La "extraña modernidad" de Longleat

Manuel de Prada

Desde la década de los 50, la arquitectura más representativa de la primera mitad del siglo XX ha empezado a ser considerada en función de su capacidad para integrar ideales compositivos aparentemente opuestos: el ideal de obra cerrada y el ideal de obra abierta, el ideal de orden y el de libertad. Este punto de vista podría hoy trasladarse hacia cualquier arquitectura que, inscrita en su tiempo, fuese capaz de dar una respuesta coherente a las lógicas tendencias que llevan al hombre a buscar simultáneamente la estabilidad y la innovación.

La arquitectura civil del XVI en Francia e Inglaterra se encontró ante este problema cuando se vio obligada a integrar el orden de una arquitectura extranjera con las formas propias de la tradición medieval. La solución, en este caso, alteraba el sentido lógico de los términos ya que, mientras en Italia el ideal de orden fue impulsado desde la experiencia individual, en Francia, y posteriormente en Inglaterra, este mismo ideal se admitió como el fruto de una experiencia colectiva ajena, que debía incorporarse a la propia. De esta manera, el ideal de forma cerrada, en lugar de plantear una alternativa radical, logró convivir con las formas abiertas de la construcción local.

El objetivo inmediato parecía muy simple; se trataba de importar los esquemas compositivos y elementos decorativos del norte de Italia para solucionar el problema de "falta de actualidad" que afectaba a las construcciones civiles de ambos países.

Sin embargo, los procesos para llevar a cabo este objetivo fueron de una enorme complejidad. El desfase que existía entre las dos culturas arquitectónicas no favoreció la asimilación de las novedades; y mientras en Italia la forma de la edificación quedaba determinada desde el proyecto, en Francia e Inglaterra las arraigadas tradiciones constructivas seguían siendo un obstáculo para el control general de la forma edificada; por otro lado, los continuos ajustes y cambios que se realizaban durante la ejecución de la obra hacían muy difícil prever el resultado final.

El acercamiento entre actitudes tan diferentes dio lugar a una curiosa situación, resultando que los modelos y modos italianos, extraídos artificialmente de su contexto, terminaron por superponerse a las tradiciones locales sin cuestionarlas. De aquella superposición surgieron varios edificios singulares e irrepetibles que no han podido ser incluidos en las líneas evolutivas definidas por los historiadores que, en ocasiones, se han referido a ellos señalando su "extraña modernidad".

Estos edificios, desde su composición, siguen expresando hoy las consecuencias del forzado encuentro entre las dos principales tradiciones arquitectónicas europeas –la medieval y la clasicista–, y es muy probable que su "modernidad" estuviera determinada tanto por la necesidad de integrar los ideales citados como por el ingenio y la falta de prejuicios con que fueron abordados los problemas compositivos y constructivos.

En las "prodigy houses" isabelinas y, unas décadas antes, en las construcciones de Francisco I, el orden abstracto, que se concretaba en Italia en la articulación, modulación y rigor geométrico de plantas y alzados, se vio bruscamente alterado por

