

# PLEČNIK: CUESTIONES DE OFICIO

Eduard Bru

1.

Componer las plantas no pudo ser para José Plečnik una costumbre aprendida en una academia a la que no asistió.

Nos ahorrará así las muestras triviales que nos han dejado, por los mismos años, muchos de sus contemporáneos de la capital del Imperio, (por ejemplo, a veces, Hoffmann), confiados en las fórmulas archiprobadadas de la tradición de las *Beaux-arts*.

Fijémonos en sus primeros años: ya en el estudio para la «Iglesia Larga» se revela la utilización, aún sobrepuesta a unos ejes cruzados tradicionales que no volverá a utilizar, de una geometría elemental, el cuadrado, para resolver toda la planta.

Es ilustrativo reseguir los diversos proyectos para la casa Zacherl: su inicio es el de una planta que se diferencia muy poco de las presentadas por su rivales al concurso que Plečnik ganó: sobre una distribución de trámite, el énfasis del diseño está en las morbideces de la forma de la escalera y del patio. Cuatro años más tarde la planta se resuelve, hasta el límite en que al proyectista le es entonces posible, mediante la articulación de figuras geométricas elementales, lejos de cualquier «*coup de fouet*» modernista, singularmente legibles en la planta baja, en la solución de la esquina y en la forma y colocación de la escalera.

Comparemos con un solar semejante que Wagner había resuelto diez años antes: la solución de Wagner, más hábil si se quiere, utiliza con experiencia diversas geometrificaciones para dominar la forma, pero está lejos de centrar su discurso en la definición de unidades geométricas y sus relaciones.

Plečnik fijará pronto en su obra esas cajas regulares que propondrá como iglesias. Incluso cualquier accidente, por ejemplo la forma del solar en la Iglesia Parroquial de 1905/6, será también resuelto desde la articulación entre figuras geométricas (véanse las soluciones para sacristía de esos años).

1.

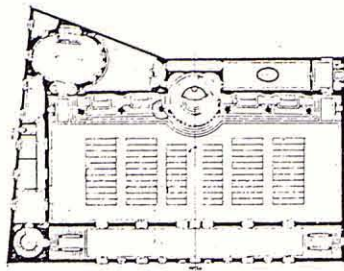
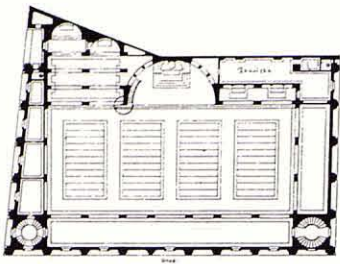
Preparing plans could not have been, for Jose Plečnik, a technique acquired at an Academy to which he never went. For this reason we have been saved the early, insignificant sketches produced by many of his contemporaries at the Imperial Capital (such as, at times, Hoffmann) who trusted in the highly-proven formulae of the *Beaux-arts* tradition.

Let us concentrate on his early years: in his study for the «Long Church» we see the use, already superimposed on traditional crossed axes which he was never to use again, of an elementary geometrical form, the square, as the solution for the complete layout.

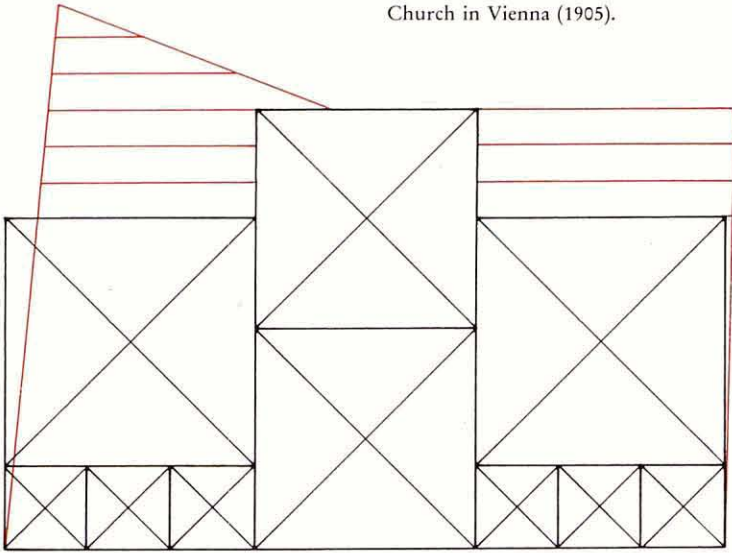
It is illustrative to follow again the several projects for the Zacherl House: at first its plan was hardly different from those of his rivals in the contest that he won: the only real emphasis being the morbidity of the forms of the staircase and courtyard. Four years later the plan was resolved, as far as was then possible for the architect, by means of an assembly of elementary geometrical figures, far removed from any modern-style «*coup de fouet*», and most noticeable on the ground floor, on the corner arrangement, and on the form and placing of the staircase.

