

*De lo escrito a lo proyectado: textos de arquitectura*

*Javier Muñoz Godino*

*De lo escrito a lo proyectado: textos de arquitectura*

*Javier Muñoz Godino*

**TRABAJO FIN DE GRADO**

ETSAG – Departamento de Construcciones Arquitectónicas. Área de Composición Arquitectónica.

*Tutor: Ricardo Hernández Soriano*

Granada, a 11 de julio de 2016



## **Introducción**

### **Antecedentes históricos**

#### **Historiografías de la arquitectura**

I. La consolidación del Movimiento Moderno: Platz, Hitchcock, Kaufmann, Pevsner y Giedion	9
II. Benévolo y el nuevo marco social	19
III. Banham: maquinismo y expresionismo	23
IV. Los ideales de Collins	29
V. Una historia diferente: Bernard Rudofsky	37

#### **Discursos críticos y pensamiento arquitectónico**

I. La “tercera vía” organicista de Bruno Zevi	50
II. Aceptación de la complejidad y la contradicción: Robert Venturi	61
III. Aldo Rossi y la memoria colectiva de la ciudad	85

#### **Manifiestos y discursos**

I. Ornamento y delito	99
II. Nueve puntos sobre la monumentalidad	104
III. Manifiesto de la Alhambra	110

#### **Experiencias autobiográficas y estrategias particulares**

I. La idea construida	121
II. Imaginar la evidencia	125
III. Cuestiones de percepción	130
IV. Atmósferas	133

#### **Cronografía**

#### **Bibliografía**

*De lo escrito a lo proyectado: textos de arquitectura* es un intento por encontrar relaciones invisibles, olvidadas o imperceptibles entre textos de arquitectura y las propias obras, construidas o proyectadas. Por lo tanto, reconocer la arquitectura escrita como modeladora del hecho arquitectónico consumado, y su influencia en la evolución y la historia de dicho arte. Encontrar así el origen de las ideas que han dado forma a un proceso, desde el Movimiento Moderno hasta la actualidad, en lugar de limitarnos al resultado tangible y conocido.

No es este un texto que busque influenciar en sí mismo, ni marcar dirección alguna, sino más bien rastrear todos esos procesos y hacerlos susceptibles de ser aprehendidos, re-recorridos y por ende posibilitar nuevas lecturas críticas o re-interpretaciones, así como poner en valor la importancia de la literatura que subyace tras la propia arquitectura. En ocasiones será necesario trazar hipótesis y deducir ciertas posibilidades, ya que no es fácil asegurar a ciencia cierta qué libros han sido leídos por qué personajes, pero la suposición nos permite enriquecer estos textos con tales relaciones.

A la hora de afrontar dicho objetivo, trabajaremos con *cuatro grupos de obras*: historiografías propiamente dichas, textos ligados a la crítica o al pensamiento arquitectónico, manifiestos, y por último, autobiografías de arquitectos sobre su experiencia y sus estrategias. Si bien es necesario desmenuzar y acercarse a los textos de forma ordenada, también puede conllevar riesgos, ya que habrá algunos más difíciles de clasificar que otros; por tanto, se debe entender esta estructura como una ayuda al análisis y posterior entendimiento de la investigación. A pesar de no llevar una única línea cronológica sino cuatro, entendemos que es más enriquecedor poder comparar los textos de cada familia entre ellos para percibir mejor los rasgos o en ocasiones matices que los diferencian. Aclaro también que las fechas

asociadas a las obras de arquitectura que se mencionan son la fecha de finalización, a fin de no abrumar con numeración excesiva; salvo en algún caso en el que la distancia entre proyecto y obra sea excepcionalmente amplia, que se indican ambas.