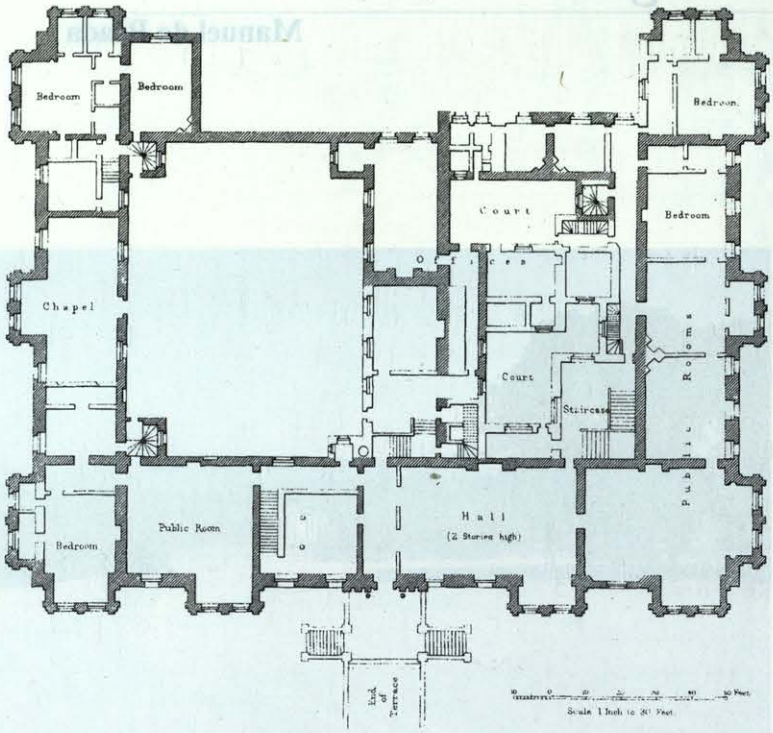
M. PRADA

Longleat House

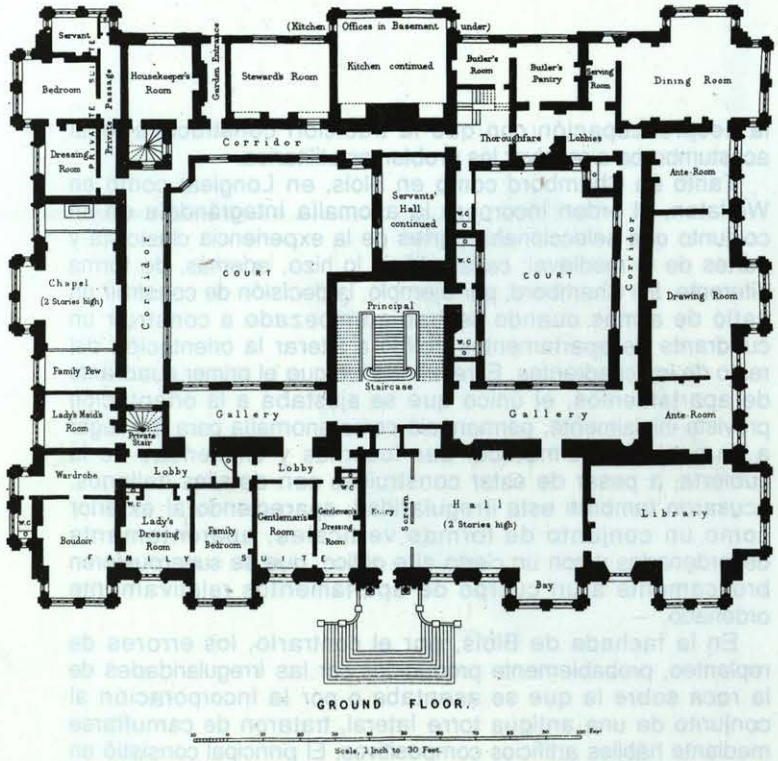
la despreocupación con que la tradición constructiva local acostumbraba a resolver los problemas utilitarios.

Tanto en Chambord como en Blois, en Longleat como en Wollaton, el orden incorporó la anomalía integrándola en un conjunto que seleccionaba partes de la experiencia clasicista y partes de la medieval; cada edificio lo hizo, además, de forma diferente. En Chambord, por ejemplo, la decisión de construir un patio de armas cuando se había empezado a construir un cuadrante de apartamentos obligó a alterar la orientación del resto de los cuadrantes. El resultado fue que el primer cuadrante de apartamentos, el único que se ajustaba a la orientación prevista inicialmente, permaneció como anomalía para dar lugar a un conjunto asimétrico. Las lucernas y chimeneas de la cubierta, a pesar de estar construidas con detalles italianos, acusaron también esta irregularidad, apareciendo al exterior como un conjunto de formas verticales, aparentemente desordenadas y con un cierto aire gótico, que se superpusieron bruscamente a un cuerpo de apartamentos relativamente ordenado.