Let us compare this with a similar project by Wagner ten years before: his solution, which is cleverer if you like, uses with experience a variety of geometrical figures in order to dominate the form, but by no means centres its discourse on the definition of geometrical units and their interrelation.

Plečnik was soon to feature in his work those regular boxes he proposed as churches. Even the occasional accident, such as the shape of the site in the case of the parish church of 1905/6, was also solved through the combination of geometrical figures (see the solutions for the sacristy during those years).

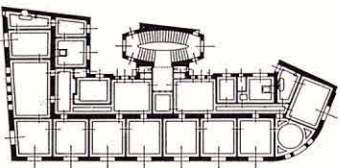
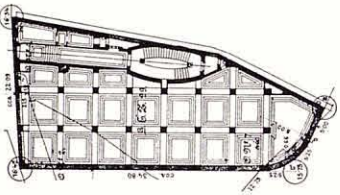
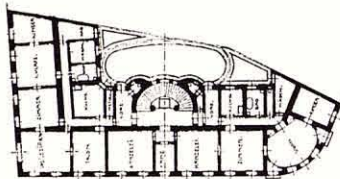
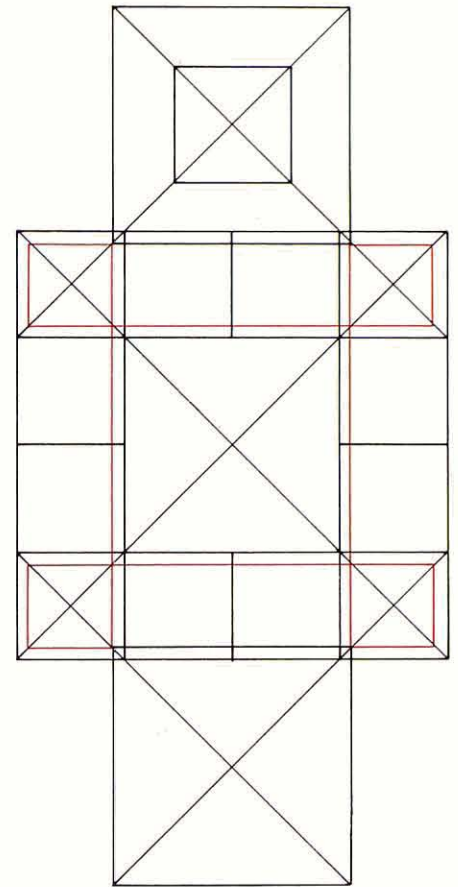
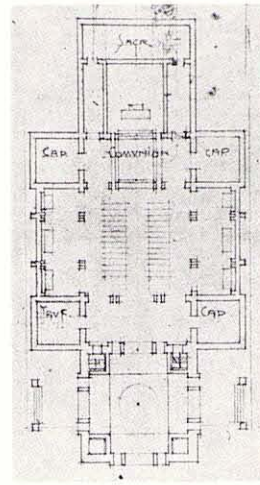


Iglesia en Viena (1905).  
Church in Vienna (1905).

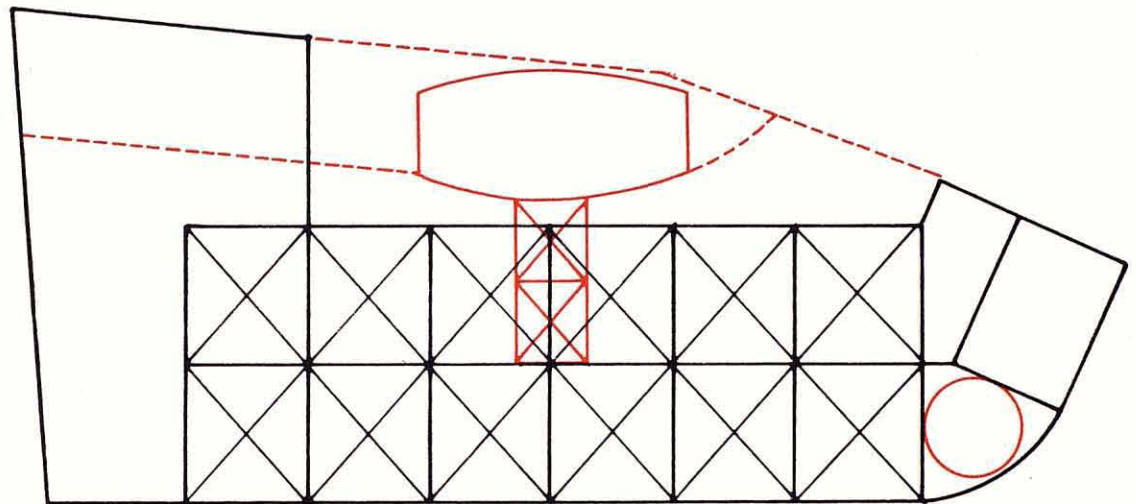


Estudio de la «Iglesia Larga»,  
Roma (1898).