La *portada* escogida muestra los dibujos de Le Corbusier y de Louis Kahn de un mismo lugar, la Acrópolis de Atenas, Kahn, a pesar de viajar a Atenas años después que Le Corbusier, jamás se planteó copiar el dibujo del maestro suizo para así aprehender el mensaje de la Acrópolis, sino que la descubrió por sí mismo dando lugar a un dibujo que tiene algo de parecido, pero que es en esencia otro dibujo, otra intención y otra emoción. Esta investigación es por tanto, *desde el punto de vista personal*, un intento por entender y asimilar lo aprendido durante cinco ilusionantes años en la Escuela de Arquitectura; por comprender lo que en cierto modo aceptamos como un hecho, y que debe ser revisado y aceptado por uno mismo, no como una mera continuación del ejemplo inmediatamente anterior. Preguntas tales como qué es la arquitectura, cómo ha llegado hasta su estado actual, a qué retos, debates y tensiones se ha enfrentado, serán algunas de las que este viaje busque dar respuesta.

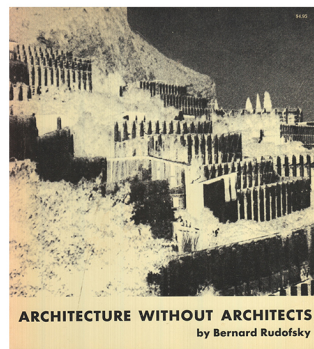
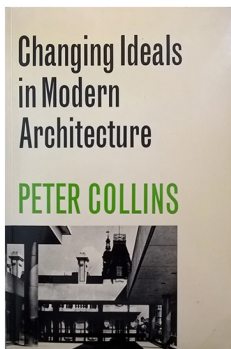
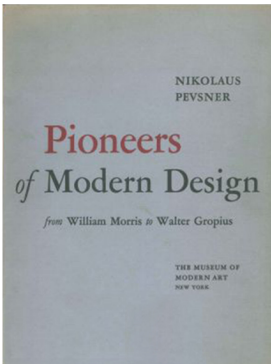
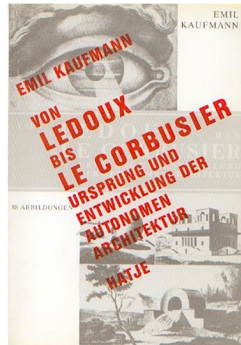
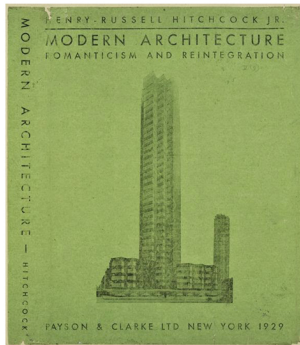
## ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Si bien esta investigación busca hundir sus raíces en el prolífico siglo XX y acercarse a la actualidad, existen dos antecedentes que pueden ser entendidos como ejemplos canónicos de literatura arquitectónica esencial e influyente: los tratados de arquitectura de Marco Vitruvio y Leon Battista Alberti.

Sin ánimo de extendernos demasiado, es necesario destacar la línea que une ambas obras – *De Architectura* (siglo I a.C.) y *De Re Aedificatoria* (1452) – a pesar de los casi mil quinientos años que las separan. Podemos comprobar cómo la manera que tiene el primero de definir las cualidades que deben definir la arquitectura es adoptada y repensada por el segundo; hablamos claro está de la *firmitas* (solidez), *utilitas* (función) y *venustas* (belleza).

Además de reeditar ideas de Vitruvio, Alberti introduce las suyas propias y los conocimientos que imperan en su época, y habla del *decorum* (decoro o decoración) y de la jerarquía en la que sitúa los diferentes tipos de edificios, empezando por los religiosos, hasta obras públicas y finalmente propiedades privadas. La repercusión de estas ideas y estrategias es de sobra conocida, si bien la obra de Alberti ha seguido siendo guía del hacer de la arquitectura, apareciendo incluso en las historiografías del siglo XX, como más adelante se verá.





