

NOVIEMBRE 1999

DIRECTOR DE RE  
Rufino Hernández Minguillón

GERENTE  
Alvaro Lucas Lerga

COMISIÓN CIENTÍFICA DEL SUPLEMENTO RA  
Miguel Ángel Alonso del Val  
Juan Miguel Otxotorena Elícegui  
José Manuel Pozo Muncio

COORDINADOR DE EDICIÓN Y DISEÑO  
Iñigo Beguiristain Reparaz

MAQUETACIÓN  
Ana Gozalo Novoa

REDACCIÓN Y SUSCRIPCIONES  
Departamentos de la E.T.S de Arquitectura  
Universidad de Navarra  
31080 Pamplona. Teléfono 948 425600 (ext. 2739)  
Fax 948 425629

DISTRIBUCIÓN  
Yoar S.L.

EDITA  
Servicio Publicaciones Universidad de Navarra

FILMACIÓN  
Contacto Gráfico S.L.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN  
Industrias Gráficas Castuera

DEPÓSITO LEGAL  
NA-15/1998

ISSN  
1138-5596

PRECIO  
Este suplemento se vende junto con el nº 30 de RE,  
al precio conjunto de 2000 ptas. I.V.A. incluido.

- 5 JOSÉ ROMERO.  
LA ARQUITECTURA OLVIDADA DE UN HOMBRE  
Carlos Labarta
- 22 DE GEOMETRÍA Y ARQUITECTURA  
José Antonio Ruiz de la Rosa
- 33 ARQUITECTURA CLÁSICA:  
UNA ARQUITECTURA DE LA URBANIDAD  
Joaquín Lorda
- 45 LA CIUDAD ENTRE TRADICIÓN Y RUPTURA.  
ARQUITECTURA Y URBANISMO EN LOS INICIOS DEL SIGLO XX  
José Luque
- 63 CLASICISMO, LICENCIA Y RETÓRICA EN LA ARQUITECTURA DE LUIS  
MOYA. A PROPÓSITO DEL 50 ANIVERSARIO DE LA PRIMERA PIEDRA DE  
LA UNIVERSIDAD LABORAL DE GIJÓN  
Carlos Montes Serrano
- 75 ARQUITECTURA Y MORALIDAD. MORALIDAD FRENTE A MORALISMO:  
HISTORICISMO Y MODERNIDAD  
Juan Miguel Otxotorena
- 84 ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA:  
PRIMITIVOS DE UNA COMPLEJA SIMPLICIDAD  
José Manuel Pozo
- 93 LAS ESQUINAS EN DOS EDIFICIOS DE FRANK LLOYD WRIGHT  
Fernando Zaparaín Hernández
- 101 LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE JOŽE PLEČNIK  
Ángel Medina y Milan Vančura
- 112 TEXTOS EN INGLÉS

La Dirección de la Revista no acepta responsabilidades derivadas de las opiniones o juicios de valor de los trabajos publicados, la cual recaerá exclusivamente sobre sus autores.  
Esta publicación no puede ser reproducida total o parcialmente por ningún medio, sin la autorización expresa por escrito de los autores.

E.T.S. DE ARQUITECTURA  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA



Portada: entrada a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra.  
Fotografía original de Luis Prieto.

# JOSÉ ROMERO. LA ARQUITECTURA OLVIDADA DE UN HOMBRE

Carlos Labarta

*Es preciso recordar, en algún momento, arquitecturas periféricas con el fin de provocar discursos paralelos a los que la crítica y la academia no llegan. Para ello hemos escogido la anónima arquitectura de José Romero, resultado de una meditada y honesta coherencia entre pensamiento y acción. Heredera, en su primera época, del clasicismo contenido en posturas racionalistas de la década de los cincuenta la arquitectura de Romero evoluciona hacia posiciones de mayor abstracción y compromiso con la herencia, dulcificada por lo local, de la arquitectura moderna. Su obra, no difundida, merece ser estudiada en profundidad por su firmeza, elegancia y capacidad de sugerencia. Un recorrido por la misma nos alerta de las virtudes espaciales, formales y constructivas de una arquitectura sincera. Sincera con sus clientes, con su compromiso, con su tiempo. Romero nos brinda la posibilidad cierta de considerar la integridad y el decoro personal como mejor camino para afrontar la arquitectura. Porque nos queda su obra. Pero también su actitud.*

Recuerdo ahora dos frases, leídas en autores dispares. Una es un verso de Borges. “Somos los que se van”. Escrito de otro modo, en un poema posterior, resultaba: “Sólo el que ha muerto es nuestro”. La otra frase es de un ensayo de John Berger: “Los muertos son la imaginación de los vivos”.

Ambas frases me resultan enigmáticas, porque no encuentro modo de determinar el sujeto y el objeto que quedan a lado y lado del verbo ‘ser’. ¿Somos nosotros quienes nos vamos, o sustituimos a quienes se han ido?

Josep Quetglas, “¿Qué decir? Palabras para Alejandro de la Sota”<sup>1</sup>.

## SOBRE LA CONVENIENCIA, MODO Y FINALIDAD DE ESTE TEXTO

Han pasado ya veinte largos años desde que José Romero, hombre y arquitecto, nos dejara prematuramente un ocho de diciembre, día de la Inmaculada, mientras partía un poco de leña en su humilde caseta de El Burgo de Ebro, Zaragoza. Quizá demasiado tiempo de silencio en torno a la arquitectura y a la vida de un hombre arquitecto.

Este artículo no pretende recordar. “Si recordar tiene que ver con envolver y proteger algo en nuestro propio corazón, no creo que sea adecuado el grupo para recordar nada, sino la más estricta intimidad. No se recuerda en público”<sup>2</sup>.

Este artículo podría empezar a llenar el vacío del olvido, si es que hubiera que llenarlo. Tampoco estoy seguro de que el propio arquitecto quisiera que así fuera. Acaso podrían escribirse estas líneas como señal de reconocimiento público a una brillante y desconocida trayectoria arquitectónica. Nada más lejos del modo de proceder de José Romero. De esto estoy seguro.

Entonces ¿por qué escribir?, ¿para qué escribir?, ¿para quién escribir?, ¿cómo escribir? y ¿por qué ahora?

La periferia también existe. Es preciso escribir también de arquitecturas colaterales, que no se encuentran entre los circuitos académicos ni entre las publicaciones profesionales. La era de la comunicación parece habernos acostumbrado a pensar que sólo aquello que se publica existe o ha existido. Este sentimiento ha alcanzado también a la arquitectura. Puede ser cierto que sólo lo publicado sea conocido (incluso de esto tengo mis dudas) pero la existencia de arquitecturas en otros márgenes de la realidad puede evocar discursos laterales. La arquitectura de José Romero formula uno de ellos, añadiendo además el valor del anonimato. Su nulo interés por la proyección exterior de su obra, más allá de los clientes a los que servía y se entregaba, revalida la necesidad de que otros, con pudor, presentemos sus éxitos. Éstos ya no como logros ciertos, (son tan inciertos y efímeros los éxitos), sino como resultado de una meditada coherencia entre pensamiento y acción.

Debemos escribir por todos aquellos que ya no pueden hacerlo por sí mismos. Si el arquitecto estuviese presente entre nosotros nadie mejor que él para explicar sus proyectos. Pero al no estar

1. QUETGLAS, Josep, “¿Qué decir? Palabras para Alejandro de la Sota”, *Web Architecture Magazine*, web. arch-mag.com, p.1.

2. *Ibid.*, p.4.



Fig. 1. José Romero.

nos corresponde, desde la incertidumbre del acierto, hacernos eco de sus intenciones, comentándolas con la necesaria humildad del afortunado invitado que no sabe cómo agradecer la ocasión que se le brinda. Por lo tanto escribimos para que él siga presente, con su recuerdo y con su obra. Porque es la única manera de que no permanezca muerto sino de que se nos haga visible. El olvido es la única muerte cierta. Escribimos para que siga viviendo.

¿Para quién escribir? Los que tuvieron la suerte de conocerle no necesitan explicaciones. Les bastaría con sus vivencias. Para ellos estas líneas sólo pretenden remover en sus corazones aquellos momentos, contribuyendo así a la oleada eterna de sentimientos que empujan infinitamente la vida del que ha marchado<sup>3</sup>. Para los que no le conocieron este texto puede auspiciar el descubrimiento de un hombre honesto que servía a la sociedad con su arquitectura. Por ello, desde un ámbito académico, este artículo se escribe para que los alumnos no equivoquen el verdadero mensaje y fin de la arquitectura construida en las coordenadas del espacio y el tiempo. Y, conociendo ese fin los alumnos, sintamos los profesores la necesidad de continuar por el mismo camino. Escribo estas líneas consiguientemente para cualquier interesado en la arquitectura: principalmente para aquellos que todavía creen en una ética de la disciplina.

¿Cómo escribir? Blas de Otero nos recordaba con sus versos que “si he perdido la vida, el tiempo, todo lo que tiré como un anillo al agua; si he perdido la voz en la maleza, me queda la palabra”. El canto a la palabra se confunde en el poeta con el canto a la verdad, a la fidelidad, a la autenticidad. La palabra se convierte en el refugio de los que todo lo pierden por revalidar la sinceridad de sus acciones. Siendo también así la actitud arquitectónica y personal de José Romero debemos reflexionar sobre el modo de escribir sobre él, anhelando encontrar la palabra precisa.

La actitud en nuestro tiempo parece necesariamente distinta. Asistimos al espectáculo de la infidelidad al lenguaje sin que nos abrumen en exceso sus consecuencias. La palabra, si no es violentada en su significado, debe testimoniar la coherencia de la comunicación. La lingüística clásica definía tres elementos intrínsecamente constituyentes del concepto de comunicación: emisor, receptor y mensaje. Asimismo, es indispensable la presencia de un elemento externo que la haga posible: el medio. La distorsión de cualquiera de estos elementos conlleva la alteración de los significados. Se pierde por consiguiente la fidelidad e interrelación entre la palabra y su significado, dando paso a la multiplicidad de significados. Esta consiguiente relatividad afecta directamente a la comprensión de la realidad. Como nos recuerda José Antonio Marina<sup>4</sup> “el uso indiscriminado de un término no sería grave si las palabras no fueran un instrumento para analizar la realidad. Pero lo son. Sus significados indican senderos abiertos en las cosas, que las hacen transitables”.

El binomio palabra-realidad, en una lectura tradicional, no solía violentarse hipócritamente. Los hechos podían explicarse mediante la palabra; la palabra anunciaba los hechos. Y ambos se correspondían. La palabra desnuda, sin embargo, ha perdido en nuestros días su valor frente a la manipulación del lenguaje. Con frecuencia asistimos a la distorsión de los significados. Los personajes públicos acuñan nuevos términos que envuelvan o disimulen la realidad de sus propósitos. La palabra, lejos de ser vehículo para manifestar las verdaderas intenciones, se convierte en eficaz mecanismo de distorsión de los objetivos finales.

Este fenómeno no es ajeno tampoco al entorno de la arquitectura. Ciertos críticos de arquitectura se recrean en la manipulación de las palabras para redondear expresiones que no se corresponden con la arquitectura a la que refieren. Esta actitud ha sido especialmente desarrollada en el ámbito de las últimas vanguardias arquitectónicas. Quizá su verdadera intención sea distanciarse de la supuesta mediocridad de los demás. Las últimas publicaciones de los ochenta y los noventa concursan entre sí por encontrar los críticos más barrocos e indescifrables. Hemos entrado, ineludiblemente, en una espiral sin sentido por el esnobismo de admirar aquellos artículos que no se entienden. ¿Por qué nos gusta leer lo que no entendemos? ¿Por qué, inconscientemente admiramos las plumas de aquellos que nos confunden? ¿Por qué, a veces, maquetamos las revistas dificultando su legibilidad?

En las memorias de los proyectos de Romero apenas unas líneas explican la finalidad de los mismos. Casi nunca aparecen referencias a las intenciones del arquitecto. La arquitectura que se ampara en la constante manipulación lingüística nace muriendo, presa de su propia espiral de vanidad. La arquitectura que surge desde las realidades del hombre nace para vivir y se explica desde el valor de la palabra desnuda. Por ello este artículo quiere expresarse con un lenguaje

3. En nuestros pueblos de Aragón, sobre todo en los del Pirineo, no referimos a la muerte sino a la marcha.

4. MARINA, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1993, p. 15.

llano que refiera directamente a la realidad construida y visitada, aportando imágenes de estas visitas, para que también ellas hablen. Porque, en Romero, también el sentimiento es una parte del conocimiento. Coincidiendo con Zumthor “si piensas sobre algo conscientemente puedes comenzar a analizarlo, pero si sientes algo, es un pensamiento instantáneo”<sup>5</sup>.

Y finalmente, ¿por qué escribir ahora, después de tanto tiempo? Precisamente por eso. Porque es ahora cuando podemos hablar de la soledad de la arquitectura sin herir, por la proximidad, ninguna susceptibilidad en el entorno de la obra. El profesor Moneo, desde su discurso “The Solitude of Buildings” al aceptar el decanato del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Harvard, nos invitaba a la percepción de la obra de arquitectura, ajena incluso a las intenciones del propio autor. La realidad construida tiene sus propias virtudes y carencias. Y, cada vez con mayor intensidad, es esta soledad de la arquitectura la que me interesa.

#### ACTITUDES INICIALES EN ROMERO: CLASICISMO, RACIONALISMO Y TRADICIÓN

Los orígenes de la primera obra interesante de Romero participan directamente de la herencia de las tradiciones clásica y vernácula como estudiaremos en los proyectos de Residencia para los Padres Jesuitas en Zaragoza (1952), Iglesia en Valdeferro, Zaragoza, (1953) o algunos proyectos de viviendas como los construidos en la calle León XIII, (1956) y Pedro María Ric, (1957), también en la capital aragonesa.

El análisis de esta primera fase de la obra de Romero se propone bajo las coordenadas de las relaciones entre lo clásico, y sus derivaciones hacia el racionalismo, con influencias de la tradición vernácula, como herencia de las tradiciones constructivas locales<sup>6</sup>. El tema de la tradición, con sus acepciones clásica y vernácula, ha sido suficientemente analizado por la crítica arquitectónica. Las influencias de una tradición en otra, sus visiones contrarias, sus afinidades e incluso sus mutuas interrelaciones nos invitan a reflexionar de manera similar con la primera arquitectura de Romero unida de un profundo racionalismo heredado de la concepción clásica de la arquitectura. Y explico lo que entiendo por clasicismo.

El término clásico y clasicismo ha aparecido bajo diferentes connotaciones a lo largo del tiempo. Las distintas acepciones y manipulaciones de que ha sido objeto en la historia de la arquitectura reciente obligan a reflexionar, siempre de forma insuficiente, de tal manera que podamos seguir creyendo en la virtud del silencio, más allá de cualquier apariencia formal comprendiendo el verdadero espíritu que anima la creación. Desde este silencio es desde donde entendemos la arquitectura de José Romero.

Como punto de referencia para otras manifestaciones emergentes y como un modelo a través del tiempo podemos afrontar la idea de que, en su continua evolución, lo clásico ha sufrido transformaciones, o mejor reinterpretaciones a lo largo del tiempo ligando a las sucesivas generaciones en una común indagación y búsqueda. Artistas y arquitectos regresan hoy a la investigación de soluciones interrelacionadas, lo que no implica en modo alguno su reversibilidad, sino más bien lo opuesto, si se compara este movimiento con el torpe y reciente revivalismo clasicista.

La arquitectura de nuestro siglo nos brinda la posibilidad de una lectura para superar la dicotomía de la relación clásico-vernáculo, ya alentada en el XIX por la figura de Schinkel y en relación con la obra romántica de F. Gilly. La superación de las lecturas parciales en las que una categoría se afirma como opuesta a la contraria debe leerse en términos de la superación de los opuestos que, lejos de permanecer mutuamente excluyentes, pueden invocar y sugerir una realidad superior de inclusión frente a la dicotomía de la exclusión. Una visión retrospectiva desde el fin de nuestro siglo nos permite encontrar diferentes ejemplos en los cuales clásico y vernáculo, ligado a lo universal y lo local, lejos de ser opuestos se complementan mutuamente superando en una frontera indefinible que sitúa a la arquitectura precisamente en los límites de las categorizaciones.

Existen arquitecturas que claramente se alinean en una u otra categorización. Aquellas ligadas al clasicismo normalmente toman de él las ideas de regularidad y orden culminando en una manifestación de poder y la expresión de regímenes autoritarios. De otro lado podemos encontrar arquitecturas alimentadas por la proximidad de los rasgos locales característicos que son usados como la principal y única fuente de referencia.

5. Citado en CABRERO, J.M., “Peter Zumthor”, Trabajo de Estética 5º curso de la ETSA, Universidad de Navarra, no publicado.

6. Para el estudio de la evolución de la tradición clásica y la tradición vernácula referir a COLQUHOUN, Alan, “Clasicismo vernáculo”, en *Modernidad y Tradición Clásica*, Ediciones Júcar, Madrid, 1991, pp. 43-54.

Sin embargo el clasicismo no está limitado por la definición histórico-escolástica a la que nos hemos referido sino que es posible extender su sentido. El clasicismo, a pesar de la innegable existencia de un pasado en el que todavía hundimos nuestras raíces y del que extraemos sugerencias y evocaciones, trasciende a una jerarquía cronológica, más allá incluso de tiempo y lugar, como un continuo y constante deseo de descubrir un orden, una medida, una modulación. Este deseo inspiró la primera arquitectura de Romero, así como trascendió al conjunto de su obra, heredera de los postulados del Movimiento Moderno y su regionalización. Porque, en el sentido que acabamos de explicar, el clasicismo está indudablemente presente en el Movimiento Moderno. La presencia del clasicismo en las obras de los maestros de este movimiento es ya difícil de negar y ha sido probada por la crítica arquitectónica reciente como respuesta a todas esas ruidosas y ampliamente difundidas voces elevadas para denunciar la modernidad por sus aparentes premisas antihistóricas. El clasicismo como búsqueda, como estudio profundo en las raíces de la historia de la arquitectura reinventando lo que constituye una aspiración universal, se torna en soporte necesario para mantener el equilibrio en un siglo en el que los cambios sociales, económicos y culturales amenazaron, y hoy más que nunca amenazan, el verdadero sentido, significado y papel de la arquitectura. El clasicismo en los arquitectos modernos no es evidente, no es una imagen para ser consumida sino que está simplemente presente en un nivel subyacente confirmando unidad a la obra de arte. Porque, con Romero, prefiero la sugerencia frente a la manifestación, lo implícito frente a la evidencia de lo explícito. Como una poesía oculta se nos ofrece la poesía de lo clásico, la poesía de lo racional. Dos mundos en uno donde la racionalidad y el orden no ahogan el discurso poético. De la misma manera en la que hoy podemos creer en los sonidos del silencio también podemos creer en el contenido clasicismo moderno entre la poesía de su regularidad.

Por contra, es difícil de escuchar el silencio de los sonidos. Romero, en la búsqueda de un orden en su arquitectura siempre rechazó cualquier intento de utilizar, directa o miméticamente, la gramática clásica. Los contemporáneos suyos que así lo hicieron comprendieron muy poco de las propiedades formales, de proporción y de abstracción del diseño clásico así como del verdadero espíritu que animó el clasicismo. Para aquellos el clasicismo era una cuestión de estilo, supuestamente validado por una necesidad de comunicación y una popularizada consumición figurativa tras la abstracción de la modernidad. En realidad se trataba más de un libre juego donde los episodios tienen lugar en la piel del edificio sin afectar substancialmente al conjunto. Pero Romero siempre prefirió la coherencia frente a las apariencias. Desde esta coherencia utilizó la abstracción como el medio por el que el pasado puede hacerse presente transformado, por el intelecto del artista, en formas simbólicas capaces de guardar el espíritu desde el que una vez fueron creadas. Nada de esto pudo escucharse en el ruidoso festival de juegos formales clasicistas.

El clasicismo, en el sentido en el que lo analizamos en la obra de Romero, representa un modelo universal, una aspiración humana en la que lo local no puede ser excluido<sup>7</sup>. Lo local y lo universal no son tratados como opuestos en tanto que, en Romero, se funden en un proceso de abstracción. El recorrido crítico por alguno de sus proyectos de su etapa madura, década de los setenta, nos ilustra estas afirmaciones. Existe una frontera indefinible, permeable, donde sensaciones emanadas de experiencias locales se atan con la búsqueda de unidad, armonía y orden comúnmente presente como una fuerza subyacente, como una abstracción. En este sutil diálogo clásico-vernáculo Romero nunca se dejó confundir por esa mezcla grotesca de elementos vernáculos combinados con manipulaciones del vocabulario clásico que constituye una de las más dolorosas traiciones jamás acontecida para ambas tradiciones y que se sigue presentando para su consumo.

Pero en tanto el clasicismo cobija la preocupación por lo universal, lo vernáculo representa la respuesta a condiciones específicas. El resultado de esta bipolaridad sigue siendo un camino abierto para la arquitectura actual: una arquitectura creciendo desde el lugar y necesitada a la vez de una búsqueda de lo universal, que participe de unas pulsaciones ineludibles supranacionales. El avance y el enriquecimiento es posible únicamente en la frontera, allí donde los hechos son y no son simultáneamente, allí donde la reconciliación de opuestos supera las dualidades. Por el contrario la clara definición de una frontera para cada tradición tiene como consecuencia, en la arquitectura, una yuxtaposición de elementos en vez de una fusión, (y esta es la forma que el llamado 'post-modernismo' presentó obstinadamente), lo que implicó la devaluación de ambas herencias: la clásica y la vernácula.

7. En esta dirección podemos distinguir entre las arquitecturas del siglo XX diferentes interpretaciones del clasicismo, todas ellas en deuda con algunos rasgos locales. En este sentido hablamos de un clasicismo nórdico, o de la evolución del racionalismo italiano alimentado por el clasicismo, o incluso una arquitectura de connotaciones medievales que se ordena según una trama clásica y racional, tanto en planos como en fachadas, a pesar de su apariencia final como la Bolsa de Amsterdam de Berlage, o las afirmaciones anti-industriales y artesanales de Tessenow con connotaciones rurales tamizando un subyacente clasicismo, o la fusión del espíritu vernáculo y las configuraciones clásicas de la obra de Kahn en el Tercer Mundo. Existen sin duda otros muchos ejemplos y cada uno de ellos es diferente y requiere un estudio profundo.

### PRIMERAS OBRAS: RELEER LA TRADICIÓN

José Romero se colegia como arquitecto del Colegio Oficial de Aragón el 6 de Julio de 1950, siendo su número de colegiado el 142. A lo largo de su carrera, como observamos en la relación de sus obras más importantes, Romero colaboró con distintos arquitectos, entre los que se incluye su hermano Manuel, sobre todo al inicio de su carrera profesional. Esta primera época, que podemos enmarcar en la década de los cincuenta, le permitió a Romero trabajar desde la herencia de la tradición clásica y vernácula analizadas anteriormente y que, en el ámbito próximo a Romero, se ejemplifica en el racionalismo y el regionalismo aragonés. La influencia que en la arquitectura de la ciudad, y entre el resto de compañeros, tuvo la arquitectura de Regino Borobio no puede pasar desapercibida.

Para el joven Romero la exploración de las características de la arquitectura civil aragonesa le sirve de base para sus primeros proyectos, aprendiendo los valores de la austeridad y la proporción que le acompañarán ya en todas sus obras. Estas características de la composición y tratamiento de la arquitectura aragonesa nos las explica Camón Aznar en su visión de Zaragoza<sup>8</sup>:

En estas arquitecturas (aragonesas) el efecto estético no está encomendado, como en el resto de España, a la floración plástica, a la pompa de relieves rizados, sino a la proporción, a la ordenación severa y canónica de sus medidas. Armoniosa distribución de huecos y macizos, pausado ritmo en la sucesión de los pisos, aristas trazadas, con forzosidad geométrica. Y sujetando el solemne bloque del monumento, esos aleros como una ceja de sombra, que concreta y cierra su silueta.

El proyecto más importante en el que trabaja el arquitecto en esta primera época es la Residencia Universitaria de los Padres Jesuitas en Zaragoza, firmado junto con su hermano Manuel en Junio de 1952, situado en una céntrica avenida de la capital aragonesa, la Avenida Marina Moreno (actualmente Paseo de la Constitución) angular a la calle Arquitecto Yarza. El proyecto tiene por objeto la construcción del mencionado edificio creando un medio adecuado para que los universitarios, principalmente los antiguos alumnos del Colegio de El Salvador y de otros situados en capitales que carecen de universidad, puedan encontrar el ambiente material y moral que requiere el complemento de la formación durante el periodo universitario. Los factores funcionales condicionan desde el inicio la organización del proyecto. Incluso la disposición volumétrica, con un fondo de 9 m. alineándose la edificación a las dos calles confluyentes, es el resultado del análisis de la función, más allá incluso de las ordenanzas municipales que permitían una altura de 27,50 metros, quedando el proyecto tan solo a 20 metros. La necesidad de un buen soleamiento, evitando patios interiores, así como los factores funcionales que examinamos posteriormente, condujeron a los arquitectos a la disposición del edificio en bloque lineal.

Los arquitectos, como leemos en la memoria de su proyecto, distinguen dos tipos de funciones que ha de desempeñar el edificio<sup>9</sup>:

Por un lado ha de ser residencia y por lo tanto ha de satisfacer todas las necesidades materiales que requiere un edificio de esta índole y al mismo tiempo ha de ser centro de formación de los universitarios que en él vivan. Estas dos funciones de aspectos distintos están íntimamente ligadas entre sí, ya que la disposición de los elementos puramente materiales en que se desenvuelve la vida diaria tiene una gran influencia psicológica del que vive el ambiente y por consecuencia en su propia formación moral.

Junto a estos factores las condiciones de uso se estudian hasta la unidad mínima, la célula de la habitación de cada residente, cuya iluminación, ventilación y optimización espacial, condicionan la solución final del proyecto. De esta manera la base de la composición del edificio reside en la determinación de un módulo que respondiese con precisión a la organización y distribución de la célula fundamental del mismo.

El edificio resuelve con racionalidad la complejidad del programa que debía incluir locales comerciales de alquiler optimizando la privilegiada situación del mismo en la ciudad. Se distinguen claramente dos tipos de circulaciones, una principal y otra de servicio que se corresponden con dos accesos independientes. El principal se sitúa en el chaflán como punto más destacado de la fachada y elemento de articulación entre las dos alas del edificio. Con ello el eje de comunicaciones principal del edificio queda en una posición central reduciendo al mínimo las distancias de circulación en el interior. El acceso de servicio se sitúa sobre la calle secundaria quedando enlazados verticalmente los espacios de servicio de las distintas plantas mediante la escalera de servicio y el montacargas.

Los materiales igualmente resuelven las situaciones específicas del edificio reservando el uso

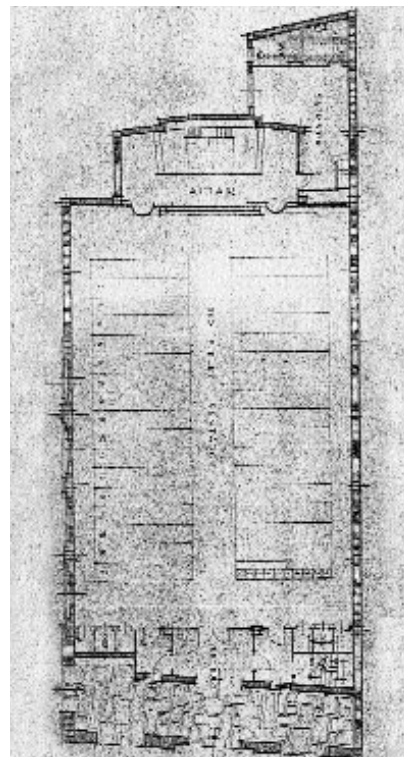


Fig. 4. Iglesia del barrio de Valdefierro, Zaragoza. Planta. Arquitectos: Santiago Lagunas y José Romero.

8. CAMON AZNAR, José, "Arquitectura aragonesa", ABC 14-X-61. Recogido en POZO MUNICIO, José Manuel, "Regino Borobio Ojeda (1895-1976). Modernidad y contexto en el primer racionalismo español", *Monografías de Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, pp. 109-110.

9. ROMERO, Manuel y ROMERO, José, *Memoria del Proyecto de Residencia Universitaria de los P. P. Jesuitas en Zaragoza*, Junio 1952, Archivo del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, número de código 000260.

de la piedra para la planta baja y para el elemento central de articulación sobre la neutralidad racionalista, en ladrillo aragonés (con medio pie de ladrillo macizo), de las dos alas del edificio. Siguiendo el magisterio instaurado por Borobio en la próxima Confederación Hidrográfica del Ebro, 1933/36-1946, los hermanos Romero continúan la tradición constructiva del ladrillo.

La arquitectura da respuesta paulatinamente a las necesidades de programa y de entorno sin añadir elementos o factores de distorsión. El edificio se entiende de este modo como una operación lógica, siguiendo las pautas funcionalistas, que concluye en la determinación de un sistema compositivo unitario. Acaso en eso consista el diseño. Desde luego para los arquitectos, como leemos en la memoria de su proyecto, la lógica funcionalista y la sinceridad constituyen los valores de su actuación<sup>10</sup>:

Ante todo, al componer las fachadas del edificio, se ha seguido un sano criterio funcional de expresar en el exterior con sinceridad el contenido del edificio, sin recurrir a falsos efectos decorativos más propios de la arquitectura de otras épocas y que constituyen una innecesaria carga en el coste de la obra. La sencillez y la sobriedad, han sido norma general para la composición de las fachadas; no sólo adoptadas por un imperativo del aspecto económico de la obra, sino también por considerar que el carácter de un edificio semejante debe buscar su armonía y su belleza dentro de unas líneas cuya sencillez y corrección sea la base de la elegancia y del buen tono.

La planta baja, de acuerdo con el uso al que se destina, se trata con amplios huecos de gran diafanidad, con objeto de proporcionar a los locales comerciales las mejores posibilidades para sus escaparates, que constituyen el elemento más valorado.

La jerarquía de la planta primera en la que se sitúan los elementos principales como son la capilla, la sala de conferencias y la Dirección, se acusa en las fachadas, además de por su mayor altura por una mayor amplitud de sus huecos, que se tratan con más dignidad que los restantes. En las demás plantas se manifiesta el ritmo del módulo adoptado para las habitaciones con huecos de análogas características y dimensiones.

Como se observa el arquitecto se afirma en la necesidad de la lógica compositiva y constructiva. Construcción y composición se entienden como elementos interdependientes, sin necesidad de ninguna arbitrariedad exterior que se entendería como una traición a la sinceridad constructiva. La posterior evolución de la arquitectura de Romero hacia postulados más próximos a la herencia de las revisiones regionalistas del Movimiento Moderno, no olvidará estas primeras lecciones y la coherencia entre construcción y composición será una de las claves de toda su carrera.

A esta primera época racionalista pertenece también una obra singular que José Romero comparte con otro gran y desconocido arquitecto y pintor, Santiago Lagunas: la Iglesia del barrio de Valdefierro, Zaragoza. La iglesia, erigida bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, tiene una capacidad para 340 fieles, disponiendo de atrio y coro. La fábrica de los muros continúa la tradición constructiva del proyecto anterior con ladrillo caravista del país, sobre estructura de pilares de hormigón armado que recogen las cerchas de hierro y madera que conforman la cubierta.

El elemento más característico de la composición, su torre sensiblemente cuadrada, se recubre también con ladrillo caravista, igualmente sobre estructura de hormigón armado, y tiene acceso por escalera desde el coro.

El edificio es pretendidamente sencillo y parece una iglesia. Les encargaron a los arquitectos una iglesia y ofrecieron una iglesia. Buena parte de la arquitectura posterior de Romero girará entorno a edificios religiosos y, si bien su evolución formal y plástica le guiará hacia episodios de mayor abstracción, la herencia de este primer trabajo le hará recordar que el edificio demandado, por cada una de las distintas ordenes religiosas para las que trabajó, constituía un espacio religioso. Este comentario, premonitorio de posibles debates sobre la evolución del espacio religioso en la arquitectura moderna, me lleva a reflexionar sobre la valentía y la humildad de los arquitectos Romero y Lagunas al proponer el proyecto encargado por la diócesis de Zaragoza para un sencillo barrio de la capital. ¿Nos atreveríamos a realizar algo similar en nuestros días? ¿Sería esta arquitectura tachada rápidamente por la crítica como una arquitectura pintoresca, carente de mérito? Romero comienza su andadura al margen de los comentarios sobre su obra, consciente que el valor de la misma no reside en el juicio interesado de terceros sino en el servicio, desde la honradez y la belleza. Y estas premisas nos conducen a otro de los valores pretendidos en la arquitectura de Romero: la atemporalidad, como consecuencia de la búsqueda de la reconciliación de las tradiciones clásicas y vernáculas como explicábamos anteriormente.

Fig. 5. Proyecto en la calle Pedro María Ric, Zaragoza. Plantas de las viviendas y del cine. Arquitectos: José Romero y José Aisa.

10. *Ibid.*, p.12.

La actitud racionalista de Romero se extiende también a los proyectos de viviendas que desarrolla en la década de los cincuenta. Se trata de viviendas de clase media acogidas a la ley de viviendas de renta limitada. El primero de ellos, situado en la calle León XIII de Zaragoza, 1956, resuelve con sencillez y elegancia el chaflán con la calle Pedro María Ric. El edificio consta de siete plantas, ordenadas según un orden tripartito: la planta baja para tiendas, las seis superiores distribuidas cada una con cuatro viviendas por planta con una escalera y la última planta, retranqueada, como ático. Este orden tripartito, de herencia clásica, al que nos referimos se traduce en la composición de la fachada, reservando el uso de un material más noble, la piedra para la planta baja, las pilastras para el cuerpo central, quedando la planta superior en un segundo plano sobre una cornisa. Las referencias a un orden clásico sin embargo no refieren miméticamente sino que participan de ese espíritu racional y funcional característico de las primeras obras de Romero.

De las mismas condiciones participa el Proyecto de Cine y Casa con 12 viviendas en la calle Pedro María Ric, 1957. Inicialmente se construyó el cine, que tenía su acceso bajo la casa del Paseo de las Damas 11, conocido como cine París, actualmente fuera de uso. Con posterioridad se construyeron las viviendas. El mayor interés de este proyecto reside en el desaparecido cine, siguiendo la tradición de los grandes arquitectos zaragozanos como Yarza o Lagunas que nos obsequiaron con sus proyectos de cines, algunos de ellos también malogrados, como el Dorado de Lagunas (afortunadamente el Teatro Fleta de Yarza parece, no sin pocos esfuerzos de muchos entusiastas de la arquitectura, fuera del peligro de demolición).

La década de los cincuenta constituye para Romero el periodo en el que cimienta sus reflexiones arquitectónicas sobre la herencia de las tradiciones. Esta base permanece en el resto de su obra que, paulatinamente, va madurando hacia posiciones de mayor abstracción desde la herencia del Movimiento Moderno.

#### LA HERENCIA DE LA DULCIFICACIÓN DE LA ORTODOXIA MODERNA DESDE EL VALOR DE LO LOCAL: LA ARQUITECTURA MADURA DE ROMERO

La década de los sesenta se caracteriza, en el panorama arquitectónico internacional, por el fenómeno de la descentralización, con el surgimiento de fenómenos locales y su relación con lo universal. La obra de Romero de esta década y la siguiente, desgraciadamente la última, no escapa, en conexión con la primera fase estudiada, a la participación de las condiciones del discurso alternativo a la modernidad. Este discurso ha sido suficientemente estudiado por la crítica arquitectónica<sup>11</sup>.

La crítica reciente, en gran medida, debe a Kenneth Frampton el despertar la atención por los fenómenos locales y su instauración en la categoría de regionalismo crítico. Junto a la tesis de Frampton se debe recordar la influencia de los textos de Paul Ricouer:

El fenómeno de la universalización, siendo un avance de la humanidad, al mismo tiempo constituye una sutil destrucción, no sólo de las culturas tradicionales, lo que quizá no sea un daño irreparable, sino también de lo que llamaré de momento el núcleo creativo de las grandes civilizaciones y la gran cultura, ese núcleo en base al cual interpretamos la vida, y que llamaré de antemano el núcleo ético y mítico de la humanidad.

En los debates paralelos producidos por la crítica de los años sesenta, en torno a la idea de regionalismo, empiezan a barajarse términos como diversidad o pluralismo. Representan en definitiva fenómenos laterales que con posibles referencias a un centro, en nuestro caso la ortodoxia del movimiento moderno, no emanan sustancialmente ni directamente de él. El movimiento moderno, superadas sus tesis internacionalistas, se dulcifica impregnado de localismos. En este panorama crece la arquitectura madura de José Romero.

Estas revisiones regionalistas de los sesenta no deben olvidar que ya en los años treinta las filosofías regionalistas nacen desde dentro de la ideología de 'la modernidad' basadas en una idea de retorno a la arquitectura artesanal que de alguna manera simboliza una esencia cultural atemporada por la tecnología universal. Entre los años veinte y treinta el pensamiento político de Le Corbusier sufrió una considerable transformación y se interesó profundamente por el movimiento sindicalista francés que enfatizaba la diversidad local y regional frente al centralismo. Así nos lo presenta Christiane Crasemann Collins<sup>12</sup> en su artículo sobre la Casa Errázuriz. El

Fig. 6. Calle León XIII. Grupo de viviendas. Alzado. Arquitectos: Manuel y José Romero.

11. La década de los sesenta alberga la aparición de visiones alternativas a la modernidad y la valoración de lo local frente a las pretensiones de universalidad de la ortodoxia moderna. La revolución industrial del XIX, el cambio en los sistemas de producción, la respuesta al espíritu de los tiempos con la decidida apuesta por las nuevas tecnologías así como reivindicaciones de soluciones universales para la arquitectura, dominaron el amplio escenario del Movimiento Moderno. Con la perspectiva que sólo el tiempo concede y a la cual se alían nuevas o válidas revisiones de nuestra reciente historia, podemos hablar ya de una superación de las tesis reduccionistas que llevaban a la conclusión de que la arquitectura clásica y la moderna representaban posiciones contradictorias y antagónicas con proposiciones incompatibles- la primera basada en lo artesanal y en la producción artística, la segunda en modelos industriales de producción.

Una de las tesis se refiere a la superación de estas disecciones separativas o autoritarias a través de conceptos integradores como el de la tecnología artesanal tan presente en la reciente arquitectura. Sin embargo y como superación de las visiones exclusivas y ahistóricas del Movimiento Moderno donde el papel de la tradición parecía haber sido aniquilado, es necesario, entre otras, citar las tesis de William Curtis y Juan Antonio Cortés que presentan lecturas diferentes de "la modernidad" que, si bien muestran un evidente cambio en la concepción de la arquitectura, no representan tanto un rechazo de la historia sino una reinterpretación de la misma. En realidad desde que Kaufmann sugirió conexiones entre el tardío clasicismo de finales del XVIII y Le Corbusier muchos críticos han investigado los valores clásicos en la arquitectura moderna: Rex Martienssen, Colin Rowe, Peter Collins, Reyner Banham, John Summerson, Alan Colquhoun, Kenneth Frampton, Stanislaus von Moos.

Curtis argumentará sobre el mito de una modernidad no enraizada, las influencias clásicas en la incipiente arquitectura moderna así como los valores clásicos en el Estilo Internacional. Sus argumentos se sitúan claramente en referencia a la tradición clásica sin tratar la tradición vernácula que se entiende lógicamente separada. Esta cultura clásica se entiende en Curtis referida a un centro y sin la referencia a fenómenos colaterales.

La tesis que Cortés utiliza como idea alternativa a "la modernidad" se basa precisamente en la superación vía Adorno de la separación entre las categorías de sujeto y objeto, y que a la vez conecta con las propuestas regionalistas.

12. CRASEMAN COLLINS, Christiane, "Le Corbusier's Maison Errázuriz: A Conflict of Fictive Cultures", *Harvard Architectural Review*, pp. 39-53.



final de la década de los veinte y comienzo de los treinta conoce la transformación que la obra y pensamiento de Le Corbusier va a experimentar. Podemos recordar sus palabras en 1917: “La obra de arte no debe ser accidental, excepcional, impresionista, inorgánica, pintoresca, sino al contrario generalizada, estática, expresiva de lo invariante” (Le Corbusier y Amedée Ozenfant). Pero cuando el periodo purista llegaba a su culminación con la Ville Savoie (1929-31) acontecimientos paralelos iban a determinar la evolución de Le Corbusier, tras su viaje a Hispanoamérica y el proyecto para la Casa Errázuriz. Le Corbusier había comenzado una nueva búsqueda que tras dicho viaje pretendía conciliar las exigencias de la modernidad y la tradición local. No es de extrañar su temor a que esta búsqueda de la conciliación no fuera entendido. Así en la carta que escribe a su cliente chileno le advierte de la necesidad de no leer superficialmente su propuesta: “No se sorprenda por la ligera imagen tradicional de nuestro proyecto...(continúa explicándole el proyecto)... Le digo esto para que sepa que los planos que le mandamos representan una verdadera solución de arquitectura, a pesar de la apariencia de que hablo al principio de la carta”. El camino para la reconciliación estaba consiguiendo abier- to desde la misma década de los treinta.

La condición heterodoxa de la arquitectura moderna tendrá también su influencia y desarrollo en nuestro país, principalmente desde la década de los cincuenta. La arquitectura racionalista de la vanguardia europea y norteamericana influye decisivamente en los maestros españoles que incorporan las concepciones espaciales y formales de aquella arquitectura, no sin antes impregnarla de nuestros propios valores y actitudes. La influencia de estos maestros, provenientes de las escuelas de Madrid y Barcelona, es decisiva en la actitud de Romero a partir de los años sesenta.

En el año 1963 Romero concluye dos proyectos que marcan el punto de inflexión en su trayectoria arquitectónica. El primero es el proyecto del pabellón de dormitorios del Seminario Menor de Zaragoza. Junto al Seminario Mayor, obra del anteriormente mencionado Lagunas, Romero proyecta un conjunto de edificios independientes incluyendo, entre otros y además de los dormitorios, la administración y el rectorado, aulas, una capilla, salón de actos, residencia de religiosas, vivienda de empleados, etc. Un ambicioso proyecto del que únicamente se desarrolló el pabellón de dormitorios. Las diferentes piezas del programa son tratadas como objetos independientes en una actitud radicalmente moderna a la que no escapa el tratamiento específico de cada uno de ellos.

El pabellón tiene forma de Z con una altura de cuatro plantas. Cada una de las dos alas del edificio constituye una unidad independiente correspondiente a las dos distintas etapas del plan de estudios. La estructura del edificio, constituida por una serie de pórticos transversales, se manifiesta en la fachada resuelta en ladrillo, desnuda de toda ornamentación, en la que el orden, abstracción y sencillez compositiva constituyen los valores de la misma. La condición de la arquitectura moderna, heredera de los postulados racionalistas, comienza en Romero a fundirse con su fidelidad a la arquitectura del ladrillo.

Pero acaso sea el proyecto de Colegio Mayor Universitario y Parroquia para los Religiosos Carmelitas (Zaragoza, septiembre de 1963) el que comienza a desvelar el talante y la maestría de la arquitectura que nos ocupa. En una manzana rectangular, frente a una céntrica y transitada avenida, el edificio debía resolver un complejo programa con la apertura de tres nuevas calles. El programa constaba de Colegio Mayor Universitario, residencia de religiosos en contacto con el colegio, residencia de religiosas, salón de actos e iglesia. La resolución formal del conjunto se deduce de un análisis exhaustivo de los usos con una respuesta arquitectónica clara y rotunda. La composición general del edificio consta de tres cuerpos claramente diferenciados: el Colegio Mayor, resuelto con un patio interior, y entrada por la calle posterior, la iglesia ocupando el resto del solar con entrada por la avenida principal y, finalmente, el bloque de la residencia de las religiosas sobre la iglesia, inteligentemente separado de ésta en la fachada lateral mediante el tratamiento de unos pilares circulares exentos en la planta de contacto entre ambos volúmenes. La entrada a esta residencia (transformada en dependencias parroquiales) se ubica en la calle perpendicular de nueva apertura, actualmente denominada calle del Carmelo. Estos tres cuerpos generales quedan unidos entre sí por las plantas de semisótano y sótano que ocupan, cada una de ellas, la totalidad del solar.

Fig. 7. PP. Carmelitas, Zaragoza. Planta tipo de la zona de Colegio Mayor y planta de la habitación. Arquitecto: José Romero.

13. ROMERO, José, Ver los planos y la memoria del proyecto de Colegio Mayor Universitario y Parroquia del Carmen en Zaragoza, Archivo municipal de Zaragoza. Número de expediente 4.060-94, caja número 9.088.

Sería largo y laborioso explicar la resolución del programa de cada una de las plantas y escapa a la extensión de este artículo. Animo al interesado a consultarlo<sup>13</sup>, en los planos y la memoria del proyecto, en los que, bajo el orden y la jerarquía desarrollados por el arquitecto se

acomodan los diferentes usos, no sin esfuerzo y habilidad formal. Este orden estructural y jerárquico se deriva, a su vez, de la distribución de la célula de la habitación del residente (en este caso superior a doscientas unidades) que marcó las pautas para la composición de esta parte del edificio. La resolución de la misma, y su manifestación plástica en la fachada, constituyen un ejemplo más de la maestría del arquitecto. En la memoria de su proyecto leemos:

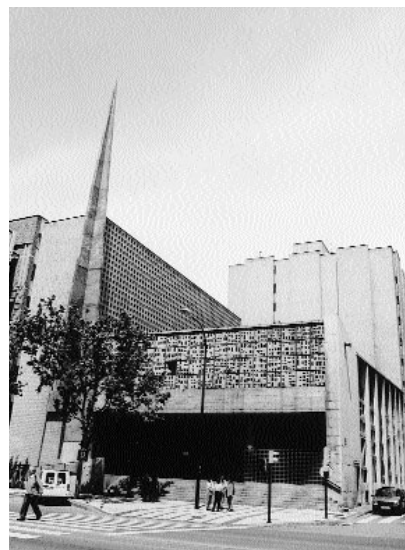
Las habitaciones de residentes son todas análogas y obedecen a la siguiente disposición: consta cada unidad de tres elementos, cuarto de estudio o estar, dormitorio y aseo. Cada dormitorio tiene su armario, cuya puerta corredera sirve para incomunicar las zonas de estudiar y de dormir, aislando a su vez el aseo que tiene acceso desde esta última zona. Se ha pretendido con ello, y en pequeña escala, que cada residente disponga de una 'suite' evitando, en lo posible, que haya de estudiar en el dormitorio.

De nuevo el escrupuloso análisis de la función y la voluntad de servir al usuario establecen las razones de la arquitectura. Observando la planta adjunta de la habitación del residente, así como la imagen del detalle de la fachada que resuelve la ventilación de los aseos, observaremos el alto grado de perfección y bondad constructiva de esta arquitectura. El patinillo vertical de servicios se reserva para las conducciones evitando las ventilaciones forzadas. El arquitecto diseña un vuelo de 45 cms. en el volumen de los aseos permitiendo la apertura de una ranura vertical de 25 cms. suficiente para albergar una ventana lateral. Junto a la resolución funcional el arquitecto consigue un favorable efecto plástico en las fachadas del volumen principal. La rotundidad del volumen es dulcificada por el juego del sutil desplazamiento del cerramiento, concentrando todos los esfuerzos compositivos en la manipulación epitelial de aquel.

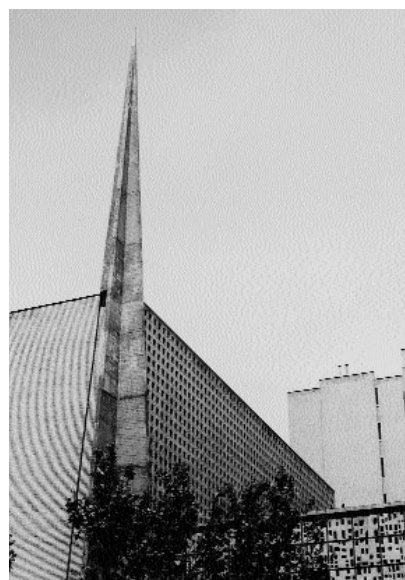
La acertada disposición de los volúmenes en la manzana reserva para la iglesia la parte principal sobre la avenida. Con ello consigue una digna y espaciosa entrada a la misma, evitando una presencia masiva sobre la calle. El porche de entrada evidencia ya la condición moderna de una arquitectura que, asombrosamente, pronto cumplirá cuarenta años desde que se proyectó. El frente recubierto con baldosa cerámica alberga las tres puertas de entrada forradas en cobre. El techo de este porche se construye con uralita, avanzando ya la utilización de materiales de producción industrial en la arquitectura. No debemos pensar que la arquitectura, tan pomposamente denominada de la segunda materialidad, comenzó hace unos días.

“La iglesia consta de dos naves, la central que forma la capilla propiamente dicha, con capacidad para 676 fieles sentados y otra lateral, para comunicaciones y confesiones, con 136 plazas igualmente sentadas”<sup>14</sup>. El espacio, tanto de la nave central como de la capilla lateral del Santísimo, aborda el debate de responder con un lenguaje moderno a las necesidades del espacio religioso. El arquitecto advierte la necesidad de crear un espacio tanto para la oración individual como para la comunión del pueblo de Dios. La exquisita sensibilidad religiosa del propio Romero le conduce a la creación de espacios serenos capaces de facilitar el encuentro del hombre con el Dios encarnado. Son evidentes las dificultades que ha encontrado la arquitectura moderna para adecuar su lenguaje a la expresión del sentimiento religioso<sup>15</sup>. Como recuerda Fernández Galiano “hoy las formas sagradas son profanas: las formas del culto han dado lugar al culto de las formas, y los templos se han desplazado del dominio de la teología al territorio del arte”. Romero sin embargo entendió que las formas sagradas debían continuar siéndolo de la única manera posible: permitiendo que el encuentro personal y comunitario con Dios fuera posible. Para ello el arquitecto debe asumir su condición secundaria, alejándose humildemente de las tentaciones de explicitar su presencia con un exceso de gestos y guiños de diseño, para permitir que el espacio sugiera la oración. Esta actitud se descubre en todos los detalles de las iglesias que diseñará Romero. En esta de El Carmen, por ejemplo, los confesionarios son concebidos como hornacinas de madera en el muro, en clara referencia, acaso inconscientemente, a los trabajos de Kahn. Pienso ahora en el diseño del pupitre de trabajo en la biblioteca Exeter donde, además de explicitar su densa definición del ser de una biblioteca (un hombre coge un libro y va hacia la luz), Kahn inaugura la construcción en la profundidad del muro: habitar el muro. Este recurso lo utilizará también Romero en la pequeña y deliciosa capilla para las Reparadoras del Sagrado Corazón de Jesús, Zaragoza.

Junto a la entrada, y reinterpretando el elemento vertical que tradicionalmente ha convocado al hombre al espacio religioso (torre, campanario, cruz...), Romero coloca un elemento que sintetiza su capacidad de abstracción. Conocida es por los arquitectos la dificultad de responder con un lenguaje moderno a cualquiera de esos elementos. Incluso el propio Romero en su proyecto



8



9

Fig. 8 y 9. PP. Carmelitas, Zaragoza. Colegio Mayor e Iglesia del Carmen. Arquitecto: José Romero.

14. ROMERO, José, *Memoria del proyecto*, p. 13.

15. POZO, José Manuel, *Espacios rebeldes de la Arquitectura Moderna: las iglesias*, Seminario académico, mayo de 1999, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

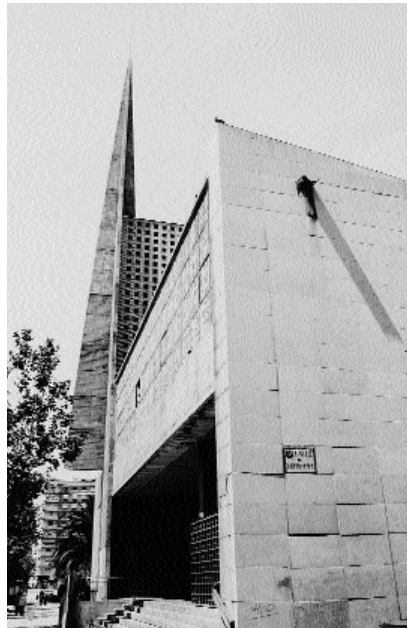
Fig. 10. Iglesia del Carmen. Fachada lateral.

Fig. 11. Entrada a la Iglesia.

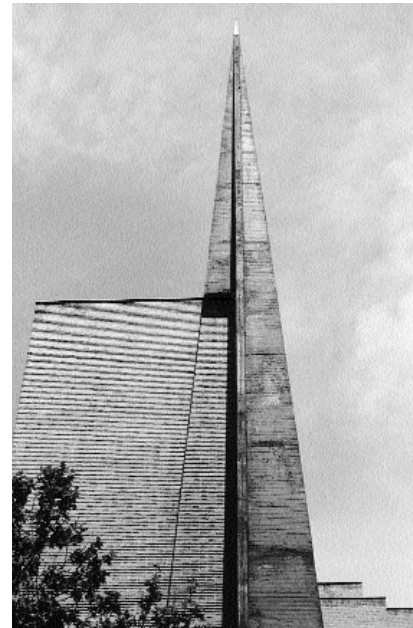
Fig. 12. Detalles de la torre-cruz.



10



11



12

original recurre a unas formas más manidas y retóricas carentes de la elegancia y originalidad de lo finalmente construido. Como anticipo de la contemporaneidad de final de los noventa que ahora tanto nos ocupa y preocupa, Romero vuelve a recurrir a los tratamientos epiteliales y de exfoliación para, mediante sutiles hundimientos y pliegues, abstraer la forma de la cruz y de la torre. El tratamiento del ladrillo y del hormigón, entendiendo las posibilidades mecánicas y formales de cada material, adquieren singular interés en este elemento.

La fachada lateral sobre la calle de nueva apertura, también felizmente modificada del proyecto original, supone la exploración de las posibilidades plásticas del hormigón. Sobre la base de un orden elemental de pilares de hormigón armado el arquitecto explora, no sin ciertas referencias al lenguaje formal de Le Corbusier, la creación de un velo horadado. La luz del este baña el espacio interior creando la penumbra adecuada en la iglesia. Demostrando igualmente el dominio de los recursos formales y constructivos, el agua de la cubierta se recoge, como también aconteciera en Ronchamp, en una gárgola de hormigón, expresivamente evidenciada sobre un muro ciego de piedra que conforma el porche de entrada a la vez que enmarca y recoge el velo horadado.

La última de las lecciones de este edificio de los Padres Carmelitas reside en la resolución del volumen que alberga la residencia de religiosas (actualmente dependencias parroquiales). Sobre la fachada oeste, absolutamente ciega, el volumen se distancia del de la capilla creando una franja hundida, como segmento horizontal, de indudable adscripción moderna. Por contra, la fachada este de este mismo volumen se resuelve con una trama en ladrillo, acaso heredada de las investigaciones de Barragán. El arquitecto reserva para esta pieza un programa de menor entidad que debía funcionar independientemente, aunque interrelacionada, con el resto del complejo.

A partir de este proyecto Romero recibe sucesivos encargos de órdenes religiosas. En julio de 1965 concluye el proyecto de colegio para las religiosas hijas de María Auxiliadora y en 1967, junto al arquitecto Casimiro Iribarren Negro, finaliza los trabajos para el Colegio Nacional y Residencia de las M.M. Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, ambos en Zaragoza. Siguiendo el camino iniciado en los proyectos anteriores, Romero recurre a la articulación de los diferentes volúmenes derivados del análisis del programa, incluyendo en la resolución compositiva de las fachadas una lectura del hueco horizontal heredado del lenguaje de la ortodoxia moderna. En la residencia de las M.M. Esclavas la exploración de los materiales le lleva a utilizar una placa prefabricada de fibrocemento como antepecho de la terraza continua sobre la que se abren las habitaciones de las residentes. El uso tradicional del ladrillo se yuxtapone de este modo con la herencia de un lenguaje moderno al que, sin alteraciones, se suma la estética derivada de los



13

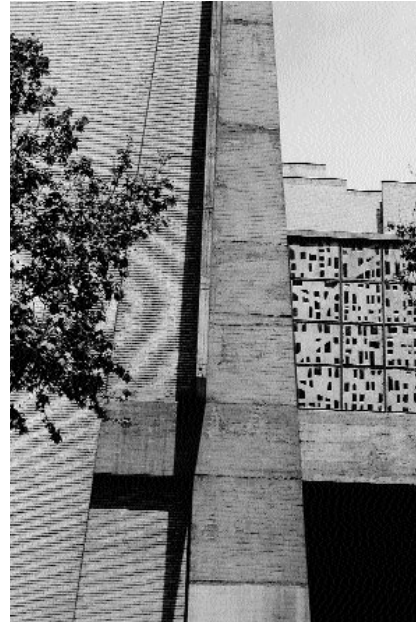
materiales de transformación y derivación. Como afirmación de la rotundidad de la vocación moderna de su arquitectura, Romero confiere a estos últimos materiales, todo el protagonismo visual en la confección de la fachada principal.

Habría que esperar un año más para disfrutar de un proyecto en el que Romero llega a perfeccionar tanto su planteamiento como su construcción. En abril de 1968, junto con Saturnino Cisneros, concluye los trabajos del proyecto del Monasterio de Benedictinas en el barrio de Miralbueno Alto de Zaragoza. El Real Monasterio de Benedictinas de Calatayud había decidido su traslado a Zaragoza y encarga a los arquitectos la nueva construcción del Monasterio de clausura en unos terrenos en la periferia de la ciudad de topografía poco accidentada y de escasa consolidación urbana en sus alrededores (actualmente ya se ha consolidado a su alrededor una zona residencial de baja densidad). El programa facilitado por la propiedad volvía a tener, como en proyectos anteriores, tres partes diferenciadas: la principal debía albergar un convento para treinta religiosas y cinco novicias con sus salas de labor, recreación, pintura, bibliotecas y servicios generales; asimismo debía proponerse una capilla, con posibilidad de clausura ocasional de público, con coros bajo y alto y oratorio; por último el programa contemplaba la posibilidad de una residencia privada para familiares de las religiosas, a utilizar en ocasiones especiales.

Todo el proyecto se articula en torno a dos espacios abiertos: el espacio de entrada conformado por el volumen de la entrada y los servicios generales y el volumen de la capilla; y el espacio del patio interior que articula las funciones fundamentales del convento. En la memoria del proyecto leemos:

Se ha tenido muy en cuenta la orientación dada al edificio puesto que no dispondrá de calefacción. La zona destinada a convento tiene forma de ángulo abierto a la orientación sureste, admitida como la mejor de este clima. ... El edificio se proyecta construir con la modestia propia del fin a que se destina... Los muros de ladrillo de asta y media de espesor, a cara vista en el exterior, y que se emplean como elementos resistentes con cadenas de hormigón armado.

De nuevo la maestría de la arquitectura reside en la lectura apropiada del programa y del espíritu de las condiciones del lugar. La memoria no tiene muchas más frases ni razonamientos acerca del proyecto. Este se articula en torno a un claustro que alberga un jardín. En la planta baja se disponen los servicios generales y en la superior las celdas volcadas sobre el jardín interior. En las fachadas norte y oeste el claustro se cierra formalmente con la residencia de familiares,

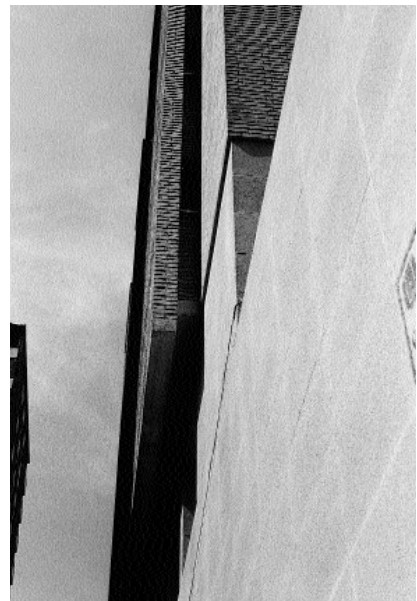


14

Fig. 13. Interior de la Iglesia.

Fig. 14. Detalles de la torre-cruz.

Fig. 15. Colegio Mayor. Detalle de la fachada de las habitaciones.



15



16

con vistas sobre la calle, respetando la privacidad y el silencio del jardín interior.

La ausencia de diseño se convierte en el diseño de cada uno de los elementos del proyecto. Se confiere a la dignidad del ladrillo, con su diferentes texturas según la colocación, todo el protagonismo de la percepción de las fachadas contrapunteado con las lamas de madera que esconden los huecos de un edificio ensimismado. Si nos detenemos en el volumen que recoge la entrada al recinto observaremos las posibilidades constructivas y plásticas del material cerámico.

La supresión de los límites, o cuando menos su disolución, tan debatida en nuestros días, se inició ya con la arquitectura de la segunda época de Barragán (esta segunda época la debemos considerar a partir de la Casa Prieto, 1945, cuando Barragán retorna a la arquitectura, tras una primera época directamente vinculada a los postulados ortodoxos modernos, y trabaja en el Pedregal de San Ángel). En este edificio Romero retoma los valores de la continuidad formal, constructiva y perceptiva de la arquitectura. El suelo se construye en ladrillo para convertirse en plataforma que, a su vez se transforma en muro, o alero. La sencillez y elementalidad de articulación entre cada uno de los elementos facilita una lectura unitaria y silenciosa del conjunto. La eliminación de los límites ontológicos y físicos de los distintos elementos arquitectónicos constituyen una estrategia, ya iniciada igualmente por Barragán. Esta eliminación de los límites supone la primera superación integral del estructuralismo. En cierta medida el estructuralismo mantuvo una tensión dialéctica entre los distintos elementos. En el análisis de ciertos regionalismos se descubre todavía las relaciones dialécticas entre las partes desde un estructuralismo elemental del pilar, la viga, el forjado basado en la lógica soportado-soporte. De igual manera la arquitectura vernácula presenta, a menudo, en su elementalidad, las tensiones entre los elementos configurantes de la arquitectura. Romero, con su arquitectura, supera estas dualidades. La distinción de los elementos no es posible, ya que no necesitan afirmarse como opuestos, sino que, desde la reconciliación, se afirman unitariamente. En el monasterio de las Benedictinas la estructura no es diferenciable del cerramiento, ni éste de la distribución que acaba fundiéndose, mediante la estrategia de los patios, en un continuo inseparable. El muro es a la vez cerramiento y distribución, forma y fondo de una realidad múltiple.

Siguiendo los postulados del regionalismo crítico, enunciados por Frampton, la arquitectura de Romero se concibe como hecho tectónico y no como una mera sucesión de episodios escenográficos variados. Esta arquitectura devuelve, como lo hiciera la arquitectura de Barragán, el valor a los sentidos y a la percepción de lo táctil. El valor de la textura del pavimento, su fusión

Fig. 16. Residencia HH. María Auxiliadora, Zaragoza. Arquitectos: José Romero y Casimiro Iribarren.

Fig. 17. Monasterio de las Benedictinas, Zaragoza. Entrada. Arquitectos: José Romero y Saturnino Cisneros.

Fig. 18. Monasterio de las Benedictinas, Zaragoza. Vistas del patio de entrada. Arquitectos: José Romero y Casimiro Iribarren.

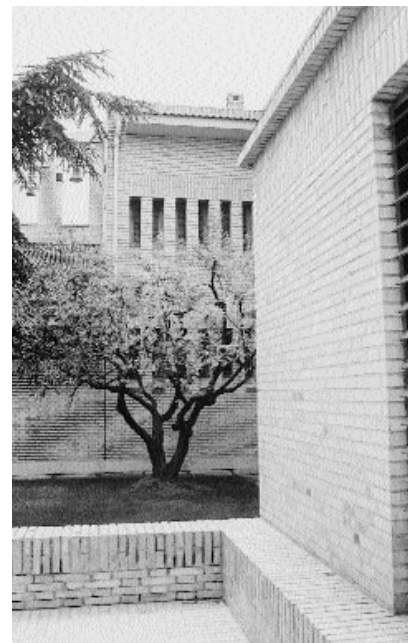
Fig. 19. Monasterio de las Benedictinas, Zaragoza. Vistas del patio de entrada. Arquitectos: José Romero y Casimiro Iribarren.



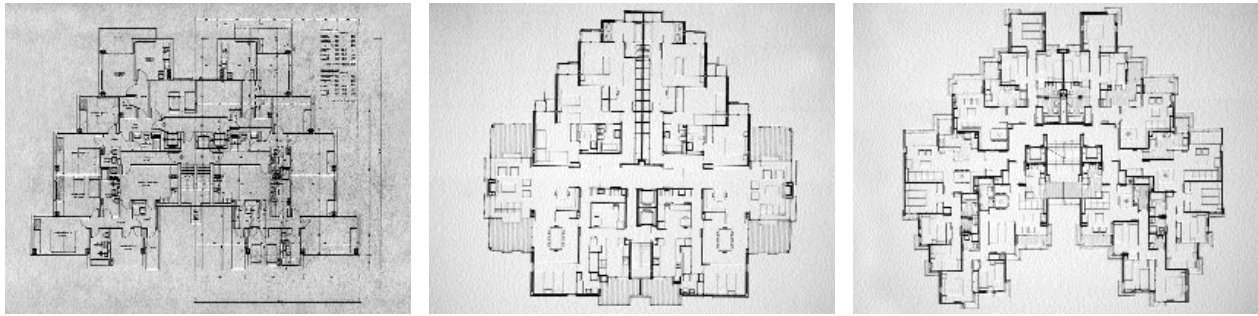
17



18



19



20

con el valor de los muros, la ausencia deliberada de diseño así como el valor conferido a los vacíos permiten que la luz y la naturaleza formen parte del hecho arquitectónico. Podemos hacernos eco de las palabras de Frampton<sup>16</sup> aduciendo que este tipo de arquitectura

enfatisa tanto lo táctil como lo visual. Está consciente de que el medio ambiente puede ser experimentado en términos distintos a la vista. Es sensible ante percepciones complementarias tales como los distintos niveles de iluminación, sensaciones ambientales de frío, calor, humedad y movimiento del aire, aromas y sonidos diferentes producidos por materiales diferentes de volumen diferente, e incluso las sensaciones cambiantes inducidas por los acabados del pavimento, que provocan en el cuerpo involuntarios cambios de postura, ritmo del paso, etc.

Es una arquitectura para la experimentación pausada. Sólo cuando la arquitectura reduce sus pretensiones gestuales permite a la naturaleza formar parte de ella. El patio de acceso al monasterio es una evidencia de esta tendencia. Los muros, deliberadamente desnudos permiten, sobre ellos, el dibujo perfilado del jardín con sus árboles.

Resulta difícil hablar de la arquitectura del silencio. Una de las monjas del emblemático Convento de las Clarisas Capuchinas en Tlalpan, Méjico, diseñado por Barragán, al explicar el espacio de la capilla, con la cuña de luz, a unas compañeras españolas les decía: “Entra un rayo de sol, o se recoge el sol en un rayo, y va a dar en la custodia, donde el Señor está expuesto”. Efectivamente en la capilla de Tlalpan se recoge el sol en un rayo, para luego difuminarse bañando y tiñendo de oro el espacio. No hay mejor homenaje para un arquitecto que el que sus ideas sean entrañablemente vividas, por los usuarios de su arquitectura, sin deformarse con el transcurso de los años, con la misma intensidad con que él mismo las concibió. Como Barragán, Romero amaba el silencio. Sólo así se puede entender la concepción y construcción de este monasterio moderno.

En mayo de 1969 Romero concluye, de nuevo junto al arquitecto Saturnino Cisneros, otra de sus obras emblemáticas, tanto por su diseño como por su construcción. Ya en diciembre de 1968, se había redactado un anteproyecto para la cooperativa Nuestra Señora de Belén (en el Paseo de Isabel la Católica 12 de Zaragoza), cuyos miembros, en su mayoría, eran familias numerosas. El anteproyecto definía una construcción de doce plantas de pisos, con cuatro viviendas en cada uno, con la variante, autorizada por la normativa, de dos pisos unidos. La organización de las viviendas se condiciona por tanto a permitir la posibilidad de unir dos de ellas para formar una sola capaz de albergar una familia numerosa. En la solución satisfactoria de esta necesidad reside la primera de las virtudes del proyecto. Junto a esta solicitud la planta del edificio responde a las condiciones de soleamiento, vistas y viento dominante en Zaragoza. De esta manera se produce una planta escalonada, con el núcleo de comunicaciones verticales centrado en la parte posterior, que permite tener sol en casi todas las habitaciones a la vez que están protegidas del viento. El escalonamiento de la planta permite a su vez que todas las habitaciones y estancias tengan vistas sobre el parque de la ciudad, próximo a la parcela.

La planta baja se trata como una antesala al edificio. Construida con pavimento de piedra lavada se proyecta diáfana, excepto la construcción de la entrada. Un único volumen forrado en cerámica vidriada alberga la conserjería, patio de entrada y núcleo de comunicaciones. La delicadeza en el diseño de esta planta se pone de manifiesto al observar la integración de los lucernarios de las plantas inferiores con la jardinería. En esta planta, y sin pretensiones, una pequeña placa recoge la

Fig. 20. Grupo de viviendas en Isabel la Católica, Zaragoza de José Romero y S. Cisneros y conjunto de viviendas del Banco Urquijo, Barcelona 1967, y viviendas Actur Lacua, Vitoria 1976, de Coderch. Plantas.

16. FRAMPTON, Kenneth, *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Editorial Gustavo Gili, 1987, p. 331.

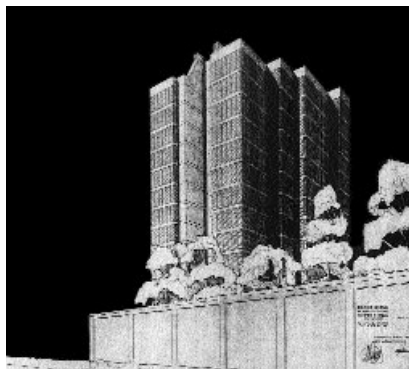
17. Este artículo pretende también recoger el eco de esa realidad arquitectónica de la década de los setenta en Zaragoza. Además de reconocer la trayectoria de José Romero quiero aprovechar estas líneas para, de alguna manera, homenajear al mencionado Grupo Z que junto a José Romero y Saturnino Cisneros congregó a un número de buenos y comprometidos arquitectos que siguen, desde distintos ámbitos, ejerciendo la profesión: J.A. Carmona, J.M. Mateo, A. García, J.L. Artal y E. Adiego.

Para conocer la realidad y obra del Grupo Z referir a:

CARMONA, J.A., “Grupo Z. Quince años de supervivencia”, *Revista Aldaba*, num. 1, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Diciembre 1981, pp. 62-69.



21



21

Fig. 21. Viviendas en Isabel la Católica, Zaragoza. Perspectiva del proyecto y obra construida. Alzado sur.

