

Los concursos de arquitectura. La trascendencia de una idea

58

"El hombre, en una palabra, no tiene naturaleza; lo que tiene es... historia. Dicho de otro modo, lo que la naturaleza es a las cosas, la historia, res gestae, lo es al hombre.

Romper la continuidad con el pasado es una disminución del hombre y un plagio del orangután".

José Ortega y Gasset

En el pasado, reyes, papas, príncipes, mecenas, instituciones, etc., han reclamado la pericia de los más ingeniosos para la resolución de problemas técnicos, constructivos, etc.; han recurrido al auxilio de los más preclaros artistas para embellecer sus edificios, sus estancias, el mundo que les rodeaba, transformándolo.

Ya en el siglo V a.C., según cuenta el naturalista Plinio¹, se convocó un concurso entre los más afamados escultores de la época para proveer de una hermosa amazona al Artemision de Efeso. Policeto, Fidias, Krésilas y Fradmon fueron llamados para esta competición. Plinio refiere cómo se estableció el juicio sobre el mejor, haciendo que cada participante dijera cuál era la más bella escultura después de la suya propia; así salió triunfador Policeto, con su obra conocida como Amazona Capitolina.

Si bien esta anécdota parece una invención literaria², y más que de un concurso pudo tratarse de una ofrenda votiva, se pone de manifiesto un hecho que se ha repetido, como decíamos antes, a lo largo de la historia, cual es el empeño del hombre por rodearse de los más bellos objetos, del más hermoso medio.

Y es en esa búsqueda donde habría de ubicarse el origen mismo de los concursos, como respuesta a un interrogante planteado en un momento dado. Con los diversos matices, que van desde la necesidad más perentoria de resolución de un problema técnico, a la escenografía de un prestigio político, o la exaltación de una ideología, u otros, los concursos han servido para proponer toda una vastísima ideación del universo estético del hombre, con alcances utópicos y poder transformador de ese mismo universo en el devenir del tiempo.

Propuestas que, algunas, fueron construidas, y que las más de las veces se quedaron en el papel, pero que se constituyen en auténticos testigos de épocas enteras, que nos cuentan las pre-

ocupaciones e inquietudes artísticas de nuestro propio pasado, de nuestra memoria colectiva.

Poco sabemos de muchos de los grandes concursos, de los que nos hablan los historiadores, en cuanto a las propuestas que se presentaron, los jurados y las razones que inclinaron la balanza hacia un proyecto u otro. Los documentos se han perdido. Así que me limitaré a tratar aquellos temas de los que existe documentación, sin otro afán que exponer algunos casos que se me aparecen, como dije antes, como auténticos testigos de una época, y que además, constituyen a modo de referencias, de cumbres en un debate, el arquitectónico, cuyo origen fijaremos aquí, en este discurso, en la revolución brunelleschiana.

La solución propuesta por Filippo Brunelleschi para la cubierta por cúpula de la iglesia de Santa María del Fiore, que supone una auténtica revolución en cuanto que el prestigio de la cultura, del ingenio personal, toma el relevo al prestigio del nacimiento, nace de un concurso que se convoca en Florencia el 19 de agosto de 1418.

En contraposición a Ghiberti, como ha señalado Argan, Brunelleschi *"se da cuenta de que para sustituir una práctica periclitada es preciso crear un sistema; de que no pudiendo contar con la pericia tradicional de los maestros, el proyecto deberá eliminar a priori cualquier imprevisto o accidente; y de que, ante todo, a una experiencia y un compromiso colectivos deberán sustituir una experiencia y un compromiso individuales... Distinguir, como hace Brunelleschi por primera vez, el momento del proyecto, o de la invención, del momento de la ejecución, significa distinguir una actividad liberal de una actividad mecánica, y reservar la primera a los portadores de una cultura liberal, es decir histórica o humanista. Alberti acentuará esa distinción hasta el extremo de desinteresarse por la ejecución de sus proyectos"*.³

De esa posición albertiana arranca la distinción entre teoría y práctica del pensamiento estético del Renacimiento. Esto pone en valor los proyectos como ideaciones que son previas a su etapa constructiva, hacia la que están concebidos. Y de aquí el poder evocativo y operativo de aquellos proyectos que, aun no construidos, tanta influencia han tenido sobre la realidad, hasta ser parte de esa misma realidad, por su vocación de serlo. En

The Transcendence of an Idea: Architecture Competitions

Main in a world has no nature; what he has is... history. Expressed differently: what nature is to things, history res gestae, is to man.

Breaking the continuity with the past, is a lowering of man and a plagiarism of the orangutan.

José Ortega y Gasset

In the past, kings, popes, princes, patrons of the arts, institutions, etc., have called upon the skill of the most expert in order to resolve technical and construction problems, etc. They have turned for aid from the most illustrious artists in order to embellish their buildings, their homes and the world around them, in order to transform it all.

In the 5th century B.C., as related by the naturalist Plinius¹, a competition was convoked between the most famous sculptors of the epoch in order to provide the Artemision of Ephesus with a beautiful amazon. Polycleus, Fidias, Krésilas and Fradmon were called upon for this competition. Plinius refers to how the judgment on the best participant was made. Each participant was asked to say which was the most beautiful sculpture after his own; in this way, Polycleus came out the winner, with his well-known

work *Amazona Capitolina*.

Even if this anecdote seems like a literary invention², and more than a competition it could have been a votive offering, one fact is made clear and it has been repeated, as we have already said, throughout history: Man's determination to surround himself with the most beautiful objects and the most beautiful environment.

And it is in this quest that the very origin of the competitions would have to be set, as a reply to a question raised at a given moment. With the different nuances which go from the most pressing need to resolve a technical problem, to the staging of a political prestige, or the extolling of an ideology, or others, the competitions have served for proposing a highly vast representation of Man's aesthetic universe, with utopian extensions and a transforming power of that very universe into the flux of time.

Proposals, some of which were constructed, though most of the time, they remained on paper, which constitute authentic witnesses of whole epochs, tell us of the artistic concerns and preoccupations of our own past, and our collective memory.

We know very little of the major competitions, of which the historians speak, in regard to the proposals presented,

the juries and the reasons which tipped the scale in favor of one project or another. The documents have been lost. And so I will merely limit myself to dealing with those themes for which documentation does exist. I will merely try to discuss some cases which I consider, as I have already said, to be real symbols of an epoch and which serve as well as references and summits in an architectonic debate, whose origin we will set here in this exposition, in the Brunelleschian revolution.

The solution proposed by Filippo Brunelleschi for covering the dome of the Church of Santa María del Fiore came out of a competition which was convoked in Florence on the 19th of August of 1418. It represented a real revolution in that the prestige of the culture and the personal genius took the place of the prestige of the Renaissance.

In contrast with Ghiberti, as Argan has pointed out, Brunelleschi *"realizes that in order to replace one endangered practice it is necessary to create a system; if it is not possible to rely on the traditional skill of the masters, the project should eliminate a priori any unexpected event or accident; and that, above all, a collective experience and commitment should replace an individual experience and commitment... To distinguish as Brunelleschi does for the*

nuestro caso, aquellos proyectos que han surgido de una competición, o de un concurso, marcando importantes hitos en la historia de la arquitectura.

Comentaré primeramente los casos de las fachadas de las catedrales italianas, donde se miden ante un **tema fijo**, y en competición transhistórica o transcultural, grandes arquitectos, manipulando los lenguajes desde la **concordia**. Veremos luego algunos proyectos nacidos de concursos, y cuya sombra se ha proyectado sobre nuestra historia, con un alcance de modelos. Finalizaremos con la confrontación de los lenguajes desde el **carácter**, para cerrar con unos breves comentarios sobre tres concursos de este siglo, vistos desde la **ciudad**.

Concursos transhistóricos con tema fijo. Lo gótico y lo clásico, desde la **concordia**.

La arquitectura gótica no fenece con la llegada del Renacimiento, y esto no sólo en España, Francia, Inglaterra, Alemania, etc., donde los constructores góticos llegan a un altísimo grado de pericia técnica (recuérdese un Diego de Siloé en España), sino en la misma Italia.

A pesar del espíritu de aprendizaje de Roma proclamado por Brunelleschi, Italia ve junto a la instauración de una arquitectura **a la antigua**, la pervivencia de la llamada **maniera tedesca** de los godos, o del gótico. Nada mejor que los concursos para revelarnos el estado de ánimo que sacude al país rector del arte durante 300 años en relación a la confrontación **Gótico versus Clásico**.

Algunos datos ayudarían a entender cómo arquitectos de reconocido espíritu a la antigua, como Bramante en el siglo XV, Peruzzi, Giulio Romano en el XVI, Juvarrá y Vanvitelli en el XVII, e incluso Bernini, han defendido con ardor las virtudes de un diseño gótico en un edificio dado.

Habría que resaltar el papel jugado por el padre de los escritores sobre historia del arte y de la arquitectura, Giorgio Vasari. Sus *Vidas de los artistas*, que aparecen por vez primera en 1550, y luego ampliadas en 1568, relatan acontecimientos de Italia desde 100 años antes y añaden, obviamente, sus propios prejuicios, que se resumen en un detestar visceralmente el gótico.⁴ Sin

embargo, como ha señalado Erwin Panofsky en su artículo *La Primera Página del Libro de Giorgio Vasari. Un estudio del Estilo Gótico en el Juicio del Renacimiento Italiano* (1930), Vasari enmarcó un dibujo de su colección, que él atribuye a Cimabue, en un marco gótico. Ello se explicaría, prosigue Panofsky, por un lado, como una valoración de lo gótico desde la distancia generada por la hostilidad, por primera vez durante siglos, y es esa misma distancia la que lo hace importante (aun detestándolo) en Italia. Por otra parte, Vasari, parece resaltar, al enmarcar el dibujo de Cimabue (S.XIV) en gótico, la importancia de la *"consistencia estilística a través de un trabajo"*. Es el gran Leon Bautista Alberti quien responde a la cuestión central de la estética renacentista, cual es la definición de la belleza, con una espléndida frase en sus *Diez Libros de Arquitectura* de 1450: recordando a Vitrubio declaraba que la belleza consistía en la armonía y concordancia de todas las partes de un edificio (*"Concinnitas universarum partium"*). Esto significa que, ante un edificio anterior al Renacimiento que es preciso acabar, el arquitecto renacentista debía conciliar cuidadosamente las partes nuevas y las viejas.

Ya Alberti lo demuestra magistralmente en la fachada de Sta. María Novella, donde interviene en 1458. Sus adiciones continúan el trabajo de aplacado de mármoles de colores, similar al de las tumbas medievales góticas que encontró allí, logrando tal *"concordancia de todas las partes"*, que los más grandes expertos encuentran difícil distinguir lo que existía de lo hecho por Alberti.

Dicho esto, y volviendo a los concursos, mencionaremos brevemente el caso de la Catedral de Milán y el más conocido de San Petronio en Bolonia. En ambos, como en Florencia y otras catedrales italianas, se produce una situación en cierto modo asimilable a un concurso, tal y como hoy lo entendemos.

Los encargados de llevar adelante la Catedral (como en Milán la *Veneranda Fabbrica del Duomo*, o los comités de notables del lugar) encargan los trabajos a sucesivos arquitectos, que, ante las críticas de los locales o las envidias e intrigas, llegan a puntos de estancamiento, bien porque aparecen dos o más alternativas a un problema, o bien por la imposibilidad de encontrar una solución satisfactoria al mismo. En estos puntos de estanca-

*first time, the moment of the project or the invention, from the moment of its execution, means to distinguish a liberal activity from a mechanical activity, and reserve the first of them for the bearers of a liberal culture, that is historical or humanist. Alberti accentuates that distinction to the point of showing total disinterest in the execution of his projects"*³.

From this Albertian position, the distinction between theory and practice begins, characteristic of the aesthetic thought of the Renaissance. This gives importance to the projects as ideas which are prior to their constructive stage, towards which they are conceived. And so, the evocative and operative power of those projects which, even though they have not been constructed, have had so much influence on reality, that they manage to form a part of that same reality, in view of their very vocation. In our case, those projects which have come out of a competition, or a contest, mark important landmarks in the history of Architecture.

I will first comment on the cases of the façades of the Italian Cathedrals, where great architects competed with one another before a **fixed subject**, in trans-historical or trans-cultural competitions. We will see, then, some projects resulting from competitions and whose shadows have been projected throughout all our history, with an

important scope of models. We will end with the confrontation of the languages from the **character**, in order to close with some brief comments on three competitions of this century, as seen from the city.

Trans-historical Competitions with fixed Themes. The Gothic and the Classic, from the Concordance

Gothic architecture did not perish with the arrival of the Renaissance and this was true not only in Spain, France, England, Germany, etc., where the Gothic builders reached a very high degree of technical skill (remember Diego de Siloé in Spain), but in Italy as well.

Despite the spirit of apprenticeship in Rome, proclaimed by Brunelleschi, Italy saw together with the establishment of an architecture in the old style, the survival of the so-called **Tedesca Mannerism** of the Goths or of Gothic style. There was nothing better than the competitions for revealing to us the spirit which shock the leading nation of art during 300 years in relation with the confrontation of **Gothic versus Classic**.

Some information would help here in order to understand how architects of recognized spirit in the old style, such as Bramante in the 15th century, Peruzzi, Giulio Romano in the 16th, Juvarrá and Vanvitelli in the 17th, and even

Bernini, have vehemently defended the virtues of a Gothic design in a given building.

It would be necessary to emphasize the role played by the Father of all the writers of the History of Art and Architecture, Giorgio Vasari. His *Lives of the Artists*, which appeared for the first time in 1550, and was then expanded in 1568, relates events in Italy which took place from 100 years before and he obviously adds his own prejudices which are summarized in an absolute hatred of Gothic⁴. However, as Erwin Panofsky has pointed out in his article *The First Page of the 'Book' by Giorgio Vasari. A study of Gothic Style in the Judgment of Italian Renaissance* (1930), Vasari set a drawing from his collection, which he attributed to Cimabue, in a Gothic frame. This would be explained, continued Panofsky, on one hand, as an evaluation of the Gothic from the distance generated by hostility, for the first time during centuries, and it is this same distance which made it important (despite the hatred) in Italy. In addition, Vasari appears to emphasize the importance of the *"stylistic consistency through a work"*, when he sets the drawing of Cimabue (14th century) within the Gothic style. It was the great Leon Bautista Alberti who responded to the central question of Renaissance aesthetics, which is the definition of beauty, with a splendid phrase in his *Ten*

miento y crisis es donde emerge una especie de concurso. En unos casos el comité de notables (*Veneranda*) pide propuestas de diversos arquitectos, y emite un juicio; en otros, el jurado es una figura de gran prestigio a quien se someten las propuestas de los arquitectos que operan en el Duomo, o las que obran en poder del comité; en este segundo caso, el juez emite a veces su propia propuesta dibujada.

Desde el Cuatrocientos, estos concursos en torno a las catedrales italianas (Milán, Florencia, etc.) han sido un espléndido banco de pruebas, no sólo en cuanto puesta a punto de la concinnitas albertiana, sino de ideas que luego aparecen por doquier construidas en otros lugares, como veremos a continuación.

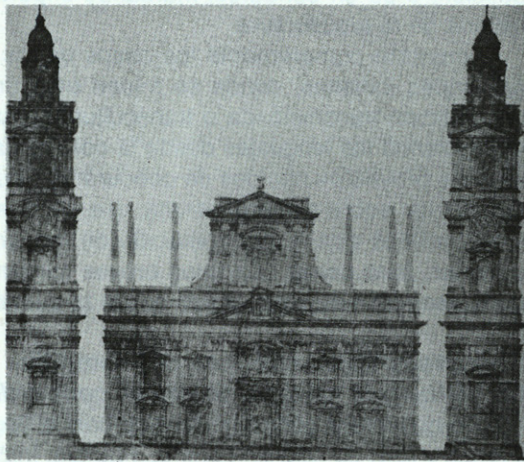
No voy a relatar aquí los avatares de la construcción de la Catedral de Milán (donde han existido 24 arquitectos de la fábrica, desde comienzos del siglo XVI hasta comienzos del XIX, en que se culmina), o los de San Petronio. Tan sólo algunos comentarios que me parecen interesantes.