## HISTORIOGRAFÍAS DE LA ARQUITECTURA



A la hora de buscar los recorridos teóricos e influyentes entre los textos de arquitectura y los proyectos –construidos o no construidos– se hace obligado comenzar por la historiografía de dicho arte. La historiografía, a pesar de su ciertamente escasa objetividad, como veremos más adelante, es en cualquier caso el registro más fiable de la evolución de las formas, los materiales, los sistemas, las inquietudes, o las variables sociales, entre otras, de las que bebe la arquitectura.

Tal subjetividad en la forma de narrar unos hechos aparentemente comunes será lo que más interese en nuestro texto: lo que hace diferentes a los historiadores es lo que permite que sus lecturas generen reacciones y consecuencias de variable ámbito. Decisiones aparentemente inocentes para el lector distraído como dónde poner el origen de la “historia”, qué obras y arquitectos seleccionar y cuales no, y por supuesto, la profundidad con la que se aborda cada uno de ellos, es lo que a medio y largo plazo ha determinado qué era moderno y qué no, qué era susceptible de enseñar y de imitar, y qué era rechazable y tradicional.

I.

Una de las primeras obras que se publica en el campo de la historiografía es la de **Gustav Adolf Platz**, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, en 1927. En esencia es menos una historia como tal, ya que se centra en los aspectos técnicos y constructivos que vinieron de la mano del Movimiento Moderno, en especial las estructuras metálicas y de hormigón armado. Platz hace por tanto una cerrada defensa de estos métodos, y detalla la nueva forma de construir, que ya varios arquitectos como por ejemplo Le Corbusier habían puesto en práctica.

Tiene relevancia ya que entiende una de las máximas del dicho movimiento: la importancia de la estructura y como el aspecto del edificio es deudor de la construcción mediante la que se levanta, como se puede ver clarísimamente en los dibujos del propio Le Corbusier para la Maison Domino, donde no hay nada más allá de la estructura porticada, una estructura pensada para estandarizarse y que defiende la “honestidad” de la arquitectura que formará.

Unos años después, con la Villa Savoye y la Weissenhof de Stuttgart ya construidas, **Henry-Russell Hitchcock** publica *La arquitectura moderna: romanticismo y reintegración*, en el año 1929, que será como tal la primera genealogía completa del momento, y que se caracteriza por buscar una supuesta objetividad, evitando ser controvertido.

Sin embargo rápidamente el autor no puede evitar escribir como alguien que es testigo directo de lo que está pasando, y muestra su preferencia por la arquitectura de los grandes maestros, con un objetivo común al que veremos más adelante en los trabajos de Giedion, Pevsner y Kaufmann: fortalecer el aún joven Movimiento Moderno.

Hitchcock explica su entendimiento de la arquitectura como la unión de la técnica y el arte, basándose en su genealogía que comienza en 1750 y detalla cómo ambos campos se han ido separando a lo largo del XIX, entre los arquitectos-artistas ligados a los movimientos románticos y los ingenieros como Eiffel y otros que empiezan a construir las grandes obras civiles de hierro y acero. Por tanto afirma: “la nueva arquitectura precisa arquitectos que puedan combinar la experimentación estética y el desarrollo técnico, para dar así satisfacción a las necesidades de la vida contemporánea”<sup>1</sup>.

También hace un análisis profuso de la arquitectura del siglo anterior, y valora positivamente la labor de ciertos arquitectos como pasos necesarios para llegar al punto de ruptura. Algunos de estos arquitectos son John Soane, Karl Friedrich Schinkel o Henri Labrouste. Tras estos, habla de la Nueva Tradición, término que hace referencia a los arquitectos que otros historiadores posteriores han tenido a bien llamar “premodernos”: Berlage, Van de Velde, Behrens...

Finalmente, en la tercera parte del libro habla de los Nuevos Pioneros, los maestros del nuevo movimiento que representan la arquitectura más pujante. Es llamativo que organiza por países la relación de arquitectos de los que habla, atendiendo a “características propias de cada país (tradiciones, contexto, clima, etcétera)”<sup>2</sup>, reconociendo pues que cada lugar determina en algo el tipo de arquitectura que acepta; sin embargo, es contradictorio de alguien que en 1931 escribe *El Estilo Internacional*, junto a Philip Johnson, donde defiende la vocación que tiene el Movimiento Moderno de superar barreras nacionales y ser adoptado en lugares muy distantes entre sí.

