

Publicado: 1991-06



Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración

Architecture and nature. The myth of the primitive hut in the Enlightenment architectural theory

Juan A. Calatrava Escobar

Universidad de Granada.

RESUMEN

Se trata de exponer y debatir las hipótesis de algunos filósofos ilustrados sobre el origen de la arquitectura. Desde un enfoque naturalista, sostienen que la esencia del arte arquitectónico se halla en la imitación de los verdaderos principios de la naturaleza, tomada como modelo.

ABSTRACT

We expose and debate the hypotheses of some Enlightenment philosophers on the origin of architecture. From a naturalist perspective, they sustain that the essence of architectural art is the imitation of nature's true principles.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

arquitectura y naturaleza | mito de la cabaña primitiva | teoría arquitectónica de la Ilustración | arte | architecture and nature | myth of primitive hut | Enlightenment architectural theory | art

La reflexión en torno a la Naturaleza y sus mecanismos de funcionamiento y, sobre todo, la firme creencia de que el progreso humano depende de que el hombre sea capaz de regular su comportamiento individual y social de acuerdo con tales leyes naturales constituye uno de los ejes en torno a los que se articula el pensamiento de la Ilustración. Son múltiples los estudios globales o sectoriales sobre este «naturalismo» de los ilustrados, desde la historia natural de Buffon hasta la antropología de los *philosophes*, desde la revalorización de las pasiones y los instintos hasta la teoría de los climas (1), y en las páginas que siguen simplemente trataremos de sintetizar la concreción de esta idea en uno de los puntos nodales que afectan al desarrollo de la teoría arquitectónica en el siglo XVIII: la cuestión de si existen o no, para la Arquitectura, reglas que puedan deducirse la propia Naturaleza y que, en consecuencia, serían de obligado cumplimiento para los nuevos arquitectos de la Razón. La aceptación de semejante hipótesis implica, al mismo tiempo, por parte de los teóricos ilustrados de la arquitectura, una revisión de la historia de la misma en función de la mayor o menor aproximación a tales supuestas reglas naturales. Y en este esquema cobrará fuerza renovada en el siglo de las Luces un mito mucho más antiguo que la ilustración: el de la cabaña primigenia, el *primer* edificio, en la que se encontrarían ya sintetizadas las reglas naturales de la arquitectura. La insistencia con que la cultura arquitectónica de las Luces emprende la búsqueda de los *orígenes* de la Arquitectura, en la creencia de que tales orígenes suponen una garantía de «naturaleza» incontaminada por el devenir histórico, explica que el mito de la cabaña primitiva esté en el centro de las grandes polémicas que recorrerán el siglo.

Pero, como ya se ha dicho, la propia idea de la cabaña primigenia es mucho más antigua. Cuando los intelectuales del Renacimiento exhumaron el manuscrito de *Los Diez Libros de Arquitectura* del ingeniero militar romano Marco Vitruvio Polión (conocido, pese a todo, durante la Edad Media) y lo rodearon de veneración por ser el único testimonio restante de la que se suponía insuperable ciencia de construir de los Antiguos abrieron para la historia de la teoría arquitectónica occidental un episodio que aún está lejos de haber sido estudiado en toda su profundidad y derivaciones: el fenómeno del vitruvianismo y de los desesperados intentos por fundamentar, a partir de un texto cuyas evidentes insuficiencias costaba trabajo desconocer, una teoría de la arquitectura moderna que se basase en los supuestos *primeros principios* que griegos y romanos habrían encontrado antes que nosotros. Como es bien sabido, el libro de Vitruvio fue objeto de ediciones, comentarios críticos, exégesis, intentos de reconstrucción y

apasionadas polémicas (2). Las tesis vitruvianas se convirtieron a menudo en lugares comunes de la tratadística arquitectónica a partir del siglo XV, como fue el caso, por ejemplo, con su célebre triada de categorías *firmitas, utilitas, venustas*, y Vitruvio se convirtió en uno de los centros neurálgicos de un debate de tres siglos en el que lo que estaba en discusión era aspectos de tan amplio alcance como el de si había de considerarse a la arquitectura o no como un arte de imitación de la naturaleza, o como el papel que había que asignar al magisterio de la antigüedad clásica en la definición de las normas modernas del quehacer arquitectónico (o, dicho de otro modo, el reflejo en la teoría de la arquitectura de la *querelle des Anciens et des Modernes*).

Y es precisamente en Vitruvio donde encontrará apoyatura teórica la tesis que nos ocupará en el presente texto: la hipótesis de una «cabaña primitiva» en la que se encontrarían plasmadas las «reglas naturales» de la arquitectura, auténtico edificio primigenio que vendría a demostrar (en opinión de sus valedores) la íntima conexión entre la Arquitectura y la Naturaleza, entendiendo que la primera no podía sino seguir las reglas marcadas por la segunda. Por supuesto, la idea del «edificio primigenio» tampoco es original ni privativa de Vitruvio, sino que, como muy bien ha demostrado Rykwert (3), se encuentra presente de modo ancestral en la mayor parte de las culturas históricas. Del mismo modo, un análisis profundo de la teoría vitruviana nos revela que el argumento antropomórfico (los órdenes como expresión de las proporciones del cuerpo humano) es en ella mucho más esencial que la comparación columnas-árboles. Este es un hecho que ha sido destacado, por ejemplo, por Wolfgang Hermann cuando afirma que existe una auténtica operación de transformación de la teoría vitruviana por parte de la tratadística clasicista y aclara, entre otras cosas, que «en ningún momento Vitruvio llama a la cabaña el 'modelo para la edificación' como dice Kaufmann» (4). Todo ello no obsta, sin embargo, para que fuese el relato vitruviano, en el contexto de la defensa de una idea la arquitectura entendida como arte de la imitación, el que constituyese la base de los teóricos que entre el siglo XV y el XVIII se declararon partidarios de la operatividad de este mito. Del mismo modo que no se puede desconocer el hecho de que el eclipse del vitruvianismo en el marco de un cuestionamiento general de la validez del legado grecorromano y las críticas a la teoría de la cabaña coincidan en el momento de la revisión crítica de los principios de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XVIII.

La mítica historia de la invención de esta cabaña primitiva, tal y como sería asumida por toda la tradición de la tratadística arquitectónica occidental a partir del Renacimiento, aparece relatada, en efecto, en el capítulo primero del Libro II del *De Architectura* de Vitruvio. Plantea allí el ingeniero romano, como punto de partida para el origen de la sociedad humana y de los progresos con ella asociados, tales como el lenguaje y la propia arquitectura, la hipótesis de un incendio primero que haría a los hombres conocer, al mismo tiempo que el miedo ante la fuerza de la naturaleza, las ventajas del fuego, convertido así en un auténtico motor social:

«Por tanto, con ocasión del fuego surgieron entre los hombres las reuniones, las asambleas y la vida en común, que cada vez se fueron viendo más concurridas en un mismo lugar; y como, a diferencia de los demás animales, los hombres han recibido de la Naturaleza primeramente el privilegio de andar erguidos y no inclinados hacia la tierra; y secundariamente la aptitud de hacer con gran facilidad con sus manos y los órganos de su cuerpo todo cuanto se proponen, comenzaron unos a procurarse techados utilizando ramas y otros a cavar grutas bajo los montes, y algunos a hacer, imitando los nidos de las golondrinas con barro y ramas, recintos donde poder guarecerse. Luego, otros, observando los techos de sus vecinos y añadiéndoles ideas nuevas, fueron de día en día mejorando los tipos de sus chozas. Y como los hombres son por naturaleza imitadores y dóciles, haciendo alarde cada día de sus nuevas invenciones, se mostraban unos a otros las mejoras de sus edificaciones, y ejercitando así su ingenio fueron de grado en grado mejorando sus gustos. Al principio plantaron horcones, y entrelazándolos con ramas levantaron paredes que cubrieron con barro; otros edificaron, con terrones y céspedes secos, sobre los que colocaron maderos cruzados, cubriendo todo ello con cañas y ramas secas para resguardarse de las lluvias y del calor; pero para que semejantes techumbres pudieran resistir las lluvias invernales, las remataban en punta y las cubrían con barro para que, merced a los techos inclinados, resbalase el agua» (5).

Esta hipótesis es, para Vitruvio, verosímil porque sostiene la confrontación con lo que ocurre en «primitivos» contemporáneos suyos. Así, la noticia de las chozas de Galia, Hispania, Lusitania y Aquitania, y, sobre todo, la descripción minuciosa de las edificaciones de la Cólquida y de Frigia, le

permite mantener la verosimilitud de este origen del arte de construir.

Sin embargo, tan esencial como el planteamiento del primer principio es el momento posterior en el que la arquitectura se desliga del mero terreno de la necesidad y se convierte en arte:

«Pero, como con el diario trabajo los hombres fueron haciendo sus manos más ágiles en la práctica de edificar y, perfeccionando y ejercitando su ingenio, unido a la habilidad, llegaron con la costumbre al conocimiento de las artes; y algunos, más aplicados y diligentes, se llamaron artífices de la edificación.»