En la fachada de Blois, por el contrario, los errores de replanteo, probablemente producidos por las irregularidades de la roca sobre la que se asentaba o por la incorporación al conjunto de una antigua torre lateral, trataron de camuflarse mediante hábiles artificios compositivos. El principal consistió en



"Planta general deLongleat" y planta "como fue modificada por J. Wyattville 3n 1809" reproducidas por Robert Kerr en "The Gentleman's House", 1865.



estructurar la fachada en partes independientes de manera que, además de mantener el equilibrio del conjunto, provocara una aceleración dinámica hacia la torre del extremo.

Años después, en Inglaterra, Longleat lograría integrar las irregularidades heredadas de una antigua construcción medieval con el orden y la regularidad de una envolvente exterior superpuesta. Wollaton, por su parte, fue capaz de mantener las características de un gran "hall" medieval en el interior de un conjunto simétrico y regular. El obligado acceso lateral al "hall" por el "screen passage" y el mantenimiento de su posición en un eje perpendicular a la dirección de acceso a la vivienda forzaron la construcción de una serie de piezas interpuestas, que en ningún caso podrían deducirse de la geometría o apariencia exterior del propio edificio.

Curiosamente, algunos de estos recursos compositivos han vuelto a ser utilizados en arquitecturas de "más actualidad" (pienso en Shaw, Lutyens, Wright, Stirling o Stern), por lo que sería posible plantear ciertas coincidencias. Pero antes de realizar este tipo de operaciones sería necesario conocer, desde su contexto inmediato, cada uno de los problemas compositivos que se trataron de resolver.

LA EVOLUCIÓN DE LONGLEAT

El caso de Longleat fue, sin duda, uno de los más complejos; y aunque ha sido objeto de varios estudios, muy documentados, no ha perdido nada de su atractivo original. Longleat, como buena parte de la arquitectura isabelina, sigue siendo una incógnita.

Según Mark Girouard "Longleat creció como una perla"... "el grano de arena, en este caso, fue un grupo de pequeñas construcciones monásticas". Esta comparación, un tanto forzada, es correcta en lo esencial: Longleat creció, a lo largo de treinta años de construcción, envolviendo en varias capas una antigua construcción medieval.

Girouard después de contrastar diversas fuentes, logró documentar estas etapas. Sus artículos "New light on Longleat", publicado en la revista Country Life el año 1956 y "The development of Longleat house", publicado en Archaeological Journal seis años después, fueron los primeros estudios sobre uno de los edificios que habían sido considerados hasta ese momento aberraciones arquitectónicas de épocas oscuras.

Los artículos de M. Girouard fueron, además, el inicio de veinte años de investigación sobre la arquitectura isabelina que culminaron, en 1983, con la publicación del libro "Robert Smythson and the Elizabethan country house".

La historia de Longleat, resumida, es la siguiente:

En 1539 John Horsey, aprovechándose de la "Disolución", compró a bajo precio una pequeña residencia de monjes cartujos y un año después esta residencia fue vendida a John Thynne.

Entre los años 1547 y 1553 Thynne realizó una remodelación para poder utilizar la construcción como residencia habitual. Esta intervención, no obstante, mantenía las trazas del edificio medieval.

Entre los años 1553 y 1558 Thynne añadió nuevas piezas al oeste y al sur, y en el año 1562 completó una primera envolvente, añadiendo nuevas piezas en los lados este y norte.

La estrategia para llevar a cabo esta remodelación (denominada por Girouard "el segundo Longleat") parece muy clara: como Thynne necesitaba habitaciones más amplias y representativas, decidió situar las nuevas piezas alrededor del edificio existente y aprovechar así las partes construidas; era suficiente alterar el uso de la parte que había quedado en el

interior para dedicar la crujía envolvente exterior a uso residencial y el núcleo interior, en torno a los patios irregulares, al servicio. De esta manera se inició un proceso hacia lo que John Summerson denominaría "la completa extroversión de Longleat".

Es significativo que, mientras la fachada del segundo Longleat estaba terminada en el año 1562, las obras continuaron en el interior hasta el año 1567. El cerramiento, por tanto, fue considerado un problema constructivo y compositivo autónomo.

En 1567 Longleat fue destruida por un incendio. Ese mismo año Thynne inició la reconstrucción y para ello encargó al "maestro" francés Adrian Gaunt, la ejecución de una maqueta de madera, según Girouard, la primera maqueta documentada, realizada en Inglaterra.