La Catedral de Milán

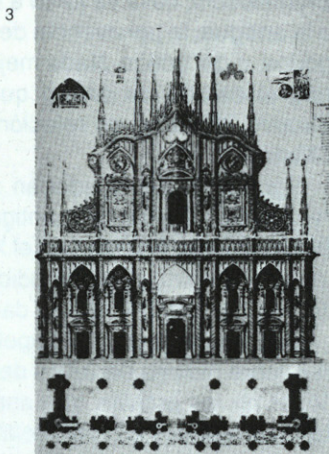
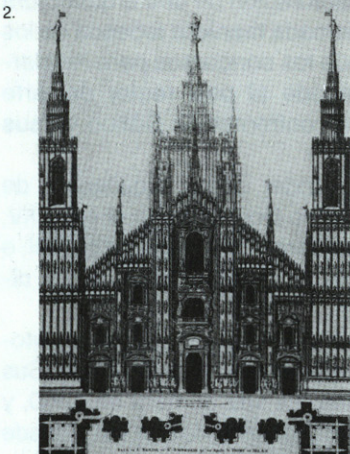
La Catedral de Milán se inicia en 1386, y son, como he dicho, muchos los arquitectos que intervienen; entre ellos Bramante⁵, a quien se atribuye un diseño de *tiburio* o cimborrio (1480), y que entre los puntos que menciona en su memoria se refiere a la "conformitá con el resto del edificio", es decir, de nuevo la cuestión de la unidad estilística. Leonardo es invitado igualmente a presentar propuesta para el *tiburio*, indicando que él también estaba buscando la conformidad con el estilo gótico tardío de la catedral.

Sin embargo, para el 1521, no existía aún un proyecto de fachada, y Vincenzo Seregni parece que produce uno entre 1534 y 1537, poco antes, hay que decirlo, que Miguel Angel se convierta en el arquitecto de San Pedro. Sólo podemos juzgar el dibujo de la fachada del transepto norte de Seregni.

Los acontecimientos desde Seregni están llenos de titubeos, pero como digo, es ya casi medio siglo después de la muerte de Bramante, cuando se siguen produciendo propuestas a lo gótico, conformes con el resto del edificio.



CATEDRAL DE MILAN
1. Pellegrino Pellegrini 1580
2. Carlo Buzzi 1645
3. Francesco Castelli 1651



Books of Architecture of 1450: remembering Vitruvius he declared that beauty consisted of the harmony and concordance of all the parts of a building ("*Concinnitas universarum partium*"). This means that faced with a building prior to the Renaissance which must be completed, the Renaissance architect had to reconcile the new and the old parts carefully.

Alberti showed it magnificently in the façade of Santa Maria Novella in which he participated in 1458. His additions continued the placated work of colored marble, similar to that of the medieval Gothic tombs which were found there, and he managed to achieve such a "concordance and harmony of all the parts", that the greatest experts found it difficult to distinguish what existed from what was done by Alberti.

Having said this, and returning to the subject of the competitions, we will mention briefly the case of the Cathedral of Milan and the most well known San Petronio in Bologna. In both of these buildings, as in Florence and in other Italian Cathedrals, a situation was produced which was, in one way, similar to a competition, just as we understand it today.

Those responsible for carrying out the Cathedral (as the *Veneranda Fabbrica del Duomo* of Milan, or the Committees

of Notables of the place) commissioned the work to a succession of architects who, faced with criticism from the locals or due to envy and intrigue, reached a standstill, either because two or more alternatives appeared for one problem, or because of the impossibility of finding a satisfactory solution for the matter at hand. It is from this standstill and crisis that a kind of competition emerges. In some cases, the Committee of Notables (*Veneranda*) asked for proposals from different architects and then issued a judgment; in others, the jury was made up of a figure of great prestige to whom the proposals of the architects who worked in the Duomo were submitted, or those proposals which were found in the Committee's possession. In this second case, the judge at times issued his own drawn-up proposal.

From Quattrocento, these competitions in relation with the Italian Cathedrals (Milan, Florence, etc.) have been a splendid testing bench, not only in regard to the refining of the Albertian *concinnitas*, but of ideas which would then appear all over, constructed in other places, as we will see later on.

I am not going to relate here the vicissitudes of the construction of the Cathedral of Milan (where 24 architects of the *Fabbrica* took part, from the beginning of the 16th

century until the beginning of the 19th, when it was completed), or those surrounding San Petronio. I will only make those comments which I feel are of interest.

The Cathedral of Milan

The Cathedral of Milan was initiated in 1386 and many, as we have said, were the architects who participated in its construction. Among them was Bramante⁵, to whom a *tiburio* or dome design (1480) is attributed. Among the points which he mentions in his Memoirs, he refers to the "conformity with the rest of the building", that is, once again the question of stylistic unity. Leonardo was also invited to present a proposal for the *tiburio*, indicating that he was also seeking the conformity with the late Gothic style of the Cathedral.

However, in 1521, there was still no project for the façade and Vincenzo Seregni appeared to have produced one between 1534 and 1537, a little before, we must say Michelangelo became the architect for St Peter's. We can only judge Seregni's drawing of the façade of the northern transept.

The events since Seregni were filled with wavering but as I have said, it was almost half a century after the death of Bramante, when proposals were still being produced in Gothic style in accordance with the rest of the building.

Pellegrino Tibaldi, llamado Pellegrino Pellegrini, propone hacia 1580 una fachada clásica, opuesta radicalmente al planteamiento de Seregni. Quizás el apoyo prestado por su protector San Carlos Borromeo, Cardenal Arzobispo de Milán, explicaría este cambio de actitud, que aparece opuesto al uso de la **maniera tedesca** en el edificio, en una primera lectura. Sin embargo, Pellegrini mostró su predisposición al uso de esa **maniera** al ser preguntado sobre la fachada de San Petronio de Bologna, afirmando: *"Me gustaría, si uno pudiera seguir tan lejos como fuera posible los preceptos de esta manera, pues son más razonables de lo que cree la gente..."*⁶.

Era esperable que en la iglesia contrarreformista de Borromeo, el estilo alemán pareciera inaceptable. Pellegrini tuvo sin embargo presente que su fachada clásica, iba destinada a la catedral gótica milanesa, como puede verse observando la correspondencia de las partes que articulan el exterior, con las naves interiores; de modo que los intercolumnios guardan una relación clara en este sentido, tanto en el orden bajo, como en el orden del piso alto de la fachada, con el ancho de las naves de la iglesia.

Desde esta propuesta, y durante más de 50 años, no volverán a verse propuestas góticas para la fachada de la Catedral de Milán. Pellegrini sienta las bases, de sucesivos diseños, como el de su opositor Martino Bassi, quien organiza la más feroz oposición contra su persona. Palladio, Vignola y Vasari, incitados por Bassi, llegan a emitir opiniones negativas contra Pellegrini, que abrumado por tanta oposición, tras la muerte de su protector, parte a España invitado por Felipe II.

Pero tampoco las propuestas que Bassi parece tener preparadas antes de su nominación como arquitecto de la catedral, encuentran buena acogida. Al menos tres fachadas presenta al Papa, de origen milanés, Gregorio XIV.

Ante tal estado de estancamiento, se convoca un concurso el 6 de agosto de 1592, entre los más famosos arquitectos de Roma, Florencia, Venecia y España (donde se encuentra Pellegrini), tal y como se dice en la convocatoria.

A pesar de todo, los años transcurren sin que se llegue a un acuerdo. Durante medio siglo se suceden propuestas de sesgo

clásico, hasta mediados del seiscientos, en que comienzan a aparecer las fachadas góticas o **mixtas**. Desde los proyectos de Carlo Buzzi, a los de Francesco Castelli, que le sucede al frente de la fábrica. Desde 1651, se pide consulta a las más eminentes figuras del momento, sobre los proyectos de Buzzi y Castelli. Entre la docena de figuras consultadas, destacan Bernini y Longhena, que se inclinan a favor de Castelli.

Es quizás el saber barroco del gótico de Castelli, lo que provoca los elogios de Bernini, que entre otras cosas afirma: *"...En tales asuntos (se refiere a la fachada) uno debe tener cuidado de no engañarse con el encanto y la belleza de los detalles, sino dar importancia al manejo del todo, a lo que el arquitecto debe dirigir toda su atención. Cuando en el primer momento, el ojo encuentra una forma que al que la atrapa satisface por su belleza y le llena de admiración, entonces el fin del arte ha sido conseguido"*.⁷ Este comentario encaja con la propia filosofía de Bernini, y su idea de obra de arte total, escenográfica y de aparato.

Desconocemos la reacción de los diputados de la *Veneranda Fabbrica* ante tan absoluto respaldo de Bernini a la propuesta de Castelli. Bernini era entonces el gran árbitro del momento, y se propuso detenerle en su viaje de regreso a Roma desde París en 1665, cosa que desgraciadamente no se hizo.

Buzzi intenta en su propuesta de 1653 hacer coexistir lo **romano** con lo **gótico**, a fin de mantener lo hasta entonces construido según el proyecto clásico de Pellegrini. Una posición, la de Buzzi, no apreciada por Bernini, que opta, como hemos visto, por la visión más barroquizante (casi borrominesca) de las propuestas de Castelli. Parece ser que los encargados de proseguir las obras se quedan perplejos ante la decisión de Bernini de rechazo de la propuesta de Buzzi, que parecía más acorde a la realidad, en cuanto que conllevaba el acomodo de lo hecho, con lo gótico. En cualquier caso, nada se lleva a la práctica.

Nuevas propuestas aparecen. Se solicita un proyecto al prestigioso Carlo Fontana en 1688, quien pasa la petición a su discípulo Juvarrá en 1730, del que no se conserva su propuesta.

Se producen propuestas barrocas a la gótica por dos de las más grandes figuras del Barroco italiano tardío, como son Luigi Vanvitelli en 1745, y por Bernardo Vittone en 1746.

Pellegrino Tibaldi, called Pellegrino Pellegrini, proposed a classic façade in around 1580 which was radically opposed to Seregni's approach. Perhaps the support provided by his protector, Saint Carlos Borromeo, the Cardinal Archbishop of Milan, would explain this change of attitude, which seemed to be opposed to the use of the **Tedesca Manner** in the building, in a first reading. However, Pellegrini showed his predisposition to the use of this **maniera** when he was asked about the façade of San Petronio of Bologna, and stated: *"I would like it, if one could follow the precepts of this manner as far as possible, for they are more reasonable than what people think..."*⁶.

It was to be expected that in the counter-reform church of Borromeo, the German style would appear to be unacceptable. Pellegrini was, nevertheless, aware that his classic façade was intended for the Gothic Cathedral of Milan, as can be seen from the correspondence of the parts which make up the exterior, with the interior naves. It was designed in such a way that the inter-columns maintain a clear relationship in this sense, both in the lower order as well as in the order of the upper floor of the façade, with the width of the naves of the church.

As of this proposal and for more than 50 years, Gothic proposals would not reappear for the façade of the

Cathedral of Milan. Pellegrini set the bases for successive designs, such as that of his opponent Martino Bassi, who organized the most heated opposition against his person. Palladio, Vignola and Vasari, incited by Bassi, went so far as to give negative opinions of Pellegrini, who was overwhelmed by so much opposition, and so after the death of his protector, he left for Spain, on an invitation received from Felipe II.

But the proposals which Bassi seemed to have had prepared before his nomination as an architect of the Cathedral were not well received either. He presented at least three façades to the Pope of Milanese origin, Gregory XIV.

In view of the standstill reached, a competition was convoked on the 6th of August of 1592, among the most famous architects of Rome, Florence, Venice and Spain (where Pellegrini was at the time), just as it was cited in the convocation.

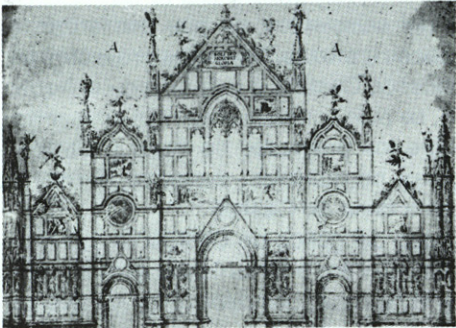
Despite all of this, the years went by without any agreement being reached. For half a century, proposals of a classical nature succeeded one another, until the middle of the sixteenth century, at which time Gothic or **mixed** façades began to appear: From the projects of Carlo Buzzi to those of Francesco Castelli, who succeeded the latter as

the head of the factory. From 1651, consultations were solicited from the most eminent figures of the moment, on the projects of Buzzi and Castelli. Among the dozen of so figures consulted, Bernini and Longhena stand out, who leaned in favour of Castelli.

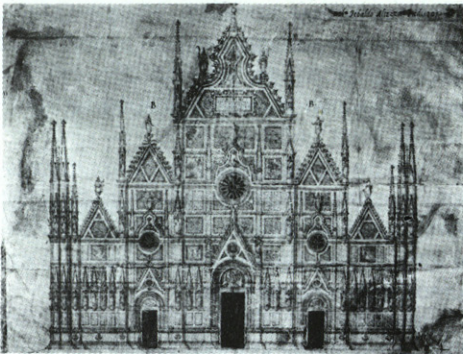
It was perhaps the Baroque flavor of the Gothic style of Castelli, which provoked the greatest expressions of praise from Bernini, who among other things, declared: *"...In such matters (he refers to the façade), one must take care not to be deceived by the charm and beauty of the details, but to give importance to the handling of everything, to which the architect must direct all his attention. When, in the first moment, the eye finds a form which traps it with its beauty and fills it with admiration, then the aim of art has been achieved"*.⁷ This comment fits in with Bernini's own philosophy and his idea of the total work of art, staging and apparatus.

We do not know the reaction of the deputies of the *Veneranda Fabbrica* before Bernini's absolute support of Castelli's proposal. Bernini was then the great arbiter of the moment and he proposed stopping him on his return to Rome from Paris in 1665, something which he unfortunately did not do.

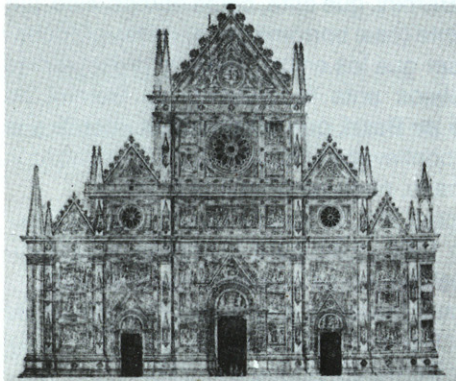
Buzzi tried in his proposal of 1653 to make the Roman style co-exist with the Gothic, in order to maintain what was



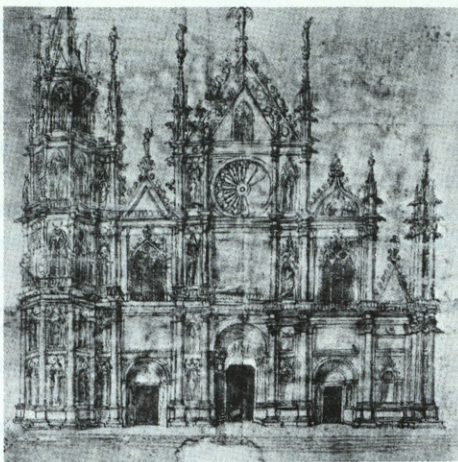
4.



5.