«Habiendo sido éstos, pues, los principios, y como la Naturaleza no sólo había dotado a los hombres de sentidos, como a los demás seres vivientes, sino también había armado su inteligencia con la facultad de pensar y de raciocinar y sometido a todos los demás animales a su poder, fueron elevándose gradualmente de la construcción de edificios a otros conocimientos y prácticas de las restantes artes, pasando de una vida inculta y agreste a otra pacífica y estable. Y esto hizo que, uniendo animosamente a estos hechos pensamientos más altos nacidos de la variedad de conocimientos que las ciencias les proporcionaban, comenzaran a levantar no ya chozas y cabañas sino también casas con cimientos, con paredes de adobes o de piedras y con techumbres de maderos y de tejas.»

«Después, merced a continuas experiencias y a estudiadas observaciones, pasando de los juicios vagos e imprecisos, hasta llegar al conocimiento de ciertas proporciones de la medida en los edificios, y dándose cuenta de que la Naturaleza les suministraba con manos espléndidas madera y toda clase de materiales de construcción, se sirvieron de ellos, los aumentaron con el cultivo, y de este modo acrecieron con el auxilio de las artes las comodidades y delicadeza de la vida humana» (6).

En el texto vitruviano podían encontrarse, por tanto, en germen, la mayor parte de los puntos fundamentales que acompañarían en la «época clásica» de la cultura europea al desarrollo de la teoría de la «cabaña primitiva»: la idea del *origen* de la arquitectura como res puesta producida por la habilidad humana a una necesidad inmediata de tipo físico y el desarrollo de la arquitectura como *arte* a partir de estos orígenes utilitarios sin momento de ruptura y sin solución de continuidad; la identificación, al mismo tiempo, entre nacimiento de la arquitectura y nacimiento de la sociedad o, como se dirá en el contexto ilustrado, salida del hombre del estado de Naturaleza; la creencia, por último, en que la Naturaleza dicta a la Arquitectura una serie de normas, ejemplificadas en esa *arquitectura de los orígenes*, y que la historia posterior de la arquitectura no es más que la historia del loable acercamiento o condenable alejamiento con respecto a tales reglas «naturales».

A partir del Renacimiento, la recuperación de la obra vitruviana será sólo un punto de apoyo para el afán humanista de definir los verdaderos principios de la arquitectura. Aunque no siempre la idea de la arquitectura como arte de imitación desembocaría de modo automático en el mito de la «cabaña». El antropocentrismo renacentista hace que, en numerosas ocasiones, la imitación de la Naturaleza encuentre otro modelo, para el cual el propio Vitruvio, como ya se ha dicho, no dejaba de ofrecer base: el modelo antropomórfico. En el Renacimiento, serán sobre todo las obras teóricas de Filarete, Francesco di Giorgio Martini o el propio Leonardo da Vinci las que planteen, en perfecta consonancia con este antropocentrismo dominante, la idea de la arquitectura como imitación de las formas y de la organización básica del cuerpo humano. Así, por ejemplo, para Filarete (7) no ofrece duda alguna la tesis de que la arquitectura sea un arte de imitación, pero esta imitación no es ya la de una hipotética cabaña primitiva, sino la mucho más intelectualizada de las proporciones del cuerpo humano. Es evidente para él que los primeros edificios fueron cabañas, como demuestran gráficamente dos de las láminas incluidas en el libro I de su Tratado, pero su mayor interés, al que dedica un amplísimo desarrollo teórico, es postular la exacta semejanza del edificio con la estructura de la forma humana. No obstante, no deja de ser tremendamente significativo que, en este contexto, aparezcan dos ilustraciones gráficas sobre el tema de la cabaña. Como lo es, igualmente, la presencia del tema de la construcción de la cabaña primigenia en el arte renacentista, tal y como demostró E. Panofsky en su modélico estudio sobre dos ciclos de pinturas de Piero di Cosimo (8).

Los descubrimientos americanos y la consiguiente apertura de un auténtico horizonte de «primitivismo» tendrá, por otro lado, una evidente repercusión sobre algunas versiones posteriores del tema de la

cabaña. Así, ya en pleno siglo XVII, una clara muestra de este impacto es, por ejemplo, la obra de J. Caramuel, tan importante por otros conceptos, *Architectura civil recta y oblicua*, publicada en Vigevano en 1678. Caramuel mantiene en plena vigencia la idea de la cabaña primitiva como origen de la arquitectura, pero la ilustra ahora con ejemplos tomados de los indios americanos (9).

Durante el siglo XVII y principios del XVIII el tema de la cabaña encontrará un desarrollo privilegiado en el ámbito de la riquísima teorización arquitectónica del clasicismo francés, en cuyo seno servirá de argumento en debates de tanta trascendencia como el de si es la arquitectura o no un arte de imitación o la *querelle des Anciens et des Modernes*. En este sentido, mientras que la lámina I del célebre *Cours d'Architecture* de François BLONDEL (10) mostraba un intento de reconstrucción de la cabaña primitiva en el que se ponía el énfasis sobre el último de los aspectos del relato vitruviano, es decir, el paso de la construcción en madera a la de piedra, con lo que se reafirmaba la idea de la estructura ligera como origen directo de la arquitectura entendida no ya como construcción sino como arte, Claude PERRAULT, en su *Ordonnance des cinq espèces des colonnes*, planteaba una radical separación entre la construcción como respuesta a una necesidad humana inmediata y la arquitectura como arte, y entendía que es erróneo hacer derivar la segunda de la primera. Criticaba, así, la idea de que la arquitectura sea un arte de imitación, lo que le llevaba, consecuentemente, a negar la teoría del origen primigenio de la arquitectura en la cabaña. No es de la imitación de lo que dependen la gracia y la belleza en arquitectura, «...porque si así fuese estas cosas deberían tener más belleza cuanto más exactas fuesen dichas imitaciones». Y no es eso lo que ocurre:

«Las columnas no reciben la aprobación del gusto más común cuanto más se parecen al tronco de los árboles que servían de postes a las primeras cabañas, puesto que comúnmente gusta ver las columnas hinchadas por su parte central, cosa que jamás les sucede a los troncos de los árboles, cuya disminución es sólo hacia arriba».

La conclusión de Perrault es, pues, tajante:

«Ni la imitación de la naturaleza, ni la razón ni el buen sentido son, pues, el fundamento de esas bellezas que se cree ver en la proporción, en la disposición y en la ordenación de las partes de una columna; no es posible encontrar otra causa del agrado que producen sino el hábito. De manera que, como los primeros que inventaron estas proporciones no tuvieron otra regla que su fantasía, a medida que esta fantasía ha cambiado se han introducido nuevas proporciones que, a su vez, han complacido» (11).

Existen en arquitectura, según Perrault, bellezas positivas y bellezas arbitrarias, pero, paradójicamente, considera que sólo las segundas exigen la habilidad del verdadero arquitecto, porque las primeras son de sentido común y se encuentran al alcance de cualquiera.

En este contexto, otros como Michel de Frémin aportan ya desde comienzos del siglo XVIII una preocupación por los aspectos constructivos y funcionales que critica la obsesión por el tema de los órdenes que mostraba, por ejemplo, el ya citado François Blondel. Para Frémin desde los propios orígenes de la arquitectura es algo determinante el uso al que vaya destinada la arquitectura:

«Como en la institución de la arquitectura los primeros hombres comenzaron sus construcciones según los usos a los que los destinaban (...). Dieron a sus edificios todo lo que les hacía falta para hacerlos cómodos y sanos, y con esta idea dispusieron todas sus obras, de suerte que estaban situadas en consonancia con su uso, es decir, que se servían del terreno para sus designios».

La conclusión va en el sentido de un protofuncionalismo radical, justificado él mismo, una vez más, por el mito de los orígenes:

«Así, según los primeros hombres que fueron los inventores de la arquitectura, la primera cosa a resolver en un edificio se reduce a hacer la obra según el uso propio al que deba servir» (12).

Un interés suplementario ofrecen las reflexiones de Amedée-François Frezier en la década de 1730. Apasionado defensor de la arquitectura clásica, en un contexto aún marcado por los ecos de la *querelle*,

la considera ya dotada, sin embargo, de una incontestable superioridad técnica precisamente por saber obedecer las reglas de la «arquitectura natural». En este sentido, a la hora de describir cuál sería esa posible «arquitectura natural», acude Frezier a la doble vía del relato vitruviano y de la confrontación con las «cabañas» contemporáneas de «ciertos cantones de Irlanda», de Bohemia, Moscovia o los indios americanos. Desarrolla así la teoría de la construcción de la cabaña, con unas consideraciones sobre las ventajas de la construcción en madera que preludian a las que una veintena de años más tarde hará Algarotti:

«Como la madera es la materia más propia para formar una habitación adecuada para la salud y agradable a la vista, es de esta materia de donde viene el origen de nuestros órdenes, porque la disposición de las piezas esenciales para su construcción es tan natural que no se tiene necesidad de estudiar la armadura para alzar una cabaña de madera».