18. MOORE, Charles., " Si los arquitectos quieren continuar realizando un trabajo útil en este planeta su preocupación debe de ser, como siempre, la creación de lugar; la extensión ordenada de la idea del hombre sobre sí mismo en lugares específicos sobre la faz de la tierra para realizar lo que Susanne Langer ha denominado dominio étnico. Esto, supuestamente, ayudará a la gente a conocer dónde están y, consiguientemente, quiénes son", citado en "Towards an architecture of symbolic assemblage", *Progressive Architecture*, n.4, 1975, pp. 72-77.

denominación del grupo Z<sup>17</sup>, equipo de arquitectos en el que trabajó José Romero.

El desarrollo del proyecto de Romero tiene evidentes conexiones conceptuales y compositivas con trabajos de José Antonio Coderch. Un año antes del proyecto de Romero, en 1967, el arquitecto catalán proyecta en Barcelona el conjunto de viviendas del Banco Urquijo, compuesto por seis torres en las que un núcleo de comunicación vertical se dispone junto a los espacios de servicio en las zonas de menor soleamiento escalonando la vivienda hacia la mejor orientación. Esta distribución interior sigue el esquema básico ya utilizado en la casa de la calle del compositor Juan Sebastián Bach, aunque renunciando a algunas posibilidades funcionales de aquél. Este tipo de ordenación lo repetirá Coderch en el concurso para el Actur Lacua en Vitoria, 1976, en el que la organización en bloques exentos permite la conquista de nuevos espacios urbanos.

Del maestro catalán también heredará Romero el recurso de la composición vertical eliminando la lectura de la ventana como elemento diferenciado en el muro de cerramiento para fundirse, mediante el uso de lamas horizontales orientables de madera, en una lectura unitaria del conjunto. De esta manera se confiere al conjunto una calidad ambiental de gran serenidad. La expresión final del proyecto es consustancial a la idea generadora y a su primera formalización en planta. Los alzados ya no son juego de la mayor o menor habilidad compositiva del arquitecto sino que surgen desde la idea generadora, apareciendo los huecos en el encuentro de los muros, fundamentalmente al Sur, lo que aligera la percepción en estos puntos, apareciendo al Norte los grandes muros ciegos. Esta visión integradora de la arquitectura constituye una lección que Romero fue capaz de interpretar.

Si comparamos las perspectivas presentadas en el proyecto con la realidad construida concluiremos en la pasión del arquitecto por la perfección en el trabajo. La calidad de esta arquitectura se entiende desde el cariño con el que el arquitecto, desde el tablero a la ejecución en obra, elabora su propuesta. En las perspectivas se recogen ya los muros existentes en la parcela colindante, pertenecientes a un convento de clausura, que hoy se conservan igualmente intactos. Sin pretensiones pictóricas difícilmente realizables Romero nos presenta el ejemplo de la adecuación entre los medios de expresión del arquitecto y la realidad construida, objetivo último y único de la arquitectura. Más allá de discursos retóricos sobre la arquitectura dibujada Romero dibuja la arquitectura 'casi' construida.

De esta manera, treinta años después de su construcción, este edificio de viviendas sigue siendo referencia inequívoca en la arquitectura residencial de la ciudad, tanto para los arquitectos como para sus inquilinos (una conversación con el portero de la finca es suficiente para comprobar el aprecio de los propietarios por 'su' arquitectura). ¿No constituye esto otra pequeña lección?

Aún habría Romero de explorar las posibilidades no agotadas del discurso de la modernidad en combinación con las sugerencias emergentes de las referencias locales. Los dos últimos proyectos que presentamos ahondan en esta dirección. En el año 1970 el arquitecto construye, de nuevo con Saturnino Cisneros, el Convento y Residencia para las Adoratrices en Zaragoza. Situado en la margen izquierda del río Huerva la parcela presentaba la dificultad añadida derivada de su accidentada topografía con pronunciadas pendientes hacia el río y forma irregular. Sobre esta parcela se debía construir un ambicioso programa compuesto por el convento propiamente dicho para la comunidad de religiosas, la zona de internado de alumnas con sus aulas y talleres así como una residencia para obreras a las que especialmente se dedican las religiosas. Asimismo se debían disponer dos espacios singulares que debían atender igualmente la presencia de público externo al complejo como la iglesia y el salón de actos.

Se trataba de crear un complejo, concebido como actuación aislada, en el que fuera claramente perceptible el sentido de interrelación entre las distintas piezas arquitectónicas lo que desembocaría en la percepción de un sentimiento de colectividad. Diríamos que un pequeño poblado crece sobre la pendiente. El esquema propuesto por los arquitectos se sirve de espacios de relación entorno a los cuales se van dibujando las distintas edificaciones. El acceso desde la parte superior de la ladera y la voluntad de fragmentación espacial fundamentan una composición no jerarquizada basada en la continua agregación de piezas aparentemente inconexas. Estas ideas de una organización espacial descentralizada, con la pérdida deliberada de un orden jerárquico, son recurrentes en la arquitectura de la década de los setenta, motivadas por la revisión de la herencia del movimiento moderno. Acaso un ejemplo paralelo al que nos ocupa sea el Krege College de Charles Moore, Universidad de California en Santa Cruz, 1974.

El camino recorrido por Romero en este proyecto no hubiese sido posible sin el aire fresco que,

en su momento, infundió<sup>18</sup> Moore, entre otros, desde las costas del Pacífico californiano con su Sea Ranch, 1965 (sin duda el más fresco de los aires de Moore). La preocupación fundamental de Moore se concentra en torno al concepto de lugar y su relación con la arquitectura. En este sentido esta revisión de la ortodoxia moderna abre unos caminos que Romero explora con acierto en esta obra. Afortunadamente el arquitecto no siguió los pasos críticos provenientes también del otro lado del Atlántico, relacionados con los aspectos simbólicos y comunicativos de la arquitectura, que condujeron a tantas ironías e irreverencias innecesarias por parte de Moore y Venturi.

Siguiendo las pautas revisionistas Romero inicia en este proyecto la estrategia de realizar suaves gestos de adaptación a las condiciones físicas del contexto. El arquitecto se esfuerza por enfatizar los valores paisajísticos y topográficos entre los que fundir arquitectura y naturaleza. La arquitectura se apropia de las condiciones de entorno alejándose definitivamente de los postulados internacionalistas de décadas anteriores. En Romero, la aceptación de la construcción vernácula, (ejemplificada en este proyecto en el uso de la cubierta inclinada de teja y en los muros de carga de ladrillo), dulcifica el lenguaje moderno sin pretender falsos y fáciles populismos. Esta aceptación le lleva a explicitar las posibilidades plásticas derivadas de aquella construcción tradicional con una arquitectura próxima a situaciones expresionistas.

El equilibrio conseguido en el complejo de las Adoratrices en Zaragoza entre las condiciones exteriores (topográficas, paisajísticas), culturales (tradicón constructiva) y las intrínsecas del lenguaje y vocabulario moderno constituye la aportación más interesante de este proyecto.

La arquitectura de Romero continuará sin vacilaciones en su afiliación a la condición moderna de igual manera que, sin irreverencias, recurre de nuevo a la literalidad constructiva vernácula como apreciamos en el conjunto de las dos viviendas para la obra social de las Hermanas Dominicas en Garrapinillos, Zaragoza (1968 y 1972), obra que realiza con el grupo Z anteriormente citado. En este proyecto, al modo de la construcción tradicional con rollizos de madera sobre muros de carga de ladrillo, el arquitecto utiliza las viguetas de hormigón explicitando su condición con su percepción desnuda en puntos de las fachadas. La humildad de la uralita potencia el discurso de la tecnología artesanal reconciliando la tradicional forma de construcción con cubierta inclinada con los materiales industrializados y seriados como la uralita. Esta fusión sin fisuras, y sin ruidos, facilita la percepción de una arquitectura moderna que no renuncia a los ecos de las tradiciones locales.

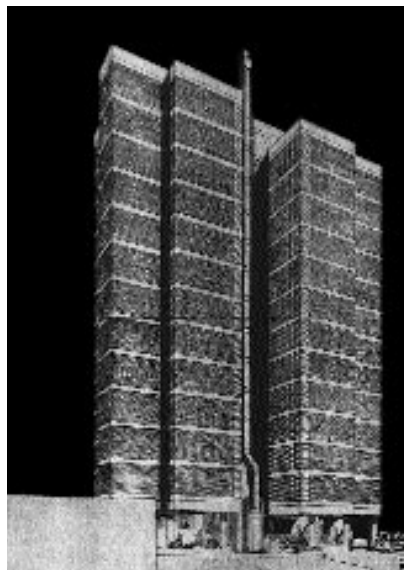
Junto a la demostración de sus abundantes recursos como arquitecto Romero, al igual que hiciera en el resto de sus proyectos, se vuelca humanamente en el diseño de estas dos casas de aco-

Fig. 22. Viviendas en Isabel la Católica, Zaragoza. Perspectiva del proyecto y obra construida. Alzado norte.

Fig. 23. Viviendas en Isabel la Católica, Zaragoza. Alzado frontal sur.



22



22

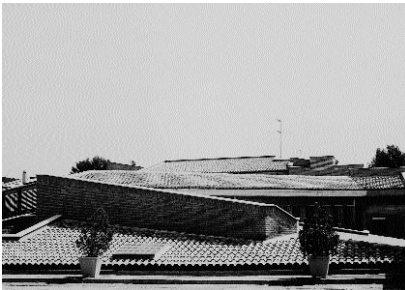


23





24



25



26

Fig. 24, 25 y 26. Residencia y convento de las Adoratrices, Zaragoza. Arquitectos: José Romero y S. Cisneros.

gida para niños, sin familia o con dificultades, que son queridos por las hermanas dominicas de la Fundación Mi Casa. En cada detalle de la casa, en cada gesto Romero ofrece su sabiduría y humanidad al servicio gozoso de una causa noble.

Este breve recorrido por parte de la trayectoria de Romero deja varias obras de interés sin analizar pero que es preciso nombrar: la sede de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1961, el convento de las Concepcionistas de Altabás, 1966, el noviciado de las Salesianas, o la residencia de las Carmelitas Misioneras, 1977, su última obra en la que colabora el arquitecto José Laborda. Todas estas obras se encuentran en Zaragoza.

#### EL LEGADO DE ROMERO: ES POSIBLE UNA ÉTICA DE LA ARQUITECTURA (Y DEL ARQUITECTO)

Resulta difícil concluir un artículo. Y más si pretendemos hablar del legado de un hombre. Un hombre que no quiso tener nada, para poder legar su actitud.

De su primera época como arquitecto podemos aprender que las diversas almas del clasicismo alientan en nuestro tiempo a seguir el camino de la teoría de la reconciliación de los opuestos, filosóficamente aceptada, permitiendo al arte y a la arquitectura la posibilidad de movilizar las más profundas aspiraciones de la humanidad, aspiraciones que no tienen necesariamente que atender a manipulaciones comunicativas, sino más bien a recoger las necesidades espirituales y rituales que descansan en los verdaderos orígenes del arte y la arquitectura.

En el presente revival la opción final sigue estando en el rigor dentro del equilibrio dual, que he presentado, frente a la manipulación, en la unidad frente a la injustificada fragmentación (lo que implica mi creencia en las razones para la fragmentación dentro de la unidad), en la coherencia frente al juego formal, en definitiva, en la búsqueda paciente y dubitativa de una verdad reconciliadora frente a la batalla por la imposición de la verdad descubierta. Y esta búsqueda exige el compromiso personal.

De su época madura recibimos su reinterpretación de la modernidad. Siguiendo el camino que Romero explora desde el inicio de los sesenta prefiero el balanceo de lo desconocido y la posibilidad de la reinterpretación, recogiendo los ecos de los cambios reales de la sociedad, incorporando los rituales y usos de lo local, manifestando las preocupaciones reales de los hombres



Fig. 27. Casa familiar, Fundación mi casa. HH. Dominicas, Garrapinillos, Zaragoza.  
Arquitecto: José Romero y grupo Z.

27

y no sólo las vagas exigencias del consumismo. A menudo se olvida que, a fuerza de ‘usar’ las reglas de la ortodoxia, se contribuye a destruir lo que se necesita. Por el contrario, balanceando, buscando, dudando se contribuye al mantenimiento de lo que se tiene y a encontrar lo que se precisa. Sin arrebatarse a la arquitectura, una de sus virtudes más preciosas que es su permanente disponibilidad para asumir múltiples y cambiantes interpretaciones sin perder sus hallazgos profundos. Una virtud que, paradójicamente, es negada por sus supuestos y rígidos defensores. Porque hay mucha verdad en la incierta y profunda búsqueda y poca esperanza en la arbitraria manipulación del tesoro encontrado.

Desde esta búsqueda Romero fue construyendo su arquitectura, y su vida. Por ello, y en círculos académicos lo expongo, de la trayectoria del arquitecto nos queda su obra. Pero también su actitud. La obra es firme, elegante, sugerente. Estas y otras fotografías y, aun mejor, un recorrido por los edificios, nos muestran las virtudes espaciales, formales y constructivas de una arquitectura sincera. Sincera con sus clientes, con su compromiso, con su tiempo. Romero nos brinda la posibilidad cierta de considerar la integridad y el decoro personal como mejor camino para afrontar la arquitectura.

Tomo prestada una anécdota para concluir. En el año 1996 se celebra en Barcelona el Congreso de Arquitectos de España y el Congreso Mundial de la UIA. En una de las sesiones del primero, el Colegio de Arquitectos de Cataluña concede la Medalla de Oro a título póstumo a D. Alejandro de la Sota, cuya viuda e hijos asisten al acto. En una de las intervenciones se le cede la palabra al arquitecto catalán José Llinás. Con la sencillez que le caracteriza alude a sus trabajos con el maestro. En un momento dado, seguro de que D. Alejandro le permitiría contar la anécdota, rememora, con emoción contenida, la conversación del arquitecto con una señora que se le acercó al concluir una visita de obra:

- “Ustedes los arquitectos tienen la suerte de que de alguna manera permanecen después de la muerte, pues sus edificios siguen”.

A lo que, D. Alejandro, con aire comprensivo y cierta sorna, contestó:

- “Sí, encima eso”.

Romero, sin ningún interés por ser recordado y alabado, nos sigue dejando y mostrando la silen-

19. Agradezco la colaboración de Carlos Buil, historiador y responsable de la comisión de cultura de la Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Del archivo colegial proceden las imágenes 2, 3, 4, 5, 6, 20, 21 y 22.

Igualmente valoro la disposición de los responsables del Archivo Municipal de Zaragoza del que procede la figura nº 7.



# DE GEOMETRÍA Y ARQUITECTURA

José Antonio Ruiz de la Rosa

*Breve análisis del papel de la Geometría como tradición operante en Arquitectura y su importancia para el control formal llevado a cabo por el arquitecto. De las dos posibles ramas: la geometría 'práctica o fabrorum' y la geometría 'teórica', que tienen un mismo origen y un desarrollo distinto, la primera el del empirismo y de aplicación en los oficios (el más antiguo), la segunda el de la reflexión intelectual que deviene en ciencia. De como esta geometría fabrorum fue la base para el desarrollo de la geometría teórica, que posteriormente se deslinda de la geometría práctica hasta la Edad Moderna, etapa en que ambas vuelven a converger, y como esta hipótesis puede rastrearse en mms y tratados. En la etapa de tránsito gótico-renacentista se analizan especialmente algunas cuestiones del "libro de geometría" contenido en el ms de Hernán Ruiz como clave para entender el salto cualitativo que se produce.*

## LA 'TRADICIÓN GEOMÉTRICA' ARQUITECTÓNICA

Los estudios realizados sobre la historia de la geometría establecen dos etapas bien diferenciadas cuya inflexión se sitúa hacia el siglo III a.C., fecha en que se produce la sistematización racional llevada a cabo por la cultura griega, cuyo buque insignia es la síntesis conocida como los *Elementos* atribuida a Euclides.

Las mismas hipótesis establecen que hasta entonces los conceptos geométricos habrían ido surgiendo de la observación de la naturaleza, constituyendo, en palabras de Luis Moya, una "geometría natural o de la simple visión", de carácter empírico, cuya base argumental se encuentra en la filosofía aristotélica<sup>1</sup>, en los conceptos de espacio limitado ligados a la experiencia, que contiene 'lugares' significativos y 'caminos', en profunda conexión con el 'movimiento'.

No está nada claro si la concepción espacial era cerrada, ¿espacio limitado?, o de múltiples espacios, ¿superpuestos?, o si estas hipótesis restan mucho de la realidad. Fuera lo que fuera, esta concepción fenomenológica, alejada (distinta) de la abstracción euclídea, es la que parece estar presente en la arquitectura de tal periodo histórico.

"La mayoría de las ordenaciones monumentales de los Griegos, en su época más pura y mejor, son inexplicables desde los *Elementos* de Euclides y, por tanto, desde la intuición vulgar del espacio que tenemos hoy"<sup>2</sup>.

La geometría que pudiera derivarse, ¿visual?, estaría de acorde con la filosofía.

"No sé cual sería el sentido de la geometría entre aquellos arquitectos, pero seguramente su sistema preeuclidiano debió ser más complicado y, al mismo tiempo, más cercano a la naturaleza menos abstracto que el de Euclides"<sup>3</sup>.

Las mismas hipótesis apuntan que hasta la segunda mitad del VII a.C., el saber matemático tuvo en Grecia el carácter de conjunto de técnicas y conocimientos de utilidad práctica, propio de las culturas arcaicas. Fueron las influencias del Próximo Oriente y la cultura egipcia las que permitieron que en sólo tres siglos se pasara de este nivel empírico a otro más intelectual, base de la ciencia geométrica occidental durante muchos siglos<sup>4</sup>.

Thales de Mileto puede ser considerado como el iniciador de una geometría de regla y compás y el primero en utilizar conceptos abstractos tales como los términos relación y proporción, que tanto juego han dado como vocablos ligados a la Arquitectura.

Pero el salto definitivo de la observación empírica a la reflexión científica se produjo con la escuela pitagórica que, centrada en la investigación aritmética, consolidó el espíritu científico reconocido por Proclo. Pitágoras, educado según Jámblico en las culturas egipcias y oriental, fue finalmente el artífice del teorema por el que la ciencia de los números alcanza su mayor proyección hasta la aparición del concepto de número irracional, *alogos* o incalculable<sup>5</sup>, que sin embargo está presente en las figuras geométricas más simples, en los polígonos regulares, las más frecuentes en la geometría plana de regla y compás y la de los poliedros

1. Aristóteles y los Escolásticos.

2. MOYA, L., "La Geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos". Discurso en la RABBAA de San Fernando, Madrid, 15-11-1953, p. 34.

3. MOYA, L., "Datos sobre la composición arquitectónica en la Grecia Clásica", en *Revista Nacional de Arquitectura*, 97, 1950, p. 29.

4. Las fuentes documentales son escasas, anterior al siglo IV aC sólo se encuentran unos fragmentos de Gémino a los que Proclo hace referencias en su prólogo al Comentario de los Elementos de Euclides, y que se refiere a una clasificación de las matemáticas. Por ella sabemos del nacimiento de la Geometría como agrimensura en Egipto, de la exactitud aritmética fenicia, y que Thales llevó al ciencia a la Helade además de aportar descubrimientos. Cfr. REY, A., *L'apogée de la science technique grecque*, tomo II, París, 1948, p. 7; y FARRINGTON, B., *Mano y cerebro en la Grecia Antigua*, Madrid, 1974, pp. 23-63.

5. Las investigaciones sobre números irracionales, siempre por aproximación, se deben entre otros a: Teodoro de Cirene, Theetetes, Demócrito, Hipias, Arquitas y Platón. Cfr. COLERUS, E., *Breve Historia de las Matemáticas*, Madrid, 1972, tomo I, pp. 29 ss.

<p>Tradiciones operantes en Arquitectura</p> <p>1. Aproximación con números enteros a las proporciones de los polígonos regulares</p> <p>2. Proporciones con números enteros</p> <p>3. Proporciones con números irracionales</p> <p>4. Aproximación con números enteros a la cuadratura del círculo</p>	<p>1</p>	<p>2</p>	<p>3</p>	<p>4</p>
	$\frac{\sqrt{3}=1.732}{6/3.5=1.714}$	$\frac{\sqrt{2}=1.414}{7/5=1.4}$	$\frac{\phi=(1+\sqrt{5})/2=1.618}{8/5=1.6}$	$\frac{\theta=1+\sqrt{2}=2.414}{7/5=1.4}$
		$10/7=1.428$	$13/8=1.625$	$10/7=1.428$

(h. 1700 aC)  
 Ci:  $\phi=9$  partes. Cu: 10 partes  
 Aproximación:  $Acu/Acu=0.994$   
 Aproximación:  $Acu/Acu=1.005$

Ms: fol.19r,20r,34v,36r.  
 Durerro (L.II, fig.35).  
 Ci:  $\phi=8$  partes. Cu: 10 partes  
 Aproximación:  $Acu/Acu=1.005$   
 Aproximación:  $Acu/Acu=0.995$

regulares. Hipócrates de Chios fundamenta la geometría del círculo, y así, lo esencial de la geometría de regla y compás, de la geometría del arquitecto, quedó establecido entre los años 450 y 350 a.C.: rectas, polígonos, círculos, ángulos y algunos criterios de simetría y semejanza. Euclides lo codificó y sistematizó hacia el 320 a.C. y tal obra fue la base de los conocimientos del oficio de la arquitectura hasta el Renacimiento.

Limitándonos a la geometría de regla y compás, surge la cuestión de si es la arquitectura quien toma sus conocimientos de la geometría, o si es esta quien elabora sus conceptos a partir de los conocimientos y necesidades de los oficios, en especial de la construcción. Abel Rey mantiene esta segunda opinión, el nacimiento de la geometría se debe a las necesidades del arquitecto, del astrónomo, del agrimensor, ..., el camino va de lo concreto a lo abstracto, de la construcción a la geometría<sup>6</sup>.

Pero no nos interesa sólo esta geometría, conversión científica de las anteriores técnicas geométricas, como geometría práctica de uso en los oficios. Ello nos daría una visión parcial y sesgada de la ciencia geométrica, al eliminar toda referencia a la geometría teórica, la auténtica ciencia geométrica.

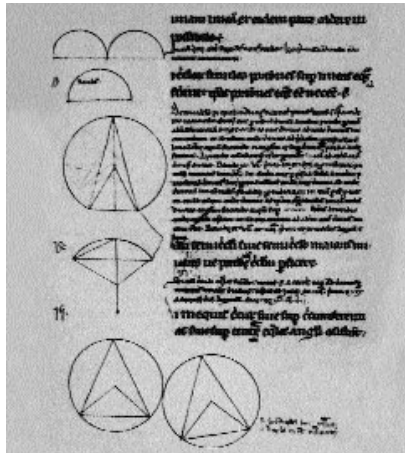
Desde principios del siglo IV a.C. la geometría extiende su campo de las curvas a compás a las curvas ‘mecánicas’<sup>7</sup>, de las figuras planas a la estereometría de los sólidos, y cuando la geometría supera los límites de las necesidades de los oficios, la regla, el compás, quedan como instrumentos para dibujar y construir mientras que las nuevas ‘máquinas’ y el análisis geométrico se sitúan a la vanguardia del conocimiento, la geometría como ciencia sigue su propio camino, quedando su aplicación a la arquitectura anclada a la geometría elemental, de regla y compás, la que se maneja con instrumentos, la geometría práctica. La geometría teórica, la de vanguardia, sólo incidirá en los oficios de forma puntual, dando solución a problemas inalcanzables para el técnico.

Así se inician dos caminos diferentes, el de la ciencia geométrica y el de la geometría de los oficios (fig. 1). Este último sólo interesado en lo necesario y suficiente para poder hacer, en la habilidad operativa, ajeno a reflexiones profundas de carácter teórico, al menos hasta la etapa renacentista, de profesionales más científicos, que intentarán aproximar los dos saberes, de fusionar teoría y práctica, como es el caso que aquí abordamos.

Fig. 1. Tradiciones operantes en la Arquitectura. Relaciones entre aritmética y geometría. (Dibujo del autor).

6. REY, A., *La juventud de la ciencia griega*, México, 1961, p. 177.

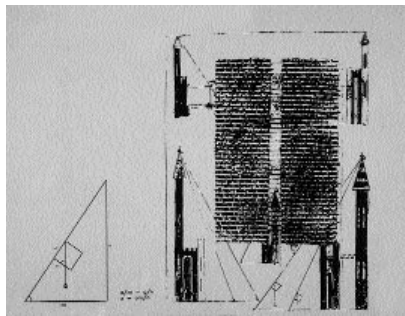
7. Estas nuevas curvas resuelven problemas que aparecerán en los oficios a finales de la Edad Media. La *cuadratriz* de Hipias, permitirá abordar la trisección de un ángulo y la cuadratura del círculo, es decir, una aproximación a la constante incommensurable  $\pi$ . La *concoide* de Nicomedes y la *cisoide* de Diocles, la duplicación del cubo o la solución geométrica a una raíz cúbica. Las *cónicas* de Apolonio. Las *espirales* de Arquímedes. etc. En los tratados renacentistas pueden rastrearse estas soluciones, por métodos de aproximación, como una constante de la vanguardia geométrica en el campo de los oficios.



2

GENERACIÓN DEL ELEMENTO BASE SEGUN LINEA DE EJES

GENERACIÓN DEL ELEMENTO BASE SEGUN EJES Y ANCHO DE CINTA



3

Fig. 2. Traducción de los *Elementos* de Euclides. Siglo XIII. (Tomado de Thuillier).

Fig. 3. *Géométrie pratique*. Siglo XIV. Propuestas para medición de distancias y alturas. (B.N., ms. n.a. lat. 1893, fol. 44v.)

Fig. 4. Fórmulas numérico-geométricas islámicas. Yasería de una casa nazarí en la calle del cobertizo n.º 4 de Granada. (Dibujo del autor).

PROPORCIONES EN NÚMEROS ENTEROS DE LA ESTRELLA. LADO DE LA CUADRÍCULA DIVIDIDO EN CINCO PARTES

PROPORCIONES EN NÚMEROS ENTEROS DE LA PIEZA. LADO DE LA CUADRÍCULA DIVIDIDO EN CINCO PARTES.

4

En los últimos siglos del Imperio Romano se pierde toda pista documental del desarrollo de la geometría, que se reduce a aquellas cuestiones más elementales de los *Elementos* de Euclides y algunas enseñanzas de la escuela pitagórica con mayor atención al carácter simbólico de los números que a sus posibilidades de cálculo. En el comienzo de la alta Edad Media eran pocos los que podían dedicarse al estudio y desde luego quedaba fuera del alcance de los artesanos y profesionales de la construcción.

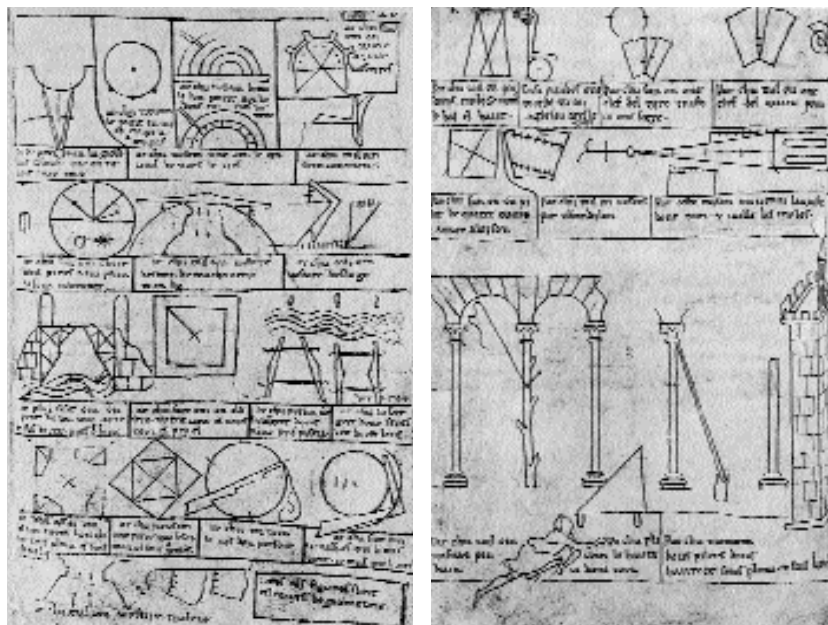
Este estado latente no implica la desaparición de ninguna de las dos ramas enunciadas, la teórica y la práctica. De hecho, Pappus de Alejandría en el siglo tercero, se refiere por primera vez a esta distinción. En su obra *Sinagoge*<sup>8</sup> sobre geometría griega y otras cuestiones teóricas y prácticas, que gozó de gran autoridad en aquellos momentos, se dice: "... los mecanicos de la Escuela de Herón dicen que la mecánica puede dividirse en una parte 'teórica' y otra 'manual', la teórica está compuesta de geometría, aritmética, astronomía y física; la manual por los trabajos del metal, construcción, carpintería y arte de la pintura, y la ejecución práctica de estos asuntos"<sup>9</sup>. El texto es importante y aún más cuando se apoya en Herón de Alejandría<sup>10</sup>, gran experto en estereometría. Parece lógico pensar que la mecánica práctica está recogiendo la tradición de los conocimientos de arquitectura entre otros.

Será Martianus Capella en su trabajo enciclopédico quién sistematice las artes liberales del *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y del *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música). En este momento la ciencia teórica tiene establecidos sus cauces. La lengua natural

8. PAPPUS, *Sinagoge matemática*, obra en ocho libros (algunos perdidos) que recoge los conocimientos de su época: aritmética, proporción, poliedros, análisis geométrico, mecánica, ... Esta última era la recopilación de los conocimientos teóricos del *quadrivium* y los manuales de los oficios y las artes. Cfr. DOWNEY, G., "Byzantine Architects: their training and methods" en *Byzantium*, 18, 1946-48, pp. 106-7.

9. DOWNEY, op. cit.

10. Herón, matemático griego de finales del siglo II a.C, autor de escritos de geometría y mecánica que nos han llegado parcialmente. Cfr.: HULTSCH, *Heronis Alexandrini geometricorum et stereometricorum reliquiae*, Berlín, 1864. Sobre mecánica, HULTSCH, 1877. Cfr. COLERUS, op. cit, p. 96.



5 a

5 b

Fig. 5. Geometría para el oficio. Siglo XIII: Villard de Hönnecourt. Cuaderno de notas, fol. 20 y 20v. (B.N. de París, n.1993).

para desarrollar estos conocimientos es el latín, alejado de los hombres dedicados a los oficios, que normalmente hablaban dialectos.

La geometría se estanca e incluso retrocede y, hasta avanzada la Baja Edad Media, no recuperará el protagonismo alcanzado en la cultura griega. Será la aritmética sostenida en la aritmología, “*numerus est qui cuncta disponit*”, la que mantenga el nivel y avance tímidamente aunque en una dirección poco operativa. Boecio<sup>11</sup>, Casiodoro<sup>12</sup> e Isidoro de Sevilla<sup>13</sup> son nombres destacados de esta etapa del siglo V al VII.

Si en occidente la ciencia helénica fue decayendo lentamente, mejor suerte corrió en oriente donde se fundió con otras aportaciones culturales<sup>14</sup>. Asimilada por el Islam, volvió de nuevo a occidente para ser difundida en Escuelas donde se enseñaba tanto los *Elementos* como el *Almagesto*. Durante tres siglos, del IX al XII, los conocimientos científicos permanecen en manos musulmanas: Al-Kuwarizmi<sup>15</sup> trabaja con algoritmos, Al-Carchi con irracionales, etc., separando nítidamente el álgebra y la aritmética de la geometría.

A principios del XII se funda la escuela de traductores de Toledo cuya misión fundamental era verter al latín los textos antiguos que ahora podían leerse en árabe y que durante toda la alta edad media habían estado perdidos para Europa<sup>16</sup> (fig. 2). Ello supuso un gran enriquecimiento para la ciencia medieval de occidente que pudo recuperar los conocimientos del mundo clásico. En el campo de la geometría esto sería esencial para el desarrollo del gótico.

Durante esta etapa de escasas aportaciones a la ciencia, la *geometría fabrorum* se mantenía como geometría de regla y compás transmitida asistématicamente y de forma fragmentaria por tradición oral dentro de los gremios de los oficios.

La síntesis realizada por la ciencia musulmana fue la que desarrolló al máximo las posibilidades de la geometría aplicada a los oficios de la construcción<sup>17</sup>. Bajo los diseños de arquitecturas, yaserías, mocárabes o alicatados musulmanes existen fórmulas geométricas sencillas, manipuladas con habilidad y profesionalidad, cuya base reside en la geometría euclídea y cuyo corpus es técnico, de desarrollo empírico, lo que hemos denominado *geometría fabrorum* (fig. 4). Tales reglas tienen estrecha relación con las empleadas en Europa y Oriente próximo<sup>18</sup> y asimiladas por el mundo islámico, estos antiguos procedimientos siguieron en uso y evolucionaron.

La rama teórica, a principios del XII, nos ofrece nuevas pistas documentales. La vieja distinción entre teoría y práctica de Pappus de Alejandría vuelve a aparecer en *Practica Geometriae* (1125-

11. Boecio, autor de “De consolatione arithmeticae” y “Geometria Euclidis a Boethio in latinum translata” localizadas en mss del XI y XII, transmitió al medioevo buena parte de la ciencia antigua, reelaborando los trabajos de Euclides, Nicómaco y Ptolomeo y algunas aportaciones de la agrimensura romana, bajo una base filosófica platónico-pitagórica. Cfr. BRUYNE, E., *Estudios de Estética Medieval*, Madrid, 1958, vol.1, pp. 13-43.

12. Sobre Casiodoro cfr. LÓPEZ GONZÁLEZ, S., *Ciencia y técnica en la Edad Media. Aspectos de la Geometría medieval*, Valladolid, 1985, pp 84 ss; y BRUYNE, op. cit, pp. 44-83.

13. Isidoro, educado en la Escuela de San Leandro de Sevilla, donde se impartía el *trivium* y *quadrivium*, reúne en sus “Etimologías” todo el saber de su época: artes liberales, ciencia, técnica, historia, religión, ... Pero su geometría es una compilación incompleta de Euclides, con pocas demostraciones y muchos errores; puede decirse que ha experimentado cierta regresión. Cfr. FONTAINE, J., *Isidoro de Sevilla y la cultura clásica en la España Visigótica*, Paris, 1959, pp 369-393; BRUYNE, op. cit, pp 84-119; CERVERA VERA, L., *El código de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas*, Madrid, 1978, pp. 36 ss y 150 ss.

14. Por ejemplo la muy avanzada ciencia hindú base del sistema de numeración decimal que actualmente tenemos.

15. Al-Huwârizmî hacia el siglo IX escribió sobre al-gabr (álgebra), una aritmética (de la que se conserva una edición en latín: “algoritmi de numero indorum”) y un tratado de geometría. Cfr. MIELI, A., *Panorama general de la Historia de la Ciencia. II. El mundo Islámico y el Occidente Medieval Cristiano*, México, 1946; LEWIS, B./PELLAT, Ch./SCHACHT, J., *Encyclopédie de l’Islam*, tomo IV, Paris, 1965.

16. Personajes destacados son: Gundisalvo, Juan de Sevilla, Gerardo de Cremona, Roberto de Chester, Adelardo de Bath... entre otros. Cfr. MURDOCH, J.E., “The Medieval Euclid: salient aspects of the translations of the Elements...”, en *Revue de Synthèse* 84, 1968, pp. 67-74; GIMPEL, J., “Sciences et techniques des maîtres maçons du XIII siècle” en *Techniques et Civilisations II*, 5-6, 1953, p. 148.

17. VAGNETTI, L., *L’Architetto nella storia di occidente*, Firenze, 1973, p. 136.

18. RUIZ DE LA ROSA, J.A., “La Arquitectura Islámica como forma controlada. Algunos ejemplos en al-Andalus”, en *Arquitectura en al-Andalus. Documentos para el siglo XXI*, Madrid, 1996, pp. 27-54.

19. HUGO DE SAN VICTOR, *Geometria Practicae*, MS lat. París, Maz. 717: "Omnis geometrica disciplina aut theorica est, id est speculativa, aut practica, id est activa". Cfr. BARON, R., "Sur l'introduction en Occident des termes 'geometria theorica et practica'", en *Revue d'Histoire des Sciences et de leurs applications*, vol 8, 1955, pp. 298-302.

20. Cfr. SHELBY, L.R., "The geometrical knowledge of mediaeval master masons", en *Speculum*, XLVII, nº 3, 1972, pp. 395-421.

21. La edición completa de sus obras en Boncompagni, Roma, 1857-1862.

22. SHELBY, op. cit, p. 405.

23. GIMPEL, op. cit, p. 149.

24. VILLARD DE HÖNNECOURT (1175-1240), *Cuaderno de notas*, Bibliothèque Nationale, París, MS fr 19093. Cfr. BUCHER, F., *Architector. The Lodge Books and Sketchbooks of Medieval Architects*, vol I, New York, 1979; ERLANDE-BRANDENBURG et al., *Villard de Honneourt*, Madrid, 1991.

25. Cfr. SHELBY, L.J., *Gothic design techniques*, Illinois, 1977; RUIZ DE LA ROSA, J.A., *Traza y Simetría de a Arquitectura*, Sevilla, 1987, capítulo 5.

26. Anales de la Catedral de Milán publicados en *Anallí della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, Milán, 1877-1885. Cfr. FRANKL, P., "The secret of the mediaeval masons", en *Art Bulletin*, 27.1, 1945, pp. 46-55, que incluye el trabajo de Panofsky "An explanation of Stornaloco's formula"; ACKERMAN, J., "Ars sine scientia nihil est: Gothic theory of Architecture at the Cathedral of Milan" en *Art Bulletin*, 31, 1949, pp. 84-111.

27. Los cálculos de irracionales se hacían por aproximación, con ayuda de una tabla de cuadrados y fórmulas como la de Pisano  $\sqrt{N} = (N+n^2)/2n$ , donde n es el mayor número entero cuyo cuadrado es menor que N, lo que demuestra que desde Arquímedes se había avanzado muy poco en el manejo de estos números. Pero estas fórmulas requieren el uso de una numeración decimal, y aunque esta era conocida en la Europa del XIV, su uso no estaba extendido ni sus posibilidades bien entendidas, y se seguía con la numeración romana. Así fue el informe que suministró Stornaloco junto con un esquema de la sección del templo; con números romanos, sin signos aritméticos, la fórmula resulta ininteligible. La interpretación y discusión es un trabajo magistral de Panofsky al que remitimos, pero en definitiva para un ancho de 96 codos milaneses de la fachada, la altura debía de ser aproximadamente de 84 codos. La propuesta práctica para la construcción era medir con varas de 8 codos en horizontal y de 7 codos en vertical, lo que aproxima  $h/l = 7/8 \approx \sqrt{3}/2$  a las centésimas ( $h/l = 0,875 \approx 0,866$ ). Es evidente que si el manejo de un irracional era tan penoso para un matemático, no es probable que formara parte del conocimiento de los artesanos.

28. El *Cuaderno de notas* de Villard, anteriormente citado. O los tratados sobre arquitectura gótica realizados por algunos maestros canteros en época tardía, para perpetuar estos conocimientos: RORICZER, *Büchlein von der fialen Gerechtigkeit* (Ratisbona 1486); *Wimpergbüchlein* (ms copia en Colonia); SCHMÜTTERMAYER, *Fialenbüchlein* (incunable 1498); LECHLER, *Unterweisung* (ms copia en Colonia); *WG* (Cuaderno de Frankfurt, 1572); o los trabajos de RODRIGO GIL DE HONTAÑÓN, capítulos I a VI de la obra de Simón García *Compendio de Arquitectura Simetría de los templos* (ms en Biblioteca Nacional, 1681-83); WOLFGANG RIXNER (Cuaderno de Viena 1445-1515); JACOB STROMMER (Cuaderno, 1561-1614); Cuaderno de Dresde (Biblioteca Nacional de Viena, 1544-67). Algunos sin estudiar a fondo en la actualidad. Cfr. SHELBY, *Gothic design* ..., op cit; RUIZ DE LA ROSA, *Traza y ...*, op. cit, capítulo 5.

30) de Hugo de San Victor, para el que la geometría teórica es la que investiga mediante la especulación racional, y la geometría práctica es la que lo hace por medio de instrumentos. No obstante hay que subrayar el carácter esencialmente métrico que se atribuye a la geometría práctica<sup>19</sup>.

Algo similar ocurre en la obra de Gundisalvo, una geometría teórica basada en *operatio, scientia e inventio*, y una práctica que se ocupa de las dimensiones y formas de los objetos, es decir de la métrica (igual que San Victor), pero para Gundisalvo esta geometría práctica tiene como finalidad enseñar a hacer, a construir, y sus agentes son los mensuros y artesanos, *scientia de ingeniis* aplicada en los oficios por medio de los instrumentos<sup>20</sup>.

La *Practica geometriae* escrita en 1220 por Leonardo de Pisa (conocido por Fibonacci), escrita en latín y dirigida a la gente culta, en la que él mismo comenta que "...este tipo de soluciones no son las usadas por los agrimensores, que prefieren proceder de acuerdo al método *vulgarem* ...", sigue la tradición de la geometría teórica y aplica el álgebra a la solución de problemas geométricos, algo novedoso en occidente<sup>21</sup>, pero alejado de las utilidades de la geometría para idear y construir.

No obstante, avanzado el siglo XIII, comienzan a aparecer obras escritas de *geometría práctica* dirigidas a profesionales de los oficios, las primeras conocidas, como la anónima *Pratike Geometrie* en dialecto picardo, no en latín, con cuestiones de agrimensura y astronomía<sup>22</sup>, igual que un manuscrito en la misma lengua conservado en la Biblioteca de *Sainte Geneviève*<sup>23</sup>. Del XIV también se conservan algunos testimonios (fig. 3).

Pero quizás la obra más conocida sea el *Cuaderno de notas* de Villard de Hónnecourt, maestro cantero del XIII, en la que parece seguir la tradición constructiva del gremio. Conjunto asistemático de dibujos, textos y enseñanzas del oficio con fuerte presencia de la *geometría fabrorum*, aunque el manuscrito no sea exactamente un trabajo de geometría tal como venimos definiendo<sup>24</sup>. Según proclama el propio autor, el contenido trata "la técnica del dibujo tal como lo enseña y requiere el arte de la geometría" (fol 1v). Otro anotador del cuaderno, el desconocido magister 2, habla de la "técnica de las formas". Es decir, una geometría como instrumento de control formal (fig. 5).

La complejidad creciente de los edificios góticos daría una preponderancia cada vez mayor a los métodos de la *geometría fabrorum*, capaces de coordinar a través de fórmulas geométricas la totalidad de los elementos y detalles de la construcción. Las fórmulas son trazados proporcionales que ligan unos elementos con otros con independencia de la unidad de medida empleada en cada edificio<sup>25</sup>. Este proceder general se apoyaba en otros recursos no necesariamente geométricos, procedentes también del conocimiento empírico atesorado en los gremios y transmitido oralmente mediante aprendizaje manual.

La matemática quedaba lejos de los arquitectos, canteros y artesanos que trabajaban en la construcción, cuyos conocimientos eran eminentemente prácticos, alejados de los teóricos de esta ciencia. Cuando el problema lo requería en casos especiales, se recurría a un experto matemático para resolver. Tal es el caso del asesoramiento de Stornaloco para el diseño y construcción de la Catedral de Milán (XIV)<sup>26</sup>, que concebida *ad triangulum* (alzado principal y sección transversal según triángulo equilátero), planteaba la dificultad de medir las alturas en función de la base, es decir resolver medidas múltiplos y submúltiplos de  $\sqrt{3}$ <sup>27</sup>.

Cualquier regla numérica para control de proporciones tenía que basarse en números enteros y a ser posible sencillos, como los recomendados por Stornaloco, o bien en reglas geométricas aprendidas con los años y usadas con habilidad, de proporciones implícitas que el cantero no era siempre consciente de su empleo, pues confiaba en el 'orden superior' de la geometría.

La Edad Media, utiliza la tradición geométrica de base euclídea apoyada en procedimientos empíricos largamente elaborados, leyes simples que permitían, paso a paso, generar y coordinar formas complejas. Que las reglas del oficio, los fundamentos de la *geometría fabrorum*, fueran simples no quiere decir que su aplicación fuera fácil, de hecho, el aprendizaje gremial era largo y penoso y sólo algunos iniciados alcanzaban el grado de maestro.

Los gremios de la construcción fueron el medio de difusión de esta tradición geométrica. En estos centros de formación profesional se aprendían y evolucionaban los conocimientos prácticos de geometría entre otros, sobre los que se guardaba un estricto secreto gremial, hoy conocidos gracias a la publicación de algunos tratados medievales tardíos<sup>28</sup> (fig. 6).



Especialmente citamos un trabajo del maestro Matthäus Roriczer bajo el título *Geometría Deutsch*, escrito en Ratisbona hacia 1490, porque de alguna forma arroja luz sobre los conocimientos de geometría de un arquitecto gótico tardío<sup>29</sup>. Un opúsculo con once ilustraciones sobre ciertas operaciones de geometría, a modo de consejos útiles. Un documento de geometría fabrorum de finales del XV (fig. 7).

Por el contenido de la citada 'geometría' se puede valorar, por un lado el corpus constitutivo de la geometría práctica medieval a finales del XV, y por otro el nivel de conocimientos geométricos de un importante profesional. En síntesis, todo lo que explicita sobre conocimientos de geometría se reduce a siete breves fórmulas: a) determinar dos rectas perpendiculares entre sí, b, c, d) trazado de un pentágono, heptágono y octógono regular, e) cálculo gráfico del desarrollo de una circunferencia, f) determinar el centro de un arco, y g) obtener un triángulo de área igual a la de un cuadrado dado o viceversa.

Todas las ilustraciones se resuelven con regla y compás, y un somero análisis basta para comprobar que tres construcciones son exactas (a, d, f) y cuatro resuelven por aproximación (b, c, e, g), pero todas cumplen su cometido con un grado de precisión sobrado<sup>30</sup>.

Fig. 6. Plantilla geométrica para diseño gótico. Siglo XV. Propuestas de "cuadratura" por Roriczer. (Nuremberg Stadtbibliothek, Math. 484).

## EL TRÁNSITO GÓTICO-RENACENTISTA

El importante cambio que se produce en el tránsito de la etapa medieval a la época del Humanismo, puede llevarnos a pensar en una ruptura con todo lo anterior. Nada más lejos de la realidad.

Cuestiones de carácter general como son, el mayor conocimiento y preparación científica de los arquitectos, la proclamación del valor propio de la parte reflexiva e intelectual de su trabajo, la autonomía del proyecto respecto a la posterior ejecución de la obra y sus técnicas de apoyo, la recuperación de valores suministrados por los tratados y lectura de la arquitectura clásica, el mayor respaldo científico de los medios de control de la forma, el nuevo concepto espacial, sus posibilidades de articulación e inicio de una gramática para su control gráfico, el planteamiento y racionalización de las técnicas de figuración dentro del concepto de espacio infinito, continuo, capaz de ser representado, avalan tales cambios, entre otros muchos conceptos y apreciaciones.

Pero también es cierto que estos novedosos cambios, no resultaron por generación espontánea, como nada lo es en la Historia de la Arquitectura, cuyos logros siempre están apoyados en experiencias anteriores sometidas a procesos evolutivos más o menos acelerados.

Las raíces conceptuales han sufrido un cambio sustancial, mientras la arquitectura medieval derivaba las formas de unas técnicas empíricas surgidas de la experiencia en el oficio, de carga científica muy limitada, instrumentada por una geometría elemental de resultados prácticos sorprendentes, lejos de ser comprendida en su lectura matemática pero hábilmente manejada en sus logros formales, la arquitectura renacentista es el resultado de una elección cultural, investigación del repertorio formal de la antigüedad clásica, donde se codifican y establecen cánones de proporción que emanan de los órdenes, fundido con innovaciones personales de los maestros. La geometría deja un mayor protagonismo a la metrología y los números.

La Historia demuestra un solape de siglos entre la producción gótica y renacentista. Pero es quizás menos conocido, como afamados arquitectos del movimiento de vanguardia no abandonaron radicalmente los conceptos que apoyaban la práctica profesional medieval, más bien los fundieron, alteraron y acomodaron hasta consolidar el nuevo *modus operandi*. No cabe hablar de tradiciones perdidas, más bien de evolución de unas técnicas nacidas del oficio que adquieren soporte científico que las mejoran, transforman y potencian sin solución de continuidad hasta nuestros días.

## ELECCIÓN DE UN AUTOR Y UNA OBRA

La investigación sobre un ejemplo práctico para poder rastrear el tránsito entre la arquitectura que agoniza y la que florece, se nos brinda a la perfección al reunir unos requisitos de partida

29. RORICZER, M., *Geometría Deutsch*, Ratisbona, 1490, ed. orig. Würzburg Universitätsbibliothek l.t.q. XXXX., Cfr. SHELBY, *Gothic...*, op. cit, pp. 113-23.

30. En la determinación gráfica del desarrollo de la circunferencia se obtiene un valor de  $\pi \approx 22/7 = 3,1428 \approx 3,1416$  (aproximación de milésima). En la igualdad de áreas entre cuadrado y triángulo, el valor de  $\sqrt{3} \approx 16/9 = 1,777 \approx 1,732$  (aproximación de centésima).

Fig. 7. Contenido gráfico comentado de la *Geometría Deutsch* de Roriczer. Siglo XV. (Dibujo del autor).

<p>A</p> <p>"Hacer una escuadra verdadera". Trazar dos segmentos que se corten y con centro en dicho punto "e" una circunferencia cualquiera.</p>	<p>B</p> <p>Trazar un pentágono regular dado un lado. Determinar circunferencias de centro "a", "b" y "d". y rectas "fe" y "ge" para obtener los vértices "h" y "k".</p>	
<p>C</p> <p>Trazar un heptágono regular. Determinar el segmento "ab" y el perpendicular "ec"; "ed" es el lado.</p>	<p>D</p> <p>Trazar un octógono regular. A partir de un cuadrado, girando la semidiagonal.</p>	<p>E</p> <p>"Hacer una línea circular recta" Dividir el diámetro en 7 partes iguales y tomar <math>(7 \times 3) + 1 = 22</math> partes para la longitud.</p>
<p>F</p> <p>Determinar el centro de una arco. Con centros en "c", "d", "g" y "h" trazar circunferencias y unir los puntos "e,f" y "k,i" de intersección para obtener "l".</p>	<p>G</p> <p>Determinar un cuadrado de igual área que un triángulo. Dividir el lado en 3 partes iguales y tomar 2 como lado del cuadrado.</p>	<p>M. Roriczer: "Geometría Deutsch". Síntesis del contenido. Geometría fabrorum medieval. (Dibujos y letras según publicación original, complementados con las líneas a trazos). Propuestas A, D y F exactas. Propuestas B, C, E y G por aproximación.</p>

7

excepcionales: un arquitecto de categoría con una preparación comprobada, un manuscrito sobre arquitectura que se le atribuye, un momento histórico y situación geográfica adecuados. Nos referimos a Hernán Ruiz II y su obra manuscrita conocida como *Libro de Arquitectura* situados en la Sevilla del siglo XVI.

El manuscrito, atribuido a Hernán Ruiz Jiménez<sup>31</sup>, depositado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, es un compendio de materias propias del conocimiento de un arquitecto<sup>32</sup>, más o menos ordenadas por 'libros', con una presentación fundamentalmente gráfica. El manuscrito es, por tanto, un documento imprescindible para valorar los conocimientos de un arquitecto renacentista hacia mitad del XVI.

¿Qué cuestiones geométricas trata? Son numerosas y dispares: conceptos, instrumentos (definiciones), elementos básicos (líneas, ángulos, polígonos, ...), métrica, construcción de figuras y secciones planas, proposiciones de equivalencia y proporción, representación de cuerpos (poliedros platónicos) con sus desarrollos planos, y espirales. La curiosidad, capacidad reflexiva y analítica de nuestro autor, que queda bien reflejada a lo largo de toda la obra, nos permite apreciar que, si bien fue poca su aportación personal sobre cuestiones geométricas, si obtuvo máximo rendimiento de su aprendizaje y conocimientos, aportando puntos de vista, apreciaciones y aplicaciones personales, que superan con creces la atribución de copista que parece tener asignado, y convierten el manuscrito en un rico legado.

El manuscrito y en especial el libro de geometría se nutre de numerosas fuentes, de las que sólo cita a Euclides, quizás por ser de obligada referencia como primer compilador de la ciencia geométrica, aunque curiosamente pudo ser uno de los textos que nuestro autor nunca tuvo en sus manos y por tanto no utilizó de una manera directa. No cabe duda que los contenidos de geometría incorporados en el manuscrito están basados en fuentes y conocimientos publicados o existentes en la época, pero también resulta evidente que tales préstamos son analizados, asimilados y mejorados en muchos de los casos, con aportaciones personales lúcidas que implican un compromiso más allá del mero coleccionismo o epígono. Pienso que las materias agrupadas en el manuscrito sirvieron a su autor para aprender dibujando (lo que implica análisis, comprensión, y práctica), coleccionar lo más avanzado de estos conocimientos, recordar sobre dibujos ordenados y correctos, disponer de un material pedagógico de uso exclusivo y de posible publicación llegado el caso.

31. MS conocido por *Libro de Arquitectura*, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, signado "raro nº 16". No aparece firma en el texto, pero por los estudios realizados las hipótesis apoyan esta autoría. Cfr. NAVASCUÉS, P., *El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*, Madrid, 1974; o AAVV, *Libro de arquitectura*, (facsimil y estudios), Sevilla, 1998.

32. Según orden de aparición: Traducción parcial del texto de Vitruvio, Geometría, "Trasferente", Relojes solares, Órdenes clásicos, Perspectiva, Traza de edificios y portadas, Anatomía, Escaleras, ..., como más destacados.

Si el autor del manuscrito es Hernán Ruiz II, sus conocimientos del oficio y entre ellos los de geometría debieron comenzar a temprana edad, de la mano de su padre Hernán Ruiz 'el viejo'<sup>33</sup>, experto maestro cantero de evidente formación medieval, como ya se ha comentado. Así, nuestro autor comenzó por aprender el arte de la geometría en la acepción que acuña este término en la baja edad media, de cuya arquitectura conocemos hoy sobradamente que la base del diseño formal era esencialmente geométrica<sup>34</sup>.

Esta hipótesis sobre la temprana y medievalista formación de nuestro personaje, de comienzo docente gremial, de fundamentos prácticos, de trabajo 'mecánico', está fundada en su biografía<sup>35</sup> y en ciertas aportaciones contenidas en el propio manuscrito (fol. 23v, 46v, 79v y especialmente 65v), propuestas basadas en tales preceptos de control de la forma arquitectónica<sup>36</sup>, y otras ilustraciones en las que subyace la base geométrica de polígonos inscritos y circunscritos, como herencia latente aplicada a conocimientos más avanzados (fol. 23r, 38v, 41v), material que más adelante comentaremos. El libro de geometría, indiscutiblemente un trabajo de vocación renacentista, mantiene un fuerte débito con el saber del medievo.

Esta importante formación como cantero, su innata capacidad para el ejercicio de la arquitectura, y sus ansias de conocimiento, favorecida por el momento histórico, cultural y artístico incluida la ubicación geográfica, le llevó a superar la formación paterna, y con cierto carácter autodidacta, imbuirse en la nueva arquitectura apoyado en el quehacer de arquitectos y publicaciones contemporáneas: Riaño, Siloe, ..., entre los primeros, o los tratadistas Alberti, Durero, Serlio, Vitruvio, etc, como demuestra tanto la relación de libros en propiedad referida en su testamento y desgraciadamente incompleta<sup>37</sup>, como algunos textos y dibujos del propio manuscrito similares o iguales que los de tales tratados.

No obstante los importantes cambios, en la Sevilla de mediados del XVI se sigue suscitando un debate de arraigo medieval, la conveniencia o no de traducir del latín a lengua vernácula los saberes de geometría, pues al decir de los sesudos que monopolizaban la ciencia "el andar las ciencias en lengua vulgar es hazerlas Mechanicas"<sup>38</sup>. Esto es indicativo de que aún perduraban las dos ramas de la geometría, la teórica y la práctica, y aquel que procediera del mundo de los oficios tendría que aplicarse a conciencia para instruirse en la aún secretísima ciencia, que al decir de un humanista como Çamorano "lo principal que tiene en las artes la Architectura ... de donde más fe ayuda, es de la Geometría. Y affi fe vee claro que por falta de esta ciencia fe han caydo muchos hedificios, ... fin la cual a ninguna cofa de las que hazen fe le puede dar buena proportion y medida".

Referente a la geometría, no cabe la menor duda de que existe una gran influencia de la obra de Euclides en el manuscrito, como en todos los trabajos sobre geometría de esta época. Igual que no cabe duda, por mera comparación visual, de los débitos del manuscrito con las publicaciones de Durero y de Serlio, más a Durero que a Serlio como se comprobará. De Serlio toma figuras y texto, al ser el italiano bastante comprensible. De Durero, cuyo libro de *jumetria e alquitatura* tenía en su biblioteca<sup>39</sup>, edición probablemente latina, opino que serían las ilustraciones la principal fuente de provecho, al no estar capacitado para traducir el texto. Efectivamente, puede observarse en el manuscrito que Hernán Ruiz interpreta muy bien a Durero en los dibujos pero no coincide con la doctrina de los textos aportados por el alemán, a veces más rica o sofisticada que las habituales a su alcance. Rastrear otras posibles fuentes resulta más dificultoso.

¿Cuántas fueron conocidos por nuestro autor? Es difícil saberlo, tan sólo podemos establecer algunas comparaciones de contenido de cierto parecido, quizás porque sean cuestiones de aplicación geométrica de validez casi universal, bien que en estos momentos ciertas cuestiones de geometría estaban estereotipadas, quizás porque subyace la influencia de ciertos tratados principales.

El manuscrito, el *De varia...*, de Juan de Arfe, y la traducción de Euclides por Çamorano, entre otros, nos aportan una visión más que significativa del nivel de conocimientos de la Sevilla del XVI, y de la circulación, en ciertos círculos profesionales, de publicaciones como las obras de Serlio y Durero<sup>40</sup>.

## SOBRE EL "LIBRO DE GEOMETRIA"

Por motivos de prudente extensión de este artículo, tomemos algún ejemplo de la geometría del

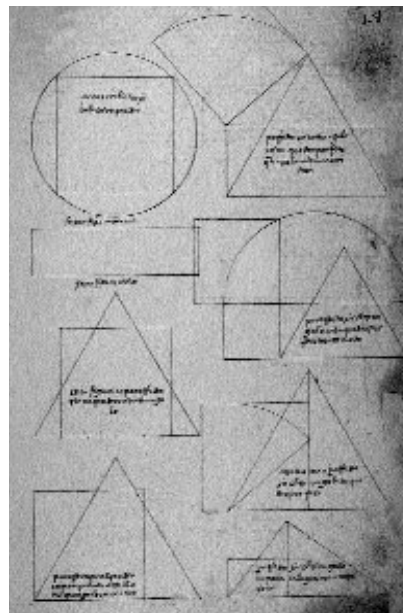


Fig. 8. Manuscrito de Hernán Ruiz, fol. 18r.

33. Un dibujo del manuscrito está firmado por Hernán Ruiz "el viejo" (fol. 61v). El apodo parece referirse al ascendiente del autor de la obra, que incorpora a sus folios un ejercicio gráfico del padre. Otra prueba a favor de que el manuscrito es una adición de temas.

34. RUIZ DE LA ROSA, *Traza y ...*, op. cit., pp. 263 ss.

35. MORALES, A., *Hernán Ruiz "el Joven"*, Madrid, 1996, pp 129 ss.

36. RUIZ DE LA ROSA, J.A., *Quatro edificios sevillanos*, Sevilla, 1996, pp 49 ss.

37. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés, Sevilla, 1929, pp 138-40.

38. ÇAMORANO, R., *Los seis libros primeros de la geometría de Euclides*, Sevilla, 1576, 7v. Comenta las críticas y murmuraciones que su traducción suscitó entre algunos, aunque él lo realizó "pareciendome mejor el provecho que a los unos hazia" pues "los autores que al principio las fcribieron, las dexaron fcriptas en lengua que entonces era tan vulgar como agora lo es la nueotra".

39. Este libro y otro de 'León Baptista Alberto', lega en testamento a su hermano Francisco Sánchez.

40. Çamorano en el fol. 5v cita a 'Leon Baptista Alberto' y 'Alberto Durero' cuando habla de lo necesario que es la geometría para pintores, escultores y arquitectos.

Fig. 9. Equivalencia de áreas entre polígonos. Dürero, *Underweysung*, Nuremberg, 1525. (Portland, 1972). Libro II fig. 29.

ms, para rastrear la pervivencia de tradiciones anteriores y el salto cualitativo que se produce en esta época. En concreto nos vamos a centrar en un problema geométrico de constante presencia en el oficio de la construcción: la equivalencia de áreas.

En el fol 18r (fig. 8), el autor nos propone dos columnas de ilustraciones con clara intención sobre la equivalencia de áreas entre polígonos: la izquierda recupera la tradición medieval sobre estas cuestiones, algo ya comentado anteriormente; la derecha se adentra en proposiciones de mayor calado geométrico, derivadas directamente de las euclídeas y las aplicaciones pitagóricas. Es decir, la columna izquierda pertenece a la tradición de la geometría *fabrorum*, una geometría elemental, empírica, de aproximación; la columna derecha atiende a los conocimientos del XVI, consolidados con las aportaciones, mejor asimiladas, de la geometría griega, de soporte científico. En esta segunda opción, de aplicaciones rigurosas y exactas, el autor ofrece profusión de ejemplos, algunos de autoría propia. En ningún trabajo de la época, al menos que conozca, esta prolijidad es tan acusada como en el manuscrito.

La figura 3 de la columna izquierda, 3i<sup>41</sup>, trata de la reducción de un cuadrado en triángulo equilátero, o bien a la inversa, para ello se ha dividido el lado del cuadrado en cuatro partes y se toman seis para el lado del triángulo. La aproximación de áreas no es muy ajustada (16 para el cuadrado y 15,59 el triángulo, error de 0,41, dando valor 2 a las partes). Algo similar encontramos, como hemos visto con anterioridad, en trabajos de maestros góticos como Roriczer<sup>42</sup> que toma para el lado del cuadrado dos partes y tres para el triángulo, es decir la misma proporción, igual que Dürero en *Underweysung* (II,29) (fig. 9). Son temas de geometría práctica.

La figura 4i es una variante de la anterior donde un vértice del cuadrado y del triángulo coinciden; en este dibujo hay que hacer notar un error subsanado por el autor, pues se aprecian restos de dos líneas entintadas y raspadas que determinaban un cuadrado mayor que el actual existente.

El autor se refiere a una figura tradicional de la geometría *fabrorum*, una equivalencia de áreas por aproximación, inexacta pero válida para su uso en los oficios; nos demuestra dominio sobre el conocimiento medieval, pero da un paso más y en figuras sucesivas ofrece nuevas fórmulas basadas en proposiciones euclídeas de resultado exacto. Se ha superado la fórmula empírica de aproximación conseguida tras muchos años, mediante una reflexión intelectual que permite un trazado geométrico de total exactitud.

Así, las figuras 1d, 2d y 3d también resuelven la misma proposición que la 3i y 4i aunque el procedimiento no es de aproximación por números enteros sino un proceso más ajustado de resultado, más teórico-geométrico. Una, la 2d, responde a la proposición griega de respuesta exacta, las otras dos (1d y 3d) son variaciones personales, muy prácticas, de operativa más simple, que demuestran la inquietud de nuestro personaje, la única objeción, que el resultado es aproximado, aunque una aproximación espléndida (relación entre áreas: 15,75 cuadrado a 15,59 triángulo, error de 0,16, dando como antes valor 6 al lado del triángulo).

El ejemplo 2d se basa en proposiciones del libro de los Elementos (I, 41 y II, 14)<sup>43</sup>, primero se obtiene el rectángulo de altura la mitad que el triángulo equilátero, es decir de igual área que este, (la comparación de áreas de los triángulos rectángulos que se forman es evidente, ver figura 4d), para posteriormente determinar el lado del cuadrado (fig. 10). Este proceder está recogido por Dürero en su libro II (ver la figura 9), y por Serlio en los folios 5 y 6 (fig. 13). A partir de esta demostración es fácil comprobar la magnitud del lado del cuadrado con la aproximada de los ejemplos 1d y 3d (ambos iguales pero en distinta posición), en ellos el lado del cuadrado es la distancia vértice de rectángulo-vértice de triángulo o vértice de triángulo-punto medio de altura, es decir, la hipotenusa de un triángulo rectángulo, de base y altura, la mitad del lado y de la altura del triángulo equilátero<sup>44</sup> (fig. 12).

Hay que observar que en la columna derecha se controla el ancho de las figuras de partida (lado del triángulo o diámetro de la circunferencia) por lo que el resultado final se escapa de los márgenes del pautaado y llega a invadir la columna izquierda, incluso se sale del folio por la parte superior. Ello corrobora que los dibujos no están pasados a limpio ni son copia de otros realizados con antelación, como apuntan algunas hipótesis.

La figura 2d va a ser utilizada en numerosas propuestas del manuscrito, bien por pura repetición como ocurre en 36vbis,3, bien como un paso intermedio o final de un procedimiento más complejo<sup>45</sup>. Con el uso de estas proposiciones de Euclides, se dispone de una fórmula geométrica para el cálculo gráfico exacto de la raíz cuadrada de cualquier cantidad, basta darle al rec-

41. Utilizaremos abreviaturas para designar las figuras, así 3i es tercera de la columna izquierda, 2d, segunda de la derecha, etc.

42. RORICZER, *Geometría ...*, op. cit, nº 11 f 4v.

43. *Elementos*, (I,41) (II,14). Cfr. PUERTAS, M.L., traducción al castellano de los *Elementos* de Euclides, Madrid, 1991-96, pp 252 y 258, obra que sigue el texto griego fijado por HEIBERG, *Euclides opera omnia*, Leipzig, 1883-86, y la revisión hecha por STAMATIS, *Euclides Elementa*. Leipzig, 1969-73. "Si un paralelogramo tiene la misma base que un triángulo y está entre las mismas paralelas, el paralelogramo es el doble del triángulo". / "Construir un cuadrado igual a una figura rectilínea dada". En síntesis, si al rectángulo obtenido por la proposición I,41, se alarga el lado mayor con el menor y se toma tal magnitud como diámetro de una semicircunferencia, la vertical por el punto de unión de ambos lados hasta el arco de circunferencia mide el lado del cuadrado de área igual al rectángulo. La demostración la ofrece Euclides.

44. La medida del lado del cuadrado obtenido en el ejemplo 2d, es ligeramente menor que la obtenida en 1d o 3d, como fácilmente puede demostrarse.

45. Citamos los folios: 18v, 19r, 19v, 20v, 36vbis y 96r (este, ya muy avanzada la obra).

46. O bien a y b de forma que  $a \times b = n$ .

Cálculo de valores irracionales.  
 Euclides II, 14.  
 Fórmula geométrica para el cálculo gráfico de la raíz cuadrada de  $n$  y  $n+1$ .  
 Ejemplo para  $n=2$ . Rectángulo de partida de lados 2 y 1.  
 Procedimiento gráfico exacto.

10

Ms: fol. 18r, 2d.  
 Euclides L.I,41 y L.II,14.  
 Durero L.II, fig. 29.  
 Área triángulo "abc" igual área rectángulo "abde".  
 Área rectángulo "abde" igual área cuadrado "efgh".  
 Procedimiento exacto.

12 i

Hernán Ruiz. Fol. 19  
 Aplicaciones de áreas

Calcular el área de una forma  
 irregular mediante la  
 conversión en rectángulo.  
 Calcular el cuadrado del  
 igual área.  
 (Euclides 1.43 y II.14)

11

tángulo de partida el valor 1 y  $n$  a sus lados<sup>46</sup>, para obtener la raíz de  $n$ .

Destaquemos la propuesta tercera del folio 19r (fig. 14), que ocupa casi todo el ancho de ambas columnas, de cierta confusión gráfica y numerosas correcciones, culminación del proceso iniciado en las cinco primeras figuras de la columna derecha. Se basa una vez más en la 18r,2d de igualdad de área entre un rectángulo y un cuadrado, e incluye un texto (bellamente compuesto dentro del cuadrado) igualmente confuso<sup>47</sup>, en el que hace referencia al de la figura 1d. En realidad superpone la propuesta 18r,2d (Elementos II,14) con la proposición euclídea I,43 (aplica-

Ms: fol. 1Br. Superposición de las figuras 1d y 2d.  
 Procedimiento de la figura "2d" exacto.  
 Procedimiento de la figura "1d" por aproximación.  
 Detalle del error cometido en la "1d" (ampliado 20:1).

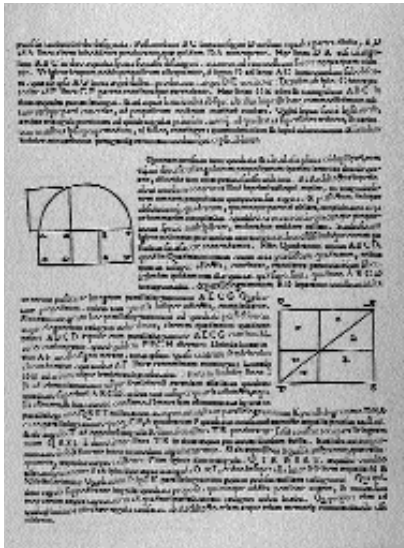
12 d

Fig. 10. Proposiciones de Euclides para equivalencia de áreas. Estudio de propuestas de Hernán Ruiz. (Dibujos del autor).

Fig. 11. Equivalencia de áreas entre polígonos. Análisis del folio 19r (fig. 3 del manuscrito). (Dibujo del autor).

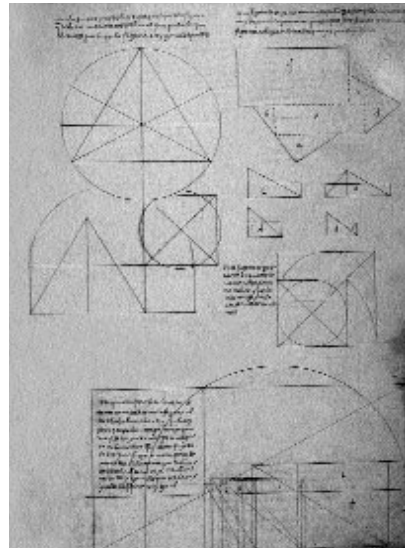
Fig. 12. Proposiciones de Euclides para equivalencia de áreas. Estudio de propuestas de Hernán Ruiz. (Dibujos del autor).

47. "Este quadro perfeto tiene en si tanta cantidad como la figura alta, dicha helmua in otropeia, y reduzense los tetragonos pequeños y se hazen un cuerpo con el grande de la manera que en esta figura se bee por figura con su prueba, como se bee claramente por la linea trasbersa que, como dize Euclides, quien de yguales partes saca yguales, lo que queda es yqual."