Study of the «Long Church»,  
Rome (1898).



Casa Zacherl (1904).  
Zacherl House (1904).



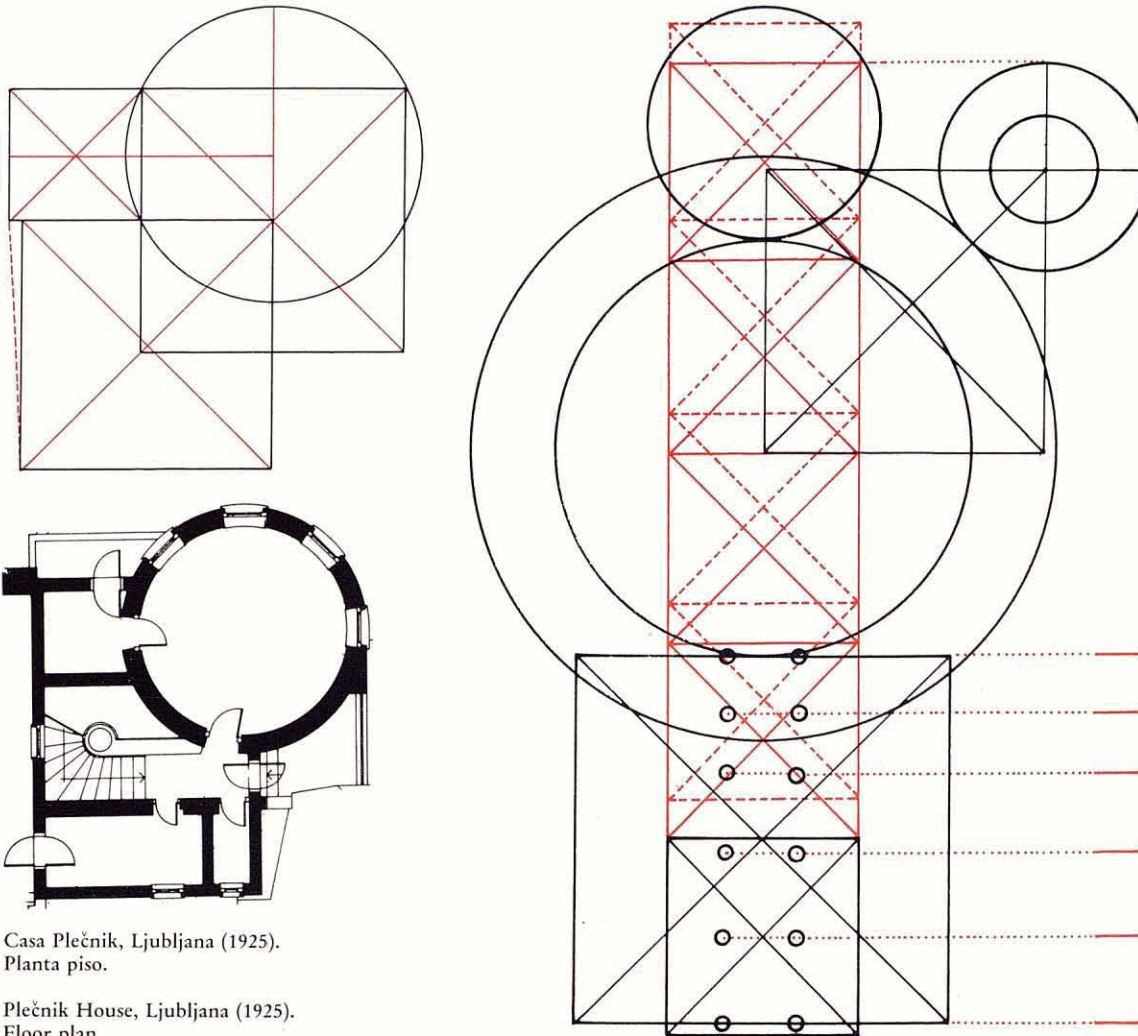
2.

Sólo el círculo o el triángulo son igualados en el valor fundacional dado al cuadrado en el trabajo de Plečnik. Las relaciones entre estas geometrías estarán lejos del plan Académico. Son operaciones de yuxtaposición y macla —o bien crecimiento concéntrico y tangencia en el caso de los círculos— que son origen directo de la forma al ser correspondidos, sin mediaciones, por los volúmenes generados: tambores, cúpulas, conos...

Como en la solución dada al nártex de varias de sus iglesias, Plečnik convocó para la planta de su propia casa, maclándolas, aquellas formas proteicas de su arquitectura.

2.

Only the circle or the triangle are equalled in the functional value given to the square. The juxtaposing of circles, macla, and concentric growth is the direct origin of form, being corresponded, without intercession, by the volumes thus generated: tambours, domes, cones... As in the solution for the transept of several of his churches, Plečnik used in the plans for his own house those protean, maclad forms of his architecture.