En Marzo de 1568 Robert Smythson llegó a Longleat para encargarse de la reconstrucción correspondiente a la maqueta; la reconstrucción que daría lugar al "tercer Longleat".

Según los datos manejados por Girouard, el tercer Longleat tenía un tamaño y una distribución parecidas al actual. Si esto fue así, es necesario suponer que la maqueta ya incorporaba el nuevo patio interior, casi regular, contrapunto al oeste de la irregularidad de los pequeños patios originales. En tal caso, las fachadas norte y sur debieron ser regulares y simétricas, respondiendo al nuevo eje que permitió duplicar el tamaño de la vivienda.

Thynne, de nuevo, aprovechó la reconstrucción para ampliar la crujía exterior y aumentar el número de piezas habitables. De paso, conseguía regularizar y monumentalizar el edificio hacia el exterior.

El tercer Longleat no llegó a completarse porque la gran galería, que debía ocupar toda la fachada norte, no fue construida. Esta galería se construyó a principios del XIX, como parte de una intensiva y desafortunada remodelación interior ejecutada por J. Wyattville. (Wyattville regularizó los pequeños patios, incluyó corredores interiores de comunicación e incorporó una escalera monumental en el eje de acceso, que alteraba -y altera- profundamente las características más significativas de la distribución interior. Tanto el tercer Longleat, incompleto, como la remodelación de Wyattville, aparecieron ilustrados en el año 1865 en la obra de Robert Kerr "The gentleman`s house").

En 1572 Thynne decidió realizar una nueva remodelación que, en esta ocasión, afectó casi exclusivamente a la fachada.

Parece dudoso que la fachada del tercer Longleat estuviese completamente terminada cuando Thynne decidió construir la nueva fachada; y, aunque Girouard supone que la fachada del tercer Longleat "estaba probablemente terminada en 1570", es difícil imaginar que, en el plazo de tres años, se pudiesen construir y destruir más de 300 metros lineales de una fachada de 15 metros de altura.

En cualquier caso, la nueva fachada, con tres plantas y grandes ventanales dispuestos a intervalos regulares, envolvió todo el edificio como si se tratase de un inmenso decorado, realizado para ocultar las irregularidades de la construcción anterior.

Una idea bastante aproximada del cuarto Longleat se puede obtener de los planos conservados en Hatfield House. En estos planos se pueden observar suficientes anomalías como para que la afirmación de Summerson "Lo primero que hay que notar en Longleat es su absoluta simetría respecto a dos ejes" deba ser, con todos los respetos, matizada. Las fachadas este y oeste no son simétricas.

No hacía falta que Girouard señalase que, en la fachada este, la "bay window" del sur se separa seis pies y ocho pulgadas de la esquina, mientras la norte lo hace a dos pies y ocho pulgadas de la esquina opuesta: en las plantas, la asimetría es evidente.

M. PRADA

Longleat House

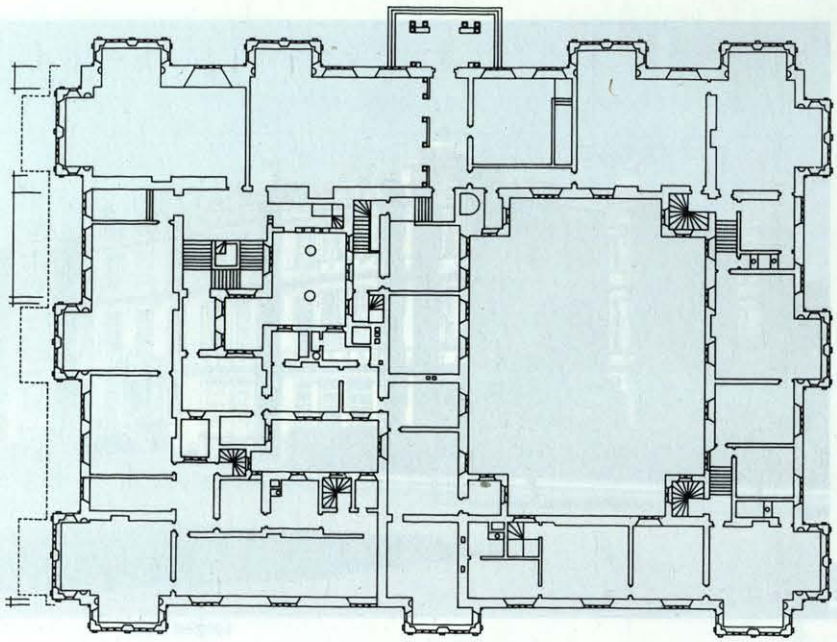
Aunque menos evidente, el eje de esta fachada no está centrado a los dos "bays", por lo que las ventanas situadas entre ellos se encuentran dispuestas irregularmente. El hecho es que las cuatro fachadas de Longleat son diferentes.