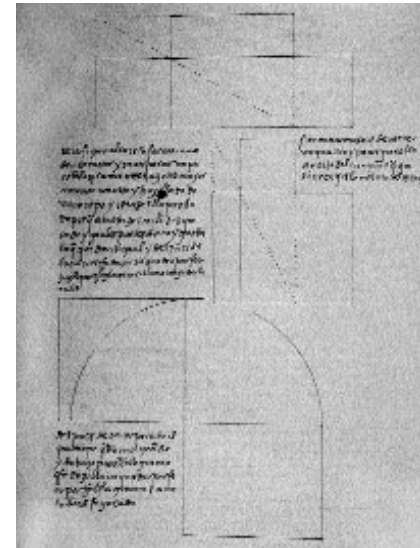
13

Fig. 13. Equivalencia de áreas entre polígonos. Serlio. *D'Architettura*, Libro I, París, 1545. (Venecia, 1600). Primo libro, fol. 6.



14

Fig. 14. Manuscrito de Hernán Ruiz, fol. 19r.



15

Fig. 15. Manuscrito de Hernán Ruiz, fol. 36vbis.

48. "Complementos" (*parapleromata*) son las figuras que quedan entre los paralelogramos situados en torno a la diagonal y completan el paralelogramo. Cfr. PUERTAS, op. cit. p. 253.

49. La primera figura del 36vbis "... como se a de meter y incorporar..." dos paralelogramos (en el dibujo rectángulos) "... y hazellos todo un cuerpo ..." está basada en las aplicaciones de áreas pitagóricas, y utiliza la proposición euclídea (I,43). Dos rectángulos, uno grande, otro pequeño dispuesto encima, deben convertirse en uno solo (el inferior total). Uno de los paralelogramos (el pequeño) es el complemento, uno de cuyos lados menores prolonga para aplicar la diagonal y hacerlo igual al cuadrado derecho, el otro complemento susceptible de sumarse con el rectángulo inicial y obtener la solución. El texto también comenta que si el rectángulo final lo quieres convertir en cuadrado de igual área se haga "... por regla general, como tengo declarado", refiriéndose a los folios 18 y 19 del manuscrito (lugar donde debía estar ubicada esta ilustración), y a la tercera figura de este folio donde realiza la operación a partir de la segunda ilustración.

ción de áreas pitagórica), esta última se aprecia en el rectángulo (el mayor del dibujo) circunscrito al cuadrado (final) y paralelogramo (de partida) donde procede a establecer igualdades entre los complementos<sup>48</sup>, como plantea en el folio 36vbis<sup>49</sup> (fig. 15). El proceso seguido es el siguiente (fig. 11): los triángulos de las figuras 1d a 5d, se convierten en rectángulos, y estos igualan uno de sus lados al lado menor del rectángulo 'f', para finalmente obtener un cuadrado de igual área que la figura 1d. La 'línea trasversal' (sube de izquierda a derecha) a que hace referencia el texto es la diagonal del rectángulo grande (antes mencionado), y se repite en los restantes rectángulos marcadas con unas letras que se refieren a las figuras 1d a 5d. Esta figura podría estar basada en una interpretación de las propuestas de Serlio, folios 6r a 7v, sobre igualdad y proporción de áreas. El mismo tema es abordado por Durero en las figuras 31 y 33 del libro II. (Compárese con la ilustración 20v,1i).

Las figuras 1d, 2d, 3d, 4d y 5d, basadas en Euclides (I,45), están tomadas de Serlio (I,6v/7r/7v), y entre todas constituyen una explicación de cómo reducir una figura de muchos lados desiguales en paralelogramos y controlar su área total. Nuestro autor desmenuza las operaciones a realizar con todos los triángulos (Serlio sólo con uno), pero no da el paso final indicado por el boloñés para representar el área total en un único rectángulo, obtenido por aplicación de áreas sucesivas, algo que dibujará en la figura 3i antes comentada y en el posterior folio 36v bis, donde indica con mayor claridad los pasos a seguir.

Igualmente se acometen cuestiones de equivalencia de áreas entre círculos, cuadratura de la circunferencia, rectificante de la misma, ampliación del cubo (entre ellas, el histórico problema de la duplicación), y otras cuestiones geométricas para el control de la forma, pero éstas podrán tratarse en otra ocasión.

Valgan los ejemplos propuestos como referentes del salto cualitativo que se percibe en la formación del arquitecto 'moderno', siempre respetuoso con aquellas tradiciones que durante tanto

# ARQUITECTURA CLÁSICA: UNA ARQUITECTURA DE LA URBANIDAD

Joaquín Lorda

*A la memoria de Luis Cervera Vera.*

*Según ideas de Gombrich, se estudia la arquitectura clásica como forma de presentación social, ayudándose de los avances de la etno-sociología sobre las maneras de trato. La arquitectura clásica se incluía entre ellas, y poseía sus características: sus dispositivos eran formalidades; pero sobre todo constituían una cortesía arquitectónica: eran un modo de agradecer.*

Hay aquí una palabra clave que vincula la estética del ornamento, con la función social del diseño, y es la palabra 'formalidad'.

Ernst H. Gombrich, *El sentido de orden*

## UNA ARQUITECTURA BELLA

Por su belleza, era inmediatamente antigua; hoy, después de mucho tiempo, es reciente, nueva y vigorosa. Sobre la obra de Pericles florece una juventud perenne; se conserva al abrigo del tiempo, indemne, como poseyendo un hálito siempre fresco y un alma que no conoce la vejez.

Son las palabras más hermosas que se han escrito sobre arquitectura<sup>1</sup>. Con ellas describió Plutarco, en sus *Vidas paralelas*, la renovación que había recibido Atenas, con el Partenón y otros edificios, unos quinientos años antes. Hoy siguen siendo verdaderas; y cabría aplicarlas también a los grandes ejemplos de la arquitectura clásica, como la basílica de San Pedro (de la que nos separan casi quinientos años) y muchos otros: una belleza inmediatamente antigua, que conserva la frescura de su primer momento; una arquitectura que está por encima del tiempo, que se presenta monumental –“inmediatamente antigua”–, sin resultar abrumadora; y elegante –“una juventud perenne”–, sin parecer liviana; una arquitectura que equilibra lo solemne y lo gracioso: una arquitectura bella (fig. 1).

Ictinos, el arquitecto del Partenón, logró esa belleza; y la logró también Miguel Ángel, en su cúpula del Vaticano. De Ictinos no sabemos casi nada<sup>2</sup>, Miguel Ángel es el prototipo de Genio en la cultura occidental, del que se conservan sus cartas y recibos<sup>3</sup>. Pero lo que interesa en ambos es su obra. Y para realizar su obra ni uno ni otro contaban sólo con su talento personal. La tradición arquitectónica de Grecia, como la del renacimiento, más adelante, habían experimentado un progresivo refinamiento<sup>4</sup>. Y los arquitectos griegos y renacentistas disponían de medios eficacísimos para obtener esa elegante majestad, a la vez rica y contenida. Con la ayuda de su tradición, Ictinos, Miguel Ángel, y muchos otros arquitectos menores, supieron dotar de belleza a sus edificios, dignificando su presencia monumental al exterior, los ámbitos interiores que acogían, y también los objetos importantes que guardaban.

Llamamos arquitectura clásica a esa tradición de belleza; en primer lugar, a la arquitectura que corresponde a la civilización clásica, de los antiguos griegos y romanos; en sentido amplio, a la arquitectura occidental, cuando aprovecha las fórmulas de la antigüedad clásica, como sucede con la cúpula de San Pedro, que se sirve, evidentemente, de ellas; y, en sentido figurado, hablamos de arquitectura clásica (o de música clásica), aludiendo a obras de cualquier época que han logrado una belleza, que se define como un equilibrio difícil, entre lo inmediatamente antiguo, que proporciona un factor grave y solemne, y lo permanentemente juvenil, que requiere un ingrediente festivo y gracioso; entre la austeridad y el fasto, entre la contención y la magnificencia, entre la serenidad y la grandeza<sup>5</sup>.

Es verdad, y siempre hay que recordarlo, que un edificio clásico no es simplemente un bello objeto, una 'obra de arte', sino una construcción que cumple un cometido: según la famosa distinción de Vitruvio, además de bello (*venustas*), debería presentarse seguro (*firmitas*), y adecuado (*utilitas*)<sup>6</sup>. Pero la belleza es una condición indispensable de su función. Sócrates, contemporáneo de la construcción del Partenón, puntualizaba que una vez que se ha conseguido edificar, es necesario preguntarse si el edificio es bello o feo; y si eso sucede con los edifi-

1. PLUTARCO, *Vies, III, Périclès-Fabius Maximus, Alcibiades-Coroliano*, Belles Lettres, París, 1969, 29.

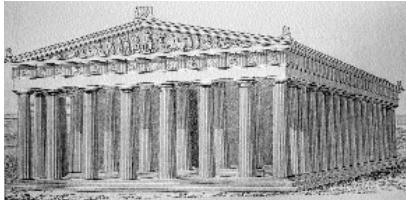
2. WINTER, F., "Tradition and innovation in doric design III: the work of Ictinos", *American Journal of Archaeologie*, LXXXIV (1980), 399-416.

3. POGGI, Giovanni (ed. lit.) / BAROCCHI, Paola (coed.), *Il carteggio di Michelangelo*, Sansoni, Firenze, 1965-1983, BARDESCHI CIU-LICH, Lucilla (ed. lit.) / BAROCCHI, Paola (coed.), *I ricordi di Michelangelo*, Sansoni, Firenze, 1970.

4. Son ideas de Gombrich, divulgadas en muchos lugares: véase Lorda, Joaquín, *Gombrich: una teoría del arte*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1991, III, ii.

5. GOMBRICH, Ernst H., "La Madonna della Sedia", en *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1984, 151-183. GOMBRICH, Ernst H., *El sentido de orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gili, Barcelona, 1980, 276. Todo este escrito es un desarrollo de las ideas de Ernst H. GOMBRICH contenidas principalmente en *El sentido de orden*, en especial en el capítulo, "Cuestiones de gusto", 44-61.

6. VITRUVIO, I., vi.



1

Fig. 1. Partenón: la fama sobrevive al tiempo. Reconstrucción ingeniosa de una de las primeras Historias de la Arquitectura. Lübke, Wilhelm, *Essai d'Histoire de l'Art*.

Fig 2. Cúpula de San Pedro. La obra de Miguel Ángel domina el conjunto con una grandeza serena, a una escala inimitable. Letarouilly, Paul, *La Basilique de Saint-Pierre*.

cios privados, mucho más con los públicos<sup>7</sup>, y especialmente con los templos<sup>8</sup>; porque allí la belleza serviría como metáfora de otras bellezas más altas.<sup>9</sup> En un contexto cristiano, en la memorable introducción a su propia obra arquitectónica, dedicada a Dios Óptimo Máximo, Bernardo Vittone, argumentaba que la arquitectura es el único arte “que puede atesorar los medios de hacer aparecer ante los ojos de los hombres aquella suma y siempre admirable armonía y belleza que está en Vos (en la medida en que el hombre es capaz)”<sup>10</sup> (fig. 2).

Es tradición antigua que esa belleza repercutiría en nosotros, pues, como aseguraba Vitruvio, la “excelencia y las bellas trazas, sabiamente concebidas, inspiran respeto en las ceremonias del culto divino;”<sup>11</sup> y ciertamente experimentamos una respuesta instintiva a la monumentalidad, con un cierto envaramiento del cuerpo y un tono más bajo de voz<sup>12</sup>; algo parecido sucede con los muebles importantes, que parecen exigir rangos y actitudes<sup>13</sup>; y si no lo reciben, protestan<sup>14</sup>. La belleza contribuye además a su conservación, pues, añade Alberti, que “una construcción de ningún modo quedará más segura y a salvo de la furia de los hombres, sino por el decoro y la belleza de sus formas”<sup>15</sup>. En todo caso, nuestra civilización ha heredado de Grecia clásica la idea de que la importancia de los edificios y objetos se manifiesta en una forma bella.



2

7. PLATÓN, *Gorgias, o de la Retórica*, 513 e-515 c.

8. PLATÓN, *La República*, 427.

9. PLATÓN, *El Banquete*, 210e-212b.

10. VITTONI, Bernardo Antonio, *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile divise in libri tre...*, Lugano, per gli Agnelli, 1766, s.n.

11. VITRUVIO, introducción libro VII.

12. PICARD, Dominique, *Les rituels du savoir vivre*, Seuil, París, 1995, 57.

13. “... más todavía que la costumbre, regulan la actitud, y a través de ello, los pensamientos y las pasiones ... Es preciso que la sociedad sea sostenida por los muebles, como las mujeres por el corsé.” ALAIN, *Système des beaux-arts*, Gallimard, 1926, 190. También GIEDION, Sigfried, *La mecanización toma el mando*, Gili, Barcelona, 1978, 274-287, 322-327.

14. “esa no es manera de dirigirse a una sólida silla de caoba española”, protesta una silla en un cuento de DICKENS, Charles, “La historia del viajante de comercio” en *El guardavías y otras historias de fantasmas*, Valdemar, Madrid, 1997, 59.

15. ALBERTI, Leon Battista, *De re aedificatoria*, II, ii.

16. JAMES, Henry, *Historia de una dama*, Cap. XIX, Madrid, Alianza Editorial, 1988, 198-199.

17. Para los conceptos de persona, dignidad, etc., puede acudir a D'Ors, “Claves conceptuales” en *Verbo*, nº 345-346 (1996), 505-526, que el autor tuvo la amabilidad de facilitarme.

18. GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* Amorrortu editores, Buenos Aires, 1981, 33-42. También GOFFMAN, Erving, “On Face-Work”, en *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior*, 5-46.

## UNA ARQUITECTURA DE LA REPRESENTACIÓN

Cuando haya vivido tanto como yo, verá que cada ser humano tiene su cáscara, y que esa cáscara hay que tenerla en cuenta. Al decir cáscara me refiero a toda la envoltura de las circunstancias. (...) Yo sé que una parte de mi persona está en el vestuario que elijo. Siento un gran respeto por las cosas. El propio yo —para los demás— es la propia expresión del propio yo; y la propia casa, los muebles, la ropa, los libros que uno lee, la compañía que frecuenta..., todas esas cosas son expresivas.

Así lo afirma, con acierto, un personaje mundano, de una novela de Henry James<sup>16</sup>. Cabe equiparar esa ‘cáscara’, la envoltura que cubre al individuo, y que él puede hasta cierto punto componer, a lo que la ética romana llamaba ‘persona’, acudiendo al término ‘personaje’, que significaba la ‘máscara’ del teatro clásico. La persona significaba al hombre, en cuanto se relacionaba con otros, acompañado de las insignias y enseres, que correspondían a su rango<sup>17</sup>.

La sociología actual ha recuperado en parte, y desarrollado, esa noción, en lo que Erving Goffman llama *face*, ‘fachada’: la manera como el individuo se presenta en sociedad<sup>18</sup>; el mismo autor ha sugerido que las cosas y la arquitectura forman parte de las interacciones sociales, de las relaciones entre las personas. De todos modos es una experiencia universal. Una famosa novela barroca francesa dice de un personaje, que gozaba de estimación general “gra-





3

cias a su valía y al atractivo de su persona, a la delicadeza de su mesa, a la exquisitez con que estaba puesta su casa, y a una magnificencia jamás vista en un particular<sup>19</sup>; es lo que antiguamente se llamaba mise en scène, puesta en escena<sup>20</sup>; y, efectivamente, si las personas son los actores, la arquitectura y los objetos proporcionan la escenografía de la vida social.

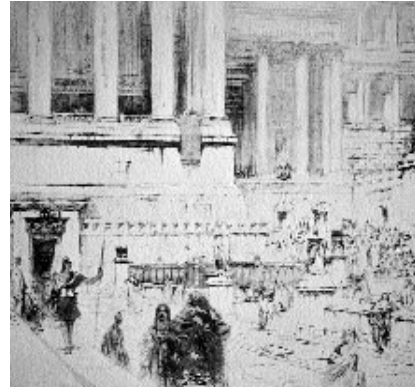
Pero, en muchas ocasiones, las ‘cosas’, los objetos, y muy particularmente los edificios, no son simplemente el fondo sobre el que se actúa; sino más bien el primer término, que se muestra al público en general, y que además se muestra de continuo. Los edificios proporcionan a sus propietarios en sentido estricto la ‘fachada’ social, que los identifica como miembros de una familia, y herederos de un linaje<sup>21</sup>. Los diccionarios reconocen esa identidad cuando, entre las primeras acepciones del término ‘casa’, designan “edificio hecho para habitar”, “conjunto de hijos y domésticos que componen una familia”, y “descendencia o linaje”<sup>22</sup>. Los habitantes de una casa se identifican con ella, de un modo profundo<sup>23</sup>.

Los edificios proporcionan igualmente a las instituciones su ‘fachada’ social, su sede: lo más material, tangible y expresivo de su cara social; y la parte más importante de la imagen corporativa; pues, según aseguran los expertos actuales “La arquitectura y el diseño interior son una expresión de la imagen corporativa como ninguna otra cosa”<sup>24</sup>.

Los edificios tienen mayor poder que cualquier otra cosa para constituir la ‘fachada’ social. Según el príncipe Eusebio de Liechtenstein<sup>25</sup>,

No hay gasto en el mundo, después del de las obras pías, y de las limosnas, que sea tan necesario y glorioso. Ni el brillo de las ropas, ni la muchedumbre de servidores, ni la suntuosidad de la mesa, ni los muebles, por ser cosas perecederas y cambiantes; mientras que la obra arquitectónica apoya la reputación y la gloria.

Siempre se ha sabido que una arquitectura grandiosa representa la dignidad del propietario<sup>26</sup>. Porque construir un edificio exige un gasto considerable, que expresa la magnificencia del promotor<sup>27</sup>; el resultado es muy visible, y permanece “para memoria de la posteridad”<sup>28</sup>: los obeliscos egipcios insisten en que “mi nombre se eternizará en estos bloques de granito,” o en que “es eterno lo que el rey ha hecho; no muere un rey que es recordado por sus grandes obras”<sup>29</sup>. Por eso, una antigua crónica musulmana, aludiendo a estos ejemplos faraónicos, asegura que los reyes deben hablar a la posteridad con la “lengua de las edificaciones”<sup>30</sup>. La arquitectura monumental es, efectivamente, una lengua que todos entienden, y que, siglos después, llamará Victor Hugo “la escritura principal, la escritura universal”<sup>31</sup>. Esas cualidades explican que un personaje principal sea con frecuencia, “muy amigo de mármoles”<sup>32</sup>, alguien “cuya pasión es construir”<sup>33</sup>; pues, con frecuencia se despierta entre esos grandes personajes una verdadera manía



4

Fig. 3. Fernando I de Medici, duque de Toscana, en todo su esplendor ordenando una obra pública, según un grabado de Jacques Callot.

Fig. 4. Una visión del foro romano. Aunque exagerada, expresa bien la imponente grandeza del tratamiento arquitectónico. Walcot, William, *Architectural water-colours & etchings*.

19. FAYETTE, Madame de la, *La Princesa de Cleves*, Cádiz, Madrid, 1987, 97.

20. HENRY, James, *Los europeos*, Ediciones B, Barcelona, 1991, cap. I, 18.

21. LE GOFF, Jacques, *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, 1969, 485; MARAVALL, José Antonio, “La estimación de la casa propia en el Renacimiento” en *Estudios de historia del pensamiento español*, II, 3ª ed., Madrid, 1983, 319-330.

22. REAL ACADEMIA Española, *Diccionario de la lengua española* ..., 3ª ed., Viuda de don Joaquín Ibarra, 1781, voz “Casa”, 197.

23. NISBET, Robert G. (Ed. It.), M. *Tullii Ciceronis De domo sua ad pontifices oratio*, Clarendon Press, Oxford, 1939, 144-150.

24. IND, Nicholas, *The corporate image: strategies for effective identity programmes*, Kogan Page, London, 1990, 83.

25. LIECHTENSTEIN, Eusebio de, *Werk von der Architektur*, citado en TAPIE, Victor Lucien, *Barroco y clasicismo*, Cádiz, Madrid, 1978. Este párrafo no es original: aparece en otros autores; no he encontrado la fuente.

26. Véase, por ejemplo, para el mundo clásico, PRÉAUX, Claude, *El mundo helenístico: Grecia y Oriente, desde la muerte de Alejandro hasta la conquista de Grecia por Roma* (323-146 a. de C.), I, Labor, Barcelona, 1984, 24 y ss.; para el renacimiento, “El deber de la ostentación”, en CHAUNU, Pierre, *La España de Carlos V*, I, Barcelona, 1976, 46 y ss.; para el barroco: “Introduction” y “Absolutism and architecture” en *A royal passion*, 1-7, 184-188.

27. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1122a-1123a.

28. VITRUVIO, *Dedicatoria*.

29. PIJOAN, José, *Summa Artis*, III, Espasa-Calpe, Madrid, 1932, 252-253, 195.

30. MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Córdoba de los Omeyas*, Planeta, Barcelona 1991, 115.

31. HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris: 1482*, Garnier Frères, Paris, 1966, Livre V, II.

32. SCAMOZZI, Vincenzo, *L'idea della architettura universale*, I (1615), Forni, Bologna, 1982, 16.

33. Apodo con el que Anicia Juliana, princesa bizantina, nieta de Gala Placidia, figura en el *Dioscórides de Viena*: Juliana Anicia promovió la iglesia de San Polieucto en Constantinopla, de la que se trasladaron bonitos restos a San Marcos de Venecia, EMO, Alberto (dir.), *Historia universal del arte, IV: Bizancio y el Islam*, Plaza Janés, Barcelona, 1978, 137.

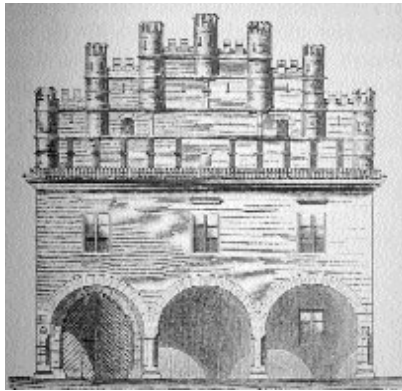
Fig. 5. Coro de San Clemente en Roma. La iglesia, varias veces reconstruida, conserva las columnas antiguas como elementos ornamentales. Wey, Francis, *Roma: descripción y recuerdos*.

Fig. 6. Casa de Wittingau, siglo XV. A pesar de estar completamente abierta e indefensa, muestra su categoría con almenas y torres decorativas. Stiehl, Otto, *Die romanische und die gotische Baukunst*.

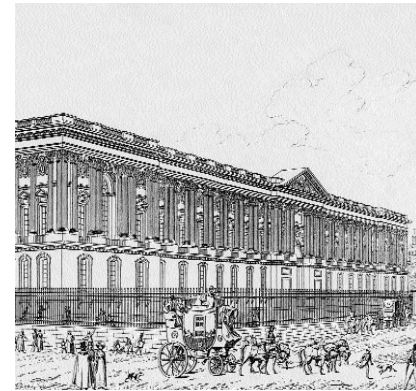
Fig. 7. Fachada oriental del Louvre. Luce su famosa columnata abierta, sobre podium y foso, que le da un porte verdaderamente regio. Clarac, De, *Description historique et graphique du Louvre et des Tuileries*.



5



6



7

por edificar: la *libido aedificandi*<sup>34</sup>, el *fureur de bâtir*<sup>35</sup>, la *Bauwurn*<sup>36</sup>, el ‘mal de piedra’; y que según el Padre Sigüenza en su historia de El Escorial, “quien no ha fabricado, no podrá entender cuán grande deseo es éste”<sup>37</sup> (fig. 3).

Pues bien, el diseño clásico es la parte del diseño arquitectónico occidental destinada a crear la imagen pública, la fachada social de instituciones y personas importantes; la destinada, en palabras de Alberti, “a acomodar los más nobles usos humanos”<sup>38</sup>; o, como definiría Jacques François Blondel, una arquitectura “verdaderamente digna de nuestros Templos, de nuestros edificios públicos, como residencia de las Testas coronadas, y como habitación de los grandes hombres de primera categoría”<sup>39</sup>. Por eso, propiamente hablando, el diseño clásico se define en palabras del conocido arquitecto eduardiano inglés, Reginald Blomfield, como “La Gran Manera”: los recursos para dotar al edificio y su entorno de una concepción unitaria y grandiosa, que expresa altitud de miras, y una noble concepción de la vida<sup>40</sup>.

34. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Op. Cit., II, i.

35. FAUCHIER-MAGNAN, Adrien, *Les petites cours d'Allemagne au XVIIIème siècle*, Flammarion, Paris, 1947, 177. La expresión es de Montesquieu.

36. PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *Histoire de l'architecture française, de la Renaissance à la Révolution*, Mengès, Paris, 1989, 349.

37. SIGÜENZA, Fray José de, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Aguilar, Madrid, 1988, 162.

38. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Op. Cit., VI, ii.

39. BLONDEL, Jacques François, “Noblesse des formes” en *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments, contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes*, I, Paris, 1771-1777, 494-495.

40. BLOMFIELD, Reginald, *Mistress art*, London, Edward Arnold, 1908, 156-159, 190, 221-226, 237-239, 260-262, 265-295. Véase sobre este punto, FELLOWS, Richard A. *Sir Reginald Blomfield: an edwardian architect*, Zwemmer, London, s.a., 78-80.

41. WATKIN, David, *The rise of architectural history*, Eastview Editions, Westfield, 1980, 115-134.

42. ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993, 37-95; HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Gili, Barcelona, 1994, 41-64, especialmente 43-44; relacionado con el anterior; algunas de sus conclusiones están forzadas.

43. WYCHERLEY, Richard Ernest, *How the Greeks built cities*, Norton & Company, New York, 1976, 110.

44. PLATÓN, *Eutídemo, o el discutiador*, 302a-303b. Sócrates cree percibirlo tras una discusión con Eutídemo y Dionisodoro, tras hablar ellos.

## UNA ARQUITECTURA DE LA VIDA PÚBLICA

Toda arquitectura es representativa de su propietario, y contribuye de algún modo a su imagen social; esa imagen puede prepararse conscientemente, procurando que posea determinadas cualidades. La arquitectura clásica es un tratamiento arquitectónico específico para dignificar edificios importantes, componiendo en ellos una imagen positiva, como representación pública de un individuo o una corporación. A principios del siglo XX, los defensores de la arquitectura clásica, como Reginald Blomfield, Trystan Edwards y Geoffrey Scott<sup>41</sup>, se esforzaron en hacer ver que el clasicismo no era un ‘estilo’ o una moda arquitectónica, sino los modos occidentales para presentar en público a los edificios importantes.

La noción de lo público y privado ha cambiado a lo largo de la historia<sup>42</sup>, y los modos de dignificar han debido adaptarse a esos cambios. Resulta ilustrativo observar su evolución, desde este punto de vista, pero no es posible ofrecer más que un tosco resumen, con el ejemplo de la columnata, el ingrediente más efectivo de la Gran Manera: las columnatas han acompañado casi toda historia de la vida pública en la sociedad occidental; entendida esa ‘publicidad’ de un modo amplio, la presentación solemne ante el público, o bien, la presentación ante el gran público, es decir, ante la gente importante, ante la gente que cuenta, ante las personas públicas.

La vida política del ciudadano griego (selecto: no pobre, no esclavo y no extranjero) se mostraba en toda su potencialidad en los espacios públicos; que estuvieron habitualmente enmarcados por columnatas. El templo –griego y romano– las tenía en su exterior, y en su interior, como sucedía en el Partenón; y el agora, lugar público por excelencia, se delimitaba con columnatas, lo mismo que otros lugares<sup>43</sup>. Por eso aseguraba Sócrates, tras una brillante discusión, que “poco faltó para que las columnas del Liceo se pusieran a saludar a nuestros dos personajes con sus aplausos”<sup>44</sup>.

Con el cambio de formas políticas, en el helenismo, los palacios reales, más que el ágora, se convirtieron en el centro de la actividad, y lucían fachadas con columnatas y patios con perísti-

los; lo mismo que sucedió luego con los romanos<sup>45</sup>. La vida pública de los ciudadanos romanos fue progresivamente asumida por el aparato imperial; y los grandes conjuntos imperiales ya no se distinguían “por cientos de columnas, sino por tantas como requeriría el sostener los cielos, si Atlas se olvidara de esa tarea”<sup>46</sup>. Sin embargo, creció la vida social; y, en las ciudades romanas, las columnatas enmarcarían las actividades de la vida común. Arrancaban desde la misma puerta de la ciudad, y formaban las calles porticadas y los foros; lo mismo que se introducirían en los espacios colectivos, a cubierto –las basílicas–, que presentarían, dentro y fuera, rangos de columnas<sup>47</sup> (fig. 4).

Por contraste, la vida privada de los ciudadanos griegos y romanos tenía una presentación arquitectónica discreta. La calle que daba acceso a la vivienda privada no revestía importancia<sup>48</sup>; en ella, la casa griega se presentaba como un muro cerrado, franqueable a través de una puerta sencilla<sup>49</sup>; y la casa romana apenas se señalaba por una portada, que se abría muchas veces entre tiendas<sup>50</sup>. Aunque no faltarían excepciones<sup>51</sup>, sólo las grandes villas lucirían pórticos, a modo de verandas en fachada. Pero la columnata aparecía en los peristilos interiores de las viviendas importantes, e incluso en el adorno de algunas de sus habitaciones. La columnata del peristilo, más pequeña, más abierta y menos imponente que la pública, que se impuso con alguna resistencia en Roma<sup>52</sup>, dignificaría los espacios de recepción, precisamente donde la casa privada participaba de lo público.

Se ha dicho que, durante la edad media, la iglesia fue un substitutivo de la vida pública<sup>53</sup>. Y las basílicas cristianas estuvieron dotadas inicialmente de columnatas (fig. 5); pero se acuñaron nuevos elementos de dignificación: el más sobresaliente fue la bóveda, que expresaría los lugares más dignos; y luego el arco y las arquerías para dividir espacios, enriquecer muros y adornar ventanas. El descubrimiento de los pilares cruciformes en el románico<sup>54</sup>, conjuntó los varios elementos creando lo que llamamos gótico, un sistema para dignificar interiores de templos. Esos elementos eran escasamente aplicables a la arquitectura civil, que contaba con el modelo de castillo feudal, y sus propios elementos distintivos: las torres y los almenados. Al principio, almenas y torres servían para una indudable y apremiante función práctica; pero, con el paso del tiempo, se convirtieron en símbolos, y símbolos muy ilustrativos<sup>55</sup>: las almenas funcionaban como la corona del edificio<sup>56</sup>, que se asociaba inmediatamente a la fuerza y poder de los armeros guerreros (fig. 6).

Torres y almenas se comportaban como motivos heráldicos<sup>57</sup>: de una gran eficacia gráfica –claros y distintos–, señalaban la nobleza y, hasta cierto punto, la independencia del dueño<sup>58</sup>. Se puede decir que, de hecho, torres y almenados eran motivos heráldicos, pues sus representaciones figuraban en los escudos. Muy tempranamente, las almenas se encuentran con frecuencia en iglesias, donde no siempre se justifican por razones defensivas<sup>59</sup>; y, al fin de la edad media, almenas y garitones son una constante como terminación de muebles, objetos de todo tipo, rejas, y no faltan en los bordados.

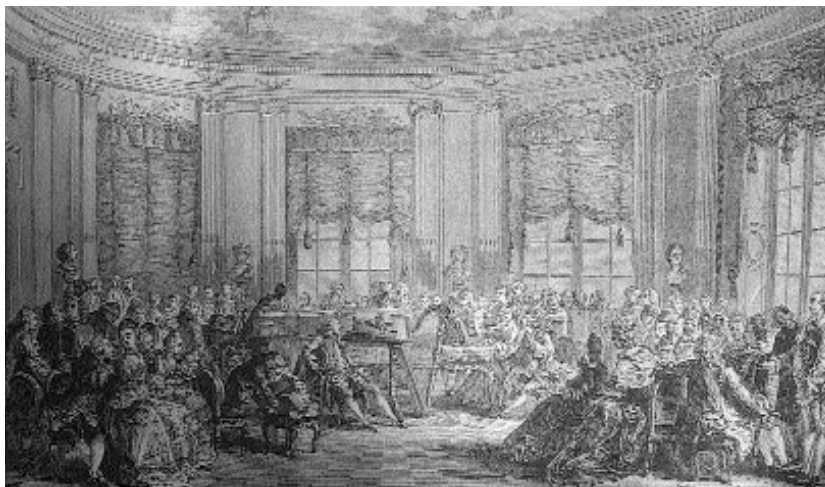


Fig. 8. Salón del siglo XVIII. Su tamaño y uso principal recomiendan las pilastras, que estarían fuera de lugar en otro sitio. De un cuadro de Saint-Aubin, en Pougin, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre et des arts qui s'y rattachent*.

45. NIELSEN, Inge, *Hellenistic palaces, tradition and renewal*, Aarhus University Press, Aarhus, 1994, 211-216.

46. STATIUS, *Silvae* IV, 2, líneas 18-31, en POLLITT, Jerome Jordan, *The art of Rome: c.753 B.C.-A.D. 337. Sources and documents*, University Press, Cambridge, 1983, 161.

47. SEGAL, Arthur, "Colonnaded streets", en *From function to monument: urban landscapes of Roman Palestine, Syria and Provincia Arabia*, Oxbow Books, Oxford, 1997, 5-54. MACDONALD, William, "Connective architecture" en *The architecture of the roman empire, II*, Yale University Press, New Haven, 1986, 32-66, 183-210.

48. RIDER, Bertha Carr, *Ancient greek houses: their history and development from the neolithic period to the hellenistic age*, Argonaut, Chicago, 1964, 212; OWENS, E. J., "Residential districts" en BARTON, Ian M. (ed. lit.), *Roman domestic buildings*, University of Exeter Press, Exeter, 1996, 17-18.

49. RIDER, Bertha Carr, *Ancient greek houses*, Op. Cit., 215.

50. BROTHERS, A. J., "Urban housing" en BARTON, Ian M. (ed. lit.), *Roman domestic buildings*, Op. Cit., 34.

51. CICERÓN, *De domo sua*, Op. Cit., xxxvii, 100, xxxix, 103.

52. Las referencias son muy numerosas. Por ejemplo, PLINIO, Segundo, Cayo, *Naturalis historiae*, XXXVI, 113-115.

53. ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Op. Cit., 45-46.

54. Véase CONANT, Kenneth John, *Arquitectura carolingia y románica: 800-1200*, Cátedra, Madrid, 1991, 151-488.

55. BARTHÉLEMY, Dominique, "Las instalaciones del espacio privado", en ARIÉS, Philippe / DUBY, Georges, *Historia de la vida privada, IV: El individuo en la época feudal*, Taurus, Madrid, 1989, 96-97 y 108-112.

56. Existe la tradición romana de coronas murales, que ha continuado desde entonces. La corona de Sancho IV de Castilla lleva torres castellanas, MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIII: leída en imágenes*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1987, 40-41; la corona torreada debió ser una imagen habitual en festivos; de ahí el dibujo de MARTINI, Francesco di Giorgio, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, Edizioni Il Polifilo, Milano, 1967, f3, tav. 1.

57. FUMI CAMBI GADO, Francesca, "Stemmi ed emblemi nella decorazione degli edifici" en RESTUCCI, Amerigo (ed. lit.), *L'architettura civile in Toscana: il Medioevo*, Silvana, Milano, 1995, 401-441.

58. KEEN, Maurice, *La caballería*, Ariel, Barcelona, 1986, 169-173.

59. Catedral de Santiago (antes de las transformaciones del barroco), Catedral vieja de Salamanca, etc. Las almenas son muy comunes en Portugal.



Fig. 9. Interior holandés del siglo XVIII. La habitación de un burgués rico está bien decorada con molduras revestimientos y muebles. De un cuadro de Houbraken en Pougín, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre et des arts qui s'y rattachent*.

Al crecer la vida urbana, y por tanto la vida pública, las nuevas élites ciudadanas necesitaban manifestar su función; y las residencias de patricios y palacios municipales adoptaron en un primer momento los elementos del castillo, logrando siluetas encrespadas, atractivas para edificios singulares, pero difícilmente digeribles en el entorno urbano<sup>60</sup>. Las nuevas formas italianas –una moda y un movimiento en su comienzo<sup>61</sup>–, triunfaron porque ofrecieron recursos de dignificación que poseían cualidades netamente urbanas, resultaban elegantes, civiles, humanistas: por eso se adoptaron y se han mantenido tanto tiempo. Entre los siglos XVI y XVIII, las residencias de los soberanos se conformaron progresivamente con columnatas, o más bien con medias columnas o pilastras, sobre zócalos, que expresan el *piano nobile* (fig. 7).

Las calles y plazas, escenario de la vida social, surgieron como suma de las contribuciones arquitectónicas de los ciudadanos; incluso en aquellos diseños unificados, como las plazas parisinas des Vosges, du Dauphin, Vendôme, y des Victoires, en los que tuvo algún papel la iniciativa real. En ellas, las sucesivas élites urbanas, desde los cortesanos de la Italia del XV a los burgueses parisinos del XIX, se esforzaron en manifestar su rango, con una arquitectura de representación que afectaba a las fachadas, en primer lugar; y luego a las zonas de recepción en el interior. Esas zonas, lo mismo que los edificios públicos (ayuntamientos, mercados, bolsas, teatros, museos, bibliotecas, etc.) que proliferaron durante el siglo XIX, se pueden considerar ampliaciones del escenario social, de las calles y plazas, y también acabaron conformándose, según su importancia, en fachadas e interiores con columnatas.

Las columnatas abiertas griegas habían expresado la vida política, y las romanas, la vida pública; las nuevas columnatas, ni abiertas ni trasponibles, hablaban principalmente de la vida social, con sus vertientes de publicidad e intimidad. Desde el siglo XVI al XIX, los diseñadores y sus patronos advirtieron que columnas y pilastras expresaban gradualmente la publicidad del edificio, que eran apropiadas para grandes ocasiones, y necesitaban escalas considerables. De modo, que, con el tiempo, se reservarían las columnas o pilastras enteras a los espacios de mayor publicidad: exteriores monumentales, interiores de iglesias, grandes salones, patios visitables, y a veces vestíbulos y escaleras; mientras que los espacios más pequeños, más privados o menos importantes, se dignificarían con versiones reducidas de los órdenes: como, por ejemplo, sin capitel rico o sin base<sup>62</sup> (fig. 8).

La columna desapareció progresivamente de los interiores no monumentales, siendo sustituida por empanelados moldurados, o por unas simples molduras de techo. La gradación en la ‘publicidad’ de la vida, necesitaba modos para acompañar y dignificar las presentaciones sociales, en situaciones menos públicas. Merece la pena adentrarse un poco en esos espacios menos públicos. Ordinariamente, se suele explicar la evolución de la vivienda entre los siglos XII y XIX, como un crecimiento de la intimidad, que cobra un ritmo creciente a partir del siglo XV, al multiplicarse, especificarse y separarse los espacios dedicados a la vida privada y a la pública<sup>63</sup>. El espacio común inicial era indiferenciado y multi-funcional<sup>64</sup>; de él se segregarían las actividades que requerían privacidad, por discreción o pudor<sup>65</sup>; y las que necesitaban silencio y quietud, para lograr propiamente intimidad<sup>66</sup>.

No obstante, no se puede olvidar que los ámbitos característicos que surgieron de ese proceso, como la galería, el estudio, la biblioteca, el *boudoir*, incluso los dormitorios de gala, formaban parte habitualmente de la secuencia de habitaciones de recepción; y a esa publicidad se debió principalmente el que recibieran una importante formalización. La habitación más recóndita de los dueños (no de los criados) se vestiría de alguna manera;<sup>67</sup> pues unas habitaciones privadas, bien instaladas, manifestaban rango social; y podrían ‘publicarse’ al ser visitadas, aunque fuera por las más cercanas amistades. En la vivienda importante moderna (XVI-XIX) casi todo estaba preparado para ‘recibir’ y ‘enseñar’, hasta el punto de que, según aseguraba La Bruyère –con un poco de exageración–, resultaba inhabitable, y al final “todos esperan ver la casa, y nadie al dueño”. Se podría argumentar que el adorno proporcionaba también un goce a su usuario, y es verdad (fig. 9).

Pero hay una última razón, no menos importante. En la concepción de las sociedades que nos han precedido, la compostura de la habitación, lo mismo que la del atuendo o del cuerpo, estaba exigida por el respeto que el propietario se debería a sí mismo; un respeto que, a su vez, le era exigido por la misma presión social, que le exigiría respeto por los demás. Se suponía de un caballero conservaría su fachada social en las situaciones más extremas, como la que cuenta Kipling de un *gentleman*, que dirigía la explotación de unos inmensos bosques indios, alejados

60. UBERTI, “I palazzi pubblici” en RESTUCCI, *L'architettura civile in Toscana*, Op. Cit., 153-223.

61. GOMBRICH, Ernst, H., “The renaissance period or movement” en DICKENS, A. G. (ed. lit.), *Background to the english renaissance*, Londres 1974, 9-30.

62. LAUGIER, Marc-Antoine, *Observations sur l'architecture* (1755), Pierre Mardaga, Bruxelles, 1979, 110-118.

63. BARTHÉLEMY, Dominique, “Las instalaciones del espacio privado”, en ARIÈS, Philippe / DUBY, Georges, *Historia de la vida privada, IV: El individuo en la época feudal*, Taurus, Madrid, 1989, 93-118.

64. THOMPSON, Michael W., *The medieval hall: the basis of secular domestic life, 600-1600 AD*, Scolar Press, Aldershot, 1995. EQ.176.114

65. Para defecación, GUERRAND, Roger-Henri, *Les lieux: histoire des commodités*, Découverte, París, 1985; para higiene: VIGARELLO, Georges, *Le propre et le sale: l'hygiène du corps depuis le Moyen Age*, Seuil, París, 1985; para vida conyugal, DIBIE, Pascal, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Grasset, París, 1987.

66. Hablar, leer, rezar o practicar las aficiones, PARDAILHÉ-GALABRUN, Annik, *La naissance de l'intime: 3000 loyers parisiens XVIIe-XVIIIe siècles*, Presses Universitaires de France, París, 1988, 255-266, 402-450.

67. Por ejemplo: CAMUS DE MEZIÈRES, Nicolas, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780), Minkoff Reprint, Genève, 1972, 97-233. Especifica el carácter y mobiliario que han de tener todas las habitaciones hasta la “Seconde-femme-de-chambre”.

de toda civilización: “Gisborne había sabido mantener el respeto por sí mismo dentro de su aislamiento, y todas las noches se vestía de etiqueta para cenar; la blanca pechera almidonada producía un leve crujido al compás de la respiración”<sup>70</sup>. El respeto de sí mismo de Gisborne exigiría también que el comedor se vistiera de etiqueta con algunos recursos del diseño clásico.

#### LA FORMA TÍPICA, FORMA SIMBÓLICA Y FORMA BELLA

Llegados a este punto, es necesario hacer algunas aclaraciones, para discernir las relaciones que se tienden entre el edificio y la arquitectura clásica; su valor simbólico, y su valor propiamente arquitectónico. Lo que denominamos arquitectura clásica, comprende, en una rápida presentación, algunas tendencias generales, como la simetría, la gravedad, la contención, que afectan a todo, pero particularmente a la configuración del edificio (su disposición e imagen volumétrica); comprende, además, los elementos, propiamente dichos, como los órdenes –con sus partes–, arcos, remates; y comprende, finalmente, los motivos ornamentales.

La configuración, la idea que ordena el edificio, depende de su uso. Un uso importante produce una configuración general, una ordenación muy clara, que se asocia a ese uso; y esa configuración resulta peculiar. Los elementos clásicos la terminarán apropiadamente, y expresarán la importancia de ese uso; pero las configuraciones son independientes del repertorio clásico. En efecto, se comprueba que, a lo largo de la historia, algunos usos especialmente relevantes exigen formas arquitectónicas distintivas. El Partenón, un prisma coronado a dos aguas y revestido de columnatas, era reconocible como un templo griego; cuando se transformó en iglesia católica, se le añadió un campanario, que señalaba su nueva condición; y cuando se transformó en mezquita, un alminar: formas identificables para otras religiones<sup>71</sup>. En todas las civilizaciones, los templos poseen una forma reconocible, que se fija con facilidad, al asociarse a ritos, que parecería impío alterar. La catedral cristiana, desde el siglo XI, presenta cada vez con más frecuencia torres emparejadas, nave, crucero, y cúpula, hasta convertirse en una imagen típica<sup>72</sup>. La catedral constituye efectivamente un ‘tipo’, una forma general característica que simboliza su ‘rol’. Y se puede afirmar que, hasta el siglo XVIII, es el principal ‘tipo’ que se generaliza en occidente; de hecho, el único que posee una forma enteramente acabada y propia<sup>73</sup> (fig. 10).

Es importante añadir también el palacio, principalmente el palacio gubernativo, de grandes proporciones; su forma general es más versátil, pero está sujeta por rígidas normas sociales, que determina la etiqueta cortesana. En menor medida, se podrían incluir las tipologías de viviendas, que poseen forma, como hemos visto, en la medida en que deben atender a las formalidades de la vida social. Como se puede observar, las principales tipologías estaban ligadas a formalidades, a formas de trato, en especial a los rituales o etiquetas, que tienen una gran capacidad normativa<sup>74</sup>; se puede decir, que las tipologías estaban ritualizadas. La forma general surgiría de las convenciones sociales, del uso ceremonial; de la necesidad de acompañar y ‘guardar las formas’. Y, en esa medida, cobraba valor simbólico. Hasta el siglo XVIII, iglesias, palacios y viviendas, en una gradación de formalidad, constituían los tipos arquitectónicos (en una gradación de ‘tipificación’), que se expresaban suficientemente, según sus volumetrías características, enriquecidas con el tratamiento de elementos clásicos, que señalaba su mayor o menor rango y condición.

Los demás edificios que aparecieron –comercios, carnicería, hospital, tenedurías–, cobraron desde luego rasgos característicos y distintivos, pero no una forma específica, salvo que estuvieran dominados por usos mecánicos, como el molino de aspas. La mayor parte de las tipologías arquitectónicas, tal como las entendemos ahora, son modernas, y, como se ha señalado antes, no dejan de participar de esas formalidades de la vida social. A fines del siglo XVIII, se advirtió la conveniencia de buscar expresamente formas características para los distintos edificios públicos, que multiplicaba la evolución urbana: lo que se denominará ‘arquitectura parlante’<sup>75</sup>.

En la primera mitad del siglo XIX, las calles y plazas se convirtieron en el escenario de la vida burguesa, y proliferaron edificios para usos sociales específicos, de modo que se acuñaron muchas ‘tipologías’ como el teatro, el circo, el casino (casi), el mercado, etc. Léonce Reynaud creía que, en ese momento, la mayor parte de los tipos había alcanzado la “armonía completa entre forma y función” y se podían considerar tipos definitivos<sup>76</sup>. En la segunda mitad de siglo, repertorios cada vez más ricos, como la IV parte del monumental *Handbuch der Architektur* –que comprendía cerca de 30 volúmenes, 15.000 páginas, y 20.000 ilustraciones–, ayudarían a

Fig. 10. San Pablo de Londres. La conformación del tipo de iglesia se debe a una compleja relación con la liturgia y devoción, que preservan su forma desde el siglo XI. Es un dibujo mio.

68. LA BRUYÈRE, Jean de, *Les caractères*, Garnier Frères, París, 1962, 397.

69. PICARD, *Les rituels du savoir-vivre*, Op. Cit., 72. La autora remite a LIPIANSKY, Edmond-Marc, *Identité et communication*, PUF, 1992, del que no he podido disponer.

70. KIPLING, Rudyard, “En el Ruhk”, en *Obras escogidas*, Madrid, 1950, 909.

71. KORRES, Manolis, “The Parthenon from antiquity to the 19th century” en TOURNIKOTIS, Panayotis (ed. lit.), *The Parthenon and its impact in modern times*, Melissa, Athens (Grecia), 1996, 136-161, especialmente 147, 151-152.

72. ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *La catedral*, Akal, Madrid, 1993, 175-188, 225-248. Para el entorno, también, ESQUIEU, Yves, *Quartier cathédral: une cité dans la ville*, Rempart, París, 1994, 175-188, 225-248.

73. Interesante aunque ajeno a los condicionantes sociales de la forma arquitectónica: MARTÍ ARÍS, Carlos, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1993. Véase las reticencias de aplicar esta idea a los edificios monumentales: PATETTA, Luciano, *Storia e tipologia: cinque saggi sull'architettura del passato*, Clup, Milano, 1989, 8.

74. MONTANDON, Alain, “Étiquette” en MONTANDON, Alain, (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du moyen âge à nos jours*, Seuil, París, 1995, 359-376. Del mismo autor, “De l’urbanité: entre étiquette et politesse” en MONTANDON, Alain (ed. lit.), *Étiquette et politesse*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Clermont-Ferrand, 1992, 7-18.

75. KAUFMANN, Émil, *Arquitectura de la ilustración*, 163-164 y n.78, 199 y n. 433; del mismo autor, *Tres arquitectos*, 68-69 y n. 82, 133-256; del mismo autor, *De Le Corbusier a Ledoux*, 53-54. LEDOUX, Claude-Nicolas, *L’architecture considérée sous le rapport de l’art, des mœurs et de la législation*, I, (1804), Alfons Uhl, Noerdlingen, 1987, 12.

76. REYNAUD, Léonce, *Traité d’architecture*, I, 3ª ed., Dunod, París, 1867, vi-viii.

fijar formas de edificios para los diferentes usos sociales<sup>77</sup>. En realidad, muchos de esos ‘tipos’ se crearon a partir del palacio, edificio grande e inespecífico, que albergaría indiferentemente oficinas, aulas o salas de recepción, y que presentaría, todavía a principios de nuestro siglo, las mismas formas básicas para un colegio, una sede de gobierno, un tribunal, o una gran residencia privada. Parece interesante recordar que, en la tradición de Beaux-Arts, los grandes edificios públicos se mostraban como fórmulas volumétricas, independientes de su destino concreto<sup>78</sup> (fig. 11).

Es claro que todas las formas fijadas, todos los tipos, cobraron valor simbólico. Pero los tipos se debían completar con la arquitectura clásica, que serviría para dignificar toda clase de edificios. Importa insistir en que sus elementos no son el edificio, no componen su configuración sino simplemente la completan, la definen mejor. Son propiamente formas ceremoniales; y, cuando se aplican –aunque se apliquen mal o bien–, manifiestan que el edificio se destina a un uso más importante que el ordinario. En ese sentido, y con toda propiedad, hay que considerar los símbolos de organización jerárquica, como sucede en el vestido y otras manifestaciones externas<sup>79</sup>: son señales inequívocas de la categoría o rango social del edificio, y se aplican a todos los edificios que lo necesiten<sup>80</sup>. Pero sólo señalan la categoría.

Por eso, para indicar su función concreta, además de la configuración general o de los elementos clásicos, los edificios importantes de todas las épocas habrían necesitado símbolos indicativos<sup>81</sup>; tanto más, aquellos que no mostraban una forma distinguible, o no demasiado. Esa necesidad se hace más evidente con la multiplicación de las tipologías, en los siglos XVIII y XIX. Los símbolos más sencillos son las inscripciones: el Partenón se distinguiría de otros templos con inscripciones como ‘templo de Atenea’. A lo largo de la historia, se han habilitado otros signos, emblemas y alegorías<sup>82</sup>: por ejemplo, el emblema de la diosa, o las representaciones mitológicas. El Partenón incluía unos cuantos; cuando se convirtió en iglesia, algunos serían sustituidos por una cruz y otras representaciones cristianas; y cuando se convirtió en mezquita, aparecerían otros, como la media luna<sup>83</sup>. En el siglo XVIII, se recomendaría emplear símbolos con preferencia a los motivos ornamentales inespecíficos; y se llegaría a hablar de una ‘arquitectura simbólica’ es decir, adornada con los símbolos adecuados<sup>84</sup>. Se creyó después que esa adecuación simbólica sería la única manera de justificar la ornamentación<sup>85</sup> (fig. 12).

El contenido simbólico de la arquitectura es muy importante. El tipo expresa la función, la arquitectura clásica expresa la categoría, los adornos simbólicos concretan el uso. En nuestra época, la semiótica de Saussure, la semiología de Pierce, el psicoanálisis de Freud o Jung, las ‘formas simbólicas’ de Cassirer, las interpretaciones más recientes de Barthes, Lévi Strauss y Eco, y la Iconología de Warburg y Panofsky han inducido interpretaciones que conceden demasiado peso a la interpretación simbólica<sup>86</sup>. Por eso es necesario entender su alcance. En primer lugar, en sus diversos niveles –la configuración general, los elementos, los signos distintivos–, por la misión que cumplen, los símbolos que acompañan a la arquitectura son habitualmente muy sencillos y legibles: deben serlo para hacer efecto, y es excepcional encontrar nada parecido a un crucigrama, o un acertijo abstruso<sup>87</sup>. En segundo lugar, el valor de un edificio no se mide por la profundidad y rareza de sus símbolos; y, menos todavía, por considerarlo como transmisor de un ‘contenido’. En realidad, en un sentido amplio, todos los edificios y objetos del mundo tienen connotaciones simbólicas; y, por tanto, para el estudio de las connotaciones simbólicas, el Partenón valdría lo mismo que la humilde cocina, donde Heraclio recibía visitantes, recordándoles que “aquí también hay dioses”<sup>88</sup>. Tantas y tan interesantes connotaciones presentaría una cacerola de esa cocina, como la lámpara de Calímaco<sup>89</sup>.

El conjunto de configuración general o imagen típica, órdenes clásicos y ornamentos posee efectivamente un gran valor simbólico, pero, sobre todo, está destinado a cuajar en una forma bella. La iglesia, el palacio, la cúpula y el pórtico, simbolizan la gloria y el poder, pero sobre todo inspiran bellamente la majestad; lo hacen tan bien, que poseen ‘potencial simbólico’, atraen significados con facilidad<sup>90</sup>. Los órdenes clásicos significan que el edificio que decoran es importante, pero, se colocan como dice Alberti, porque “son bellos y confieren dignidad”<sup>91</sup>; o, en frase de Scamozzi, porque “proporcionan mayor majestad y ornamento a los edificios públicos y privados que cualquier otra cosa”<sup>92</sup> (fig. 13).

Incluso los símbolos que acompañan al diseño tienden a convertirse en ornamentos, y son muy eficaces en ese papel<sup>93</sup>: nada decora mejor que un buen símbolo. Como ejemplo extremo, las esculturas del Partenón, que componen un programa elocuente<sup>94</sup>, se nos dice que “fueron evi-

77. DURM, Josef Wilhelm (dir.), *Handbuch der Architektur. IV Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude*, Gebhardt's, 2ª ed., Leipzig.

78. Excelente es GROMORT, Georges, *Essai sur la théorie de l'architecture*, Freal, París, 1946, 180-199. HANEMAN, John Theodore, *Elementos de composición arquitectónica*, Gili, Barcelona, 1985, presenta muchos ejemplos mucho menos precisos.

79. LEROI-GOURHAM, André, *Le geste et la parole*, París, Albin Michel, 1964, II, 188.

80. EDWARDS, Trystan, "Introduction" en STRATTON, Arthur, *The orders of architecture: greek roman and renaissance with selected examples of their application* (1931), Studio Editions, London, 1986, 1-5.

81. GOMBRICH, *Sentido de orden*, Op. Cit., 277-279.

82. MEYER, Franz S., *Manual de ornamentación* (1888-1890), 5ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 139-151.

83. TOURNIKIOTIS, Panayotis (ed. lit.), *The Parthenon and its impact in modern times*, Melissa, Athens (Grecia), 1996, 314.

84. BLONDEL, Jacques François, "Ce que c'est une architecture et une sculpture symboliques" en *Cours d'architecture*, Op. Cit. IV, 401 y ss.

85. REYNAUD, *Traité d'architecture*, II, Op. Cit., 72-75.

86. Por ejemplo, BROADBENT, Geoffrey / BUNT, Richard / JENCKS, Charles, *Signs, symbols and architecture*, John Wiley and Sons, Chichester, New York, 1980. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Espacio y símbolo*, Departamento de Arte, Universidad, Córdoba, 1977.

87. GOMBRICH, Ernst H., "El uso del arte para el estudio de los símbolos" en HOGG, James (ed. lit.), *Psicología de las artes visuales*, Gili, Barcelona, 1975, 138.

88. ARISTÓTELES, *Tratado de las partes de los animales*, I, v, 645.

89. Se conservaba en el Erectheion y su forma se relaciona con el capitel corintio. PAUSANIAS, I, xvi, 5; PLINIO, *Naturalis historia*, XXXIV, 81-92. Véase reconstrucciones en PALAGIA, Olga, "A niche for Kallimachos' lamp?" en *American journal of archaeology*, LXXXVIII (1984), 515-21.

90. GOMBRICH, "El potencial simbólico" en *El sentido de orden*, Op. Cit., 307-311.

91. ALBERTI, *De re aedificatoria*, II, xiii.

92. SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale*, II, Op. Cit., 36.

93. CRANE, Walter, *The bases of design* (1898), G. Bell and Sons, London, 1925, 223, 232; HAMLIN, A.D.F., *A history of ornament* (1916), Cooper Square Publishers, New York, 1973, 14. Es la argumentación de RIEGL, Alois, *Problems of style: foundations for a history of ornament*, Princeton University Press, Princeton, 1992.

94. Una apreciación muy breve en KORRES, Manolis, "The sculptural adornment of the Parthenon" en ECONOMAKIS, Richard, *Acropolis restoration: the CCAM Intervention*, London, Academy Editions, 1994.

11

dentemente diseñadas bajo la influencia del mejor sentimiento arquitectónico y decorativo, y construidas sobre la base de líneas ornamentales”<sup>95</sup>. La forma bella señala mejor la dignidad que todos los signos de jerarquía, los tipos, o los identificadores. Lo que Gombrich denominó “el misterio de la forma ordenada”<sup>96</sup>, es más eficaz que cualquier símbolo; pues, como afirmaba Scott, el símbolo debe ser descifrado, mientras que la forma ejerce un impacto inmediato<sup>97</sup>. El Partenón merece un puesto único en nuestra civilización, no tanto por sus significados que, como cualquier otro templo, no le faltan y ayudan a entenderlo, sino por su belleza, una conjunción perfecta de la disposición que exige el ritual, y los elementos dignificadores, que evidencian su categoría.

#### UNA ARQUITECTURA CORTÉS

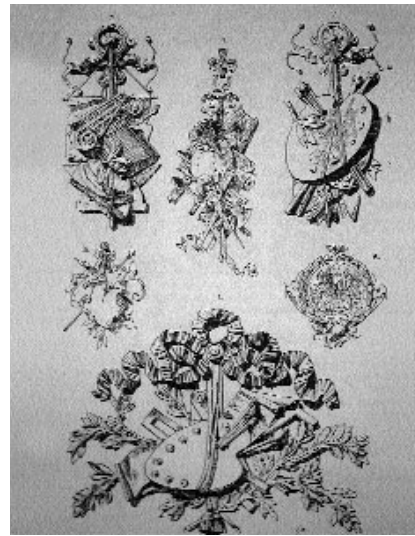
La insistencia en la belleza como primera categoría arquitectónica no remite a una interpretación romántica de la arquitectura. Sino a aquella que ha acompañado a la arquitectura clásica, donde la belleza es la primera y propia manifestación de la dignidad, que debe poseer un edificio importante, por encima de cualquier otra consideración. “Cuando a una obra le falta elegancia, es lo de menos que atienda a la necesidad, ni compensa que satisfaga la comodidad,” declaraba Alberti<sup>98</sup>; y, al final de esa tradición, Julien Guadet, desde su cátedra de Beaux-Arts, enseñaba que “lo que verdaderamente decora es la belleza”<sup>99</sup>. En los párrafos anteriores, he tratado de hacer ver que los dispositivos de la arquitectura clásica, que anteriormente había definido como modos de presentación en público, como recursos para componer la fachada social, eran símbolos de jerarquía; pero no sólo, pues proporcionaban belleza. Por su condición de elegantes símbolos de dignidad, se incluyen en un ámbito más amplio, y menos especificado, que los rituales; un ámbito de la vida humana donde la belleza es una condición necesaria: me refiero a las formas de urbanidad<sup>100</sup>. Esa es una de las grandes ideas que se hallan en el libro *El sentido de orden*, de Ernst Hans Gombrich, y que me ha servido de guía en todo este desarrollo<sup>101</sup>:

Hay una palabra clave que vincula la estética del ornamento con la función social del diseño, y es la palabra ‘formalidad’. Cuanto más formal es la ocasión, tanto mayor énfasis se presta a la conservación de las formas, tanto en el significado institucional del término, como en el significado visual.

He tratado de demostrar que los elementos clásicos son las formas de urbanidad arquitectónicas, tal y como se entienden en Occidente. Precisamente, el cambio de las maneras de dignificar arquitectónicas que he señalado antes, desde los almenados simbólicos medievales a la gracia elegante de la arquitectura renacentista es una transposición del cambio que experimentan las maneras de trato, desde las maneras rituales, propias de las cortes medievales, a las maneras elegantes, que gustaban a los ciudadanos de las urbes del renacimiento<sup>102</sup>. En el fondo, ésa es la tesis de Jacob Burckhardt, en *La cultura del renacimiento en Italia*. Defiende allí que la gran aportación italiana, consiste en que todos los aspectos externos de la vida que se realizan ante los demás –palabras, gestos, vestidos, maneras, viviendas–, cobraron la condición de

Fig. 11. Volumetrías de tipos de edificios públicos, por Georges Gromort, uno de los últimos tratadistas de Beaux-Arts. Gromort, Georges, *Essai sur la théorie de l'architecture*.

Fig. 12. Símbolos alegóricos de las artes. Son muy tópicos, y servirían para adornar edificios del siglo XIX. Franz S. MEYER, *Manual de ornamentación*.



12

95. CRANE, *The bases of design*, Op. Cit., 8-9, 232-234.

96. GOMBRICH, Ernst H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1968, 76.

97. SCOTT, Geoffrey, *La arquitectura del humanismo: un estudio sobre la historia del gusto*, Barral, Barcelona, 1970, capítulo II “La falacia romántica”, y especialmente 53, 58-59.

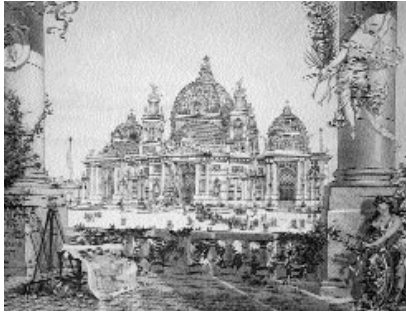
98. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VI, ii.

99. GUADET, Julien, *Éléments et théorie de l'architecture*, III, 6ª ed., Librairie de la Construction Moderne, Paris, 1930, 47.

100. PONS, Alain “Civilité-Urbanité” en MONTANDON, Alain, (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse*, Op. Cit., 91-109. Del mismo autor, “Sur la notion de ‘civilité’” en MONTANDON, Alain (ed. lit.), *Etiquette et politesse*, Op. Cit., 19 y ss.

101. GOMBRICH, *El sentido de orden*, Op. Cit., 290-291.

102. SCAGLIONE, Aldo, *Knights and courts: courtliness, chivalry, & courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1991; ROMAGNOLI, Laura (ed. lit.), *La ville et la cour: des bonnes et des mauvaises manières*, Fayard, Paris, 1995. OSSOLA, Carlo, Dal “Cortegiano” all’ “Uomo di mondo”: storia di un libro e di un modello sociale, Einaudi, Torino, 1987.



13

Fig. 13. Proyecto para la catedral de Berlín. Conserva una imponente imagen tradicional, a pesar de un extenso uso del hierro. Wagner, Otto, *Einige Skizzen Projekte und ausgef. Bauwerke*.

Fig. 14. Rafael ante Julio II. Ingenua imagen prerrafaelista que intenta captar la proverbial relación entre galanura personal y la gracia artística. Lafon, Mary, *Roma antigua y moderna*.



14

arte: “La presencia y prestancia del individuo y la forma superior de sociabilidad se convierten en una libre e inconsciente obra de arte”<sup>103</sup>. Se puede matizar lo que se quiera su afirmación, pero no deja de ser verdadera<sup>104</sup>. Las maneras arquitectónicas también estaban incluidas (fig. 14).

Algo parecido se había dado en el clasicismo antiguo. Al desarrollar la idea del decoro, en su tratado sobre los deberes sociales, Cicerón incluiría un capítulo sobre “Cuál ha de ser la casa de un hombre de consideración”<sup>105</sup>. La idea de decoro, que pertenece al mundo de las formalidades sociales, sería aplicada por Vitruvio a otros aspectos de la arquitectura. Serviría en el renacimiento para colegir cuál podría ser la casa de un príncipe, de un burgués, de un cardenal<sup>106</sup>. Pero, aunque tuvieran algunas características diferentes, tanto Vitruvio, como sus sucesores, sabían que los distintos géneros de edificios deberían contar con una belleza elegante<sup>107</sup>, una retórica amable, que destacaría sobre cualquier otro aspecto<sup>108</sup>.

La arquitectura en la civilización antigua, y desde el renacimiento, ha formado parte efectiva de los modos de urbanidad, comunicando con sus características. En Occidente, las maneras de urbanidad, no son simplemente una formas de presentación individual, sino que se han transfigurado en las formas de expresión del respeto mutuo, que se deben sus miembros entre sí<sup>109</sup>. Y esa es la causa, precisamente, de que tales modos de comportamiento configuren un verdadero arte social, comporten una actitud estética<sup>110</sup>. Como se ha destacado recientemente, las maneras de urbanidad no sólo son signos, sino son signos ‘agradables’, son bellos signos. Ese es el significado que atribuimos a la palabra ‘cortesía’, que posee un estupendo contenido humanístico: la cortesía, el *savoir-vivre* fue ante todo un arte de agradar: “hacerse agradable, saber gustar son las palabras clave de la civilización de la Europa clásica”, ha dicho recientemente uno de los principales estudiosos<sup>111</sup>. En Occidente, no se ha concebido el trato social sin una expresión amable. Hay otras muchas características propias de la urbanidad y cortesía; algunas son particulares, y cambian según los países<sup>112</sup>; otras, en cambio, se aplican a las distintas funciones de los espacios, como el salón intelectual, el balneario, el paseo<sup>113</sup>; no faltan criterios generales que se encuentran en todos los lugares de representación, como la distinción, la exclusión, la visibilidad, o la contención<sup>114</sup>. Cada cual en su medida, esas características de las formalidades, y en particular las últimas que he mencionado, se aplican a la arquitectura, con múltiples resonancias teóricas. Pero me gustaría centrarme en la principal cualidad de la cortesía: resultar agradable.

El tratado de Alberti debe ser considerado como un libro de buenas maneras arquitectónicas, y sus edificios muestran la urbanidad arquitectónica conveniente. Es verdad que, después de él, no siempre se tuvo demasiado presente la relación teórica entre urbanidad o cortesía y arquitectura. Pero las actitudes demuestran que, en la práctica, la arquitectura formaba parte de las maneras sociales; y mantuvo la importante dimensión de resultar grata. Conforme se extendió

103. BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del renacimiento en Italia*, Losada, Buenos Aires, 1944, 284-305, especialmente 284.

104. CROPER, Elizabeth, “Introduction” en AMES-LEWIS, Francis (ed.lit.) / ROGERS, Mary Ruth (ed.lit.), *Concepts of beauty in Renaissance art*, Ashgate, Aldershot, 1998, 1-11.

105. CICERÓN, *De Officiis*, I, xxxix.

106. Por ejemplo, WEIL-GARRIS, Kathleen / D’AMICO, John F., *The Renaissance cardinal’s ideal palace: a chapter from Cortesi’s de cardinalatu*, American Academy in Rome, Roma, 1980.

107. CLARKE, Georgia, “La più e meglio lavorata opera”, en CROOPER, Elizabeth (ed. lit.), *Concepts of beauty in renaissance art*, 106-123.

108. GOMBRICH, Ernst H., *New light on Old Masters: studies in the art of the renaissance IV*, Phaidon, Oxford, 1986, 170.

109. PICARD, “Finalités et enjeux” en *Les rituels du savoir-vivre*, Op. Cit., 71-86.

110. MONTANDON, Alain, *Politesse et savoir-vivre*, Anthropos, Paris, 1997, 47-49.

111. MONTANDON, Alain, *Politesse*, 47.

112. Por ejemplo, para Italia, los breves resúmenes de FLORESCU, Ileana “Gli spazi del quotidiano: la reggia” y FRANCHETTI PARDO, Vittorio, “Gli spazi del quotidiano: l’abitazione privata” en BERTELLI, Sergio / CRIFÓ, Giuliano, *Rituale, cerimoniale etichetta*, Bompiani, Milano, 1985, 85-109 y 111-126.

113. Varias colaboraciones en MONTANDON, Alain (dir.), *Les espaces de la civilté*, Editions Interuniversitaires, Mont-de-Marsan, 1995.

114. CARRÉ, Jacques, “Lieux de réception” y “Lieux de représentation” en MONTANDON, Alain (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse*, Op. Cit., 751-779.



la sociedad de las maneras, creció la demanda social de que los edificios no sólo se presentaran del modo más orgulloso y magnífico posible, sino que se comportaran de un modo urbano y cortés, por respeto a la ciudad y al ciudadano. Los patronos construirían, como testimonia Alberti, “con el deseo de que sus obras susciten la aprobación general”<sup>115</sup>. Al responder a esa demanda, los edificios contribuirían positivamente a los espacios públicos, resultarían urbanos, en los varios sentidos de esa palabra: “la comodidad y belleza de los edificios está en la utilidad y en la satisfacción que proporciona a sus habitantes, en la alabanza y en el adorno que proporciona a la ciudad, y en el placer y en el deleite que reciben quienes los contemplan” asegura Sebastiano Serlio<sup>116</sup>; y lo ilustra con la anécdota de un Príncipe que obliga a un ciudadano avaro a presentar su casa conforme a su rica condición, para no ofender a sus conciudadanos. El diseño para el espectador ajeno, ejecutado desde fuera, es una de las mejores muestras de la relación estrecha entre arquitectura y cortesía. No siempre se atendió esa demanda; pero, desde el siglo XVI, los conjuntos diseñados desde el exterior se harían cada vez más frecuentes. Rara vez alcanzarían el nivel de la Strada Balbi de Génova, uno de los mejores escenarios urbanos del renacimiento avanzado; pero se lograrían conjuntos paradigmáticos, como las plazas de Roma del barroco tardío, y las organizaciones de París (fig. 15).