Casa Plečnik, Ljubljana (1925).  
Planta piso.

Plečnik House, Ljubljana (1925).  
Floor plan.

Iglesia de San Antonio en Belgrado  
(1932).

Church of St. Anthony in Belgrade  
(1932).

In his «Parish Church» Plečnik, undecided between several solutions, altered the geometry of the floor plan through the greater intercolumnation in the central part of the front of the absis and of the transept, thus creating an axis leading to the altar.

In Plečnik's work, however, the dominating theme became increasingly pure geometry defining empty boxes. Here it may be appropriate to establish comparisons with other architects who also worked with single spaces. Asplund persisted in the use of central space —far, however from the historicist atria of other Nordics such as Ekelund or Ahlberg, which, when all is said and done, return to the «Heavenly Dome» which covers them (the Chapel in the Wood, Stockholm Library, the central building of the Bacteriological Laboratoires, the Court at Gothenburg). Schinkel, prior to his visit to Pompeii in his longitudinal churches placed various twilight zones from which could be perceived an unattainable radiance beyond the altar itself (Cathedral, Gertrandenkirche, Mausoleo de la Reina Luisa). After his visit he worked churches and palaces in the form of «atria», exploring the limits of their enclosure. (Orianda, Prince von Preuben's Palaces, Charlottenhof Gardens).

Plečnik's environments, however, are defined by their own geometry and the light that falls on their walls. If Schinkel suggested a beyond made of light and transparencies at first, and of a multiplicity of simultaneous perspectives later, or if Asplund takes us into the firmament, Plečnik stays in the place he has created, giving it sensual value through the use of precious materials.

The problem, deliberately posed, was how to preserve the diaphaneity of the box (its roof, therefore, flat) with diverse floor-plan dimensions.

— In St Francis the pillars constitute a box-within-a-box, reducing the light and allowing an ambulatory between both boxes.

— In his plan for the Sacred Haert the solution of niches was adopted once again since the Heiliggeistkirche experience had shown that these allowed for considerable light saving. Here there is greater emphasis on the enclosure and the geometrical whole, so that the niches are casually scattered within, establishing no relationship with the precinct itself.

En la «Iglesia del E. Santo» Plečnik, dudando entre diversas soluciones, aun crea una alteración en la geometría de la planta mediante el mayor intercolumnio dado a la parte central del frontal del ábside del nártex originando así un eje que conduce al altar.