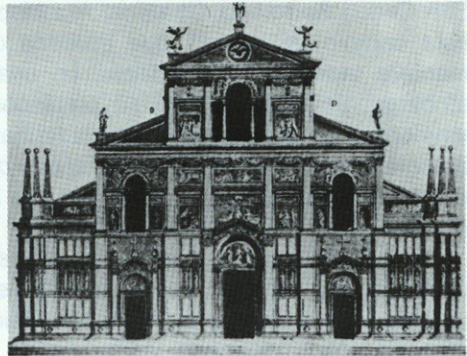
6.



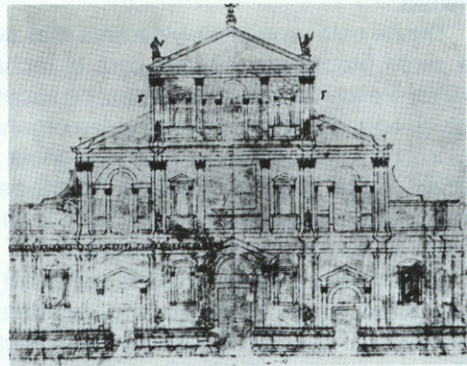
7.



8.



9.



10.

SAN PETRONIO DE BOLOGNA

4. Domenico de Varignano	1518
5. Domenico Tibaldi	1570
6. Giulio Romano	1546

7. Baldassare Peruzzi	1521-22
8. Vignola	1543
9. Palladio - Terribilia	1572
10. Andrea Palladio	1578

constructed until then according to Pellegrini's classic project. Buzzi's position was not appreciated by Bernini who chose, as we have seen, a more Baroque vision (almost Borrominesque) of Castelli's proposals. It seems to be that those in charge of continuing the work were perplexed before Bernini's decision to reject Buzzi's proposal, which seemed to be more in accord with reality, as it included the accomodation of what was already done, with the Gothic style. In any case, nothing was carried out in practice.

New proposals appeared. A project was requested from the prestigious Carlo Fontana in 1688, who passed on the request to his disciple, Juvarra, in 1730, whose proposal has not been conserved.

Baroque proposals were produced to the Gothic by two of the greatest figures of late Italian Baroque period, Luigi Vanvitelli in 1745 and Bernardo Vittone in 1746.

It was Napoleon who decided in 1805 to put an end to the *Fabbrica* and he built a façade, the work of architect Carlo Amati, which corresponded essentially to Buzzi's project of 1653.

This convenient mixture of Roman and Gothic, proposed by Buzzi, and finally put up, could not be digested in the age of the European Gothic revivals, when

something much purer was sought. Thus, the long history of the Duomo of Milan was closed in 1883, with the convocation of a final international competition in order to furnish the Cathedral with a new façade, which would be authentically Gothic in style. The one finished under Napoleon was demolished. This unusual idea reveals the degree of moralism which surrounded the Gothic revivalism of the end of the 19th century. The convocation had a great echo, resulting in a response of 120 projects from France, England, Germany and Russia, in competition with the Italians. All of the projects were in Gothic style, with an overwhelming decoration which did not add anything new. However, it did show, as we have said, the development of reality, which had fallen into a romantic diversion, which had nothing to do with the Albertian concern of the *concinnitas*.

San Petronio of Bologna

As for the vicissitudes suffered by San Petronio of Bologna in order to furnish it with a façade, the most outstanding historians have written extensively about this theme: Springer, Weber, Panofsky, Zucchini, Bernheimer, Wittkover, Ackermann, Frankl and others. This proves the great interest which it represented for the understanding of the aesthetics of an epoch, this permanent call, over the

centuries, to the genius of the most distinguished architects. These architects concurred with their proposals, for a problem which was not always resolved, in a kind of competition set on a fixed theme and with a trans-historic nature, as we have already mentioned.

For San Petronio, proposals were requested for the façade from architects as Domenico Varignano (1518), Baldassare Peruzzi (1521-22), Giulio Romano (1546) and Vignola (1543), who submitted proposals in the Gothic style in that sense of *conformity* to which we have already referred.

Michelangelo was also called upon to submit a proposal in the year 22, but he never presented it.

In 1570, the *Fabbricieri* decided to convoke a restricted competition to which Francesco Terribilia and Domenico Tibaldi (brother of Pellegrino Tibaldi) were invited. The jury was made up of Andrea Palladio, who chose Terribilia's project, but he suggested on his visit to Bologna in 1572 that a new design be prepared, from a diagram which he left before going on to Verice.

The meeting between Terribilia and Palladio appears to be reflected in the proposal which was sent by Terribilia to Palladio that same year. Terribilia's façade conserved all of the decorations in Gothic style of Varignano, but introduced

Es Napoleón quien decide en 1805, poner fin a la fábrica, erigiendo una fachada, obra del arquitecto Carlo Amati, que corresponde esencialmente al proyecto de Buzzi de 1653.

Esta mezcla conveniente de lo romano y lo gótico propuesta por Buzzi, y finalmente puesta en pie, no podía ser digerida en la edad de los revivals góticos europeos, cuando se quería algo más puro. Así que la larga historia del Duomo de Milán, se cierra en 1883, con la convocatoria de un último concurso, internacional, para dotar a la catedral de una nueva fachada auténticamente gótica, derribando la acabada bajo Napoleón. Esta curiosa idea, revela el grado de moralismo que circunda el revivalismo gótico de finales del XIX. La convocatoria tuvo un enorme eco, con 120 proyectos de Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia, en competición con los italianos: todos en gótico, con una desbordante decoración que nada nuevo añadía, sino mostrar, como decía, el despegue de la realidad, que había caído, en un divertimento romántico, que nada tenía ya que ver con la preocupación albertiana de la concinnitas.

San Petronio de Bolonia

En cuanto a los avatares sufridos por San Petronio de Bolonia para dotarse de una fachada, se ha escrito muy extensamente por los más significados historiadores: Springer, Weber, Panofsky, Zucchini, Bernheimer, Wittkower, Ackerman, Frankl y otros. Prueba ello del enorme interés que supone para el entendimiento de la estética de una época esta permanente llamada, a lo largo de los siglos, al genio de los más distinguidos arquitectos; en cuanto que concurren con sus propuestas, a un problema a veces no resuelto, en una especie de concurso de tema fijo, y carácter transhistórico, como ya he señalado antes.

Para San Petronio, se solicitan propuestas de fachada a arquitectos como Domenico Varignano (1518), Baldassare Peruzzi (1521-22), Giulio Romano (1546) y Vignola (1543), que someten propuestas a la gótica, en aquel sentido de la conformidad del que antes hacíamos referencia.

También Miguel Angel fue llamado a someter una propuesta en el año 22, que nunca presentó.

En 1570, los *Fabbricieri* deciden convocar un concurso res-

tringido al que son invitados Francesco Terribilia y Domenico Tibaldi (hermano de Pellegrino Tibaldi). El jurado será Andrea Palladio, quien opta por el proyecto de Terribilia, pero le sugiere, en su visita a Bolonia de 1572, que realice un nuevo diseño, a partir de un esquema que le deja antes de partir para Venecia.

El encuentro entre Terribilia y Palladio, parece reflejarse en la propuesta que, ese mismo año, envía el primero al vicentino. La fachada de Terribilia conserva todas las decoraciones a la gótica del Varignano, pero introduce figuraciones que delatan las opiniones de Palladio. En vez de coronar los vanos laterales por hastiales de lados de 45 grados, aparecen los semifrontones; ello junto al motivo palladiano, la combinación de órdenes pequeños y grandes, y la gran continuidad de un ininterrumpido entablamento, que rompe cualquier verticalidad gótica, nos lleva automáticamente a las iglesias venecianas de Palladio.

Palladio que había elaborado a medias esta propuesta, opta por dibujar una propia.

Elabora una primera, en la que tras suprimir radicalmente cualquier alusión o eco de la decoración y ornamento gotizante del Varignano, nos presenta una fachada similar a la última del Terribilia. Sometida al juicio del prestigioso arquitecto romano Giacomo della Porta, éste queda maravillado por la misma, pero ejecuta algunas pequeñas observaciones, que parecen ser la causa de una posición más radical de Palladio, en una segunda propuesta de fachada.

Esta segunda fachada, ignora, no sólo las decoraciones del Varignano, sino hasta los portales ya existentes, incluso el de Jacopo della Quercia, e incorpora el orden gigante, como en las modernas fachadas de San Francesco della Vigna y San Giorgio Maggiore de Venecia.

Un año antes de su muerte, y como retomando su visión de que los templos debían de tener pórticos adosados, volviendo, en definitiva, a la idea no realizada para San Giorgio, y experimentada en Maser, Palladio elabora aún una tercera propuesta, que incluye un gigante pórtico hexástilo adosado a la fachada⁸.

Con este último dibujo, se cierra la progresiva ruptura de Palladio con posiciones medievalizantes, y la búsqueda de soluciones inequívocamente clásicas, evocadoras de la Roma antigua. El concurso convocado en 1570, por los *Fabbricieri* de Bolonia, había traído a la luz estas hermosas fachadas palladianas.

figurations which revealed Palladio's opinions. Instead of crowning the lateral vanes with 45 degree gable ends on the sides, semi-pediments appear; this together with the Palladian motif, the combination of small and large orders, and the major continuity of an uninterrupted entablature, which breaks any Gothic verticality, leads us automatically to the Venetian churches of Palladio.

Palladio who had only partially prepared this proposal, chose to draw up his own.

He prepared an initial one, in which after radically eliminating any allusion or echo of the Gothic decoration or adornment of Varignano, he presented a façade similar to Terribilia's last one. This proposal was submitted to the judgment of the prestigious Roman architect Giacomo della Porta, who was delighted with it, but he made some minor observations which appear to be the cause for Palladio's more radical position, in a second proposal for the façade.

This second façade ignored not only Varignano's decorations, but even the already existing arcades, including that of Jacopo della Quercia and incorporated the gigantic order, such as is found in the modern façades of San Francesco della Vigna and San Giorgio Maggiore of Venice.

A year before his death, and readopting his view that the temples must have embedded arcades, he returned to the idea which was not carried out for San Giorgio, but which was experimented with in Maser. Palladio then prepared still a third proposal, which included a gigantic hexastyle gallery embedded in the façade.⁸

With this last drawing, the progressive rupture of Palladio with medieval positions was concluded along with the search for unmistakably classic solutions, evocative of ancient Rome. The competition convoked in 1570 by the *Fabbricieri* of Bologna had brought to light these beautiful Palladian façades.

The Transcendence of an Idea

The façade of San Petronio, as the reader knows, was never completed. From those Palladian projects of the Bologna competition, I will go back in time, about 60 years, in order to briefly refer to some projects which have constituted real landmarks in the History of Architecture, with the scope of models arising from contests and competitions.

St. Peter's in the Vatican

One of the master projects was that of Bramante for St. Peter's in the Vatican. The drawings prepared by him were

the basis for successive proposals by Raphael, Antonio de Sangallo, Peruzzi, Michelangelo and Maderno.

Bramante began to work on his first project in 1505, in clear rivalry with Giuliano da Sangallo and Fra Giocondo. Bramante, before Pope Julius II's impatience to see rapid and concrete results, "had to defend himself against the rivalry of Giuliano da Sangallo (Julius' architect since he had been a Cardinal), who produced plans in competition with Bramante and whose presence must have been both a stimulus to Bramante and a source of ideas", as A. Bruschi affirms.⁹

In this competition, in order to attract the attention of Julius II, Giuliano was temporarily defeated and with him, the entire Florentine lobby which backed him, but he would not take long in returning to Rome, with the enthroning of the new Pontiff, Leon X. Sangallo prepared several proposals and in all of them we see the centralized ground plan in the form of a Greek Cross, forming more rigid or static spaces than Bramante did. This is detected in the traditional value which he assigned to the corners as definitory and limiting in spaces, in their most Albertian sense, both static, as he said, and eternal; it is sufficient to compare the four large feet which make up the support for the dome.

La trascendencia de una idea

La fachada de San Petronio, como sabe el lector, nunca se completó. Desde estos proyectos palladianos del concurso boloñés, volveré hacia atrás en el tiempo, unos 60 años, para referirme someramente a unos proyectos, que han constituido auténticas cimas de la Historia de la Arquitectura, con alcance de modelos, surgidos de concursos y competiciones.

San Pedro del Vaticano

Uno de estos proyectos cumbre, es el de Bramante para San Pedro del Vaticano. Los dibujos, por él elaborados, están en la base de las sucesivas propuestas de Rafael, Antonio de Sangallo, Peruzzi, Miguel Angel y Maderna.

Bramante comienza a trabajar en su primer proyecto en 1505, en clara rivalidad con Giuliano de Sangallo y Fra Giocondo. Bramante, ante la impaciencia del Papa Julio II por ver resultados rápidos y concretos, *"hubo de defenderse contra la rivalidad de Giuliano de Sangallo (arquitecto de Julio, desde que éste era cardenal), quien produjo planos en competición con los de Bramante, y cuya presencia debe haber sido, a la vez, un estímulo para Bramante y una fuente de ideas"*, como afirma A. Bruschi⁹.

En este concurso para atraer la atención de Julio II, es derrotado temporalmente Giuliano (y con él, todo el lobby florentino que lo respalda), que no tardará en volver a rondar por Roma, con la entronización del nuevo pontífice León X. Sangallo elabora varias propuestas en todas ellas vemos la planta centralizadora en cruz griega, configurando los espacios más rígida o estáticamente que Bramante. Ello se detecta en el valor tradicional que asigna a las esquinas como definitivas y limitadoras de espacios, en su sentido así más albertiano, estático como decía y eterno: basta comparar los cuatro grandes pies que constituyen el soporte de la cúpula.

La primera propuesta y más conocida como del Bramante (el llamado Plano Pergamino) sienta las bases, como antes señalaba, del San Pedro que hoy conocemos. Al margen de las dudas sobre la centralidad o longitudinalidad, este proyecto encierra ya muchas ideas de un segundo, del que se conserva un dibujo atribuido a su asistente en San Pedro, Menicantonio de Chiarelli, que lo traza entre los años 1513 y 1520.

The first proposal and more well-known as Bramante's proposal (the one called The Parchment Plan) set the bases, as we have already indicated, for the St. Peter's which we know today. Aside from the doubts as to its central nature or longitudinality, this project encases many ideas of a second one, of which a drawing is conserved, attributed to his assistant at St. Peter's, Menicantonio de Chiarelli, who drew it up between the years 1513 and 1520.

The centralized ground plans had already appeared in the drawings of Filarete and Leonardo. Leonardo had drawn temples which appeared to be the expression of the longed for and never constructed models of Alberti. In addition, Bramante had already designed a central ground plan in his *Grabado Prevedari* of 1481. In addition, his Tempietto de San Pedro in Montorio had already been initiated, as a martyrium.

In the second project, the church appeared surrounded by an area, as if it were a forum (like that of Trajan), enhancing the central role of the temple, as also occurred in his martyrium of Janículo.

Bramante's project was the first representation of the synthesis of the Pantheon on the Majencio Basilica, where the dome and tambour were reminiscent of the martyrium

of Montorio. A project, in which the flowing space is the central theme on the inside, where the pilasters which support the dome, were placed in a diagonal fashion, breaking with the value assigned to the corner and opening up the passage to the octagon, anticipating in summary the Baroque space and spectacle. The space flows behind the screens of columns which limit several ambulatories at the end of the arms. The thermal resonances are noted from the hierarchization and structuring of the parts, to the formal elements of the same—windows, column screens etc.—which are anticipated in the Venetian churches of Palladio.

Also revolutionary was the façade, with a clear correspondence between the interior and exterior, which is emphasized by showing all the volumes of the parts (as is seen in the commemorative medal of the first stone) as well as in Leonardo's drawings.