El éxito de estas operaciones urbanas permitirá plantearse metas más ambiciosas. A mediados del siglo XVIII, el abate Laugier dice expresamente que la ciudad debe alcanzar “una amable variedad, armonía y gracia”, dispuesta como un jardín, para agradar<sup>117</sup>; pero, para conseguirlo, “es preciso no dejar las fachadas de las casas al antojo de los particulares. Todo lo que da a la calle debe quedar determinado y sujeto a la autoridad pública, al proyecto que regulará la calle entera”<sup>118</sup>. Y añade que, si se siguieran sus consejos, una ciudad enorme como París “será una obra de arte única, un prodigio, un encanto”<sup>119</sup>. Algunos tratados teóricos se esforzaron por divulgar reglas “Sobre el arte de agradar en arquitectura”<sup>120</sup>. La necesidad de buscar el agrado del espectador creció evidentemente con el auge de la burguesía, es decir, conforme hubo más espectadores, y resultaban más ‘respetables’. Y, en el siglo XIX, el sentido del decoro burgués acabará implantando verdaderas leyes urbanísticas que obligarán a manifestar una buena fachada a la calle<sup>121</sup>. Al concluir el siglo XIX, se pensaba que la ciudad podía ser realmente una obra de arte<sup>122</sup> (fig. 16).

Precisamente, en ese contexto urbano y urbanístico, la relación entre arquitectura y cortesía se haría patente; y entraría a formar parte, de nuevo, de las teorías arquitectónicas. El filósofo americano Ralph W. Emerson, a quien interesaba particularmente la cortesía, consideraba que una verdadera obra de arte no podía ser ‘egoísta’, sino amable<sup>123</sup>; “universalmente inteligible”, hecha con el propósito de “que me domestique, no que me confunda”; de modo que contemplarla sería “como hablar con un amigo”. De ahí surgiría con facilidad el concepto del ‘edificio cortés’, que formularía, en 1850, Edward Lacy Garbett, un seguidor de Emerson: “Un edificio ofende las miradas de todos los espectadores, cuando estos sienten que se erigió sin pensar en ellos, sin preocuparse ante la existencia de ojos que proveen tanto a la visión externa, cuanto al análisis interno. Esa rudeza egoísta debe ser atenuada por una suerte de cortesía que denominamos arquitectura”<sup>124</sup>.

La idea permearía lentamente en el diseño urbanístico, considerándolo como ‘Civic Art’, arte cívico, en su doble sentido de arte municipal, que concierne a toda la ciudad, y arte correcto que busca resultados agradables<sup>125</sup>. Y se identificó específicamente con la arquitectura clásica, en el momento en que esta tradición se veía amenazada, a principios del siglo XX. He mencionado antes a Reginald Blomfield, Geoffrey Scott, y Trystan Edwards; hay muchos más autores; pero Edwards me parece especialmente ejemplar: en 1924, publicó un libro titulado, tan característicamente, *Good & bad manners in architecture*. Se trata de un ensayo, lleno de sentido común, aunque sin aparato metodológico, donde utiliza las expresiones de Emerson y Garbett, sin citarlos. Allí declara su deseo de “definir los principios de las maneras de urbanidad e incorporarlos como un elemento esencial de la teoría de la arquitectura”<sup>126</sup>. La conciencia cortés sobre la arquitectura urbana había permitido crear las amables ciudades anteriores al urbanismo radical, donde, cuando se hacían las cosas bien, se lograba en las calles, en palabras de Edwards, “una amigable contigüidad, que expresaría en esa su mutua relación los más sutiles y nobles conceptos del diseño cívico”<sup>127</sup>. El ambiente fue tan propicio a esta idea que, incluso los arquitectos ingleses más avanzados, reconocerían que los edificios representativos necesitaban vestirse de gala para salir a la calle, según las “buenas maneras urbanas”<sup>128</sup> (fig. 17).

16

16

Fig. 16. París hacia 1840 y hacia 1900. La ciudad ha multiplicado y caracterizado sus edificios. Parmentier, A., *Album historique*.

115. ALBERTI, VI, ii.

116. SERLIO, fin libro III.

117. LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture* (1755), Pierre Mardaga, Bruxelles, 1979, 222-224.118. LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Op. Cit., 227.119. LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Op. Cit., 231.120. CAMUS DE MÉZIERES, *Le génie de l'architecture*, Op. Cit., 41-55. En cambio, BLONDEL, *Cours d'architecture*, IV, Op. Cit., 388 ss., lo toma como un género para edificios de recreo campestre.121. LOYER, François, “L'ordre industriel” y “L'espace public” en *Paris XIX siècle: l'immeuble et la rue*, Hazan, París, 1994, 106-160 y 260-284, especialmente 129-130 y 261-263.122. SITTE, Camilo, *Construcción de ciudades según principios artísticos*, Canosa, Barcelona, 1926.123. EMERSON, Ralph Waldo, “Essay XII: Art” (1841), en *Essays and lectures*, Literary Classics of the U.S., New York, 1983, 413-440.124. GARBETT, Edward Lacy, *Rudimentary treatise on ... design in Architecture*, London, 1850, en BLANC, Charles, *Gramática de las artes del dibujo*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1951, 69.125. HEGEMANN, Werner / PEETS, Elbert, *The American Vitruvius: an architects' handbook of civic art* (1922), Princeton Architectural Press, New York, 1988; también véase, “What civic art is” en ROBINSON, Charles Mulford, *Modern civic art or the city made beautiful* (1904), Routledge, London, 1998, 24-36.126. EDWARDS, A. Trystan, *Good & bad manners in architecture* (1924), Tiranti, London, 1944, ix.127. EDWARDS, A. Trystan, *Good & bad manners in architecture*, ix.128. ATKINSON, Robert / BAGENAL, Harold, *Theory and elements of architecture* I. 1, Benn, London, 1926, 8-9.

A veces se acusa a las formas de la cortesía de falta de naturalidad y de elitismo<sup>129</sup>. Y la misma acusación pesa sobre las exigencias numerosas que comporta el diseño clásico. Sin embargo, como se ha advertido de varios modos, las exigencias del canon propio de la arquitectura clásica, permiten equilibrar “las particularidades que poseen los empeños artísticos individuales, con la más amplia obligación de hacer accesible cuanto corresponde al edificio, tanto visual, como física como intelectualmente, a la comunidad en su totalidad”<sup>130</sup>. El edificio cortés se distingue precisamente porque cuenta con el espectador, y con los demás edificios; porque se presenta en su mejores atavíos, en la belleza que le corresponde; se esfuerza en manifestarle una cierta simpatía, y le evita lo desagradable, y lo abrumador.

En la inmensa mayoría de los edificios del mundo, hechos con otras maneras, se ha buscado que parezcan magníficos, y ricos, pero no necesariamente agradables; por eso los teóricos del XVIII y del XIX, al hablar de los templos egipcios o de las catedrales góticas, acuñaron el término ‘sublime’. Sin embargo, a un edificio como Versailles, que es sede de un poder omnímodo y resulta grandioso, no le falta un toque amable: posee una belleza cortés. Es verdad que existen muchos edificios agradables, como los templos japoneses, que no son clásicos. Pretendo defender, simplemente, que la necesidad de buscar el agrado es una de las claves interpretativas más importantes de la arquitectura clásica; que los edificios clásicos resultaban especialmente agradables. Y, sin embargo, resultar agradable no es una condición que se recomiende siempre en la teoría de la arquitectura; ni se logra siempre en la práctica arquitectónica.

Fig. 17. Estudios sobre continuidad entre edificios, para evitar el edificio egoísta y rompedor. Edwards, A. Trystan, *Good & bad manners in architecture*.

129. MIENSON-RIGAU, Éric, “La distinción en las élites” en DHO-QUOIS, Regine (ed. lit), *La cortesía: la virtud de las apariencias*, Catedra, Madrid, 1993, 163-171; y el famoso análisis de BOURDIEU, Pierre, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998, 169-222.

130. RATTNER, Donald M., “Introduction” en NORMAND, Charles Pierre Joseph, *Parallel of the classical orders of architecture*, Acanthus Press, New York, 1998, XXXV.

131. MOYA BLANCO, Luis, *La arquitectura cortés y otros escritos*, COAM, Madrid, 1993.

Como sucede con las demás formas de trato, para resultar agradable al espectador, hay que proponérselo, y contar después con los medios adecuados para lograrlo. La exigencia del agrado arquitectónico estaba vinculada a la cortesía; y quedó obsoleta, tanto por el triunfo de la arquitectura funcionalista, como por la pérdida de importancia de las formalidades en la vida social. Se puede asegurar que no pertenece a las condiciones de la arquitectura contemporánea. Al menos, así lo señalaba en 1946, Luis Moya, al pronunciar una conferencia sobre La arquitectura cortés. Luis Moya, el mejor de los epígonos del clasicismo en España, conocía el libro de Edwards, y, por su talante, se le podría incluir decididamente entre los defensores de una arquitectura de la urbanidad. Conocía y apreciaba las posibilidades de la arquitectura contemporánea, pero en esa conferencia, tras referirse a la ‘*machine à habiter*’ de Le Corbusier, declaraba que “la gran revolución es también la crisis de la cortesía en arquitectura”<sup>131</sup>.

# LA CIUDAD ENTRE TRADICIÓN Y RUPTURA. ARQUITECTURA Y URBANISMO EN LOS INICIOS DEL SIGLO XX<sup>1</sup>

José Luque

*El artículo examina la aportación a la construcción de la disciplina urbanística por parte de tres arquitectos formados en el academicismo. Eugène Hénard, Tony Garnier y Otto Wagner. El examen, a través de sus obras, de la dialéctica producida entre tradición y ruptura muestra las virtualidades de sus propuestas, al mismo tiempo que desvela la continuidad de la arquitectura moderna respecto al academicismo Beaux Arts.*

Hubo un tiempo en que la Arquitectura Moderna tendió a verse, o mejor a presentarse, como una ruptura radical con la experiencia del pasado; el “historicismo de vuelo al futuro”<sup>2</sup> aparecía como incompatible con cualquier mirada a la historia. Es verdad que la crítica operativa<sup>3</sup> ha examinado el pasado, pero se trata de un examen selectivo: Kaufmann se remonta a Ledoux, Pevsner a Ruskin, Giedion a Brunelleschi, Argan a Borromini, pero, tal como declaran algunos de los títulos se trata de una búsqueda de antecedentes, un trabajo genealógico de indudable interés, pero que en su camino deja en la oscuridad abundante información: toda la que no acaba de encajar en el esquema previo.

Dentro de esta literatura la publicación de *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, supone un primer cambio de enfoque, existe todavía el deseo de identificar dentro del pasado las fuentes de los maestros, pero desde la introducción se sabe bien el terreno que se pisa<sup>4</sup>:

En un extremo, los futuristas proponían desembarazarse de toda atadura cultural y lanzarse hacia adelante equipados tan solo con una nueva sensibilidad; en el extremo opuesto, hombres como Perret y Garnier creían que lo nuevo (...) debe estar sometido a lo viejo, o por lo menos a las líneas generales de lo viejo. Entre el dinamismo futurista y esta cautela académica se desarrollaron la teoría y el diseño de la arquitectura correspondiente a la primera edad de la máquina.

Con esta convicción, la existencia de una tensión entre tradición y réplica, Banham desarrolla una sugerente investigación sobre la verdadera identidad de la arquitectura practicada por los Maestros; de este modo el pretendido funcionalismo del Moderno queda acotado por un inflexible formalismo.

Posiblemente sea el urbanismo uno de los campos en que una indagación de este tipo, consciente de esta tensión entre la experiencia consagrada y la novedad prefigurada, puede resultar más productiva. En primer lugar por la misma juventud de la disciplina urbanística que, con su pretensión de autonomía y globalidad, difunde sus primeras formulaciones a comienzo de siglo, contemporáneamente a los manifiestos iniciales de la Arquitectura Moderna; pero también por el carácter de buque insignia que el urbanismo adquiere de mano de los CIAM, como exponente privilegiado de la preocupación social que debía caracterizar a la nueva arquitectura.

En cualquier caso, un examen como el que nos sugiere Banham, si se desea llevar a cabo con todas sus posibilidades, aconseja partir de los comienzos, sin especial atención a los resultados; se trata de identificar las posibilidades que esa tensión entre fidelidad y rotura con el academicismo abría al urbanismo. Sólo identificadas las vías que trazaban sus propuestas, tanto las que alcanzaron su madurez en el Movimiento Moderno, como las que quedaron ocultas ante el camino elegido por los Maestros, estaremos en condiciones de aprovechar toda la virtualidad de aquel momento lleno de vitalidad y energía creativa.

El trabajo que a continuación presentamos, con la limitación que supone la propia elección de unos autores determinados, aspira a avanzar en este camino, alcanzar unos primeros resultados, aún cuando sean provisionales, que proporcionen una imagen más ajustada –más amplia, por más distante de sus inmediatos herederos del Moderno– de la aportación del academicismo a la conformación de la disciplina urbanística.

Dos de los autores examinados pertenecen plenamente por su formación al academicismo *Beaux Arts*: tanto Hénard como Garnier fueron alumnos de Guadet, y Garnier alumno aventaja-

1. El artículo se apoya en la investigación que se está realizando en el Departamento de Urbanismo sobre *pensamiento urbano y construcción de la ciudad*; a través de este proyecto se pretende identificar la aportación de diversos textos a la conformación de la disciplina urbanística. El estudio y la versión castellana correspondiente a los textos de Hénard y Garnier han sido desarrollados por Silvia Barbarin, a quien corresponde también la revisión bibliográfica general del artículo.

2. COLQUHOUN, Alan, (“Tres clases de historicismo”, en *Modernidad y tradición clásica*, Ed. Jucar, Madrid, 1991, p. 33) toma esta expresión del historiador alemán Friedrich Meinecke; identifica así el deseo de adelantarse al futuro propia del *Zeitgeist*, tal como es captado por los arquitectos del Movimiento Moderno.

3. TAFURI, Manfredo, (*Teorías e historia de la arquitectura*, Ed. Laia, Barcelona, 1972) ha caracterizado con precisión la finalidad operativa, de justificación de las opciones proyectuales, que incluyen estos análisis históricos. Para la identificación de las fuentes cfr.: KAUFMANN, Emil, *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985 (ed. original 1933); PEVSNER, Nikolaus, *Pioneros del diseño moderno, de William Morris a Walter Gropius*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1971 (1936); GIEDION, Siegfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Hoepli S.L., Barcelona, 1955 (1941); ARGAN, Carlo Giulio, *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

4. BANHAM, Reyner, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Paidós, Barcelona, 1985, p. 15. Ed. original, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1960.

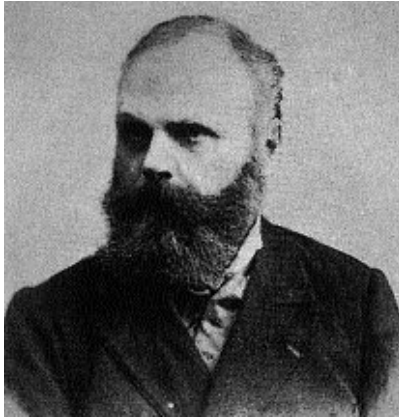


Fig. 1. Eugène Hénard, París 1849- 1923.

do como muestra su *Gran Prix de Roma*, conseguido en 1899 y que le situó en la Academia Francesa de Roma entre 1899 y 1904; Wagner, sin perjuicio de su decidida búsqueda de una arquitectura moderna, se formó también en el academicismo: primero en la *Bauakademie* de Berlín, después en la Academia de bellas Artes de Viena, donde en 1885 ocupa la prestigiosa cátedra de arquitectura. Los tres afrontaron de modo directo –desde la arquitectura– el problema de la ciudad, los tres –desde perspectivas distintas– defienden la necesidad de una práctica precisa para la construcción de la ciudad; los tres sintieron esa tensión entre tradición académica y los nuevos retos que los cambios sociales y técnicos imponían a la ciudad.

Los tres, en fin, nos han legado unos textos precisos: los estudios de Hénard marcan las operaciones necesarias para la transformación de París, pero ante todo nos muestran cómo adecuar a los retos del futuro el complejo mecanismo de la ciudad existente<sup>5</sup>; Garnier diseña una ciudad industrial y ofrece así una dirección para el urbanismo del siglo XX<sup>6</sup>; Wagner muestra, con su propuesta para Viena, la capacidad de la arquitectura para afrontar la gran ciudad<sup>7</sup>. Los tres manifiestan una precisa voluntad de forma, un deseo de mejora que no alcanzó al completo su objetivo; en cualquier caso, esta circunstancia no disminuye su interés; es bien conocida la fuerza de las ideas urbanas en la conformación de la ciudad. Aunque durante un tiempo queden recluidas en los textos y en el pensamiento, finalmente acaban por aflorar a la superficie.

## EUGÈNE HÉNARD: LA CIUDAD COMO MECANISMO

Me propongo estudiar la influencia que el progreso de la ciencia y de la industria moderna pueden tener sobre la construcción y sobre los aspectos de la ciudad del futuro.

Estas palabras<sup>8</sup>, con las que iniciaba Eugène Hénard su intervención en la *Town Planning Conference*, organizada por el RIBA en Londres del 10 al 15 de octubre de 1910, resumen con precisión el objetivo de la investigación proyectual del arquitecto francés, afrontada al mismo inicio del siglo XX.

Desde su nacimiento en 1849, hasta su muerte en 1923, la vida de Hénard está íntimamente ligada a París<sup>9</sup>. La experiencia en la organización de L'Exposition Universale de 1889 y de L'Exposition du Siècle en 1900<sup>10</sup>, marca un hito en la carrera profesional de Hénard. Las numerosas construcciones levantadas para la ocasión así como las futuristas creaciones que se presentaban en las muestras, fueron el detonante de una euforia popular por las aplicaciones de las nuevas tecnologías y de una fe ciega en las posibilidades de la industrialización.

Frente a esta efervescencia generalizada, aparecen las teorías de Hénard más pragmáticas, más conscientes de los problemas que produciría esa nueva tecnología en el tejido urbano existente; ante esta situación procura reconciliar el mecanicismo a ultranza con una comprensión organicista de la ciudad. La tradición academicista de Hénard, herencia de Guadet adquirida en sus tiempos de estudiante en l'École des Beaux Arts, le llevan a comprender la ciudad como un todo desde sus partes, una entidad completa en sí aunque compuesta por la agrupación de diferentes componentes, que se enlazan para formar un mecanismo perfecto. Entre estos elementos aparecen también los espacios naturales como una pieza más de la ciudad. Probablemente fue esta convicción la que le llevó a entender la ciudad como un gigantesco organismo mecánico cuyo funcionamiento depende de la correcta disposición de los elementos y de una adecuada correlación entre unos y otros<sup>11</sup>.

Los *Études* de Hénard surgen con el deseo de presentar al público parisiense cuál podía llegar a ser la imagen de la nueva ciudad. Consecuente con esa finalidad, el Autor prepara y publica hasta ocho breves monografías, aparecidas como fascículos o capítulos de una serie entre diciembre de 1902 y mayo de 1909. Ofrecen soluciones proyectuales a los problemas de crecimiento y reestructuración urbana, que colaboran al correcto funcionamiento del mecanismo que es París y, en el fondo, perfilan sutilmente la ciudad ideal de Hénard.

Posteriormente Hénard desarrolla y completa algunos de los aspectos tratados en los *Études*, difundidos a través de publicaciones y conferencias. La actitud vanguardista que toma le lleva a convertirse en una de las figuras emblemáticas del movimiento internacional para el urbanismo. En cualquier caso esta imagen futurista no debe esconder la aportación más rigurosa, también más pragmática, contenida en los *Études* sobre París, en ellos es posible identificar

5. HÉNARD, Eugène, *Études sur les transformations de Paris*, Librairie Centrale d'Architecture, París, 1902- 1909; existe una edición facsimilar prologada por Jean-Louis Cohen en HÉNARD, Eugène, *Études sur les transformations de Paris et autres écrits sur l'urbanisme*, Editions L'Équerre, París, 1982; citamos por esta edición.

6. GARNIER, Tony, *Une Cité Industrielle. Étude pour la construction des villes*, París, Massin et Cie, 1917; ed. facsimilar de Ed. Philippe Sers, París, 1988; versión castellana utilizada en este artículo, *Una ciudad Industrial: Estudio para la construcción de ciudades*, en Carlo AYMONINO et al., *Origen y desarrollo de la ciudad Moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

7. WAGNER, Otto, *Die Grossstadt. Eine Studie über diese*, Verlag Anton Schroll, Wien, 1911. Lamentablemente no existe versión castellana, las citas que recogemos en este artículo corresponden a la traducción italiana incluida en WAGNER, Otto, *Architettura moderna e altri scritti*, Zanichelli, Bologna, 1987, pp. 105-122, que cuenta con una introducción de Giuseppe Samonà; existe también una versión inglesa publicada en *Architectural Record* (n. 31, may 1912, pp. 485-500) e incluida en la antología preparada por John Reys y disponible en [www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/intro.htm](http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/intro.htm)

8. HÉNARD, Eugène, "Les villes de l'avenir", en *Town Planning Conference, London 10-15 October 1910. Transactions*, RIBA, London, 1911, pp. 345-367 (texto francés y versión inglesa); incluido en HÉNARD, Eugène, *Études sur les transformations de Paris et autres écrits sur l'urbanisme*, cit., pp. 347-360.

9. La única monografía, de cierta extensión, sobre Hénard es de WOLF, Peter M., *Eugène Hénard and the beginning of urbanism in Paris 1900-1914*, Centre de Recherche d'Urbanisme, París, 1968; existen además varias antologías que incluyen un estudio sobre el Autor: así la edición de Cohen (ya citada en la nota 4) y la de CALABI, Donatella y FOLIN, Marin, *Alle origine dell'urbanistica, la costruzione della Metropoli*, Marsilio, Padova, 1972.

10. Una buena información sobre las repercusiones arquitectónicas de estas exposiciones puede obtenerse en CANOGAR, Daniel, *Ciudades Efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992 y en AAVV, *Las Exposiciones Universales*, COAM-ETSAM, Madrid, 1986.

11. La manifestación más clara y sintética de este enfoque puede comprobarse en su ponencia, *Les Villes de L'Avenir, para la Town Planning Conference* de Londres en 1910, cfr. los textos de Hénard editados por Cohen, op. cit., pp. 345-359.

un modo de afrontar las cuestiones examinadas que, en las especificaciones de cada una, se mantiene constante: definición del problema, examen y análisis y, finalmente, síntesis resolutoria.

Dentro de este método Hénard se mueve con gran libertad: en ocasiones, parte de cuestiones puntuales para extraer principios generales; a veces esos problemas concretos son analizados como cuestiones generales y, como tales, reciben soluciones tipo; finalmente no faltan los análisis generales ejemplificados en alguna solución concreta para París.

#### Propuesta para problemas concretos

Iniciamos el examen con aquellos capítulos en los que no aparece ningún tipo original de resolución; sin embargo, su contenido resulta especialmente ilustrativo por el modo en que se delimita el problema, incidiendo con destreza en su resolución. Así sucede en el primer capítulo, *La Prolongación de la Rue Rennes y el Puente en X*, en el que se reconsidera la propuesta del Plan Haussmann para la zona de *L'Institut De France*. En el capítulo cuatro se analizan las posibilidades que ofrece *Les Champs de Mars* como centro cívico y expansión de París. Por último en el capítulo quinto, *Le Palais Royal y la Nueva Grande Croissée*, se plantea la necesidad de mejorar el acceso rodado hasta las inmediaciones del palacio, de tal manera que pueda así cumplir la función pública que se le asigne.

*La prolongación de la rue de Rennes y el puente en X*<sup>12</sup>. En la primera entrega de los *Études*, se ofrece una solución para unir ambas orillas del Sena a la altura de la *Rue du Louvre*. La propuesta de Hénard considera la prolongación en línea recta de la *Rue de Rennes* y, como forma más sencilla de conexión con la *Rue du Louvre*, propone un original puente en X, considerando oportuna esta forma para realizar una doble unión de las dos márgenes del río.

*Les Champs de Mars y la Galerie des Machines*<sup>13</sup>. El capítulo se centra en el problema de la explanada des *Champs de Mars* tras las Exposiciones Universales ya que el mantenimiento del parque se había reducido al mínimo y los *Champs de Mars* habían pasado a ser un lugar inhóspito en el centro de la ciudad, sobre el que la especulación inmobiliaria comenzaba a lanzar sus redes. Hénard defiende la necesidad de mantener ese foro como espacio público, e introduce en el debate dos elementos más: la necesidad de conservar la *Galerie des Machines*, que la administración planteaba retirar, y las posibilidades de los *Champs de Mars* para convertirse en aeropuerto de dirigibles.

Para Hénard la importancia de conservar este espacio sólo puede comprenderse mirando al futuro. Cuando la técnica avance lo suficiente y el dirigible sea utilizado de forma masiva, el nuevo transporte requerirá unas instalaciones muy determinadas; un lugar en el que aterrizar, un hangar para las reparaciones y sobre todo un punto de referencia claro y visible desde el aire. Sin lugar a dudas uno de los lugares más aptos para instalar estos puertos será le *Champs de Mars*, en el que por coincidencia toda la instalación está ya hecha. Puesto que su uso como aeropuerto sólo ocuparía el eje central, Hénard propone la creación de un gran espacio deportivo entorno a este. En el contiguo parque de la torre *Eiffel*, se construirían cafés-concierto y restaurantes y se realizarían espectáculos diversos que distraerían al paseante. En el puerto del Sena se desarrollarían los deportes náuticos.

*Le Palais Royal y la nueva Grande Croissée de Paris*<sup>14</sup>. Narra la historia del *Palais Royal* desde su fundación hasta nuestros días, comenzando con un análisis sobre la conservación de los monumentos en las grandes ciudades y su evolución funcional. Hénard plantea que el monumento no es mas que la envolvente material de un servicio público, de un organismo social indeterminado, variable en el tiempo, de tal manera que el edificio cambiará de función sin cambiar de aspecto.

El *Palais Royal* fue construido por el *Cardenal Richelieu* en 1630, albergando hasta comienzos del siglo XX, todas las formas de la vida parisina. Posteriormente, la construcción del entorno de *L'avenue des Champs Elysées*, produjo un menor interés comercial por la zona del *Palais Royal*. La causa ha de buscarse en la deficiencia de las comunicaciones, en la imposibilidad de acceder con un vehículo.

El Autor plantea la posibilidad de abrir una nueva avenida que cruce le *Palais Royal* transversalmente por su parte central. Esta nueva avenida este-oeste, junto con la ampliación de la calle *Richelieu*, que flanquea el *Palais Royal* por el oeste, conformarían la nueva *Grande Croissée* y vendrían a sustituir, con ventaja en cuanto a su capacidad estructural, a la formada por la *Rue Rivoli* (de este a oeste) y el *Boulevard Sébastopol* (de norte a sur). Además de este modo el centro histórico de la ciudad se haría más accesible y por lo tanto más comercial.



2



3

Fig. 2. *La Ville de L'Avenir*, presentada en la *Town Planning Conference* de Londres, destaca la importancia del tráfico aéreo en la configuración de la ciudad.

Fig. 3. *Palais Royal*. Perspectiva de las nuevas avenidas que configuran la *Grande Croissée*.

12. Fascículo n. 1, diciembre 1902.

13. Fascículo n. 4, enero de 1904.

14. Fascículo n. 5, junio de 1904.

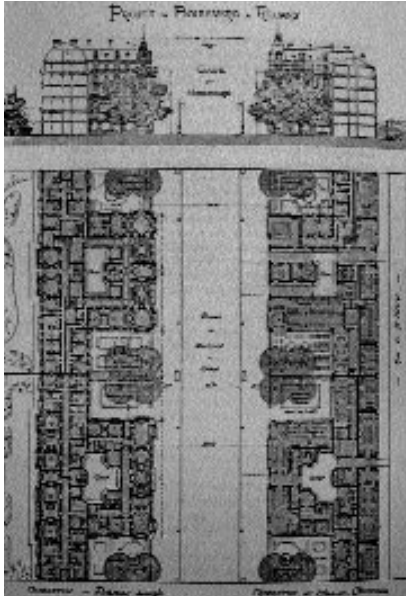


Fig. 4. El Boulevard à Redans, la nueva tipología de vía distingue entre la alineación propia de la calzada y la de la vivienda.

#### Análisis de los nuevos problemas

Tal como hemos avanzado, otro conjunto de capítulos se centran en el análisis de las soluciones urbanas desarrolladas en otras ciudades europeas; en esos casos Hénard trata de extraer unas conclusiones generalizables, a fin de aplicarlas a los problemas existentes en París. Tres son las cuestiones examinadas y a las que se propone una solución para París: la circulación rodada, las necesidades de espacio libre y el papel desempeñado por las plazas en la ciudad moderna.

*La circulación en las ciudades modernas. El automóvil y las vías radiales de París*<sup>15</sup>, estudia los ejemplos de nuevas vías en las grandes ciudades europeas y realiza un análisis comparativo de los esquemas teóricos de Londres, Moscú y Berlín. La solución planteada es similar en los tres casos, las vías principales convergen en un anillo cerrado al que Hénard llama Perímetro de Radiales. Este cinturón recoge todas las circulaciones mediante vías radiales que sirven a su vez como colector de otras vías secundarias.

El autor aplica este sistema a París, trazando para ello un nuevo perímetro de calles radiales que engloba el centro de la ciudad y compone un circuito cerrado, respetando los monumentos preexistentes en el trayecto. Entre las calles principales que acometen al cinturón Hénard incluye las vías de la nueva *Grande Croisée*, propuestas en el capítulo 5 para mejorar el acceso al *Palais Royal*.

*Los grandes espacios libres*<sup>16</sup> afronta la carencia que París tiene de zonas verdes y espacio público así como su desequilibrada disposición si se la compara con otras poblaciones como Londres. Atribuye esta situación, en parte, a la “escasez de visión de la Administración respecto al tema” (p. 68), aunque expone también la circunstancia particular de que París haya sido una ciudad fortificada, en la que la presencia de la muralla fomentó el aumento en la densidad de población, e impidió la existencia de espacios libres de cierta dimensión. El resultado final de París fue “una ciudad con una inaceptable situación, tanto por la proporción de los parques como por su localización” (p. 72).

Aunque la crítica desarrollada por Hénard era lugar común en Francia<sup>17</sup>, el interés del capítulo se encuentra en el modo en que nuestro autor incide en el problema, con propuestas directas y efectivas: en el centro de la ciudad, mantener las zonas ajardinadas de las grandes mansiones, haciéndolas públicas; en aquellas áreas especialmente comprimidas, eliminar la edificación deteriorada en lugar de sustituirla; y por último plantear zonas verdes, en proporción suficiente en las nuevas expansiones urbanas.

*Las plazas públicas. La Place de L’Opéra*<sup>18</sup>. El autor analiza el caso particular de la *Place de L’Opéra*, un gran espacio vacío, de forma rectangular, que no responde ni a las necesidades circulatorias ni a las peatonales. En su análisis supera el examen meramente funcional, realizado en el capítulo 7, considerando ahora su dimensión urbana y cívica.

“Las plazas antiguas tienen, en general, un carácter monumental del que carecen las plazas modernas, cada vez más funcionales, pero, ¿pueden adquirir ese carácter monumental?” (p. 312). Hénard experimenta al respecto con la *Place de L’Opéra*. La plaza se encuentra en un enclave circulatorio crucial, siete grandes vías de París desembocan en esta plaza, pero su forma indefinida impide el correcto tránsito de los vehículos. La rectangularidad de la plaza impide la implantación de la solución tipo, circular, estudiada en el cap. 7.

El autor plantea una resolución similar, adoptando una forma oval, que permita el mismo funcionamiento adaptándose a la morfología de la plaza. En el centro del óvalo se colocaría una estación del metropolitano rodeada por un anillo verde que daría frescor al lugar. El espacio central se convertiría en un enclave desde el que se alcanzarían fabulosas vistas de las siete avenidas. Hénard, al sospechar que la perspectiva resultaría monótona por su excesiva linealidad, y maravillado por la imagen de la columna de Napoleón situada en la *Place Vendôme*, plantea la posibilidad de colocar otras dos grandes columnas en dos nuevas plazas, dimensionadas en función de la distancia al punto de vista, de modo que activen las visuales y las magnifiquen.

#### Soluciones tipo a los nuevos retos de la ciudad

Por último, dos de los capítulos afrontan la elaboración de soluciones genéricas –soluciones tipo– para otros tantos problemas, detectados por Hénard en París, pero presentes en cualquier ciudad moderna de cierta entidad. Por un lado la dualidad entre las características deseables en

15. Fascículo n. 6, marzo de 1905.

16. Fascículo n. 3 octubre de 1903.

17. Una interesante presentación del tema con referencia a los distintos autores, también a Hénard, se puede encontrar en CHOAY, Françoise, *L’Orizzonte del Posturbano*, Officina Edizioni, Roma, 1992, pp. 63-65.

18. Fascículo n. 8, mayo de 1909.

la calle urbana y en la vía circulatoria; por otro, la resolución de los cruces rodados, incluyendo su relación con el tránsito peatonal.

*Las alineaciones rotas. El bulevar del gran cinturón*<sup>19</sup>. La supresión de la antigua muralla de París ha dejado un gran cinturón vacío alrededor de la ciudad. Hénard define para la ordenación de esta zona una sugerente tipología de vía urbana, aplicable en cualquier ciudad.

La línea recta triunfa, y sin embargo la génesis de la ciudad europea reside en calles mal alineadas. Hénard defiende, si bien no de forma explícita, un discurso previamente expuesto y difundido por Camillo Sitte<sup>20</sup>. La linealidad es funcional, pero no es necesario llevarla hasta sus últimas consecuencias: “el reto reside en crear nuevos tipos en los que, sin sacrificar las condiciones del progreso científico, el agrado de los habitantes y la belleza del lugar también tengan su parte” (p. 30).

Propone como alternativa *La Rue à Redans*, en la que se establecerá una calzada central y a partir ella se definirán dos alineaciones en cada uno de los lados de la calzada. Los edificios sobresalientes se apoyarán en la primera alineación bordeando la calzada sin ningún tipo de arbolado que los enmascare, los edificios retranqueados, por contra, reservaran el espacio vacío entre ambas alineaciones para la plantación de árboles. Para las vías de tamaño medio plantea la posibilidad de que las viviendas se presenten de forma oblicua a la calle, dejando entre ellas intervalos triangulares. La alineación se convierte en una línea imaginaria que divide la acera en dos zonas diferentes, una comprendida entre los salientes y el borde de la calzada para la circulación peatonal más rápida, y la otra de estancia, más tranquila, configurada por los espacios triangulares.

Hénard aplica esta solución a la superficie que ocupaba la muralla de París, planteando para esta zona una gran franja verde en la que se inserte la nueva vía que ha diseñado. En este nuevo cinturón Hénard propone situar doce parques que configurarán diferentes espacios de aireación, “como si fuesen las flores de una gran corona verde”(p. 45), grandes jardines llenos de árboles –lugar de paseos, juegos, comida– que se irán distribuyendo paulatinamente, siendo atravesados o dejados de lado por el *boulevard à redans*.

*Los coches y los peatones. Los cruces libres y los cruces circulares*<sup>21</sup>. El capítulo analiza todos los tipos de cruce existentes para concluir en que es el cruce circular el que mejor resuelve los encuentros circulatorios. Distinguimos dos partes diferenciadas dentro del fascículo. La primera presenta un minucioso estudio sobre el tipo y número de vehículos que circulan por la ciudad y su evolución desde la aparición del automóvil hasta principios del siglo XX. A la luz de todo este análisis se concluye que el aumento del número de vehículos en circulación durante la última década fue espectacular prometiendo además aumentar de forma exponencial en el futuro. Una vez visto el crecimiento continuo del número de vehículos, analiza los puntos de encuentro entre las corrientes de circulación, es decir, los Grandes Cruces, deduciendo de este estudio los radios de giro necesarios y los posibles puntos de conflicto para cada caso (p. 276).

En la segunda parte trata de resolver de forma más eficaz el cruce de cuatro brazos, el tipo más usual. El autor plantea la posibilidad de crear un cruce a dos niveles en el que el cambio de dirección se produzca previamente al cruce mediante unas vías curvas laterales que se conectan previamente al descenso. El propio Hénard es autocrítico con la propuesta por tratarse de una resolución “complicada, aceptable solamente en unas condiciones topográficas muy particulares” (p. 276). Hénard busca entonces una fórmula más genérica mediante la eliminación de los puntos de colisión, situados en el círculo central. Plantea para ello la colocación de un obstáculo, un espacio inaccesible para los vehículos, que fuerce la circulación de los vehículos alrededor.

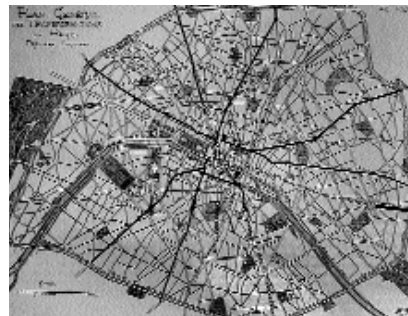
#### El mecanismo queda armado

Comprendiendo la ciudad como las partes de un todo, Hénard resuelve de manera laboriosa cada problema puntual, logrando, con el paso de los años, abarcar todo París. La dimensión de su tarea va creciendo exponencialmente de capítulo en capítulo, hasta alcanzar una magnitud que, ya en la quinta entrega, afecta a la ciudad de manera global. Todas las soluciones previstas encajan en un plan de conjunto y el orden de la exposición responde a una finalidad didáctica, expositiva.

Los *Études* no son el libro de recetas que Hénard nos da a entender, es una intervención en la que todo está meditado, incluidos los medios de financiación de las obras. Detrás de la aparente descontextualización de alguno de los fascículos, encontramos una obra estructurada, urdida, minuciosamente, en la que el Autor no pierde, en ningún momento, la visión del conjunto.



5



6

Fig. 5. *Le Carrefour*, una plaza circular. Resolución del problema circulatorio y tratamiento del espacio resultante.

Fig. 6. La Planta de París incluyendo las transformaciones propuestas por Hénard muestra la interdependencia de cada operación: el mecanismo queda armado.

19. Fascículo n. 2, marzo de 1903.

20. SITTE, Camillo, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Graeser, Viena, 1889. En 1902 apareció la edición francesa de Sitte, (traducción de Camille Martin, *L'art de bâtir les villes*, Eggiman, Genève y Laurens, París, 1902), aunque esta versión subraya la valoración de los trazados medievales y barrocos de las ciudades, también el texto original afrontaba, en el cap. IX, los inconvenientes estéticos de los sistemas modernos del trazado viario, a la vez que ponía en duda sus ventajas para el tráfico.

21. Fascículo n. 7, mayo de 1907.



Fig. 7. Tony Garnier, Lyon 1869- 1948.

## TONY GARNIER: LA CIUDAD COMO CREACIÓN

Este es el programa resumido del establecimiento de una ciudad, donde cada individuo toma conciencia de que el trabajo es la ley humana y de que hay el ideal suficiente en el culto de la belleza y de la bondad para hacer la vida espléndida.

Con estas palabras<sup>22</sup>, escritas al final de *Une Cité Industrielle*, resumía Garnier la finalidad que le había llevado a proyectar aquella ciudad, y a difundir sus conclusiones. Tony Garnier nace en Lyon en 1869. Su infancia transcurre en un barrio obrero en un momento en el que aquella ciudad es uno de los focos industriales más importantes de Francia. Ya en París entrará en contacto con los círculos socialistas más avanzados, llegando a formar parte activa de la *Société d'amis d'Emile Zola*. La influencia ideológica de este periodo será patente más tarde en su obra teórica y práctica.

En 1889 ingresa en *L'École de Beaux Arts de Paris*, donde asiste a las Clases de Teoría de Julien Guadet. La marca característica de su enseñanza era una aplicación del método muy directa y una preferencia desmedida por la tradición clásica que ahogaba la reflexión objetiva sobre los problemas generales del urbanismo; sin embargo, las nuevas generaciones sin rechazar esa tradición, se propusieron poner al día los contenidos y ampliar el método.

En 1899 Garnier gana *Le Grand Prix de Rome* con su proyecto *Siège Central pour une Banque d'Etat*; en consecuencia se traslada a la *Academia Francesa de Roma*, ubicada en *Villa Médici*. Las influencias de nuestro autor no sólo hay que buscarlas en los círculos *beauxartianos* y las agrupaciones sindicalistas de la etapa en París, el ambiente clásico en el que se movió durante su estancia en Italia también desempeñaría un importante papel, proporcionando la referencia al modo de asentamiento propios de la tradición helenística y romana que se percibe en su modernísima ciudad industrial. Pese a las apariencias, este paso atrás no es en absoluto gratuito, todo lo contrario, nace cargado de resentimientos sociales, es su gesto de rebeldía contra la continuidad histórica.

La doble influencia que subyace en los proyectos de Garnier es el resultado natural del momento y el lugar en que se desarrolla su formación como arquitecto. La continuidad con las tradiciones didácticas y los valores culturales del siglo XIX, se contraponen a las características innovadoras, expuestas de forma precisa, de la obra de Garnier. Una nueva ciudad en la que se exalta, tal como se inscribe en uno de los edificios públicos de la ciudad, "El trabajo como medio de redención social"<sup>23</sup>. El culto al trabajo está presente en toda la obra de Tony Garnier. Conseguir las mejores condiciones higiénicas para el obrero es el fin último de *Une Cité Industrielle* y de esta búsqueda nace la forma de los edificios industriales, de las viviendas y de los edificios públicos de esparcimiento. La reconocida influencia ideológica de Zola no se traduce en una transcripción directa de sus ideas, sino en su materialización conceptual<sup>24</sup>.

### Una nueva ciudad

El novedoso ideograma de *Une Cité Industrielle*, en el que el territorio se fragmenta en zonas funcionalmente diferenciadas, ponía en práctica las pautas ya descritas en el *Stadterweiterung* en de Reinhard Baumeister<sup>25</sup>. Lo que en la tratadística alemana aparece como modo de conciliar intereses, y extraer las mayores ventajas de la concentración urbana, en Garnier da lugar a una composición orgánica que cualifica el ambiente urbano y articula las diferentes partes de la ciudad en un todo coherente en el que cada una se distingue por un elemento colectivo distinto que le imprime carácter e individualidad.

La obra se estructura en una serie de apartados; el primero, de carácter introductorio, define las pautas para la determinación del emplazamiento los siguientes describen, con todo lujo de detalles, sus distintas zonas: Vivienda, Administración, Establecimientos Públicos, Escuelas, Establecimientos Sanitarios, Estación, Servicios Públicos, y por último el Complejo Industrial, para terminar con un breve apunte dedicado a la Construcción de la ciudad. Garnier sigue un esquema de desarrollo muy sencillo, definiendo cada parte de la ciudad hasta sus menores detalles. La ciudad es entendida desde la arquitectura, pero no sólo como arquitectura: la dimensión social fundamenta la propuesta. La ciudad es comprendida como una agrupación de elementos funcionalmente diferenciados alrededor de la industria, razón de ser y fuente de recursos para ella.

Las características consideradas en la elección del emplazamiento son definidas con precisión en el primer apartado del texto. Estas premisas son imprescindibles para la nueva ciudad; pro-

22. GARNIER, op. cit., p. 222

23. La cita utilizada por Garnier está tomada de ZOLA, Emile, *Travail*, París, 1901.

24. En todo caso es patente que una presentación de *Une Cité Industrielle* como la que aquí hacemos ha de centrarse en el texto y verse completada con el examen de sus ilustraciones; remitimos para ello a PAWLOWSKY, Krzysztof, *Tony Garnier, Pionnier de l'urbanisme de XXème siècle*, Les Creations du Pélican, Lyon, 1993, pp. 46-80.

25. BAUMEISTER, Reinhard, *Stadt-Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*, Ernst und Korn, Berlin, 1876, una presentación del zoning tal como lo propone el autor puede verse en MANCUSO, Franco, *La experiencia del zoning*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pp. 80-82.





8

ximidad de un cauce fluvial, disposición de materias primas, fuentes de energía y preexistencia de un pequeño núcleo urbano.

La Cité se compone de tres elementos básicos: la zona residencial, el Complejo industrial y las instalaciones Sanitarias. La separación de estas tres zonas viene causada por un doble motivo: las diferentes necesidades funcionales de cada elemento y el aislamiento de cada una de ellas, que les permitirá –según el autor– crecer libremente sin afectar al sistema en su conjunto.

La industria es el nuevo orden que generará las ciudades y su ubicación se convierte en una decisión fundamental que revertirá sobre todo el organigrama. Especifica por ello que la Fábrica principal habrá de edificarse en la planicie del paraje. En la meseta aparece la zona residencial, *Les Quartiers d'Habitation*, manteniendo una distancia con los otros dos elementos, que separa las funciones y aleja la vivienda tanto del proceso fabril como de la zona hospitalaria. La ciudad propiamente dicha crecerá sobre una terraza natural abierta al sur. En la parte más alta del asentamiento se agrupan los Centros Sanitarios.

#### Los barrios residenciales

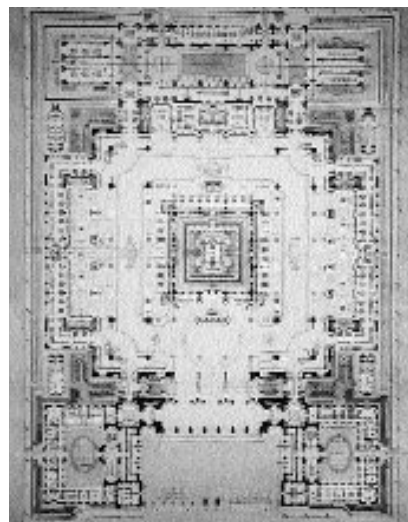
Para Garnier la creación de la ciudad no sólo busca la satisfacción de las exigencias materiales, también pretende la satisfacción de las necesidades morales, tan importantes como las otras, y así apunta (p. 217):

nos hemos visto en la necesidad de crear reglamentos concernientes a las disposiciones, la vialidad, la salubridad, etcétera, y a suponer realizados ciertos progresos de orden social, lo que convertiría en un hecho normal toda esta reglamentación que las leyes actuales no autorizan. (...) La sociedad tiene, de hoy en adelante, la libre ocupación del suelo, (...), quien debe ocuparse de la distribución del agua, pan, carne, leche, medicamentos, en razón de los múltiples sentidos que reclaman estos productos.

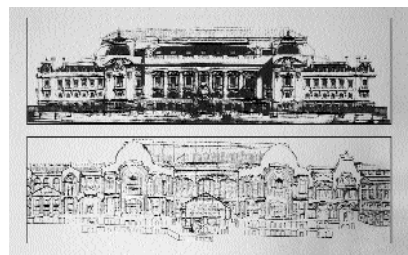
De este modo, casi incidental, el autor presenta la necesidad previa de un cambio jurídico y social importante: aún más exigente del que establecería veinte años después *La Carta de Atenas*<sup>26</sup>.

La parte de la Ciudad Industrial compuesta por barrios de residencia y establecimientos públicos constituye lo que Garnier llama *la ville*. Los *Quartiers d'Habitation* están constituidos por una serie de manzanas longitudinales, islotes dimensionados para lograr una óptima iluminación en las viviendas. La superficie construida será inferior a la mitad de la total; el resto funcionará como jardín público peatonal, cada barrio se convierte así en un inmenso parque. La altura de la edificación será menor que la distancia entre fachadas, para evitar la proyección de sombras excesivas y procurar la mayor iluminación posible durante el día.

La trama urbana, ortogonal, presenta una jerarquización de vías; las secundarias, en dirección



9



10

Fig. 8 y 9. *Siège Central pour une Banque d'État*. Con esta propuesta Garnier consigue el prestigioso *Prix de Rome* de 1899 trasladándose a Roma para proseguir sus estudios en *Villa Médici*.

Fig. 10. Planta General de la *Cité Industrielle*, versión realizada en Roma por Garnier entre 1901 y 1904. Sobre ella se ha superpuesto el esquema funcional: 1.- ciudad antigua, 2.- Estación central, 3.- Barrios residenciales, 4.- Centro de la ciudad, 5.- Escuelas Primarias, 6.- Agrupación de escuelas profesionales, 7.- Establecimientos sanitarios, 8.- Estación de la Ciudad, 9.- Zona Industrial, 10.- Estación de la Fábrica, 11.- Parque Público.

26. En realidad la *Carta de Atenas* se limitaba a reclamar que se reglamentase "la disposición de uso de todo el suelo útil" (nº 96).



11

Este-Oeste y las principales, en dirección Norte-Sur. El eje más importante de la Ciudad es la vía Norte-Sur que nace en la Estación del Ferrocarril y atraviesa el conjunto acompañado por una línea de tranvía. Garnier dedica un apartado entero a describir el barrio de la estación. La diferencia existente entre *Le Quartier de la Gare* y el resto de la zona residencial viene justificada por diversos factores. El autor le concede el papel de núcleo inicial para la creación de una gran aglomeración moderna y localiza en este barrio las viviendas colectivas y los elementos destinados al almacenamiento, venta y consumo de los productos transportados. Por otra parte, asegura la integración de la vieja ciudad con el nuevo barrio mediante una retícula de calles y una línea de tranvía.

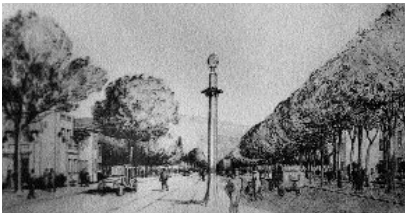
#### Los equipamientos y la zona industrial



12

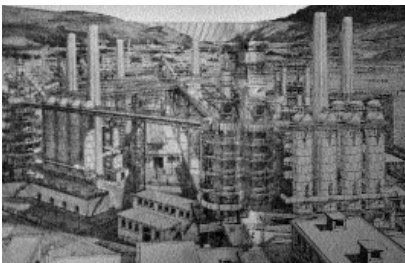
La *Cité Industrielle* oferta un extenso programa cultural, muestra de la importancia que Garnier concede a la formación y al enriquecimiento personal del obrero. El autor distingue dos conjuntos diferentes: los Establecimientos docentes y los Establecimientos Públicos. El texto diferencia dos etapas educativas, la primaria y la secundaria, desarrolladas en dos tipos de Escuelas. Las escuelas primarias se distribuyen por barrios, mientras que las escuelas secundarias están agrupadas en el extremo nordeste de la ciudad.

Los Establecimientos Públicos, por su parte, se clasifican en tres grupos: la Sala de Asambleas y Servicios Administrativos; las Colecciones; y los Establecimientos Deportivos y de Espectáculos. La Sala de Asambleas y Servicios Administrativos, se localiza en el sur. “Todas estas salas tienen el acceso desde un vasto pórtico que es un paseo cubierto, situado en el centro de la ciudad, y por el cual puede circular una gran multitud al abrigo de la intemperie” (p. 21). Los demás establecimientos públicos se localizan en el parque que bordea la calle principal. Los monumentos se colocarán alrededor de estos edificios en un jardín al aire libre, que se completará con un jardín botánico y un gran invernadero.



13

Otro sector de la ciudad de Garnier, en el extremo opuesto al de la Industria, está ocupado por los Establecimientos Sanitarios: el Hospital, el Centro de Helioterapia y el Hotel para los Inválidos del Trabajo. Como ya se había anunciado el conjunto se orienta al Sur, asentándose en terrazas sucesivas del terreno que se abren a la luz para beneficiarse de los efectos terapéuticos del sol.



14

Al sur del Barrio de la Estación, y separado por espacios verdes, se extiende el gran complejo industrial, ordenado a partir de la fábrica metalúrgica original mediante la agrupación de industrias similares. La zona industrial es atravesada por grandes avenidas con árboles que la subdividen, y aseguran la posibilidad de un crecimiento de cada módulo independiente del resto. Una estación de ferrocarril independiente facilita la llegada de materias primas y la salida de los productos elaborados.

#### Construcción: la arquitectura en la obra de Garnier

La importancia que concede Garnier a la Arquitectura en la definición de su *Cité*, es tal, que el último apartado de la obra es titulado genéricamente Construcción y dedicado exclusivamente a esta disciplina. Los materiales empleados en la futura ciudad también son novedosos. Las losas y cubiertas se ejecutarán en hormigón armado, además este material será utilizado en la edificación de las construcciones más emblemáticas. En este caso no se realizará ornamentación adicional ya que encarecería y dificultaría la construcción.

Uno de los principales estudiosos de la obra del Autor, valora así su diseño arquitectónico<sup>27</sup>:

La forma arquitectónica de varios edificios bastará para colocar a Tony Garnier entre los precursores de la arquitectura moderna. Inspirado por las construcciones industriales o los avances técnicos, sobre todo el hormigón armado, (...) generaliza su empleo y los adapta a edificios de todo tipo (...). Utiliza ampliamente los pilotis, las cubiertas aterrizadas, las ventanas continuas. Para él las razones funcionales prevalecen siempre.

Garnier logró materializar en Lyon alguno de los edificios teóricos proyectados para *Une Cité Industrielle*. Durante el mandato del alcalde socialista Edouard Herriot, tuvo la oportunidad de proyectar entre otros edificios les abattoirs de la Mouche (1906) y L'Hôpital de Grange-Blanche (1909). En cualquier caso, el estudio realizado por Garnier para un centro industrial en Lyon

Fig. 11. Los nuevos barrios residenciales, en los que se comprueba la baja densidad edificatoria y la amplitud de zonas verdes que defiende Garnier.

Fig. 12. El eje vertebral de la *Cité Industrielle* conecta *Le Quartier de la Gare*, con los *Quartier d'Habitation*.

Fig. 13. *Le Quartier de la Gare*, Garnier le concede el papel de núcleo inicial; por ello localiza en esta zona las viviendas colectivas, de mayor altura, y los establecimientos comerciales.

Fig. 14. La Zona industrial. Motor de la nueva ciudad: su localización se convierte en una determinación fundamental que afectará a toda la *Cité Industrielle*.

27. PAWLOWSKY, op. cit., pp. 63-64.

entre la Gillotière y Vénissieux (1919), fue la ocasión de desarrollar sobre la realidad su ciudad industrial, se preveían viviendas para 11.716 habitantes, 112 locales comerciales, hoteles, escuelas, etc., todo ello en relación con una extensa área industrial. La realización final se redujo al *Quartier des États-Unis* con sólo 1.902 viviendas. A pesar de la densificación producida por motivos económicos, el barrio recuerda al *Quartier de la Gare de la Cité Industrielle*<sup>28</sup>.

#### OTTO WAGNER: LA CIUDAD EXPANSIBLE

Lo más moderno de lo moderno en la arquitectura son, sin duda alguna, las grandes aglomeraciones urbanas existentes en la actualidad. Su dimensión, nunca alcanzada hasta el momento ha planteado un gran número de nuevos problemas, que están a la espera de ser resueltos por los arquitectos<sup>29</sup>.

Nacido en Penzing en 1841, su formación en la Bauakademie de Berlín y en la *Akademie der bildenden Künste* de la capital austríaca había proporcionado a Otto Wagner un buen dominio de la composición arquitectónica y un aprecio por las formas históricas. Su toma de postura por una renovación de la arquitectura no dejó de sorprender en el ambiente profesional<sup>30</sup>. En 1895, el mismo año que es invitado a ocupar la cátedra de arquitectura de la Academia de Bellas Artes de Viena, Otto Wagner presenta las líneas maestras que exige la *Modern Architektur*, en ese manifiesto, su más famoso e influyente ensayo, acude ya al referente que se convertiría en el leit motiv de sus tareas proyectuales: la respuesta desde la arquitectura al reto que ofrece la *Grossstadt*, la gran ciudad.

Casi contemporáneamente, y como respuesta al concurso convocado en 1892 para la preparación de un Plan Regulador de Viena, había tenido la oportunidad de plasmar de un modo gráfico su idea de *Grossstadt*. Su propuesta para el Plan de Viena obtuvo en 1893 el primer premio, *ex equo* con Joseph Stübben, sin duda el más prestigioso y experimentado urbanista de aquellos años. Algo debió influir ese premio en su contratación como asesor artístico del proyecto de metro realizado en Viena desde 1894 a 1901; este encargo supuso una oportunidad única de medir las posibilidades de esa moderna arquitectura que él proponía.

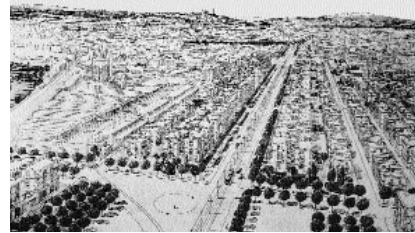
No sólo se encarga de los aspectos arquitectónicos de las obras subterráneas, los edificios de las estaciones, los principales puentes y equipamientos, sino que, por encima de todo ello, se propone dotar al extenso conjunto urbano de la capital austríaca de un carácter y una personalidad adecuada a los tiempos que corren. Al mismo tiempo ese trabajo supone una comprobación de sus tesis, al hacer oír la voz de la arquitectura<sup>31</sup> en los problemas urbanos, evitando reducir a cuestiones técnicas e ingenieriles lo que debía ser configuración del ámbito cívico, y por ende artístico.

Wagner afirmó siempre la unidad de las artes, más aún, llegó a escribir: “se me hace difícil hablar del arte en plural, pues sólo existe un arte”<sup>32</sup>; esta actitud estuvo siempre presente en su modo de afrontar el proyecto de un edificio, considerando simultáneamente su dimensión urbana y su incidencia en la ciudad; actitud especialmente operativa cuando se trataba de un edificio público, entendido en su diseño como parte esencial de la ciudad.

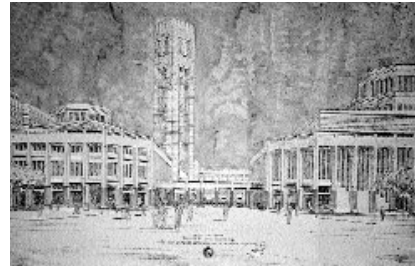
#### Ocasión y sentido de Die Grossstadt

En 1910 Otto Wagner se ve en condiciones de ofrecer de un modo directo su programa para la proyectación de la *Grossstadt*. La oportunidad se le presenta en el *International Congress of Municipal Arts* de Nueva York; tomando como ocasión su propuesta para el Plan Viena, nuestro arquitecto ofrece de modo sintético su visión de lo que debe ser un Plan Regulador de una gran ciudad<sup>33</sup>.

Podemos asegurar que nos encontramos con la propuesta más ambiciosa presentada por la arquitectura en aquellos años para la resolución del problema que supone la gran ciudad. La atención de la tratadística alemana, sin menosprecio de su operatividad y del rigor de su instrumentalización, es ante todo una mirada técnica y dirigida más a la ampliación de la ciudad que a su ordenación como una realidad única; los textos de Hénard que hemos presentado, se dirigen sin duda a la metrópolis, pero su actuación, tal como hemos visto, es fragmentaria, aunque su virtualidad se proyecte sobre la totalidad. La propuesta de Garnier, no busca resolver la gran ciudad, a lo más crearla. Faltan aún casi quince años para que Hilberseimer y Le Corbusier



15



16

Fig. 15. *Le Quartier des États-Unis*, estudio realizado para la ciudad de Lyon en 1919. Garnier plasma en su propuesta parte de las teorías que había desarrollado en la *Cité Industrielle*.

Fig. 16. La bolsa de Lyon. Proyecto realizado por Garnier en la ciudad francesa durante el mandato del alcalde socialista Edouard

28. Garnier publicó los trabajos realizados para Lyon entre 1905 y 1919 (*Les grands travaux de la ville de Lyon*, con un prefacio de Edouard Herriot, Ch. Massin Ed., Paris, 1919). Fuera de este proyecto resulta de interés revisar las propuestas preparadas por nuestro Autor en 1906 para el concurso convocado para la renovación del *Quartier de la Bourse en Marsella* (cfr. PAWLOWSKY, op. cit., pp. 81-84): la formación académica de Garnier se refleja aquí con especial claridad.

29. Corresponde a su conferencia inaugural con motivo de la toma de posesión en 1894 de la cátedra en la Academia de Bellas Artes de Viena; el texto fue ampliado y publicado al año siguiente: WAGNER, Otto, *Modern Architektur*, Verlag Anton Schroll, Wien, 1895. Este ensayo fue revisado y ampliado de nuevo en sucesivas ediciones (1899, 1902 y 1914), en la última recibió el título de *Die Baukunst unserer Zeit* (Verlag Anton Schroll, Wien); se dispone de una traducción castellana, en la que se identifican las distintas versiones: *La arquitectura de nuestro tiempo*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993. Citamos por esta edición, en este caso cfr. p. 94

30. El texto de GERETSEGGGER, Heinz y PEINTNER, Max, *Otto Wagner (1841-1918)*, Pall Mall Press Ltd., London 1970, sigue proporcionando una base adecuada para el conocimiento del arquitecto. Una investigación especialmente atenta a aclarar el significado de Wagner en la Arquitectura de su época puede encontrarse en Robert TREVISOLO, *Otto Wagner*, Laterza, Roma-Bari, 1990, cfr. también Carl E. SCHORSKE, *Viena Fin-de-Siècle: política y cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 39-79.

31. Es ésta una demanda constante de Wagner, cfr. por ejemplo las citas transcritas más adelante correspondientes a *Die Grossstadt*, cit., pp. 109 y 115.

32. WAGNER, Otto, *La arquitectura de nuestro tiempo*, cit. p. 34: la frase fue añadida por el Autor en la ed. de 1904.

33. WAGNER, Otto, *Die Grossstadt*, cit.



Fig. 17. Otto Wagner, Penzic 1841- 1918.

presenten sus propuestas, repectivamente, para la *Grossstadt* y para la ciudad de tres millones de habitantes<sup>34</sup>.

Dos circunstancias, de orden bien diverso, pueden identificarse en la génesis de su propuesta, y explican de algún modo su amplitud. Por una parte, el momento que atraviesa en aquellos años el proceso conformador de la disciplina urbanística; por otra, la propia operación renovadora de la arquitectura emprendida por Wagner. En efecto, desde finales del siglo XIX, y especialmente a comienzos del siglo XX, confluyen en Europa y Estados Unidos diversas iniciativas tendentes a la formulación de una disciplina dirigida a la construcción de la ciudad<sup>35</sup>.

Como resultado de este intenso intercambio y discusión de experiencias se afianzan los instrumentos del urbanismo, y muy especialmente el plan regulador, superando la mera técnica del ensanche: se difunde y comienza a precisarse el instrumento del *zoning*, se toma conciencia de la necesidad de prever equipamientos y áreas libres, se inicia la conceptualización de los sistemas urbanos, etc. Pero al mismo tiempo, los arquitectos consiguen asumir un papel relevante, compitiendo con los ingenieros, y aún desplazándolos de unos cometidos que, de algún modo, les habían sido asignados por la sociedad<sup>36</sup>. Como podremos comprobar el escrito de Wagner se inscribe de modo patente en esta operación dirigida a conseguir, en el planeamiento de la ciudad, “dar la palabra al arte y a los artistas, interrumpir la influencia del ingeniero que destruye la belleza” (p. 115).

La toma de postura del autor no puede interpretarse como una defensa corporativista de la profesión; por el contrario, está vinculada a un nuevo entendimiento de la arquitectura. Con su *Modern Architektur* había ya planteado la necesidad de que la arquitectura extendiese su propia “influencia al campo ocupado actualmente por el ingeniero, para que también aquí se satisfagan las necesidades estéticas”<sup>37</sup>; se trataba en definitiva de transformar la técnica en cultura, y ponerla al servicio de la vivienda del hombre. Para Wagner esta operación tenía como campo de operaciones un lugar bien concreto, e irrenunciable, la *Grossstadt* convertida para él, como afirma Samonà<sup>38</sup>, en “el centro vital de la actividad arquitectónica y la base concreta de sus escritos”. No es extraño por ello que, cuando en el ensayo al que acabamos de referirnos examina la práctica del arte, la mayor parte de estas páginas estén dedicadas a la *Grossstadt*, presentada como principal tarea que ha de afrontar el nuevo arquitecto<sup>39</sup>.

Interesa, por tanto, antes de examinar el contenido del texto que estamos presentando, identificar el núcleo del pensamiento de nuestro autor. Ante todo, destaca su ascendencia semperiana bien presente en su lema “*artis sola domina necessitas*”<sup>40</sup>, la necesidad, única dueña del arte; en consecuencia “la primera condición para alcanzar una buena solución es la concordancia entre el arte y finalidad”<sup>41</sup>. La gran ciudad aparece así como el reto presente al arquitecto, no se trata de plegarse pasivamente a sus condicionantes, ni, mucho menos, huir de ella refugiándose en problemas más abarcables. Wagner siente la necesidad de participar activamente en la creación de esta nueva naturaleza artificial que es la *Grossstadt*.

Si esta convicción había guiado su propuesta para el Concurso de Viena, la conferencia en Washington se convirtió en la oportunidad de presentar de un modo programático su propuesta general para la *Grossstadt*, sistematizando las ideas que había ya avanzado en la última parte de su *Modern Architektur*. Reproduce así en su conferencia párrafos enteros de su ensayo de 1896 (especialmente en sus versiones de 1898 y 1902), al mismo tiempo que las reflexiones preparadas para su conferencia americana, dan lugar a diversos añadidos en la última edición (1914) de *Modern Architektur*.

A pesar de la brevedad del escrito<sup>42</sup>, es patente la densidad de su contenido y la insistente conceptualización teórica sobre la que se apoya el Autor. Tras un breve prólogo que explica el origen del texto y acota, en consecuencia, la generalidad y brevedad con la que será tratado el tema, el discurso de Wagner se estructura en tres capítulos de contenidos bien precisos. El primero, la imagen de la ciudad, afronta la solución arquitectónica de la gran ciudad, el segundo fija los objetivos del plan regulador, concluyendo en la tercera parte con un examen de los aspectos económicos.

#### La imagen urbana

Aunque el texto se apoya explícitamente en el plan del Autor para Viena, desde el comienzo se aclara que se desea tratar de modo genérico de la *Grossstadt*, pues es precisamente la gran ciu-

34. LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Editions Crés, París, 1924; ed. castellana: *La ciudad del futuro*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1971; y HILBERSEIMER, Ludwig, *Grossstadt Architektur*, Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927; ed. española: *La arquitectura de la gran ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona 1979.

35. Así en el ámbito francófono se celebran los *Congrès de l'Art Public* (I en Bruselas, 1898; II en París, 1900; III en Lieja, 1905; y IV de nuevo en Bruselas en 1910); en Estados Unidos, casi contemporáneamente, se celebra la *First National Conference on City Planning* (Washington, 1909) y el *International Congress of Municipal Arts* (Nueva York, 1910) a los que, en años sucesivos, seguirían otras Conferencias Nacionales.

36. Buena expresión de este cambio lo encontramos en la *Town Planning Conference*, a la que ya nos hemos referido, organizada por el RIBA en Londres en 1910, y al que acuden los principales urbanistas europeos y americanos.

37. WAGNER, Otto, *Modern Architektur*, versión castellana citada: *La arquitectura de nuestro tiempo*, p. 82.

38. SAMONÀ, Giuseppe, *Introduzione a Architettura moderna e altri scritti*, cit., p. 7.

39. Cfr. WAGNER, Otto, *La arquitectura de nuestro tiempo*, cit. El capítulo al que nos referimos abarca de la pág. 91 a la 128, de ellas 23 páginas, de la 93 a la 115 están dedicadas a la *Grossstadt*.

40. *Ibid.*, p. 77. Allí escribió: “Alguien tan entendido como Gottfried Semper ha dirigido por primera vez nuestra atención sobre la certeza de ese postulado (aunque, por desgracia, él mismo también se apartara luego de él)”. El aforismo a que se refiere fue utilizado por Wagner como lema en varios concursos, entre otros en su propuesta para el Plan de Viena.

41. *Ibid.* p. 94.

42. 18 páginas en la edición italiana que estamos utilizando: op. cit. pp. 105-122.

dad la que “ha puesto en primer plano el problema de la expansión futura y de la reglamentación de su estado actual” (p. 106). Su propuesta, afirma, se aparta tanto del radicalismo de la vanguardia como del conservacionismo de los historiadores. Apunta así al núcleo de su mensaje: “la solución del problema consiste ante todo en alcanzar el fin general, y en el intento de alcanzar tal fin todo lo que se hace debe estar consagrado al arte” (ibid.).

La situación de cambio producida por los avances de la técnica y de la ciencia debe ser expresada por el arte, que “ha de adaptar el ambiente urbano al hombre que en este preciso momento lo habita” (p. 107). No sirven de nada los lemas al uso –arte nacional, dimensión urbana de la ciudad–, es preciso que el arquitecto sepa “distinguir y juzgar lo que es bello y viejo y lo que es solo viejo; y no debe pensar ni en una precipitada destrucción de lo bello, ni en copiar lo que ya existe” (p. 107).

Las características de la ciudad del futuro vienen determinadas por el actual modo de vida; ante todo, la necesidad de casas sanas y económicas para todos conducirá a una uniformidad en las viviendas; también motivos económicos aconsejarán la edificación en altura. La atención a estas necesidades conducen al trazado de calles largas y uniformes, que el arte debe aprovechar transformando su uniformidad en monumentalidad: “cuando el arte interviene correctamente en estos casos no se trata jamás de una ciudad hecha en serie. Esto sucede sólo cuando se impide actuar al arte” (pp. 107-108). Ni la excesiva decoración, con la que parece querer evitar la uniformidad, ni la irregularidad de los trazados urbanos tiene sentido.

La llamada a la monumentalidad, las imágenes del distrito XXII de Viena que incluye en su ensayo, su propio trabajo proyectual, confirman su atención y aprecio por la composición arquitectónica. Sin embargo, al aclarar el camino que ha de seguirse para buscar el arte urbano, acude al carácter que la arquitectura ha de proporcionar a la ciudad. “Lo que más influye –afirma– sobre la imagen de una ciudad es su fisonomía, esta tiene el difícil cometido de provocar la primera impresión, que ha de ser lo más grata posible” (p. 108). Los elementos más valorados para los ciudadanos –la industria, el comercio, la moda, el confort, etc.– han de ser instrumentos utilizados por el arte para atraer hacia él la atención de la mayoría. Resulta claro que para nuestro Arquitecto la composición debía traducir el carácter, y esto precisamente a través de la respuesta artística a la finalidad deseada<sup>43</sup>.

El autor no se resiste a describir la imagen que tiene en mente (pp. 108-109):

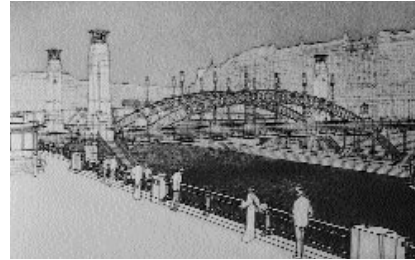
La cadena ininterrumpida de una calle radial flanqueada por bellos negocios (...), recorrida apresuradamente por la multitud, otras calles adaptadas al paseo común y que satisfacen a los paseantes por la oportunidad de comprobar las posibilidades de su bolsillo o curiosear sobre el lujo, un cierto número de restaurantes bellos y buenos que concilien la satisfacción física y la quietud, plazas en que se ofrecen sorprendentemente al espectador arquitecturas y monumentos de notable nivel artístico, y tantas otras cosas: son estos elementos, en primer lugar, los que dan a la ciudad una fisonomía acogedora.