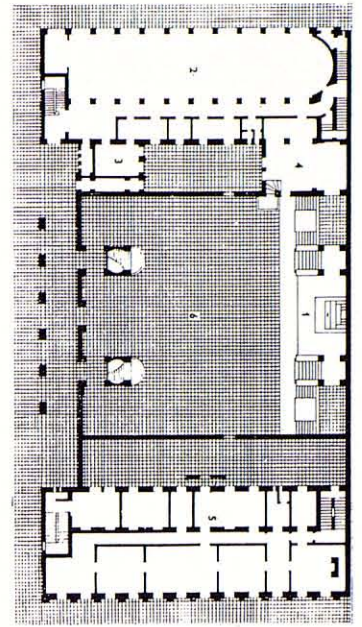
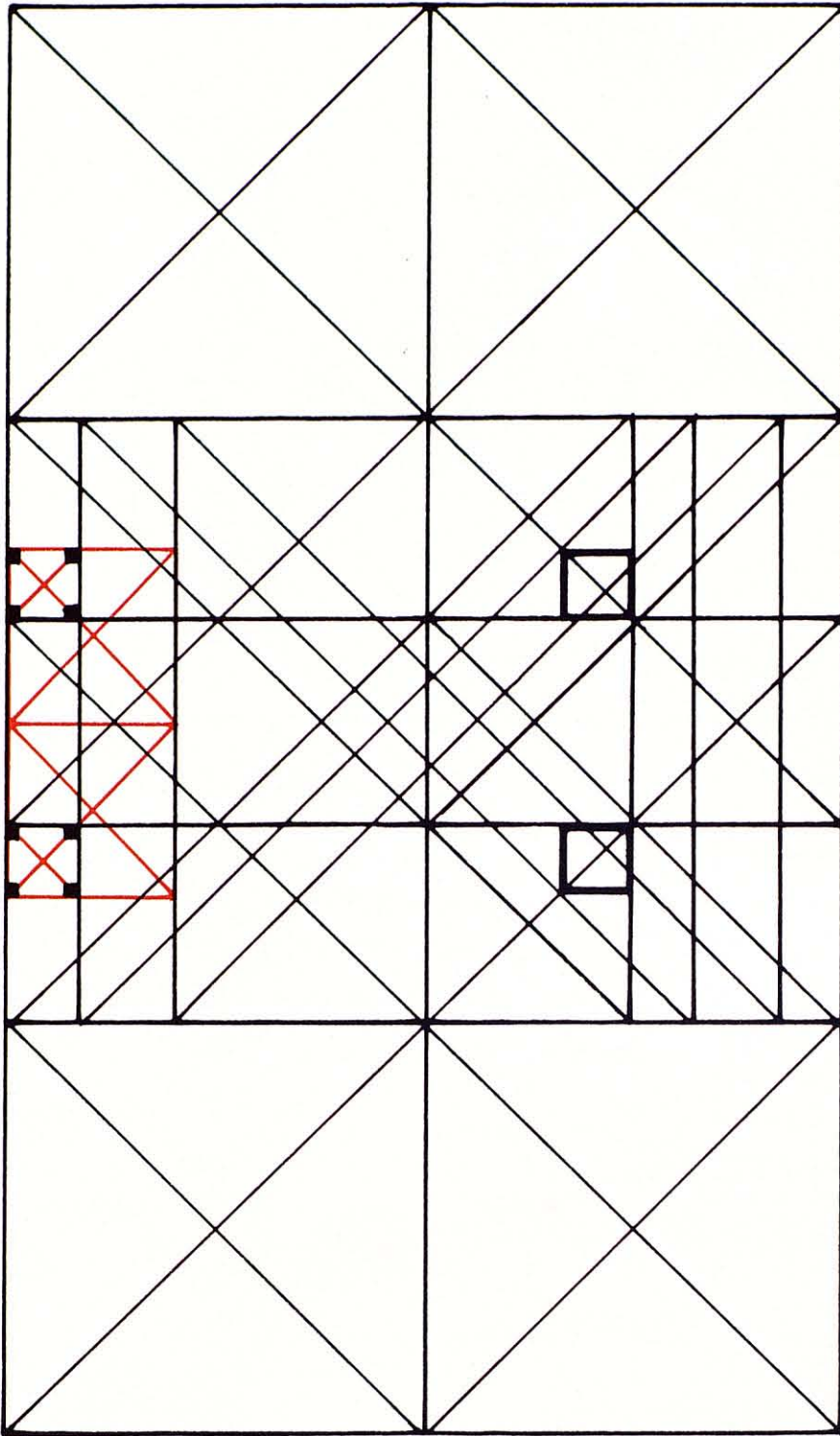
No lo volverá a marcar: el tema será más y más la geometría pura que define cajas vacías.

Puede ser útil establecer aquí comparaciones con arquitectos que también trabajaron con espacios únicos. Asplund insistía en espacios centrales-lejanos, sin embargo, a los historicistas atrios de otros nórdicos como Ekelund o Ahlberg —que, en último término, remiten a la «bóveda del cielo» que los cubre (la Capilla en el Bosque, la Biblioteca de Estocolmo, el edificio central de los Laboratorios Bacteriológicos, la Corte de Gothenburg). Schinkel hasta su visita a Pompeya, colocaba en sus estudios de iglesias longitudinales diversas zonas de penumbra desde las que se adivinaba un inalcanzable resplandor de luz más allá del propio altar (Catedral, Gertrandenkirche, Mausoleo de la Reina Luisa) para, después de aquel viaje, trabajar en iglesias y palacios de planta a modo de «atrio», explorando la multiplicación de espacios en perspectivas «pompeyanas» más allá del recinto que las encierra. (Orianda, Palacio del Príncipe von Preuben, Jardines de Charlottenhof). Pero lo que señala Plečnik no son ámbitos virtuales: Es la propia geometría del recinto reseguída por la luz que desciende sobre las paredes que lo definen: Si Schinkel al principio insinuaba un más allá hecho de luz y transparencias y después constituido por la multiplicidad de perspectivas simultáneas, o Asplund nos remite al firmamento, Plečnik se queda en el propio lugar que crea y lo valora sensualmente con materiales preciosos.

El problema, buscado, será mantener la diafanidad de esa caja (con su techo en consecuencia plano) con diversas dimensiones de planta:

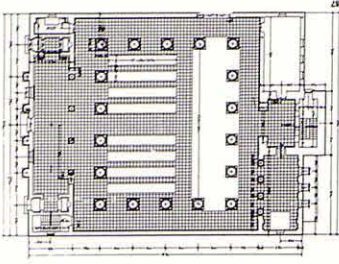
— En San Francisco los pilares constituirán una caja dentro de la caja, reduciendo la luz y permitiendo un deambulatorio entre ambas.

— En el proyecto del Sagrado Corazón se retoma la solución de los edículos que ya en el E. Santo permitieron salvar una gran luz. Ahora el énfasis en el cerramiento, en el todo geométrico, es mayor por lo que estos deben quedar causalmente abandonados, sin establecer relación con el recinto.