A pesar de su pretendida objetividad, Hitchcock no pierde la oportunidad de enfocar su obra en un sentido práctico, fomentando la expansión de la obra iniciada por los Nuevos Pioneros, en palabras de Panayotis Tournikiotis en su obra acerca de las historiografías del siglo XX, “el autor se transforma en una especie de guía: un sujeto que no solo conoce bien el terreno sino que nos indica en qué dirección deberíamos encaminarnos. Al mismo tiempo, prescribe reglas dirigidas a los jóvenes arquitectos que acaban de emprender su vida profesional”<sup>3</sup>.

Al igual que otros hacen después, Hitchcock describe cinco aspectos de la arquitectura, los cuatro primeros en clave positiva y el quinto como algo a evitar, aparecen muchos que son constructivos sobre los materiales y los sistemas a emplear, así como sobre la manera de proyectar. Sobre los materiales cabe añadir que no recomendaba usar materiales tradicionales, sino modernos, para dejar claro la innovación que supone el nuevo estilo. En tanto que cualquier arquitectura utilizara alguno de los positivos o simplemente careciera del negativo era considerada moderna. Además habla el autor de los tres principios enunciados por Alberti y los teóricos renacentistas, sometiendo la solidez y la función a la belleza: lo más importante es el volumen final, limpio y puro; en contra de lo que más adelante defenderá Zevi, que es no buscar la forma externa salvo como consecuencia de la interna.

La repercusión que tiene publicar un texto definiendo tales reglas es inmediata y automática, más tratándose de un autor que recibe una difusión internacional y que su obra se publica en varios idiomas. La “maquinaria publicitaria” del Movimiento Moderno estaba ya en marcha. De nuevo insiste en estos temas al escribir el segundo texto ya mencionado, *El Estilo Internacional*, cuando habla de tres principios

estéticos característicos: la arquitectura como volumen, la regularidad (no simetría, sí horizontalidad y otros recursos), y la ausencia de decoración aplicada.

Sin embargo, rechaza el compromiso social de la arquitectura, al contrario que otros autores que más adelante veremos, y como ejemplo de ello, critica los planes urbanos regeneracionistas de Le Corbusier.

Por tanto vemos en Hitchcock el autor que introduce una familia de historiadores asociados a la evolución y expansión del Movimiento Moderno, si bien con una subjetividad menos evidente, pero presente en cualquier caso.

Desde el punto de vista de la construcción y a pesar de concederle más importancia que otros historiadores Hitchcock como ya decíamos habla de los materiales, de la necesidad de ser moderno al trabajar con ellos, al menos al principio, pero tal y como expone su visión de la arquitectura, Tournikiotis afirmará “la arquitectura de los Nuevos Pioneros se basa más en una estética –o al menos en cierto punto de vista en la relación entre lo técnico y lo estético– que en la técnica”<sup>4</sup>. Además para Hitchcock tampoco existe una relación directa estilo – tipo de construcción, dejándolo como un sector que avanza en un recorrido independiente.

Tras él, en 1933 **Emil Kaufmann** publicará *De Ledoux a Le Corbusier*, una de las primeras genealogías de la arquitectura moderna, que sitúa el origen de ésta en Claude-Nicolas Ledoux, como el primero que rompió con el barroco y la posterior arquitectura romántica e historicista. Por supuesto, y como adelanta el título, el autor sitúa la madurez plena de la modernidad en la figura de Le Corbusier. Sin embargo, una de las primeros hechos que llama la

atención es que a pesar del esfuerzo recopilatorio para poder explicar convenientemente dicho origen, una vez llega a la arquitectura que se conocerá como del Movimiento Moderno se aleja de la estrecha relación que este mantiene con la construcción y la estructura para pasar a hablar principalmente de los valores morfológicos: las formas.