Interior-exterior correspondence is emphasized, by taking the gigantic Corinthian order out to the portico which is embedded in the façade and having the pediment supported by pairs of pillars which corresponded exactly to the large pillars (buttresses) in pairs of the transept. Bramante's vision of the outside of St. Peter's confirmed, together with other contemporary projects of his as the

Las plantas centralizadas, habían aparecido ya en los dibujos de Filarete y de Leonardo, éste había dibujado templos que parecen la expresión de los añorados y nunca construidos modelos de Alberti. Por otra parte, Bramante ya traza una planta central en su *Grabado Prevedari* de 1481. Además ya había iniciado su Tempietto de San Pedro in Montorio, como martyrium.

En el segundo proyecto, aparece la iglesia rodeada por un recinto, como si se tratara de un foro (como el Trajano), potenciando el papel central del templo, al igual que ocurriera en su martyrium del Janículo.

El proyecto de Bramante es la primera plasmación de la síntesis del Panteón sobre la Basílica de Majencio, donde cúpula y tambor rememoran el martyrium del Montorio. Un proyecto, en el que el espacio fluyente es el tema central en el interior, donde los pilastres que sustentan la cúpula, se colocan en diagonal, rompiendo con el valor asignado a la esquina, "abriendo" paso al octógono, anticipando en suma el espacio y el "espectáculo" barroco. El espacio fluye tras las pantallas de columnas que limitan unos ambulatorios al extremo de los brazos. Se aprecian las resonancias termas, desde la jerarquización y estructuración de las partes, a los elementos formales de las mismas—ventanas, pantallas columnarias, etc.—que se anticipan a las iglesias venecianas de Palladio.

Revolucionaria igualmente es la fachada, con una clara correspondencia entre interior y exterior, que se acusa mostrando todos los volúmenes de las partes (como se ve en la medalla conmemorativa de la primera piedra) al igual que en los dibujos de Leonardo.

Correspondencia interior-exterior que se recalca, sacando el orden gigante corintio al pórtico que se adosa a la fachada, y haciendo que el frontón sea sustentado por pares de pilastras que se corresponden exactamente a los grandes pilastres (machones) en pareja del crucero. Esta visión de Bramante del exterior de San Pedro, confirma, con otros proyectos contemporáneos suyos, como la iglesia de Roccaverano de 1509, la influencia que ejerció no sólo sobre Palladio (quien incluye en sus Cuatro Libros, con profunda admiración el Tempietto, como obra digna de los antiguos), sino sobre todos los arquitectos del 500, y de siglos ulteriores.

Church of Roccaverano of 1509, the influence which he exercised not only on Palladio (who included the Tempietto in his Four Books, with a profound admiration, as a worthy work of the old ones), but above all, on the architects of the Cinquecento and the subsequent centuries.

Bramante, with his contradictions, between the search for the eternal and monumental nature of his works, and the rupture towards new sensations from space, breaking away from prefixed canons, was considered, as Pevsner had indeed pointed out, as the precursor of Baroque style.¹⁰

Bramante's genius, in competition with Giuliano de Sangallo, had produced one of the most paradigmatic works of history.

The Rialto Bridge

In 1554 for the first time and in 1569 for the second and last time, the Senate of Venice convoked two competitions among the most famed architects of Italy, in order to seek a definitive solution for the Rialto Bridge, which as it was made of wood, had already suffered serious threats of ruin on several occasions. Then, as today, the Rialto area, was the commercial center of the city, and so the bridge was a fundamental structure of the city.

The jury for the competition of 1554, made up of three

Bramante, con sus contradicciones, entre la búsqueda del carácter eterno y monumental de sus obras, y la ruptura hacia nuevas sensaciones desde el espacio y la ruptura con cánones prefijados, se constituye, como bien ha señalado Pevsner, en un precursor del barroco¹⁰.

El genio de Bramante, en competición con Giuliano de Sangallo, había dado una de las obras paradigmáticas de la historia.

El Puente de Rialto

En 1554 por vez primera, y en 1569 por segunda y última, el Senado de Venecia convoca sendos concursos entre los más afamados arquitectos de Italia, a fin de buscar una solución definitiva al Puente de Rialto, que siendo de madera, ya había sufrido en varias ocasiones serias amenazas de ruina. Entonces, como hoy, la zona del Rialto, era el corazón comercial de la ciudad, por lo que el puente constituía una pieza fundamental en la misma.

El jurado del concurso de 1554, compuesto por tres miembros nombrados por el Senado, impone ya la condición de que se construya el puente de piedra. Se examinan numerosos proyectos que llegan de toda Italia, entre ellos uno de Vignola, a juzgar por lo que cuenta V. Scamozzi¹¹: en cualquier caso ni éste en sus libros, ni otros documentos, nos muestran ninguna propuesta. Queda sólo, el que parece primer proyecto de Palladio para el Rialto. El jurado falla a favor de Jacopo Sansovino. Se inician las obras, que súbitamente se detienen.

El Senado, presionado quizás por el lobby que capitanean los Barbaro (protectores de Palladio), convoca un segundo concurso.

El 7 de septiembre de 1569, el Senado nombra a las tres personas encargadas de controlar las propuestas y diseños y de interrogar a los arquitectos que las presentan. Este concurso no lleva a la inmediata prosecución de las obras, que no se reanudan hasta 18 años después, según el proyecto de Antonio da Ponte.

Este arquitecto había configurado un puente de un solo arco, de suficiente luz para que fuera de parte a parte del canal, lo que hacía que su clave se elevara muy por encima de la cota de las orillas, como en algunos puentes medievales. La solución de Da Ponte es muy ingeniosa y efectista, y hará igualmente fortuna y

fama universales.

Palladio presentó en el segundo concurso el proyecto que aparece publicado en sus *Cuatro Libros* (Libro III, Cap 13, pp. 25-27). Tanto su primera propuesta, como esta última revelan el interés de Palladio por acondicionar tan relevante pieza de atado de las riberas del Gran Canal, como si de un pequeño foro se tratara. Ubica en ambas propuestas tiendas sobre el puente. El segundo proyecto, está organizado en base a tres calles, una central y dos laterales; las tres flanqueadas por filas de locales comerciales, hasta completar el número de 6 hileras, dejando el centro del puente abierto a una gran logia, que lo cruza de parte a parte.

Palladio defiende la conveniencia de instalar tiendas encima del puente, y recuerda cómo el Ponte Elio de Roma se encontraba "*anticamente ancor egli coperto tutto di loggie con colonne di bronzo, con statue, e con altri mirabili ornamenti...*"¹².

El proyecto de Palladio es sin duda una propuesta radical en sus días, que forma parte de la posición del arquitecto y de sus amigos humanistas, como los Barbaro, deseosos de actuar sobre las estructuras medievales con un inequívoco espíritu "a la antigua".

Palladio, en este sentido, parece retomar las proposiciones de Fra Giocondo para el Rialto, quien ya en 1514 —según cuenta Vasari—, proponía reestructurar todo el área en torno al puente, y aprovechando los solares que los incendios habían dejado libres, configurar un enorme foro en este lugar.

Palladio plantea esa idea de que el puente ha de ser, no sólo un elemento físico de unión, sino además una parte de ese mismo renovado y denso tejido comercial de la ciudad. Por ello las calles, como las tiendas, entran y se continúan a través del puente, que en su centro, en el espacio en logia, parece recoger la idea de foro, aunque no tan explícitamente como en el proyecto de 1554.

Este objeto, puente con construcciones sobre él, o grupo de edificios bajo los que discurre el río, depende como se vea, como objeto celebrativo, constituye ya una imagen recurrente en la historia de la arquitectura —recuérdense los puentes de Soane, por citar un arquitecto.

El puente como edificio, pasa a ser parte importante de la

members appointed by the Senate, had already imposed the condition that the bridge be made of stone. They examined many projects which arrived from all over Italy, among them one from Vignola, judging by what V. Scamozzi says.¹¹ In any case, he does not show us any proposal in his books or in other documents. The only one which was left appears to be the first project of Palladio for the Rialto bridge. The jury decides in favor of Jacopo Sansovino. Work was initiated and then suddenly halted.

The Senate, pressured perhaps by the lobby headed by the Barbaro family (protectors of Palladio), convoked a second competition.

On the 7th of September 1569, the Senate named three individuals in charge of controlling the proposals and designs and responsible for questioning the architects who presented them. This competition did not lead to the immediate continuation of the work, which was not renewed until 18 years later, according to Antonio da Ponte's project.

This architect had designed a bridge of a single arch, of sufficient span so that it went from one side of the canal to the other, which raised its keystone above the level of the shores, as was the case for some medieval bridges. Da Ponte's solution was very clever and effective and would

gain universal fame and fortune.

Palladio presented the project in the second competition which was published in his *Four Books* (Book III, Chap. 13, pp. 25-27). Both his first proposal, as well as this last one, revealed Palladio's interest in conditioning such a relevant piece on the shores of the Grand Canal, as if it were a small forum. Shops were located on the bridge in both proposals. The second project was organized based on three streets, one central one and two side ones; the three were flanked by rows of shops, in order to form 6 rows, leaving the center of the bridge open for a great loggia, which would cross from one end to the other.

Palladio defended the convenience of installing shops on the bridge and mentioned how the Elio Bridge of Rome was "*anticamente ancor egli coperto tutto di loggie con colonne di bronzo, con statue e con altissimi ornamenti...*"¹²

Palladio's project was, without a doubt, a radical proposal for its day, which formed part of the position of the architect and his Humanist friends, such as the Barbaro family, anxious to act on medieval structures with an unmistakable spirit in the old style.

Palladio, in this sense, appeared to readopt the proposals made by Fra Giocondo for the Rialto bridge, who in 1514 —according to Vasari— proposed re-structuring the entire

area around the bridge and taking advantage of the property which the fires had left free, in order to form an enormous forum in this place.

Palladio presented the idea that the bridge had to be not only a physical element of union, but also a part of that same renewed and dense commercial web existing in the city. Therefore, the streets, as well as the shops entered and continued along the bridge, and the loggia area in its center appeared to reflect the idea of the forum, although not as explicitly as it appeared in the project of 1554.

This object, the bridge with the constructions on it, or the group of buildings under which the river flows, depending upon how it is seen, already constituted a recurring image in the history of architecture —remember Soane's bridges, to cite just one architect.

The bridge as a building, became an important part of the urban setting, of the Baroque routes, or of the major designs of the Enlightenment, as a structure capable of competing with the greatest architectonic objects.

A. Canaletto's view suggests this idea to us. In it, the Basilica has replaced the Palazzo dei Camerlenghi, the Palazzo Chiericati replaced the Fondaco dei Tedeschi and the Palladio Bridge, that of Da Ponte. But the objects of this collage could be others, as autonomous and evocative, as

escenografía urbana, de los recorridos del Barroco, o de los grandes trazados del Iluminismo, como una pieza capaz de competir con los más grandes objetos arquitectónicos.

La vista de A. Canaletto, nos sugiere esta idea. En ella la Basílica ha sustituido al Palazzo dei Camerlenghi, el Palazzo Chiericati al Fondaco dei Tedeschi, y el Puente de Palladio al de Da Ponte. Pero los objetos de este collage podían ser otros, autónomos, evocativos, como éstos; Canaletto lo sabía, el puente y los edificios de Palladio son ya modelos, y lo han demostrado en el transcurso de los siglos; Canaletto pone en valor el alcance de algunas propuestas, como esta, que hemos comentado, surgida de un concurso.

El Plan de Londres de 1666

Entre los días 2 y 5 de septiembre de 1666, un incendio que parecía no apagarse jamás, destruyó las tres cuartas partes de la ciudad de Londres, con 13.000 casas incendiadas, entre los cuantiosos daños.

Ante tal desastre, el rey Carlos II publica su *Proclamation*, en que se toman medidas para evitar que una catástrofe así vuelva a repetirse; entre ellas, se propone a debate del Parlamento, la conveniencia de adoptar un plan, y un nuevo trazado, para el cual se habían pedido proyectos e ideas.

Sir Christopher Wren presenta el suyo el día 11 de aquel mismo mes, y tres días después lo hace John Evelyn. Entregan propuestas V. Knight, R. Newcourt y R. Hooke.

Los proyectos de Wren y de Evelyn tienen bastantes semejanzas. El de Knight, no es un proyecto dibujado, sino una serie de recomendaciones escritas de extraordinario interés, de las que puede deducirse un dibujo de ciudad. Newcourt y Hooke proponen sendas retículas. Una serie de medidas prácticas, que todos los proyectos recogen, y las Actas de Construcción de Londres de 1667 y 1670 también, conciernen a la prohibición de construir edificios de madera y a la necesidad de mayor anchura de las calles, así como normas de higiene de los ríos (como el Canal Fleet), etc.

El proyecto que acapara la atención y ocupa más tiempo de debate en el Parlamento, es el de Sir Christopher Wren, siendo además el preferido por el monarca.

Wren, respetando, como todos, la Catedral de San Pablo, y otros edificios monumentales, propone una retícula de relleno entre una serie de ejes fundamentales. En St. Paul se abren dos grandes avenidas que se bifurcan, atravesando la ciudad de este a oeste; una de estas avenidas llega a la Bolsa (Exchange), y la otra, casi paralela al Támesis, a la puerta (al este) junto la Torre. La Bolsa se rodea con una plaza oblonga, donde concurren diez calles, formando una estrella. De esta plaza parte otra gran avenida hacia el oeste (también casi paralela al Támesis), y que con las otras dos antes descritas, forma a modo de una gran Z que tiene en sus vértices la Catedral y la Bolsa.

Al este aparecen dos plazas con calles radiales, y dos crecientes junto al río, uno a la entrada del Puente de Londres. En el oeste, se ve una plaza octogonal con ocho calles radiales, formando como una ciudad independiente y separada del resto del plan por el río Fleet, que aparece canalizado y con muelles o calles laterales, a modo de avenidas; el borde del Támesis está tratado como una amplia avenida igualmente. Una amplia calle corre de norte a sur por el centro del plan.

El plano de Evelyn es en muchos aspectos similar al de Wren. La catedral ocupa una posición central, desde donde un tridente origina unas diagonales en la retícula propuesta. Aparece un trazado octogonal al oeste del Canal Fleet, y sendos crecientes en el borde del Támesis, donde, sin embargo, no se ha propuesto una amplia avenida, como si lo hace Wren. El proyecto está menos matizado que el de Wren, todos los elementos son más parecidos entre sí, lo que le da un cierto aire más monótono.

Hooke propone una retícula, que al llegar a la curva que el Támesis hace río arriba, a la altura del Canal Fleet, también se curva, creando un efecto curioso. Newcourt también propone un modelo reticulado; pero aquí aparece una novedad, algo premonitorio, cual es el gusto que los londinenses habrían de tomar a los **squares** con sus **green** centrales, a lo largo del 700 y después. Newcourt ha propuesto la ciudad de los **squares**, que no son sino una emulación de las **places royales** francesas, pero sustituyendo la estatua del monarca por un cuadrado de césped, de uso privado por los vecinos, que viven en las casas perimetrales de esa plaza cuadrada o **square**. Si bien es cierto, que Jones había adelantado este tipo en Covent Garden, es ahora, cuando el modelo se perfila más,

these. Canaletto knew it, Palladio's bridge and buildings are now models and have proven it in the course of the centuries. Canaletto gives importance to the scope of some proposals, as this one, which we have commented upon, and which has come out of a competition.

The London Plan of 1666

Between the 2nd and 5th of September of 1666, a fire which seemed to never be extinguished, destroyed three-quarters of the City of London, with 13,000 houses burnt out, and very extensive damages.

In the face of such a disaster, King Charles II published his *Proclamation* in which measures were taken in order to avoid the repetition of a similar catastrophe. Among these measures, the convenience of adopting a plan and a new lay-out was proposed in a debate in Parliament, for which projects and ideas were requested.

Sir Christopher Wren presented his project on the 11th of that same month and 3 days later John Evelyn did the same. V. Knight, R. Newcourt and R. Hooke presented proposals as well.