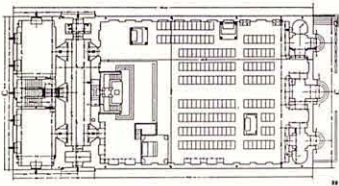
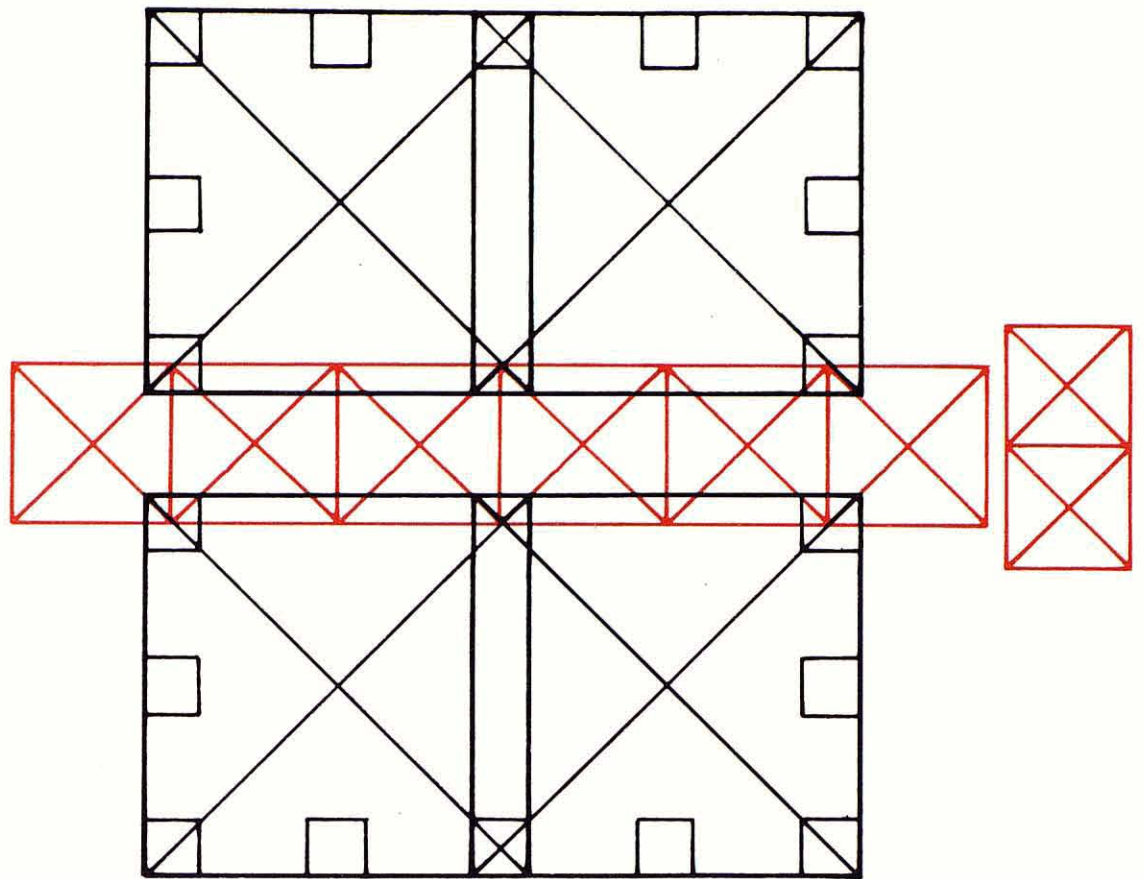
Iglesia del Espíritu Santo (1910).

Church of the Holy Ghost (1910).



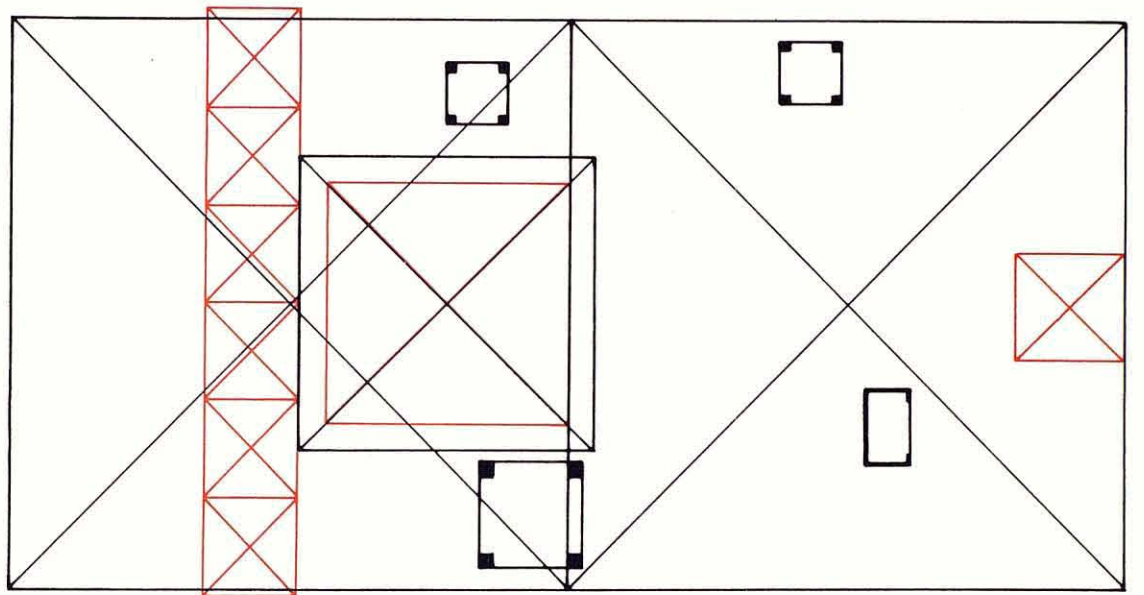
Iglesia de San Francisco en Ljubljana (1927).