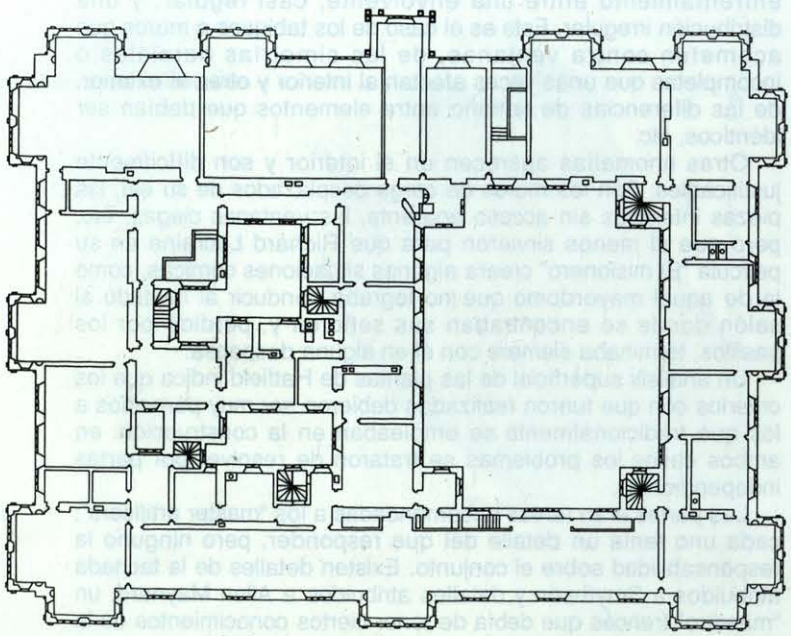
Una parte de las anomalías del cuarto Longleat proceden del enfrentamiento entre una envolvente, casi regular, y una distribución irregular. Este es el caso de los tabiques o muros que acometen contra ventanas, de las simetrías parciales o incompletas que unas veces afectan al interior y otras al exterior, de las diferencias de tamaño entre elementos que debían ser idénticos, etc.

Otras anomalías aparecen en el interior y son difícilmente justificables. Son los muros de carga desplazados de su eje, las piezas interiores sin acceso aparente, las ventanas ciegas, etc. pero que al menos sirvieron para que Richard Locraine en su película "El misionero" creara algunas situaciones cómicas, como la de aquel mayordomo que no lograba conducir al invitado al salón donde se encontraban sus señores y, perdido por los pasillos, terminaba siempre con él en alguna despensa.

Un análisis superficial de las plantas de Hatfield indica que los criterios con que fueron realizadas debieron ser muy parecidos a los que tradicionalmente se empleaban en la construcción: en ambos casos los problemas se trataron de resolver por partes independientes.

Las partes eran tareas encomendadas a los "master artificers"; cada uno tenía un detalle del que responder, pero ninguno la responsabilidad sobre el conjunto. Existen detalles de la fachada atribuidos a Smythson y detalles atribuidos a Allen Maynard, un "maestro" francés que debía de tener ciertos conocimientos de la





Plantas alta y baja de Longleat dibujadas a partir de los planos que se encuentran en Hatfield House. (M. Prada)

decoración italiana. Estos detalles se referían a los mismos elementos de la fachada y, sin embargo, fueron resueltos con distintos criterios de composición; al final, ninguno de ellos llegó a ejecutarse.