Y, un poco más adelante, defiende Frezier la veracidad de estas hipótesis sobre el origen de la arquitectura, puesto que, aún imposible de comprobar históricamente, concuerdan con lo que es la esencia de este arte, la imitación de los verdaderos principios de la naturaleza:

«Estos orígenes no son un efecto de mi imaginación: los más famosos arquitectos convienen en ello después de Vitruvio, que dice que los antiguos no imaginaron nada sino a partir de la naturaleza y no reconocieron otra belleza constante que aquélla que tuviese su origen en ésta; es a partir de esta arquitectura simple y natural de donde han tomado el modelo de las decoraciones con que han ornado los más suntuosos edificios» (13).

Por su parte, en 1745, en un contexto intelectual ya plenamente marcado por las Luces, Germain Boffrand, el último de los grandes arquitectos de la primera mitad del siglo, reafirma en su *Livre d'Architecture* la idea de la continuidad entre la cabaña y la arquitectura posterior. Según él, si en los primeros siglos la habitación no tiene otro objeto que la protección del hombre contra las inclemencias y los animales, cuando los hombres se reúnen en «sociedad civil» comienza un progreso en el cual es un momento decisivo la introducción del lujo más allá de la mera utilidad que había presidido las primeras construcciones. El progreso de la arquitectura es visto, en definitiva, como una prueba histórica de que el arte no es más que la imitación de la *belle nature*:

«Los troncos de árboles que en los primeros siglos sostenían el techo de las cabañas dieron lugar a las columnas que sostuvieron los pórticos de los edificios. El arte les dio un contorno más elegante que el que la naturaleza da a los árboles» (14).

En 1750, justo en el centro del siglo, la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, la famosa Enciclopedia de Diderot y D'Alembert, condensa desde el mismo inicio de su publicación tanto los datos adquiridos como los problemas pendientes que subyacen a esta búsqueda de los orígenes naturales de la arquitectura y, sobre todo, el de si es o no ésta un arte de imitación de la naturaleza. Así lo condensa D'Alembert en ese texto capital de la Ilustración que es el *Discours Préliminaire*:

«Puede agregarse aquí [a los conocimientos que consisten en la imitación] aquel arte nacida de la necesidad y perfeccionada por el lujo, la arquitectura, que, habiéndose elevado gradualmente de las cabañas al palacio, no es a ojos del filósofo, si podemos hablar así, más que la máscara embellecida de una de nuestras mayores necesidades. La imitación de la bella naturaleza es aquí menos notoria y más limitada que en las otras dos artes de las que acabamos de hablar; éstas expresan indiferentemente y sin restricción todas las partes de la bella naturaleza y la representan tal y como es, uniforme o variada; la arquitectura, por el contrario, se limita a imitar, por la ensambladura y la unión de los diferentes cuerpos que emplea, la disposición simétrica que la naturaleza observa más o menos sensiblemente en cada individuo y que tan bien contrasta con la hermosa variedad de todo el conjunto» (15).

En el texto de D'Alembert se plantea ya, así, una idea que reaparece a lo largo de la segunda mitad del siglo en Algarotti, Milizia, Boullée o, incluso más allá y con matizaciones, en Quatremère de Quincy: la de la especificidad que adquiere en el caso de la arquitectura la imitación de la naturaleza, que, sin embargo, sigue considerándose como su base. Por otra parte, queda clara en D'Alembert la linealidad y gradualidad del proceso que lleva desde los orígenes del arte (la cabaña) a sus perfeccionamientos (el

palacio), en un bosquejo histórico teñido por el optimismo iluminista. Esta misma transición sin solución de continuidad, opuesta a la visión de quienes querrán diferenciar tajantemente los orígenes toscos de la construcción del momento en que la arquitectura se convierte en un arte, vuelve a encontrarse en la Enciclopedia bajo la pluma de un teórico de tanta envergadura como Jacques-François Blondel, quien, en el artículo *Architecture*, aparecido en el primer volumen de la obra, afirma lo siguiente:

«Para hablar de la *arquitectura civil*, que es nuestro tema, diremos que es tan antigua como el mundo; que la necesidad enseñó a los primeros hombres a construirse por sí solos pequeños refugios, tiendas y cabañas; que, con el paso del tiempo, se vieron forzados a vender y comprar, se reunieron y, viviendo bajo leyes comunes, llegaron a hacer más regulares sus moradas» (16).

Sin embargo, el gran codificador ilustrado de la teoría de la cabaña primitiva como base de la arquitectura será el abate Marc-Antoine Laugier al publicar en 1753, de forma anónima, su influyente *Essai sur l'Architecture*, que dos años más tarde, en 1755, sería objeto de una segunda edición revisada y en la que el autor ya se identificaba con su nombre. A pesar de las críticas que inmediatamente recibió y que giraban, en gran medida, en torno a la falta de conocimientos técnicos del autor, que no era arquitecto profesional, no cabe duda de que el libro de Laugier se convirtió rápidamente en uno de los puntos de referencia básicos de la teoría arquitectónica de la Ilustración. La reivindicación de la cabaña como «primer principio» de la arquitectura se acompaña en Laugier de una reflexión crítica sobre la teoría de Vitruvio, lo cual es una contradicción sólo en apariencia, porque precisamente lo que Laugier hace es plantear la idea de la cabaña como un principio autónomo y operativo, capaz de conectar la arquitectura contemporánea con los verdaderos principios naturales pasando por encima de una imitación ciega y confiada de los antiguos (incluido Vitruvio). En el *Préface* a su obra, Laugier declara tajante mente que Vitruvio sólo nos enseña aquello que se hacía en su época y critica a «los modernos» que no han hecho más que comentar a Vitruvio y seguirlo con confianza ciega. De este defecto excluye solamente al abate Cordemoy, claro antecesor en muchos aspectos de la teoría de Laugier (17). Y ya desde el comienzo de su obra deja claro que: «Ocurre con la Arquitectura lo mismo que en todas las demás artes: sus principios están basados en la simple naturaleza y en los procedimientos de ésta se encuentran claramente marcadas las reglas de aquélla» (18). Y prácticamente sin transición se expone, como punto de partida de toda reflexión arquitectónica, la idea de la cabaña:

«Consideremos al hombre en su primer origen y sin ningún auxilio; sin otra guía que el instinto natural de sus necesidades. Precisa un lugar de reposo. Al borde de un tranquilo riachuelo ve un prado; su naciente verdor complace a sus ojos, su tierno césped lo invita; acude allí y, blandamente tendido sobre esta alfombra esmaltada, no se cuida sino de gozar en paz de los dones de la naturaleza; nada le falta y no desea nada. Pero pronto el ardor del sol, que le quema, le obliga a buscar un abrigo. Ve un bosque que le ofrece el frescor de su sombra; corre a ocultarse en su espesura, y helo de nuevo contento. Sin embargo, mil vapores elevados al azar se encuentran y se reúnen, espesas nubes cubren el aire y una lluvia espantosa se precipita como un torrente sobre este bosque delicioso. El hombre, mal cubierto al abrigo de sus hojas, no sabe cómo defenderse de una humedad incómoda que le penetra por todas partes. Aparece una caverna y se introduce en ella, encontrándose a resguardo. Pero nuevas desazones le disgustan también en este refugio. Se encuentra en tinieblas y respira un aire malsano y se decide, por ello, a suplir con su industria la falta de atención y las negligencias de la naturaleza. El hombre quiere hacerse un alojamiento que le cubra sin sepultarlo. Algunas ramas caídas en el bosque son los materiales propios para su designio. Escoge cuatro de las más fuertes y las alza perpendicularmente disponiéndolas en un cuadrado. Encima coloca otras cuatro de través, y sobre éstas coloca otras inclinadas que se unan en punta por dos lados. Esta especie de tejado está cubierto de hojas los bastante apretadas entre sí como para que ni el sol ni la lluvia puedan penetrar a través de él; y he ahí al hombre ya alojado. Es cierto que el frío y el calor le harán sentir su incomodidad en esta casa abierta por todas partes, pero entonces llenará los espacios comprendidos entre los pilares y se encontrará guarnecido».

La conclusión a la que llega Laugier tras esta descripción en la que el hombre pasa sucesivamente del aire libre a la cueva y de ésta a la invención de la arquitectura, es tajante:

«Tal es la marcha de la simple naturaleza: es a la imitación de sus procedimientos a lo que

debe el arte su nacimiento. La pequeña cabaña rústica que acabo de describir es el modelo sobre el cual se han imaginado todas las magnificencias de la Arquitectura. Es acercándose, en la ejecución, a la simplicidad de este primer modelo como se evitan los defectos esenciales y se consiguen las perfecciones verdaderas» (19).