Church of St. Francis in Ljubljana (1927).



Iglesia del Sagrado Corazón en Praga (1928-1932).

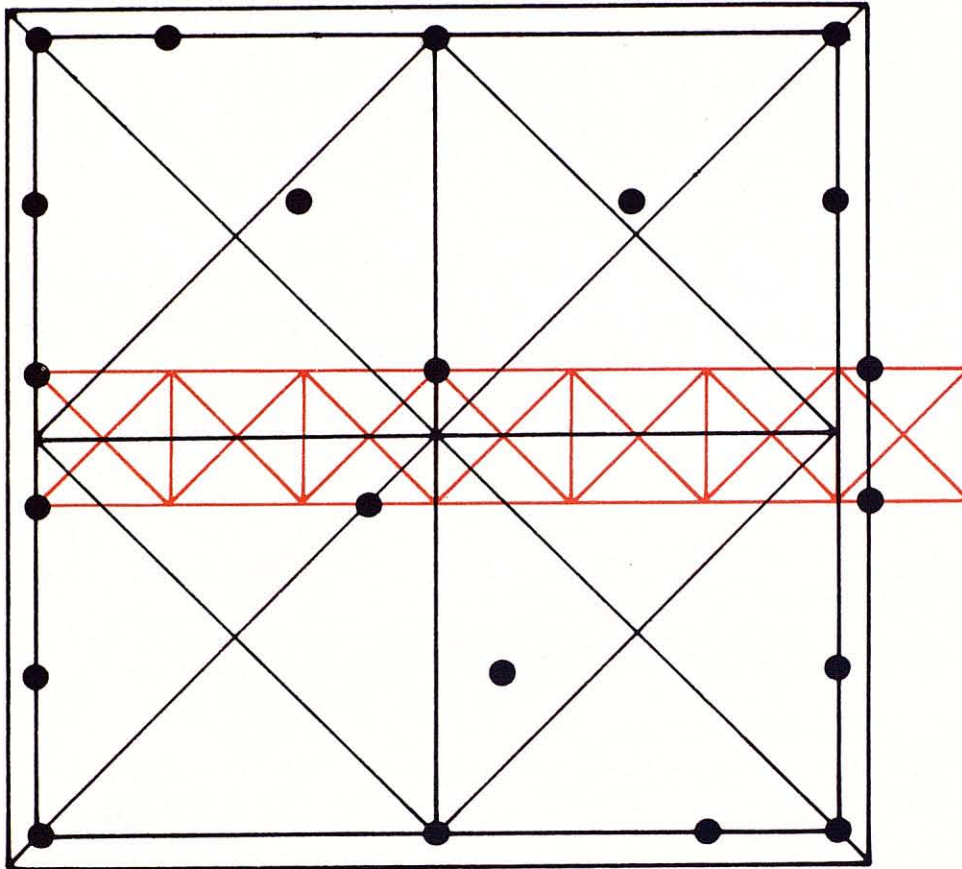
Church of the Sacred Heart in Prague (1928-1932).



4.

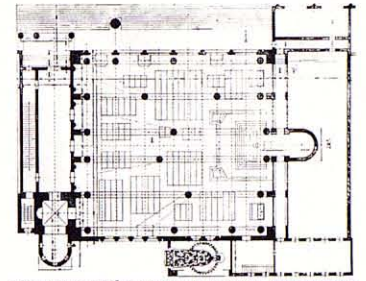
Los planos de cerramiento no bastan para soportar el plano del techo de Nuestra Señora de Lourdes.

Aquí, por lo tanto, los pilares entran por primera vez activamente en el interior de la planta. Pero no son pilares: se presentan como puntales que mantienen el techo. Acuden casi libres pero no pueden dejar de escoger entre alguno de los puntos que la geometría que tensa la forma de la planta les destina: vemos así simultáneamente donde están y donde pudieran estar. O desde donde parecen haberse desplazado. Incluso alguno emerge al exterior, sobre las escaleras.