No resulta posible leer estas líneas sin traer a la mente las imágenes y las aspiraciones de la *Sezession* que Wagner apoyó decididamente en el ambiente vienés; pero la insistencia en la atención de las necesidades, la búsqueda de la ordenación que responda a la finalidad de la ciudad, le conecta decididamente con una arquitectura posterior. Por ello afirma (p. 109):

Cuanto más responda una *Grossstadt* a su finalidad, cuanto mayor sea la comodidad que ofrece, cuanto más se concede la palabra al arte, tanto más hermosa será la ciudad. Su aspecto lindo, su cuidada limpieza, son componentes esenciales del arte urbanístico. La administración pública debe tener esto en cuenta.

Arremete enseguida con las falsas razones económicas, oímos así, con otro argumento y con otro lenguaje, también arquitectónico, lo que sería motivo continuo de la campaña desarrollada por el *Werkbund* y el racionalismo alemán. Existía entonces la idea de que había que excluir casi totalmente el arte del desarrollo de la ciudad, se aducen argumentos económicos, pero realmente lo que muestra este planteamiento, aclara Wagner, es la falta de sensibilidad artística, y responde a un desinterés de los ciudadanos acostumbrados a dejar los problemas artísticos a los Señores de la ciudad, sin asumir que esa responsabilidad recae sobre todos los ciudadanos del Municipio.

El costo económico de esa atención artística podrá reducirse en la medida en que se prevea, a través de la ordenación urbana, el crecimiento de la ciudad; son éstos los aspectos que van a tratarse con más detenimiento en los dos próximos capítulos, pero que el Autor considera necesari-



18

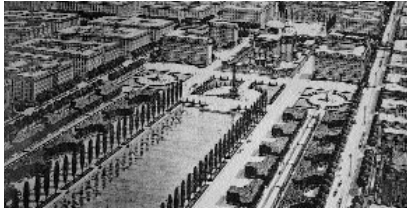


19

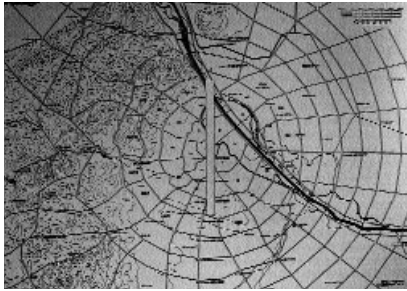
Fig. 18. *Ferdinand'sbrücke* 1905, el puente de estructura metálica conecta ambas orillas. El edificio situado en la otra margen es la proyectada *Stadtbahn*.

Fig. 19. *Artibus*, un diseño ideal de Wagner para el enclave de un nuevo museo.

43. Anteriormente había escrito: “La composición (...) ha de permitir reconocer con claridad los materiales que se van a emplear y la técnica que se va a adoptar (...); también ha de ceñirse a muchos otros aspectos. Los más importante entre estos son: [la clara caracterización de la finalidad del edificio]” (*La arquitectura de nuestro tiempo*, cit., p. 65: encerramos entre corchetes una expresión suprimida en la edición de 1914. Collin Rowe ha identificado como una de las características de la Arquitectura Moderna, el abandono de la búsqueda del carácter, pero al mismo tiempo señala como “en los problemas iniciados por el carácter (...) se encuentran los orígenes de algunas de las actitudes más significativas y distintivas del momento actual (“Carácter y composición”, en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 81-82). Posiblemente aquí se encuentre una de las virtualidades de Wagner, que lo unen a la arquitectura de su tiempo de cambio, y a la de hoy.



20



21

Fig. 20. Vista aérea del District XXII de Viena, incluido en su propuesta de Plan General.

Fig. 21. Plan General de Viena, una ciudad en expansión; primer premio del concurso convocado en 1892.

rio avanzar aquí: si no se ordena el desarrollo urbano, el crecimiento de la ciudad vendrá forzado por la actual configuración del campo (senderos, ríos, la topografía), (p. 110),

no es lícito asumir tales elementos como fundamento de la conformación artística de una *Grossstadt*. Porque, ¿dónde iría a parar entonces la imagen de la ciudad que se espera y a la que se tiende?; ¿dónde serían localizados los edificios públicos, los espacios libres, las vistas; cómo se alcanzaría a asegurar unas comunicaciones de tráfico óptimas, trazados rectilíneos funcional y económicamente convenientes para la futura edificación urbana y, en fin, una expansión ordenada de la *Grossstadt*, cosas todas de las que no se puede prescindir?

El desarrollo de la ciudad necesita de unos criterios bien meditados; precisamente identificar estos principios es la finalidad que se ha propuesto el autor en este escrito. Señala, en consecuencia, lo que para él supone el núcleo vital de la *Grossstadt*, pues es precisamente a esa vida, a ese habitar, al que el arte ha de dar respuesta. Según Wagner, la mayor parte de los hombres prefieren la vida en una gran ciudad, antes que en una pequeña, por un conjunto de motivos: “las posibilidad de unas mayores ganancias, la posición social, la comodidad, el lujo, la baja mortalidad, el tener a disposición todas las ayudas espirituales y materiales, el pasatiempo en el sentido bueno y menos bueno, y en fin, el arte” (p. 110). Pero también el propio carácter anónimo de la vida metropolitana, en cuanto es considerado condición de una mayor libertad<sup>44</sup>.

#### El plan regulador

En el segundo capítulo se presentan los criterios que han de guiar el plan regulador. “El esqueleto de una *Grossstadt* está constituido por las líneas de tráfico existentes, los ríos, los lagos, las ensenadas, las condiciones del terreno, etc.” (p. 110). En consecuencia la ordenación de la ciudad exige de un sistema que distinguirá la parte vieja de la ciudad de la nueva.

Respecto a la parte antigua el Autor insiste en la necesidad de “conservar y valorar la estética existente, del modo que sea más favorable al conjunto urbano” (p. 111); será preciso atender a las diversas circunstancias del tráfico, higiene, propiedades privadas, estado de conservación de la edificación, condiciones sociales y económicas, etc. En consecuencia las decisiones deberán tomarse caso por caso, y, si se piensa modificar la estética existente, será necesario formular un ponderado juicio artístico.

Por el contrario, la parte nueva de la ciudad, (p. 111):

puede, e incluso debe, ser encuadrada en un sistema para evitar que los sucesos futuros pongan a la administración municipal delante del fatídico ‘demasiado tarde’. Tal sistema deberá comprender: una programación generosa del modo de habitar y de vivir de los futuros habitantes, la posibilidad de incluir estructuras hoy aún desconocidas, la previsión de válvulas de seguridad para la expansión de la *Grossstadt* y, no en último lugar, su perfeccionamiento estético.

Enunciados de modo sucinto los objetivos que ha de cubrir la sistematización de la nueva ciudad, el autor pasa a examinar con detenimiento algunos de esos aspectos, o el modo de obtenerlos. Ante todo se refiere a la necesidad de prever un crecimiento generoso de la *Grossstadt* que, posiblemente en el plazo de 30 ó 50 años duplicará su población. Precisamente esa dimensión de la ciudad, y su realización en el tiempo, aconseja dividirla en distritos, que facilitarán tanto su administración como su misma formalización urbanística. La distribución de los distritos debe tener en cuenta “el modo de habitar, los vientos dominantes, y distinguirá entre distritos comerciales e industriales; por otra parte no es admisible destinar unos distritos solamente a una clase o a un fin particular” (p. 112); además, los distintos tipos de espacios libres y los diversos equipamientos deberán distribuirse adecuadamente en todos los distritos.

En cuanto a la disposición de los distritos alrededor del centro de la *Grossstadt* hay que considerar las condiciones topográficas existentes y las vías de acceso a la ciudad. En cualquier caso Wagner presenta la gran ciudad como expansible indefinidamente, desde el punto de vista artístico; si hay razones que aconsejan poner un límite a ese crecimiento se tratará de motivos técnicos, pero la arquitectura propuesta para la gran ciudad, no exige ninguna limitación espacial: los distritos aparecen como un mecanismo de subdivisión de la totalidad que incluye simultáneamente la posibilidad de una adición ilimitada.

En consecuencia, Wagner pasa a definir esos distritos; primero se refiere a su población que sitúa entre los 100 y los 150.000 habitantes, correspondiéndoles una superficie de 500 a 1.000 Ha. El autor sugiere rodear el centro de la ciudad de calles zonales (*Zonenstrasse*) a modo de

44. Más adelante, señalando las ventajas de la vivienda colectiva insiste: “los habitantes de la *Grossstadt* que prefieren desaparecer en la multitud como número, son muchos más que los que querrían oír cada mañana ‘buenos días, ¿ha dormido bien?’, por parte de los chismosos en las casas familiares” (p. 118).

circunferencias concéntricas a una distancia de unos 2 ó 3 kilómetros; en las zonas así delimitadas quedaría incluidos los distritos.

Los distritos, que se irán construyendo “a intervalos predeterminados según un proyecto bien calculado, terminarán por formar un grupo de pequeñas ciudades dispuestas en torno al centro” (p. 113), en consecuencia cada distrito dispondrá de los correspondientes parques y espacios libres. La presencia del *Ring* vienes, mueve a Wagner a rechazar los parques anulares que rigidizan la ciudad y que deben evitarse, precisamente, por las dificultades que provocarían en el crecimiento de la ciudad. De nuevo aparece el deseo de captar y responder a las necesidades; su experiencia le muestra que intentar acotar la ciudad, rodeándola de un anillo verde, produce una tensión edificatoria en las vías radiales difícilmente vencible.

Wagner ilustra su idea de *Grossstadt* mediante la presentación de algunas imágenes del plan elaborado para Viena. Por una parte el plano de ordenación general en el que se delimitan los diversos distritos, definidos de un modo más regular en las áreas centrales y más plegados a la geografía y a los caminos existentes a medida en que se distancian del centro; las dos imágenes restantes corresponden respectivamente al plano y a una perspectiva del distrito XXII. En el plan se prevén unas manzanas de 23 m. de altura y unas calles del mismo ancho, (pp. 113-114):

La disposición general de cada uno de los distritos debe ser definida antes de que la administración municipal permita su edificación; las propuestas que seguirán y la reglamentación sistemática permitirán hacer frente a este objetivo de modo artísticamente completo y correcto, tanto desde el punto de vista del tráfico como de la higiene. Se obtendrá así una serie de cuadros urbanos inspirados en la belleza y que respondan perfectamente a su fin.

Una cuestión de especial importancia para el conjunto de la *Grossstadt* es “asegurar un tráfico veloz y hacer que se pueda desarrollar un constante tráfico tanto a través de las vías zonales, como en sentido pendular en las vías radiales, de modo que cualquier punto de la ciudad pueda alcanzarse cambiando una sola vez de medio de transporte” (pp. 114-115). Para conseguir este objetivo se deberán utilizar trenes elevados, tranvías y trenes subterráneos; no se trata, como sabemos, sólo de una imagen ideal, en realidad todo esto estaba en marcha en la ciudad de Viena, bajo la dirección artística del propio arquitecto, aunque no se llegase al extremo deseado.

Para concluir este capítulo el autor recuerda que sólo por medio de una planificación sistemática, tal como él propone, se puede evitar llegar demasiado tarde; e insiste en la necesidad de “dar la palabra al arte y a los artistas, interrumpir la influencia del ingeniero que destruye la belleza y refrenar el poder del vampiro de la ‘especulación’ que hoy hace casi ilusoria la autonomía de la ciudad” (p. 115).

#### Aspectos económicos

No cabe duda que la sujeción del arte a la necesidad exige considerar los medios económicos precisos para la planificación y el mejoramiento de la ciudad; sólo una atención a esos medios convertirá en realizable la fisonomía y el carácter deseados para la ciudad.

Examina el método utilizado en varias ciudades alemanas, donde se habían introducido unas tasas sobre la plusvalía de los terrenos, proporcionando a la administración municipal medios económicos suficientes para afrontar las obras de urbanización y la adquisición de los solares precisos para el equipamiento. La solución propuesta por Wagner es mucho más ambiciosa y, según expone, tiene más posibilidades; se trata de que la municipalidad “adquiera en varias zonas, los terrenos aún no edificados, o poco edificados, en torno a la ciudad” (p. 116). De este modo, cuando la *Grossstadt* exija su expansión, podrán venderse a los particulares, obteniendo así ingresos suficientes para hacer frente a la amortización e intereses del dinero invertido y alcanzar unos beneficios que puedan utilizarse en la mejora urbana.

Este proceso se irá repitiendo en la medida en que crece la ciudad, expropiando siempre terrenos de poco valor y vendiéndolos cuando su destino urbano aumente su precio. De este modo, además, es posible canalizar el desarrollo urbano, regulando los valores catastrales, el costo de las concesiones, etc.; además, podrá reservarse suficiente terreno para los servicios públicos y frenar la especulación. Al mismo tiempo, los beneficios obtenidos con esta venta “permitirán a la *Grossstadt* resolver el mejor modo los problemas de administración, tráfico higiene y arte” (p. 117), tanto en su ampliación como en la ciudad existente.

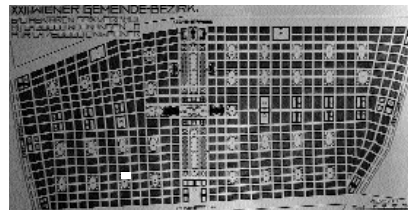


Fig. 22. Planta de la propuesta para el distrito XXII de Viena.

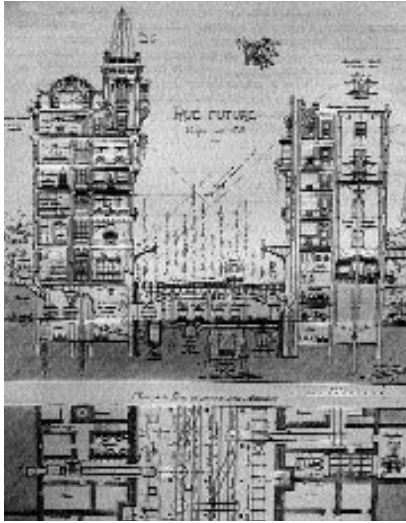


Fig. 23. *Rue Future* presentada por Hénard en 1910 con motivo de la *Town Planning Conference* de Londres.

El resto del capítulo es destinado a resumir las ventajas de la ciudad propuesta, rechazando como solución general la vivienda unifamiliar propia de la ciudad jardín, y criticando a aquellos que quieren poner en la tradición, lo pintoresco en la base del habitar moderno, pues –afirma– esto es “según nuestra mentalidad moderna, simplemente de mal gusto” (p. 118)<sup>45</sup>.

Para terminar Wagner insiste en la necesidad de prever el crecimiento y mejoramiento de la ciudad recordando, con el ejemplo de Viena, que los espacios verdaderamente conseguidos en los últimos sesenta años eran bien pocos (la *Burgplatz* de Semper, la *Schwarzenbergplatz* –no del todo perfecta–) y en ocasiones, como sucede con la Ringstrasse, deben su origen a un caso verdaderamente afortunado (p. 119):

Es por esto inadmisibles dejar la ampliación de la ciudad, como hasta ahora se ha hecho a la ciega casualidad y a la completa ausencia del arte, y presentar las aspiraciones como una cosa superflua o, en fin, consignar el desarrollo de la *Grossstadt* a la especulación edificatoria más abierta. El daño que se deriva de ellos para los ciudadanos y para la ciudad es enorme desde el punto de vista de la economía pública. Y se hace siempre mayor porque se hace siempre irreparable.

Los representantes de la *Grossstadt* deben recordar que podrán conseguir que su ciudad “sea el lugar de la alegría diaria de una población de millones de habitantes sólo si es también bella, cosa que, sin embargo, sólo se puede obtener a través del arte” (p. 119).

#### ENTRE CONTINUIDAD Y RUPTURA

Dentro de las profundas diferencias que encontramos en las respuestas dadas por nuestros autores al reto que presenta la nueva ciudad, es posible identificar en sus propuestas un mismo campo de acción. Los tres sienten la necesidad de afrontar la construcción de una nueva ciudad, y los tres cuentan para ello de un bagaje similar: Su formación academicista. En consecuencia, en todos ellos quedan identificados unos objetivos comunes, sin perjuicio de que en esos mismos objetivos existan divergencias notables. Nos interesa avanzar ahora esas coincidencias, de modo que pueda después destacar lo que distingue a cada uno.

Ante todo nuestros autores tratan de descubrir las características exigibles a esa nueva ciudad; a ese objetivo adaptan su oficio, su formación académica. La fuerza de sus propuestas se apoya precisamente en este diálogo entre lo dado –su formación, la ciudad que conocen y viven– y lo que se desean: la nueva ciudad.

Su arquitectura queda así sometida a una evidente tensión, que –en mayor o menor medida– modificará su propia naturaleza y los objetivos que hasta entonces había asumido como propios. Inevitablemente ha de producirse, por tanto, una transformación disciplinar que afecta personalmente –vitalmente– a cada uno de ellos; la operación a que se enfrentan les hace dirigir la mirada a la ingeniería; a ella, en el último medio siglo, se le ha confiado la resolución de los principales problemas urbanos, también porque habitualmente se han entendido como problemas provocados por la industria. Ese atractivo de la técnica encuentra su contrapeso en la sólida formación académica y compositiva recibida, en el aprecio a las formas del pasado; para los tres la composición es la herramienta que han aprendido y practicado, en ella buscarán la fundamentación de sus propuestas.

#### La composición como ajuste: Hénard

El atractivo que ejerce la técnica sobre Hénard es tan evidente que el arquitecto parisino no siente la necesidad de explicitarla. Es verdad que la imagen que de él nos ha dejado la historiografía se apoya más en su ponencia en la *Town Planning Conference*, con sus soluciones futuristas, que en sus *Études*; en cualquier caso, no se puede negar que las soluciones ingenieriles actúan ya como paradigma de las propuestas presentadas por Hénard para París.

Interesa, por otra parte, caracterizar adecuadamente el efecto en nuestro autor de esas referencias técnicas, pues no actúan tanto proporcionando nuevos y complejos medios, sino confirmando la necesidad de un análisis riguroso, que identifica los problemas y revisa los medios disponibles para su solución: la racionalidad instrumental aparece así en el núcleo de nuestro autor. No extraña, por ello, que su idea de la nueva ciudad se apoye muy de cerca en la ciudad existente; los objetivos que deben afrontarse son los de un funcionamiento correcto: por supues-

45. Aunque Wagner no se refiere a ningún autor o texto determinado, resulta patente su crítica a los planteamientos de HOWARD, Ebenezer, *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, Swan Sonnenschein & Co., London, 1898 y SITTE op. cit.



to ese funcionamiento no se limita a lo que un ingeniero consideraría como tal –tráfico, higiene–, incluye también la vida cívica, la percepción estética. Sólo atendiendo conjuntamente a todas esas necesidades considerará Hénard que una plaza funciona; basta revisar la propuesta para la Plaza de la Opera: con la valoración del espacio central como lugar de encuentro y la presencia de tres columnas marcando otras tantas perspectivas.

Si queremos entender cómo se relaciona esta actitud operativa con su formación académica, resulta especialmente esclarecedor lo que había escrito Guadet –su maestro en la Academia– en *Eléments et théorie de l'Architecture*<sup>46</sup>:

Hay un arquitectura de las vías públicas. Pero no supondré la concepción a priori de un ciudad; esta concepción no existe, y si existiera, sin duda habría que lamentarlo; si no desde el punto de vista de la utilidad, sí como arte. Al menos en Europa las ciudades se han hecho mediante un trabajo de siglos, sin regla ni idea preconcebida, con esta preciosa colaboración del azar y del tiempo, que sólo puede crear lo pintoresco. Después, de golpe, las necesidades de circulación imponen un lento trabajo de rectificación, alineaciones, necesidad que sería pueril criticar, pero que con frecuencia provocan disgusto en el artista y a veces protestas.

Con estas prevenciones no puede extrañar la modestia con la que Hénard afronta la modernización de París; pero, al mismo tiempo queda realizada la fuerza con la que se acomete esta operación. Nuestro arquitecto se dispone a ajustar el mecanismo de la ciudad, esto supone introducir nuevos elementos, emplazarlos adecuadamente de modo que se alcance un adecuada unidad en el conjunto; éste era precisamente el objetivo de la composición: “nada hay con seguridad más atractivo que la composición –había escrito Guadet–, nada más seductor. Es el auténtico dominio del artista, sin límites ni fronteras, salvo lo imposible. ¿Qué es componer? Reunir, ensamblar, unir las partes del todo”<sup>47</sup>.

Resulta así, en lógica paradoja, que lo que algunos han querido entender como utopía tecnológica no es sino la consecuencia de llevar a su límite el entendimiento académico de la composición y del papel de la arquitectura en la transformación de la ciudad. Se compone la ciudad, como se ajusta el reloj descompuesto, pero al hacerlo se tiene bien presente la composición estética del conjunto, tal como quedará modificado por los elementos que se proponen introducir. De algún modo se trataba de un camino convencional, pero al mismo tiempo era una vía madura y experimentada la que, dando por supuestos los logros disciplinares, e identificando sus posibilidades y aperturas ponían de manifiesto los *Eléments et théorie de l'Architecture*.

No extraña por tanto, que por un tiempo, los trabajos de Hénard recibieran poca atención por la ortodoxia del Moderno, y cuando se acudió a ellos la atención se centró en su influencia formal en Le Corbusier (sus *redans*), o en su futurismo tecnológico<sup>48</sup>. En ambos casos, nos encontramos más ante la esforzada reconstrucción de una genealogía, que en la identificación y valoración de las propuestas de los *Études*.

No se pueden negar contaminaciones formales entre la vía del futuro de Hénard y las casa sobre pilotes de Le Corbusier, o entre la *rue à redans* y la *Maison Dom-ino*<sup>49</sup>, pero la génesis proyectual en uno y otro arquitecto es bien distinta. El arquitecto parisino defiende expresamente el valor de la calle de la ciudad existente, con su trazado complejo, es precisamente el deseo de mantener esos ángulos, y la necesidad de proporcionar vías rectilíneas al tráfico lo que da lugar a la construcción a *redans*. Nada de esto aparece en Le Corbusier que ya había condenado la *rue corridor*, y que arriba a ambos tipos de casas por motivos bien diversos, declaradamente higienistas –consecución de aire, sol y espacio libre– e, innegablemente, formales y compositivos.

Por otra parte, tras un examen del conjunto de la obra de Hénard, parece evidente que el juicio de Benevolo sobre sus propuestas, calificadas de “utopía tecnológica”<sup>50</sup> resulta al menos excesiva, aún cuando pudiéramos compartir la existencia de una componente utópica, habría que identificarla exclusivamente en su propuesta de una construcción integrada para la vía del futuro, tal como expuso en la *Town Conference de Londres*; en todo caso nada de sofisticación tecnológica aparece allí, y menos aún en sus transformaciones de París.

La composición al límite: Garnier

No encontramos en Garnier ninguna alusión directa a la ingeniería, ni se hace explícito ningún problema disciplinar; la cuestión se elude, pero no por ello deja de estar presente. No es casual que el asentamiento urbano propuesto sea una ciudad industrial: una ciudad generada junto a

46. GUADET, Julien, *Eléments et théorie de l'architecture*, Librairie de la Construction Moderne, 1902-1904, volumen IV, p. 49 (corresponde al capítulo “L'architecture et les voies publiques”).

47. GUADET, op. cit., vol. II, p. 4.

48. Giedion en su canónico *Space, Time and Architecture* (1941) no incluye ninguna referencia a Hénard, hay que esperar a un texto tan tardío como el de Benevolo (1960) para encontrar una referencia a nuestro Autor.

49. FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993, 153 y 154.

50. BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, 1974, p. 380.



Fig. 24. Reconstrucción de *Tusculum*. Planta de la propuesta presentada por Garnier en *L'École des Beaux Arts* como muestra de su labor desarrollada en Roma.

una instalación industrial; y creada para las personas que trabajan en esa industria. La tarea de la construcción de esa ciudad es asumida directamente por la arquitectura: ella, y no la ingeniería, es la que toma conciencia “de que el trabajo es la ley humana”<sup>51</sup>, y da respuesta a esa ley creando los ámbitos adecuados para responder al ideal “de la belleza y de la bondad”<sup>52</sup>.

Merecería la pena rastrear en el pensamiento de Zola —el indudable mentor ideológico de Garnier— los rastros de esa desconfianza hacia la ingeniería; en cualquier caso, lo que aquí nos interesa subrayar es la negación implícita a referencias extradisciplinares. No encontraremos como en Hénard un mecanismo que se deba ajustar; más bien nos enfrentamos a una realidad —la nueva ciudad— que es preciso crear *ex-novo*, como un modo de rechazar eficazmente los errores del pasado. La racionalidad instrumental ha dado paso aquí a la racionalidad creadora; si aquella aceptaba lo dado sin discusión, ésta lo rechaza de igual modo, sin descubrir el valor de lo existente<sup>53</sup>.

La puridad disciplinar con la que se afronta el reto de la nueva ciudad, impide una negación de la tradición académica; pero al mismo tiempo sitúa a Garnier en una posición difícil. No podemos considerar a la ligera la tensión que nuestro arquitecto sufrió durante su etapa en Villa Medicis; los duros juicios de sus profesores, no son la descalificación del alumno sin condiciones, tampoco se trata de una reprimenda que busca estímulo del poco aplicado. Esos juicios, más bien, muestran el desconcierto de los académicos ante un trabajo que se inscribe en la tradición disciplinar, pero que al mismo tiempo la pervierte, la utiliza para lo que —a juicio de aquellos profesores— no está previsto.

Un examen de la obra de Garnier pone de manifiesto que sus propuestas hunden sus raíces en las bases firmes de la composición académica, y sobre ese fundamento lleva la composición a su límite. Banham, en el ensayo ya citado, pone de manifiesto con especial claridad esta actitud. Guadet había escrito: “componer es hacer uso de lo que se sabe. La composición trabaja con materiales, tal como lo hace la construcción, y estos materiales son, precisamente, los Elementos de la Arquitectura”<sup>54</sup>. Esos elementos se reúnen, se ensamblan para unirlos en un todo<sup>55</sup>:

Estas partes [estos todos], a su vez, son los Elementos de Composición, y así como realizaréis vuestros edificios con muros, aberturas, bóvedas, techos (...), así también integraréis vuestra composición con habitaciones, vestíbulos, salidas y escaleras. Tales son los Elementos de Composición.

Garnier, llevará al límite este método compositivo; podríamos decir —aunque la terminología evidentemente no es de nuestro arquitecto—, que los edificios son utilizados ahora como Elementos Urbanos, y estos Elementos se componen, se unen para formar otros todos: las zonas que se componen entre sí, como los elementos de composición formaban los edificios<sup>56</sup>:

Residencia, industria, transporte, salud, cada uno de estos ámbitos —ha hecho notar Banham— ocupan superficies de tierra separada y compactas: toda la industria está ubicada en una unidad, todas las residencias en otra, con comunicaciones totalmente inadecuadas como la proyectada, por ejemplo, entre las dos zonas mencionadas: el único camino axial, que bordea la zona residencial produce el atascamiento de todo el tránsito.

En cualquier caso no parece necesario analizar con detalle los inconvenientes funcionales de la *Cité Industrielle*, podemos además pensar que una mayor experiencia podría resolver esos problemas; lo importante es identificar el modo en que se utiliza la composición, y prever el uso magistral que de ella se puede hacer para la proyección de la ciudad: en la lectura de la *Carta de Atenas*, y en el análisis de las ciudades hechas bajo su impulso, podemos reconocer entre líneas, a modo de una potente falsilla, los principios de la composición arquitectónica.

Tampoco parece pertinente insistir ahora en las carencias de estas ciudades, la literatura disponible al respecto es suficientemente abundante y conocida para dispensarnos de ello<sup>57</sup>; tampoco parece posible atribuir al formalismo implícito todos sus defectos, sin embargo, merece la pena identificar desde el interior de la lógica académica, el salto metodológico que Garnier provoca.

La finalidad de la composición, tal como expresa Guadet, supone manejar unos elementos conocidos “desde un doble punto de vista: adaptarlos a programas definidos y a necesidades materiales”<sup>58</sup>. La operación, cuando se mantiene dentro de la arquitectura permite un gran rigor: los elementos de arquitectura tienen un origen técnico —muros, bóvedas, aberturas—, se combinan en los elementos de composición que actúan como los elementos funcionales mínimos —habitaciones, vestíbulos, escaleras—; no hay ningún espacio que quede fuera de la composición, o

51. GARNIER, Tony, op. cit., p. 222

52. *Ibid.*

53. No podemos entrar aquí en un examen pormenorizado que identifique los evidentes límites de esta racionalidad; remitimos al lector interesado a un texto especialmente esclarecedor, aunque no se refiera directamente al urbanismo: HAYEK, Friedrich August vom, “Los errores del constructivismo”, en *Nuevos estudios de filosofía, economía e historia de las ideas*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1981, pp. 3-21.

54. GUADET, op. cit., vol. I, p. 7.

55. *Ibid.*, vol. II, p. 4.

56. BANHAM, op. cit., p. 52.

57. Baste remitir, por ejemplo, a JACOBS, Jane *Vida y muerte en las grandes ciudades americanas*, Península, Madrid, 1967 y HUET, Bernard, “La città como spazio abitabile, Alternative alla Carta di Atene”, en *Lotus internazionale*, 1984, n. 41, pp. 6-16.

58. GUADET, op. cit., vol. I, p. 2.

mejor dicho sólo el espacio externo queda fuera de la composición, enmarcando y realzando la composición.

El problema de la composición urbana, tal como la emplea Garnier, y tal como la ha legado a los urbanistas de los CIAM, es la utilización –junto con los elementos ya compuestos, los edificios– de unos elementos nuevos –los espacios urbanos–, que en su composición resultan residuales. Como Guadet enseñaba la composición debe hacer uso de lo que se sabe (*ce qu'on sait*), por ello sus *Elements* se centran en el análisis y presentación de los elementos disponibles para la composición.

Cuando Garnier compone las viviendas en un gran parque, está manejando, sin ser totalmente consciente, un elemento de composición que no domina –el espacio libre–, que emplea no como algo dado, con sus condiciones y exigencias, sino como resultado de su composición. El denunciado carácter neutro o absoluto del espacio urbano en el Moderno<sup>59</sup>, es solo una consecuencia más de su rebeldía a la composición académica: rebeldía a la que el Moderno responde, considerándolo sólo un fondo, y olvidando su figura.

No se trata, desde luego, sólo de un problema formal. Los Elementos de Composición tienen un contenido funcional, son capaces de cubrir unas necesidades, unos usos que se conocen. Por el contrario, en el Movimiento Moderno, al espacio urbano sólo se le concede un papel subordinado a la arquitectura: resolverá las comunicaciones, las exigencias higiénicas, pero no existe una reflexión real sobre las actividades –no meras funciones– que puede recoger.

#### La composición como límite: Wagner

Si fijamos ahora nuestra atención en Wagner, aparece de modo claro su actitud ambivalente frente a la ingeniería. Las posibilidades y realizaciones de la técnica producen en Wagner una innegable atracción; reconoce sin prejuicio sus virtualidades, pero –precisamente por esto– denuncia con fuerza sus peligros: su insensibilidad estética. El arquitecto que él desea ha de tener los mismos conocimientos que el ingeniero, pero a ellos ha de añadir sensibilidad.

La teorización de Semper proporciona a nuestro autor la clave para absorber dentro de la arquitectura las demandas que la ingeniería viene satisfaciendo; el aforismo *artis sola domina necessitas*, declara, y aún ordena, esa capacidad. No es extraño, por tanto, que la ortodoxia del Moderno haya interpretado siempre a Wagner como un protorracionalista, un funcionalista avant la lettre, aunque el término función sea sustituido en nuestro autor por el de necesidad<sup>60</sup>.

De este modo, el lenguaje indudablemente clásico de su arquitectura no ha impedido su valoración por la crítica, si bien siempre se ha insistido en las limitaciones de su búsqueda de un lenguaje adecuado para la arquitectura moderna<sup>61</sup>. Posiblemente sea precisamente su lenguaje el principal motivo que, de algún modo, ha descalificado la urbanística de Wagner en las historias al uso. Giedion considera que “la visión arquitectónica y la energía que se manifiesta en tantas de las obras de Wagner parecen paralizadas en el momento en que se entra en el campo de la urbanística”, y aclara, “a finales del ochocientos parecía que la urbanística había agotado todas sus posibilidades”<sup>62</sup>. Más duro aún resulta el juicio de Benevolo cuando afirma “la esterilidad del método wagneriano en urbanística y el carácter acrítico y convencional de sus proyectos de ampliación de Viena”<sup>63</sup>.

No es posible negar que, en una primera lectura, *Die Grossstadt*, aparece como una propuesta ingenua en exceso, y estrechamente ligada a unas formas de las que parecía haberse extraído ya toda su capacidad urbana. Sin embargo, una consideración más detenida del texto exige tomar en consideración los datos del problema afrontado por Wagner, y el carácter pretendidamente paradigmático –didáctico– de su propuesta. Hay en los dibujos que ilustran el texto una claridad, un rigor formal, una confianza en las posibilidades de la arquitectura para dar forma a la ciudad, que sin duda eliminan –por motivos didácticos, no por ignorancia– la complejidad real a la que la forma urbana debe dar respuesta.

Wagner se plantea de modo directo y decisivo absorber dentro de la arquitectura la cuestión de la gran ciudad, dar respuesta, desde la arquitectura, a los problemas que una incipiente disciplina urbanística está intentando resolver con instrumentos ingenieriles. Podemos considerar que su objetivo coincide con el Garnier, su solución diverge radicalmente de la de éste, en cuanto no se contenta con partir de cero, ni en dar solución al asentamiento de un número limitado de habi-

59. Una de las primeras denuncias de la pérdida del espacio urbano, desde el punto de vista arquitectónico, corresponde a KRIER, Robert, *Stuttgart: Teoría y práctica de los espacios urbanos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976; JACOBS, op. cit. (original de 1961), ya se había referido a esa pérdida en sentido social.

60. Puede comprobarse la progresiva atención a Wagner y un amplio abanico de valoraciones revisando, entre otros, GIEDION, op. cit., pp.328-333; PEVSNER, Nikolaus, *Pioneros del Diseño Moderno. De William Morris a Walter Gropius*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1958, p. 221.; ZEVI, Bruno, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Ed. Poseidon, Barcelona, 1980, pp. 71-73; BENEVOLO, op. cit., pp. 306-312.; FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, 1993, pp. 79-80.

61. Una sugerente examen de esa peculiar búsqueda wagneriana de un nuevo lenguaje, puede verse en la introducción de Samoná a WAGNER, *Architettura moderna et altri scritti*, cit.

62. GIEDION, op. cit., p. 705.

63. BENEVOLO, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, 1974, p.311



Fig. 25. La *Karlsplatz* de Wagner, una de sus actuaciones más emblemáticas diseñada en 1919.

tantes. Las necesidades que identifica, y que han de ser atendidas por el arte, son las que se derivan de la gran ciudad, de una población que crece a un ritmo acelerado. Se trata, en definitiva, de resolver desde la arquitectura la ciudad expansible, la ciudad en crecimiento.

Enfrentado a esta necesidad Wagner comprende las limitaciones que, para la disciplina arquitectónica, supone la composición; él es un maestro en este arte, pero siempre ha afirmado la necesidad de que la composición exprese el carácter que responde a las necesidades que satisface. La necesidad que ahora debe atender es la expansión de la ciudad, y aquí la composición se muestra sin recursos. La unidad de conjunto que debería conseguirse ensamblando, componiendo, elementos es una realidad abierta; el proceso de crecimiento de la ciudad no se ajusta al proceso compositivo.

La superación de este límite queda confiada por Wagner a un proceso de descomposición, que divide la ciudad propuesta en distritos, definiendo así una ley compositiva (en rigor deberíamos decir, descompositiva) que permite añadir nuevos distritos en la medida en que eso sea necesario<sup>64</sup>.

El distrito aparece como el elemento básico de proyectación: define un área que, además de atender hasta cierto nivel las necesidades de los ciudadanos, proporciona un campo para su formalización arquitectónica, mediante proyectos bien calculados, realizados a intervalos predefinidos, según exija el crecimiento de la población<sup>65</sup>.

La evolución de la práctica urbanista, la distancia existente entre el actual proyecto urbano y la ciudad wagneriana, puede oscurecer un dato irrefutable: Wagner plantea por primera vez, desde la arquitectura y atendiendo a su dimensión urbana, la construcción de la ciudad por partes. La concepción de la ciudad como un objeto único, abarcable por la voluntad creadora del arquitecto, queda deslegitimada, ante la comprobación de los límites que presenta la composición arquitectónica. Al mismo tiempo, se afronta la extensión de la arquitectura incluyendo en su objeto la construcción de la ciudad, pero renunciando a una mera dilatación de sus instrumentos conceptuales; la arquitectura urbana ha de explorar nuevos instrumentos, el distrito es sólo una base sobre la que desarrollar esa expansión de la arquitectura; con muy poca distancia —en el tiempo y en el espacio— Berlage mostraba las posibilidades de los tejidos: se comenzaba a superar así el urbanismo del punto y de la línea que había dirigido hasta entonces la primera urbanística<sup>66</sup>.

#### Hacia la construcción de la disciplina

Si superamos la fascinación ejercida por Garnier sobre ortodoxia del Moderno, será posible entender las posibilidades y límites de las distintas corrientes generadas a comienzos de siglo entre tradición y ruptura, también podremos entender una herencia más rica y compleja de lo que nos muestran las historias al uso. La necesidad y virtualidad de la actuación urbana en puntos estratégicos; la percepción por parte de los ciudadanos de la ciudad como un mecanismo complejo —de un artefacto no totalmente racional— están presentes en Hénard. La búsqueda de nuevas imágenes urbanas, la valoración de la claridad compositiva, y el entendimiento de la calidad urbana como conjunción de equipamiento y buena arquitectura, son requisitos irrenunciables tras la enseñanza de Garnier. La necesidad de responder adecuadamente a la vida metropolitana, atendiendo a nuevas actividades; la concepción de la ciudad por partes; las posibilidades del proyecto urbano, como respuesta a la tensión plan-proyecto, aparecen ya anunciadas en Wagner.

Pero, por encima, de estas consideraciones parciales queda patente una enseñanza, nunca agotada, la necesidad de unir disciplinadamente arquitectura y urbanismo, de identificar la dimensión urbana de la arquitectura y la dimensión arquitectónica del urbanismo. El reto, en definitiva, de responder a la construcción de la ciudad mediante una disciplina, que como la propia ciudad, ha de estar en continuo cambio y ajuste, pero sin perder su identidad.

64. De nuevo Banham, op. cit. p. 34 y 276-278, ha llamado la atención sobre este recurso de la Arquitectura Moderna a la descomposición, como una alternativa a la composición, instrumento convencional nunca abandonado por los Maestros.

65. WAGNER, *Die Grossstadt*, p. 113.

66. URBANI, Leonardo, *La città concreta*, Sallerio, Palermo, pp. 77-90 ha explorado con especial claridad esta evolución de la primera urbanística.

# CLASICISMO, LICENCIA Y RETÓRICA EN LA ARQUITECTURA DE LUIS MOYA. A PROPÓSITO DEL 50 ANIVERSARIO DE LA PRIMERA PIEDRA DE LA UNIVERSIDAD LABORAL DE GIJÓN

Carlos Montes Serrano

*Este año se cumple el cincuenta aniversario del comienzo de las obras de la Universidad Laboral de Gijón, el último gran edificio del clasicismo y la obra más señalada del arquitecto Luis Moya Blanco (1904-1990).*

*Con esta ocasión, se ha celebrado en Gijón un congreso para analizar la aportación de este edificio a la historia de la arquitectura española, en el que participaron varios profesores arquitectos e historiadores del arte. El presente artículo corresponde a una de las conferencias dictadas en este congreso, en la que el autor se ocupa de analizar el clasicismo que Moya desarrolla en el edificio de la Laboral de Gijón<sup>1</sup>.*

## RETÓRICA Y ARQUITECTURA

Pese a los estudios especializados que se han publicado en la segunda mitad de este siglo, sobre la importancia de la retórica en la cultura y el arte del renacimiento y del barroco, todavía es necesario aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de retórica<sup>2</sup>. Pues es frecuente que algunos entiendan que nos proponemos juzgar una obra de arquitectura –como pudiera ser la Universidad Laboral de Gijón de Luis Moya– a partir de un posible carácter didáctico o moralizador, tan presente en la teoría de las artes del siglo XVII y XVIII. O lo que es peor, que intentamos descalificar una obra concreta por su carácter retórico, entendido éste en el sentido vulgar de la expresión; es decir, en cuanto formularia, artificiosa, pomposa o afectada.

Es necesario, por tanto, señalar, ya de entrada, que el objetivo de mi intervención consiste en relacionar el arte de la retórica con el clasicismo arquitectónico, tal como se expone en los tratados, se expresa en la arquitectura, y se refleja magistralmente en toda la obra de Luis Moya, tanto en sus edificios, como en el conjunto de sus escritos<sup>3</sup>.

Para los no entendidos he de advertir que el arte de la retórica es el gran arte de la antigüedad romana. Solemos creer que la arquitectura o la escultura ocuparon en Roma el pináculo de las artes; pero no es así. El arte en el que se alcanzó mayor perfección y refinamiento en la antigüedad fue el arte de la retórica, de la oratoria y de la declamación en público.

Pero lo que realmente nos interesa ahora es que los problemas que suscita la tratadística del arte de la retórica son prácticamente los mismos que, quince siglos después –a partir del renacimiento–, se desarrollarán en la tratadística de la arquitectura y de las demás artes. Hay un dato importante que nos permite comprender por qué los escritores sobre el arte y la arquitectura del renacimiento se fijaron con tanta atención en los tratados de retórica.

Los tratadistas de la retórica en la antigüedad, con el fin de exponer con precisión sus ideas sobre el estilo y el carácter expresivo de su arte, acudieron a múltiples ejemplos y anécdotas tomados de la historia de la pintura y escultura de su época. No resulta extraño, por tanto, que cuando los escritores de los siglos XV, XVI y XVII quisieron reflexionar sobre sus respectivas artes –sobre el estilo, los modos o la expresión en la pintura, escultura o arquitectura– acudieran a esas obras de retórica, puesto que en ellas ya se trataba, aunque indirectamente, de algunas cualidades y valores de las artes sobre las que tenían que teorizar.

Dada esta íntima vinculación entre la retórica y las artes visuales, los grandes escritos sobre arte y arquitectura del clasicismo italiano incluyen numerosos pasajes en los que se adaptan casi literalmente ideas, conceptos y ejemplos de las grandes obras de Cicerón, Tácito o Quintiliano, con el fin de exponer y articular una teoría coherente en forma de Tratado.

Intentaré por tanto relacionar la retórica clásica con ciertos episodios del clasicismo arquitectónico del siglo XVI –acudiendo especialmente al tratado de Sebastiano Serlio–, ya que esta íntima relación entre la retórica y la arquitectura del *Cinquecento* creo que arroja cierta luz sobre

1. El texto resume la conferencia pronunciada en el Congreso *La Universidad Laboral: Luis Moya y su aportación al patrimonio artístico de Asturias*, celebrado en Gijón del 28 al 30 de octubre de 1998. También intervinieron en estas jornadas los profesores Antonio Bonet Correa, Víctor Nieto Alcaide, Carlos Sambricio, Antón G. Capitel, Inocencio Ares Alonso y Javier García Gutiérrez Mosteiro.

2. Cfr., entre otros: BAXANDALL, M., *GiOTTO y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica*, Visor, Madrid 1996. LEE, R.W., *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*. Càtedra, Madrid 1982. BIALOSTOCKI, J., *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral, Barcelona 1973.

3. Algunos de los escritos de Luis Moya reflejan claramente la influencia del arte retórico en sus ideas de la arquitectura; y más en concreto, el sentido del decoro o de la conveniencia –concepto éste central en la retórica clásica– que, en su opinión, debía gobernar el buen hacer del arquitecto. Se puede cfr. al respecto sus artículos “La arquitectura Cortés” y “Tradicionalistas, funcionalistas y otros”, ambos en la *Revista Nacional de Arquitectura* (nº 56-57, 1946; nº 102-103, 1950).

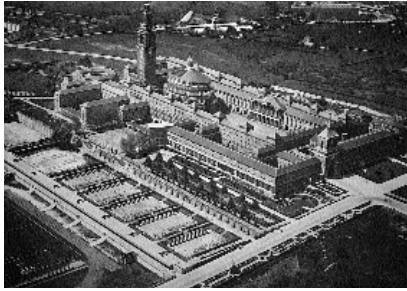


Fig. 1. Universidad Laboral de Gijón.

el virtuosismo que Luis Moya alcanza en su arquitectura clásica, y en especial en su edificio para la Universidad Laboral de Gijón.

He de indicar, como dato de interés, que hasta lo que mi conocimiento me permite, no hay evidencias de que Moya estudiase los grandes tratados de retórica de la antigüedad. No obstante, es de todos conocido que Moya era un asiduo lector de las obras de San Agustín, reconocido maestro de retórica en su juventud, muy influenciado por Cicerón y otros grandes tratadistas de este arte. Por tanto, cabría decir que Luis Moya asimiló las grandes cuestiones de la retórica clásica de forma indirecta; tanto por la síntesis elaborada por el obispo de Hipona, como por la influencia del arte de la retórica en los tratados y escritos sobre la arquitectura clásica.

## EL CLASICISMO ARQUITECTÓNICO DE LA UNIVERSIDAD LABORAL

Si algo distingue a Luis Moya entre los arquitectos de su generación es, junto con su innegable talante humanista, su perfecto dominio y pericia en el uso del clasicismo, lo que le permite disfrutar explorando las potencialidades de éste. Buscando no sólo la correcta resolución clásica de los problemas planteados, sino también un cierto énfasis y efectismo en la utilización de recursos novedosos y originales, adaptados –un tanto libremente– del arsenal del clasicismo.

En este sentido, y dentro de la trayectoria profesional de Moya, la Universidad Laboral de Gijón constituye una manifestación del dominio del clasicismo al servicio de una obra efectista y, hasta cierto punto, extravagante, que solamente se pudo realizar contando con el consentimiento y complacencia de un buen cliente. Y en esta obra –como no podía ser de otra manera– conviven, junto con la severa norma clásica, principios que podemos entender como heterodoxos, pues el clasicismo, lejos de ser un arte cerrado, encierra en su interior infinitas posibilidades y licencias para la creatividad.

Pero lo que principalmente me interesa señalar en esta conferencia es que esta amplitud de registros sobre lo clásico que se nos manifiesta en la Universidad Laboral, lejos de constituir una extravagancia anticlásica o surreal –como muchas veces ha sido juzgada–, corresponde más bien a la esencia del clasicismo; a aquella idea de la fórmula clásica que descubrimos en la lectura de los grandes tratados del arte de la retórica.

Y permítanme una anécdota personal. A comienzos de los años ochenta, justo coincidiendo con mi incorporación a la docencia universitaria, tuvo cierto momento estelar, en el ámbito de la teoría y del proyecto, la referencia al clasicismo. En aquellos años de recuperación de los valores del clasicismo, recuerdo haber hablado con Luis Moya, en sus clases de doctorado en la Universidad de Navarra, sobre las ventajas de la arquitectura clásica frente a las formas modernas.

Ante nuestro escepticismo, Moya nos insistía en que la arquitectura clásica no restringía la libertad creadora; sino que, por el contrario, era el mejor recurso para hacer arquitectura. Sólo si existen las normas –solía repetir a este respecto, a la vez que aplicaba esta idea a otras esferas de la vida– cabe hablar de libertad<sup>4</sup>.

Es evidente –venía a decir Luis Moya– que la arquitectura clásica tiene sus normas y reglas, pero junto con ellas también disponemos de la posibilidad de modificar, adaptar o transgredir esas normas, tal como podemos apreciar en la amplia tradición de la arquitectura clásica y, muy especialmente, en los sistemas compositivos de la arquitectura española<sup>5</sup>.

Como vemos, Luis Moya no entendía el clasicismo como un sistema cerrado –algo así como un estilo universal, absoluto o ideal al que tener que plegarse en la labor proyectual–, sino más bien como una tradición abierta que recorría la historia de la arquitectura, permitiendo ser adaptada a cada momento histórico, a cada situación concreta, según la pericia y la sensibilidad de cada arquitecto<sup>6</sup>.

Otros valores que Moya destacaba de la arquitectura clásica era que ésta se encontraba al alcance del gran público, que sabía reconocer de forma vaga e intuitiva sus valores, sus normas y sus reglas. Luis Moya fue muy explícito a la hora de explicar el porqué de ese entendimiento. En sus escritos y clases nos hablaba de los principales valores de la arquitectura clásica –una arquitectura a escala y servicio del hombre, al estar gobernada por el número y la proporción–, a la vez que solía indicar ciertos valores perennes que él creía descubrir en la tradición de su arte.<sup>7</sup>

4. Cfr. MOYA, L., "Tradicionalistas, funcionalistas y otros", ahora en *La arquitectura cortés y otras escritas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993, p. 74.

5. Moya afirmaba que nuestro clasicismo admitía un mayor grado de libertad frente a la norma clásica que las arquitecturas italianas o francesas, que tendían más a la cristalización de sus arquitecturas en modelos ideales. De hecho, aprecia en la tradición española una composición "hecha sobre una cadena de eslabones compuestos cada uno de una cosa y su contraria, armonizadas siempre por un juego inteligente e irónico". La reflexión de Moya, escrita en 1950, me parece realmente interesante, pues refleja perfectamente el carácter compositivo de la Universidad de Gijón. Cfr. *Ibid.* p. 76.

6. "Sólo la tradición es un camino por el que se avanza", afirmaba Moya en su artículo "La arquitectura cortés" (*ibidem*, p. 19). Entendiendo así el clasicismo como algo evolutivo, y su arquitectura como una etapa más, un momento cualquiera, en la historia de esta tradición. Cfr. También OCHOTORENA, J. M., "Una entrevista a Luis Moya" en *BAU*, pp. 156-164. En esa misma revista, al tratar de la Universidad Laboral de Zamora, Antón Capitel también resalta el carácter abierto e integrador del clasicismo de Moya, lo que le permite juzgar a su obra como permisiva, manierista y heterodoxa. Cfr. CAPITEL, A., "La Universidad Laboral de Zamora" en *BAU*, pp. 128-155.

7. No puedo referirme por extenso a las cualidades expresivas que Moya encontraba en la arquitectura clásica; el orden y la jerarquía del sistema clásico lo hace apto para expresar cualidades expresivas, como pueden ser la sencillez o la nobleza, lo llano o lo majestuoso, lo adecuado o lo impropio, etc. Se trata de cualidades expresivas que pueden detectarse y medirse con cierta objetividad cuando existe un sistema estilístico estable y muy articulado. Tal es el caso de la retórica clásica, en la que ya encontramos toda esta gama expresiva en los estilos declamatorios, con las cualidades antes señaladas, que estaban gobernadas por el decoro, la conveniencia u oportunidad. Ni que decir tiene que el "decoro" era la principal cualidad del artista, lo que le exigía un gran conocimiento de la tradición, de las convenciones y recursos de su arte, y una especial sensibilidad u oficio para acertar con lo adecuado a cada circunstancia y momento. Es evidente que Luis Moya poseía esas cualidades –el sentido del decoro– en un grado muy elevado, tal como lo manifiestan sus obras, sus escritos y la elegancia de su personalidad.



2

En los años setenta, por influencia del libro *El hombre y sus símbolos* de Carl G. Jung, Luis Moya –con esa sencillez e ingenuidad que le caracterizaba– llegará a referirse a los arquetipos presentes en el inconsciente colectivo, transmitidos genéticamente de padres a hijos, como son el signo de la caverna, del menhir –columna o torre–, de la escalera, de la puerta, de la cornisa, de la muralla que encierra la ciudad<sup>8</sup>.

En fin, pienso que la explicación acerca del entendimiento de la arquitectura clásica y su fácil acceso al público exigen una explicación bastante más compleja y a la vez racional. Pero bien está, de pasada, explicar estas ideas de Luis Moya, ya que esos signos –muralla, a veces muro, a veces zócalo, puerta, escalera, torre, columna, cornisa y bóveda– se encuentran omnipresentes en el conjunto arquitectónico de la Universidad Laboral.

Por tanto, mi primera reflexión ante el edificio de Gijón podría resumirse en que la Universidad Laboral –por encima de connotaciones ideológicas hoy ya superadas– se nos presenta como una magnífica obra de arte, donde podemos descubrir el despliegue que Luis Moya realiza en el manejo de la arquitectura clásica, con la que consigue ordenar, articular, dar sentido y significación a una estructura de tal complejidad, que desafía la capacidad creadora de cualquier arquitecto.

En este sentido, es importante señalar que en España ningún arquitecto tuvo una oportunidad de realizar una estructura arquitectónica de tal tamaño y empaque. Luis Moya tuvo una ocasión que a muy pocos la historia les ha brindado; en ella puso todo su empeño e ilusión, junto al perfecto conocimiento que tenía de la historia y de las posibilidades y recursos del clasicismo. Como queriendo demostrar, en esta obra epigónica del último tardoclasicismo europeo, que aún cabía construir sueños y utopías, retazos de un mundo antiguo que la modernidad de su tiempo hacía años había rechazado. Y es del todo patente que en este empeño, que tiene algo de heroico y surreal, Moya salió bastante airoso.

#### LICENCIA Y NORMA CLÁSICA

Como decíamos anteriormente, existe un falso entendimiento del clasicismo arquitectónico en cuanto sistema rígido y cerrado de reglas y normas. Pero, tal como afirmaba Moya, el clasicismo no es un sistema cerrado, sino que, junto al virtuosismo en el empleo canónico del estilo, o

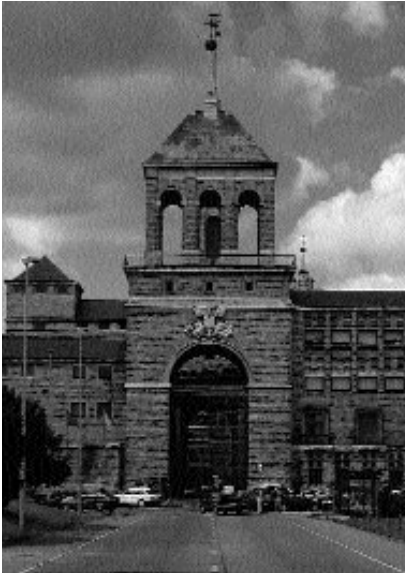


3

Fig. 2. Alzado este principal.

Fig. 3. Vista oeste de la Universidad.

8. Cfr. Moya, L., *El código expresivo en la arquitectura actual*, Lección magistral de apertura de curso, Universidad de Navarra, Pamplona 1971.



4



5



6



7

Fig. 4. Puerta de acceso.

Fig. 5. Patio corintio de acceso.

Fig. 6. Vista del patio central de la iglesia.

Fig. 7. Fachada del teatro.

9. Sobre el carácter irónico y surreal de la arquitectura de L. Moya, se puede cfr. ARNUNCIÓ PASTOR, J.C., *La actitud surrealista en la arquitectura, entre lo grotesco y lo metafísico*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1985, pp. 91-96.

en las referencias y citas que emulan los grandes logros de la tradición, también se pueden dar procesos de innovación que permiten la evolución del sistema clásico. Es decir, que el arquitecto siempre puede estirar o agrandar el medio artístico, explorando nuevas posibilidades formales y expresivas en los límites o extremos del lenguaje clásico, incluso transgrediendo las normas por medio del uso matizado de licencias, o mediante la mezcla y el contraste entre los elementos a la antigua y materiales, técnicas o recursos nuevos.

En la arquitectura que Luis Moya desarrolla en la Universidad Laboral de Gijón podemos apreciar cómo conviven esos dos modos de enriquecer el sistema de la arquitectura clásica. Luis Moya alcanza un increíble refinamiento en algunas partes del edificio —pensemos en el atrio corintio, en la fachada del teatro, en el diseño de la torre, o en la forma elíptica de la iglesia—, en los que los entendidos sabrán descubrir posibles citas e influencias de la historia de la arquitectura. Aunque, en mi opinión, Moya se desenvuelve con mayor libertad y gracia en las innovaciones que introduce en el sistema clásico. Innovaciones que se nos presentan como más efectivas y dramáticas que las sutilezas del refinamiento que sabía conseguir con su destreza y maestría.

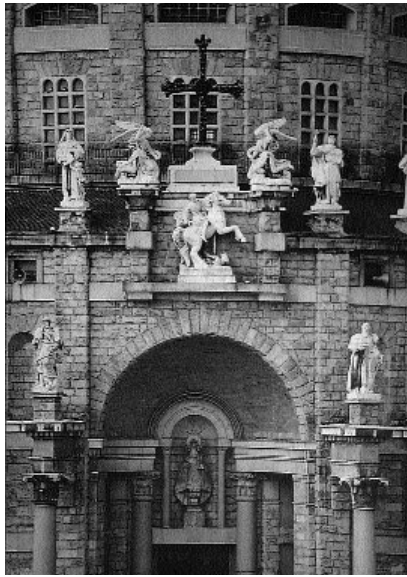
Y en cuanto a la utilización de licencias y transgresiones de la norma clásica, Moya nos ofreció buen ejemplo en todas sus obras, complaciéndose en introducir motivos chocantes y formas heterodoxas que a veces rayan lo extravagante, lo irónico y lo surreal. Luis Moya siempre procedió así. Lo apreciamos en el mundo surreal y lúdico de sus felicitaciones navideñas, en el proyecto para el Sueño de la Exaltación Nacional, en los interiores de la iglesia de la Laboral de Zamora, o en la madrileña iglesia de San Agustín<sup>9</sup>.

En la Universidad de Gijón se aprecian estos efectos por doquier: en la composición de las fachadas exteriores e interiores —más modernas que clásicas—, en la inclusión de volúmenes muy cercanos a la sensibilidad moderna, en los curiosos efectos perspectivos del interior del teatro, en el exterior e interior de la iglesia, y muy especialmente, en el patio rústico, disonante e inacabado que da acceso al cuerpo de dirección.

Ya que creo que estos efectos contrastantes y heterodoxos son lo mejor de Luis Moya, lo que otorga tensión, fuerza expresiva y vitalidad perenne a sus obras, merece la pena que me detenga en comentar algunos de estos aspectos a partir de las pautas de análisis que vengo empleando. Pues si no, solamente los muy eruditos podrán comprender el mundo de efectos, caprichos, mezcolanzas y valores que se encierra en el complicado y recóndito patio del rectorado, que, para mí, constituye —junto a la iglesia— la pieza más fascinante de toda la Universidad Laboral.

Luis Moya no inventó este modo de hacer. Como vengo afirmando, la licencia, la mezcla, la ruptura de la norma, los efectos disonantes, incluso la extravagancia surreal e irónica, forma





8



9



10

una parte consustancial del legado clásico, y –en cuanto heredero de esta tradición– también caracteriza algunos aspectos de su arquitectura. Es más; es esta inclusión de la licencia y de la heterodoxia en su arquitectura, lo que distingue la arquitectura de Moya de la realizada por otros arquitectos españoles de su época –pensemos, por ejemplo, en los Nuevos Ministerios o en el Ministerio del Aire– que aplican el clasicismo de una forma epitelial, fría, académica y aburrida por su falta de novedad, interés y contraste.

Como saben, el origen de la licencia en la arquitectura clásica se debe a Miguel Ángel, que como escultor que era, y no arquitecto, utilizó los recursos clásicos con una heterodoxia y liberalidad casi excesiva. Pero lo realmente importante para el desarrollo de la arquitectura clásica es que este uso de la licencia, lejos de ser condenado en su tiempo, recibió la alabanza unánime de sus contemporáneos. Y así, Giorgio Vasari, al escribir la vida de Miguel Ángel, le atribuye un lugar especial en la historia de la arquitectura, y no sólo por haber alcanzado un dominio total de los órdenes y reglas de la arquitectura antigua, sino por haberlos superado mediante la invención de motivos distintos. Tal es el caso de la descripción de los recursos arquitectónicos que Miguel Ángel utilizó en la Sacristía Nueva de San Lorenzo en Florencia, de la que Giorgio Vasari señala que:

... La adornó con un motivo compuesto de lo más variado y más original que jamás hayan podido lograr en tiempo alguno los maestros antiguos y modernos. Tal novedad consiste en que ejecutó las bellas cornisas, capiteles, basamentos, puertas, tabernáculos y sepulturas, liberándose por entero en medidas, orden y reglas, de lo seguido hasta entonces de acuerdo a Vitruvio y a la antigüedad, sin que nadie hubiese intentado introducir algo diferente. Esta licencia ha animado mucho a imitarle a los que estudiaron su obra, dando lugar a la creación de nuevas fantasías más cercanas a lo grotesco que a las reglas que antes determinan sus ornamentos. Los artífices deben por esto guardarle eterno agradecimiento, pues él rompió los lazos y cadenas que los obligaban a seguir siempre un sólo y único camino.

La cita –con su referencia a la licencia, a la fantasía, a la originalidad, a la ruptura de ataduras y cadenas– es muy significativa, pues nos permite apreciar qué era lo que entendían Vasari y sus contemporáneos por el lenguaje clásico en torno a 1550. Este no debía ser algo inerte, frío o normativo –tal como la crítica de la modernidad nos lo ha presentado–, sino un sistema arquitectónico siempre abierto a la experimentación, a la inventiva, a la creatividad. En definitiva, abierto al progreso alcanzado por la acumulación de los recursos y motivos, a la permutación y a la combinación de elementos en busca de nuevas posibilidades formales y compositivas.

La lectura de la *Vidas de los Artistas Ilustres* de Giorgio Vasari nos ofrece algunas pistas más para comprender cuáles eran los patrones críticos con los que juzgar la maestría de lo clásico. Si nos fijamos en el tono general de todo el texto, nos percatamos de que Vasari siempre critica las obras del *Quattrocento* –en comparación con las de su época– por su ausencia de perfec-

Fig. 8. Detalle de la fachada de la iglesia.

Fig. 9. Interior de la iglesia.

Fig. 10. Exterior del paraninfo.

Fig. 11. Edículos exteriores de la iglesia y pórtico compuesto.



11



12



13

Fig. 12. Detalle de la fachada sur (zona de residencia).

Fig. 13. Detalle de la fachada este (zona de rectorado y aulas).

Fig. 14. Patio rústico de rectorado.

Fig. 15. Detalle del patio rústico con elementos serlianos.



14



15

ción, que se acusaba en la falta de proporción y en que las obras de arte parecían secas, agarrotadas, apegadas al modelo, sin libertad. Los artistas del quinientos, por el contrario, deseaban un máximo de libertad, de fluidez y de tensión en sus obras. Para ello inventaron motivos, o combinación de recursos estilísticos que, sin ser citas literales de la antigüedad clásica, otorgaban a sus obras la apariencia de modernas recreaciones de la arquitectura antigua.

Y fíjense en esta frase, porque creo que también es la mejor descripción que cabe hacer de la Universidad Laboral de Gijón: un edificio que, gracias al conjunto de licencias y heterodoxias frente a la norma clásica, se nos presenta como una evocación moderna de la arquitectura antigua. Circunstancia que, como luego insistiré, otorga esa frescura y viveza perenne –que se acrecienta con el transcurrir de los años– al edificio de Moya.

#### LA INFLUENCIA DE SEBASTIANO SERLIO EN EL CLASICISMO DE LUIS MOYA

Desde este entendimiento del clasicismo, y a partir del concepto de licencia, podemos interpretar algunos curiosos pasajes de los *Libros de Arquitectura* de Sebastiano Serlio. El tratado de Serlio nos confirma muchas de estas ideas, ya que éste nos ofrece y comenta en su texto gran variedad de *bizarrias* en las que hace un desenfrenado uso de su fantasía al servicio del ingenio y de la invención de formas.

Por cierto, no está de más señalar de pasada que Serlio tiene una gran importancia en Luis Moya como fuente de inspiración. No me es posible saber por qué Moya elige a Serlio como maestro. Es posible que por coincidir con él en su gran inventiva y espíritu transgresor de la norma. Aunque también cabe encontrar otra conexión a través de ciertas arquitecturas españolas, como el Palacio de Carlos V en Granada y El Escorial –la gran obra clásica de nuestra arquitectura– en la que el influjo de Serlio es bien conocido y es citado en varias ocasiones por Moya; quien también solía recordar que los libros III y IV de Serlio fueron traducidos y editados por Francisco de Villalpando tempranamente en Toledo, en 1552, con dedicatoria a Felipe II<sup>10</sup>.

Nunca sabremos la razón última de esta predilección, pero lo cierto es que esta vinculación entre Serlio y Moya existe, al igual que existe una clara relación entre las lecciones que Moya extrae

10. Sobre estas influencias, se puede cfr. BURNS, H., y TAFURI, M., "Da Serlio all'Escorial" en AA.VV., *Giulio Romano*, pp. 575-581. Y en MOYA, L., op.cit, pp. 198, 295.

del edificio de El Escorial y la composición arquitectónica del conjunto de la Universidad Laboral. Por ejemplo, existe cierta analogía entre algunas láminas de la versión veneciana de 1600, como la portada del Libro V, con algunas felicitaciones navideñas de Moya, en las que también la referencia a la ruina, la personificación de Roma como una matrona, el moto del *Roma quanta fuit*, la pareja de gemelos. La famosa planta oval alargada del Libro V de Serlio también es retomada por Moya en la iglesia de Gijón. El arco de triunfo del Sueño, con sus columnas corintias con el epitelio rasgado –que derivan del Transparente de Toledo- y su uso de lo rústico se emparentan bastante con las puertas extravagantes publicadas en el Libro VI.

Pero volvamos a Serlio, y en concreto, a algunos comentarios que nos permiten entender las mezclas, rarezas y caprichos que Moya ejecuta en el patio del rectorado y en otros lugares de la Universidad Laboral. El comentario se encuentra en el Libro IV (p. 133v.), publicado en 1537, donde Serlio se extiende en lo que denomina como el ornamento rústico<sup>11</sup>.

Ha sido el parecer de los antiguos romanos mezclar con el Rústico no sólo el Dórico, sino también el Jónico y el Corintio. No existe error en hacer esta mezcla a partir de uno de los estilos, ya que ésta se nos presenta en parte como obra de la naturaleza y en parte como obra del artífice. Porque las columnas trabadas por piedras rústicas, al igual que el arquitrabe y el friso interrumpidos por las dovelas, manifiestan la obra de la naturaleza; mientras que los capiteles y parte de las columnas, así como la cornisa con el frontón, representan la obra de la mano del hombre. Esta mezcla, en mi opinión, es muy agradable a la vista, y da la sensación de gran fuerza. Por tanto estimo que es más adecuada para una fortaleza que para cualquier otra construcción. No obstante, en cualquier lugar que se disponga en un edificio rústico, siempre quedará bien.

Algo más adelante, al tratar del orden dórico (p. 147v.), Serlio comenta otra de sus bizarrías, haciendo una referencia al gusto de su época:

Se podrían construir distintos modelos de puertas dóricas, ya que a la mayor parte de los hombres les gusta el día de hoy la novedad y las cosas no muy vistas, y especialmente las que proporcionan mayor satisfacción, aunque parezcan mezcladas en sus miembros, como la puerta que se expone a continuación, que a pesar de que las columnas, el friso y los demás miembros sean discontinuos y cubiertos de obra rústica, aparece toda ellas con su forma terminada ...

Podemos apreciar cómo Serlio no sólo admite la licencia, el capricho y la extravagancia a lo largo de todo su Libro V (pp. 130r., 130v., 146v., y 147v.), sino que nos recuerda que en su época los entendidos exigían grandes dosis de fantasía y originalidad. De ahí que los arquitectos debieran estar pertrechado con todo tipo de recursos para demostrar su inventiva inagotable, ya que, según nos declara, “*bella cosa è nell’Architetto l’esser abbondante d’invenzioni*” (p. 135 r.)<sup>12</sup>.

En el Libro VI Serlio nos ofrece treinta modelos inventados de puertas en estilo rústico mezclado con elementos de diferentes órdenes. En los comentarios de los dibujos descubrimos cómo la licencia y el capricho –rarezas y extravagancias– consistían en los principales recursos del arquitecto, siempre sometido a la presión de un público exigente de formas nuevas y sorprendentes (Libro VI, pp. 2r., 4v., 5v., 6r.).

Fig. 16. Vista de la rampa de acceso con órdenes oblicuos.

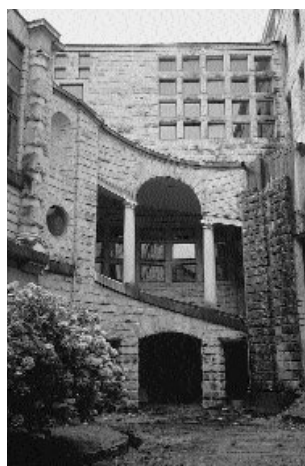
Fig. 17. Vista a través de la serliana.

Fig. 18. Detalle de fachada interior.

Fig. 19. Detalle de fachada interior.

11. Utilizamos, en estos comentarios del tratado de Serlio, la versión *Tutte l’Opera d’Architettura et Prospettiva di Sebastiano Serlio* (edición de los siete libros de Serlio publicada por Giovanni Domenico Scamozzi, en Venecia en 1600), 2 vols. Según el facsímil publicado por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, Oviedo 1996. De especial interés es el estudio introductorio de SAMBRICIO, C., “La fortuna crítica de Sebastiano Serlio”, vol. II, pp. 7-135.

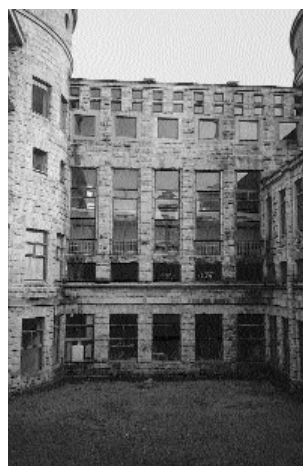
12. Pocas páginas antes, en el prólogo de este Libro IV (p. 126v.), Serlio define este tipo de mezclas o combinaciones como caprichos (*capriccio*) que puede utilizar el arquitecto, que proceden más de la licencia que de la razón (*che fusse di licentia, che di ragione*). Escribe Serlio que este tipo de combinaciones, por el contraste entre la rusticidad y delicadeza complacía mucho a los arquitectos contemporáneos (*rustichezza e delicatezza che a gli Architetti è piaciuta*). Tal es así, que Serlio se ve obligado a hacer un llamamiento a la moderación en el empleo de este tipo de recursos, advirtiendo que, especialmente en las obras de carácter público, se debe guardar el necesario sentido del decoro (*massimamente nell’opere publiche, e di gravità, dove è lodevole servir il decoro*). Véase también en Libro IV, p. 135 r.



16



17



18



19

Fig. 20. Portada del Quinto Libro de Sebastiano Serlio.

Fig. 21. Felicitación navideña de Luis Moya.