Wren and Evelyn's projects had quite a lot of similarities. Knight's was not a drawn-up project but a series of written recommendations of extraordinary interest, from which a drawing of the city could be deduced. Newcourt and Hooke

both proposed reticules. A series of practical measures, which all the projects reflected were published along with the Minutes on Construction of London of 1667 and 1670 which covered the prohibition of constructing wood buildings and the need for greater width in the streets, as well as norms for hygiene in the rivers (such as Canal Fleet), etc.

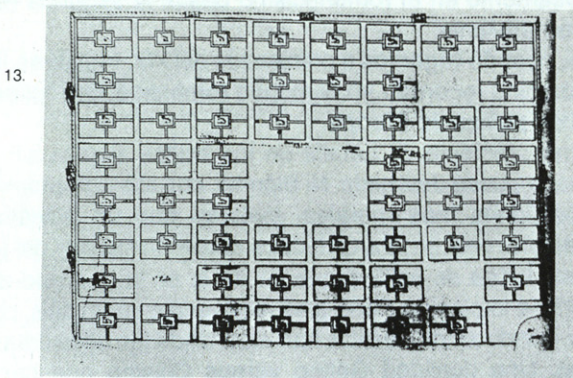
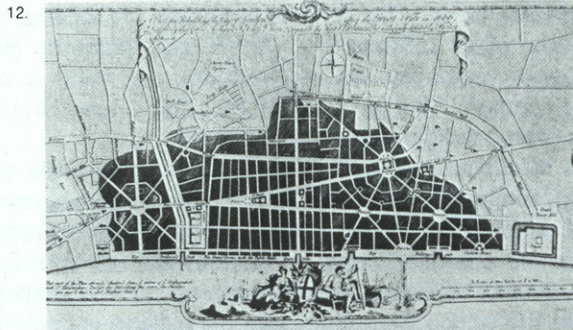
The project which would attract the most attention and take up the most time in debate in the Parliament, was that of Sir Christopher Wren, and it was also the one preferred by the monarch.

Wren respected, like everyone else, St. Paul's Cathedral and other monumental buildings, and proposed a filled-in retícula among a series of fundamental thoroughfares. At St. Paul's, two large avenues opened up which forked and crossed the city from East to West. One of these avenues reached the Stock Exchange, and the other, almost parallel to the Thames, went to the port (to the East) beside the Tower. The Stock Exchange was surrounded by an oblong square, where ten streets concurred, forming a star. From this square, another great avenue started out to the West (also almost parallel to the Thames) and which with the other two already described, formed a kind of great Z which had the Cathedral and the Stock Exchange at its corners.

To the East, were two squares with radial streets and two crescents beside the river, one at the entrance to London Bridge. To the West, there was an octogonal square with eight radial streets, forming something like an independent and separate city from the rest of the Plan along Fleet river, which appeared to be channelled, with docks or lateral streets in the form of avenues. The shores of the Thames was also treated like a broad avenue. A wide street ran from North to South along the center of the Plan.

Evelyn's Plan was in many ways similar to Wren's. The Cathedral stood in the center, from where a trident produced several diagonal thoroughfares in the proposed retícula. An octagonal lay-out appeared to the West of Canal Fleet along with two crescents beside the Thames, where, however, a wide avenue was not proposed, as Wren had done. The Project was less developed than Wren's. All of the elements were very similar to one another, which gave it a certain, more monotonous air.

Hooke proposed a retícula which when it reached the curve which the Thames forms upstream, at the level of Canal Fleet, it also curved, creating an unusual effect. Newcourt also proposed a reticulated model, but here something new appeared, something indicative, which is the pleasure which the Londoners take in their squares,



12. Plan de C. Wren para Londres 1666

13. Plan de R. Newcourt para Londres 1666

próximo ya a los ejecutados 70 años después en Lincoln's Inn Fields o en Bloomsbury, por ejemplo, y de universal fama.

Knight en sus recomendaciones, recoge aspectos muy pragmáticos, en cuanto a la calidad de vida, espacios abiertos, tipos de bloque, etc., y recalca fundamentalmente los mecanismos económico-financieros que conlleva poner en pie el plan. Más allá del plano reticulado que sugiere, cabe destacar este aspecto, de lo que hoy sería la **gestión** del plan. Por lo demás, todas las propuestas reticulares tendrán un enorme eco en las ciudades de colonización de los Estados Unidos de América.

El plan de Wren recoge una riquísima figuración. La planta

octogonal, al oeste, recuerda a Palmanova o las ciudades ideales del Renacimiento, o a las de fundación suecas por ejemplo. La bifurcación ante St. Paul hacia el este, y los grandes ejes, que unen importantes edificios, nos llevan a la Roma de Sixto V. Las plazas estrelladas, a la Francia de las **places royales**. Los muelles en borde del Támesis, a los **quai** realizados en el Gran Siglo francés, o los hechos en Amsterdam.¹³

El Plan de Wren, heredero del Barroco, alumbró ya muchos postulados de lo que será la ciudad anhelada por los iluministas. Wren plantea una ciudad de muchas partes diferentes, anticipándose a los postulados de los más radicales ilustrados, en más de un siglo. Su plan parece recoger la idea de Laugier, de la ciudad variada como un parque, o las palabras de Milizia que reclamaba: *"La planta de una ciudad debe distribuirse de manera que la magnificencia del total, aparezca subdividida en una infinidad de bellezas particulares, todas diferentes, y que no se tropiece jamás con los mismos objetos, de forma, que al recorrerla de un extremo a otro, en cada uno de sus barrios, se encuentre algo nuevo, singular, sorprendente. En ella debe reinar el orden, pero en medio de una especie de confusión"*. Algo similar dice un teórico tan señalado como Quatremère de Quincy: *"En general, es de desear que la planta de una ciudad, se disponga, de modo que su magnificencia nazca de una infinidad de bellezas particulares y siempre diversas. Sería necesario que, al recorrerse todos sus barrios, uno detrás de otro, cada uno de ellos pudiese ofrecer, dentro de un mismo sistema de unidad, un espectáculo variado de monumentos de todo tipo..."*¹⁵.

En definitiva, Wren proclama con su plan, el primer proyecto de ciudad iluminista; no sólo desde la figuración, sino desde la misma organización interna, donde se separan con claridad las partes, así los edificios singulares o monumentales (como mercados, iglesias, etc.) de la residencia.

Todos los proyectos de este concurso, ejercerán una enorme influencia en otros de los años siguientes. La ciudad medieval y su organización son liquidadas, en todas las propuestas presentadas a Carlos II, y sin embargo, ninguna de ellas verá la luz, en el Londres que se levanta tras el Gran Incendio. Permanecerán en la memoria, como auténticos modelos, de modo que estas ideaciones trascenderán los siglos.

with their green centers, throughout the 1700s and afterwards. Newcourt had proposed the city of the squares which were only an emulation of the French **places royales**, but he replaced the statues of the monarch with a square patch of grass, for private use by the residents who lived in the houses lining the perimeter of the square. If it was true that Jones had first introduced this type of square in Covent Garden, it was then that the model took on more shape, very similar to those executed 70 years later in Lincoln's Inn Fields or in Bloomsbury, for example and of universal fame.

Knight in his recommendations reflected very pragmatic aspects in relation with the quality of life, the open spaces, types of blocks, etc., and fundamentally emphasized the economic-financial mechanisms which would be involved in carrying out the Plan. Beyond the reticulated Plan which he suggested, attention should be given to what would, today be called the **management** of the Plan. As for the rest, all of the reticulated proposals would have an enormous echo in the colonized cities of the United States of America.

Wren's Plan reflected a very rich formation. The octagonal lay-out to the West was reminiscent of Palmanova or the ideal cities of the Renaissance, or those of Swedish foundation, for example. The forking of roads

before St. Paul's to the East and the major thoroughfares which connected important buildings, took us to the Rome of Sixtus V. The squares in the form of stars were similar to the **places royales** of France. The docks beside the Thames, to the **quais** constructed in the Great Century of France or those built in Amsterdam.¹³

Wren's Plan, heir of the Baroque style, illuminated many postulates of the desired city, sought by those of the Enlightenment.

Wren presented a unit of many different parts, anticipating the postulates of the most illustrious radicals in more than a century. His plan appeared to reflect Laugier's idea of the varied city as a park, or the words of Milizia who declared: *"The lay-out of a city must be distributed in such a way that the magnificence of the whole, appears to be sub-divided into an infinity of particular beauties, all of which are different, and which do not stumble over the same objects, so that, when it is visited from one end to the other, in each one of its quarters, something new, unique and surprising is discovered. In it, order must reign, but in the midst of a kind of confusion"*¹⁴. Something similar is said by such a noted theoretician as Quatremère de Quincy: *"In general, it is desirable that the lay-out of a city be arranged in such a way that its magnificence is born*

*from an infinity of particular and always diverse beauties. It would be necessary, when visiting all of the quarters, one after the other, that each one of them could offer, within a single system of unity, a varied spectacle of monuments of all kinds..."*¹⁵.

In summary, Wren proclaimed in his Plan, the first project of the Enlightened City; not only from the form but from the same internal organization, where the parts were separated with clarity, and so the unique or monumental buildings (as markets, churches, etc.) were separated from the residences.

All of the projects of this competition would exercise an enormous influence on others in the following years. The medieval city and its organization were resolved in all the proposals presented to Charles II but none of them would come into being, in the London which was put up after the Great Fire. They would remain in the memory, as authentic models, in such a way that these ideas would transcend the centuries.

The Battle of Styles.

The Classic and Gothic, from the Character

At the end of the 18th century, the English scientific world in particular and the continental one in general, would

**La batalla de los estilos.
Lo clásico y lo gótico, desde el carácter.**

A finales del siglo XVIII, el mundo científico inglés en particular, y el continental en general, pondrá en tela de juicio la visión más estática que de la antigüedad se tenía en el Renacimiento, propiciando las teorías de la percepción, el empirismo, la experimentación y comprobación, y la potenciación del subjetivismo en el Arte.

Desde las obras de Hawksmoor y Vanbrugh asoma la lucha entre los elementos que las integran; esas **contraposiciones** de las partes significan la destrucción de la **unidad barroca**. Con razón creo que Kaufmann ha considerado a estos dos arquitectos como figuras premonitorias del panorama que se extiende desde comienzos del XVIII hasta bien entrado el XIX.¹⁶

Las posiciones militantes y doctrinarias de los neopalladianos, capitaneados por Lord Burlington y Colin Campbell, se explicarían como **solución** y **freno** a los vaivenes que la arquitectura británica experimenta en la primera mitad del Setecientos.

También en Francia, la puesta en crisis del objeto había comenzado, pero mantenida en discursos teóricos. Tras Servandoni, que ganó el concurso de San Sulpicio, serán, en la segunda mitad del XVIII, Gabriel y Blondel, los más conscientes de que los gustos están cambiando, en un momento en que Inglaterra, despreocupada de cualquier debate teórico, se había lanzado a la evocación de la antigüedad de forma apasionada, libre, y en clave pintoresca, como han señalado R. Middleton y D. Watkin¹⁷.

Decisiva influencia tendría, en este florecimiento del neoclasicismo inglés, el debate sobre la superioridad de Grecia respecto a Roma. Los grabados que de Paestum hiciera Piranesi representan la claudicación de sus propias tesis, al exaltar estos templos griegos de una manera ya romántica. Unido ello a los libros de viajes y las meticulosas descripciones de los edificios de la antigüedad, en publicaciones que ven la luz a mediados del siglo, y entre las que cabe destacar la de James Stuart (1713-1788) y Nicholas Revett (1721-1804), titulada *The Antiquities of Athens, measured and delineated* (1762).

En el desarrollo del neoclasicismo-pintoresquismo, no podemos olvidar el papel desempeñado por **outsiders** de primer orden, por los **aficionados** humanistas de la nobleza y la aristocracia

inglesas. Ya en 1733 se fundó la *Society of Dilettanti*, de la que formaron parte J. Stuart y N. Revett (que, como he dicho, fueron figuras señaladísimas de mediados del XVIII), y otros arquitectos como W. Wilkins (1778-1839) y C.R. Cockerell (1788-1863), de gran prestigio a principios del XIX.

Pero el romanticismo en Inglaterra (como más tarde en el continente) recogerá también la tradición gótica subyacente en la cultura del país. No es infrecuente ver entre el sembrado de **objetos** de las grandes fincas ajardinadas por los famosos L. Capability Brown, H. Repton, y otros, templos y demás elementos del paisaje a lo **gótico**. La arquitectura del **cottage** encuentra su sitio exitosamente en el romanticismo desde la segunda mitad del XVIII en adelante.

Así que, cuando llegamos a comienzos del XIX, Inglaterra lleva un largo camino recorrido en el mundo romántico, con respecto a los demás países de Europa.

De forma creciente, la batalla de los estilos avanza sin que nadie ni nada pueda detenerla. Ni Blondel, con sus compromisos, ni las posiciones más morales, evitarán que un eclecticismo total y absoluto reine en la arquitectura desde comienzos del siglo.

Pero esta lucha de estilos, que se inicia en la dualidad de lo gótico frente a lo clásico, tiene gran resonancia en un país, como Inglaterra, donde ambos estilos han alcanzado tan altas cotas de perfección. Una dualidad **Gótico versus Clásico** que poco o nada tiene ya que ver con la *concinnitas* albertiana, sino con el problema del **carácter** del edificio. Una dualidad que desemboca en los primeros años del siglo en un uso indiscriminado de ambos estilos, según convenga al carácter, sin saberse muy bien, en muchos casos, cuál es el carácter más adecuado a un determinado uso del edificio.

Las puertas al eclecticismo del XIX se abren así, aunque no sin resistencia, por parte de los más ardorosos defensores de la supremacía clásica.

Muy reveladores de esta batalla de los estilos son los concursos convocados en Cambridge, entre 1804 y 1834, para varios edificios importantes, como el Downing College, el Trinity College, la Biblioteca de la Universidad y el Fitzwilliam Museum.¹⁸

question the more static vision of antiquity which existed in the Renaissance, propitiating, theories of perception, empiricism, experimentation, checking and the enhancing of Subjectivism in Art.

The struggle arises between the elements which make up the works of Hawksmoor and Vanbrugh; those counterpositions of the parts signify the destruction of the Baroque unit. I believe with good reason that Kaufmann has considered these two architects as indicative figures of the panorama which existed from the beginning of the 18th century until well into the 19th¹⁶.

The militant and doctrinal positions of the Neo-Palladians, headed by Lord Burlington and Colin Campbell, would explain as a solution or a check, the variations which British architecture experienced during the first half of the seventeen hundreds.

In France as well, the critical situation of the object had begun, and was maintained in theoretic discourses. After Servandoni, who won the competition for San Sulpicio, Gabriel and Blondel would be, in the second half of the 18th century, the most aware of the fact that the tastes were changing, at a time in which England was unconcerned about any theoretical debate. The country had set off on the evocation of antiquity in a passionate, free manner, and

in a picturesque key, as R. Middleton and D. Watkin had pointed out¹⁷.

The debate on the superiority of Greece in relation with Rome would have a decisive influence on this flourishing of English Neo-classicism. The engravings which Piranesi made of Paestum, represented the abandoning of his own thesis, in order to praise these Greek temples in an already romantic fashion. This aspect combined with the travel books and the meticulous descriptions of the buildings of antiquity, in publications which were published in the middle of the century, and among which mention should be made of that of James Stuart (1713-1788) and Nicholas Revett (1721-1804), entitled *The Antiquities of Athens, measured and delineated* (1762).

In the development of Picturesque-Neo-classicism, we cannot forget the role carried out by outsiders of the first order, by the Humanist fans of English nobility and aristocracy. In 1733, the Society of Dilettanti was founded, of which J. Stuart and N. Revett formed a part (who, I have said, were outstanding figures in the middle of the 18th century) along with other architects as W. Wilkins (1778-1863), of great prestige at the beginning of the 19th century.