4.

In the case of Our Lady of Lourdes the enclosing elements were not sufficient to support the ceiling. Here, therefore, pillars acquired an active function for the first time; they are not pillars, however, but props to hold up the ceiling. They were set up almost freely but a choice had to be made where to place them, in accordance with the dictates of the geometry of the place. Thus we are able to see simultaneously where they are and where they could have been, or the point from which they could have been moved. Some of them even jut outside, towards the staircases.



HRAM MAJKE BOŽJE LURDSKE V ZAGREBU - ZVONIMIROVA

Iglesia de Nuestra Sra. de Lourdes en Zagabria (1938).

Church of Our Lady of Lourdes in Zagabria (1938).

Dibujos/Drawings:  
Eduard Bru y Antoni Balagué

End.

In his designs, Jose Plečnik seemed to consider form reworkable by means of a constructional rigour built up on naturalistic symbols and on supposedly invariable archaic imagery. In his buildings, this same desire to reinvent—and perhaps also his taste for architectural plans from the Palaeochristian era—led him to dispense with the tradition closest to him, habitual academic composition, though not, as Wagner did, by diluting it into protorational layout schemes, but rather by establishing fundamental lines from which to start afresh and by exploring laws of composition with which to invent his buildings. In other words he confronted and set out to solve, as we do, strict problems of form.

#### Notes

Not all of Plečnik's projects are examined here. Ljubljana Library can be examined. I think, from within the parameters set out here, though they are slightly distorted by the particular irregularities of the site, etc. Its more specific interest, however, lies in other considerations which are not dealt with here, such as the relationship between mass and the light in the hall.

It is simple to reduce the plan for the Congress Palace to elementary geometrical figures and even to how these have been transformed directly into volumes, so radically in fact that the columns have had to be distorted to accommodate them to the generatrix of the cone. Nevertheless, its composition is much more academic than that of the projects I have examined, as occurs in some of Plečnik's most voluminous plans. Thus the Odeon, although it comes off worse in comparison to Wagner's Stock Exchange interpreted in the terms which concern us here, acquires great interest if we examine the way it subverts the relationship between solid and filled areas, the heterodoxy of routes to follow, and so on, whose spirit is close to that of the Library. See other pages in this issue.

The thicknesses of walls or pillars have been shaded in where it was considered necessary for a better understanding of the idea behind the plan.

In certain drawings specific elements are emphasised for their importance to the composition: thus not all the plans are reproduced in a strictly uniform way. Neither have we wanted to reduce them to schemes nor force them to illustrate the purposes of these studies.

#### FINAL

En sus diseños Jože Plečnik pareció considerar reinventable la forma desde el rigor constructivo trabajado sobre símbolos naturalistas y sobre supuestamente invariables imágenes arcaicas. En sus edificios ese mismo afán refundador —y quizá también el gusto por las plantas de la arquitectura paleocristiana— le llevó a prescindir de su tradición más próxima, la composición académica habitual. No al modo de Wagner diluyéndola en esquemas distributivos protoracionalistas, sino fijando trazos elementales sobre los que partir de nuevo, y explorando leyes compositivas propias sobre las que inventar sus edificios.

Es decir enfrentándose, como nosotros mismos, a estrictos problemas de forma.

#### NOTAS

No todos los proyectos de Plečnik se recogen aquí: la Biblioteca de Ljubljana puede analizarse, a mi juicio, desde los parámetros apuntados, aunque relativamente desdibujados por las contingencias del solar, etc. Pero su interés más específico reside en mayor grado en otras cuestiones que aquí no se tratan, como la relación entre masa y luz del vestíbulo.

Es sencillo reducir la resolución en Planta del Palacio de Congresos a figuras de geometría elemental e incluso comprobar su transposición directa en volumen, tan radical que causa incluso la deformación de las columnas para acomodarlas a la generatriz del cono. Sin embargo su composición es mucho más académica que la de los proyectos que he destacado, como ocurre con alguna de las más voluminosas propuestas de Plečnik. Así el Odeón que aunque resiste mal su comparación con la Bolsa de Wagner interpretado en los términos que nos ocupan, reviste un gran interés si lo revisamos en cuanto a la subversión en la relación lleno/macizo, la heterodoxia de las circulaciones, etc., próximas en espíritu a la Biblioteca. Ver otras páginas de este número.

Se han grafiado los gruesos de los muros o pilares cuando se ha creído necesario para la mejor comprensión de las tramas de la planta.

Determinados elementos se resaltan en algún dibujo por su importancia en la composición: así la representación no es absolutamente uniforme para todas las plantas. No se pretende reducirlas a un esquema ni, por tanto, forzarlas a identificarse con los propuestos.