20



21

Merece un comentario la Puerta XXVIII; de ella nos dice Serlio que, si prescindimos de los apéndices rústicos, nos encontraríamos con una puerta dórica, simple, elegante, delicada y bella; pero ya que siempre hay y habrá “*huomini bizari che cercano novità, io ho voluto rompere e guastare la bella forma di questa porta dórica*” (p. 16v.).

Como vemos, los pasajes del tratado de Serlio nos confirman lo que antes comentábamos a propósito de Vasari: a partir del segundo tercio del *Cinquecento* se produce un corrimiento en los criterios de gusto de arquitectos y entendidos. Lo que ahora se valora es la licencia, el capricho, la fantasía, la originalidad, aunque supusiera una transgresión de los cánones de la norma clásica, o el tener que ‘estropear la belleza de la forma’, simulando una cierta torpeza y desaliño en el diseño.

Diversos autores se han preguntado de dónde procede esa interpretación heterodoxa del clasicismo, esa predilección por lo rústico y lo extravagante, ese afán transgresor de la belleza clásica<sup>13</sup>. Serlio comenta con acierto que el estilo rústico y el orden toscano procedían de Florencia, donde se empleaban en palacios urbanos y en villas campestres. Pero en cuanto a la mezcolanza de órdenes, afirma con toda sinceridad que ni la había visto en las ruinas antiguas, ni había encontrado referencia en el Vitruvio.

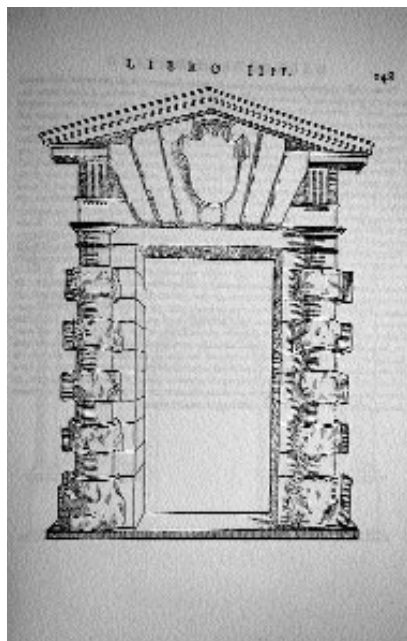
En mi opinión, el gusto por lo rústico –que ya se aprecia en algunos cuadros de Rafael y en dibujos de Peruzzi–, procede del estudio y contemplación de las ruinas antiguas, tantas veces dibujadas por los arquitectos del renacimiento en su intento de indagar en la esencia de la arquitectura clásica. El gusto por lo rústico y lo inacabado sería el resultado de una cierta contaminación figurativa entre las supuestas formas canónicas, inspiradas en Vitruvio, y lo que realmente percibían, dibujaban y estudiaban los arquitectos del momento. Tal como podemos comprobar en los dibujos de las ruinas romanas de Giuliano de Sangallo, en especial algunos de los dibujos del *Codex Barberini*, que debieron servir de inspiración para las fantasías de Giulio Romano y Sebastiano Serlio<sup>14</sup>.

#### LA RETÓRICA CLÁSICA COMO PRECEDENTE

Pero una cosa es de dónde surge ese gusto o especial sensibilidad respecto a lo rústico –o la fuente de inspiración para esas nuevas bizarrías y extravagancias de las que nos habla Serlio– y

13. Por ejemplo SAMBRICIO, C., op.cit, p. 62. Una respuesta acertada, referida a la arquitectura de Giulio Romano, se encuentra en SHEARMAN, J., “Giulio Romano: tradizione, licenze, artifici” en *Bollettino del Centro Internazionale di Andrea Palladio*, IX, 1967, pp. 354-368; y especialmente en GOMBRICH, E.H. “Arquitectura y retórica en el Palazzo del Te de Giulio Romano” en *Nuevas visiones de viejos maestros*, Alianza, Madrid 1987, pp. 165-175.

14. Cfr. BORSI, S., *Giuliano da Sangallo. I Disegni di architettura e dell'antico*. Officina Edizioni, Roma 1985.



22

otra muy diferente, y mucho más importante, es saber de dónde procede la justificación teórica que avalaba esa predilección.

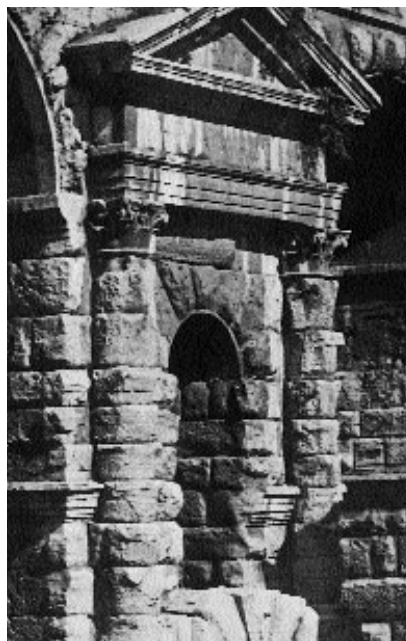
Hoy día conocemos que los criterios de gusto y la predilección por los efectos discordantes no tiene su referente en obras de la arquitectura antigua, ni en su tratadística. Su origen se encuentra en el *Orator* (el Orador), el principal tratado de retórica de Marco Tulio Cicerón, que sin duda constituyen la cima de toda la reflexión teórica sobre este arte<sup>15</sup>. Un tratado sobre el arte de hablar y de escribir que fue muy conocido y valorado en el Renacimiento, llegando a alcanzar una gran influencia en todas las esferas de la cultura humanista<sup>16</sup>.

Lo que se debate en el Orador es el problema del estilo a utilizar por el perfecto orador. Y su origen tiene lugar en una polémica motivada por un progresivo cambio de gusto. Al parecer, en los años 50 antes de Cristo, en la época de Julio César, la mayoría de los oradores utilizaban el estilo elevado, sublime o adornado. Ante esta situación, surge la crítica de un grupo influyente de jóvenes oradores, liderados por Bruto, y denominados como los neoatistas –pues proclamaban una vuelta al estilo de los griegos primitivos–, que defendían un estilo llano y sobrio, incluso rudo, sin efectismos y ornamentos.

La respuesta de Cicerón, ante esta polémica –que en cierta manera socababa los cimientos de todo su arte– consiste en la defensa de un cierto eclecticismo en el arte de la retórica. En su opinión, el perfecto orador debía saber utilizar todos los estilos y recursos, de la forma adecuada, según el sentido del decoro, evitando cualquier exclusivismo estilístico.

En este sentido, Cicerón critica a los oradores que utilizaban en exceso el estilo elevado, señalando que si éstos “no moderan su abundancia, mezclándola con los otros dos estilos (el medio y el tenue bajo) son totalmente despreciables” (§19). De igual forma, frente a los aticistas, era de la opinión de que en la prosa retórica se utilizase una mezcla moderada de los distintos ritmos y armonías, ya que de lo contrario, el discurso produciría hastío<sup>17</sup>.

Leyendo estos pasajes vamos comprobando de dónde procedían las ideas de Serlio sobre la mezcla de estilos: de lo sublime con lo sencillo, de lo pulido con lo rústico. Resulta muy significativo, en este sentido, comprobar cómo Cicerón trata explícitamente de la inclusión de motivos aparentemente rudos, toscos, arcaicos, sin pulir, en una obra refinada, con afán de estropear algo el estilo; lo que nos ofrece otra explicación de esas puertas de Serlio, que pudiendo haberse realizado según un estilo correcto, se afeaban voluntariamente para complacer el gusto de los “*homini bizarr*”.

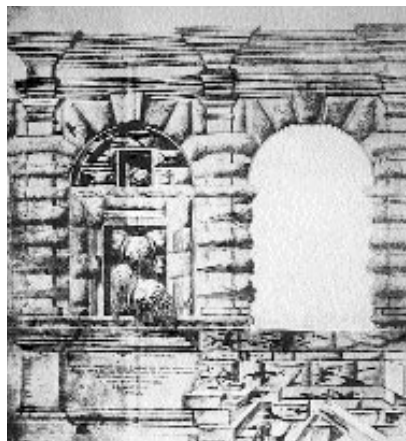


23

Fig. 22. Puerta rústica según Serlio.

Fig. 23. Detalle de la Puerta Mayor (Roma).

Fig. 24. Dibujo de Giuliano da Sangallo (Códice Barberini).



24

15. Para nuestros comentarios y citas hemos utilizado la traducción de SÁNCHEZ SALOR, E., *Cicerón. El Orador*, Alianza Editorial, Madrid 1991.

16. Especialmente a través de *El Cortesano* de Baldassare Castiglione, un libro que recoge y divulga las principales ideas y pasajes de Cicerón, y que tuvo una gran influencia en los artistas de la época –como Rafael, Giulio Romano, Sebastiano Serlio o Giorgio Vasari–, quienes gozaron, con mayor o menor intensidad, del trato, la conversación y la amistad de este gran humanista. *El Cortesano* –editado en 1528, aunque escrito desde muchos años antes– es un libro fundamental para estudiar las preferencias artísticas, los cambios de gusto, y los modos de comportamiento en el quinientos. Como muestra de su extraordinaria fortuna e influjo en su época, sólo necesitamos señalar que en el siglo XVI se sucedieron en Italia unas cincuenta ediciones. Es evidente que dejó su impronta en el tratado de Serlio, cuyo primer libro fue escrito ocho años después.

17. Advertiendo, a su vez, que la poesía es excesivamente esclava del ritmo (§ 195 y § 196); esta idea pudo servir de inspiración a Vasari, cuando alaba a Miguel Ángel por liberar a la arquitectura de un modo de entender este arte excesivamente esclavo de los órdenes clásicos. Se debía evitar que todas las frases estuvieran circunscritas a un cuadro armonioso, ya que: “si se recurre siempre a él, produce hastío y, sobre todo, incluso los ignorantes se dan cuenta de qué estilos se está utilizando; además, quita patetismo al discurso, hace perder al que habla sentido de lo humano, y hace desaparecer radicalmente la sinceridad y la buena fe” (§ 208 y § 209).

En otros pasajes de su libro, Cicerón insiste en la misma idea, afirmando que algunos utilizaban para mover y arrastrar los ánimos de los oyentes “frases rudas, feas, toscas, mal construidas e inacabadas”, “palabras antiguas e inusuales”; o se mostraban “rudos y dando la sensación por propio deseo de ser incultos e imperitos” (§20, §21, §81). Un poco más adelante, Cicerón nos explica la causa de ese artificio, de ese deseo de parecer rudos o dar sensación de no dominar el estilo. Nos explica que al introducir palabras sencillas, rudas o frases no muy pulidas, se produce “cierta relajación e indican una agradable despreocupación” por parte del orador (§77).

Al parecer, esa aparente despreocupación por el estilo se valoraba como un síntoma de elegancia, y quizá de honestidad, ya que parecía expresar que el orador se preocupaba más por el contenido de su discurso, que por su forma literaria. No obstante, Cicerón, consciente de que esa aparente honestidad no era algo natural sino algo calculado, es decir, que se trataba de un simple recurso retórico, advierte que su utilización no debía ser abusiva, y que su empleo no era tan sencillo como parecía: ya que “esas frases apretadas y cortas no deben ser descuidadamente tratadas, sino que se exige incluso un cierto descuido cuidadoso” (§78)<sup>18</sup>.

En fin, volviendo a la arquitectura clásica, la lectura de *El Orador* nos muestra que en el *Cinquecento*, tal como se manifiesta en el tratado de Serlio o en las *Vidas* de Vasari, se había producido una situación similar a la ocurrida en el arte de la retórica en tiempos de Cicerón. Al igual que en la antigüedad, también ahora los refinamientos y virtuosismos alcanzados en la pintura y en la arquitectura de finales del *Quattrocento* comenzaban a producir cierto hastío, al ser valorados como simple efectismo, como excesivo artificio y antinaturalidad, o como exagerado sometimiento a las normas y convenciones establecidas.

Me gustaría traer a colación una prueba más de esta similitud en las variaciones del gusto entre la época de Cicerón y la del *Cinquecento*. Es de todos conocido que, al igual que sucede con el rústico en Serlio, en las *Vidas de Giorgio Vasari* se valora en la pintura el *non finito*, lo inacabado, el supuesto descuido por parte del pintor. Pues bien, esta idea, que encaja perfectamente con los criterios de aparente sencillez y naturalidad, de simplicidad y llaneza antes comentados al referirnos a la arquitectura, también aparece en el *Oratore*. Con el fin de ilustrar un pasaje referido a la buena retórica, Cicerón traerá a colación al pintor griego Apeles, que siempre sabía cuando finalizar sus pinturas, para concluir que: “en todas las cosas hay que tener en cuenta el ‘hasta dónde’; y es que, aunque todo tiene su medida, sin embargo, molesta más lo demasiado que lo poco. A este respecto Apeles decía que yerran los pintores que no se dan cuenta qué es lo demasiado” (§73)<sup>19</sup>.

#### EL CUIDADOSO DESCUIDO DE LA ARQUITECTURA DE LUIS MOYA

Retomando a Luis Moya, ahora estamos en mejores condiciones para interpretar el clasicismo de la Universidad Laboral de Gijón a partir de la influencia de la retórica clásica. Es más, y aunque supone una comparación arriesgada, cabría trazar un paralelismo entre la situación personal de Moya ante el clasicismo, y aquella de Cicerón. Ya que ambos, cuando dominaban a la perfección el sistema clásico, se vieron acometidos por el cambio del gusto y la crítica de generaciones más jóvenes. Moya también tenía sus aticistas –los arquitectos funcionalistas– que acusaban a la arquitectura clásica de falsa y deshonestas; exigiendo un retorno a la sencillez, a la naturalidad de las formas, a una supuesta pureza primitiva.

Cicerón respondió a las críticas de Bruto y los neoatocistas con su tratado del perfecto Orador. Luis Moya respondería con varios artículos pero, muy especialmente, con la construcción de un edificio en el que procura condensar toda la sabiduría acumulada sobre el auténtico quehacer clásico en arquitectura.

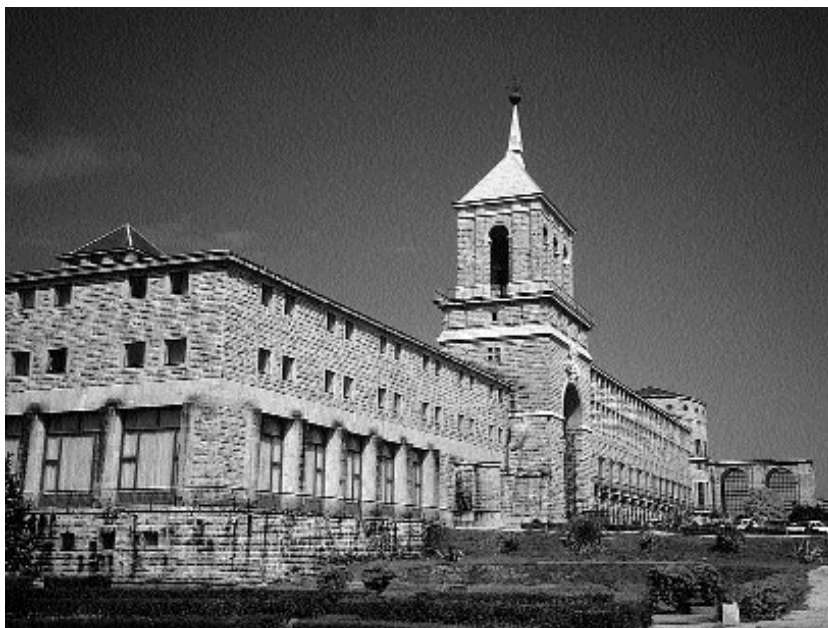
Y en este intento, Moya entronca directamente con la más genuina tradición clásica de la era del humanismo, que culmina en la experimentación manierista de la arquitectura del quinientos puesta de manifiesto en el tratado de Serlio. Una época, no lo olvidemos, en la que en nuestro país se construye la obra cumbre de nuestra arquitectura, El Escorial, un edificio muy querido y comentado por Moya, al igual que por otros académicos de su generación.

No sé si de modo consciente, o bien por una especial sensibilidad ante la tradición clásica, Moya comprende que, junto a al perfección y el virtuosismo que exhibe en partes de su edificio debe

18. El pasaje continúa: “Y es que, de la misma forma que se dice que a algunas mujeres desarregladas les va bien ese desarreglo, así este estilo sencillo gusta más incluso sin adornos: en ambos hay algo que produce gracia, pero sin que esté a la vista”. Más adelante, al referirse Cicerón a distintos artificios retóricos, advierte que éstos “no deben aparecer manifiestamente” (§ 85); o que en un discurso se debe mezclar los distintos recursos pues “de esta forma, nadie se dará cuenta de que se está buscando el deleite y de que se está artificiosamente redondeando la frase; y esto se disimulará aún más, si aprovechamos al mismo tiempo el peso de las palabras e ideas” (§197).

En estos pasajes se encuentra la inspiración de Castiglione sobre el concepto de *sprezzatura*, que, gracias a *El Cortesano*, se convertirá en el *Cinquecento* en el principal canon de elegancia y buen gusto con el que juzgar a la persona convenientemente instruida. Castiglione advierte que el buen cortesano debe “huir cuanto sea posible de la *affettazione*”, de la “demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos”. Para ello debe hacer uso de la *sprezzatura*: “usando en toda cosa –traduce Boscán– un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habérselo pensado”.

19. La anécdota procede de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo: Apeles “sabía retirar la mano del cuadro; memorable precepto éste de que el exceso de precisión muchas veces perjudica a la obra”. Más adelante Plinio alabará las obras inacabadas: “hay algo que es ciertamente raro en extremo y digno de ser recordado: las últimas obras de los artistas y las que dejaron sin acabar son causa de una admiración mayor que la de las acabadas, porque en ellas se pueden seguir los pasos del pensamiento del artista a partir de las líneas que quedan en el cuadro ...” (Plinio, Libro 35, 80 y 145). Otra cita de Cicerón nos confirma que, en la pintura de su época, también se había producido una modificación de los criterios del gusto similar al de la retórica, y así, nos dice en otro pasaje que “en pintura a unos les gusta lo oscuro, opaco y descuidado, y a otros lo brillante, alegre y luminoso” (§ 36).



25

aparecer también la licencia, lo rústico, lo rudo, lo aparentemente inacabado, lo no pulido, lo sencillo, la mezcla y lo fortuito.

Es decir, todo un conjunto de cualidades que ofrecen al observador esa sensación de despreocupación, desenvoltura, sentido de la oportunidad y reserva que, según el ideal humanista, siempre es garantía de elegancia y buen gusto. Pues si no, al igual que muchos edificios de los años cuarenta, su obra se nos presentaría como demasiado redundante, aburrida por falta de contraste, o nos saciaría con un excesivo refinamiento; además de quedar encerrada en los estrechos límites de la norma, a la que Vasari, con acierto, asemejaba a grilletes y cadenas que impedían la experimentación y la libertad creativa.

Esa aparente despreocupación o desenvoltura, vendría a coincidir, en el pensamiento de Moya, con esa cortesía a la que se refería en ocasiones. Una cortesía que, en palabras, suyas, exigía “ante todo compostura y reserva como bases de una buena crianza”; evitar el exhibicionismo, la ostentación y la afectación innecesaria; “ocultar lo que debe ocultarse”. Sin querer abundar en el tema, comprobamos cómo la cortesía que debería caracterizar la buena arquitectura, lejos de ser pedantería caduca, viene a entroncar con las cualidades que deben gobernar la actuación del perfecto orador de Cicerón<sup>20</sup>.

Por otra parte, Moya, siguiendo otra lección tomada de la retórica, y difundida por Serlio y Vasari, comprende que para lograr un máximo de perfección en su obra debe buscar la fuente de inspiración en los grandes maestros que le precedieron, aunque sin caer en la copia servil. Ya que en la obras de Cicerón, y en las de la tradición retórica, al igual que en las del clasicismo del siglo XVI, se distingue entre lo que es la imitación del concepto de asimilación, que enlaza mejor con la idea de la inspiración creativa de cuño neoplatónico –y agustiniano– y con el mundo de las ideas.

La Universidad Laboral nos muestra ejemplos magníficos de este concepto de asimilación de recursos compositivos. Ya nos hemos referido al patio rústico, en el que se combinan elementos tomados de Serlio, con el orden oblicuo adaptado libremente del libro de Caramuel, y con la rampa elíptica de subida inspirada en Vignola. Pero hay aún otro aspecto interesante de comentar en relación con las fachadas exteriores de la Laboral, que manifiestan una lección aprendida de Herrera.

Moya comenta en su artículo sobre los “Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial”, lo original de los accesos y la manera en que el edificio se dispone para no com-



26

Fig. 25. Fachada principal, este.

Fig. 26. Fachada sur de la Universidad.

20. Cfr. MOYA, L., op. cit., pp. 22 y 23.



Fig. 27. Fachada sur.

21. MOYA., L., "Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial" (1963), en op. cit., p. 294; también en la p. 164 al referirse Moya a la entrada Universidad de Gijón.

Las fotos 8 y 9. Jesús Zafón.

petir con la naturaleza montañosa del lugar<sup>21</sup>. En su fotomontaje nos muestra cómo la galería de los Convalecientes cierra la perspectiva de la fachada, interrumpiendo sus fugas.

De acuerdo con esta idea, también Moya dispone en la Laboral dos arcadas al final de la fachada este que cumplen con el mismo fin. Y también en la fachada sur se dispone el curioso Paraninfo, que utiliza con la misma intención. Aunque es evidente que el Paraninfo, al igual que el arco de entrada, con su torre –otro motivo inspirado en Serlio–, le sirve para articular cuerpos de fachadas distintas y para cambiar el ritmo de la composición de éstas. A este respecto, es interesante apreciar cómo el cuerpo que forma el arco de entrada le sirve para unir dos fachadas muy distintas, por motivos de programa, y por la imposibilidad de unificarlas debido a lo exagerado de la pendiente.

A su vez, el Paraninfo merece un último comentario. Es, junto a otras formas empleadas en el pabellón de dirección, posiblemente la pieza más moderna y abstracta de toda la Laboral. Y con todo, lejos de ser un añadido forzoso, encaja adecuadamente dentro del conjunto, sirviendo –como decía– para articular volúmenes y fachadas muy distintas. Moya nos enseña, con esta curiosa pieza arquitectónica, que sabía adaptar elementos nuevos a sistemas compositivos clásicos, dándoles la apariencia de formas intemporales tomadas de la antigüedad.

A los cincuenta años del comienzo de la Universidad de Gijón, ésta va adquiriendo perfiles inéditos para la crítica. Ya no la vemos como un monumento al clasicismo, sino como una curiosa incursión en las posibilidades y límites de lo clásico, en la que nos encontramos elementos antiguos y formas de inequívoca apariencia moderna. Es posible, como comentaba en la última visita al edificio con Antón Capitel, que Luis Moya, como gran arquitecto que era, cuando quería construir a lo clásico le salía moderno; al igual que en sus últimas obras, construidas a lo moderno, es fácil reconocer la gran tradición de lo clásico.



# ARQUITECTURA Y MORALIDAD. MORALIDAD FRENTE A MORALISMO: HISTORICISMO Y MODERNIDAD

Juan Miguel Otxotorena

*Hace muy poco que los modos de hacer arquitectura han comenzado a ser vistos como directamente susceptibles de valoraciones morales. Peter Collins ha observado, por ejemplo, que "... una de las características más destacadas de la arquitectura moderna ha sido su relación con la moral: las bases éticas del diseño arquitectónico han preocupado a los teorizadores modernos de un modo antes desconocido". La presencia de las argumentaciones éticas en la justificación de las metodologías de proyecto, en efecto, aparece ligada, en el ámbito de la arquitectura, a la evolución de las actitudes culturales modernas. La relación de ambos factores constituye un dato histórico. Su expresión más reciente estaría en el llamado Movimiento Moderno, fenómeno multidimensional correlativo de la peculiar conciencia histórica que subyace en esta denominación, el cual se ha convertido en poco menos que el marco de referencia básico para nuestros propios planteamientos teóricos y viene siendo objeto recurrente de estudio y revisión en los últimos tiempos, en el marco de la situación significativamente denominada 'post-moderna'.*

## MOVIMIENTO MODERNO Y NECESIDAD MORAL

Los escritos de quienes tenemos por promotores y abanderados históricos del Movimiento Moderno —Le Corbusier, Mies, Gropius, Terragni, Moholy-Naghy, etc.<sup>2</sup>— justifican sus propuestas mediante continuas referencias a un 'deber-ser' histórico de la arquitectura pretendidamente incontestable, fundado en una razón de supuesta 'necesidad moral'. La nueva arquitectura aparece en sus proclamas y manifiestos como correlativa de la única opción históricamente exigible, responsable, sincera, comprometida y rigurosa; el horizonte de sus planteamientos es el de un llamamiento ético de alcance radical.

Las argumentaciones moralistas del discurso moderno en arquitectura, en definitiva, se destacan frente a todas por su omnipresencia y radicalidad. Esta radicalidad se hace patente, por ejemplo, en el agonismo pseudorreligioso del proyecto neoplasticista de Piet Mondrian<sup>3</sup>, o de algunas de las fases más significativas del experimentalismo pedagógico de la Bauhaus —con todas las vicisitudes del debate que media entre el mazdeísmo de Itten y el socialismo apostólico de Gropius<sup>4</sup>—; en el utopismo de las llamadas vanguardias proletarias en los primeros años de la revolución soviética, bajo el apoyo y el impulso oficial del régimen —con toda la historia del constructivismo y el O.S.A., el A.S.N.O.V.A., etc.<sup>5</sup>—; en el activismo y el extremismo político característicos de los primeros propagandistas y difusores europeos de la arquitectura moderna; o incluso, si se desea, en las veleidades de un personaje como Le Corbusier con la alquimia y los saberes esotéricos, en el marco de los propósitos derivados de algo que se adivina una pretensión generalizada: la de una ilusionada refundación global tanto de los modos de vida cuanto de la propia manera de afrontarlos, pensarlos y establecer sus finalidades.

"Es imposible —diría por ejemplo Mies— ir hacia adelante y mirar hacia atrás; quien vive en el pasado no puede avanzar"<sup>6</sup>. Un 'nuevo arte' para una 'nueva era': ésta es la meta a alcanzar; la modernidad, tal vez el último sueño que ha abrazado en su conjunto la cultura europea, es invocada por los arquitectos y artistas de vanguardia como el comienzo absoluto, como una tierra incógnita y vacía en la que todo está por conquistar. Nunca tratarán de definirla como un concepto; buscarán llevarla a cabo como una exigencia escatológica y una misión social: en términos de total ruptura con respecto de la herencia del pasado, que ven preciso superar a toda costa. Tal sería el sustrato del afán convocatorio y didáctico que está en la base de libros como *Space, Time and Architecture* de Giedion, o *Storia dell'architettura moderna* de Zevi<sup>7</sup>, de los trabajos de Banham, Pevsner, Benevolo, Persico, Pagano o Argan<sup>8</sup>, de la publicística de Hilberseimer, Le Corbusier, Ernst May o Bruno Taut<sup>9</sup>, y de la obra de revistas como *Frühlicht*, *L'Esprit Nouveau*, *Casabella*, *Das neue Frankfurt* o *A.C. (Arquitectura Contemporánea)*, el órgano de expresión del G.A.T.E.P.A.C. y de la promoción de la arquitectura moderna en España<sup>10</sup>.

1. COLLINS P., *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución: 1750-1950*, Gustavo Gili, Barcelona, 1970, p. 35 (*Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*, Faber and Faber, Londres, 1965).

2. Cfr. CONRADS, U., ed., *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Lumen, Barcelona, 1973.

3. Cfr. MONDRIAN, P., "La realización del neo-plasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy (La arquitectura entendida como todo nuestro entorno no natural)", en *La nueva imagen en la pintura*, ed. C.O. de Aparejadores de Murcia, 1983.

4. Cfr. WINGLER, H. M., *La Bauhaus*, G. Gili, Barcelona, 1975.

5. Cfr. V. DE FEO, *URSS architettura 1917-1936*, Editori Riuniti, Roma, 1963.

6. MIES VAN DER ROHE, L., *Escritos, diálogos y discursos*, Ed. C.O. de Aparejadores de Murcia, 1981, p. 16.

7. Cfr. ZEVI, B., *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Turín, 1950.

8. Cfr. PERSICO, E., *Scritti*, Comunità, Milán, 1964; AA.VV., *Giuseppe Pagano Pogatsching: Architetture e Scritti*, Domus, Milán, 1947; ARGAN, G. C., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milán, 1968.

9. Cfr. CONRADS, U., "Bruno Taut e la rivista *Frühlicht*", *Edilizia Moderna*, 86, 1965; BUEKSCHMITT, J., *Ernst May*, Koch, Stuttgart 1962.

10. Cfr. ROCA, F., e SOLA-MORALES, I., eds., *A.C./G.A.T.E.P.A.C.: 1931-1937*, Gili, G., Barcelona, 1975.

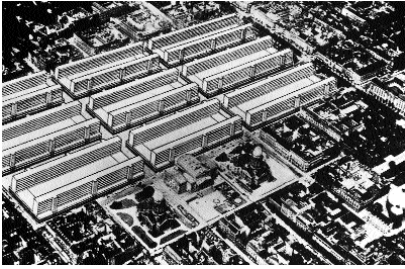


Fig. 1. Hilbersheimer: proyecto para el Berlín Central, 1927.

El tono programático de sus definiciones de intenciones se refleja en la propia forma literaria de sus textos, vertebrados en torno a consignas, anatemas y eslóganes revolucionarios. Su insistencia se centra en la especificación de las ‘líneas de acción’ exigidas por la circunstancia histórica para la arquitectura de los ‘nuevos tiempos’. No buscan componer o construir una teoría sino, sencilla y directamente, promover el cambio: los maestros modernos aparecen empeñados no tanto en la articulación de una ‘teoría general’ de la arquitectura que pudiera establecer algo así como un marco crítico de referencia, para su discusión y ejercicio, más perfecto o completo que el recibido: un marco de referencia objetivo, olímpico y estable, en que ejercer y proyectar el juicio; pretenden más bien promover la inmediata corrección histórica de los modos operativos al uso mediante el establecimiento de pautas precisas para una nueva ‘metodología de proyecto’.

El tema de la modernidad aparece de este modo, por principio, ligado al de la novedad, la diferencia y el ‘cambio’ con respecto de la tradición. El asunto no es ya un mero estilo más, ni siquiera una manera diferente de construir; constituye un modo nuevo de situarse ante la historia<sup>11</sup>:

Sería ingenuo, además de reductivo —observa Tomás Maldonado—, creer que lo que hoy es cuestionado es únicamente una particular manera de conformar lo construido. Digámoslo claramente: el verdadero objetivo es el ‘proyecto de la modernidad’, es decir, la condición moderna como proyecto.

Cuando el nudo de los planteamientos programáticos gira en torno a la cuestión de la modernidad, entonces pasa a primer plano el argumento comparativo. Las formulaciones ideológicas del Movimiento Moderno se estructuran sobre conceptos como los de ‘novedad’, ‘transformación’ o ‘revolución’; y propugnan una toma de conciencia responsable, de profundas consecuencias metodológicas, relativa a las circunstancias que determinan el nuevo horizonte del ejercicio presente y futuro de la arquitectura, y si se quiere a las exigencias de un *Esprit Nouveau* aparecido en el curso de la historia inspirando, aglutinando y alentando nuevas demandas culturales, económicas y sociales.

## LO MODERNO

El de la modernidad no es en cambio, en el marco de la historia de la arquitectura, un fenómeno unitario o simple. Sería abusivo, entre otras cosas, tratar de restringir su significado e imagen a los límites de la conclusión de un desarrollo silogístico esquemático en el plano especulativo. Ya Charles Jencks, por ejemplo, al comienzo de su *Late-Modern Architecture*, advierte de la exigencia de toda clase de cautelas a la hora de estatuir generalizaciones analíticas o críticas acerca de los movimientos arquitectónicos; los describe en unos términos tan realistas como sintomáticos, reveladores de un amplio escarmiento histórico, sin duda todavía fresco<sup>12</sup>:

Los movimientos arquitectónicos son procesos complejos, en parte estilísticos y en parte ideológicos, en parte práctica inconsciente y en parte convencionalismo consciente, y toda transición de una época a otra es necesariamente algo fluido, una evolución, sea lenta o rápida. Además, necesariamente también, es algo de índole estadística, de extinción de muchas ideas y asunción de muchas otras nuevas, de transformación del conjunto con un porcentaje específico en cada aspecto.

No obstante, habría también un cierto sustrato común en la actitud o las actitudes a que se alude con la idea de modernidad. La evolución del mundo contemporáneo, en cuanto “... cantidad de desarrollos convergentes, pero también contrastes, que han encontrado su lugar en el agotamiento del viejo mundo”, hace que “... la impresión de unidad dependa predominantemente de esta oposición, mientras aquél se disgrega positivamente en las más diversas tendencias”<sup>13</sup>. De ahí derivaría, en último extremo, el mal de la ‘lejanía’ que Troeltsch diagnostica y encuentra en el deseo de restablecer un principio ordenador, un puente lanzado hacia el pasado, un ‘centro’ para la cultura moderna<sup>14</sup>.

La complejidad y diversidad de los contenidos que el término ‘modernidad’ encierra viene alentando, según decíamos, cierto ponerlo en entredicho. A medida que se avanza en su análisis y discusión, incluso crecen las dudas acerca de la legitimidad de la palabra ‘modernidad’. Tales dudas cobran cuerpo, sobre todo, al descubrirse que es la propia modernidad la que se bautiza a sí misma, la que diseña su imagen. Pero ésta es justo la cuestión: es dicha imagen

11. MALDONADO, T., “Il Movimento Moderno e la questione post”, *Casabella*, 463-4, 1980, p. 13.

12. Cfr. JENCKS, Ch., *Arquitectura Tardomoderna y otros ensayos*, G. Gili, Barcelona, 1982, p. 6.

13. TROELTSCH, E., *L'essenza del mondo moderno*, G. Castillo ed., Nápoles, 1977, p. 167.

14. Cfr. CASTILLO, G., *Ernst Troeltsch*, Nápoles, 1979, p. 49.

y la actitud que la sustenta lo que puede y debe ser considerado, lo que hay que identificar bajo la idea de modernidad, en las actitudes culturales que se distinguen por su referencia a ella.

La modernidad es una idea que se deduce de la propia conciencia moderna, de aquella conciencia histórica que recurre a esta palabra en busca de su propia identidad: ella la inventa y propone. Ella sería también, al cabo, la primera y verdadera responsable de las conceptualizaciones esquemáticas del curso y la evolución de la arquitectura en el tiempo que —al hilo del concepto de *Zeitgeist* o ‘espíritu de los tiempos’<sup>15</sup>— la entronizan y justifican como un todo necesario, unitario, lógico y esperable; podemos comprobarlo acudiendo a sus características manipulaciones apologéticas de su propia historia: a las interpretaciones de la historia forzosamente evolutivas que, para su sustentación teórica, el Movimiento Moderno esgrime con insistencia en el trabajo sus mentores<sup>16</sup>.

2

El impulso que subyace en tales ejercicios de autoconciencia remite a los ecos y las consecuencias doctrinales de horizontes discursivos como los del positivismo de Comte, el evolucionismo de Darwin, el idealismo de Hegel, o el ‘realismo’ de Marx; y está ya presente en la utopía futurista que a comienzos de siglo alienta a las vanguardias más programáticas de lo que conocemos por arte moderno, como uno de sus componentes decisivos. No es algo aislado o fortuito lo que ocurre con el Movimiento Moderno en arquitectura; ni puede ser más lógico, en definitiva, el hecho de que se vea a sí mismo y trate de mostrarse y realizarse como la manifestación propia y necesaria de ese omnicompreensivo “espíritu de los tiempos”<sup>17</sup>.

## HISTORICISMO

El historicismo es intrínseco a la modernidad; modernidad es el nombre que se da y exhibe una actitud ante la arquitectura cuyo elemento definitorio no es otro que el hecho de que significa, designa y representa un preciso estado de conciencia: lo que es lo mismo, su carácter histórico. De ahí la necesidad de que sus argumentaciones sean eminentemente programáticas: comparativas y convocadoras; y de ahí también la explicación de su típica asimilación e identificación de historiografía y teoría: una identificación que explica, en el marco del episodio histórico del denominado Movimiento Moderno, la burda y despreocupada grosería y el importante y decisivo papel de esas lecturas manipuladas de la historia escritas tanto para su propia autocomprensión cuanto para su promoción.

Como es sabido, la idea de historicismo ha saltado no hace mucho a la palestra del debate cultural, especialmente a partir de los ataques de que es objeto en los libros de Karl Popper. En el marco de sus disquisiciones para la fundamentación de una filosofía de la ciencia, Popper llama historicismo a la visión según la cual la historia del mundo tiene una trama tal que, si podemos desentrañarla, nos dará la clave para el futuro<sup>18</sup>; incluso ha dedicado una obra, *The Poverty of Historicism*, a desarrollar su crítica sistemática<sup>19</sup>. Esta crítica ha sido luego brillantemente aplicada por Ernst Gombrich al terreno del arte, siendo David Watkin quien, en buena medida siguiendo sus pasos, ha hecho un primer uso de ella en relación con la arquitectura moderna.

Ernst Gombrich es sin duda uno de los autores que con más decisión y ahínco se han dedicado en las últimas décadas al desenmascaramiento del discurso historicista en el terreno del arte<sup>20</sup>,

Fig. 2. Le Corbusier: *Ville Contemporaine*, 1922.

15. Se trata del concepto de “espíritu de la época” usado como clave primordial en la explicación e historización de la producción artística por parte de la amplia tradición de la historiografía del arte de ascendencia hegeliana (BURCKHARDT, J., WÖLFFLIN, H., etc.). La crítica a este método historiográfico, con la denuncia de la absolutización del holismo de la idea de *Zeitgeist* puede verse, por ejemplo, referido al arte en general, en GOMBRICH, E. H., (cfr. al respecto, de este autor, “En busca de la historia cultural”, en *Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia y el arte*, Gili, G., Barcelona, 1979 —*In Search of Cultural History*, Oxford University Press, Londres 1969—, que se demuestra dependiente de la crítica del “historicismo” —“... la visión de que la historia del mundo tiene una trama que, si podemos desentrañarla, nos dará la clave para el futuro”— emprendida por Karl POPPER (cfr. *The Poverty of Historicism*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1957; y para el caso de la arquitectura, dentro de la misma corriente crítica, cfr. WATKIN, D. *Moral and Architecture*, Oxford University Press, Londres, 1977).

16. El paradigma de tales lecturas historiográficas se ha visto en las de Siegfried GIEDION (cfr. *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge-Mass. 1941) o Nikolaus PEVSNER, (cfr. *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, Faber and Faber, Londres 1936; y, *The Sources of Modern Architecture and Design*, Thames and Hudson, Londres, 1968). Puede encontrarse una crítica temática al determinismo de sus enfoques teóricos en WATKIN, D., op. cit.

17. Cfr. POGGIOLI, R., *teoría del arte de vanguardia*, ed. Revista de Occidente, Madrid 1964, pp. 83-4. Cfr. también, GOMBRICH, E. H., *The Ideas of Progress and their Impact on Art*, The Cooper Union School of Art and Architecture, Nueva York, 1971.

18. POPPER, K., *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid 1962; *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*, Paidós, Barcelona 1983, p. 405.

19. Cfr. POPPER, K., *La miseria del historicismo*, Alianza, Madrid, 1973.

20. Cfr. GOMBRICH, E. H., “En busca de la historia cultural”, cit.

reivindicando la particularidad irreductible de los sucesos, los autores y las obras, frente a los abusos clasificatorios de tantas interpretaciones didácticas redundantes en visiones totalizadoras de la historia, del orden de las surgidas en torno a la tradición centroeuropea de historiadores del arte que se inicia con el cambio de siglo<sup>21</sup>. Siguiendo los pasos de Gombrich, en fin, Watkin arremete —prácticamente en sus mismos términos, y citando también con profusión a Popper— contra algunas de las más influyentes interpretaciones de la historia de la arquitectura de nuestro siglo: en particular las de Siegfried Giedion y Nikolaus Pevsner<sup>22</sup>. Giedion, en efecto, en su famoso *Space, Time and Architecture*, sentaba en los siguientes términos las bases de su propia tarea<sup>23</sup>:

El historiador, en especial el de la arquitectura, debe estar en estrecho contacto con las concepciones contemporáneas. Sólo cuando se ha embebido del espíritu de su propia época está en condiciones de detectar aquellos temas del pasado que las generaciones previas habían pasado por alto... (y que) son significativas del presente... El historiador que se mantiene alejado de la vida de su tiempo escribe una historia irrelevante, se ocupa de hechos congelados.

Y Pevsner<sup>24</sup>:

... sólo nos queda la única explicación que la experiencia histórica justifica: la existencia de un espíritu de la época que actúa tanto en arte como en filosofía, en religión tanto como en política. Este espíritu produce cambios en forma y estilo, y el hombre de genio no resulta ser aquél que intenta liberarse de sus ataduras, sino aquel que consigue expresarlas en la más poderosa de sus formas.

Fig. 3. Le Corbusier: París, Plan Voisin, 1925, plano del terreno.

Ciertamente, si una de las cosas que detectamos con mayor claridad, en relación con la aventura de la modernidad en arquitectura, es la sistemática manipulación de la historia que se realiza en los escritos de sus abanderados, propagandistas y protagonistas, no es difícil deducir la estrecha imbricación de la misma idea de modernidad con actitudes intelectuales historicistas, tal como éstas se definen en los trabajos de Popper o Gombrich<sup>25</sup>. También fuera de lo que pudiera ser el círculo intelectual creado en torno a ellos, la crítica es ya unánime —en el ámbito de la disciplina— al denunciar la sugestión historicista latente en quienes, en unas determinadas circunstancias, exigían al arquitecto —según ha señalado expresamente, por ejemplo, Collin Rowe— “... actuar como un servidor del espíritu del tiempo (*Zeitgeist*)”<sup>26</sup>; una exigencia que sería inevitable referir a Hegel cuando describe el *status* del filósofo a partir de su caracterización de la filosofía como “el propio tiempo aprehendido con el pensamiento”<sup>27</sup>.

De ahí que no resulte en absoluto intrascendente, a los efectos de su percepción y de la caracterización de nuestra propia situación, tanto la discusión del proyecto moderno cuanto el hecho de que haga merecer a nuestra época calificativos y títulos referenciales basados en el uso del prefijo *post* (probablemente, a menudo, definidos en las mismas claves del discurso historicista que lleva a hablar aún de ‘épocas’, y de estados espirituales o argumentos globales capaces de definirlos). Resulta decisiva y reveladora, en fin, la impresión de que el momento mágico en que “...se creía representar la verdad una vez que la arquitectura parecía racional”, y amplios ámbitos de la profesión “... estaban atrapados ideológicamente por la ilusión que significa creer en la eternidad de su propio tiempo”<sup>28</sup>, pueda darse por pasado y superado. El mesianismo implícito en aquella pretensión de acceso histórico al modo de construir científico, verdadero, y por tanto universal y eterno, parece ya definitivamente exorcizado.

## POSTMODERNISMO COMO DENUNCIA

El denominado postmodernismo aparece precisamente como el movimiento, el momento o la actitud correlativos de este exorcismo; lo que es lo mismo, de dicha superación histórica y, con ella, de la denuncia de tales mecanismos de autojustificación, cuya identificación y nomenclatura parece no obstante mostrar que comparte, siquiera de manera problemática. En todo caso, dicha denuncia rescata del olvido aquellos “estadios intermedios” del devenir de la disciplina de la arquitectura que habían sido dejados de lado por la historiografía oficial del Movimiento Moderno: los momentos eclécticos, las mixtificaciones transicionales, los periodos caracterizados por los titubeos estilísticos; y disuelve el mito de sus visiones forzosamente unitarias: de sus narraciones excesivamente lineales de la historia de la arquitectura, en general, y aun de la historia de la propia modernidad.

El postmodernismo se nos ofrece no obstante ‘anunciado’, ‘aludido’ y ‘comentado’ con profu-

21. Esa tradición historiográfica tendría su tipificación en obras paradigmáticas como las de Burckhardt o Wölfflin y en la argumentación metodológica de Karl Mannheim, para quien el historiador no es capaz de descubrir verdades mediante el ejercicio erudito de una mente disciplinada, sino que es meramente el vehículo del espíritu de la época, de los intereses de una clase o del inconsciente colectivo. Cfr. MANHEIM, K., *Ensayos de sociología de la cultura*, Aguilar, Madrid, 1963; *Ideología y utopía*, Aguilar, Madrid, 1958.

22. Cfr. WATKIN, D., *Moral and Architecture*, cit.

23. GIEDION, S., *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge-Mass. 1941, pp. 5-6. Cfr. también, del mismo autor, *Mechanization takes Command: a Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, Nueva York, 1948.

24. PEVSNER, N., *The Leaves of Southwell*, Londres 1945, pp. 63-4. Cfr. también, del mismo autor, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940, p. 224: “Los manuscritos revelados del Reichenau, las esculturas de Reims, los frescos de Giotto, no fueron el producto de una tradición artesanal aún vigente, sino de un *Zeitgeist* que se expresa en la religión, en la política y la filosofía, en los gremios y en los talleres”; “Modern Architecture and the Historian or the Return of Historicism”, *Journal of the R.I.B.A.*, III serie, abril 1961.

25. Cfr. también mi artículo “Visión de Gombrich”, *Nuestro Tiempo*, 427-8, 1990, pp. 42-9.

26. ROWE, C., “¿Después de qué arquitectura moderna?”, *Arquitecturas bis*, 48, 1984.

27. Cfr. HEGEL, G. W. F., *Principios de filosofía del derecho*, Sudamericana, Buenos Aires, 1975, Prólogo.

28. EISENMANN, P., “El fin de lo clásico, el fin del comienzo, el fin del fin”, *Arquitecturas bis*, 48, 1984.



4

sión significativa, desde el final de los setenta, no como un nuevo paradigma sólido; antes bien, como una suerte de signo capaz de actuar como punto de encuentro en un momento caracterizado por la pérdida de las referencias, y en esa medida como el signo que señala —y en consecuencia acredita— el traspaso del umbral de una nueva época.

Tal es el sentido con que es propuesto a nuestra consideración tanto por parte de historiadores, epistemólogos y sociólogos, por filósofos y teóricos del saber y la legitimación social (Alain Touraine, Alvin Toffler, Daniel Bell, Jean François Lyotard, Gianni Vattimo, etc.<sup>29</sup>), cuanto por entre modernos desencantados y advenedizos a una intelectualidad de masas que se aproxima al periodismo de manera tan brillante como persistente y ‘síntomática’ (Alain Finkelkraut, André Glucksmann, Gilles Lipovetsky, etc.<sup>30</sup>).

Un signo, por tanto: la indicación de un cambio. Sus interpretaciones y diagnósticos parecen acercarse a la recurrente temática filosófica de la crisis del sujeto y de la modernidad suscitada bajo la sombra de la Escuela de Frankfurt y del ‘pensamiento negativo’<sup>31</sup>. A su vez, el término se usa para indicar poco más que la pura situación de crisis total de la modernidad<sup>32</sup>, la constatación reactiva de su quiebra y la exigencia de su revisión, al hilo de una sensación de desengaño que, se supone, domina con tonos y caracteres propios el panorama cultural contemporáneo.

La actitud que representa, en fin, precisa y desea rehuir las conceptualizaciones sintéticas, rechazar las seguridades dogmáticas y suspender el juicio crítico<sup>33</sup>. De esta manera, si la crisis de la modernidad es la crisis de la crítica positiva y alienta una actitud global de escepticismo, éste deriva de inmediato en recelo ante las construcciones sistemáticas, empezando por aquellas que —con sentido retrospectivo— hay que denominar propiamente ‘modernas’. Pero este recelo ante las construcciones sistemáticas que empieza desconfiando de las propiamente ‘modernas’ debe aplicarse también, por coherencia, a las composiciones discursivas postmodernistas que aglutina y, en principio, identifica; si el concepto de modernidad no escapa a la universalidad de sus sospechas, entonces tampoco el de postmodernismo o postmodernidad, que responde a unas claves de definición y autoconciencia enteramente paralelas.

Se ha dicho ciertamente en numerosas ocasiones, desde distintos ángulos, que la postmodernidad es ‘continuista’ con respecto de la modernidad<sup>34</sup>. Cabe observar, desde luego, que la actitud denominada ‘postmoderna’ participa de las bases radicales y los resortes culturales de la modernidad, y no constituye sino su prolongación y continuación: lo muestra la ‘periodización histórica’ que mantiene en su propia autoconciencia, que enseña su misma denominación. Su persistencia y éxito, siquiera como objeto de debate, identifica un estado de conciencia cuya nota característica es histórica: su postposición o posterioridad en relación con el presuntamente moderno, que sobrepasa al distinguirse de él. Del mismo modo, si conceptos como los de racionalismo o funcionalismo han identificado el conjunto de los ideales, las aspiraciones y los métodos operativos de la modernidad en arquitectura, el continuo recurso a términos como ‘neorracionalismo’, ‘postfuncionalismo’, ‘neofuncionalismo’ o ‘antifuncionalismo’<sup>35</sup>, muestra lo inmediato, directo, lineal e inevitable de la referencia a ella en los análisis y las declaraciones de principios de las tendencias contemporáneas.

## MODERNIDAD Y DIALÉCTICA

Modernidad y postmodernidad, en último extremo, se contraponen de este modo en una relación de oposición que las demuestra interdependientes y complicadas, ligadas entre sí desde un



5

Fig. 4. Le Corbusier: Plan Voisin, 1925. Perspectiva.

Fig. 5. Le Corbusier: Plan Voisin, 1925. Maqueta.

29. Cfr. TOURAINE, A., *La société postindustrielle*, Denoel, París, 1969; TOFFLER, A., *The Third Wave*, Collins, Londres, 1980; D. BELL, *The Coming of Post-Industrial Society*, Basic Books, Nueva York, 1973, y *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, Madrid, 1977; LYOTARD, J. F., *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Editions de Minuit, París, 1979; G. VATTIMO, *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1987.

30. Cfr. FINKIELKRAUT, A., *La derrota del pensamiento*, Anagrama, Barcelona, 1987; G. LIPOVETSKY, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 1986; etc.

31. Cfr. Th. ADORNO, W., *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1966.

32. La ‘postmodernidad’ ha venido a ser entendida, en último término, como la mera situación histórica de crisis de la modernidad; situación que afecta tanto a los modos de hacer arquitectura como a la cultura en general, cristalizando como un caleidoscopio de actitudes cuyo único vínculo reconocible parece ser el rechazo de lo moderno. Así, la ‘postmodernidad’ se enuncia primariamente por vía negativa respecto de la modernidad, resultando escasamente definible en sí misma, a la vez que manifiesta que el objeto de la discusión que instituye es el “proyecto moderno” como tal en sus globales dimensiones (cfr. MALDONADO, T., “El Movimiento Moderno y la questione post”, en *Casabella*, nº 463-4, 1980).

33. Cfr., por ejemplo, la caracterización de las actitudes ‘postmodernas’ en el ámbito de la arquitectura en PINÓN, H., *Arquitectura de las neovanguardias*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

34. Cfr. por ejemplo, ciñéndonos al ámbito de la arquitectura: PORTOGHESI, P., *Después de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona 1981, p. 63; o también, JENCKS, Ch., *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy, Londres, 1977.

35. Cfr. por ejemplo, GANDELSONAS, M., “Neo-Functionalism”, *Oppositions*, 5, 1976; EISENMANN, P., “Post-Functionalism”, *Oppositions*, 6, 1976.



Fig. 6. Nueva York, Quinta Avenida a lo largo del Central Park.

principio. Lo que hay que ver, entonces, es cómo el campo de ambigüedad se reduplica con la ampliación de la dialéctica de la modernidad —la “dialéctica de la Ilustración” de Horkheimer y Adorno<sup>36</sup>— a una ‘dialéctica de modernidad y postmodernidad’<sup>37</sup>.

La postmodernidad, como ‘momento’ específico y enteramente propio de la dialéctica de la modernidad, ‘es así también un enfrentarse’, en ‘términos dialécticos, a esa misma dialéctica de la modernidad’. En esas condiciones, la propia postmodernidad como fenómeno —lo que es lo mismo: la discusión en torno a ella— resulta en sí también internamente dialéctica.

Pero el cuestionamiento de la nitidez del concepto de modernidad parece poder reclamarse aún más allá del ‘historicismo’ redivivo de los análisis formulados desde posiciones ‘postmodernistas’. La complejidad histórica de los sucesos y los períodos reconocibles en el ámbito de la arquitectura, así como de las biografías personales de sus representantes, exige armarse de cautela a la hora de identificar obras, autores, estilos y movimientos con ‘clichés’ deducidos de planteamientos de prístina claridad y férrea coherencia lógica.

A la vista del elemento ‘historicista’ característico de la conciencia moderna, la clave está probablemente en distinguir, al tratar de la propia ‘modernidad’:

—por una parte, un período ‘histórico’ relativamente definido, todo lo complejo que se quiera: acaso el de los años que van de 1920 a 1960, aquél que reivindica el título de manera más o menos generalizada e indiscutida;

—y por otro, la postura básica predominante en él, o al menos en sus descripciones más comunes: una postura que supera sus límites físicos o materiales, afectando a los modos generales de entender la arquitectura, y que encuentra manifestaciones específicas tanto en éste como en otros episodios anteriores.

La misma aceptación de alguna validez real en las complejas genealogías históricas de la arquitectura moderna demuestra la existencia de vínculos ‘teóricos’ con ella en diversos momentos del pasado; unos vínculos que, por cierto, se presuponen necesariamente en el evolucionismo interpretativo de quienes han creído ver (o han buscado) en ellos, además, una preparación o anticipación histórica del Movimiento Moderno.

Modernidad pues, como conjunto de acontecimientos históricos, por un lado, y como ‘actitud teórica’ por otro. No es preciso insistir en que se trata, en el plano intelectual, de una distinción ‘antimoderna’ y, desde luego, refractaria también con respecto del fondo argumental de las posturas ‘postmodernas’ (según lo dicho, las condiciones de definición de ambos términos, como representativos de momentos sucesivos de una misma dialéctica, resultan equivalentes).

Cabe por tanto hacer por ‘contrapesar’ la inercia del empleo originario de la palabra ‘modernidad’, atendiendo por separado a sus contenidos teóricos y a su significación histórica en tanto recurso para la denominación genérica de un período heterogéneo y complejo, período en que aquellos contenidos teóricos adquieren tal vigencia que exigen el recurso al término para expresar el estado de conciencia que prevaleció en él o pudo haberlo caracterizado. Esta distinción introduce una perspectiva idónea para el análisis de las vinculaciones de los modos de entender la arquitectura, en el plano de las actitudes culturales, con posiciones intelectuales eventualmente correlativas de las opciones radicales que jalonan la historia del pensamiento filosófico. Y tal perspectiva, a la postre, conduce a advertir, en las actitudes que aparecen como modernas en el ámbito de la arquitectura, cierta huella de la matriz intelectual del ‘constructivismo epistemológico’ propia de la denominada filosofía moderna; así como a intuir un cierto paralelismo entre la disolución de la filosofía a que aquél ha conducido en los últimos tiempos y la ‘pérdida del discurso teórico’ en la deriva sin norte que pudiera reconocerse en el panorama de la ‘arquitectura postmoderna’.

Puede ser ilustrativa la crítica que Christopher Alexander dedica a la arquitectura moderna, cuando culpa de la inadecuación de muchas soluciones de diseño contemporáneas a su ‘combinación de objetivos conscientes con conceptos inadecuados’<sup>38</sup>. Las compara, desfavorablemente para ellas, con los ‘diseños no conscientes’ de los que ve ejemplos en las chozas de hierba de Polinesia o en nuestras propias arquitecturas vernáculas, en la llamada ‘arquitectura popular’. Este diseño, viene a sugerir, no es resultado de un proceso ‘consciente’ y podría considerarse como producto de la evolución: surgió como respuesta a un conjunto de necesidades y deseos no formulados y llegó a realizarse sin mediación de una reflexión especulativa; por el contrario,

36. Cfr. HORKHEIMER, M., y ADORNO, Th. W., *Dialektik der Aufklärung*, Fischer, Frankfurt, 1969.

37. Cfr. WELLMER, A., *Zur Dialektik der Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Suhrkamp, Frankfurt 1985, pp. 127-8; y también, “La dialéctica de modernidad y postmodernidad”, en V. PICO ed., *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988.

38. Cfr. ALEXANDER, Ch., *Nothes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1986.

concluye, nuestros procedimientos ‘conscientes’ resultan no ya de un buen sentido ‘práctico’ que les fuera intrínseco, sino de un proyecto deliberado producto del pensamiento ‘teórico’: de un pensamiento que llega a confundirse porque emplea conceptos que sólo tiene un ‘contacto superficial’ con el problema del diseñador. Puede que esta sea una elocuente descripción de los mecanismos discursivos de la conciencia moderna y de los modos modernos en lo relativo a la metodología del proyecto en arquitectura: una definición unilateral de objetivos históricos extraídos del plano *teórico* —funcionalismo<sup>39</sup>, racionalismo, economía, higienismo, etc.—, que se traducen de inmediato en directrices explícitas para la práctica del diseño: tan explícitas que, al final (y muy a su pesar), se convierten en formales y estilísticas, según nos muestra la cristalización y canonización del neoplasticismo del ‘International Style’<sup>40</sup>.

## TEORÍA Y PRÁCTICA

Según se sugirió, este mecanismo argumental se construye sobre el rechazo tácito e inconsciente de la posibilidad de un marco teórico de referencia que pudiera asimilar de manera ponderada los objetivos impuestos en cada momento a la arquitectura por la demanda histórica. Tal rechazo instituye un dinamismo dialéctico en que la teoría y la praxis se funden y retroalimentan en una deriva de esencial codependencia. Este dinamismo es al mismo tiempo diagnóstico y directamente operativo; deja de lado los elementos de la situación que, en apariencia, no resultan relevantes en orden a la determinación del camino a seguir, de cara a la orientación de la acción; pero eso hace que pierda la perspectiva y acabe capturado en la dialéctica de tensiones que desencadena la unilateralidad de su análisis. Lo ocurrido con el funcionalismo es sintomático: la apuesta unilateral por la función deviene ingenua y paradójica porque la función no es aislable como objetivo, ni suficiente como argumento exclusivo para regir la práctica de la profesión.

Frente a los peligros y las sugerencias de esta unilateralidad, la idea de ‘racionalidad práctica’ implícita en el desarrollo de la filosofía aristotélica proporciona un contrapunto revelador. Con ella se establece una relación de sereno equilibrio entre teoría y práctica —ya necesaria para la formulación de este análisis, en el que desde luego se halla implícita— que preserva los derechos respectivos y la autonomía de ambas: la teoría, abstracta y general, enseña que la praxis es de suyo prudencial, tentativa, particular y creativa<sup>41</sup>. La determinación de las especificaciones configuradoras de la respuesta genérica al proyecto, así como de la solución al diseño individual, no puede establecerse como de pasada en el marco de un dinamismo discursivo tenso y ‘de combate’; ha de encontrarse, por el contrario, en el proceso de ‘ensayo y error’ que, sobre el fondo de la relación global entre sus objetivos, constituye estrictamente todo hacer.

Pues bien, he aquí la perspectiva necesaria para volver a la consideración de la pertinencia de los argumentos éticos en relación con los modos de abordar la práctica de la arquitectura: es justo el implícito rechazo del universo de discurso olímpico de la teoría, con la consiguiente ‘inmediatez’ en el tránsito de la teoría a la práctica, lo que favorece el ascenso a primer plano de las argumentaciones morales.

El dinamismo cultural de la dialéctica de la conciencia moderna conduce por fuerza, en efecto, a apelaciones a la responsabilidad ética en la justificación de las prescripciones metodológicas que impone a partir de la ‘necesidad’ histórica que postula para los objetivos a los que apunta; máxime cuando estos objetivos resultan de intenciones eminentemente sociales, como sucede en el caso del Movimiento Moderno.

La arquitectura del denominado postmodernismo, por su parte, parece embarcada en la defensa in extremis de una absoluta ‘autonomía disciplinar’. Esto es lo que podría deducirse del análisis de sus lecturas más compartidas y de las actitudes de sus presuntos representantes. Tal defensa parece estar ya implícita —como reacción escapista, incluso consciente y voluntaria— tanto en Venturi, Stern o Eisenmann cuanto en Botta, Rossi o Grassi, ante el fracaso del compromiso social, ‘externo’, de la arquitectura moderna. El hecho de que se pretenda no sólo una autonomía de las formas arquitectónicas —que pasa por la reducción de la composición en arquitectura a un ‘juego lingüístico’ de carácter libre<sup>42</sup>—, sino también la del propio discurso que la propone —a partir de la renuncia escéptica a toda pretensión de objetividad—, lleva a relacionar la postmodernidad con las consecuencias extremas del pensamiento estructuralista y la definitiva renuncia a la cuestión de la legitimidad.

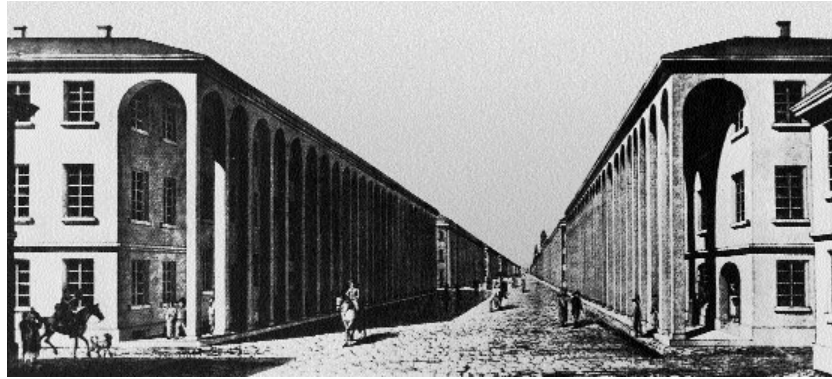
39. Como se desprende del análisis de DE ZURKO, las tesis funcionalistas no han dejado de estar presentes a lo largo de la historia de la arquitectura, como consecuencia necesaria de su inexorable dimensión de *ars utilitaria*; pero es nuevo en la modernidad y característico de ésta el interés exclusivo por la eficacia funcional como horizonte de conquista radical en el marco de los objetivos del proyecto: cfr. DE ZURKO, E., *Origins of Functionalist Theory*, Columbia University Press, Nueva York, 1957.

40. Cfr. HITCHCOCK, H.-R., y JOHNSON, Ph., *The International Style*, W. W. Norton & Co., Nueva York 1966; y también, MUÑOZ, M. T. “A los Cincuenta años del Estilo Internacional”, en *Arquitectura*, nº 237, 1982.

41. Cfr. ARISTOTELES, *Ética a Nicómaco*, Libros II y VI; *Política*, III-V; *Metafísica*, V; etc.

42. Una argumentación favorable de una “autonomía disciplinar” entendida en esos términos puede encontrarse en: CORTÉS, J. A., “Algunas consideraciones terminológicas en torno a la modernidad”, en *Revista de Occidente*, 42, 1984.

Fig. 7. Friedrich Weinbrenner: Karlsruhe, proyecto para la Langen-(Kaiser-)strasse, 1808.



7

### DESERCIÓN Y ANTIMORALISMO

El rechazo implícito de la pertinencia de las argumentaciones éticas en la justificación de las propuestas 'postmodernas', de la que su propia renuncia a 'justificarse' en absoluto puede constituir una primera prueba, representa sin duda una lógica reacción radical frente al 'moralismo' moderno. Ahora bien: si la matriz dialéctica de la modernidad redonda finalmente en que, en el marco de los procesos que alienta, a las intenciones originales siguen en su desarrollo los resultados opuestos a ellas<sup>43</sup>, entonces el antimoralismo postmoderno la realiza y culmina de manera paradójica pero cabal y plena. La dialéctica de modernidad y postmodernidad hace que este antimoralismo reactivo con respecto del moralismo moderno aparezca también como, a la vez, su inevitable resultado.

Cabe que la postmodernidad, tal como se vive, experimenta o padece en el ámbito de la arquitectura, constituya la superación histórica de la modernidad; pero cabe también que sea una especie de 'momento diferido' o subsiguiente del mismo dinamismo que designa. En cualquier caso, la tal postmodernidad —definida, según lo visto, en los términos que se deducen de esta denominación— no representa su superación en el plano teórico en el cual, como sugiere Tomás Llorens, no constituye sino su 'reflejo'<sup>44</sup>. Entender la dialéctica de la modernidad es explicar la postmodernidad como el nombre y, en consecuencia, la identificación y caracterización dialéctica de la subsiguiente sensación de crisis: 'la contrapartida dialéctica a la modernidad y su dialéctica'.

El pensamiento formalmente acogido al prefijo 'post' se presenta, en último extremo, bajo la bandera de un anarquismo epistemológico que se pretende una revuelta contra todo 'metodologismo'<sup>45</sup>; o con base en las ideas de 'unmaking'<sup>46</sup>, deconstrucción, descentramiento, desaparición, deseminación, desmitificación, discontinuidad, diferencia, dispersión... y autonomía del signo, del lenguaje y del texto. Dice identificarse con el rechazo ontológico del sujeto y hasta del cogito cartesiano, y aparece en la forma de una obsesión epistemológica por los fragmentos y las fracturas correlativa de una definitiva renuncia al sentido. Pero aquella revuelta y este rechazo no ocultan ya su propio carácter reactivo: dialéctico y por tanto 'moderno'. Lo mismo que la modernidad, el *post* se descubre interna y constitutivamente dialéctico.

Si la modernidad puede también ser descrita como la historia de una radicalización de la subjetividad —de la razón— frente a la naturaleza, su entraña dialéctica se pone de manifiesto con el resultado observado de su progresiva volatilización. Baudrillard caracteriza la situación contemporánea como la era de la muerte del sujeto, el fin de la interioridad y la intimidad, que da paso a su pura exposición y transparencia frente a un mundo que le atraviesa sin obstáculos convirtiéndole en un "centro de distribución de las redes de influencia"<sup>47</sup>; y Lyotard se refiere ya al hombre como "... sólo un nudo muy sofisticado en la interacción general de irradiaciones que constituye el universo"<sup>48</sup>. El *pathos* del final de la modernidad y de la ilustración es a la vez el de una ilustración autoilustrada o una modernidad radicalizada. Ya Heidegger llamó la atención sobre la continuidad dialéctica que representa esta derivación con respecto del subjetivismo moderno del que resulta y se deduce como algo que no obedece a causas fortuitas ni a desviaciones accidentales<sup>49</sup>. Por su parte, el postestructuralismo ha venido constituyendo en las últimas décadas el paradigma de una filosofía sin sujeto que, al fin, ha de terminar definiéndose a

43. Esta oposición se ha destacado profusamente en las visiones críticas recientes del Movimiento Moderno, al observarse en sus formulaciones actitudes contrarias a las presentes en sus consecuencias: rechazo de la forma/formalismo (cfr. VENTURI, R., y SCOTT-BROWN, D., "Functionalism, yes, but...", en *Arquitecturas bis*, nº 5, 1975; BONTA, J. P., *Sistemas de significación en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1978, pp. 32 ss.; etc.); 'anti-historia/historicismo' (cfr., por ejemplo, TAFURI, M., *Teorías e historia de la arquitectura*, Laia, Barcelona, 1972, pp. 29 ss.); socialismo/elitismo; etc.

44. Cfr. LLORENS, T., "La modernitat nella cultura catalana. Caratteri domestici e salto nell'avanguardia", en *Lotus International*, nº 23, Milán, 1979.

45. Cfr. FEYERABEND, P., *Contra el método*, Ariel, Barcelona, 1975; *Adiós a la razón*, Tecnos, Madrid, 1984.

46. Cfr. HASSAN, I., "The Critic as Innovator: The Tutzing Statement in X Fra-mes", *Amerikanstudien* 22, 1, 1977, p. 55.

47. Cfr. BAUDRILLARD, J., *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1988; o también, "El éxtasis de la comunicación", en FOSTER, H., ed., *La postmodernidad*, cit., pp. 196-7.

48. LYOTARD, J. F., *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Gallilée, París, 1986, p. 42.

49. Cfr. HEIDEGGER, M., "La época de la imagen del mundo", en *Sendas Perdidas*, Losada, Buenos Aires, 1960, p. 82.



sí misma en términos de juego. El desencanto frente a los grandes sistemas —los ‘grandes relatos’ que denuncia Lyotard de la modernidad<sup>50</sup>— conduce a una deserción esteticista. Pero esa deserción podía haberse pronosticado: al fin y al cabo, la absolutización del discurso como puro discurso, la afirmación de su completa autonomía —con la negación de una significación originaria de lo real, según se enuncia por ejemplo en Foucault<sup>51</sup>—, representa tan sólo una ‘modalidad provocativa’<sup>52</sup> y extremista de la misma llamada moderna a una emancipación radical del sujeto frente a la naturaleza y a la historia.

La alternativa a la modernidad, ha indicado también Lyotard, no es ya la postmodernidad sino más bien el ‘sistema clásico’<sup>53</sup>. La alternativa al ‘moralismo’ moderno no es el ‘antimoralismo’ provocado con su crisis histórica o resultante y derivado de ella; tal ‘antimoralismo’ no deja de ser también, en cierto sentido —por vía negativa—, ‘moralista’: mantiene íntegras las condiciones de la pregunta por la moralidad características del discurso moderno. La alternativa no ha de estar, en fin, sino en una ‘rehabilitación de la teoría’, entendida en sentido clásico: en la reposición o recuperación del plano discursivo de una teoría analítica y olímpica, ‘mediatamente’ articulada con la práctica y correlativa de una relación sincrónica entre la arquitectura como arte y como oficio y la ética como correlato valorativo de la referencia del obrar del hombre hacia su fin, frente a la relación diacrónica de ambas propia del ‘historicismo’ moderno y ‘postmoderno’.

Argumentar cumplidamente estas observaciones sin obviar muchas de las innumerables matizaciones necesarias es algo que excede sin duda de las posibilidades de estas páginas. En todo caso, y tratando de forzar la síntesis, habría que empezar advirtiendo que la puesta en primer plano de las relaciones de moralidad y arquitectura viene a ser una consecuencia específica de la modernidad; es decir, resulta de la mentalidad moderna en arquitectura en cuanto correlativa de las actitudes culturales de las que depende y que suscita en el plano de la toma de conciencia histórica. A pesar de las apariencias, dicho estado de cosas permanece sustancialmente inalterado en la denominada situación ‘postmoderna’, entendida en los términos deducibles de la vigencia del debate sobre la propia pertinencia del concepto de postmodernidad. Tal situación, por el contrario, contrasta con el tratamiento que recibe la cuestión en el que genéricamente podríamos llamar sistema clásico, en el cual dicha vinculación es más profunda pero ‘menos inmediata’. Por fin, un punto de vista eficaz para dar cuenta cabal de estas observaciones puede estar en el análisis de los modos de entender, en uno y otro caso, las relaciones mutuas y la configuración respectiva de teoría y práctica; un análisis que encuentra una iluminación precisa en lo sucedido al mismo tiempo, en términos generales y siempre salvando las distancias, en el mundo del pensamiento: en torno a las condiciones de definición y articulación de teoría y práctica y, como consecuencia, en torno al entendimiento de la propia filosofía —teoría por excelencia— por parte de sí misma.