La gran novedad de la teoría arquitectónica de Laugier, que propugna a lo largo de su ensayo una arquitectura racionalista y funcional despojada de todas las licencias y frivolidades que una práctica secular desviada le ha ido añadiendo, reside en el alcance de este último párrafo: la elevación de la cabaña primitiva desde la categoría de ilustración de un pasado remoto e irrecuperable a la de principio-base operativo a partir del cual es posible ahora deducir una reforma práctica de la arquitectura. Como ha señalado Herrmann, la descripción de la invención de la cabaña por Laugier no es más que una variación entre otras descripciones similares que van desde la de Vitruvio hasta las versiones de la tratadística clasicista francesa; su importancia para la historia de las ideas arquitectónicas no reside ahí, sino en haber hecho de la cabaña «...el gran principio del que ahora es posible deducir leyes inmutables» (20). La llamada de atención de Laugier («No perdamos de vista nuestra pequeña cabaña rústica»), expresada a continuación de los párrafos citados, se repite continuamente a lo largo del tratado: es un perpetuo recordatorio de la obligación para el arquitecto de ceñirse a la simplicidad de la naturaleza incluso en los aspectos más ínfimos de su arte. Como afirma certeramente Rykwert: «Los teóricos anteriores de la arquitectura se habían referido, como ya he dicho, de una manera bastante superficial a la conexión existente entre los orígenes de la arquitectura y sus principios. Pero para Laugier los orígenes tenían una autoridad exclusiva» (21). Y ello porque, por otro lado, como ha señalado A. Vidler (22), Laugier no trata en ningún momento de plantear una «realidad» antropológica o histórica, sino de construir una hipótesis sobre los principios naturales de la arquitectura, en una operación que el propio Vidler encuentra claramente emparentable con la contemporánea investigación de Condillac sobre los orígenes del lenguaje.

El carácter «natural» de este edificio primigenio se verá marcado aún más por la significativa transformación que sufre el frontispicio de la obra de Laugier entre la primera y la segunda edición, ya que en esta última se recalca la idea de que la arquitectura es un arte que imita procesos completamente naturales: en el frontispicio de dicha segunda edición los orígenes de la cabaña se hacen ya depender de un fenómeno natural y mientras que en el primer frontispicio cuatro postes trabajados por manos humanas sostenían esa primitiva cabaña, ahora se trata de árboles vivos y sin trabajar artificialmente, en un tipo de ilustración que se repetirá, por ejemplo, en el frontispicio de *Le Vite* de Francesco Milizia en 1768.

En ocasiones se ha llamado la atención sobre los posibles puntos de contacto entre la teorización arquitectónica de Laugier y el pensamiento de Rousseau, recordándose la coincidencia de fechas entre los escritos de Laugier y los primeros textos decisivos del ginebrino. Conviene señalar, en este sentido, que en Rousseau no existe un interés específico por el tema de la arquitectura (como sí lo hay, por ejemplo, por la música), pero la idea de la *cabaña primitiva* se encuentra presente en su reflexión sobre el origen y los progresos de la sociedad. Así, en 1750, en el *Discurso sobre las Ciencias y las Artes* con el que obtuvo el premio de la Academia de Dijon, señalaba Rousseau:

«No es posible reflexionar acerca de las costumbres sin complacerse en recordar la sencillez de los tiempos primitivos [...]. Cuando los hombres inocentes y virtuosos querían tener a los dioses por testigos de sus actos, habitaban juntos en las mismas cabañas; pero, convertidos en malos, se cansaron de tan incómodos espectadores y los relegaron a magníficos templos. Finalmente, los expulsaron de éstos para instalarse allí ellos mismos o, cuando menos, los templos de los dioses no se distinguieron de las moradas de los ciudadanos. Aquello fue el colmo de la depravación; y nunca se incrementaron los vicios en mayor medida que cuando se los vio, por así decirlo, sostenidos a la entrada de los palacios de los grandes sobre columnas de mármol y grabados en capiteles corintios» (23).

La cabaña funciona así, en el pensamiento rousseauiano, como un símbolo de la felicidad e ingenuidad de los tiempos primitivos. Pero, más tarde, en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, concreta Rousseau su hipótesis aclarando que el hombre en el *estado de naturaleza* no es aún un constructor. Es un hombre que aún no posee nada y al que la naturaleza provee discrecionalmente todas sus necesidades, y así indica Rousseau que «para aquél los primeros hombres no era, pues, una desgracia tan grande ni, sobre todo, un obstáculo para su conservación, ni la desnudez, ni la carencia de

vivienda, ni la falta de todas esas inutilidades que creemos tan necesarias», o bien que «...el primer hombre que se hizo unos vestidos o una vivienda adquirió con ello cosas poco necesarias ya que había pasado sin ellas hasta entonces» (24). Protesta Rousseau contra el error de

«...aquéllos que, cuando razonan sobre el estado natural, trasladan a él las ideas que han aprendido en la sociedad, se imaginan siempre en una misma habitación (...); en cambio, en aquel estado primitivo, al no poseer ni casa ni cabaña ni propiedades de ningún tipo, cada uno se alojaba a su capricho y a menudo por una noche; los machos y las hembras se unían fortuitamente según el encuentro casual, la oportunidad o el deseo» (25).

Así, resulta evidente que no hay, para Rousseau, una «arquitectura primigenia» identificable con el momento de comunión entre el hombre y la naturaleza: el origen de la arquitectura no es más que un aspecto más del origen de la sociedad, como lo es la familia, con la que tan íntimamente se la asocia en el texto. Y por ello la propia arquitectura sufre aquí la visión radicalmente negativa, bien lejos del optimismo del progreso, que Rousseau arroja sobre todo la historia humana desde el momento de abandono del estado de naturaleza. La arquitectura es vista como síntoma de este abandono:

«Pronto, dejando de dormirse bajo el primer árbol que encontraba o de retirarse en las cavernas, encontró una especie de hachas de piedra duras y cortantes, que le sirvieron para cortar la madera, cavar la tierra y hacerse chozas con ramas que a continuación recubrió con arcilla y barro. Fue la época de la primera revolución, que dio origen al establecimiento y distinción de las familias y que introdujo una especie de propiedad de donde nacieron ya muchas discusiones y luchas» (26).

Y, un poco más adelante, en el mismo texto:

«Todo empieza a cambiar de aspecto. Los hombres, que hasta ahora habían errado por los bosques, al tener un asiento fijo empiezan a acercarse lentamente, a reunirse en pequeños grupos, para formar finalmente en cada comarca una nación particular, unida en las costumbres y los caracteres, y no por los reglamentos y las leyes sino por el mismo género de vida y de alimentación y por la influencia común del clima» (27).

Otros textos rousseauianos, como el artículo *Economie politique* escrito para la Enciclopedia o el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (28), completan esta visión en la que los orígenes de la arquitectura y la hipótesis de una arquitectura natural primigenia no son objeto primordial de investigación pero sí concurren a diseñar un bosquejo histórico en el que, por encima de indudables coincidencias y de aproximaciones con frecuencia excesivamente fáciles, se aprecia la distancia realmente existente entre Laugier y Rousseau. Distancia que ha sido agudamente percibida por M. Brusatin cuando indica que las reducciones jesuíticas del Paraguay suministraban a Laugier -no olvidemos su propia condición de jesuita- un material suplementario que reunía el mito de la cabaña primitiva con otro de los grandes mitos del pensamiento ilustrado, el del buen salvaje (29); mientras que las referencias de Rousseau a la arquitectura primitiva tienen un sentido de símbolo moral, de ejemplificación de un discurso no arquitectónico, la cabaña de Laugier es más bien una llamada a la reforma «natural» de la arquitectura.

Por otra parte, el propio Brusatin se hace eco de una tesis ya defendida en la segunda mitad del XVIII por alguno de los protagonistas del debate: la de que no todo sea original en el pensamiento de Laugier sino que éste pudiese haber bebido en la otra gran fuente del funcionalismo y racionalismo arquitectónico del momento, la Venecia del abate Carlo Lodoli. Es en ese ambiente véneto donde tendrá lugar una cristalización teórica que será eje de un amplísimo y rico debate arquitectónico en la Italia de la segunda mitad del Settecento (30). La figura central de este debate es el padre Carlo Lodoli, propugnador de un funcionalismo a ultranza, de una arquitectura rigorista que resultaría indigerible para muchos de los teóricos contemporáneos, comenzando por su autodenominado portavoz Francesco Algarotti. En palabras de Brusatin, la racionalidad de Lodoli «...es anárquica, marcha irracionalmente contra cualquier autoridad, no cree en la disciplina del arte sino en su discurso de verdad; a través de la arquitectura no pretende producir esquemas, sino comportamientos, junto con una 'voluntad de saber' que es a un tiempo construcción y destrucción» (31). Como es bien sabido, Lodoli no dejó ningún escrito terminado de su propia mano, y correspondió a dos de sus principales oyentes el papel de transmisores de su pensamiento (todo ello, independientemente de los numerosos testimonios fragmentarios que nos quedan sobre el contenido y el tono de las lecciones del abate) (32).