But Romanticism in England (as well as later on, on the

continent) would also reflect the underlying Gothic tradition in the culture of the country. It is not infrequent to see among the objects planted on the great estates landscaped by the famous L. Capability Brown, H. Repton and others, temples and other scenic elements, in Gothic style. The architecture of the cottage finds a successful place in Romanticism as of the second half of the 18th century, onwards.

Thus, when we come to the beginning of the 19th century, England has gone a long way in the romantic world, in relation with the other countries of Europe.

In a growing manner, the battle of styles advanced without anyone or anything capable of stopping it. Neither Blondel, with his compromises, nor the more positions, would avoid a total and absolute eclecticism from reigning in the architecture as of the beginning of the century.

But this battle of styles, which was initiated in the duality of Gothic before Classic style, took on great importance in a country, like England, where both styles had reached such high levels of perfection. There was a duality of Gothic versus Classic which had little or nothing to do with the Albertian concinnitas, but rather with the problem of the nature of the building. A duality which led, in the first years of the century, to an indiscriminate use of both styles,

Mientras en Oxford se sigue el camino gótico, en Cambridge existía un grupo de dilettantes progreios, que constituían la sociedad *The Cambridge Hellenists*, de la que forma parte el arquitecto W. Wilkins, al que antes hemos aludido.

A continuación pasará a comentar dos de los concursos de Cambridge de estos años.

Concurso para el Downing College de Cambridge

Este concurso, como ha señalado David Watkin, representa *la victoria del revival griego* en un momento en que la arquitectura colegial inglesa ha optado por el gótico.¹⁹

Se convoca el concurso en 1804 con serias dudas sobre el estilo que debía de adoptarse. Personas como Thomas Hope (1769-1831), **cerebro** del neoclasicismo inglés, al ser consultado, propone al director el lenguaje clásico, sugiriendo como modelo de entrada del colegio la Puerta de Brandeburgo de Langhans. Los profesores parecen más proclives al gótico.

Presentan propuestas William Wilkins, George Byfield, Lewis Wyatt (sobrino de James Wyatt), Francis Sandys y William Porden. Tan adecuado parece el gótico, que Sandys y Porden proponen sendos diseños góticos, a pesar de la predisposición de Hope y los directores, así como del mismo monarca Jorge III (discípulo de William Chambers), para que Downing se construyera **en clásico**. Sin embargo, no hubo acuerdo entre los miembros del colegio y el director. Todas las propuestas, incluidas las **clásicas** de L. Wyatt y W. Wilkins, fueron rechazadas. Un jurado de tres arquitectos, entre los que se encontraba el prestigioso George Dance, resolvió el concurso a favor de William Wilkins.

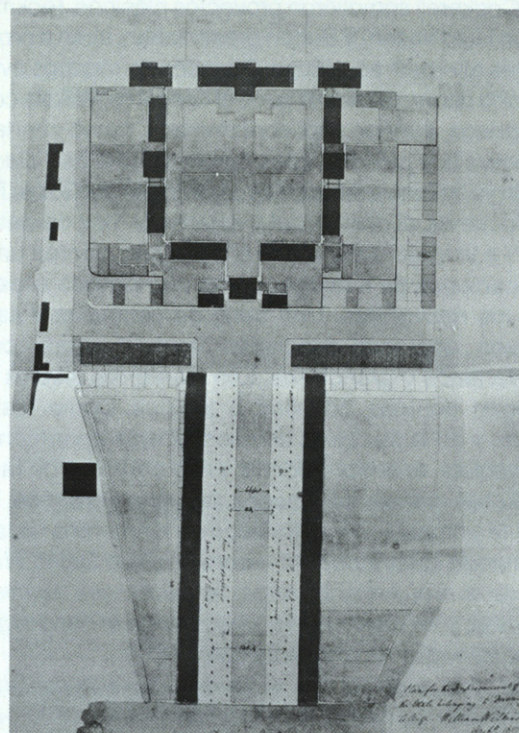
La configuración tradicional de los colegios, como patio cerrado, queda alterada en la propuesta de Wilkins. En su proyecto, los lados del **quadrangle** se rompen en pequeños edificios exentos, que pretenden simular templos griegos.

William Wilkins propuso su conocida puerta en **propileo**, a imitación de la de Atenas, colocada al final de un ancho camino. El esquema preludia, en cierto modo, los de Thomas Jefferson para la Universidad de Virginia de 1817. La disposición de las partes era innovadora en su proyecto; como también lo era el énfasis puesto en la corrección de los órdenes griegos emplea-

dos, y la supresión de los basamentos y pisos áticos en la composición de las fachadas (como elementos de tradición tardorrenacentista). Wilkins desplegó aquí todos sus conocimientos sobre Grecia, de la que acababa de retornar.²⁰

De entre los proyectos góticos, destaca el de W. Porden. La apuesta por el **Perpendicular** es rotunda, resaltando la importancia de la capilla en el conjunto de la composición.

El gótico tenía una gran fuerza en la historia de Cambridge. El mismo W. Wilkins, en lo concerniente a su educación de lo antiguo, lo era más por lo medieval antes de partir hacia Grecia. Esto y el irrefrenable empuje del revivalismo medieval explicarían los vaivenes de Wilkins en la **Batalla de los Estilos**, sus oscilaciones entre lo clásico y lo gótico, como le ocurriera también a Sir Robert Smirke.



11 DOWNING COLLEGE W. Wilkins 1817

depending upon what suited the character of the building, without anyone knowing very well, in many cases, what was the most adequate character for the specific use of a building.

The doors to eclecticism in the 19th century opened thusly, though not without the resistance, on the part of the most ardent defenders of classic supremacy.

Very revealing of this battle of styles was the competitionss convoked in Cambridge, between 1804 and 1834, for several important buildings, such as Downing College, Trinity College, the University Library and the Fitzwilliam Museum¹⁸.

While the Gothic road was followed in Oxford, in Cambridge, there was a group of pro-Greek dilettantes, who made up the society of *The Cambridge Hellenists*, to which the architect W. Wilkins belonged, and to whom we have already referred.

I will comment below on two of the competitions of Cambridge held in those years.

Competition for Downing College of Cambridge

This competition, as David Watkin has indicated, represented *"the victory of Greek revival"* at a time in which the English College architecture had opted for the Gothic style¹⁹.

The Competition was convoked in 1804 with serious doubts as to the style which had to be adopted. When Thomas Hope (1769-1831), the **brain** of English Neoclassicism was consulted, he proposed the classic language to the director, suggesting as an initial model the College of the Brandenburg Gate of Langhans. The teachers appeared to be more inclined towards the Gothic style.

Proposals were presented by William Wilkins, George Byfield, Lewis Wyatt (nephew of James Wyatt), Francis Sandys and William Porden. The Gothic style appeared to be so adequate that Sandys and Porden proposed two Gothic designs, despite the predisposition of Hope the directors, as well as that of the Monarch himself, George III (disciple of William Chambers) for Downing to be constructed in a **classic style**. However, there was no agreement between the members of the College and the Director. All of the proposals, including the classic ones of L. Wyatt and W. Wilkins, were rejected. A jury of three architects, among whom was the prestigious George Dance, resolved the competition on behalf of William Wilkins.

The traditional form of the College as a closed patio, was altered in Wilkins' proposal. In his project, the sides of the

quadrangle were broken up into small, open buildings, which pretended to simulate Greek temples.

William Wilkins proposed his well-know **propylaeum** door, an imitation of that of Athens, placed at the end of a broad road. The plan preludes, in a certain fashion, that of Thomas Jefferson for the University of Virginia of 1817. The arrangement of the parts was innovative in his project; as well as the emphasis placed on the correction of the Greek orders used and the suppression of the plinths and attic floors in the composition of the façades (as elements of late Renaissance tradition). Wilkins displayed here all of his knowledge of Greece, from where he had just returned²⁰.

From among the Gothic projects, that of W. Porden stands out. The bet made on the **Perpendicular** line is absolute, emphasizing the importance of the chapel in the whole of the composition.

Gothic style had great significance in the history of Cambridge. W. Wilkins himself, in relation with his education in the old style, was more in favor of the medieval style before he visited Greece. This fact and the irrepressible force of medieval revivalism would explain Wilkins variations in the **Battle of the Styles**, his wavering between the Classic and the Gothic, as would occur with Sir Robert Smirke as well.

En cualquier caso, desde el Downing College, queda abierto el camino al **Greek Revival**. Ello no significa que antes no se hubiera construido a la antigua y en griego, sino que este revival aparece en litigio, en batalla con el **Gothic Revival**.

Concurso para la Biblioteca de la Universidad de Cambridge

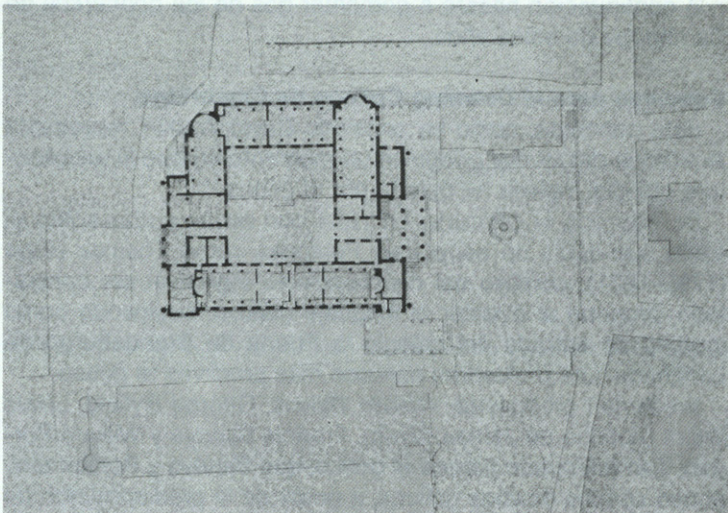
En 1829 se convoca el concurso, sin prefijarse el estilo. A estas alturas del siglo, se consideran igualmente pintorescos ambos lenguajes, desde una clave de evocaciones del pasado, desde una clave aún romántica.

Son cuatro arquitectos los participantes, y todos bien conocidos: William Wilkins, Thomas Rickman (1776-1841), Decimus Burton (1800-1881) y Charles Robert Cockerell (1783-1863).

Wilkins y Cockerell sometieron proyectos clásicos. Rickman (en sociedad con Hutchinson) y Burton presentaban, junto a proyectos clásicos, otras alternativas góticas. Después de muchos avatares, que sería prolijo narrar, Cockerell ganó el concurso. Wilkins continúa en su línea griega, aunque más contaminada, como puede verse en la perspectiva que presenta. Las propuestas góticas (*"Decorated Gothic"*) están ya de lleno entre las más espléndidas del **Gothic Revival**.

Es C.R. Cockerell, el cosmopolita viajero por más de siete años (1810-1817) a lo largo del Mediterráneo, quien plantea una obra rica en evocaciones de todo tipo, como rechazando el estrecho margen de los **revivalistas**. Una serie de estancias y salas de diversos usos aparecen macladas unas a otras, creando ambientes variados y grandiosos. Los diferentes dibujos elaborados recogen pórticos corintios o jónicos, como los de la fachada este; y en la sucesión de esos dibujos aparecen pabellones de absoluta severidad dórica, junto a frentes de fachada, donde Cockerell maneja con fluidez, no ya los órdenes, sino la decoración, la composición, el trasiego de elementos de la historia, *"combinando brillantemente —como señala David Watkin— elementos de la arquitectura griega, tardorromana, manierista y barroca inglesa, y en cierto modo, anticipando el neogriego de la arquitectura francesa de mediados del XIX"*.²¹

Con razón, tras analizar los esfuerzos de Wilkins, Smirke y otros, Summerson resume el XIX, hasta el año 1830, reconociendo a Cockerell como uno de los grandes: *"Sólo notamos dos*



14. C.R. Cockerell. Biblioteca de la Universidad de Cambridge. Planta.

hombres, C.R. Cockerell y Charles Barry, prolongando creativamente la gran tradición del clasicismo del siglo XVIII... La carrera de Cockerell fue más variada (que la de Barry, quiere decir). Pero es significativo que sus logros no pueden ser valorados en su contexto inglés, donde permanece en absoluto aislamiento, sino sólo en relación a la nueva escuela de clasicismo en Francia —la escuela de Hittorf, Duc y Labrousse, que establecieron París como la sede del clasicismo por lo que queda de siglo (desde 1830 en adelante, quiere decir)".²²

Esto recalca lo dicho por Watkin, y pone de manifiesto el espíritu más rígido de Wilkins y los otros revivalistas. Lo cual no significa, ni mucho menos, que la propuesta del Downing College

In any case, the road to **Greek Revival** remained open from Downing College. This does not mean that before that time, there were no old or **Greek-style** constructions, but that this revival was disputed in a battle with **Gothic Revival**.

Competition for the Library of the University of Cambridge

In 1829, the Competition was convoked, without pre-setting the style. At this point in the century, both languages were considered as equally **picturesque**, from a code of evocations of the past and from an even romantic point of view.

Four architects participated and all of them were well-known: William Wilkins, Thomas Rickman (1776-1841), Decimus Burton (1800-1881) and Charles Robert Cockerell (1783-1863).

Wilkins and Cockerell submitted classical projects. Rickman (jointly with Hutchinson) and Burton presented classical projects, with other Gothic alternatives. After many vicissitudes, which would be too extensive to relate, Cockerell won the competition. Wilkins continued in his Greek line, though in a more contaminated manner, as can be seen in the perspectives which he presented. The Gothic proposals (*Decorated Gothic*) were already fully

within the most splendid of **Gothic Revival**.

It was C.R. Cockerell, the cosmopolitan traveller for more than seven years (1810-1817) throughout the Mediterranean, who presented a work rich in evocations of all kinds, rejecting the narrow margin of the **Greek revivalists**. A series of rooms and chambers of different uses appeared, mixed with one another, to create varied and grandiose ambiances. The different drawings he prepared, covered the Corinthian or Ionic porticos, as well as those of the eastern façade; and in the succession of those drawings, pavilions of absolute Doric severity appeared, together with façade fronts. Cockerell handled not the orders but the decoration, composition and transfer of historical elements with fluidity, *"brilliantly combining —as David Watkin points out— elements from Greek, Late Roman, Mannerist and English Baroque architecture, and in some ways anticipating the Neo-Grec of mid-nineteenth century French architecture"*.²¹

With good reason, after analyzing the efforts of Wilkins, Smirke and others, Summerson summarizes the 19th century, until the year 1830, by recognizing Cockerell as one of the greats: *"We notice only two men, C.R. Cockerell and Charles Barry, creatively prolonging the grand tradition of eighteenth century Classicism... Cockerell's career was*

more varied. But it is significant that his achievement cannot be assessed in its English context, where he stands in utter isolation, but only in relation to the new school of Classicism in France —the school of Hittorf, Duc and Labrousse, which established Paris as the home of Classicism for the remainder of the century (from 1830 onwards, he means)".²²

This emphasizes what Watkin said and reflects the more rigid spirit of Wilkins and the other revivalists. This does not mean in any way that the Downing College proposal did not have enormous relevance. *"The historic importance of Wilkins' Downing College, in Cambridge has already been pointed out. Though Wilkins could not finish it, and it was left like a kind of fragment of an ideal Greek college..."*, declares Henry-Russell Hitchcock.²³

Eclecticism of the European Bourgeoisie Society

The influence of the English panorama was important in Europe. Not only at the stylistic level, of Greek or Gothic, but in relation with the picturesqueness which lay below those revivalisms, to the advances of comfort in domestic architecture and the new technologies and materials, as well as the introduction of cast iron.