50. Cfr. LYOTARD, J. F., *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, cit.

51. Cfr. FOUCAULT, M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, París, 1966.

52. Cfr. INNERARITY, D., "Modernidad y postmodernidad", *Anuario Filosófico*, XX/1, 1987.

53. Cfr. LYOTARD, J. F., "Reescribir la modernidad", en *Revista de Occidente*, nº 66, 1986, pp. 23-33.

# ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA: PRIMITIVOS DE UNA COMPLEJA SIMPLICIDAD

José Manuel Pozo

*La arquitectura del movimiento moderno se ha caracterizado por un abierto rechazo de las formas arquitectónicas ligadas a la tradición y los estilos históricos. Después de casi un siglo, la progresiva simplificación formal y la abstracción geométrica que han caracterizado el proceso dificultan su comprensión y la 'popularización' de sus formas, provocando un rechazo que ocasiona aparentemente lo contrario de lo que se deseaba: el progreso de la sociedad a través del arte y la arquitectura. Esta parece ahora más pobre y simple. Sin embargo esa contradicción es tan sólo aparente: la complejidad formal e intuitiva ha sido sustituida por una complejidad espacial e intelectual de orden superior característica del nuevo 'lenguaje' arquitectónico.*

Cuando estamos a punto de traspasar el umbral del nuevo siglo, tal vez sea preciso reconocer que los postulados y premisas que han alimentado los cambios operados en el que ahora termina, desde los años veinte para acá, en el arte y la arquitectura, aún no se han asimilado con la convicción necesaria para llegar a caracterizar culturalmente nuestra época, injertando sus logros en el tronco vivo de la tradición. De modo que hay que aceptar que, en gran parte, siguen siendo un arte y una arquitectura impopulares y mal entendidos, aunque tolerados.

Por una parte el hecho en sí resulta bien comprensible dada la radicalidad de los cambios introducidos por el fenómeno plástico de la modernidad, que requieren un tiempo de asimilación; pues hasta hoy “no tuvo el artista o intelectual que librar una lucha contra la corriente para imponer el mensaje de una nueva concepción de la vida, como ha ocurrido en el mundo moderno”<sup>1</sup>.

Pero si lo apuntado inicialmente podría mover al desánimo, resulta por el contrario alentador y estimulante, porque viene a constatar que, después de algo más de ocho décadas, es un fenómeno que sigue estando vivo y de cuya capacidad vitalizadora y creativa aun podemos esperar mucho, sin necesidad de inventar novedades; como acertadamente apuntaba Sota cuando, en la presentación de una exposición sobre su obra, señalaba que<sup>2</sup>,

el Movimiento Moderno fue atacado demasiado pronto sin haber sido desarrollado plenamente. (...) Opino que no es mal camino tratar de encontrar todavía estas posibilidades inéditas que son base firme no para una arquitectura permanente, determinada, sino para muchas arquitecturas posibles más. Abogamos por ir derechos a otras posibilidades nacidas en los años veinte, treinta. Allí encontramos posibles herramientas con las que pueda resolverse cualquier problema arquitectónico actual.

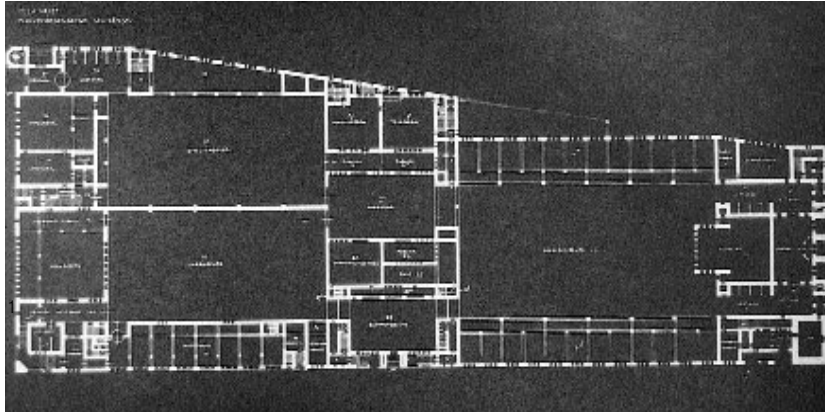
Con todo no se puede negar que, en el caso concreto de la arquitectura, se percibe un cierto recelo en amplios sectores de la sociedad hacia esa nueva estética y hacia los resultados concretos en los que se está materializando, que se juzgan, tomados en conjunto, algo ‘inhumanos’, poco sensibles y, por descontado, mucho más pobres que los producidos en los siglos pretéritos, cuya herencia, quizás por eso mismo, se protege con tanto esmero y se visita y admira con respeto reverente.

Prescindiendo de las razones objetivas que pueda haber en semejante actitud, pues hoy en día se hace mucha más arquitectura ‘rápida’ —esto es, carente de la serenidad necesaria—, que en buena lógica exigiría, para garantizar resultados aceptables, mayor intuición, preparación y ciencia (que ni se improvisan ni a veces se ponen en ejercicio), esa dificultad más o menos marcada para aceptar el arte y la arquitectura actuales suscita dos cuestiones que no debemos dejar de plantear.

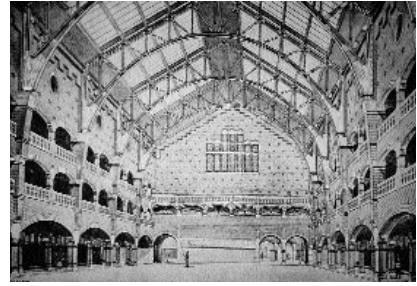
De una parte parece razonable preguntarse si debemos seguir considerando acertada la evolución seguida por la arquitectura en estos años y mantener que lo conseguido es un progreso y los resultados alcanzados un avance, o si, por el contrario ha llegado el momento de lamentar la ruptura producida, lo que podría justificar que se mirase hacia atrás intentando recuperar el uso y la imitación de las ‘felices formas arquitectónicas del pasado’ con los recursos compositivos que les acompañaban: la columna, el arco, la cornisa, la simetría y los ejes, ...

1. SOSTRES, José María, “La arquitectura monumental”. Recogido en *Opiniones sobre arquitectura*, pp. 35-41, Galería-librería Yerba, Murcia, 1983, p. 41.

2. DE LA SOTA, Alejandro, “Presentación de la exposición A. de la Sota en la Harvard University”, 1987, recogida en *Alejandro de la Sota, arquitecto*, Ed. Pronaos, Madrid, 1989, p. 232.



1



2

Fig. 1. Bolsa de Amsterdam. 1903. H. P. Berlage. Planta.

Fig. 2. Bolsa de Amsterdam. 1903. Perspectiva interior.

De otra, aun aceptando como buenas las cualidades formales y funcionales de la arquitectura 'ortogonal', 'abstracta' o 'racionalista' propias del Movimiento Moderno, a la vista de la distancia que las va separando del gusto 'popular', cabría pensar si esta arquitectura no se estará convirtiendo en algo tan exquisito e incomprensible que pueda llegar a ser inteligible tan sólo para una élite de iniciados; o si por el contrario, a pesar de todo, aun podemos esperar que, con el tiempo, pueda llegar a tener valor colectivo, y asistamos, como profetizaba Berlage, al nacimiento de una nueva gran época artística, una época de gran cultura.

Las dos cuestiones en el fondo plantean una única interrogante: no habiendo duda de que la arquitectura actual es muy superior a la de principio de siglo desde los puntos de vista funcional y técnico, ¿podemos sin embargo decir que lo es también en términos de belleza?; y si aun no lo fuese: ¿cabe pensar que podrá llegar a serlo?; o bien, planteado de otro modo: las manifestaciones de la arquitectura y el arte actuales, al margen de lo técnico, en cuanto disciplinas artísticas, ¿hay que tenerlas por un avance o un retroceso? ¿su sencillez es demostración de madurez o de pobreza e ignorancia?

Indudablemente, desde la óptica de la modernidad, la respuesta es clara y, para darla, podemos aprovechar otras palabras de Sota, muy oportunas a este respecto, cuando, a la vista de la incomprensión y hasta el aburrimiento que parecen suscitar las formas de la arquitectura de hoy, señalaba que<sup>3</sup>,

la arquitectura es intelectual o popular. (...) La arquitectura intelectual se repitió siempre. Frontones rectos o curvos, enteros o partidos, existen en todas las puertas y ventanas del mundo y también rematan edificios en todas las latitudes y en todos los tiempos de nuestra civilización. Por ello no hubo jamás queja alguna. Hasta hoy no se habla de hastío de la repetición en Arquitectura.

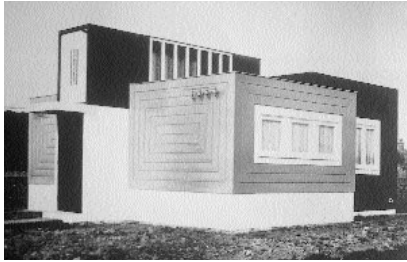
Ahora bien, con la autoridad que podamos reconocerle a Sota, seguimos sin explicarnos el por qué del problema detectado y de la perplejidad que suscita, que es la cuestión hacia la que deseo encaminar estas reflexiones, con la esperanza de arrojar alguna luz sobre el asunto.

Para esto seguiremos un camino indirecto, que nos permita determinar en qué medida es real esa incomprensibilidad apuntada, fundamento último de las dudas planteadas, y cual es su origen, así como considerar si nos estamos adentrando en un callejón sin salida, del que sólo podríamos salir volviendo sobre nuestros pasos, o si, por el contrario, estamos cada vez más cerca del alumbramiento de una nueva era cultural y artística.

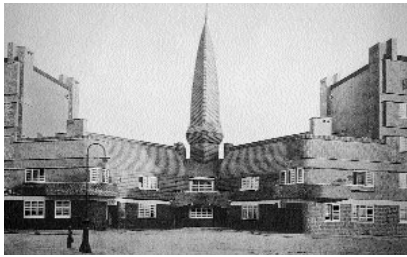
#### ARQUITECTURA DE RAZÓN Y SENTIMIENTO. LA CONTRADICCIÓN COMO MOTOR

Uno de los principios más incuestionables de la metafísica tomista es el de no contradicción, según el cual dos cosas no pueden ser y no ser al mismo tiempo y bajo el mismo aspecto. La dialéctica hegeliana, sin ir directamente contra él, fundamenta sin embargo el progreso del conocimiento y de la materia precisamente en la sucesión incesante de contradicciones (tesis-antítesis) a partir de las cuales se obtendría la síntesis superadora, en la que cristaliza el progreso.

3. DE LA SOTA, A., "Por una arquitectura lógica", en *Alejandro de la Sota, arquitecto*, *Ibid.*, p. 221.



3



4

Fig. 3. Caseta de obras. Oud Mathenesse. 1923. J. J. P. Oud.

Fig. 4. Viviendas Eigen Haard. 1917. M. de Klerk.

Fig. 5. Wendingen. nº 12. 1912. Portada.

Fig. 6. Wendingen. nº 9-10. 1924. Portada.

4. FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 9.

5. No está de más considerar en paralelo la síntesis que Frampton hace (*Historia crítica...ibid.*, p. 144) de las disposiciones intelectuales de los arquitectos de la vanguardia holandesa: "Influenciados a la vez por el pensamiento de Spinoza y por los antecedentes del calvinismo holandés del que todos procedían, buscaban una cultura que trascendiera la tragedia del individuo con su énfasis sobre cuestiones inmutables. Aspiración universal y utópica que quedó sucintamente resumida en su aforismo: El objeto de la naturaleza es el hombre, el objeto del hombre es el estilo", y el juicio de Juan Pablo II (*Fides et Ratio*, Ed. Palabra, Madrid, 1998) cuando señala precisamente a este respecto, que, "una filosofía carente de la cuestión sobre el sentido de la existencia incurriría en el grave peligro de degradar la razón a funciones instrumentales, sin ninguna auténtica pasión por la búsqueda de la verdad" (n. 81, p. 111), a tal punto que "diferentes formas de humanismo ateo, elaboradas filosóficamente (...) no tuvieron inconveniente en presentarse como nuevas religiones creando la base de proyectos que, en el plano político y social, desembocaron en sistemas totalitarios traumáticos para la humanidad" (n. 46, p. 67).

6. Es tal vez uno de "aquellos gérmenes preciosos de pensamiento procedentes de la reflexión filosófica de quienes han contribuido a aumentar al distancia entre fe y razón", a los que se refería Juan Pablo II, que, "profundizados y desarrollados con rectitud de mente y corazón, pueden ayudar a descubrir el camino de la verdad". (Cfr. JUAN PABLO II, *ibid.*, n. 48, p. 68).

7. Vid. PENHT, Wolfgang, *La arquitectura expresionista*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975, capítulo 5, pp. 73-88. Así como FRAMPTON, K., *op. cit.*, capítulo 18, pp. 163-168.

Es sabido el peso decisivo que tuvieron en los círculos artísticos de las vanguardias las tesis mantenidas por distintos representantes del idealismo alemán, lo mismo en su vertiente práctica, con la adhesión mayoritaria a planteamientos socialistas de corte marxista, que en su formación intelectual. Como reconocía Frampton, respecto a su propia persona, en la introducción de su celebrada *Historia Crítica* ("he sido influido por una interpretación marxista de la historia como muchos de mi generación"<sup>4</sup>); los posicionamientos apuntados se descubren fácilmente en los escritos y, por la natural componente social de la arquitectura, acentuada en este siglo, en las obras de la mayoría de los arquitectos y artistas de la vanguardias alemana y holandesa, que fueron los que, en el primer cuarto de siglo, hicieron de catalizadores para las aspiraciones europeas hacia un nuevo arte.

Con todo, sin entrar ahora en prolijas disquisiciones, y al margen de los errores filosóficos y antropológicos<sup>5</sup> que subyacen en las distintas corrientes del idealismo y destacadamente —por la notable influencia que tuvieron—, en las formulaciones que partiendo de ellas hicieron Mondrian, van Doesburg, y Spengler, entre otros, debemos reconocer que la contradicción, entendida como presencia simultánea de elementos contrapuestos y aún enfrentados, ha sido uno de los mecanismos más presentes y efectivos en el proceso evolutivo de la arquitectura contemporánea, y que más la han enriquecido<sup>6</sup>.

De todos modos puesto que no es el análisis y la reflexión sobre este punto el objeto que persigo específicamente, no podemos distraernos en una exposición exhaustiva sobre ese asunto, pero si parece conveniente recordar algunos episodios y hechos especialmente reveladores de esa contradicción motora. El primero de los cuales al que podemos referirnos, estando como estamos en el centenario de la construcción de la Bolsa de Amsterdam (1897-1903), es el nacimiento casi simultáneo, del tronco único del magisterio berlagiano, de dos movimientos tan dispares y divergentes como la Escuela de Amsterdam, con su desenfadado expresionismo subjetivista, y el De Stijl, neoplasticista y voluntariamente 'objetivo'. Otro sería el aparente contraste entre los sorprendentes diseños de los rascacielos cristalinos de Mies en los albores de los años veinte, cuando se movía en el círculo expresionista de Taut y la Cadena de Cristal<sup>7</sup>, y el funcionalismo constructivo que ya entonces inspiraba sus diseños; de modo tal que ambos principios, el expresionista de los reflejos. Y la visión cambiante y subjetiva, por una parte, y la objetividad ascética de influencia neoplasticista, por otra, se descubren simultáneamente presentes en su obra maestra en 1929. Como podemos igualmente referirnos al que ha quedado como 'lema' de Mies: *less is more*, que viene a ser una formulación expresa del paradigma de la contradicción.



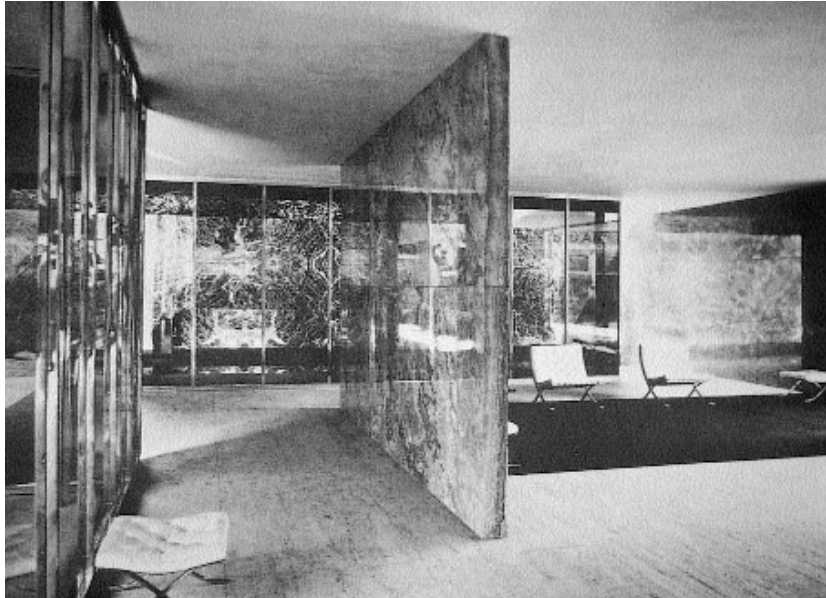
5



6

Al margen de esos ejemplos, a los que podríamos añadir muchos otros hechos puntuales de no menor relevancia, deseo hacer hincapié ahora en un fenómeno más genérico, que asume en sí muchos de ellos, y que puede servirnos para exponer cómo el propio desarrollo del Movimiento Moderno nos ofrece las claves para el entendimiento de la respuesta a las cuestiones planteadas.

Señala Penht, a la vista del empuje de la vanguardia arquitectónica en Holanda y Alemania en



7



8

los años finales de la década de los veinte, cuyas realizaciones constituyeron el núcleo de lo que Hitchcock y Johnson reunirían bajo el epíteto genérico de ‘arquitectura internacional’ en la célebre exposición del MoMA en 1932, que “pese a todas sus diferencias, en muchos aspectos el expresionismo fue el taller donde se forjaron los ideales básicos de la arquitectura moderna. Si no, apunta Penht, no sería explicable la rápida transformación de la obra y la mentalidad de la vanguardia”<sup>8</sup>. En lo cual coinciden igualmente Banham cuando señalaba la función catalítica útil que la Escuela de Amsterdam cumplió en relación con el nacimiento y desarrollo del De Stijl<sup>9</sup>, y Zevi, al defender la presencia del expresionismo como uno de los rasgos permanentes de la arquitectura moderna<sup>10</sup>.

La arquitectura más ascética y supuestamente racionalizada, científicamente elaborada y funcionalmente coherente, desubicada e internacional de cuantas se habían producido hasta ahora, resulta germinar sobre la base de un conjunto heterogéneo de formulaciones que a su vez son de las menos rigurosas y más subjetivas, caprichosas, formalistas y fantásticas que ha producido la historia de la edificación.

Pocas veces encontraremos en tan poco espacio, físico-temporal, una relación tan estrecha entre fenómenos tan contradictorios: “empero, los violentos opositores tenían mucho en común”<sup>11</sup>.

Bajo esta luz no resulta extraño descubrir en el Pabellón de Barcelona de Mies, clave indispensable para entender en buena medida el desarrollo de la arquitectura contemporánea, al que ya nos hemos referido en este sentido, elementos derivados de la interpretación neoplasticista de Wright al servicio de la percepción subjetiva y cambiante del espacio fluido —con la presencia ‘necesaria’ del yo físico—; a cuyo logro ayudan no poco los reflejos, ambigüedades y transparencias de los vidrios, metales y mármoles pulidos, que evocan los sueños cristalinos del Mies de los proyectos de rascacielos para la Friedrichstrasse<sup>12</sup>, donde aspiraba a lograr hacer del edificio, por la transparencia, los reflejos y el movimiento, “una extraña sustancia reflectante que estuviera constantemente sometida a transformación bajo el efecto de la luz”<sup>13</sup>, pues descubrió “que lo importante era el juego de reflejos y no el efecto de la luz y la sombra como en edificios corrientes”<sup>14</sup>.

Ahora bien si, trascendiendo el plano de las formas y de los efectos meramente constructivo-prácticos de los resultados ‘aparentes’ —en el sentido de que se puedan contemplar— a que dan lugar esas contradicciones características del Movimiento Moderno, nos adentramos en la consideración de las ideas que las movieron e impulsaron podemos llegar a atisbar conclusiones muy interesantes, que pueden darnos alguna orientación clara en la línea que estamos desarro-

Fig. 7. Pabellón de Barcelona. 1929. Mies van der Rohe.

Fig. 8. Teatro y sala de conciertos en Nagaoka. 1996. Toyo Ito.

8. PENHT, W., *ibid.*, p. 198.

9. Cfr. BANHAM, Reyner, *Teoría y diseño arquitectónico en la primera era de la máquina*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, p. 166.

10. Opinión mantenida por Zevi en el Congreso sobre expresionismo de Florencia de 1964, Cfr. PENHT, W., *op. cit.*, p. 11.

11. BANHAM, R., *op. cit.*, p. 138.

12. La explotación unidireccional, sin el contrapunto de la objetividad neoplasticista, de ese subjetivismo expresionista subyacente justifica precisamente que en ocasiones se pueda llegar a extremos tales, incluso, como por ejemplo el de Toyo Ito, quien recientemente, en una interpretación muy libre de esa fluidez espacial, llega a considerar el “continuum espacial” denso y opaco de sus obras en directa relación con el desarrollado por el maestro de Aquisgram en su Pabellón en 1929. (Vid. ITO, Toyo, “Tarzanes en el bosque de los medios”, recogido en 2G, n. 2, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp. 122-142).

13. FRAMPTON, K., *op. cit.*, p. 164.

14. MIES VAN DER ROHE, Ludwig, título original, “Hochhausprojekt für Friedrichstrasse in Berlin”, *Frülicht*, nº 1, 1922. Traducción castellana tomada de *Ludwig Mies van der Rohe, escritos, diálogos y discursos*, Galería-librería Yerba, Murcia, 1981, pp. 21-22.

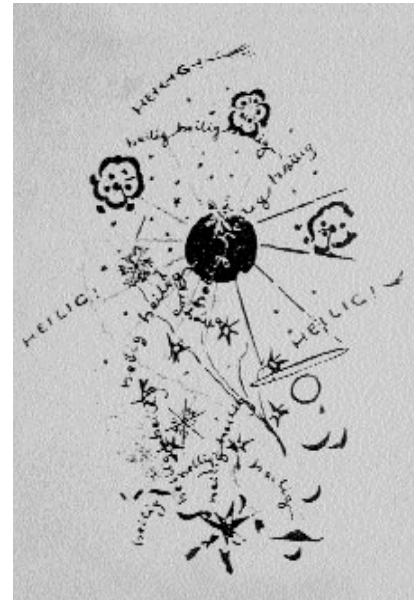
Fig. 9. Manifiesto de la Bauhaus. 1919. Portada. Grabado de Feininger.

Fig. 10. *Heilig: Heilig! Sahrles ornament\**. 1920. B. Taut.

\* ¡Santo! Ornamento Sagrado. Ilustración n. 29 de *La disolución de las ciudades* (TAUT, Bruno. Ed. Folkwang, Hagen, 1920) Heilig: Santo. Pero Taut lo aplicaba a la tierra no a Dios.



9



10

llo, pues ahí, en el armazón intelectual y programático que sostuvo y estructuró el pensamiento de las vanguardias, es donde la contradicción aparece más manifiesta; y, simultáneamente —por lógica coherencia—, en donde los extremos aparecen más sorprendentemente próximos.

Pues fue común sentir de los artistas de la vanguardia europea del periodo de entre guerras, también en el caso de los arquitectos, que era urgente y necesario alumbrar una civilización nueva, para un hombre nuevo; tarea en la cual el arte, y soberanamente la arquitectura, debía desempeñar un papel decisivo y motor: los arquitectos holandeses más jóvenes se consideraban ‘constructores de una nueva humanidad’<sup>15</sup>.

Para lograrlo, ya fuese por el camino del expresionismo o de la elaboración racionalista u ‘objetiva’, esa aspiración, compartida mayoritariamente, se alimentaba del convencimiento de que había que comenzar por superar la civilización precedente, buscando desterrar “la tragedia del individuo con su énfasis sobre cuestiones inmutables”<sup>16</sup>. Como llegará a afirmar Berlage en su célebre ensayo *Arte y sociedad*<sup>17</sup>, “la religión será entonces terrena, pero su doctrina satisfará porque traerá la paz entre los hombres, la paz en el arte como antes se daba la paz en el estilo. Esta nueva paz será sublime, y no será la paz de la muerte sino de la vida”. Ya que, prosigue,

Toda esta ansia de renovación de la sociedad, que cualquiera puede testimoniar, tiene en sí mismo una causa profunda. Y esta causa está el conocimiento de la obligación moral de corregir los errores sociales existentes; (...) Si es cierto que el arte proviene de la cultura, esto es, que refleja la vida espiritual de los tiempos a los que el artista da forma, entonces cuando el artista se aparta de los caminos que ya existen debe producirse un gran cambio social.

(...)

Gorter, por su parte, afirma: “Será la humanidad, no Dios, el sol en torno al cual se moverá el arte socialista, y los sentimientos humanos serán todos considerados desde su aparición”. (...)

Finalmente lo que Berlage planteará, en términos claros, es la superación de la cultura cristiana y la afirmación de “la religión de la nueva humanidad” por medio del arte, para cuyo logro la arquitectura debe ser la fuerza motriz<sup>18</sup>:

El pueblo volverá a las construcciones religiosas cuya majestad requerirá respeto y a la que se accederá por una gran vía triunfal. Allí el espacio nos proporcionará nuevas emociones, no porque esté consagrado por la santa mística que nos haga desear un mundo sobrenatural, sino porque nos dará una renacida alegría dionisiaca. Y sin embargo esta construcción será totalmente distinta del templo clásico que se destinaba a la figura de Dios: ahora ese espacio deberá contener millares de personas y estas se adherirán a la divinidad terrena de modo totalmente diferente porque Dios estará presente en el espacio pero en forma espiritual.

15. PENHT, W., op. cit., p. 181.

16. FRAMPTON, K., op. cit., p. 144.

17. BERLAGE, H. Petrus, Título original, “Kunst en Maatschappij” —*De Beweging*, n. 5, 1909—, el artículo fue revisado, completado y publicado por Berlage en distintas revistas. La versión traducida es la correspondiente a la publicada en *Studies over Boukunst, Stijl en Samenleving*, W.L. & Brusse Ed., Rotterdam, 1910. Traducido al castellano a partir de la versión italiana (“Arte e società”) recogida en *Olanda 1870-1940*, Electa Editrice, Milan, 1980, pp. 33-35.

18. BERLAGE, H. P., *Ibid.*

## EL NUEVO HOMBRE Y SU ARQUITECTURA

Ese anhelo berlagiano será compartido por gran parte de los integrantes de la generación de artistas que le sucedió y que en gran medida le tomaron por maestro y referente, consciente o inconscientemente. Algunos incluso formularon pensamientos similares en términos aun más expresos y rotundos, como Mondrian y Van Doesburg o el propio Gropius, rechazando presuntamente cualquier vinculación del deseado Nuevo Arte con la subjetividad e individualidad humana (“el terreno del arte es el terreno de la lucha contra lo individual”<sup>19</sup>), con la naturaleza y sus formas, viendo en ellas vestigios de la vieja cultura y, próxima o lejanamente reflejada en ellos, la huella de esa Divinidad que rechazaban (“antes todos iban por un sólo camino porque —en cierta época de cultura— dominaba una religión común. Ahora la imagen de Dios ya no está fuera del hombre: el individuo maduro actúa universalmente”<sup>20</sup>)

Sentimientos paralelos, casi idénticos, parecía traslucir el conocido texto de Gropius en la proclamación del Bauhaus de Weimar: “Creemos un nuevo gremio de artesanos, concibamos juntos y creemos el nuevo edificio del futuro, que abarcará arquitectura, escultura y pintura en una unidad y que un día se alzará hacia el cielo desde las manos de un millón de trabajadores, como el símbolo cristalino de una nueva fe”<sup>21</sup>. Bauhaus que, según llegó a afirmar Schlemmer, fue fundada con la intención de erigir “la catedral del Socialismo”<sup>22</sup>.

La arquitectura, dirá De Bazel<sup>23</sup>, debía construir “el templo en el que Dios y el hombre, verdaderamente unidos, realizarían su tarea común”.

Pero una vez más la clave de entendimiento del proceso nos la da la omnipresente contradicción; aquella que encierra el hecho mismo de que el mismo movimiento artístico que preconizaba la llegada de esa nueva, cristalina, fe, “desconocida religión del futuro en el que el nuevo arte encontraría su primera y verdadera realización”<sup>24</sup>, abiertamente enfrentada con la subjetividad y el sentimiento, pues debía ser fruto exclusivo y maduro de la Razón, encontraba sin embargo su apoyo y alimento precisamente en el exacerbado subjetivismo de los movimientos expresionistas holandés y alemán. Especialmente en los vehementes círculos próximos a Taut y Scheerbart aquel que afirmaba que “la faz de la tierra adquiriría un aspecto absolutamente distinto si, en la arquitectura, el vidrio suplantase completamente al ladrillo. (...) Tendríamos (entonces) el paraíso en la tierra, y ninguna necesidad de levantar unos ojos nostálgicos a la búsqueda del paraíso celestial”<sup>25</sup>.

Resulta muy adecuado al caso lo que le sucede al personaje de una de las novelas de Úrsula Le Guin, que, tras pasarse largo tiempo huyendo de sí mismo sin saberlo, se acaba teniendo que enfrentar con su propia sombra, pues muchas veces, señala la escritora, rehuir algo es el mejor modo de ir a su encuentro<sup>26</sup>; así, la arquitectura de esos años, intentaba rechazar toda referencia e imitación de la naturaleza para llegar a expresarse con las formas más abstractas posibles: “(Mondrian) iba en busca de ‘formas pensadas’ para encajar sus intuiciones de un orden superior que trascendiese las meras apariencias. De hecho, el movimiento De Stijl como conjunto reclamaría para el arte abstracto una elevada misión como una especie de instrumento de revelación”<sup>27</sup>. Se recurre entonces a la descomposición espacial total a partir de la referencia a las formas naturales percibidas por los sentidos, a fin de generar la nueva realidad, racional y objetiva, más ‘Humana’ que la precedente, alejada de toda vinculación con el ‘yo singular’ y con la huella de lo divino como origen; pero al hacerlo, inevitablemente, sin desearlo, inconscientemente, reafirma precisamente tanto lo uno como lo otro.

Pues, se quiera o no, se acepte o se rechace (conceptualmente) el hombre no es más que un artífice, que propiamente no crea nada: “¿Cual es la diferencia entre creador y artífice? El que crea da el ser mismo, saca alguna cosa de la nada y esto, en sentido estricto, es el modo de proceder exclusivo del Omnipotente. El artífice por el contrario utiliza algo ya existente dándole forma y significado”<sup>28</sup>. En este sentido la revolución anhelada por la Nueva Plástica lo que ha provocado propiamente es una mayor intelectualización de la visión y de la expresión del arte. Se ha llegado a la de un nuevo modo de entender y expresar, a la codificación de un nuevo ‘lenguaje’, que supera al que se basaba sólo en la interpretación y reproducción intuitiva de la naturaleza y de sus formas; como Valéry pone en boca de Sócrates, “nada conozco de más divino, nada más humano que la generación de formas ligada a la geometría y a la palabra, superando a la propia naturaleza: La naturaleza no tiene sino ruidos, el hombre puede hacer música”<sup>29</sup>.

Fig. 11. Segundo Goetheaneum. Dornach. 1923. Rudolf Steiner.

19. MONDRIAN, Piet, *De Stijl*, nº 9, Agosto 1918; Tomado de la traducción castellana incluida en *La Nueva imagen en la pintura*, Galería-librería Yerba. Murcia, 1983, p. 73.

20. MONDRIAN P., *De Stijl*, nº 2, Diciembre 1917, *ibid.*, p. 31.

21. FRAMPTON, K., *op. cit.*, p. 125.

22. FRAMPTON, K., *op. cit.*, p. 126.

23. Cfr. PENHT, W., *op. cit.*, p. 181.

24. PENHT, W., *op. cit.*, p. 35.

25. SCHEERBART, Paul, *Glasarchitektur*, 1914, n. XVIII, Traducido al castellano a partir de la versión francesa de Pierre Galissaire, *Paul Scheerbart. L'Architecture de verre*, Circé Ed., Strasburg, 1995.

26. LE GUIN, Úrsula, *Un mago de Terramar*, Ed. Minotauro, Barcelona, 1984.

27. CURTIS, William J. R., “El cubismo y las nuevas concepciones del espacio”, recogido en *La arquitectura moderna desde 1900*, pp. 91-101, Hermann Blume Ed., Madrid, 1986, p. 93.

28. JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, Roma, 4 de abril de 1999, n. 1.

29. VALÉRY, Paul, *Eupalinos o el arquitecto*, Galería-librería Yerba, Murcia, 1982, p. 53.

Fig. 12. Casa Moratíel, Barcelona, 1957. José M<sup>o</sup> Sostres.

12

Como también señalará Wittkower a propósito de la arquitectura renacentista<sup>30</sup>,

Las formas de creación humana del mundo corpóreo, eran las materializaciones visibles de los símbolos matemáticos inteligibles, y la relación entre las formas puras de la matemática absoluta y las formas simbólicas de la matemática aplicada resultaba inmediata e intuitivamente perceptible. Para los hombres del Renacimiento esta arquitectura, con su geometría estricta, con el equilibrio de su orden armónico, con su serenidad formal y sobre todo, con la esfera de la cúpula, reflejaba y al mismo tiempo revelaba la perfección, omnipotencia, verdad y bondad de Dios.

De ahí que por más que se desee creer que “el marxismo enseña que el arte de esta sociedad será completamente distinto de cualquier otro arte preexistente, pues siendo arte y religión consecuencia de las relaciones de producción, la vida espiritual de la sociedad se regula por el desarrollo social, y no habrá arte antes de la formación de una sociedad socialdemocrática”<sup>31</sup>, lo cierto es que este nuevo arte, de cuyas formulaciones, en términos de arquitectura, nos cuestionábamos su validez al inicio de estas reflexiones, ha venido a concretarse en formas que, deseando (programáticamente) apartarse de la consideración trascendente del hombre, rechazando asimismo el carácter personal incommunicable del individuo, en beneficio del Hombre, han derivado sin embargo hacia el desarrollo de una expresión cada vez más rica e intelectualmente elaborada, que exige y destaca la consideración de la vertiente más racional del hombre que ahora es, con Eupalinos, mucho más ‘humana y divina’ que lo era a comienzo de siglo, pues estas formas a las que está llegando la ‘arquitectura de hoy’ encierran mucha mayor riqueza intelectual que las de antaño, que carecían del ‘poderío del espíritu’<sup>32</sup> de que les ha revestido la geometría y, sobre todo la simplicidad.

#### LA PROFUNDIDAD DE LO SENCILLO FRENTE A LA INTUICIÓN DE LO COMPLEJO

El hombre, de suyo tiende a lo complejo, sintoniza con ello con mayor facilidad que con lo simple. De ahí tal vez la tendencia natural de lo popular hacia lo expresionista, hacia lo que halaga la vista y los sentidos, hacia lo que se compone con muchos elementos. Lo abigarrado se acepta más fácilmente que lo elemental, tal vez porque esto exige que sea de mayor calidad pues nada nos distrae de su contemplación y valoración; mientras que lo barroco, gracias a su ‘complejidad’, que dificulta la percepción de lo singular, por la cantidad de cosas que se ofrecen simultáneamente a la vista nos abruma y domina, ya sea por la cantidad de elementos, ya por su complicación o arbitrariedad. En la arquitectura española actual prodría ser un ejemplo claro de esto último el Guggenheim bilbaíno, con sus curvas trazadas a capricho, o una cualquiera de las obras de Calatrava. Al igual que el Kursaal de Moneo en San Sebastián o el Museo de Arte Contemporáneo de Siza en Santiago podrían ser ejemplos visibles de lo anterior.

30. WITTKOWER, Rudolf, *La arquitectura en la edad del humanismo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, pp. 36-37.

31. BERLAGE, H. P., op. cit.

32. VALÉRY, P., op. cit., pp. 48-53.

33. RATZINGER, Joseph, *La festa della fede*, Editoriale Jaca Book, Milán, 1983, pp. 97-98.



Se trata en definitiva de establecer la distinción que hacía Sota entre la arquitectura intelectual y la popular. Indudablemente la intelectual se ‘repite’ mucho más, pues la popular apoya su éxito en explotar la novedad, el artificio, la forma caprichosa, lo compuesto y complejo. Que puede parecer tal vez más natural o espontáneo porque no exige tanta cultura, ni apenas reflexión, ya que es mucho más intuitiva, aunque no sea precisa, ni por tanto clara.

No debemos olvidar sin embargo que una definición es tanto mejor y más adecuada a lo definido cuantas menos sean las palabras empleadas en ella para llegar a identificar inequívocamente el objeto al que se refiere. En lo cual radica la superior riqueza de lo simple respecto de lo complejo: en la cantidad de contenido que se da a cada término. Entendiendo lo simple por supuesto no como muestra de pobreza: ‘simple’ no quiere decir barato (o fácil). Hay una simplicidad de lo banal y hay una simplicidad que es expresión de madurez. (...) La tensión más alta del espíritu, la más alta purificación, la más alta madurez generan la simplicidad auténtica. La exigencia de lo simple, mirándolo bien, es idéntica a la exigencia de limpieza y madurez, que se puede tener a muchos niveles pero nunca al de la simplicidad psíquica<sup>33</sup>.

Esta riqueza que esconde la simplicidad se manifiesta en grado superlativo en todo lo que dice relación con lo divino; pues una de las características primarias de Dios, es, precisamente su simplicidad: carece de partes; simplemente ‘es’. Las formas simples, lo abstracto, nos acerca a Él. Sin caer en formalismos elementales de inspiración platónica o pitagórica, como los que subyacen en la adscripción de determinadas formas como las más adecuadas para el acercamiento a Dios, como se dio por ejemplo en el Renacimiento; según Alberti, por un sentido innato tomamos conciencia de la armonía; en otras palabras, la percepción de la armonía a través de los sentidos es posible en virtud de esa afinidad de nuestras almas. Ello implica que, si una iglesia ha sido construida de acuerdo con la armonía matemática esencial, reaccionaremos ante ella instintivamente: en efecto un sentido interior nos dice, sin análisis racional alguno, que estamos percibiendo una imagen de la fuerza vital que yace detrás de toda materia, esto es, una imagen del mismo Dios<sup>34</sup>; idea que aparece con mayor fuerza si cabe en nuestro siglo, cuando, junto a ese formalismo misticista, los arquitectos asumieron funciones casi demiúrgicas, como se percibe, destacadamente, en ciertas manifestaciones del expresionismo de corte pseudoreligioso suizo y alemán<sup>35</sup>.

En definitiva, la simplicidad innegable que apreciamos en la arquitectura actual, la sencillez geométrica de sus formas, cuando es resultado y fruto de elaboración intelectual y no de la penuria artística o de la pereza o carencias del diseñador, encierra en sus formas gran riqueza, pareja tal vez de su mayor incomprendibilidad inmediata o popular (en cuanto rechaza el halago sensorial, intuitivo, formal y colorístico y requiere una cierta reflexión interior). Como afirmaría Ventura, “la simplicidad estética, cuando es válida y profunda, deriva de la complejidad interior”<sup>36</sup>.

Con todo, en lo expuesto no se da respuesta cumplida a uno de los interrogantes planteados al comenzar, pues aunque podamos asegurar que estamos bien encaminados, eso no impide que se pueda estar produciendo de hecho una desproporción numérica cada vez mayor entre los que lo saben y los que lo ignoran, pues “donde la simplicidad no funciona el simplismo funciona”<sup>37</sup>.

Una anécdota fortuita puede ilustrar tal vez lo que quiero señalar. No hace mucho escuchaba una sonata de Bach en un edificio público de factura moderna. El ‘contraste’ entre la arquitectura y la música contribuía a que se apreciaran mejor las virtudes de ambas. Así las cosas, y esta es la anécdota, un visitante ocasional del local hizo a su acompañante, al pasar a mi altura, un comentario, en tono jocoso, que me hizo pensar: “a ver cuando se termina esta música de iglesia”. Al parecer para aquel visitante la música que se suele llamar clásica era ‘música de iglesia’, que en este caso equivalía a música obsoleta y no apta para la vida moderna; la arquitectura en cambio, para ese mismo visitante, y para muchos otros, sí que debe seguir siendo clásica, ornamentada, barroca a ser posible, ‘de iglesia’, en definitiva.

Sin entrar en pormenorizados análisis sociológicos y de otra naturaleza, eso sucede, entre otras cosas, porque el protagonista de la anécdota oírá todos los días, en las emisoras de radio y por la calle, las melodías de moda: sean malas o buenas, armónicas o no, el caso es que esa es la música a la que por fuerza acabara teniendo acostumbrado el oído: su inclinación por la música de hoy no es fruto de la reflexión o el análisis, ni de la formación musical, pues esas le llevarían claramente a reconocer la supremacía de Bach sobre la mayoría de lo que hoy se compone. Su juicio en consecuencia de su formación y esta de sus hábitos acústicos.

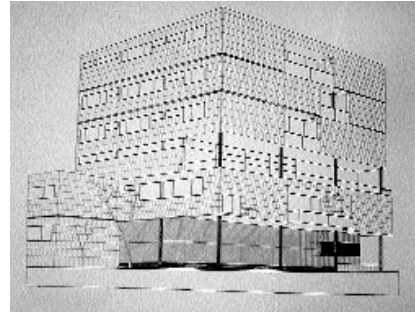


Fig. 13. Gobierno Civil de Tarragona. 1957. A. de Sota. Perspectiva del concurso.

34. WITTKOWER, R., *ibid.*, p. 34.

35. Muy destacadamente apreciable en la arquitectura de los Goetheaneum, en la de Rudolf Steiner y sus discípulos y en la derivada de las distintas corrientes antroposóficas y teosóficas en los años 20 y 30. Vid. p. e. PENHT, W., *ibid.*, capítulo 10, pp. 137-148.

36. VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 29.

37. VENTURI, R., *Ibid.*



Fig. 14. Puente y puesto de control. Purmened. 1998. Van Berkel.

En cambio, en lo que afecta a la arquitectura y al arte lo que llena sus ojos por doquier día tras día, lo que alimenta sus hábitos visuales es mayoritariamente lo otro: lo complejo, la decoración basada en arcos, arquillos y molduras, adornos y artificiosidades, colores y más colores, brillos, curvas y formas blandas, ...; como tampoco aquí se suele aplicar la reflexión, el estudio y el análisis al emitir los juicios, resulta lógico que cuando el ojo no reconozca esos elementos se produzca un cierto desasosiego: lo simple no le satisfará, ya sea bueno, regular o malo.

Hoy en día el arco, la columna, la bóveda,... el alero, la pilastra, el resalte y la moldura, ... no son parte necesaria del lenguaje de la buena arquitectura. Aunque muchos, sin ellos, no sean capaces de 'entenderla', tildándola de pobre, fría, fea y monótona. Por eso, digámoslo una vez más, el problema de la incomprendibilidad de la arquitectura 'moderna' tiene bastante que ver con lo que apuntaba Sota: es de incapacidad intelectual, no de pobreza, ni de aburrimiento.

De ahí que podamos concluir que si el arte y la arquitectura de hoy son de rango más elevado tal vez, en efecto, sean de comprensión minoritaria, pues se basan más en la razón que en el puro sentimiento.

Lo abstracto encierra en sí mayor complejidad, pues tiene la capacidad de reunir muchos significados en uno: un muro ya no es sólo un cerramiento, ni es sólo *la parete di dentro* del Renacimiento, ni el soporte para adornos y moldura como señalaba con acierto Unamuno: "cuando veo en un edificio un adorno cuya función arquitectónica no comprendo, se me antoja que está allí para tapar una grieta o un defecto de construcción"<sup>38</sup>; un muro es una membrana necesaria que deslinda espacios interpenetrados, fluidos y ambiguos y que tiene entidad por sí mismo, como superficie continua con textura, color, extensión y límites.

Ahora bien si la intelectual es la más elevada de las potencias del hombre, es la que, en la pugna de razón y sentimiento, deberá llevar siempre, con término italiano, *il sopravento*, la guía del timón.

"La mayor libertad nace del mayor rigor"<sup>39</sup>. Rigor que es obra de la razón, que lo impone al sentimiento, que, al comprenderlo, gozará de la verdadera libertad, pues quien impone las reglas no es el objeto sino el sujeto.

Dijo un pensador inglés a finales del siglo pasado que la belleza de un paisaje depende sólo en un cincuenta por ciento del paisaje. El resto de la belleza tiene que llevarla dentro de sí el que lo admira.

El problema de la arquitectura y el arte, hoy como ayer, radica en su comprensión. Con la diferencia de que el código que rige ahora su diseño tiene menos de un siglo, y el sustituido hunde sus raíces más allá de los tiempos que vinieron aquellos que vieron pintar los muros de las cuevas de Altamira.

El problema de la expresión monumental, como el de la humanización de la cultura científica y maquinista, es inmediato al problema nuclear del hombre moderno. La aceptación universal de unas ventajas técnicas, de una sistematización similar, no comporta aún una debida correspondencia con su fondo emocional. Para llegar a esta necesaria unidad cultural se precisan una síntesis y una asimilación que requieran su tiempo para realizarse.

Mientras transcurre ese tiempo que Sostres reclamaba<sup>40</sup>, los arquitectos y artistas preocupados por dar a sus obras un contenido acorde con la estética desarrollada a lo largo de este siglo deberán aceptar que siguen siendo primitivos de la nueva figuración. Y como tales, un tanto incomprendidos.

38. UNAMUNO, Miguel de, "En El Escorial", mayo 1912; recogido en *Andanzas y visiones españolas*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 85.

39. VALÉRY, P., op. cit., p. 81.

40. SOSTRES, José María, op. cit., p. 41.

# LAS ESQUINAS EN DOS EDIFICIOS DE FRANK LLOYD WRIGHT

Fernando Zaparaín Hernández

*Trabajo comparativo del edificio Larkin y del Templo Unitario, ambos con una implantación conduntente, simetría, volúmenes severos y composición abstracta con planos. Fuerte definición de la esquina, (1) porque manifiesta el carácter del edificio, (2) porque crea diagonales, (3) porque genera recorridos, accesos, y movimiento simbólico ascendente, (4) o porque participa en la trama. Queda demostrada la dinamicidad moderna.*

## UNA APROXIMACIÓN

8 de junio de 1869. En Richland Center, Wisconsin, nace Frank Lloyd Wright. Sabemos, como recoge Scully<sup>1</sup>, "...que cuando su madre, que era maestra, quedó embarazada, determinó: a) que sería un niño, y b) que sería un arquitecto, y con esta finalidad dispuso grabados de las grandes catedrales góticas en su habitación". También tenemos noticia de que, en 1876, Anna Lloyd Wright descubre en la Exposición Internacional del Centenario de Filadelfia las teorías pedagógicas de Fröbel y decide que su hijo practique con el sistema de este educador, consistente en hacer construcciones mediante elementos volumétricos simples. "Los triángulos de cartón y los cubos en madera de arce permanecieron en mi memoria de niño y constituyen una experiencia inolvidable", recuerda años después el maestro en su famosa autobiografía<sup>2</sup>. Wright era, en parte, un producto logrado de la psicología y la educación del XIX y del espíritu americano, pionero y creador de un nuevo mundo, asentado en la familia, desligado de una tradición de la que carecía. Deberíamos considerar la influencia de estos fenómenos para comprender su genio.

Este trabajo tratará sobre algunos recursos proyectuales empleados en dos edificios de Wright, en los que se manifiesta de forma especial esa visión del hombre y su mundo. En concreto, se hablará del Edificio administrativo para la Larkin Co., en Buffalo, N.Y. de 1904 y del Templo Unitario, en Oak Park, Chicago (Illinois) de 1906.

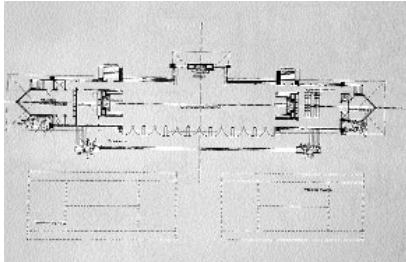
Ambos están evidentemente relacionados y pertenecen a la obra no residencial que realizó F.L.W. en sus primeros años como arquitecto independiente después de la ruptura con el estudio de Adler & Sullivan. Suponen un nuevo entendimiento del hombre en sociedad, cuando reza, cuando trabaja. El utopismo de Wright, su optimismo democrático evangélicamente norteamericano, se ponen aquí de manifiesto en la búsqueda de la iluminación del espíritu humano individual y su liberación en la última familia, la gran comunidad del género humano. Al final son estructuras verticales que facilitan una especie de ascensión celestial del individuo, una elevación del hombre. Quizás esta visión del ser humano y de su vida sean la última razón que guió al maestro a la hora de diseñar los dos edificios, pues con palabras del propio F.L.W. refiriéndose al Templo Unitario "en mis pensamientos, la filosofía del edificio precedió a cualquier otra consideración"<sup>3</sup>. Al margen de otras líneas de análisis, la interpretación creativa y no convencional de los contenidos y de las funciones, constituye el punto de partida de estos proyectos y ofrece la clave de su proceso proyectual. Por eso quizás deberíamos leerlos, en el más preciso y franco sentido funcional y estructural, como expresión de la pasión típicamente norteamericana por la organización práctica y el orden racional.

Estas líneas se centrarán sólo en algunos aspectos como los recorridos, los accesos, el papel determinante de las esquinas y las escaleras situadas en ellas, para entender la elaboración en planta y en volumen, o el papel del movimiento en vertical en los dos edificios. Aunque son facetas parciales se procurará entenderlas a la luz de las consideraciones de fondo recogidas en los párrafos anteriores, porque aparecen como algo muy relacionado con ellas.

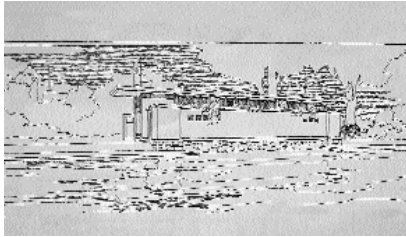
1. SCULLY, Vincent, *WRIGHT, Frank Lloyd*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1960.

2. WRIGHT, Frank Lloyd, *An Autobiography*, New York, 1943 (edición revisada).

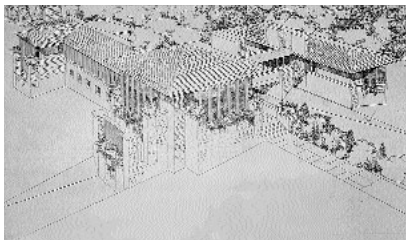
3. *Ibid.*



1



2



3

Fig. 1. F.L.I. Wright, *Club de Tennis*, River Forest (Illinois), 1905.

Fig. 2. F.L.I. Wright, *Yahara Boat Club*, 1905.

Fig. 3. F.L.I. Wright, *Hillside Home School*, 1897.

## LOS EDIFICIOS Y SU TIEMPO

Parece conveniente situar los dos edificios en cuestión dentro de la obra de Wright y en el panorama internacional del momento, así como en la historia. Fueron construidos en los albores del siglo y podemos incluirlos en la etapa que Hitchcock<sup>4</sup> denomina de la maduración de Wright. Son los años posteriores a su establecimiento como arquitecto independiente, en los que la velocidad de su evolución se incrementa hasta que hacia 1900 aparece finalmente un estilo seguro, completo y original lleno de sugerencias y posibilidades. Nos encontramos de lleno en lo que se ha considerado la época clásica de Wright, el período de las casas de la pradera, como el mismo lo bautizó. Es un momento de cristalización en el que brilla una auténtica obra prima como es el Club de Tennis de River Forest (1905) que representa, de hecho, el comienzo de una nueva arquitectura. En él se encuentran ya la planta en cruz, los porches donde confluyen edificio y naturaleza, los aleros abarcantes, el cuadrículado escocés empleado como trama, las ventanas corridas, el edificio anclado al suelo por la enorme chimenea central. Son los elementos invariantes de la obra del maestro, recogidos en el Club de Tennis a modo de catálogo.

Pero quizás tengan más relación con los dos edificios en los que nos detendremos, otras construcciones de esta misma época. Si el Club de Tennis de River Forest podría ser el buque insignia de toda la familia de casas de la pradera o una especie de compendio de los mecanismos de diseño de éstas, podríamos distinguir otra línea proyectual iniciada en el volumen de hormigón del Village Bank y que tiene un primer exponente acabado en el *Yahara Boat Club* (1905). Aunque de pequeñas dimensiones, este proyecto inicia una nueva clase de diseño que podemos llamar monumental. Su implantación contundente, el uso de la simetría, sus volúmenes severos, son elementos que, por motivos de carácter, no estaban presentes de una manera tan evidente en las obras residenciales, pero que aparecen aquí para ser retomados en el edificio Larkin y en el Templo Unitario. No podemos tampoco pasar de largo por hallazgos como las audaces cubiertas planas en voladizo, las amplias franjas acristaladas y la composición abstracta a base de planos, tan características de la obra posterior de Wright y que tanta influencia tuvieron en el llamado Estilo Internacional, en obras como el Pabellón de Mies en la Exposición Internacional de Barcelona o el Ayuntamiento de Hilversum de Dudok o en toda la escuela holandesa. De todos modos quizás aquí los hallazgos volumétricos se queden sólo en una actitud exterior. Veremos como en el edificio Larkin o en el Templo Unitario se proponen contundentes volúmenes desde un pensamiento más profundo, que alcanza a todos los elementos del edificio y que viene determinado sutilmente por su función.

Otro edificio de Wright que paradójicamente nos aporta claves para entender el Larkin y el Templo Unitario es la *Hillside Home School* de 1887. También nos transmite muchos datos para comprender los métodos wrightianos de manifestar el carácter en los edificios. Su función semi-pública queda evidenciada en el acceso procesional bajo el puente que une las dos alas asimétricas, pero con vocación de presencia institucional. El uso de la mampostería maciza junto a los ventanales de las aulas, llegando hasta el voladizo de cubierta, contribuye a realzar el porte oficial y formalista del edificio. Henry-Russel Hitchcock<sup>5</sup> nos hace notar cómo, desde una óptica superficial difícilmente podría haber un contraste mayor entre dos edificios que el que aparece entre la *Hillside Home School* y el Edificio Larking. Sin embargo es evidente la misma filosofía a la hora de enfrentarse al problema de las construcciones corporativas. Wright parece haber elegido un camino sutil para manifestar el carácter, sin utilizar elementos demasiado evidentes pero sin renunciar a decir cuál es la alta función que se desarrolla detrás de aquellas paredes. Más adelante se hablará de los cuadrados girados uno respecto al otro, al menos virtualmente, que ya aparecen en *Hillside* y luego en el Templo Unitario.

Otra referencia obligada en este estudio es el Edificio de la Sezession de Josef Maria Olbrich, en Viena. Nos habla de ese elemento que según Wright fue clave en su educación. Se trata de los juegos fröbelianos, en los que el edificio de Olbrich, el Templo Unitario y el edificio Larkin parecen estar inspirados directamente. La madeja metálica encuadrada por dos bloques del edificio de la Sezession o los globos terráqueos sobre pilastras del Larkin tienen mucho que ver con los bloques de madera y la madeja de lana que Fröbel preveía para educar al niño. También los edificios mencionados aquí, de uno y otro arquitecto, son expresión de un nuevo hombre, de un nuevo arte contra lo establecido, de una nueva forma de trabajar más humana. Quizás Wright es más drástico al eliminar toda ornamentación Art Nouveau en su Templo Unitario. Lo que parece indudable es la fuente común de ambos arquitectos y la relación fraternal que los europeos de la época reconocieron tener con su colega americano.

4. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Frank Lloyd Wright. Obras 1887-1941*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

5. *Ibid.*

Pasando al análisis general de los dos edificios de F.L.I.W. que nos ocupan, hablaremos primero del Edificio administrativo para la Larkin Company, construido en Buffalo, New York, en 1904 y derribado en 1950<sup>6</sup>. Albergó las oficinas de la Compañía y quizás debamos leerlo primeramente en el más estricto sentido funcional, como una manifestación en ladrillo del mundo industrial y mercantil que albergaba y en el que estaba situado, tan típicamente americano en su pasión por la organización práctica y por el orden racional. El arquitecto holandés Berlage lo interpretó como una gran máquina, organizada perfectamente para desarrollar las funciones de la era de la máquina. Zevi nos habla de que<sup>7</sup>,

este bloque de ladrillo y piedra, herméticamente cerrado, pero climatizado, expresa la constante actitud wrightiana frente a la metrópoli. Edificio introvertido —clara antítesis de las casas en la pradera— construido como una caja fuerte, a prueba de incendio, incluso la decoración en acero y magnesita.

La traza de esta estructura de ladrillo no pasaba desapercibida en su entorno y se destacaba sobre el panorama industrial de Buffalo, dominando su entorno e incluso armonizando con él, relacionándose con las factorías al viejo estilo que, como acantilados, se alzaban al otro lado de la calle.

Todo en este edificio tiene el acabado y la perfección de un producto industrial, desde el duro y liso ladrillo de los muros que se elevan casi ciegos en el frente, hasta las asombrosas lunas de las puertas de entrada, colocadas en sus lisos marcos metálicos<sup>8</sup>. En el interior la iluminación y la distribución del espacio del gran patio central cubierto, que abarca toda la altura del edificio, así como las galerías que dan al patio entre los pilares verticales, constituyen sus características principales. El patio central tiene una escala realmente monumental e incluso grandiosa, no muy distinta de los mejores patios interiores de algunos edificios comerciales de los años setenta y ochenta del XIX, pero esa grandeza no resulta inadecuada en absoluto a la finalidad del edificio. Hay pocos adornos pero como siempre, estaban previstas macetas en muchos puntos.

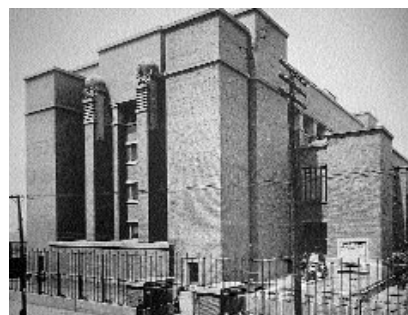
Y esto nos lleva a la pieza clave en el entendimiento del edificio: el hombre que trabaja, para el que Wright diseñó esos espacios. Se ha insistido ya en la visión de esta obra como una máquina acabada, debido a su fuerte funcionalidad industrial. Ciertamente incluye todas esas características, pero sobre todo cumple su función de lugar agradable de trabajo. Muchos detalles de diseño menor demuestran la preocupación por los empleados. Es el caso de las mesas dispuestas en espaciosas galerías sobre un espacio central e iluminado desde arriba. Los empleados tenían amplios lavabos y armarios, escaleras de incendios y un jardín en la terraza. El ruido y las distracciones del vecindario, y la proximidad de la vía del tren, eran filtradas por la elevada altura de las ventanas, con lo cual todo el interior se elevaba hacia el cielo, aparentemente soportado por los verticales pilares de la estructura, que soportaban las losas horizontales y las barandillas en cuya profundidad se integraban los archivadores. En el exterior, una vez más, todo manifiesta ese carácter de lugar edificante en el que trabajar: las cajas de escaleras en las esquinas enmarcando señoriales el cuerpo central con los grupos escultóricos, el ritmo sereno de los altos ventanales laterales, la luz, el ornamento, las esferas simbólicas. Todo eleva el espíritu hacia una nueva época.

El Templo Unitario en Oak Park (Lake Street at Kenilworth Avenue), Chicago (Illinois), construido en 1906, participa de muchos de los contenidos del edificio Larkin. De nuevo es un edificio concebido desde la función, con el hombre —esta vez el hombre que reza— como protagonista. Realizado por encargo de la confesión religiosa Unitaria a la que pertenecía Wright, es toda una declaración programática sobre el individuo formado en la familia y colocado en un entorno comunitario de plegaria, dentro de la gran familia humana que se aísla en el interior del edificio para ascender hacia lo sublime. Pero ya se hablará más adelante del sentido ascensional de esta obra, y también del edificio Larkin. De momento, baste describir que la construcción estaba realizada enteramente en hormigón, lo cual ya es un síntoma de esa nueva unidad que surge de las experiencias funcionales y de la estructura. Se crea una masa sólida, de espaldas a la calle, pero mitigada por los ornamentos geométricos del exterior y por la presencia de enredaderas. En el interior se moderan las formas contundentes con las bandas longitudinales que niegan los pilares, con el cromatismo y con el juego de transparencias que lleva hacia arriba. En el exterior basta para manifestar el carácter de iglesia el uso de una forma noble, tan fröbeliana, y que renuncia a los símbolos más directos, como el campanario, en un intento universalista.

También aquí el edificio se resuelve con un gran espacio central unido a la casa parroquial por la columnata lateral de entrada. Este cuerpo sigue a otra escala el esquema de la sala principal, con las escaleras en esquina marcando la ordenación de los volúmenes exteriores.



4



5



6

Fig. 4. Josef Maria Olbrich. Edificio de la Sezession. Viena, 1899.

Fig. 5. F.L.I.W. Edificio Larkin, Buffalo, 1904. Vista general.

Fig. 6. F.L.I.Wright, Templo Unitario, Oak Park (Chicago), 1906. Vista general.

6. QUINAN, Jack, *Frank Lloyd Wright's Larkin Building (Myth and fact)*, Ed. The architectural history foundation N.Y. y Ed. Teh MIT Press, Cambridge (Mass.) & London, 1987.

7. ZEVI, Bruno, *Frank Lloyd Wright*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

8. FORD, Edward R., *The Details of Modern Architecture I*, Ed. MIT Press, Cambridge (Mass.) & London, 1989.

Fig. 7. Planta del Templo Unitario de Oak Park.

7

Valga este apartado como descripción general. En los dos siguientes se intentará profundizar en aspectos aquí enunciados, como el valor de las escaleras en esquina, la diagonal, el recorrido de acceso o el recorrido ascensional.

#### LA ESQUINA: CARÁCTER, DIAGONAL, MOVIMIENTO Y TRAMA

Es la presencia de la esquina lo que ha unido en este trabajo a los edificios elegidos. Una esquina que en Wright nunca es mero encuentro exterior de dos pieles. Tiene una profunda relación con lo que ocurre dentro, (1) bien porque es manifestación de contenidos profundos sobre la concepción del carácter del edificio (como combinación simbólica de ámbito materno y masculinidad), (2) bien porque es disculpa eficaz para mecanismos de proyecto en diagonal, (3) bien porque juega un papel clave en el entendimiento de los recorridos, de los accesos, de la ascensión a través de la Arquitectura hacia un nuevo orden, (4) o bien porque participa en una compleja trama geométrica. A continuación se irán desarrollando estos aspectos por separado.

(1) Las esquinas y el ángulo como generalización de la esquina, aparecen repetidamente en la obra de Wright como elementos de fuerte carácter simbólico. Scully, en su artículo "La estofa de los sueños"<sup>9</sup> apunta una posible interpretación morfológica de Wright, desde las condiciones contrapuestas de lo masculino, representado en las formas más contundentes como el ángulo recto, y lo femenino, cuyo paradigma serían las formas delicadas y curvas. El uso de volumetrías masculinas (St. Mark's Tower, Taliesin West, casa J. Boomer, por ejemplo) se alterna con el empleo de elementos femeninos como las curvas (Museo Guggenheim, casa D. Wright, casa H. Jacobs). Los casos mencionados se enfocan unilateralmente desde uno de los dos aspectos. Pero también se encontrarían obras en las que ambos recursos (envolvente materna y tensión masculina) están entremezclados en una sutil relación y ese podría ser el caso de los dos edificios que aquí se están analizando. Las esquinas, aunque sean geometrías inicialmente duras y de carácter masculino, configuran en estos dos casos una especie de caverna similar al seno materno, en la que se refugiaría el hombre necesitado de afecto. Así se pueden entender las salas del Templo Unitario y del edificio Larkin, protegidas del exterior por fuertes muros y accesos tortuosos. Lo masculino estaría representado quizás por el empleo de la estabilidad vertical, no tanto a través de gruesas chimeneas convertidas en el pivote de la composición, como ocurre en las viviendas, sino a través de elementos cortantes y afilados como pueden ser las cajas de escaleras (verticales de todos modos) o las esquinas que las envuelven. También pueden ser manifestación de esta combinación de elementos maternos y paternos, los pilares del edificio Larkin, por la forma en que configuran el espacio, como silenciosos guardianes de la paz del

9. SCULLY, Vicent, "Frank Lloyd Wright y la estofa de los sueños (1980)", en A.A.V.V., *Frank Lloyd Wright*, Ed. Stylos, Barcelona, 1990.

interior. Además en este caso se levantan sin ningún límite superior, cosa excepcional en la obra de este arquitecto.

(2) Otra faceta de las esquinas en la obra de Wright es su utilización para generar diagonales, su conversión en elementos que introducen fuerzas centrífugas que dinamizan una planta aparentemente cuadrada. Se descubre el recurso a los ángulos ya desde la época de maduración del maestro (etapa en la que fueron construidos nuestros dos edificios)<sup>10</sup>. La diagonal se usa de forma explícita en algunas ocasiones, como en el proyecto de jardín de infancia y casa de juegos para Aline Barnsdall en Olive Hill, llamado comúnmente Osa Menor y que ha sido relacionado con las contracomposiciones de Theo Van Doesburg en las que la trama ortogonal se gira manifiestamente 45° respecto a su borde. En otros casos, la diagonal aparece de manera implícita, sin manifestarse a primera vista, como en la casa Freeman, donde se mantiene la ortogonalidad de la trama, y son sus bordes los que giran hasta colocarse a 45° respecto a los ejes principales, igual que en las pinturas romboidales de Mondrian. Esto se logra en la casa Freeman de modo virtual superponiendo a la trama recta de la sala de estar, con su eje principal en la chimenea, una línea oblicua que une las esquinas abiertas en los ventanales y en el acceso a la estancia.

De alguna manera, la sala central del Templo Unitario, está próxima al planteamiento de la casa Freeman. En su interior se crea una doble trama superpuesta. A la aparentemente beauxartiana composición de ejes perpendiculares focalizada en el púlpito se contraponen la tensionalidad oblicua de los cuatro núcleos de escaleras sobre los que pivotan todos los movimientos y recorridos de la sala. En torno a esas esquinas se produce el acceso emergente a la zona central y la subida a las balconadas que la circundan.

Se entremezclan pues dos direcciones. Mientras la atención de los fieles durante la ceremonia es rectilínea y se centra en la presidencia, sus desplazamientos al entrar y salir, al moverse por la gran sala, confluyen en las cuatro esquinas. En ellas, las escaleras dispuestas a su alrededor, recogen los movimientos diagonales y los impulsan en vertical.

Esta combinación de dos tramas superpuestas, una geométrica y otra virtual, no aparece en el edificio Larkin, pese a la aparente igual disposición de las escaleras en las esquinas. Quizás se deba a que la traza de su planta no es un cuadrado y a que el desarrollo de los tramos de escalera es más convencional. Estamos, por tanto, ante dos edificios con esquinas que son similares en la forma, pero que contienen elementos interiores muy diversos, también en su función.

Por otro lado, se puede apreciar cómo en la casa Freeman y en el Templo Unitario se consiguen efectos semejantes de diagonalidad con esquinas configuradas de modos diferentes. Es en esta última característica donde está la sutil diferencia. Las esquinas acristaladas de la casa Freeman, en las que se prescinde hasta del montante en la carpintería, nos llevan con su diagonal hacia el paisaje, la casa sale por ellas hacia el exterior. En las esquinas del Templo Unitario se crean unas tensiones diagonales que intentan salir, pero son retenidas por la concavidad de hormigón y reconducidas hacia la vertical, enfatizándose todo el sentido ascensional interno del edificio.

El resumen de este análisis nos lleva a considerar una vez más la riqueza de los planteamientos de Wright, que supera la trama homogénea de Durand para plantear unas superposiciones de ejes más sugerentes.

(3) Otros aspectos de la arquitectura de F.L.I.W. que podemos analizar a través de las esquinas de estos dos edificios son los recorridos, el movimiento y los accesos.

El estudio de las viviendas proyectadas por Wright nos muestra su búsqueda de esquemas de movimiento complejos, con entradas laterales que no atraviesan el centro de la casa (la chimenea) pero que obligan a rodearlo. De esta manera la casa es un ámbito cerrado, hogareño, acogedor, pero que nos incita a adentrarnos en el interior de sus secretos mediante desplazamientos ascendentes y en zigzag, que con frecuencia aumentan las dimensiones virtuales del edificio. Es paradigmático el caso de la Casa Robie, con su entrada lateral, casi subterránea: una cueva que invita a investigar en sus profundidades, en las que encontramos una escalera que nos hará emerger en el centro de la vivienda, entre el salón y el comedor, con un movimiento en espiral.

Es el mismo recurso usado en el edificio Larkin y en el Templo Unitario. Ambos se presentan agresivamente herméticos al exterior. Sus cajas de escalera en esquina contribuyen a conseguir ese aspecto anguloso que rechaza toda intrusión de extraños. Sólo quien se lo proponga, encon-



8

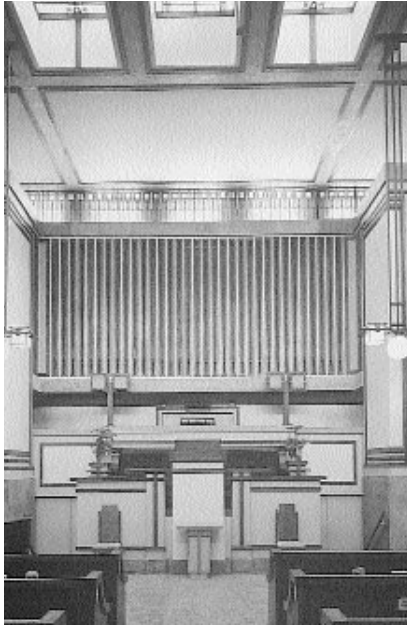


9

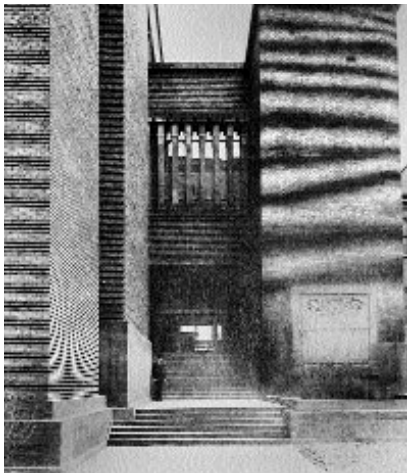
Fig. 8. F.L.I.Wright, Casa Freeman, Los Ángeles, 1924.