El primero de ellos fue el diletante y cortesano Francesco Algarotti, en su *Saggio sopra l'architettura* publicado en Bolonia en 1756. Es evidente, si se confronta el tratado de Algarotti con el resto de los testimonios sobre Lodoli, que las ideas de este último sufrieron una fuerte purga o incluso, según los casos, una subversión total (33). Precisamente es en el tema de la cabaña primitiva donde más contraste parece haber, ya que Algarotti critica a Lodoli el hecho de que para él no exista ningún modelo natural de arquitectura y el que contradiga el punto básico de la teoría vitruviana, la idea de la arquitectura como *imitación*. Para Algarotti, la historia de la arquitectura es una historia llena de abusos; de ahí la importancia de la labor crítica de ese «nuevo Sócrates», como califica a Lodoli. Al cual critica, sin embargo, el extraer de su sano racionalismo «una terrible consecuencia»: la condena total de toda la arquitectura histórica. Algarotti sigue defendiendo, por su parte, la teoría de la cabaña primitiva, y lo hace introduciendo un factor ya anticipado, como vimos, por Frezier: la idea de la superioridad intrínseca de la madera como material constructivo. En efecto, hay que postular la idea de la cabaña como origen de la arquitectura porque, si la belleza de ésta reside en la combinación de la unidad con la variedad, la madera es capaz de una multiplicidad de modificaciones que en piedra no se obtienen:

«Riquísima mina, capaz de toda clase de modificaciones y de ornato, es la madera. Cualquiera que piense en ello con un poco de atención difícilmente dejará de ver cómo, por su propia naturaleza, ésta incluye todo lo referente a la belleza y a la comodidad, cómo en las más simples habitaciones de madera se contienen así, en germen, todos los más magníficos palacios de mármol» (34).

Como ha señalado Rykwert, el pensamiento de Algarotti está sin duda mucho más emparentado con el de Laugier que con Lodoli, cuyas opiniones son, sin embargo, elogiadas. Esta especie de mitología del material constructivo nos demuestra hasta qué punto el concepto de imitación sufre en Algarotti una transformación en sentido platónico que le hará recibir los elogios de Quatremère de Quincy: la imitación de la realidad no es directa, sino mediatizada a través de arquetipos ideales; la cabaña primigenia resume, en su racional construcción en madera, el compromiso entre modelo ideal y realidad. Así, toda la teoría algarottiana al respecto puede condensarse en las palabras finales de su escrito: si creemos a Lodoli cuando éste afirma que los arquitectos son culpables de mentir cuando imitan en piedra formas propias de la madera, habrá que concluir que tal mentira es más bella que la propia verdad: «Del vero più bella è la menzogna» (35).

Fue para contrarrestar estas tesis de Algarotti, que a su parecer falseaban el pensamiento lodoliano, para lo que escribió Andrea Memmo sus *Elementi d'Architettura Lodoliana* (36). La obra presenta, pues, un carácter fuertemente polémico. Algarotti es acusado en ella, en diversas ocasiones, de cortesano preocupado más por agradar que por buscar la auténtica verdad y de no haber transmitido sino algunos de entre los muchos principios lodolianos y ello deformándolos y hasta caricaturizándolos (defiende, por ejemplo, a Lodoli de la acusación de ser un enemigo radical de todo ornamento arquitectónico). Pero, por lo que respecta al tema que aquí nos interesa, la crítica de Lodoli-Memmo se dirige contra un error esencial: la confusión en que incurren la mayoría de los arquitectos acerca de la naturaleza de los materiales cuando al utilizar la piedra toman como referencias formas originalmente concebidas para la madera, no pudiendo evitar así caer en una especie de decorativismo nefasto. Según Memmo, esa es la razón de que Lodoli niegue el mito de la cabaña primitiva y postule una arquitectura natural basada en principios que nada tienen que ver con la construcción en madera. Y esta negación va de la mano de la crítica radical a la autoridad de Vitruvio: según Memmo, si Vitruvio hubiese sido un genio un poco más despierto habría viajado más (recordemos que uno de los motivos recurrentes en el antivitruvianismo del XVIII es la idea de que Vitruvio no conoció de primera mano la arquitectura griega que describía),

«...y habría quizás proporcionado otras luces que, guiando por nuevas vías a algún sabio, le habrían hecho conocer que allá donde se comenzó a construir en piedra y en ladrillo no se tomó como imitación la cabaña. Y que por eso no podría decirse absolutamente y para todos los casos, dada la verdadera historia de la arquitectura, que ésta sea un arte imitadora, y menos aún que tenga que imitar aquella primera construcción en madera; por el contrario, queriendo imitar la primera producción arquitectónica dictada no por la naturaleza sino por el ingenio humano (ya que primero se construyó en piedra en los países orientales), no debe considerarse la cabaña como una producción primera que sustituya a la naturaleza; tanto menos cuanto que, de ordinario, una primera invención no suele ser la mejor» (37).

Del mismo modo, rechaza la idea de que la columna surgiera como imitación del árbol:

«Compadece a aquéllos que, siguiendo la creencia vulgar [...], se tragaron la idea de que la columna tuvo su primer origen en aquéllos postes puestos en pie que sostenían el techo, como éstos representaban los árboles de la primitiva cabaña [...]; fábulas éstas que admitió también Vitruvio en tiempos menos instruidos que los nuestros, lo mismo que aquélla otra de que el orden dórico derivaba de la proporción del hombre y el jónico de la de la mujer [...]» [\(38\)](#).

Critica así Memmo a Frezier, visto como ejemplo de quienes consideran elogioso que la arquitectura en piedra imite a la madera, y por lo que respecta a Laugier, elogia su funcionalismo, planteando la posibilidad de que hubiese podido conocer a Lodoli durante su estancia en Venecia, pero le critica con dureza el mantener que fueron los griegos quienes llevaron la arquitectura a su máxima perfección y la idea de que la cabaña es el origen de toda arquitectura. Así, en opinión de Memmo, el pensamiento de Laugier es loable en su funcionalismo teórico, pero «abandona la filosofía» cuando desciende a conclusiones de tipo más práctico. Memmo logra así escindir el postulado de una arquitectura racional de la búsqueda de sus orígenes en la cabaña primigenia.

Lo que se plantea es, pues, una arquitectura entendida como arte de imitación, pero de una imitación que tiene ya por objetivo los verdaderos principios profundos de la Naturaleza, no una hipotética cabaña primitiva que, por un lado, no sería sino un tosco primer ensayo de los pueblos primitivos, y, por otro, nos llevaría al error básico de desconocer las diferentes cualidades intrínsecas de los materiales y aplicar a la piedra o el ladrillo principios que sólo son propios de la madera, sin que ésta última pueda en absoluto asumir aquel papel privilegiado que le atribuía Algarotti. La verdadera «cabaña» no es, por tanto, más que la arquitectura basada en los principios que podemos deducir de la Naturaleza y la imitación es, por tanto, una imitación indirecta y racional. Puntos éstos en los cuales Memmo plantea una coincidencia esencial de puntos de vista de Lodoli con los posteriormente afirmado por Milizia, de tal modo que la última parte de los *Elementi* son, en realidad, una exposición de los principios teóricos de Milizia.

Sin embargo, antes de llegar a Milizia, cuya obra pertenece casi en su totalidad a la década de 1780, conviene recordar aquí la intervención en el debate de otro de los grandes teóricos italianos de la arquitectura, Giovanni Battista Piranesi, quien, en 1764, al publicar sus *Parere sull'Architettura*[\(39\)](#), en forma dialogada, se declaraba contrario al excesivo rigorismo lodoliano y daba un nuevo giro a la cuestión de la cabaña al tomarla como símbolo del atraso, de la condenable rusticidad a la que nos conduciría la arquitectura lodoliana, utilizando palabras que rememoran, en cierto modo, la acusación de Voltaire a Rousseau de que jamás se había derrochado tanto talento para volver a poner al hombre sobre cuatro patas. Así discuten los dos interlocutores ficticios del diálogo de Piranesi, un tal Protopiro, que personifica las ideas lodolianas, y Didáscalo, representante del propio Piranesi:

D.: Con esas máximas en la cabeza, mi querido Protopiro, vos querríais mandarnos a apacentar el ganado.

P.: No os entiendo.

D.: Querríais mandarnos a vivir en aquellas cabañas de las que algunos han creído que los griegos tomaron las normas para adornar su arquitectura.

P.: Didáscalo, no me vengáis con sofismas.

D.: El sofista sois vos, que dictáis a la arquitectura reglas que jamás ha tenido. ¿Qué diréis si os pruebo que la severidad, la razón y la imitación de las cabañas son incompatibles con la Arquitectura? ¿Que la Arquitectura, lejos de querer adornos *deducidos* de las partes necesarias que hay que construir y mantener en pie en un edificio, consiste en adornos absolutamente ajenos?» [\(40\)](#).

Y, tras una larga argumentación demoledoramente irónica, cuya conclusión es que, de seguirse al pie de la letra los preceptos rigoristas terminaríamos con «edificios sin paredes, sin columnas, sin pilastras, sin frisos, sin cornisas, sin bóvedas, sin techos, plaza, plaza, campo raso», afirma Didáscalo:

«¿No os he dicho que, haciendo un edificio según los principios que se os han metido en la cabeza, o sea, hacer todo con razón y verdad, querrías reducirnos a vivir en cabañas? Los escitas, los godos y otros pueblos bárbaros, que habitaban en esos edificios razonables, guerreaban contra quienes habitaban en los hechos libre o caprichosamente, como queráis llamarlos, para introducirse en ellos; pero tenéis tiempo, pues ninguna nación guerreará para meterse en los razonables» (41).