H.R. Hitchcock indicated how K.F. Schinkel *"had been fascinated by his trip to England with the old and new*

no tuviera una enorme relevancia. "Ya se ha señalado la importancia histórica del Downing College, de Wilkins, en Cambridge. Aunque Wilkins no pudo terminarlo, quedando sólo como una especie de fragmento de un colegio ideal griego...", afirma Henry-Russell Hitchcock.²³

Eclectismos en la sociedad burguesa europea

La influencia del panorama inglés fue importante sobre Europa. No sólo a un nivel estilístico, de lo griego o lo gótico, sino en cuanto al pintoresquismo que subyace bajo estos revivalismos, a los avances del confort en la arquitectura doméstica, y a las nuevas tecnologías y materiales, como el hierro fundido.

H.R. Hitchcock señala cómo a K.F. Schinkel "su viaje a Inglaterra le había fascinado por la arquitectura inglesa antigua y nueva; allí había observado todo con un interés inteligente, desde los castillos medievales a las soberbias nuevas fábricas de algodón cerca de Manchester, con sus estructuras internas de hierro".²⁴ Si bien Schinkel no ejecutó en hierro ningún edificio, su monumento de Kreuzberg (en gótico y hierro), muestra su nivel de asimilación de los nuevos materiales, en una actitud hacia lo gótico rechazada por Pugin como **modernista**.

En la segunda mitad del XIX, el neoclasicismo romántico ampliará sus fuentes recogiendo lo paleocristiano. Entre tanto, lo gótico se entenderá de forma creciente en clave nacionalista, y por ello, el **mosaico** estilístico de la segunda mitad del siglo pasado requeriría una mayor atención.

Los concursos no cesan de sucederse, si bien, como algunos han considerado, casi todos ellos constituyen un evidente caos.²⁵

Largo y prolijo sería narrar aquí más concursos. Debo mencionar algunos que fueron importantes hitos, como las Casas del Parlamento de Westminster en Londres (1835), la Opera de París (1861) y la Bolsa de Ámsterdam (1884). Fueron importantes por el talante de la concurrencia, los jurados, y lo que cada uno de estos edificios (Parlamento, Opera y Bolsa) representaban para la nueva cultura burguesa y parlamentaria que emerge en estos años en Europa.

El **mosaico** de estilos de la segunda mitad del XIX, con las nuevas tecnologías, entra en el siglo XX.

La ciudad como preocupación.

Tres concursos de entreguerras en el siglo XX

Los concursos prosiguen. De entre ellos me detendré de forma muy breve, para cerrar este artículo, en tres muy significativos: el Chicago Tribune (1922), la Real Cancillería de Estocolmo (1922) y el Palacio de los Soviets (1931).

Los tres tienen un alcance urbano, o mejor metropolitano, y los tres establecen con la ciudad relaciones diferentes.

El Chicago Tribune plantea el tema del rascacielos en la ciudad americana. De todas las propuestas presentadas, la más comentada en la historia ha sido la de Adolf Loos, que, como es sabido, no ganó ningún premio.

El rascacielos, en forma de columna de granito negro, parece sugerir el carácter eterno y perenne, en lo pesante del dórico, de las mismas instituciones que representa; agrandando en escala un fragmento del lenguaje clásico, identificable por el peatón y el ciudadano, intenta prestigiar a la misma institución, llamar la atención, detener la mirada en la, como se ha denominado, **metrópoli sin cualidad** de hoy.

La propuesta de Loos no es cínica, si juzgamos sus comentarios²⁶, sino reveladora de su actitud crítica ante la avalancha de imágenes que, ajenas a la tradición, se agolpan ante el ciudadano, sin que éste sea capaz de distinguirlas, ordenarlas, y mucho menos retenerlas.

Así que, más que la **composición** tripartita clásica del edificio, Loos pretende, como él mismo nos cuenta, "erigir un monumento que se ligue indefectiblemente y para siempre a la idea de la ciudad de Chicago como la Cúpula de San Pedro a la de Roma y la Torre Inclinada a la de Pisa".²⁷

El mismo año, 1922, Gunnar Asplund, con un proyecto realizado con Ture Ryberg, gana el segundo premio del concurso para la Real Cancillería de Estocolmo. El interés de la propuesta es mayor por lo que representa como una aproximación a la ciudad, contrapuesta a las que ya aparecen de la mano de Le Corbusier en su *Ville Contemporaine* de 1922, o en su *Plan Voisin* de 1925.

El proyecto de Asplund muestra su deseo de que sus edificios se integren en la morfología de la ciudad, en su **continuum**. Su proyecto es un proyecto de memoria, lleno de sutilezas en el mismo diseño, que no por ello deja de tener un carácter de

English architecture; he had noted everything there with intelligent interest, from the medieval castles to the superb new cotton factories near Manchester, with their internal iron structures".²⁴ If Schinkel did not use iron in any building, his monument of Kreuzberg (in Gothic and iron), shows his level of assimilation of the new materials, in an attitude towards the Gothic style which was rejected by Pugin as modernist.

In the second half of the 19th century, Romantic Neoclassicism would expand its sources to reflect the Paleo-Christian style. In the meantime, Gothic would be understood increasingly in a nationalist key, and therefore, the stylistic **mosaic** of the second half of the last century would require greater attention.

The competitions did not cease to take place, though, as some thought, almost all of them constituted an evident chaos.²⁵

It would prove too long to try to discuss any more competitions here. I must mention some which were important landmarks, such as the Houses of Parliament of Westminster in London (1835), the Opera House of Paris (1861) and the Amsterdam Stock Exchange (1884). They were important because of the significance of the participants, the juries and what each one of these

buildings (Parliament, Opera House and Stock Exchange) represented for the new bourgeoisie and parliamentary culture which emerged in those years in Europe.

The **mosaic** of styles of the second half of the 19th century with the new technologies made its entrance into the 20th century.

Three Competitions held in the 20th Century between the Wars. The City as a Concern

The competitions continued. Among them, I will consider in a very brief manner three very significant ones in order to conclude this article: the Chicago Tribune (1922), the Royal Chancellery of Stockholm (1922) and the Palace of the Soviets (1931).

The three have an urban scope or better yet, a metropolitan one, and the three established different relations with the city.

The Chicago Tribune presented the subject of the skyscrapers in the American city. Of all the proposals presented, the most commented upon in history has been that of Adolf Loos which, as we know, did not win any prize.

The skyscraper, in the form of a black granite column, appears to suggest the eternal and perennial nature of the very institution which it represents, in regard to the Doric

style. A fragment of the classic language is expanded in scale and becomes identifiable by the pedestrian and the citizen, in an attempt to add prestige and attract attention to the institution, in what has been called today the **metropolis without quality**.

Loos' proposal is not cynical, if we consider his comments²⁶, but they are revealing of his critical attitude of the avalanche of images which, having nothing to do with tradition, converge upon the citizen, without his being able to distinguish them and put them in order, much less retain them.

Thus, more than the classic tri-partite **composition** of the building, Loos pretended as he himself relates, "to erect a monument which is perfectly linked forever to the idea of the city of Chicago as the Dome of St. Peter's is to Rome and the Leaning Tower to Pisa".²⁷

In that same year, 1922, Gunnar Asplund, with a project carried out with Ture Ryberg, won second prize in the competition for the Royal Chancellery of Stockholm. Interest in the proposal was greater in view of what it represented as an approximation to the city, in contrast with the other proposals which appeared thanks to Le Corbusier in his *Ville Contemporaine* of 1922 or in his *Plan Voisin* of 1925.

intervención at once, de una vez, es decir, un carácter unitario.

Le Corbusier proclama, en contrapartida, un mundo nuevo, proclama una utopía por medio de imágenes futuristas, negando la ciudad histórica, o mejor, asumiendo una sociedad reconstruida, casi regenerada, y enmarcando sus formulaciones en una ciudad como París, que no será en este sentido sino un telón de fondo, un marco de representación. Le Corbusier avanza así su actitud en su propuesta para el concurso del Palacio de los Soviets de Moscú de 1931.

Mientras Perret, de forma explícita, pone en evidencia la vocación urbana de su conocida propuesta, su ubicación en la ciudad, en relación no sólo con el Kremlin, sino con el mismo río, Le Corbusier (pero no sólo él, sino la mayoría de los participantes) opta por la plasmación de propuestas que se encierran en sí mismas, que se entienden en su interioridad, sin relación con la ciudad. Le Corbusier, que había propuesto la *Ville Radieuse* en su *Réponse à Moscou*, mantiene en este sentido su visión de la ciudad, de los establecimientos humanos, de una ciudad **dislocada pero funcional**. La arquitectura en la Rusia de estos años seguirá otros derroteros.

En estos tres concursos, que acabo de comentar, los tres proyectos (Loos, Asplund y Le Corbusier) encierran y resumen posiciones ante la ciudad y el territorio que revelan su alcance de alternativas, salidas o soluciones en el impasse cultural de entreguerras. Quizás el caos de los concursos del XIX al que aludía D. Watkin haya pasado a nuestro siglo.

Un concurso es un organizador o patrón, un tema y un jurado, y por supuesto unos concursantes o competidores. Ante un tema fijo, como la fachada de las catedrales italianas, se han medido de forma transhistórica (o transcultural) los grandes maestros. El tema es uno de los elementos más inmóviles, aunque, obvio es decirlo, no más sencillos de definir; por ello el jurado ha de completar la falta de definición, de matización, que los grandes temas de concurso llevan.

El papel del jurado es determinante, y de ello no he hablado sino tangencialmente a lo largo de estas líneas. El jurado es el encargado de hacer que se cumpla el programa marcado por el organizador, así como cualquier condición que el concurso fije; pero su papel no queda relegado a esto, sino a ser juez, a dicta-

minar. Pero, para tan relevante posición, ¿quiénes son los elegidos? Este es el primero y más grande problema a mi juicio. Y ésta es quizás la razón, por la cual tantos y tantos concursos han resultado en auténticas catástrofes.

Hemos visto cómo en los grandes concursos, ante un tema, a veces no bien definido o problemático en sus planteamientos precisos, era un arquitecto, o varios, separada, o conjuntamente, pero siempre de auténtico renombre nacional e internacional, quienes hacían de jurado. Este es el caso de Bernini, cuando juzga las propuestas de la fachada de la Catedral de Milán; o de Palladio, al juzgar la de San Petronio de Bolonia; o de Giacomo della Porta, al juzgar el proyecto del mismo Palladio.

En otros casos hemos visto que son los mismos reyes quienes eligen, como le sucede al Papa Julio II, al decidir entre la propuesta de G. de Sangallo y la de Bramante; o como le ocurre a Carlos II en el concurso para la reconstrucción de Londres. La definición del jurado es, en estos casos, muy clara: o está integrado por uno o varios arquitectos, o es el monarca o el gran mecenas quien finalmente decide.

Se complica mucho la situación en cuanto salimos de posiciones tan extremas, y el jurado no está integrado ni por una excelsa figura de la arquitectura, ni por un gran mecenas de la talla de un Julio II o similar. Tanto se complica, que, como es sabido, éste ha sido el caballo de batalla y el origen de la discordia en casi todos los concursos de los últimos doscientos años, cuando menos.

Soane se mostraba partidario de los concursos abiertos y transparentes, siempre que los proyectos estuvieran "*abiertos a la inspección pública y de que el artista ganador recibiera el encargo y ejecución de su diseño*".²⁸ Sin embargo, las quejas contra los jurados, y las exigencias de un juicio justo, han ido más allá de la **inspección pública** reclamada por Seoane, y se han centrado siempre, como es previsible, en la idoneidad de los miembros de un jurado, en su capacitación, en su neutralidad, etc.

Adolf Loos opinaba, en este sentido, que "*se redactarán normas para estos concursos (de edificios) y serán válidas para todo comitente particular. En ellas se hará especial hincapié en que el jurado sólo podrá estar compuesto por artistas, y precisamente cada uno en su especialidad (en escultura para edifi-*

Asplund's project showed his desire for the buildings to be integrated into the morphology of the city, in its continuum. His project is a project of memory, filled with subtleties in the same design, which, nevertheless, has a one-time or unitary nature.

Le Corbusier proclaimed a new world in compensation, a utopia by means of Futurist images, denying the historic city, or better yet, assuming a reconstructed, almost regenerated society, and framing his formulations in a city like Paris, which would in this sense, be a backdrop or a representative frame. Le Corbusier advanced his attitude thusly in his proposal for the competition organized for the Palace of the Soviets of Moscow of 1931.

While Perret, in an explicit manner, evidenced the urban vocation of his know proposal, its location in the city, in relation not only with the Kremlin, but with the river, Le Corbusier (he as well as the majority of the other participants) chose to represent a proposal which was self-contained, which was understood in its interiority, but without any relation to the city. Le Corbusier who had proposed the *Ville Radieuse* in his *Response à Moscou*, maintained in this sense his view of the city, of the human establishments, of a **dislocated but functional city**. Architecture in Russia in those years would follow other

paths.

In these three competitions, which I have just discussed, the three projects (Loos, Asplund and Le Corbusier) involved and summarized positions in relation with the city and the territory which revealed their scope of alternatives or solutions for the cultural impasse existing in the between-war period. Perhaps the chaos of the competitions of the 19th century to which D. Watkin referred, had extended into our century.

A competition is an organizer or patron, a theme and a jury and, of course, the participants or competitors. Before a fixed theme, as the façade of the Italian Cathedrals, the great masters have competed in a trans-historical (or trans-cultural) manner. The theme is one of the most immobile elements, though it is obvious to say, it is no more simple to define; in view of this, the jury has to complete the lack of definition and harmony found in the great themes of the competition.

The role of the jury is decisive and I have not spoken here of this but merely in a tangential manner. The jury is responsible for making sure that the programme outlined by the organizer is fulfilled, as well as any conditions which the competition establishes; but its role is not merely relegated to this, but to being a judge and to issuing a

verdict. However, for such a relevant position, who, then, are to be the chosen ones? This is the first and biggest problem in my opinion. And this is perhaps the reason why so many competitions have turned out to be real catastrophes.

We have seen how in the major competitions, there was always an architect or several of them, who separately or jointly, made up the jury before a subject, which was not always well defined or was rather problematic in its precise approaches. These architects were always of national or international fame. This was the case of Bernini when he judged the proposals for the façade of the Cathedral of Milan or that of Palladio, when he passed judgment on the Cathedral of San Petronio of Bologna; or Giacomo della Porta, who decided upon Palladio's own project.

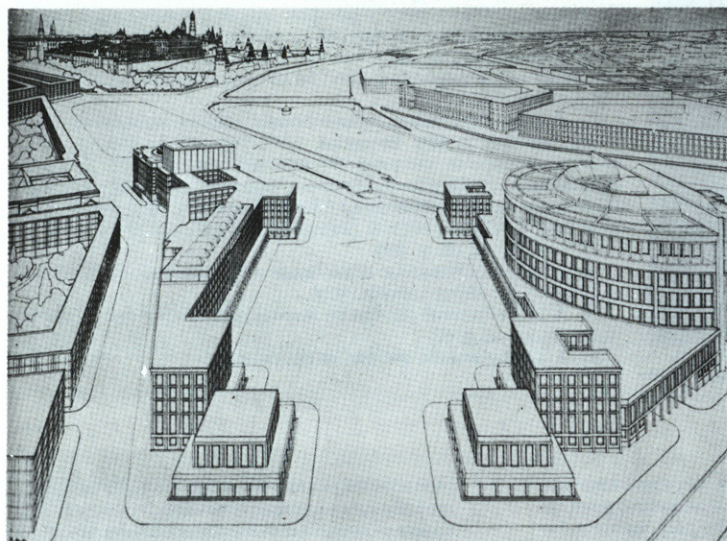
In other cases, we have seen how the Kings themselves were the ones to choose; there was the case of Pope Julius II, when he decided between G. de Sangallo and Bramante's proposals; or that of Charles II in the competition for the re-construction of London. The jury's make-up was, in those cases, very clear: It was made up of one or several architects, or by the monarch or the great patron of the arts who would finally decide.