Por consiguiente, la idea general del cuarto Longleat sólo podía pertenecer a una persona que tuviera acceso a mucha más información que los "master artificers" y con capacidad y autoridad suficiente para orientar la actividad cada uno de ellos. Esa persona sólo podía ser el propietario de la residencia, John Thynne.

Thynee, además, había sido el administrador de Lord Somerset, un noble que llegó a gobernar el país a la muerte de Enrique VIII y que, cuando Thynne realizaba la primera remodelación de Longleat, se encontraba construyendo en Londres su residencia Somerset House, al decir de los historiadores, con "la primera fachada clasicista de la arquitectura inglesa".

La fachada de Somerset House era una referencia perfecta para las remodelaciones de Thynne. Era simétrica y ordenada, se remataba con "bays" de varias plantas y tenía la cubierta plana. Thynne sólo tenía que repetir la fachada de Somerset en los cuatro lados de Longleat, aunque con los ajustes necesarios para conseguir la máxima unidad. Así, cada "bay window" pudo unirse a la que tenía al lado y rematarse mediante entablamentos continuos que daban la vuelta al edificio. La repetición de "bays", en este caso completamente acristalados, facilitaba el remate de las esquinas, desmaterializaba el objeto y aumentaba su homogeneidad perimetral.

Pero la singularidad de Longleat estuvo condicionada también por la coincidencia de varias circunstancias añadidas; entre ellas cabe destacar las siguientes:

1- El gusto de los isabelinos por los recursos formales ingeniosos o "devices".

Esta afición se extendió, a finales del XVI, a todos los aspectos de la cultura, afectando tanto a la literatura (se realizaban poemas con formas geométricas, poemas en acróstico que podían leerse en horizontal y vertical, poemas con forma de rombo, de columna, etc.) como a la arquitectura (se proponían edificios con geometrías similares a las utilizadas en los detalles decorativos, edificios con forma de letra, etc.).

En general, los isabelinos consideraron sus residencias como un reto para integrar el tipo medieval del XIV con formas simples y regulares aunque, en ocasiones, las formas se utilizaron como claves sólo comprensibles para iniciados, es decir, para las clases más altas.

2- La aplicación de los avances constructivos del llamado "gótico perpendicular" a la construcción de grandes residencias.

La construcción de grandes ventanales "de reja" era ajena al esquema tectónico del clasicismo ya que mientras en éste la anchura del hueco estaba limitada por la capacidad mecánica del dintel, las cargas se concentraban en los extremos y las transiciones se expresaban mediante articulaciones (capiteles), en el sistema "perpendicular" las cargas se reparten entre los distintos montantes de piedra. El dintel, entonces, queda reducido a una serie de pequeños dinteles, que se pueden extender a casi toda la fachada y que, con los elementos horizontales necesarios para dar rigidez al conjunto, permiten articular y desmaterializar el edificio, transformándolo en una gran "caja de cristal extravertida". ("Hardwick hall, more glass than wall").

3- El uso despreocupado de la decoración.

Los detalles decorativos, ya procediesen de Italia, Francia o los Países Bajos, fueron añadidos a las residencias con el único propósito de actualizarlas. Según Summerson, "el objetivo de los isabelinos al construir sus casas era de una simplicidad inocente: esplendor". Mark Girouard necesitó aclarar: "los isabelinos se aproximaron al tesoro clásico más con la actitud de los piratas que con la de los discípulos... sin una actitud de reverencia hacia lo extranjero y sin conciencia de que el estilo clásico era una disciplina que debía ser aprendida o que expresaba principios de validez absoluta". De hecho, muchos edificios isabelinos se construyeron sin ningún tipo de decoración en sus fachadas.

4-Los complejos rituales que daban sentido al uso de las viviendas.