Piranesi tercia, pues, en el debate para reivindicar la idea de la arquitectura como arte del «adorno», de la invención, superior al puro principio constructivo. Es el adorno y la invención artística lo que hace de la Arquitectura un arte, un asunto de expertos:

«Quitadme la libertad de variar cada uno a su grado los adornos y en pocos días veréis abierto a todos el templo de la Arquitectura; la Arquitectura será conocida por todos, por todos será despreciada» (42).

Así, pues, llegados a esta fase del debate puede comprobarse el camino recorrido por la «cabaña primitiva» en esos pocos pero densos años de las dos primeras décadas de la segunda mitad del XVIII: de supuesta plasmación de los «primeros principios» a ejemplificación de una arquitectura tosca y primitiva que nada tiene de arte y que en modo alguno puede servir para «dar a la arquitectura reglas que jamás ha tenido». Tanto Lodoli como Piranesi, cada uno de ellos desde opciones diferentes, contribuyen a la decadencia del mito de la cabaña.

Dicho mito será objeto, sin embargo, en las dos últimas décadas del siglo, de una importante reactualización en la obra de teórica de Francesco Milizia, principal responsable de que la imagen de la cabaña traspase los límites de la cultura ilustrada y mantenga su operatividad en el primer siglo XIX en las teorías estéticas del Romanticismo. En sus *Principi d'Architettura Civile*, o en el resto de sus obras teóricas (43), parte Milizia de unas reflexiones sobre el concepto de imitación bastante próximas a las expuestas por D'Alembert en el Discurso Preliminar de la Enciclopedia. La Arquitectura es, ciertamente, un arte de imitación; pero esta imitación no tiene objetos naturales con los que puede confrontarse, al igual que le ocurre a la Música y al contrario que la Pintura o la Escultura. Así, pues, la Arquitectura no puede ser arte de imitación rigurosa de un modelo, sino de los principios universales de la naturaleza. La cabaña vuelve a ser, para Milizia, el tipo ideal que puede expresar la condensación de tales principios universales:

«¿Y dónde se encuentran casas fabricadas por la naturaleza y que los arquitectos puedan tomar como un ejemplo a imitar? El palacio de un Monarca no está modelado sobre el palacio del Universo, lo mismo que la armonía no está modelada sobre la Música de los cuerpos celestes, cuyo sonido no ha llegado, al menos hasta ahora, a oído alguno. A la arquitectura le falta, en verdad, el modelo formado por la naturaleza; pero existe otro modelo formado por los hombres, siguiendo la industria natural al construir sus primeras habitaciones. La tosca cabaña es la arquitectura natural; la tosca cabaña es el origen de la belleza de la *arquitectura civil*» (44).

Para Milizia, la historia de la arquitectura está marcada por la idea ilustrada de progreso, por la evolución desde la primera cabaña hasta el templo clásico, aunque este último no es visto ya como el culmen supremo de tal evolución, sino como un punto que puede y debe ser superado por la arquitectura moderna. Es en esta tarea de superación y de progreso donde el arquitecto nunca podrá perder de vista esos principios naturales condensados en la cabaña. Y así, por ejemplo, es esa hipotética arquitectura natural la que permite a Milizia desmarcarse de la polémica entre rigoristas y partidarios del ornamento y postular una teoría funcional y racional de la arquitectura en la que no se toma partido ni por Lodoli ni por Piranesi:

«En arquitectura no se deja de recomendar la *simplicidad*, y con razón. Pero, ¿se entiende bien lo que se recomienda? Por simple se entiende ordinariamente lo que carece de complicación, de mezcla, y se opone a lo compuesto, a lo enmarañado. De donde se deduce que, en arquitectura, como en todas las bellas artes, la simplicidad es una disposición distinta, pura, fácil, natural, ordenada de miembros y ornatos convenientes al destino del edificio, sin que el arte se haga evidente. En este sentido, la simplicidad no consiste en la privación de

adornos, o de otro modo un muro sencillo sería el más bello. Por tanto, la simplicidad no es pobreza, ni se opone a la riqueza. El Panteón es, ciertamente, rico en decoración y, al mismo tiempo, simple, porque sus adornos están dispuestos con naturalidad, distinción y facilidad» (45).

La nueva complejidad que en los años finales del siglo XVIII adquiriría el concepto de imitación, y el reflejo que ello iba a tener sobre la consideración del tema de la cabaña, es igualmente rastreable en la obra de A.C. Quatremère de Quincy, quien, como ha señalado W. Szambien (46), se presenta al filo de 1800 como el más importante de los teóricos de la idea de imitación. Ya en 1788 escribía Quatremère de Quincy los artículos de arquitectura para la *Encyclopédie Méthodique* de Panckoucke (47), textos que, considerablemente retocados en algunos casos, constituirían la base de su gran *Dictionnaire historique d'architecture*, publicado casi cuarenta y cinco años más tarde, en 1832. En el artículo *Architecture* deja claro ya Quatremère que su concepto de la imitación arquitectónica no es meramente positivo, sino también ideal. Y así, al plantearse el problema de la cabaña, descarta la idea de que ésta suministre un modelo a imitar directamente. Tras postular la realidad histórica de la cabaña como primera construcción humana, Quatremère rechaza la visión de una imitación mecánica de dicho modelo y propone superponer a la imitación positiva el concepto, de clara reminiscencia platónica, de «imitación ideal»:

«Así esta arte, en apariencia más tributario de la materia que las otras, ha podido convertirse, bajo este último aspecto, en más ideal que aquéllas, lo que equivale a decir más propia para ejercitar la parte inteligente de nuestra alma. En efecto, la naturaleza no le permite reproducir, bajo la envoltura de su materia, más que analogías y relaciones intelectuales. Este arte imita menos el modelo en lo que tiene de material que en lo que tiene de abstracto. No va detrás de él sino que camina a su lado; no hace lo que ve, sino lo que ve hacer; no se preocupa de los efectos, sino de las causas que los producen» (48).

Se comprende que, en el seno de tal idea de imitación, el planteamiento de la cabaña quede sensiblemente transformado, a pesar de que siga constituyendo, en Quatremère, uno de los puntos clave de la historia de la arquitectura. Influida por la teoría ilustrada de los «climas», Quatremère considera la evolución de la arquitectura a partir de tres -y no ya una- formas originales: la caverna, base de la arquitectura egipcia, la tienda del pastor nómada, modelo, por ejemplo, de la arquitectura china, y la cabaña, punto de partida de la arquitectura griega y sus posteriores desarrollos. Bien es verdad que a ésta última le asigna un papel privilegiado, porque sólo en ella encuentra la potencialidad de pasar al ulterior desarrollo de la construcción en piedra. Pero no es menos cierto que tal cabaña no se plantea ya como objeto de imitación directa, sino como un *tipo ideal*:

«Cuando hablamos del árbol como materia primitiva de las habitaciones hay que cuidarse de tomar la palabra en un significado demasiado positivo, como vemos que han hecho algunos escritores especulativos que, abusando de esta teoría, han pretendido que la columna fue, en su primera función, una copia del árbol. El árbol del que aquí hablamos es sinónimo de madera. No se trata en esta teoría de dar a la *arquitectura* modelos a imitar de modo riguroso. Veremos que todo lo que concierne a su imitación está basado en la analogía, en la inducción y en la libre semejanza» (49).

Este planteamiento se repite en artículos como *Cabane* y *Bois* y su resultado evidente será, como afirma G. Teyssot, el plantear una nueva teoría de la imitación arquitectónica en la que quedan descartada tanto la teoría de la cabaña primitiva de Laugier como la de la directa imitación del cuerpo humano (50).

La crisis de la imagen de la cabaña primitiva se acentuará, sin embargo, a partir de la década de 1780 y hasta final de siglo, en la tradición francesa desde Boullée a Durand, culminando en la negación de éste último de que la arquitectura sea un arte de imitación.

En el tratado de E.-L. Boullée *L'Architecture. Essai sur l'Art*, de fecha incierta y con toda probabilidad compuesto de materiales redactados a lo largo de toda la trayectoria personal del arquitecto, la idea de imitación de la naturaleza queda desligada ya de cualquier hipotético origen natural. Boullée critica la idea, que ejemplifica en Perrault, de un arte «de pura invención»; todas las artes se basan en «una imitación más o menos imperfecta» puesto que todas nuestras ideas proceden de la naturaleza. Pero ya la verdadera imitación de la naturaleza es, en arquitectura, no el intento imposible de remitirse a un arquetipo original sino el estudio consciente del arquitecto sobre la esencia de los cuerpos, sobre las

formas geométricas básicas, tema que, como se sabe, constituirá uno de los puntos clave de la propuesta arquitectónica de Boullée. En este contexto, las raras ocasiones en que se cita la cabaña están ya al margen de toda idea de edificio primordial. Así, aparece como simple tipología para ejemplificar la tesis de que la arquitectura es unión de lo útil y lo bello: «Las concepciones de la arquitectura van desde la cabaña rústica a la disposición general de un gran imperio» (51).