The situation becomes more complicated when we



15.

16.



15. Le Corbusier. Palacio de los Soviets. Moscú 1931.

16. Auguste Perret. Palacio de los Soviets. Moscú 1931.

move away from such extreme positions and the jury is not made up of an outstanding figure in architecture, or by a great patron of the arts in the order of Julius II or similar. It became so complicated that, as we well know, this has been the origin of great disagreements in all the competition held in the last two hundred years, at least.

Soane proved to be very much in favor of the open and transparent competitions, as long as the projects were "open to public inspection and the successful artist entrusted with the superintendence and execution of his design"²⁸. However, the complaints against the juries and demands for a fair judgment, went beyond the public inspection called for by Soane, and they have always centered, as was to be expected, around the suitability of the members of a jury, their capacity, their neutrality, etc.

Adolf Loos felt, in this sense, that "norms will be drawn up for these competitions (of buildings) and will be valid for every participant. In them, special emphasis would be made on the fact that the jury could only be made up of artists and precisely each one in his specialty (the architect could participate for buildings). The rest of the individuals, including the owner of the building under construction, could participate on an informative level but would not take part in the voting"²⁹.

cios también podrá intervenir el arquitecto). El resto de personas, incluso el propietario del edificio en construcción, sólo podrá actuar a nivel informativo, pero no tomarán parte en la votación"²⁹.

Loos ha sido muy explícito en relación a los jurados. Aun asignando al público, al ciudadano, un papel de observador en aquellos campos del Arte ajenos a su especialidad, no por ello le exime de una acción, y de llevar finalmente la iniciativa, en cuestiones artísticas, en la sociedad en la que vive. Bien al contrario, Loos insiste que el fomento del Arte, como él lo denomina, "quedará totalmente a cargo de la iniciativa privada", y recalca que "el ciudadano debe aprender a no confiar en el Estado para las cuestiones artísticas y su fomento: de esta forma, se despertará en cada individuo el sentido de la responsabilidad"³⁰. Loos opina, además, que el jurado recibirá las propuestas de un concurso de edificio tres años después de haber sido presentadas.

Si bien han existido todo tipo de jurados, desde los tiempos en que aquel, en una fórmula perfecta, decidiera cuál era la más hermosa amazona para el Artemision de Efeso, hasta nuestros días, siempre, la constante ha sido la voluntad del participante porque triunfara el mejor. Por el triunfo de su propia propuesta, en la convicción de ser la mejor, e incluso de aportar una nueva visión a un tema ya planteado anteriormente.

Sin duda alguna, los concursos han sido auténticos bancos de prueba de la cultura que los ha convocado; reflejo de una época, palestra de debate de arquitectura de un momento, y siempre, alternativa a ese momento. Los proyectos tienen, por ello, vida, desde el entusiasmo y la fe del artista; quedan como alimentos reales, como partes de nuestra realidad, por su vocación de formar parte de ella.

Por eso, a pesar de todas las limitaciones, en relación con un tema, un programa, un jurado, y todos los ingredientes de un concurso, un artista ama con intensidad su proyecto, y cree en él, proyectándolo sobre el mundo, viéndolo en su mente levantado sobre el suelo.

Estoy con Loos, cuando dice entusiasmado: "La gran columna de estilo griego, dórico, será construida. Si no en Chicago, en otra ciudad. Si no para el Chicago Tribune, para cualquier otra entidad. Si no por mí, por cualquier otro arquitecto".

Loos has been very explicit in relation with the juries. Although he assigned the public, the citizen, the role of observer in those fields of Arts having nothing to do with his speciality, he does not exempt them from action and from assuming in the end the initiative in artistic questions, in the society in which he lives. However, to the contrary, Loos insists that the promotion of Art, as he calls it, "will remain entirely in the hands of private initiative" and he emphasized that "the citizen must learn not trust in the State for artistic matters and their promotion: in this way, the sense of responsibility will be awakened in each individual"³⁰. Loos felt as well that the jury would receive the proposals from a competition for a building three years after they had been presented.

If there have been all kinds of juries, from the time in which, a perfect formula was used to select the most beautiful of amazons for the Artemision of Ephesus, to our days, the constant factor has always been the participant's desire to have the best one win. The triumph of his own proposal meant the conviction that it was the best and contributed to a new vision of a subject which had already been presented.

Without a doubt, the competitions have been real testing benches for the culture that has organized them; the

reflection of an epoch, the arena for the architectural debate of the moment, and always an alternative for that period of time. The projects, then, take on life from the enthusiasm and faith of the artist; they remain as real elements, as part of our reality, due to their vocation to form a part of that reality.

Therefore, despite all of the limitations, in relation with a subject, a programme, a jury, and all the ingredients making up a competition, an artist loves his project intensely and believes in it, projecting it over the world, seeing it in his mind as erected.

I agree with Loos, when he says with enthusiasm: "the great column of Greek, Doric style will be constructed. If not in Chicago, in another city, if not for the Chicago Tribune, for any other entity. If not by me, by any other architect..."

Javier CENICACELAYA

Notas

1. Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIV, 53.
 2. Esta es la opinión más extendida. Según A. Blanco Freijeiro, *Arte Griego*, Madrid, 1982, pp. 240-201, y también E. La Rocca, *Policleto y su escuela en Historia y civilización de los Griegos*, Vol. IV, pp. 81-84, Barcelona, 1984.
 3. G.C. Argan, *Brunelleschi*, p. 45, Madrid, 1981.
 4. G. Vasari, *Le Vite de Piu Eccellenti Architetti, Pittore, et Scultori da Cimabue insino ai nostri tempi*, Florencia, 1550, 1568. Ed. de R. Bettarini y P. Barocchi, Florencia, 1966.
 5. Bramante, *Parere sull'erezione del tiburio*, publicado en *Annali della Fabbrica del Duomo dall'origine al presente*, Vols. I-VIII, Milán, 1877-85; Vol. III, p. 62 f.
 6. R. Wittkover, *Gothic vs. Classic; Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*, pp. 36-37, Nueva York, 1974. Este autor analiza detenidamente el proceso que sigue la Catedral de Milán, y a él debo agradecer algunos datos tomados de su obra.
 7. R. Wittkower, op. cit., pp. 54-55.
 8. J.S. Ackermann analiza esta última propuesta en su ensayo: *Palladio's last portico project for San Petronio in Bologna* en *Essays in the History of Architecture*, pp. 110-115, Londres, 1967.
 9. A. Bruschi, *Bramante*, Londres, 1973.
 10. N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Hardmondsworth, 1963.
 11. V. Scamozzi, *Dell'idea della Architettura Universale*, P. II, L. VIII, Cap. 16, p. 330, Venecia, 1615.
 12. A. Palladio, *I Quattro Libri Dell'Architettura*, L. III, Cap. XIII, p. 25, Venecia, 1570.
 13. Wren fue recibido por Bernini, cuando éste se encontraba en París ocupado con sus proyectos para el Louvre. Wren nos cuenta: "Hubiera dado mi piel por el diseño de Bernini para el Louvre, pero el reservado viejo italiano no me permitió sino una ojeada de pocos minutos... Sólo tuve tiempo de copiarlo en mi imaginación y memoria: seré capaz por palabras y un lápiz de daros una tolerable cuenta de él". *Parentalia or Memoirs of the Family of Wrens*, p. 262, Londres, 1750.
 14. F. Milizia, *Principi di Architettura Civile*, pp. 44-45, Finale, 1781.
 15. A. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, p. 464, Mantua, 1842.
 16. "Vanbrugh y Hawksmoor... empezaron a quebrar la integridad del Barroco, pero no encontraron ningún sustituto satisfactorio". E. Kaufmann, *La Arquitectura de la Ilustración*, p. 28, Barcelona, 1975.
- Además de esta cita, el texto de Kaufmann reconoce, en reiteradas ocasiones, el interés de las propuestas de estos dos arquitectos, para el entendimiento del mundo inglés en el cambio de siglo del XVII al XVIII, y a



17. A. Loos. Chicago Tribune.

NOTES

1. Plinius, *Nat. Hist.*, XXXIV, 53.
2. This is the most widespread opinion. According to A. Blanco Freijeiro, *Arte Griego*, Madrid, 1982, pp. 240-201, and also E. La Rocca, *Policleto y su escuela en Historia y civilización de los Griegos*, Vol. IV, pp. 81-84, Barcelona, 1984.
3. G.C. Argan, *Brunelleschi*, p. 45, Madrid, 1981.
4. G. Vasari, *Le Vite de Piu Eccellenti Architetti, Pittore, et Scultori de Cimabue insino ai nostri tempi*, Florence, 1550, 1568. Ed. by R. Bettarini and P. Barocchi, Florence, 1966.
5. Bramante, *Parera sull'erezione del tiburio*, published in *Annali della Fabbrica del Duomo dall'origine al presente*, Vols. I-VIII, Milan, 1877-85; Vol. III, p. 62 f.
6. R. Wittkower, *Gothic vs. Classic; Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*, pp. 36-37, New York, 1974. This author carefully analyzes the process which the Cathedral of Milan follows, and to him, I owe my gratitude for some data taken from his work.
7. R. Wittkower, op. cit., pp. 54-55.
8. J.S. Ackermann analyzes this last proposal in his essay: *Palladio's last portico project for San Petronio in Bologna*, in *Essays in the History of Architecture*, pp. 110-115, London, 1967.
9. A. Bruschi, *Bramante*, London, 1973.
10. N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Hardmondsworth, 1963.
11. V. Scamozzi, *Dell'idea della Architettura Universale*, P. II, L. VIII, chap. 16, p. 330, Venice, 1615.
12. A. Palladio, *I Quattro Libri Dell'Architettura*, B. III, Chap. XIII, P. 25, Venice, 1570.
13. Wren was received by Bernini, when the latter was in

Paris, occupied with his projects for the Louvre. Wren tells us: "Bernini's Design of the Louvre I would have given my Skin for, but the old reserved Italian gave me but a few Minutes View... I had only Time to copy it in my Fancy and Memory: I shall be able by Discourse and a Crayon to give you a tolerable Account of it". *Parentalia or Memoirs of the Family of Wrens*, p. 262, London, 1750.

14. F. Milizia, *Principi di Architettura Civile*, pp. 44-45, Finale, 1781.

15. A. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, p. 464, Mantua, 1842.

16. "Vanbrugh and Hawksmoor... began to break the integrity of the Baroque, but they did not find any satisfactory substitute". E. Kaufmann, *La Arquitectura de la Ilustración*, p. 28, Barcelona, 1975.

In addition to this quotation, Kaufmann's text recognizes, on repeated occasions, the interest of the proposals of these two architects, for the understanding of the English world in the change of centuries from the 17th to the 18th, and throughout the Seventeen hundreds.

17. "England was the European country which made the firmest effort to apply the new knowledge to the creation of a new architecture directly inspired on the old. The English architects were less concerned with theory and ideas than their French colleagues, and their inventive capacity was stimulated with the growth of picturesqueness". R. Middleton and D. Watkin, *Archaeology and influence of the old style*, p. 82, in *Arquitectura Moderna*, Madrid, 1979.
18. D. Watkin discusses these competitions in his work *The Triumph of the Classical Cambridge Architecture 1804-1834*, Cambridge, 1977.
19. D. Watkin, op. cit., p. 2.
20. Due to his great knowledge of the old, Wilkins had

lo largo del Setecientos.

17. "Inglaterra fue el país europeo que hizo el esfuerzo más firme para aplicar los nuevos conocimientos a la creación de una nueva arquitectura directamente inspirada en la antigua. A los arquitectos ingleses les preocupaban menos la teoría y las ideas que a sus colegas franceses, y su capacidad de inventiva se estimuló con el crecimiento del pintoresquismo". R. Middleton y D. Watkin, *Arqueología e influencia del estilo antiguo*, p. 82, en *Arquitectura Moderna*, Madrid, 1979.
18. D. Watkin hace una exposición de estos concursos en su obra *The Triumph of the Classical Cambridge Architecture. 1804-1834*, Cambridge, 1977.
19. D. Watkin, op. cit., p. 2.
20. Por sus grandes conocimientos de lo antiguo, Wilkins había sido admitido como miembro en la *Society of Antiquaries* en 1801, y ocho años después en la prestigiosa e influyente *Society of Dilettanti*. Estuvo en Grecia, Italia y Asia Menor, con una beca Worts, y en 1807 publica su *Antiquities of Magna Graecia*.
21. D. Watkin, op. cit., p. 11, Cambridge, 1977; y ver también del mismo autor: *The Life and Work of C.R. Cockerell*, pp. 183-213, Londres, 1974.
22. J. Summerson, *Architecture in Britain. 1530-1830*, p. 535, Frome, 1953 (revisada 1983).
23. H.R. Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, p. 116, Madrid, 1981.
24. H.R. Hitchcock, op. cit., p. 71.
25. D. Watkin afirma: "Las observaciones escépticas pero agudas de Cockerell sobre los peligros de la arquitectura de concurso iban a estar totalmente justificadas por el espantoso caos de prácticamente todos los concursos importantes del siglo XIX"; y añade, en relación con el arquitecto Cockerell, que resulta innecesario afirmar que perdió casi todos los concursos en los que participó. En *The Life and Work of C.R. Cockerell*, p. 155, Londres, 1974.
26. A. Loos, *The Chicago Tribune Column*, 1922, en *Ornamento y Delito y otros escritos*, p. 260, Barcelona, 1972. Para mayor documentación sobre este concurso, consultar *The International Competition for a New Administration Building for the Chicago Tribune*, Chicago, 1923; M. Tafuri, *La montaña desencantada*, en *La Ciudad Americana, de la guerra civil al New Deal*, Barcelona, 1975; B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Milán, 1982.
27. A. Loos, op. cit., p. 260.
28. J. Soane, *Description of the House and Museum on the North Side of Lincoln's Inn Fields*, Londres, 1830.
29. A. Loos, *Fomento del Arte*, en *Normas para una Dirección de Bellas Artes*, en op. cit., p. 62.
30. A. Loos, *Fomento del Arte*, en op. cit., p. 61.

been admitted as a member of the Society of Antiquaries in 1801 and eight years later, in the prestigious and influential Society of Dilettanti. He visited Greece, Italy and Asia Minor, on a Worts scholarship, and in 1807 published his *Antiquities of Magna Graecia*.

21. D. Watkin, op. cit., p. 11, Cambridge, 1977; and also see the same author: *The Life and Work of C.R. Cockerell*, pp. 183-213, London, 1974.
22. J. Summerson, *Architecture in Britain. 1530-1830*, p. 535, Frome, 1953 (revised 1983).
23. H.R. Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, p. 116, Madrid, 1981.
24. H.R. Hitchcock, op. cit. p. 71.
25. D. Watkin affirms: "Cockerell's sceptical but acute remarks about the dangers of architecture by competition were to be wholly justified by the appalling chaos of nearly every major nineteenth century competition". Cockerell himself, needless to say, lost almost every competition he ever entered". In *The Life and Work of C.R. Cockerell*, p. 155, London, 1974.
26. A. Loos, "The Chicago Tribune Column", 1922, in *Ornamento y Delito y otros escritos*, p. 260, Barcelona, 1972. *The International Competition for a New Administration Building for the Chicago Tribune*, Chicago, 1923; M. Tafuri, *La montaña desencantada*, in *La ciudad americana, de la guerra civil al New Deal*, Barcelona, 1975; B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Milan, 1982.
27. A. Loos, op. cit., p. 260.
28. J. Soane, *Description of the House and Museum on the North Side of Lincoln's Inn Fields*, London, 1830.
29. A. Loos, *Promotion of Art, in Norms for a Fine Arts Management*, in op. cit., p.62.
30. A. Loos, *Promotion of Art*, in op. cit., p. 61.