblaciones y habitantes. Así, en Goethe puede observarse una creciente admiración por el modo de vida propio de estos países, en el que el calor y la bondad de la naturaleza permiten al hombre una tranquilidad vital mayor que en el Norte de Europa. En el caso de Lord Byron y Keats esta admiración se enriquece por la voluntad de exotismo y espontaneidad que pretendían contrastar con la estricta moral británica. La arquitectura tradicional de estas tierras, en cambio, es objeto casi constante de crítica o desprecio. Sólo Schinkel muestra un cierto interés, a través de sus dibujos y esbozos, por las villas del campo siciliano. En Goethe son objeto de burla y rechazo todos los hostales y villas en las que son alojados, mientras que en la Sicilia de



Eugene Viollet le Duc, *Agrigento*, 1804

Viollet-le-duc se suceden una serie de pueblos con casas tristes, grises, sin ventanas, que él entiende como fruto de una cultura pobre, inculta, en decadencia.

La escritora francesa George Sand relata en su libro *Un invierno en Mallorca?* (1839) su estancia en la isla mediterránea acompañada por el enfermo y nunca nombrado en el libro Frederich Chopin. En su descripción de la ciudad de Palma, ésta aparece como una población sin restos romanos ni fenicios y en la que pueden valorarse ciertas construcciones medievales con caracteres mezclados sarracenos y góticos. En ella se nos describen también las casas tradicionales mallorquinas que, tras alabar sus patios «que quizás recuerden al atrio de los romanos», nos muestran un interior de «salas inmensas, normalmente en forma de cuadrado largo, muy altas, muy frías, muy oscuras, completamente desnudas, emblanquecidas con cal sin ningún ornamento [...] se ven muy pocas ventanas, y ocupan tan poco espacio en los inmensos lienzos (de pared), que no pasa nada de luz».

Cabe entender en este sentido que, como se ha dicho anteriormente, en el proceso de búsqueda personal y de descubrimiento de unas pautas de creación individuales que supone el romanticismo, la cultura clásica mediterránea ofrece elementos de gran «operatividad». Paulatinamente, esta búsqueda centrada en el clasicismo va abriéndose a diversas arquitecturas históricas, convirtiéndose las ruinas en elementos de estudio, análisis y composición con los que ahora es posible trabajar libremente. El uso masivo e indiscriminado de estos elementos aislados de arquitectura antigua por los llamados «eclecticismos» del s. XIX resulta, pues, una consecuencia de la pérdida del temor por el lenguaje

7 Sand, George, *Un hivern a Mallorca*, Barcelona: Edhasa, 1992

clásico y un primer paso en la autonomía de los elementos artísticos del que la abstracción sería quizás el eslabón definitivo. Por el contrario, el desinterés y desprecio por la arquitectura tradicional, vernácula, por parte de todos los autores antes citados se debería a la ausencia de lenguaje propia de las construcciones populares. Estas arquitecturas frías, inexpresivas, «*incultas*»

según Stendhal no podían ser útiles en esta voluntad necesitada de herramientas con las que elaborar su teoría, su proyecto. La arquitectura vernácula hallaría su reconocimiento muchos años más tarde, como verificación final de los métodos de la vanguardia de entreguerras y no como elemento de partida para la elaboración de la modernidad.



Eugene Viollet le Duc, Templo de la Concordia en Agrigento, 1836



Charles Edouard Jeanneret delante del Partenón,
Voyage d'Orient, 1911