Será precisamente el más influyente de los discípulos de Boullée, J.-N.-L. Durand, quien, en su *Compendio de lecciones de arquitectura*, culmine esta evolución llegando ya a la crítica radical y demolidora del concepto de imitación y a la fundamentación de una nueva teoría de la arquitectura basada en la combinatoria racional a partir de un repertorio de formas básico. Se ha destacado cómo la obra teórica de Durand significa un «desmantelamiento tanto de las teorías neoclásicas sobre los principios naturales de la arquitectura como del tradicional vitruvianismo» (52). Por su parte, Werner Szambien (53) ha concretado con precisión el alcance de la crítica de Durand al concepto de imitación señalando que, si, por una parte, con él se declaran nulas tanto las versiones antropomórficas derivadas de Vitruvio como las de la cabaña primitiva, por otra, sin embargo, en la propia obra de Durand como arquitecto la idea de imitación tiene una cierta operatividad. De cualquier forma, desde el estricto punto de vista teórico la posición de Durand no ofrece duda:

«Para que la arquitectura pudiese gustar mediante la imitación sería necesario que, siguiendo el ejemplo de otras artes, imitara a la naturaleza. Veamos si la primera cabaña que el hombre hizo es un objeto natural, si el cuerpo puede servir de modelo a los órdenes; veamos por último si los órdenes son una imitación de la cabaña y del cuerpo humano» (54).

La conclusión, tras un resumen de la teoría de Laugier en el que califica el funcionalismo del abate de «extraña conclusión» y de la del origen antropomórfico de los órdenes en Vitruvio, afirma:

«Es, pues, evidente que los órdenes griegos no han sido nunca imitados de la cabaña y que, si lo hubieran sido, esta imitación no ha podido ser más imperfecta y, en consecuencia, incapaz de producir el efecto que se esperaba de ella.

Pero, ¿no es este mismo modelo aún más imperfecto que la copia? ¿Qué es una cabaña abierta a la intemperie, que el hombre levanta penosamente para protegerse y que no le protege de nada? ¿Puede ser esta cabaña vista como un objeto natural? ¿No es más evidente, pues, que no es más que el producto informe de los primeros ensayos del arte? Puesto que el instinto que dirigió al hombre en su fabricación era tan tosco que no merece el nombre de arte, ¿habrá por esto que mirarla como un producto de la naturaleza?» (55).

Podemos, pues, considerar la teoría de la arquitectura de Durand como el punto de llegada de esta historia, no sin señalar que, como ya hemos visto para el caso de Quatremère (1832), la imagen de la cabaña sobrevivirá en numerosos escritos del siglo XIX vaciada ya del radicalismo ideológico del que la habían dotado sus defensores en el período de la Ilustración.

Notas

1. De entre una bibliografía absolutamente inabarcable en el ámbito de este artículo, destaquemos, como referencia indispensable, las obras de J. Ehrard: *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, París, Flammarion, 1970; G. Gusdorf: *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*, París, Payot, 1971; P. Casini: *Introduzione all'Illuminismo. Da Newton a Rousseau*, Bari, Laterza, 1973; A. O. Lovejoy: *La gran cadena del ser. Historia de una idea*, Barcelona, Icaria, 1974; M. Duchet: *Antropología e historia en el siglo de las Luces*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975; A. O. Lovejoy - G. Boas: *Primitivism. Documentary history and related ideas*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1935; P. Casini: *Naturaleza*, Barcelona, Lábor, 1977. Las más modernas de estas obras incluyen, a su vez, completas bibliografías que dispensan de alargar esta nota.

2. W. Herrmann: *Laugier and the Eighteenth Century French Theory*, Londres, Zwemmer, 1962 [1985], nota 39 de la p. 47.

3. La bibliografía sobre Vitruvio y la tradición vitruviana es, como puede comprenderse, extensísima. Para no llenar pesadamente esta nota con una larga lista de títulos que siempre seguiría adoleciendo de carencias, remitimos a uno de los más recientes tratamientos de la cuestión: H. W. Kruft: *Historia de la teoría de la arquitectura. 1: desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1990 (la ed. original alemana es de 1985), obra en la que se puede encontrar una no excesivamente numerosa pero sí bien escogida bibliografía al respecto. Consideramos igualmente necesario reseñar aquí, para la historia general del vitruvianismo, la obra de D. Wiebenson: *Los tratados de arquitectura*, Madrid, Blume, 1988. Dos trabajos insustituibles sobre la fortuna de Vitruvio en España son los de J. Berchez: «Estudio introductorio» a la edición facsímil de la traducción del Vitruvio de Perrault por J. Castañeda, publicada en Madrid, en 1761 (Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981), y D. Rodríguez Ruiz: «José Ortiz y Sanz. 'Atención y Pulso' de un traductor», en Marco Vitrubio Polión, *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Akal, 1987, ambos con abundante bibliografía. Tanto en estos dos estudios como en la obra imprescindible de C. Sambricio: *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1986, se encuentran múltiples referencias a la aparición del tema de la cabaña en el ámbito hispánico, aspecto que constituirá el objeto de un artículo específico.

4. La obra básica para el estudio en profundidad del tema de la «cabaña primitiva», y de la cual este artículo es deudor en amplísima medida, es la de J. Rykwert: *La casa de Adán en el paraíso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974. Del mismo autor, *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*, Madrid, Blume, 1985. Vid., además, J. Gaus: «Die Urhütte. Über ein Model in der Baukunst und ein Motiv in der Bildenden Kunst», en *Walleaff-Richartz Jahrbuch*, XXXIII, 1971, pp. 7-70; S. Marchán Fiz: «Los orígenes de la arquitectura y los Primeros Principios», en *Temas de Arquitectura*, XXI, marzo de 1979, 225, pp. 17-28.

5. Vitrubio, *Los diez libros de Arquitectura*, trad. de A. Blánquez, Barcelona, Iberia, 1970, p. 36.

6. *Ibid.*, pp. 37-38.

7. Vid. Antonio Averlino «Filarete», *Tratado de Arquitectura*, edición de Pilar Pedraza, Vitoria, 1990. Las dos láminas citadas, en las que se muestran diversos momentos de la construcción de una cabaña primitiva, aparecen en las pp. 54 y 55 de la edición citada.

8. E. Panofsky: «La historia primitiva del hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cosimo», en *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1972, pp. 45-92 (especialmente importante, para nuestro objeto, es el cuadro de «Vulcano y Eolo, maestros de la humanidad», reproducido en la ilustración n. 18 de dicho texto).

9. Tratado V, lámina XI y ss.

10. F. Blondel: *Cours d'Architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture*, París, 1675 (parte I) y 1683 (partes II-V); reedición completa, París, 1698 (reprint Hildesheim-Nueva York, 1982).

11. C. Perrault: *Ordonnances des Cinq Espèces des Colonnes*, París, 1683. Las citas que aquí se recogen, en F. Ficher: *La théorie architecturale à l'âge classique*, p. 244.

12. *Mémoires critiques d'architecture*, París, 1702. Las citas de Frémin en F. Ficher: *op. cit.*, p. 266.

13. A. F. Frezier: *Dissertation sur le genre de décoration appelé les ordres d'architecture*, publicado conjuntamente con la *Théorie et pratique de la coupe des pierres pour la construction des voutes*, Estrasburgo, 3 vols., 1737-1739 (ed. facsímil, Nogent-le-Roi. 1980). Las citas en la antología de F. Ficher: *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruselas, 1979, pp. 340 y 342.

14. De la obra de Boffrand, publicada originalmente en París en 1745, existe ed. facsímil, Farnborough, 1969. La cita concreta, en la antología de F. Ficher: *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruselas, 1979, p. 298.

15. Edición castellana del *Discurso preliminar de los editores*, escrito por D'Alembert para encabezar, en 1751, el primer volumen de la Enciclopedia, en Buenos Aires, ed. Losada, 1954. La cita en p. 32.