Fig. 9. Esquinas acristaladas sin carpintería.

10. LEVINE, Neil, "Proyectar en diagonal" (1982), *Ibid.*



10



11

trará la entrada lateral, baja, sin manifestarse. Allí comienza un recorrido cambiante en el que habrá que abrirse camino hacia el interior.

En el Templo Unitario, por ejemplo, se entrará en la gran sala desde abajo, a través de galerías laterales, para no molestar a la congregación. También la salida supone pasar de la sala central a un mundo más oscuro, al que se desciende por los laterales del púlpito. Dentro de la sala de reunión continúa un recorrido ascendente, liviano, protegido dentro de la masa sólida exterior. Después del acceso entre sombras, la luz. Las escaleras, colocadas en las cuatro esquinas recogen los movimientos y los elevan. También ayuda a conseguir esta sensación el techo luminoso que aparenta no tocar las vigas que lo soportan. Todo parece estallar en un canto de luz.

En el edificio Larkin el recorrido es similar. Quien se atreva, encontrará en el lateral un punto débil de la fortaleza: las puertas de un solo cristal protegidas por la amenazadora lámina de agua de la fuente. Se inicia ahí un auténtico recorrido heroico. Dentro nos espera la luz que llega de arriba y hacia la que todo confluye en un impulso ascendente gracias a los grandes pilares del espacio abierto central. Y una vez más todas las fuerzas verticales dirigidas, delimitadas, por los cuatro núcleos de escaleras que enfocan la tensión hacia lo alto, hacia esa iluminación del espíritu humano individual y su liberación. Lo que parecía cerrado se abre hacia el infinito. En las casas usonianas, años más tarde, ese infinito será la extensión del horizonte. Aquí hay algo más sublime, que no avanza sólo en horizontal sino hacia lo alto, hacia lo eterno. Esa elevación de los usuarios del edificio se veía además acentuada por el sonido de órgano con el que la empresa amenizaba a veces las sesiones de trabajo.

La espiral que Wright crea en las viviendas alrededor de la chimenea, aquí se expande. En vez de ser una única línea vertical es una explosión. En vez de ser puntual, es múltiple. El esfuerzo ascensional se concentra en las viviendas en un solo punto, al que todo el edificio acudía atraído como por una fuerza centrípeta. En el edificio Larkin y en el Templo Unitario, la componente de subida abarca a todo el espacio central de forma centrífuga, llegando desde el centro a los extremos. Por eso las esquinas son sólidas, como postes que delimitan un recinto simbólico en el que se intentará crear un nuevo mundo, separado del exterior. Bastarían esas esquinas para definir el edificio. En su relación crean las paredes del rectángulo.

También son pertinentes aquí unas reflexiones sobre las esquinas en los dos edificios objeto de nuestro estudio, a propósito de su función como elementos que alojan las circulaciones verticales. Ya se ha hecho notar que en el Templo Unitario las cajas de las escaleras son menos evidentes que en el edificio Larkin. En este último se presentan como un todo cerrado. Su apariencia cúbica exterior se traduce también en los interiores, donde mantienen la piel; son cubos compuestos de cuatro caras, no cubos virtuales como en el Templo Unitario. El desarrollo de las rampas de escalera es también convencional, con tramos y mesetas. Quizás este carácter tan coherente de los cuerpos de escaleras responda a las necesidades más obvias de un edificio de oficinas, en el que por otra parte cada rincón rezuma funcionalidad. Las escaleras son eso, núcleos de comunicación vertical, diferenciados de las salas. Se disponen en las cuatro esquinas, en igualdad de condiciones, como un reparto exacto de las necesidades de flujo. Cumplen además otras funciones técnicas como la de servir de conductos de ventilación en un edificio que sabemos estaba dotado de un primitivo sistema de aire acondicionado. Además, en esos huecos de escaleras se concentran los conductos de instalaciones.

En definitiva unas escaleras planteadas como auténticas columnas técnicas, diferenciadas del edificio al que sirven gracias a una composición por partes en la que se manifiesta al exterior el distinto uso de cada cosa. Estamos ante una actitud tecnológica y moderna de la que hay tantos ejemplos en la arquitectura de los rascacielos, que siempre ha buscado la acumulación de las necesidades técnicas en columnas verticales que a menudo tienen una misión estática, como la que se asigna también a estos cubos rígidos del Larkin.

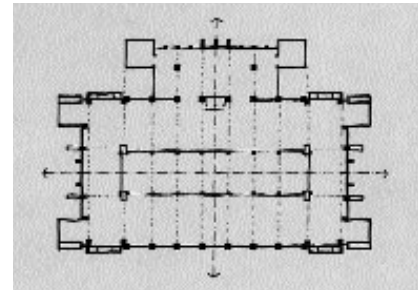
También en el aspecto exterior hay un planteamiento diferente al del Templo Unitario. En ambos casos se parte de un subconsciente fröbeliano, pero en el edificio Larkin los núcleos de escaleras se independizan del volumen principal, tienen distinta escala y se manifiestan al exterior en todas sus caras, excepto en la de acceso de cada tramo a las plantas.

Muy diferente parece el planteamiento del Templo Unitario. El juego de volúmenes es más sutil. Dentro de la inspiración fröbeliana común, las escaleras son un cambio en la piel exterior, un pliegue que respeta la continuidad. No sobresalen del volumen principal, sino que son más

Fig. 10. El interior del Templo Unitario de Oak Park.

Fig. 11. Entrada al Edificio Larkin.





13

Fig. 12. Planta tipo del edificio Larkin.

Fig. 13. Planta tipo del edificio Larkin. Trama y ejes. Dibujo del autor.

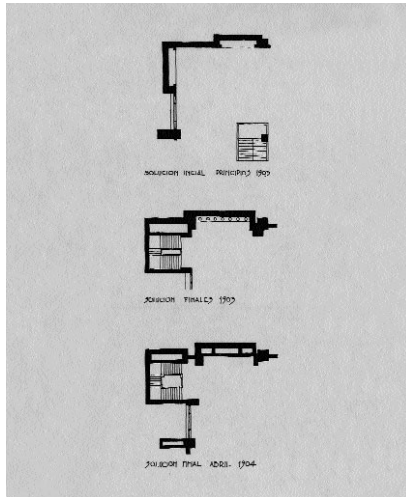
12

bajas. Se introducen en él, en vez de escapar a su geometría como en el Larkin. Su función estática no es tan evidente y de hecho en la planta reconocemos unos grandes pilares macizos que parecen soportar el grueso de las cargas. Quizás esto responda una vez más a su función, que no es tan exclusiva como en el edificio Larkin. Sólo soportan una escalera en dos tramos y envuelven también un pequeño vestíbulo desde el que se accede a la sala principal. Además, las escaleras se acumulan en ellas de una forma más sutil. En vez de quedar contenidas por la esquina en forma de caja se desenvuelven por sus bordes en un juego complejo de rampas que gira más en torno al pilar interior que en torno a la esquina. Se sube para volver a bajar. No se ofrece una sola dirección funcional sino múltiples recorridos, para los diversos momentos de los actos religiosos. De esa manera, a través de las esquinas, se llega a los asientos, se abandona la sala o se accede al púlpito.

(4) Para terminar, vale la pena considerar algunos aspectos de la trama utilizada por Wright en estos edificios. Respecto al exterior del Templo Unitario se ha hecho paradigmática una fotografía que nos presenta el edificio visto desde el ángulo, en la que podemos apreciar por un lado el eje vertical de la esquina y por otro los ejes a  $120^\circ$  de las cornisas, como si se tratase de una perspectiva isométrica. Estamos ante una de las facetas de la evolucionada trama que Wright utiliza en este edificio. Por un lado está la malla ortogonal, en la que se superponen un esquema en cruz y una trama tipo tejido escocés, igual que en la casa Blossom. Esta trama sirve de pretexto para alojar en las bandas anchas los espacios principales y en las estrechas los espacios de circulación. Además, esta compleja combinación de trazos manifiesta nuevas posibilidades cuando se la observa en perspectiva. Las líneas, al fugar, dan lugar a una disposición en  $120^\circ$  de los ejes, que luego sería trasladada de las visiones isométricas a las configuraciones en planta, como en el caso de la casa Hanna. De momento la referencia es espacial, no está en el plano. Igual ocurre en la casa Freeman, representada por el propio Wright en una perspectiva casi isométrica; toda una premonición de su forma de hacer surgir los proyectos de tramas presentes en la Naturaleza como los panales, los cristales, etc.

Por tanto, la trama se usa de dos formas diferentes en los edificios que se han estudiado. En el edificio Larkin hay un planteamiento más sencillo, un esquema rectangular, dividido en módulos también rectangulares. La diferenciación de recorridos se realiza jugando con los vacíos y macizos y las escaleras son un añadido exterior, aunque continúan las directrices dimensionales del volumen principal.

En el Templo Unitario tenemos un planteamiento que a primera vista puede parecer similar. Se trata de un cuadrado, cruzado por ejes en las dos direcciones, lo que deja unos espacios cuadrados en las esquinas y en el centro y bandas de distinta anchura en los laterales. Hasta aquí todo parece igual. La sutil diferencia radica en que el edificio Larkin deja los cuadrados de las esquinas como lugares de expansión de los recorridos que hacen de antesala a las escaleras.

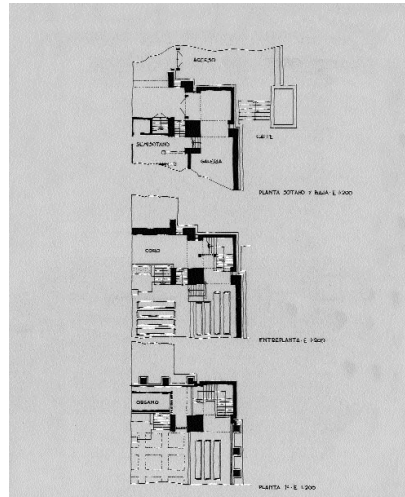


14

Fig. 14. Evolución de las soluciones de proyecto para las escaleras del edificio Larkin, de principios de 1903, de finales de ese mismo año y de la versión revisada de abril de 1904. Dibujo del autor.

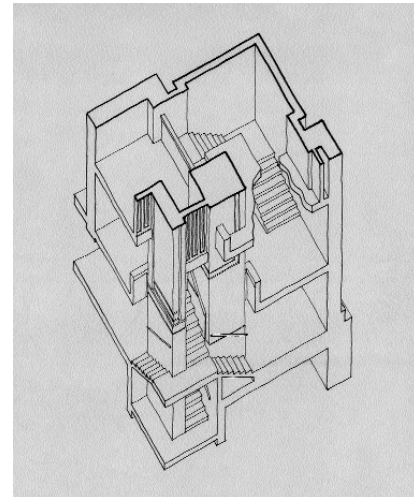
Fig. 15. Análisis espacial de las escaleras del Templo Unitario. Dibujo del autor.

Fig. 16. Visión isométrica de una esquina del Templo Unitario. Dibujo del autor.



15

Éstas se colocan fuera, sin quedar comprendidas por la trama. Además, la dimensión rectangular da direccionalidad al edificio. En el Templo Unitario, la misma trama tipo tela escocesa, es tratada de otra manera. Al ser la planta un cuadrado, todas las direcciones son isótropas. Los cuadrados de las esquinas se colmatan con las escaleras, que quedan englobadas por el volumen principal. En el centro queda un gran cuadrado, no una serie de rectángulos como en la zona vacía del Larkin. A los dos ejes del Larkin (uno vertical y otro horizontal), también existentes en el Templo Unitario y procedentes de la trama ortogonal, se superponen dos ejes diagonales que unen las esquinas de éste.



16

#### A MODO DE RESUMEN

Después de todo lo visto, una conclusión clara salta a la vista: el carácter dinámico que Wright impuso a sus edificios. Incluso en casos aparentemente estáticos como los dos que se han estudiado, es evidente la compleja presencia de recorridos, tramas y tensiones. Todo muestra la extraordinaria velocidad que Wright transmitió a su arquitectura. No en vano pretendía ser un hombre cercano a la Naturaleza, siempre viva y en continuo movimiento. Quizás esta dinamicidad sea una más de las notas que le hacen profeta de los nuevos tiempos y nos permiten decir de él que era ya un auténtico moderno.

# LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE JOŽE PLEČNIK

Ángel Medina y Milan Vančura

*“Los eslavos tenemos una fuerza creadora propia y original; pero para encontrarla hemos de salir de nosotros y pasar siempre por Roma.” La arquitectura religiosa de Joze Plečnik (1872-1957) es precisamente una síntesis de formas tectónicas Nórdicas y Mediterráneas; como lo apunta Worringer, tal síntesis es la característica más íntima del Modernismo arquitectónico. Un segundo origen de sus formas hay que situarlo en un progresivo diálogo con la muerte dentro de la espiritualidad personal del arquitecto.*

## INTRODUCCIÓN: ESTÉTICA Y REALIZACIONES PRINCIPALES

La obra arquitectónica de Jože Plečnik tiene un valor ejemplar para un momento como el nuestro en que, por falta de normas culturales que rijan el diseño, el arte en general oscila entre el sometimiento extremo a paradigmas conceptuales, la pura experimentación sin limitaciones de género o estilo, y la copia o apropiación de obra hecha, como mero dato informativo, sin adecuado respeto hacia el imperativo creador que ha guiado siempre a la ética de la estética. La arquitectura de este gran creador, tanto en artesanía como en estilo, no se somete fácilmente a juicios limitados dentro del espacio, el tiempo, la ideología o el gusto. En efecto, Plečnik vivió, entre 1872 y 1957, en un periodo de transición al, y de pleno auge del, Modernismo, y trabajó en la zona histórica y geográfica del centro y sureste de Europa, también de transición entre culturas engendradas por el imperio romano y luego asimiladas por el imperio austrogermánico, pero que siempre mantuvo su genuina identidad eslava. Nuestra mayor dificultad de enjuiciamiento de este hombre humilde pero extraordinario se debe sin embargo a la común incompreensión del Movimiento Moderno en estética.

Al Modernismo se le ve en la actualidad como una colección de obras expresionistas, abstractas y funcionalistas, divididas entre el culto de la expresión y el de la técnica, frutos de personalidades egocéntricas, obras a fin de cuentas miradas siempre desde posiciones, o bien tradicionalistas o bien Post-modernas, que impiden por lo general que se las aborde sin prejuicios. A esta común incompreensión podemos oponer una visión más precisa del Modernismo que nos viene de Milan Kundera, quien recientemente en su libro *Les testaments trahis* ha definido la narrativa y, en general, el arte Modernista como un retorno a la invención del ser humano por sí mismo iniciada por Rabelais y Cervantes. Aunque no se reconozca éllo claramente, el Modernismo buscó medios para tal invención no en fuentes históricas sino en las experiencias primitivas del arte. Igualmente, la música del Modernismo, la de un Stravinsky por ejemplo, se remonta no sólo a las técnicas de invención y expresión de los siglos doce al quince sino a procedimientos expresivos que pertenecen a la naturaleza misma. Kundera interpreta genialmente una *suite* para piano de Bartók como coro de ranas en un pantano con el cual se mezcla una melodía popular que funciona en el mismo plano que los sonidos animales; esa melodía entra en la “actividad afectiva” del compositor “como un ruido más del exterior”<sup>1</sup> que se convierte en un signo expresivo cuasi natural.

Precisamente lo que se echa de menos en el experimentalismo y apropiación actuales es ese respeto hacia los impulsos creadores de la naturaleza los cuáles contienen las raíces naturales de la significación del signo artístico. Lo que un artista docente como Paul Klee enseñaba, o mejor dicho transmitía, a sus estudiantes de arte y arquitectura en la Bauhaus era precisamente su curiosidad ante el desarrollo de los eventos materiales y vitales del entorno. Tal curiosidad era activa y manipulativa y, paradójicamente, hacía que la forma, la naturaleza misma de las cosas y procesos, llegara al ojo del creador desde dentro, es decir desde el interior del tiempo y de la atención aplicados al entorno. Para Klee sin embargo, la subsiguiente abstracción artística no era principalmente un medio de clarificación del estilo sino un modo intuitivo de hacer que estilo y contenido se adaptaran a las sugerencias que surgen dentro de cada arte y sus oficios para la creación de formas con valor de realidad. Según Klee, las formas engendradas por la abstracción no eran formas puras o arbitrarias sino formas con vida propia dentro de un repertorio

1. KUNDERA, Milan, *Testaments Betrayed*, traducción del francés LINDA ASHER, Nueva York, Harper Collins, 1993, p. 71.



1

Fig. 1. Castillo de Praga. Jardines de las murallas.



2

Fig. 2. Castillo de Praga. Impluvium.



3

Fig. 3. Lubliana. Tres puentes.

de quehaceres y temas heredados. En este sentido, intuición, imaginación y abstracción eran, para él, sólo distintas maneras de describir y dar nombre a una creación y recreación de la realidad en la que cooperan el ser humano y su circunstancia.

Las dos notas más importantes del Modernismo contenidas en las convergentes afirmaciones de Kundera y Klee son pues: en primer lugar, la substancialidad de la obra de arte como cosa más bien que representación y, en segundo lugar, la necesidad de arraigar reiteradamente al oficio artístico en la naturaleza de las cosas, es decir, en una coherencia vivida (tal como la entendía Maurice Merleau-Ponty) entre las posibilidades del entorno y la libre determinación de fines o programas diversos en cada comunidad humana.

El Modernismo del arquitecto Plečnik se fundó en esos dos principios: el de la substancialidad, no instrumental sino vital, del objeto construido, y el de su relación con valores tectónicos naturales tanto Nórdicos como Mediterráneos. Al mismo tiempo que Plečnik daba forma a sus creaciones en Viena, Praga y Lubliana, los teóricos de la arquitectura Cubista en Praga, Vlastislav Hofman y Pavel Janák entre ellos, articulaban intelectualmente los principios de dos tectónicas que consideraban naturales, la primera asociada con las culturas del sur de Europa, y la segunda con las del norte pero también con Egipto, el Medio Oriente y Asia. Siguiendo y amplificando a Alois Riegl, definieron pues estos teóricos una tectónica prismática básica, es decir, de tensiones horizontales y verticales, y de despliegue visual en perspectivas de concavidad longitudinal. En contraposición a esa tectónica Clásica o Mediterránea, definieron ellos también, una tectónica piramidal anti-Clásica, es decir de tensiones oblicuas y de despliegue táctil, donde la profundidad se manifiesta ante todo en un desplazamiento de la consistencia interior de la materia hacia inestables superficies convexas de planos modulados.

En vez de insistir en una oposición entre arquitecturas historicistas, alegóricas o figurativas y arquitecturas abstractas o funcionalistas, Plečnik comprendió desde sus inicios en la escuela de Wagner que tanto el figurativismo Clásico como la abstracción Nórdica y Oriental obedecían a posibilidades tectónicas naturales, cada una con su monumentalidad peculiar. Cada una de estas tectónicas debería aplicarse a la realización de fines distintos. O bien, ambas deberían ser combinadas cuando los fines de una obra concreta permitían su coordinación, como en el caso de la compenetración entre lo visual y lo táctil en las brillantes reformas que él llevó a cabo en el ingente complejo del Castillo de Praga (fig. 1; fig. 2). Por otra parte, cuando ciertos fines sugerían la necesidad de subordinar lo visual a lo táctil, Plečnik utilizó otras combinaciones tectónicas que se adaptaban a tales intenciones, como en el caso de sus múltiples intervenciones en su Lubliana natal que crearon en ella en pleno siglo veinte una intimidad comunitaria más típica de ciudad-estado que de la urbe moderna, es decir, una intimidad no reñida con la monumentalidad (fig. 3).

Esa actitud ante la arquitectura se traduce en su obra en dos reglas o tendencias. En primer lugar, los materiales, tanto tradicionales (piedra o ladrillo) como modernos (hormigón armado), poseen un valor sensorial absoluto que los relaciona directamente con ciertas unidades elementales de la construcción (tales como el arco, o el muro de revestimiento). Esto quiere decir que para Plečnik los materiales de una obra de arquitectura se perciben, desde el principio y sin excepción, como apropiados para, o asimilados a un motivo temático. Como no puede haber separación entre cosa e imagen simbólica, no puede haber materiales de cosa sino de imagen

simbólica; por lo tanto, en muchas ocasiones, las cualidades ‘naturales’ del material arquitectónico acaban siendo invertidas o negadas dentro de sus apariencias temáticas. En segundo lugar, en esta arquitectura, el tema construido no debe tener un valor simbólico convencional o tópico. Motivos arquitectónicos tales como ‘el teatro del mundo’, o el ‘Tibi dabo’, que concretizan para una cultura su inserción visual o táctil en el mundo, se hallan siempre en proceso de recreación o revisión (fig. 4). Como lo ha afirmado Heidegger en *El Origen de la Obra de Arte*, los procesos de genuina creación son los que instituyen en un mundo histórico, es decir, en el mundo real que entra a formar parte de las convenciones y convicciones humanas, lo que es “sagrado o profano, grande o insignificante, heroico o vil, señorial o servil.”<sup>2</sup>

#### ARQUITECTURA RELIGIOSA: CELDA, FARO Y ATAÚD

La arquitectura religiosa de Plečnik es en muchos sentidos la parte más personal y, no obstante su belleza e intrepidez constructiva, la parte de mayor simplicidad dentro de su obra total. Aunque gobernada en principio por motivos tradicionales recreados de acuerdo con ideales políticos y estéticos Modernistas como los que animaron sus trabajos de urbanización, la extensa obra religiosa del maestro (iglesias de ciudad o de campo, capillas conmemorativas, monumentos, fuentes y cementerios) se fundó también en su espiritualidad personal, caracterizada por un pietismo sobrenatural casi Jansenista. Ese pietismo dio lugar a una creciente compulsión de repetir como la descubierta por Freud en intenciones subconscientes de vivir muriendo, es decir, de orientarse hacia un fin último en el más allá y posponer al mismo tiempo la finalidad del fin. Dada la sencillez de esas intenciones, no encontraremos en su obra religiosa recursos formales tan complejos como el montaje y el collage, que crearon en Praga y en Lubiana tan ricos juegos de lenguaje visual y táctil.

El recurso formal casi exclusivo en la obra religiosa de Plečnik es la equivalencia metafórica entre objetos artesanales, como la celda, el faro y el ataúd, y objetos arquitectónicos dedicados a varios actos de culto religioso. Pero esas metáforas no fueron causa de triviales similitudes formales entre el objeto arquitectónico y el artesanal; Plečnik atribuyó en cambio al objeto arquitectónico religioso una robusta continuidad metonímica con los contextos humanos del objeto artesanal. En este campo, su tipología constructiva fue poéticamente constituida por complejos metafórico metonímicos siempre adaptados a la profundidad de los temas. No se trataba simplemente en esta arquitectura de acabar la imagen construida con detalles propios de un buen oficio artesanal sino de dar, tanto al objeto-imagen creado como a la acción creadora de éste, un sentido relacionado con fines o bien tradicionales o bien renovadores de la existencia. Para Plečnik, no es la ciencia sino el arte, y muy especialmente el arquitecto como artista, el que abre camino, en constantes esfuerzos contra la ignorancia, la contingencia, el capricho y el juego, a una reflexiva adecuación entre medios y fines sin la cual no habría continuidad entre obra y forma de vida. Sólo cuando encarnan tal adecuación entre medios y fines vitales, tienen los objetos artísticos un aura o razón de ser que los iluminan, y que aclaran también cuándo ciertas instituciones del conocimiento y de la sociedad política y la religión están a punto de adquirir, o han perdido ya, su propio lustre y vigencia.

Los motivos principales de la obra religiosa de Plečnik están pues de acuerdo con sus contribuciones dentro de la arquitectura civil a la creación de una moralidad pública democrática, robusta y austera, en los nacientes estados Checoslovaco y Yugoslavo. Las antiguas virtudes étnicas de esos pueblos, que habían sido suavizadas y realizadas durante el paso a la Edad Media por una sobria espiritualidad monacal, habían de renacer dentro de la moralidad democrática. En las principales iglesias que Plečnik construyó en sus años de iniciación y madurez, se recrea simbólicamente la simbiosis entre la solidez clásica y la inquietud eslava que diera resultados tan peculiares en la arquitectura Románica y en el Barroco Gótico del sureste Europeo. Sin embargo, la nota privada de interacción subconsciente con la muerte que terminaría dominando su obra religiosa se apunta acá y allá en esas iglesias, principalmente en la prominencia de las criptas que se ilustrará más adelante en la discusión de ejemplos concretos. Producto de esas intenciones simbólicas serán pues por una parte importantes templos urbanos en los que, junto a un cierto reconocimiento del incipiente movimiento de renovación de la liturgia, se encarna la moralidad democrática común a iglesia y estado. Por otra parte, en sus importantes templos rurales se trata de sustentar la participación de la religión en la pervivencia de una cultura popu-



Fig. 4. Castillo de Praga, salón de las columnas.

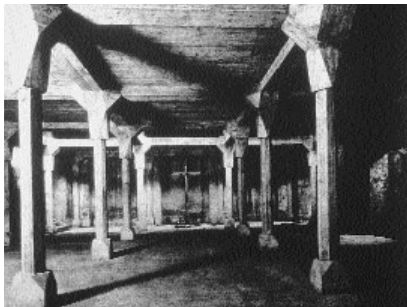
2. En HEIDEGGER, Martin, *Poetry, Language, Thought*, Nueva York, Harper, 1971, p. 43, citando el fragmento 53 de Heráclito.



5



6



7

Fig. 5. Iglesia del Espíritu Santo, Viena, exterior.

Fig. 6. Interior de la nave. Espíritu Santo.

Fig. 7. Cripta del Espíritu Santo.

Fig. 8. Cripta del Sagrado Corazón, Praga.



8

lista. Hay que insistir en que, a medida que se acentúa su preocupación por el tema de la muerte, empezará claramente a manifestarse en sus obras una cierta 'manía constructivista' y, junto a ella, un casi total abandono de los rasgos táctiles y kinéticos que según Worringer caracterizan a las formas Nórdicas.

Con estas breves indicaciones del desarrollo de la obra religiosa, se puede pasar al examen de ejemplos significativos. La Iglesia del Espíritu Santo (1910-1913) (fig. 5), situada en uno de los barrios obreros de Viena, ilustra muy bien la postura temprana de Plečnik: la mezcla de la actitud visual Clásica, encarnada en la planta y elevación basilical de la nave, con la actitud táctil Nórdica, encarnada en la cripta. En la nave, el espacio está tectónicamente definido como volumen; en la cripta, el espacio está tectónicamente modulado por medio de la distribución en cubículos. Como en el 'plan espacial' (Raumplan) de Loos, la unión de estas dos variedades tectónicas apunta aquí a una elaboración de las características étnicas por medio de motivos plásticos proto-Cubísticos.

La nave (fig. 6) encierra un espacio continuo cuya densidad cambia desde una zona baja en penumbra a una zona elevada de luz en suspensión; la obscuridad se define por los tenues vislumbres de claridad y la claridad por las sombras fantasmas que flotan en la luz. La tensión interna de este espacio continuo se halla incrementada por el contraste entre la orientación de la casi cuadrada planta en penumbra y el ritmo de columnas, vigas y ventanas en el clerestorio. Parece como si el movimiento procesional de la vista se hubiera desplazado desde su propio espacio subyacente hacia las zonas de luz, llevando consigo hasta las alturas toda la gravedad de las sombras. Al dejar la nave romana y descender a la cripta (fig. 7), el concentrado espacio se despliega y se pone en movimiento. Un ensamblaje de pilares y vigas, no romano sino Nórdico, transforma a la precedente definición del espacio por medio de la luz en una modulación por medio de planos fracturados oblicuamente dentro de cubículos. La profundidad visual de la cripta se desplaza hacia estas equívocas superficies táctiles. En efecto, la organización básica de cada una de las celdas creadas por los pilares y vigas de la cripta es en principio perfectamente cúbica, pero las aristas de las bases y capiteles y las aristas de los pilares han sido contorneadas y, en la parte superior de los capiteles, las conexiones con las vigas y con el techo se han desplegado en forma de pirámide invertida. Toda esta modulación se encamina a redondear los cubículos básicos creando una oposición virtual entre esfera y cubo que es la que pone a las superficies en movimiento y las traza y retraza con afán que no es ya visual sino táctil.

Si la Iglesia del Espíritu Santo en Viena es una iglesia universal romana con acentos eslavos, la Iglesia del Sagrado Corazón en Praga, 1919-1932, es en los propósitos del arquitecto una iglesia nacional eslava con acentos romanos (fig. 9). Si en la primera la nave se orientaba imaginariamente hacia el altar, en la segunda la nave tiene una orientación mucho más equívoca en la que se diluye la perspectiva visual romana. Como hay sólo un delicado balcón que delimita a un estrecho clerestorio, la totalidad de la nave es aparentemente más unitaria aquí que en el Espíritu Santo; pero la orientación kinética y táctil, por tanto eslávica, de este espacio es indudable. La profundidad visual típica de la planta basilical resulta aquí imposible porque, aunque esta nave es, más o menos, un cuadrado, su pavimento está diseñado en ritmos circulares que se despliegan, en ángulos de sesenta grados, en todas direcciones. Las pilastras y las cruces metálicas aplicadas a los muros se alternan también rítmicamente distrayendo la continuidad de la mirada y, cuando la luz de las ventanas estratégicamente situadas a gran altura se desliza ajustadamente bajo el techo, el artesonado de doble capa de vigas alinea en direcciones contrapuestas su típico diseño de cofres.

La cripta de este templo eslavo es, sin embargo, romana, completándose así su oposición diametral al conjunto nave-cripta del Espíritu Santo (fig. 8). En el Sagrado Corazón, la cripta en vez de ser monástica es un recinto funerario típicamente Clásico. Está trazada transversalmente al término de la nave y constituye así la base subterránea de la ingente y aplastada torre que sirve de muro al altar mayor en toda la anchura del edificio. Una serie de lunetas que dan paso a una iluminación a intervalos regulares acentúa la perfecta geometría de la bóveda de medio cañón. El diseño de este sereno y misterioso túnel es claramente paralelo al de la majestuosa *porte-cochère* del apartamento presidencial que Plečnik había instalado ante el tercer patio del Castillo.

Si todos estos elementos del interior contribuyen inicialmente a la caracterización de la Iglesia del Sagrado Corazón como la sede de un poder espiritual eslavo gemelo al poder del estado che-

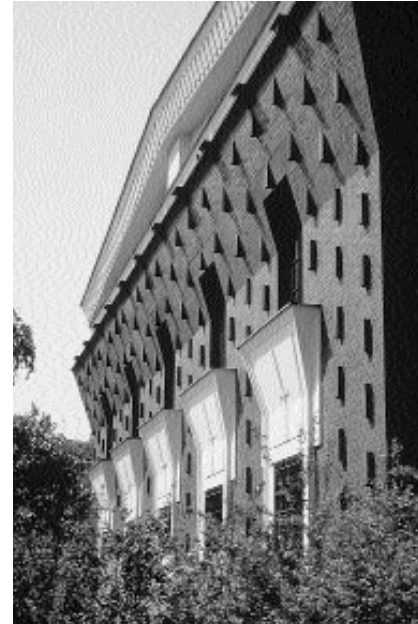


9

coeslovaco, no puede dudarse de las intenciones del arquitecto en tal sentido cuando se percibe en su exterior la masiva armonía de este edificio-contenido-en-edificio de típica factura Plečnikiana. Un muro de ladrillo lustroso marrón, casi morado, constituye la enorme base de la iglesia. La base reviste y también sirve de pedestal a una estructura de templo Clásico que asoma en el remate. Esa estructura está cubierta por un tejado Clásico a dos aguas y puntuada por un ritmo de ventanas rectangulares con guirnaldas que las enmarcan. La concentración de pilares y ventanas en el remate crea la impresión de un fino templo griego que se eleva sobre un mausoleo bárbaro. En los morados muros del mausoleo se inserta un diseño de ladrillos enclavados rítmicamente al sesgo con la argamasa. Cuando el solemne muro se despliega al elevarse en forma de embudo, los ladrillos aplicados quedan reducidos a proyecciones angulares distribuidas metafóricamente a modo de espinosa corona (fig. 10). Metonímicamente, el imponente muro morado protege al templo sumergido en él contra la agitación de la ciudad y le hace retraerse hacia su propio interior como ocurre en los palacios urbanos renacentistas. Pero liberándose de esta reclusión, el blanco remate de la torre mira con el ojo de su reloj hacia las alturas del Castillo en diálogo de poder a poder con la ciudad de por medio.

La combinación de celda y faro, que se ha señalado en estas respuestas de Plečnik a las necesidades simbólicas profundas de la arquitectura religiosa en un país naciente, se complica y enriquece en ejemplos posteriores. Hay que anotar aquí, no sólo por su simbolismo étnico sino por su valor de experimentación constructiva, la evolución del uso del cono y de la pirámide en esta arquitectura, entre 1932 y 1947. En los planos de 1935 para la catedral de San José en Sarajevo, que nunca se llegó a construir (fig. 11), Plečnik hizo que las columnas de la nave circular se inclinaran hacia el centro, creando así un gigantesco cono truncado cubierto por una cúpula achatada. En una extraordinaria serie de planos, de 1934 al 44, para la iglesia del Monasterio del Sagrado Corazón en Osijek (fig. 12), la planta elíptica inicial se comunicaba con una torre piramidal a su espalda que iba a servir de bisagra a las dos alas del monasterio. En los planos definitivos, todos estos componentes se integraron en un ingente edificio único de trescientos pies de altura. Las seis plantas inferiores constituían el monasterio; encima de éstas se situaba la iglesia de planta rectangular alzándose sobre monumentales columnas; y a su vez encima de la iglesia se alzaba una torre mural rematada por cinco pirámides. En el conjunto de la elevación se inscribía virtualmente una enorme pirámide.

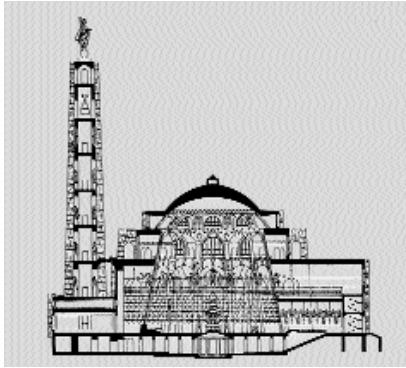
El proyecto para una iglesia de la Santa Cruz en Zagreb, 1947, presenta una variación del ensamblaje de la pirámide con la planta (fig. 13). Un puro núcleo piramidal, constituido por



10

Fig. 9. Exterior del Sagrado Corazón, Praga.

Fig. 10. Sagrado Corazón. Detalle del exterior.



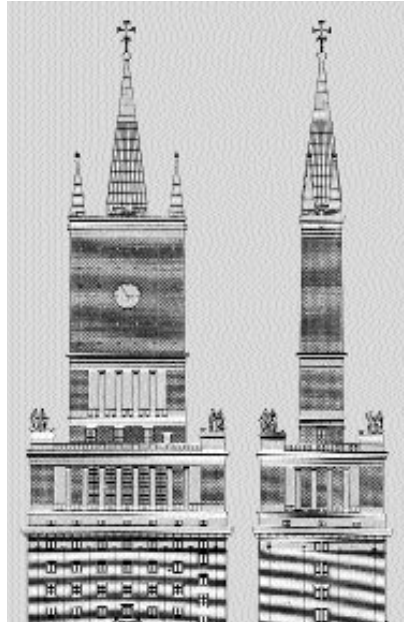
11

Fig. 11. Proyecto para la Catedral de S. José, Sarajevo. Sección.

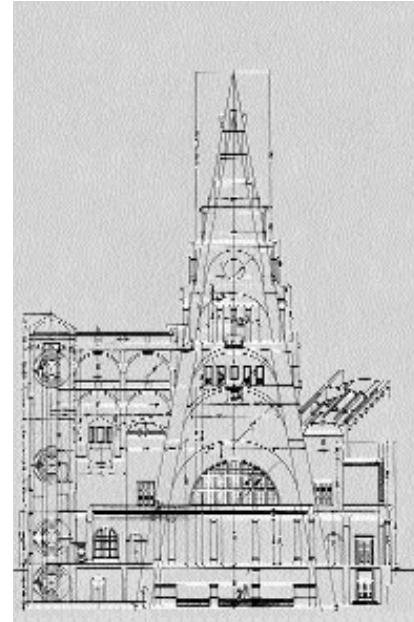
Fig. 12. Monasterio del Sagrado Corazón, Osijek. Elevación.

Fig. 13. Iglesia de Santa Cruz, Zagreb. Sección.

Fig. 14. Modelo de proyecto para un parlamento nacional.



12



13

pilares inclinados y las correspondientes paredes inclinadas, se halla envuelto a varios niveles por espacios ambulatorios cubiertos por revestimientos decorados. El único acceso a los ambulatorios más altos lo proporcionan puentes que, a modo de arbotantes, se apoyan exteriormente en una torre que alberga las escaleras. El desarrollo final de este tipo constructivo idiosincrático lo constituyen los planos para un posible Parlamento de Eslovenia, 1947 (fig. 14). Sobre la planta circular de la Cámara, y sostenido por doce columnas inclinadas gigantescas, Plečnik proyectó su más puro diseño cónico. El inmenso cono incluía, sobre las columnas de la Cámara, la cúpula de esta sala y, elevándose sobre ella, subía hasta el tope mismo del cono una interminable rampa en espiral con revestimiento transparente. En su proyectada sede de la colina de Tívoli en Lubliana, el edificio del Parlamento iba a ser, según el arquitecto, “la catedral de nuestra libertad.”

Las realizaciones efectivas de iglesias eslávicas por Plečnik fueron aún más interesantes que los utópicos proyectos descritos. Por razones de espacio, se examinarán aquí sólo tres iglesias que consideramos, cada una dentro de su tipo, las mejores. La primera de éstas es la Iglesia de San Francisco, 1925-1930, que pasa casi desapercibida en el barrio urbano de Šiška, en Lubliana. A pesar de su ubicación urbana, San Francisco, con el color marfil de su fachada y la alta aguja, montada en columnas, de su redonda torre, tiene el carácter típico de las iglesias populistas eslávicas. Su forma, tanto como su función, es la del faro que congrega desde una loma o desde la solitaria y blanca lejanía a los trabajadores de la comarca (fig. 16).

La iglesia tiene una nave integral sin arcadas ni capillas laterales (fig. 15). Las columnas que hubieran definido a esas arcadas están tan próximas a los muros que parecen ser los soportes exteriores de un templo griego desplazados al interior, y constituyen uno de esos edificios-contenidos-en-edificios tan usuales en Plečnik. San Francisco no tiene cripta como tal, pero la introducción de columnas en la nave y el hundido pavimento en el centro de ésta dan la impresión de que cripta y nave se han convertido en un todo único. Acentúan esa impresión las pequeñas y elevadas ventanas que confinan a la luz en las alturas de la nave y convierten a las robustas columnas en cuerpos ingravidos. El hundido pavimento se torna metafóricamente en piscina bautismal en la que los fieles situados a tal nivel hacen presente con su inmersión en ella la muerte en Cristo. Los estrechos reclinatorios invitan su uso por un solo participante que se ve a sí mismo aislado de los demás y atraído sólo hacia la altura redoblada del altar donde la sacra intimidad se centra en una blanca pirámide de mármol enmarcada en un coro triangular de serafines.



14





15

La integración sólo aparente de elementos constructivos y símbolos en todas estas iglesias es significativa. En realidad, más que de integración se trata aquí de una dispersión similar al carácter aditivo de las construcciones románicas, carácter que en Plečnik se manifiesta en un típico 'desbandarse de las formas'. La dispersión de formas en cada obra y en obras sucesivas apunta a una tendencia, dentro de la síntesis de Plečnik, a la ruptura del equilibrio entre la actitud visual y la táctil, las cuáles, como se ha venido sugiriendo, cuando son auténticas son actitudes étnicas y espirituales en el mundo, más que simple uso estético de los sentidos. Y no es que se pueda separar, ni en la actitud perceptiva ni en la constructiva, una dinámica puramente visual de otra táctil, sino que cuando predomina la primera en un todo armónico, se anticipan en él totalidades orgánicas en reposo y, cuando predomina la segunda, las formas se anticipan siempre en cuanto horizontes provisionales de la acción. La ruptura de todos armónicos se deberá pues o bien a una confianza espontánea, casi pasiva, en las formas acabadas, o bien a una casi exclusiva entrega a la acción con la consiguiente precariedad de toda forma. En la obra de Plečnik, la iglesia del Espíritu Santo y la del Sagrado Corazón son manifestaciones del todo armónico visual-táctil; por otra parte, la iglesia de San Francisco, y un segundo ejemplo de este tipo puramente eslavo, la iglesia de la Ascensión en Bogojina, 1925-1927, son manifestaciones del todo armónico táctil-visual.

Como iglesia rural eslávica, la Ascensión de Bogojina ha perdido toda apariencia Clásica. Su complejo exterior, su rojo tejado principal en ángulo de cuarenta y cinco grados, y las estructuras cilíndricas en tres de sus esquinas, hacen referencia tipológica a los silos y pajares (fig. 17). La pluralidad de tejados manifiesta aquí el carácter aditivo románico. La torre principal, tangente a la esquina izquierda se compone de fajas de columnas superpuestas sobre fajas de cemento; la más alta de aquéllas, un anillo de columnas mucho más reducido que su base y desplazado del centro de ésta, se constituye en mirador sobre los prados y arboledas. El ábside cilíndrico de una capilla lateral en la esquina derecha, más amplio aún que la torre en la esquina opuesta, perfora el inclinado techo. A la espalda del edificio, sobre el baptisterio, una más fina réplica del tope de la torre principal sirve también de campanario. Todos éstos son elementos aditivos, como lo son también el porche, y a la derecha de él, una arcada que abraza a la capilla lateral que se ha mencionado. A la izquierda, la sacristía une a la fachada con la torre principal.



16

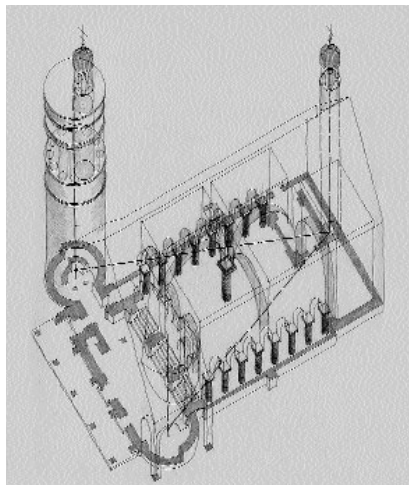
Fig. 15. Nave de San Francisco.

Fig. 16. Torre de San Francisco. Siska.

Fig. 17. Iglesia de la Ascensión, Bogojina.



17



18

Esa complicada configuración transfiere al exterior la complejidad aún mayor del espacio interior (fig. 18). La articulación del interior está virtualmente impuesta por sus propios elementos aditivos que se mencionan a continuación. En el rectángulo básico de la nave se halla inscrito un triángulo isósceles cuyos vértices son los centros de las torres a un lado y otro de la fachada y a la espalda del edificio. Las circunferencias de las dos torres frontales han sido desplazadas con respecto a la nave: la mitad del círculo de la capilla de la derecha se inserta en la nave, mientras que la superficie total de la torre de la izquierda está fuera de ella. Como consecuencia, la base del triángulo inscrita a todo lo largo del frente de la iglesia no está centrada con respecto a la nave; en efecto, la mediana que une a esta base con el tercer vértice del triángulo, que es precisamente el centro de la torre trasera, divide la anchura de la nave en secciones de dos tercios a un tercio.

Esa partición del interior está marcada por una hilera de pilares alternados con columnas que sustentan a los arcos longitudinales y transversales de la nave, desde el zaguán hasta el fondo del presbiterio. Mirados desde la entrada, los arcos de la derecha son mucho mayores que los de la izquierda, y éstos últimos son más planos y con un extenso pedimento en el que se han horadado dos arcos más de menor tamaño. Tanto los arcos de la derecha como los de la izquierda tienen como extremos a los muros interiores que están sostenidos por las bajas columnas de los deambulatorios y, sobre ellas, por una serie de arcos menores aún que los ya descritos. Otro conjunto de arcos dobles de tamaño intermedio, sostenidos por pilares en los extremos y corbeles en el centro, ha sido excavado en la parte interior del muro de entrada pasado el zaguán.

Aunque de una gran variedad de proporciones, ninguno de los arcos de esta compleja urdimbre contiene elementos decorativos tales como entabladuras, arquivoltas o claves; sin duda alguna, los arcos funcionan aquí únicamente como aperturas y clausuras que definen con ritmo musical la animada tectónica del blanco espacio interno (fig. 19). El melódico laberinto que todos ellos constituyen para la vista pone de manifiesto un dinamismo táctil cuyo complemento visual está integrado principalmente por virtualidades. Se puede afirmar que la Ascensión de Bogojina es el ápice del equilibrio entre las actitudes táctiles y visuales en Plečnik.

Ese equilibrio se hace ya mucho más precario, aunque sin pérdida alguna de valor estético, en la tercera de las iglesias de tipo eslavo que se están examinando, San Miguel, 1937-1938, en la comarca de Barje a 1 sur de Lubiana. Esta pequeña y peculiar iglesia debe ser descrita a partir de su inserción en un pintoresco entorno y también a partir de los humildes materiales utilizados; por ejemplo: tubos de alcantarillado, piedra en bruto de Podpec sin argamasa, y planchas

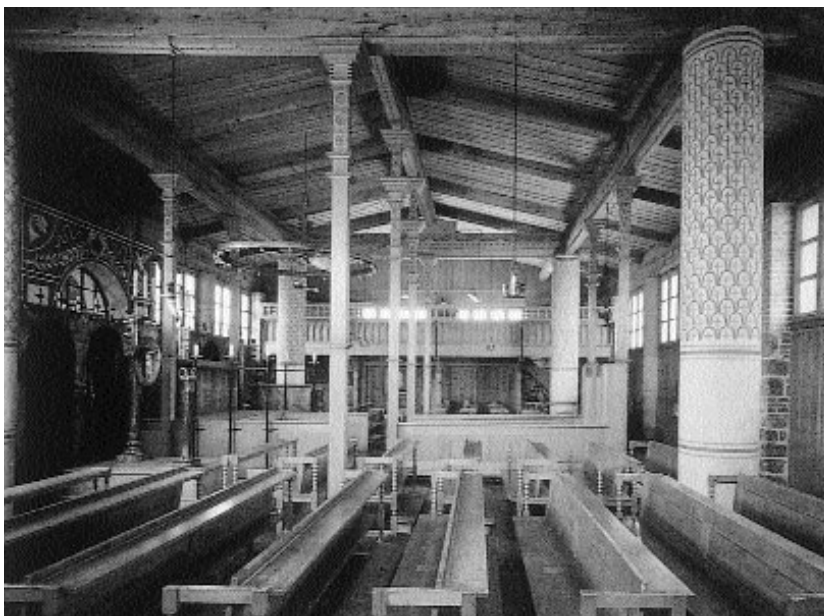
Fig. 18. Iglesia de la Ascensión, Bogojina. Esquema axonométrico (Milan Vancura).

Fig. 19. Iglesia de la Ascensión. Composición del espacio interior.

Fig. 20. Iglesia de San Miguel, Barje. Interior.



19



20



21



22

de madera. Sin embargo hay que insistir en que aquí, como en el cementerio de Žale que será discutido a continuación, todos los elementos básicos han sido asimilados sin residuo alguno por la inquietud constructiva y temática del arquitecto.

Una arboleda rodea al edificio con su celaje de ramas; en amigable vecindad, naturaleza y obra humana se confunden y, por la magia del arquitecto, cada una adopta las cualidades de la otra. El variado ensamblaje de las fachadas y de la ingeniosa torre-pórtico que se perfila espectralmente entre las frondas conjuran discretamente al espíritu del lugar (fig. 21). Dejando vacante el nivel más bajo del edificio, el arquitecto conduce a los fieles o visitantes hacia la plataforma de la nave por una gradual escalinata a dos niveles cuyos grupos de escalones se apoyan en arcos acoplados al modo, tan usual en Plečnik, de los puentes venecianos. En vez de utilizar barandas, el arquitecto ha enmarcado la escalinata con filas de postes cubiertos de hiedra, contrastando su ritmo descendente con un ritmo ascendente de escalones y aperturas murales sincopadas en la torre-pórtico. Capturada en esos ritmos, la vista se eleva hasta el campanario de la torre que con su masiva cornisa y pabellón penetra en el azul entre los ramajes (fig. 22).

La nave de San Miguel tiene mayor extensión transversalmente a lo ancho de la planta, pero el arquitecto no ha tratado de constituir la estructura central en derredor del altar. Los que asisten al culto en los distantes extremos del rectángulo tienen frente a sí la lisa y vacante madera de las paredes. O bien, si volviéndose esforzadamente dirigen su atención hacia el altar a la espalda de la sala, encuentran numerosos obstáculos y restricciones de por medio. En primer lugar, desde la entrada hasta el angosto presbiterio se extiende un corredor guardado por parapetos a cada lado, los cuáles se alzan hasta la tarima misma del altar. Y como los bancos están situados bajo el nivel de esos parapetos, el humilde altar sin retablo, aunque suspendido a media altura, desaparece entre los tonos ocres de la madera del suelo, las paredes, las columnas y el techo que varían desde el morado al oro al ser vistos, desde forzados ángulos, al contraluz de la alta hilera de reducidas ventanas en todo el perímetro de la nave. Las delicadas columnas de madera tallada, que sostienen a la viga angular, y las cuatro tuberías-columnas bellamente esmaltadas, que sostienen a las vigas del cuadrado central, no mitigan sino que mantienen la opresión táctil que ha de sentir el ocupante de este espacio desde las forzadas perspectivas que lo colocan velis nolis en posiciones yacentes imaginarias (fig. 20).

Como es obvio, esta composición metafórica de 'caja de muerto' tiene poco que ver con las necesidades litúrgicas y se explica ante todo por tendencias metonímicas constructivas motiva-

Fig. 21. Iglesia de San Miguel, Barje. Exterior.

Fig. 22. Iglesia de San Miguel. Torre-pórtico.



23

Fig. 23. Cementerio de Žale. Templete de San Juan.



24

Fig. 24. Cementerio de Žale. Arco de entrada

das en las preocupaciones subconscientes del arquitecto. Por el emparentamiento de esas preocupaciones con las del Barroco Gótico austriaco y bohemio, cabe aplicar a esas tendencias constructivas las profundas observaciones de Worringer sobre dicho estilo<sup>3</sup>:

Como las normas estilísticas de ese Gótico se articularon en un vocabulario abstracto de relaciones estructurales, nos hallamos aquí ante un afán de construir por construir, sin otros propósitos... Y ya se sabe cuáles son las intenciones estilísticas expresivas de este Gótico: aspira a ensimismarse en una consciencia de reiterada actividad y alto nivel de energía más allá de los sentidos... tal exceso de sutileza constructiva no tiene otro objeto que el de mantener una actividad sin final, continuamente intensificada, en la que la consciencia se disuelve en el éxtasis.

Esas actitudes constructivas del arquitecto culminan en la espléndida paranoia del cementerio de Žale, en Lubliana, que es sin embargo arquitectónicamente un *tour de force*. El propósito general de esta verdadera 'villa de los muertos' es el de avanzar las posibilidades de tratar compasivamente, dentro de las perspectivas de una sociedad moderna, el lamento y la consolación, tanto privados como públicos, ante la desaparición de nuestros semejantes. Bajo este benéfico propósito se ocultan las experiencias del arquitecto artista que simboliza su propio forcejeo con la muerte como situación límite. Hay aquí un fin comunitario, el de un lamento por los difuntos que no se caracteriza por la pena sino por la necesidad de recobrar la energía y valor vitales que ellos poseyeron. A este aspecto de la lamentación se dedican las partes verdaderamente monumentales del cementerio de Žale, entre ellas el arco triunfal en el que termina un largo paseo entre dos filas de árboles que da acceso al recinto (fig. 24). El arco está flanqueado por columnatas a dos niveles, cuya disposición en círculos opuestos al exterior y el interior parece abrir paso a los que entran y cerrarlo a los que ya no pueden salir. Todos esos espacios procesionales se enfocan hacia un baldaquino que cubre al catafalco y a la plataforma para eulogías en público. Detrás de éstos se halla la capilla principal cuya columna individual *in antis* marca el final de las procesiones (fig. 25). Desde este punto se distribuyen por todo el recinto pequeñas avenidas marcadas por delicadas columnas que conducen a las diversas capillas dedicadas al dolor de los familiares en privado.

Estas últimas capillas no son realmente funcionales; la mayoría de ellas tienen cabida para un escaso número de personas, limitándose así los participantes en el más íntimo adiós. El aislamiento de esos participantes en tan reducidos espacios está muy a tono con la variedad de estilos étnicos de esas capillas: el templete griego (fig. 23) alterna aquí con el baño turco y el túmulo rural (fig. 26). La renuncia a toda función de culto es precisamente la que ha motivado la carac-

3. WORRINGER, W., *Form in Gothic*, London, Alec Tiranti, 1964, p. 81-2.

terización crítica de esas capillas como ‘arquitectura absoluta’. En Zale, Plečnik ha tratado de duplicar el collage de espacios urbanos, tales como los puentes, foros, jardines y monumentos, que hacían de Lubliana una comunidad en el tiempo. Pero las tareas vitales del monumento han desaparecido en este archivo de memorias. No hay aquí pasajes, puentes y foros (éstos han ido dando paso en los espacios religiosos a la opresiva clausura de la celda y el ataúd). El monumento sirve aquí sólo hasta cierto punto para la recuperación de valores; se subsume pues dentro del papel restrictivo de un límite construido como verja aunque sin cancela. En la ‘villa de los muertos’, el monumento no es visionario sino obsesivo, retorno de una escena olvidada desde la que la única senda de vuelta al presente está constituida por una serie fragmentaria de imágenes relámpago.

Desde todos los puntos de vista implícitos en este breve recorrido por parte de la extensa obra religiosa de Plečnik, hay que afirmar que para él la cosa arquitectónica era símbolo y el símbolo imagen construida. Ni en sus mayores extremos opuso él por tanto diametralmente la cosa al símbolo, como lo hace hoy Frampton interpretando sin acierto a Heidegger. En contraste con las notas sobresalientes del Modernismo de Plečnik, se puede ver ahora con claridad la ausencia de afinidades entre sus imágenes y las imágenes tradicionales de un lado y las Post-modernistas del otro. Por diferentes razones, pero siempre en contra de la intimidad total entre naturaleza y arte, tanto la imagen representativa tradicional como la Post-moderna son, o aspiran a ser, ficciones radicales. Muchos de los actuales esfuerzos conceptualistas o deconstructivos en arquitectura se rebelan contra lo que para ellos hay, en imágenes Modernistas como las de Plečnik, de excesivo formalismo y concentración en el medio apropiado de cada género artístico. Insistamos para concluir en que ninguno de los grandes maestros de la imagen Modernista fueron en última instancia abstractos, en el sentido de ser formalistas o de limitarse a las posibilidades de un medio o material único. Lo que ellos hicieron fue explorar y amplificar, con materiales concretos, y con oficios y géneros apropiados al caso, las posibilidades de recrear humanamente el mundo.



25



26

Fig. 25. Cementerio de Zale. Capilla principal y baldaquino.

Fig. 26. Cementerio de Zale. Capillas privadas.

## JOSE ROMERO. THE FORGOTTEN ARCHITECTURE OF A MAN

Carlos Labarta

Twenty years have gone by since José Romero prematurely left us one 8th December while he was chopping firewood in his modest country house in El Burgo de Ebro, Zaragoza. Perhaps there has been too much silence around his architecture and life, and this article sets out to fill in this unjustified gap.

The periphery also exists. We should also write about lesser-known architects, people you do not find on the academic circuit or in professional journals. In the communications era we seem to have got used to thinking that only that which is published exists or has existed. This phenomenon has also reached the world of architecture. It may be true that you only become well-known if things are published about you (although I have my doubts), but the existence of architecture on the periphery may lead to lateral discourse. The architecture of José Romero is an example, and moreover it adds the value of anonymity. His total lack of interest in the exterior projection of his work beyond his immediate customers means that others (with a certain degree of embarrassment) have to present his successes. These are not so much sure achievements (success is so uncertain and ephemeral) as the result of a meditated cohesion between thought and action.

The origin of the first interesting work of Romero is directly based on classical and vernacular traditions, as in the projects for a Residence for the Jesuits in Zaragoza (1952), the Church at Valdefierro, Zaragoza (1953) or some housing projects such as those in Calle León XIII (1956) and Pedro María Ric (1957) in the city of Zaragoza.

The analysis of the first phase of Romero's work is approached from a perspective of the relationship between the classical element (and its derivations towards rationalism) and influences from the vernacular tradition, as a heritage of local construction traditions. The architect reaffirms the need for logic in composition and construction. These two elements are understood as interdependent, with no need for arbitrary external factors (which would be considered a betrayal of the sincerity of the construction style). Romero's architecture later evolved towards concepts that were closer to the legacy of the regionalist revisions of the Modern Movement. One of the keys to his career is that he did not forget these early lessons and maintained the cohesion between construction and composition.

On an international level, the architecture of the 1970s is characterised by the phenomenon of decentralisation, the rise of local phenomena and their relation to the universal. In connection with the first phase, Romero's work in the 70s and the 80s is not unaware of the conditions of the discourse of alternatives to modernity. Among his projects, the following stand out: the University Hall of Residence and Parish Church for the Carmelites (1963), the Benedictine Monastery (1968), the apartments in Calle Isabel la Católica (1969), the Convent and Residence for the Adoratrices nuns (1970) or the Children's Home of the Hermanas Dominicas (1972). All these works are found in the city of Zaragoza.

Romero shows us, without any great pictorial or complicated pretensions, how to achieve a balance between the architect's means of expression and constructed reality, the final and sole objective of

architecture. Rather than getting involved in rhetorical discourse on drawn architecture Romero draws "almost" constructed architecture.

Romero explores the still-to-be exploited possibilities of the modernist approach in combination with things that occurred to him from local references. The architect tries to emphasise scenic and topographical values, in which architecture and Nature can blend. His architecture borrows from the surroundings in a clear move away from the internationalist postulates of previous decades. In Romero, the acceptance of vernacular construction (illustrated in this project in the use of inclined tiled roofs and brick load-bearing walls) 'sweetens' the modern approach without aiming at false or facile populism. This acceptance leads him to explain the plastic possibilities that emerge from traditional construction, with an architectural style that is close to Expressionism.

The architect has left us his work, and also his 'attitude'. His work is firm, elegant, suggestive. A visit to his buildings shows the spatial, formal and constructive virtues of a sincere form of architecture. Sincere with his customers, and faithful to his commitment and his time, Romero gives us the chance to consider integrity and personal propriety as the best way to approach architecture. Architecture can have Ethics, as can the architect.

Romero, who was not at all interested in being remembered or praised, continues to show us the silent presence of his attitude, reflected in his work.

## OF GEOMETRY AND ARCHITECTURE

José Antonio Ruiz de la Rosa

This article sets out to make a short contribution to the analysis of the role of Geometry as an operational tradition in Architecture throughout history, and its importance for the formal control carried out by architects in different eras.

Initially, the hypothesis is put forward that this Geometry has developed in two possible directions: practice (*fabrorum*) and theory (*erudita*), which have the same origin but a different evolution. The former (the older) has to do with empiricism and practical application; the second, with the intellectual reflection that becomes science. Both are parallel yet connected, and each one takes from the other the elements that are of interest to it.

*Fabrorum* geometry was the origin of the development of theoretical geometry. Once established it would have a notable effect on practical geometry in those basic questions that can be resolved with a rule and metre, necessary and sufficient instruments for the architect. Later it was to move away from practical geometry and remained restricted (and almost lost) until the period between the end of the 15th century and the French Revolution, a phase in which they converged again and became the new tool of practitioners from Humanism to the present day. We also look at how this hypotheses can be traced in manuscripts and treatises.

The second part selects a specific document as an example of research possibilities. A document attributed to the architect Hernán Ruiz II in a crucial phase, the transition period from Gothic to Renaissance in the XVI century, helps to support the final hypoth-

hesis proposed. The document, known as the *Libro de Arquitectura*, contains a series of books, among them one on geometry. It is sufficiently comprehensive to trace several questions of interest.

One of the main books has been selected due to the fact that its concept has survived in architecture over time. It poses a problem of equivalence of areas, and provides both an empirical solution (based on practical experience) and a scientific one based on appropriate 'propositions' from the *Elements* of Euclid. It is, therefore, a key element in understanding the qualitative leap produced. This analysis marks the end of this brief contribution to the enthralling relationship between science and practice.

#### CLASSICAL ARCHITECTURE. AN ARCHITECTURE OF URBANITY

Joaquín Lorda

Classical architecture is studied as a mode of social presentation, developing ideas put forward by Gombrich in his book *The Sense of Order*. Architecture is included in what Irving Goffman called *face*, and the technical development of the new French ethno-sociology deepens its relationship with manners and rituals before our period. Architecture has great power of representation. Classical architecture was, above all, the architecture of great occasions (the 'Grand Manner', according to Reginald Blomfield). The history of classical architecture shows that it was indeed the Western way of presentation in public: the one that has accompanied public life.

Understood this way, classical architecture does not identify with the great architectural types (church, palace, house) and has developed independently. However, the devices of classical architecture complete them and (particularly) highlight their category.

Both classical types and devices are symbols that express their function and rank. They do not only do this, however, they provide beauty, which is the best way to express dignity, as the Ancient Classicists showed us. As modes of presentation the devices of classical architecture share the characteristics of formalities or manner of treatment. In the Western world, the most important characteristic of manners or ways of treatment is that they should be pleasant, out of respect for others. Classical architecture also had this quality: its devices were developed so that they should be pleasant (and beautiful). In the past, Western world buildings had to be courteous and urbane, in the widest sense of the word 'urbanity'. By doing so they achieved a pleasant closeness in the spaces they occupied. There is a brief theoretical tradition, from Emerson to Trystan Edwards, that speaks precisely of the need for architectural courtesy.

#### THE CITY, BETWEEN TRADITION AND RUPTURE

José Luque

There was a time when Modern Architecture tended to see itself as a radical break with past experience. This attitude has marked historical research, converting it into a mere search for referents and

predecessors, in which anything that does not fall into line with established thinking is rejected.

In *Theory and Design* in the first era of the machine, Banham revealed the tension between tradition and rupture, and delved deeper into the subject to discover the possibilities of Modern Architecture.

This article sets out in this direction, focusing on the field of town planning. It presents the theoretical contributions of three academicians: Eugène Hénard and Tony Garnier, students of L'École des Beaux Arts and disciples of Guadet, and Otto Wagner, who trained at the Bauakademie in Berlin and the Vienna Academy of Fine Arts.

The three propose urban work focused on architecture, thereby overcoming the protagonism that engineering had taken on in urban construction. To do this, they base themselves on their academic training and their mastery of architectural composition. Despite starting from similar bases they would, however, achieve radically different results.

Hénard sees the city as a unit, a mechanism broken up by a series of dysfunctions that take operational capacity away from it, defects that have to be worked out individually while always paying attention to their influence on the whole.

Garnier breaks with the immediate past and proposes an *ex novo* city that emerges from new industrial needs in which each element plays a specific role in the final composition.

Wagner proposes a regulated design that allows the indefinite growth of the *Grossstadt*. He defends the unity of art forms and the supremacy of architecture, thanks to its aesthetics, over engineering disciplines.

The discourse of the three authors makes the need to link architecture and town planning clear, and responds to the construction of a city through a discipline which, like the city itself, should be continually changing and adapting while maintaining its identity at all times.

#### CLASSICISM, LICENCE AND RHETORIC IN THE ARCHITECTURE OF LUIS MOYA. ON THE OCCASION OF THE 50 TH ANNIVERSARY OF THE LAYING OF THE FIRST STONE OF THE UNIVERSIDAD LABORAL DE GIJÓN

Carlos Montes Serrano

This year is the fiftieth anniversary of the start of work on the *Universidad Laboral de Gijón*, the last great building of Classicism and the most outstanding work of the architect Luis Moya Blanco (1904-1990).

To commemorate the occasion, a congress attended by architecture lecturers and art historians was held in Gijón to analyse this building's contribution to the history of Spanish architecture. This article corresponds to one of the conferences given in the congress, in which the author analyses the Classicism that Moya built into the *Universidad Laboral de Gijón*.

The University of Gijón has always been considered an 'unclassi-

fiable' building owing to its variety of styles and historical references, but particularly as a result of the combination of classical elements and patently modern forms and spaces. Such is the case that Moya (especially for this building) has been judged by recent critics to be heterodox within Classicism, the creator of a unique and surreal architecture. It is therefore not surprising that during the 1980s, within the ephemeral postmodernist recovery of Classicism, some saw precedents from the Italian *Tendenza* in Moya's building, a model of the complexities and contradictions referred to by Venturi, or a magnificent example of late Western Classicism that many would wish to emulate.

All in all, any understanding of the classical in Moya, without forgetting his predilection for strange, ludic and surreal elements, lies within the great classical tradition in architecture. It is possible that his extensive knowledge of history and his great sensitivity to architecture led him to express all the possibilities offered by the tradition in this particular building. He moved within a dual register: virtuosity and innovation. However, innovation, heterodoxy, licence or breaking away from the norm (all found in abundance in the University of Gijón), are not so much signs of an anti-classical spirit but rather a highly original example of some basic elements of the classical tradition.

To set out this idea, we will analyse the influence of Sebastiano Serlio's architecture on Luis Moya, with emphasis on the concept of licence, mixture and the use of primitive forms that Serlio invented and disseminated in his treatise. This concept of licence and primitivism has its origins in the art of classical rhetoric, particularly in the works of Cicero. These concepts, through Cortesano de Baldassare Castiglione, were to have a decisive influence on the architectural classicism of XVI century Italy.

It is precisely these strange classical registers, these discordant, heterodox effects that give the tension, expressive force, perennial vitality and interest to the work of Luis Moya.

#### ARCHITECTURE AND MORALITY. MORALITY AS COMPARED TO MORALISM, HISTORICISM AND MODERNITY

Juan Miguel Otxotorena

As of not long ago the way of going about architecture began to be seen as subject to moral valuations and indeed to ethical judgements. The phenomenon is at present ebbing. However it is connected to an image of the architect that has presented a remarkable predicament in the recent past. This predicament came about when the architect appeared and was seen by himself as an ideologist, as a political activist and as an agent of deep social transformation. Even though this image is not apt today, but rather raises a certain sceptical curiosity, one is dealing with quite a well spread attitude within the vanguard and 'advanced' circles of the profession. This so-called Modern Movement in recent times is indeed characteristic of a limited approach towards architecture. This movement has been seen as a sort horizon, a beacon and a historical enterprise. If one looks carefully such a phenomenon is fittingly modern: this is the conclusion if one relates the idea of modernity to the underlying cultural attitude and state of consciousness that this word has come to mean and was identified with at its zenith. It is worth warning of

the series of consequences that are derived from this observation. Among other things this provides the necessary perspective for a considered analysis of the complex trappings of postmodernist speech and the assorted reflections in this area of architecture. It also provides bases consequentially better founded for the composition of an updated, critical vision of the situation within the discipline.

#### CONTEMPORARY ARCHITECTURE: ORIGINALS OF COMPLEX SIMPLICITY

José Manuel Pozo

The architecture of the Modern Movement has been characterised by open rejection of architectural forms linked to tradition and historical styles. Nevertheless, it was born from these roots.

The contradiction, always present in different schools of thought (above all in art), is particularly obvious in theoretical or practical approaches to modernity.

International architecture, geometrically pure and abstract, deliberately rational and logical, feeds off the Expressionism of the fertile 1920s. It transforms the formal complexity of Expressionism into intellectual complexity: the simplicity of forms that architecture now uses requires a greater effort of understanding thanks to its greater richness of content, in contrast to the geometrical purity and simplicity of the volumes through which it is expressed.

Apparent simplicity hides great real complexity. The lower level of 'popularity' that architecture enjoys nowadays in relation to that of 'historical forms' is largely due to the fact that architecture now expresses itself through a more intellectual, less intuitive 'language', which therefore belongs to a higher order.

As a spatial reflection of the society that uses and develops it, its apparent 'impopularity' is a (contradictory) manifestation of the progress it has achieved.

#### CORNERS IN TWO BUILDINGS BY FRANK LLOYD WRIGHT.

Fernando Zaparain Hernández

This study deals with some of the resources used in two buildings designed by Wright, in which his utopian vision of Man and the world are reflected. We will refer to the office building for Larkin Co. in Buffalo, N.Y. (1904) and the Unitary Church in Oak Park, Chicago (Illinois), from 1906. Both are clearly related to each other and belong to the non-residential work that F.L.W. did in his early years as an independent architect. They have features in common, such as their imposing air, the use of symmetry, severe volumes, flat projecting roofs, large windows and the abstract composition of ground plans, so characteristic of later work by Wright.

What brings these two buildings together in this study is the strong definition of the corners, (1) either because this is a manifestation of profound content in the conception of the building's character (as a symbolic combination of motherliness and masculinity), (2) or because it an efficient apology for diagonal projection mecha-



nisms, (3) or because it plays a key role in understanding the routes and accesses, of the ascension through Architecture towards a new order (4) or because a complex geometrical weft is involved.

The summary of this analysis is the dynamic character that Wright imposed on his buildings. Even in apparently aesthetic cases like those studied, the complex presence of paths, wefts and tensions is clear. Wright wanted to be close to Nature, always alive and in continuous movement, and he managed to communicate an extraordinary speed to his architecture. This dynamic character is yet another factor that enables us to say that FLW was authentically modern.

#### THE RELIGIOUS ARCHITECTURE JOZE PLEČNIK

Ángel Medina y Milan Vancura

Joze Plecnik must be placed in the history of architecture as a central figure of architectural Modernism. This significance of Plecnik is dictated by the uniqueness of his themes and images both in his civic and in his religious architecture in Vienna, Prague, Ljubljana and elsewhere. Plecnik's religious architecture has a double emphasis: publicly, it gives rise to the type of urban church that gave support to the emerging democratic states and to the type of rural church that gave support to nationalist, populist piety; privately, it provides expression to the architect's wrestling with the problem of mortality. As Plecnik grew older, this latter preoccupation translated itself into a subconscious "compulsion to repeat" or, formally, into a "constructive mania" much closer to traditional Nordic forms than to Classical forms. In all of his religious work, Plecnik synthesized, both metaphorically and metonymically, the contributions of the materials and the craft to the constitution of contemplative (world) and visionary (tradition) forms of the imagination. Since their components can be distinguished but not separated from each other, such forms are at the same time realities and symbols, therefore they cannot be identified with the radical fictions of traditional and Post-modern art. As symbols, Plecnik's tectonic and decorative forms should not be considered arbitrary, linguistic, signs; they are instead natural, as the forms and expressions of life.