Las cubiertas planas de las residencias isabelinas, por ejemplo, pueden explicarse en parte considerando los actos sociales que se celebraban en ellas. El "banquet", dice Girouard, "era una característica de la vida social del XVI, y no era un banquete en el sentido moderno de la palabra, sino un servicio de dulces, frutas y vino, que se servía en lugar de la comida, o inmediatamente después de ella, -como el café de hoy-... Conforme avanzaba el siglo se comenzó a construir una pieza especial para el banquet, generalmente en lugares con vistas agradables, como la cubierta, o en torres construidas en el jardín... y uno puede imaginarse a los invitados de Thynne perderse en la fresca tarde por las cubiertas de Longleat, separándose en grupos para disfrutar de las vistas sobre el parque y las colinas de los alrededores, desde los encantadores pabellones parecidos a casas de muñecas".

(Los encantadores pabellones, a los que se refiere Girouard, fueron diseñados por Robert Smythson para rematar las cajas de escaleras de los patios interiores).

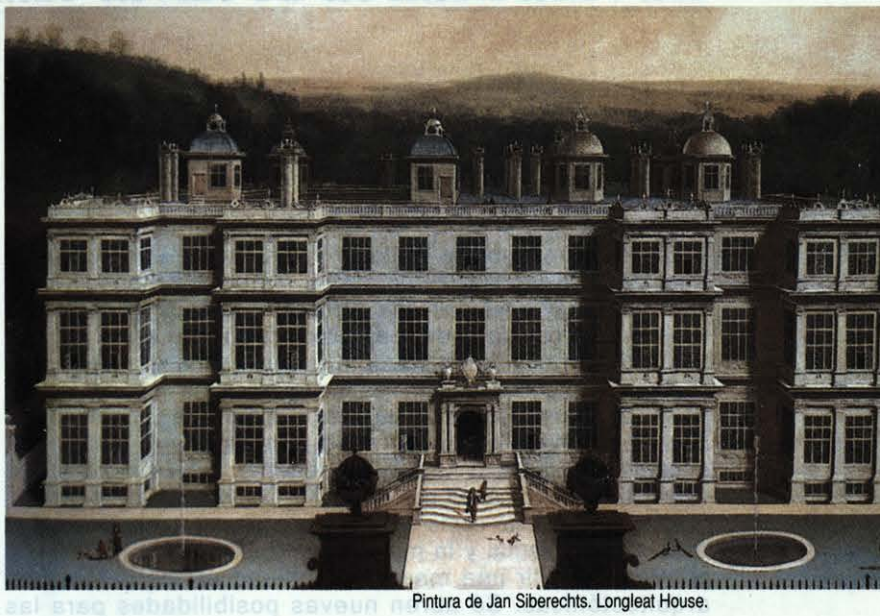
Como se ha comentado, el resultado experimental de todas estas circunstancias fueron unas residencias singulares donde la mezcla de formas y rituales se puso al servicio de la novedad, la monumentalidad y la deshabituación.

Quizás los isabelinos no fueron absolutamente conscientes de estos procesos, pero las tensiones resultantes de la forzada integración hicieron que aquellos edificios se puedan entender como "islas de sentido" que, además de conjugar tradición e innovación, lograron caracterizarse como "lugares" significantes.

No es casualidad que los recursos compositivos utilizados, que "las formas ingeniosas", los enfrentamientos entre el orden y la irregularidad, la desmaterialización de las fachadas, la despreocupación por la decoración y el uso de cubiertas planas (en un lugar tan lluvioso como Inglaterra) se hayan vuelto a utilizar siglos después, cuando se plantearon objetivos comparables.

En todos estos casos, el orden de la experiencia clasicista fue reinterpretado para aceptar las formas irregulares de la tradición medieval, vigentes en el caso de la arquitectura isabelina y actualizadas ideológicamente (por Muthesius y Pevsner entre otros) en el caso de la arquitectura "moderna".

Quizás hoy, pasado el momento en que las residencias inglesas del XVI fueron consideradas desviaciones del modelo italiano, es posible replantear su "modernidad" al margen de los prejuicios de algunas "historias verticales" al uso. En tal caso empezarían a mostrarse como uno de los acontecimientos más atrevidos e innovadores de la historia de la arquitectura europea.■



Pintura de Jan Siberechts. Longleat House.

Longleat House.

M. PRADA