16. Blondel ampliará posteriormente este argumento en su célebre *Cours d'Architecture* (París, 1771, vol. I, pp. 3-4) al buscar el origen respectivo de las tres formas básicas de arquitectura que postula: la civil, la militar y la naval. Vid. al respecto mis estudios *La teoría de la arquitectura y las bellas artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, Granada, Diputación Provincial (en prensa), y «Jacques-François Blondel y la teoría de la arquitectura en la Enciclopedia», en *Academia. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 67, segundo semestre 1988, pp. 293-313.
17. L. G. Cordemoy: *Nouveau traité de toute l'Architecture ou l'Art de Bastir utile aux entrepreneurs et aux ouvriers*, París, 1706; ed. facsímil Farnborough, 1966. Cordemoy defiende un protofuncionalismo arquitectónico basado en la vuelta a los verdaderos principios naturales, pero no habla de modo explícito de la «cabaña primitiva» como referencia para esos primeros principios. Sobre la obra de Cordemoy, vid. R. D. Middleton: «The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal. A Prelude to Romantic Classicism», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 1962, pp. 278-320.
18. *Essai sur l'Architecture*, París, 1755, 2 ed. [ed. facsímil Bruselas, Pierre Mardaga ed., 1978], p. 8. Sobre Laugier, la obra fundamental es la ya cit. de W. Herrmann: *Laugier and the Eighteenth Century French Theory*, Londres, Zwemmer, 1962.
19. Las dos citas de Laugier en *Essai*, ed. cit., pp. 8-10.
20. W. Herrmann: op. cit., p. 48.
21. J. Rykwert: op. cit., p. 53.
22. A. Vidler: «La capanna e il corpo. La 'natura' dell'architettura da Laugier a Quatremère de Quincy», en *Lotus International*, 33, 1981/IV, p. 104.
23. Para el *Discurso sobre las ciencias y las artes* he utilizado la edición de Buenos Aires, ed. Aguilar, 1980, prologada por L. Hernández Alfonso. La cita en la p. 50 de dicha edición.
24. La fecha de este segundo discurso, igualmente presentado a la Academia de Dijon, aunque esta vez sin obtener premio, es 1753. Versión española por C. Lleal, México, Grijalbo, 1972. Las citas, respectivamente, en las pp. 42 y 43 de dicha edición.
25. *Op. cit.*, ed. castellana citada, p. 52.
26. *Ibid.*, p. 79.
27. *Ibid.*, p. 81.
28. El artículo *Economie Politique* apareció en el tomo V de la *Enciclopedia* (1755, pp. 337-349). En él se proponen, entre otras cosas que no afectan al tema del presente estudio, fuertes leyes suntuarias que graven la ostentación en arquitectura, con una doble preocupación moral y económica. He utilizado la versión publicada en J.-J. Rousseau: *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, 1964 (vol. III, *Du Contrat Social. Ecrits politiques*, pp. 241-278). En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau parece, en cambio, matizar la opinión anteriormente expresada y postula una *cabaña* ya desde las primeras edades del hombre (versión castellana, con un interesante prólogo de Jacques Derrida, en Buenos Aires, Calden, 1970, sobre todo p. 75).
29. M. Brusatin: *Venezia nel Settecento. Stato, architettura, territorio*, Turín, Einaudi ed., 1980, p. 89.
30. Un resumen de los términos de este debate en E. Kaufmann: «Piranesi, Algarotti and Lodoli (a Controversy in Eighteenth Century Venice)», en *Gazette des Beaux-Arts*, XCVII, 1955, pp. 21-28; del mismo autor: «At on eighteenth century crossroads: Algarotti vs Lodoli», *Journal of American Society of Architectural Historians*, IV, 1944, pp. 23-29. Sobre el ambiente véneto que sirve de caldo de cultivo al debate pueden verse, además del libro fundamental de Brusatin cit. en la nota anterior, F. Haskell: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984, Tercera Parte: «Venecia», pp. 245-374; C. de Michelis: «L'Illuminismo veneziano», en *Lettere italiane*, XVIII, 1966, pp. 296-316; M. Brusatin: *Illuminismo e architettura nel Settecento veneto*, Castelfranco Veneto, 1969; P.

- Zambelli: «Dibattiti culturali nel Settecento a Venezia», en *Studi sull'Illuminismo*, Florencia, 1966; A. Cavallari Murat: «I teorici veneti dell'età neoclassica», en *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere e arti*, CXXII, 1963-1964.
31. Brusatin, *op. cit.*, p. 90.
32. Sobre Lodoli, vid., además de los textos citados en notas anteriores, M. L. Gengaro: «Il valore dell'architettura nella teoria settecentesca del padre C. Lodoli», en *L'Arte*, 1937, pp. 313-326; A. Gabrielli: «Le teorie architettoniche di Carlo Lodoli», en *Arti figurative*, 1945, pp. 123-136; J. Rykwert: «Lodoli on function and representation», en *Architectural Review*, julio de 1976, pp. 21-26; E. Concina: «Architettura militare e scienza: prospettive d'indagine sulla formazione veneziana e sull'entourage familiare di padre C. Lodoli», en *Storia dell'Architettura*, 3, 1975, pp. 19-32.
33. Sobre la figura de Algarotti y su posición en del debate, vid., además de los estudios citados en notas anteriores, C. L. Ragghianti: «F. Algarotti e l'architettura in funzione», en *Casabella*, IX, 1936, 105; A. Gabrielli: «L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento», en *La critica dell'arte*, III, 1938; G. Ercoli: «Francesco Algarotti e la nuova critica d'arte nella seconda metà del Settecento», en: *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, Roma, Atti di Convengni dell'Accademia Nazionale di Lincei, 1975, pp. 409-425.
34. F. Algarotti: *Saggio sopra l'Architettura*, Bologna, 1756, incluido en *Saggi*, Bari, Laterza, 1963, pp. 29-52. La cita en p. 42. Las páginas en las que Algarotti describe la derivación de todas las partes de la arquitectura de la primitiva cabaña de madera han sido recogidas en la antología de A. Gambuti: *Il dibattito sull'architettura nel Settecento europeo*, Florencia, UNIEDIT, 1975, pp. 163-167.
35. *Op. cit.*, p. 52.
36. A. Memmo: *Elementi d'Architettura Lodoliana, ossia l'Arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa. Libri Tre*, Zara, 1833-1834. La obra permaneció manuscrita hasta esa fecha, por lo que su incidencia en el debate fue considerablemente menor que la de Algarotti. Sobre la versión del pensamiento lodoliano dada por Memmo, vid. E. Kaufmann (jr.): «Memmo's Lodoli», en *Art Bulletin*, XLVI, 1964, pp. 159-175; G. Torcellan: *Una figura delle Venezia settecentesca, Andrea Memmo*, Venecia-Roma, 1963.
37. *Op. cit.*, p. 292.
38. *Op. cit.*, p. 300.
39. Una edición castellana del *Parere* en *Revista de Ideas estéticas*, 1972, pp. 81-101, con una imprescindible introducción de Carlos Sambricio («Piranesi y el 'Parere'», pp. 81-84). Vid., además, L. Cochetti: «L'opera teorica del Piranesi», *Commentari*, VI, 1, 1955, pp. 35- 49; R. Wittkower: «Piranesi's Parere sull'Architettura», en *Journal of the Warburg Institute*, III, 1938, pp. 147-158; M. G. Messina: «Teoria dell'architettura in Giovanbattista Piranesi. L'affermazione dell'eclettismo», en *Controspazio*, II, 8-9, 1970, pp. 6-13 y III, 6, 1971, pp. 20-28.
40. *Parere*, ed. castellana cit., p. 88.
41. *Ibid.*, p. 91.
42. *Ibid.*, p. 98.
43. Sobre la teoría de la arquitectura de Milizia, vid. O'Neal, «Francesco Milizia, 1725-1798», en *Journal of the Society of Architectural Historians*, XIII, 3, 1954, pp. 12-25; E. Brues: «Die Schriften des Francesco Milizia (1725-1798)», en *Jahrbuch für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 6, 1961, pp. 69-113; I. Prozzillo: *Francesco Milizia. Teorico e storico dell'architettura*, Nápoles, Guida editori, 1971.
44. F. Milizia: *Principi di Architettura Civile*, Finale Ligure, 1781; edición posterior Bassano, 1785; p. 50.
45. F. Milizia: *op. cit.*, p. 310.

46. W. Szambien: «Architettura 'regolare'. L'imitazione in Durand», en *Lotus International*, 32, 1981/III, pp. 103-113.
47. *Encyclopédie Méthodique. Architecture*, tomo I, París, chez Panckoucke, 1788. *Dictionnaire historique d'architecture*, París, 1832, 2 vols. De esta última obra se ha utilizado la antología *Dizionario storico di architettura*, a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot, Venecia, Marsilio editori, 1985, con estudios introductorios de V. Farinati, G. Teyssot y R. Schneider.
48. Artículo «Architecture» del *Dictionnaire...*, p. 127 de la ed. italiana citada.
49. *Ibid.*, p. 121.
50. G. Teyssot: «Mimesis. Architettura come finzione», en *Lotus International*, 32, 1981/III, pp. 4-14, así como, del mismo autor, «Mimesis dell'architettura», estudio introductorio a la ed. italiana cit., pp. 43-80.
51. Así, aparece como simple tipología para ejemplificar la tesis de que la arquitectura es unión de lo útil y lo bello: «Las concepciones de la arquitectura van desde la cabaña rústica a la disposición general de un gran imperio». Del texto de Boullée existe edición castellana, con introducción de Carlos Sambricio, *La Arquitectura. Ensayo sobre el Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.
52. J. Arrechea Miguel: *Arquitectura y romanticismo*, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1990, p. 37.
53. W. Szambien: «Architettura 'regolare'. L'imitazione in Durand», en *Lotus International*, 32, 1981/III, pp. 103-113. El propio Szambien es autor de la obra más clarificadora sobre el pensamiento de Durand y su notable influencia posterior: *J.-N.-L. Durand, 1760-1834. De l'imitation à la norme*, París, Picard, 1984.
54. La obra de Durand, originalmente publicada en 1802, ha sido objeto de traducción castellana: *Compendio de lecciones de arquitectura. Parte gráfica de los cursos de arquitectura*, con introducción de Rafael Moneo, Madrid, ed. Pronaos, 1981. La cita en la p. 10 de dicha edición.
55. *Op. cit.*, p. 13.