Ayudado pues por numerosas imágenes y con ausencia de planimetrías, Kaufmann vendrá a hablar no solo de formas sino de la forma de componerlas, la composición arquitectónica, ya sea en planta o en fachada, como dice Tournikotis en su obra “a los ojos de Kaufmann, lo que determina la arquitectura no son tanto las formas como el modo en que se componen”<sup>5</sup>. Incluso, apenas describe la arquitectura moderna o autónoma, como él la llama, la expone como algo incuestionable y que solo verlo implica entender su superioridad.

Con el inequívoco objetivo de dar soporte teórico al Movimiento Moderno, se percibe en la obra de Kaufmann la subjetividad al rechazar todo aquello procedente del historicismo y por el contrario, ensalzar las arquitecturas que considera válidas. Esto puede entenderse al ver la tabla que realiza sobre la arquitectura revolucionaria, de Ledoux, entre otros; aunque va buscando los “elementos que se refieren indirectamente a la era de Le Corbusier”, es decir, lo que es considerado arquitectura moderna – invitando por tanto a los lectores a aprenderla –, ignorando lo que ha quedado “atrasado” o fuera del cauce principal de la historia. Por supuesto, los rasgos clásicos son rápidamente condenados; pero también la curva, o las formas orgánicas.

Paralelamente y pocos años después, **Nikolaus Pevsner** publica *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius* (1936). Inmediatamente Pevsner asume sus propios postulados y se



convierte en “catalizador” de la nueva arquitectura, es decir, en el amplificador y difusor de las obras que arquitectos como Mies Van der Rohe, Le Corbusier o especialmente Walter Gropius estaban realizando, asume que él debe colaborar con la nueva arquitectura, aprendiendo de William Morris, con quién comienza su obra. Compartirá este papel con el ya mencionado Kaufmann, también según Tournikiotis “los orígenes y la génesis de la arquitectura moderna se explican con confianza, incluso con fanatismo, con la ayuda de enfoques directamente relacionados con el objeto de la investigación”<sup>6</sup>.

Estamos asistiendo por lo tanto a los esfuerzos de dos de los primeros historiadores del momento por imponer la autenticidad y legitimidad de un movimiento que entendían necesario para la sociedad. La subjetividad es de nuevo clara, y la preferencia, el Movimiento Moderno, si bien al describir las características de cada movimiento al compararlos Pevsner llegará a escribir que “viviendo entre tales objetos, se respira un aire más fresco”<sup>7</sup>, una afirmación que como mínimo puede considerarse poco rigurosa.

Sin embargo, como ya decíamos, es en ésta subjetividad donde reside el interés por la obra de los historiadores como agentes determinantes de la evolución de la arquitectura, porque el hecho de que fueran seducidos por los autores mencionados es lo que los lleva a sentirse deudores de tal arquitectura como para asegurar su asentamiento, aceptación y difusión. ¿Qué habría ocurrido si estos u otros historiadores hubieran mostrado su preferencia por, por ejemplo, el ala más expresionista del Werkbund –como hará Banham–, o incluso por el Modernismo Catalán representado por Gaudí, Domènech, Jujol? Desde luego es totalmente imprevisible, pero así mismo es innegable la importancia del esfuerzo que hacen los primeros historiadores del

Movimiento Moderno por consolidarlo, podría decirse que el Movimiento Moderno “tenía de su lado” a los historiadores.

De hecho, y en referencia a esto, es necesario adelantar que años después surgirían voces críticas frente a este relato tan lineal y seleccionado de la Historia de la Arquitectura, hasta el punto de que, como Juan Calatrava expone en sus *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*: “la más reciente historiografía de la arquitectura del siglo XX ha protagonizado, en efecto, una profunda revisión de la historia triunfal, lineal y teleológica de la Modernidad arquitectónica que había sido diseñada por pioneros como Giedion o Pevsner. Ello trae como consecuencia, entre otras cosas, la necesidad de revalorizar también [...] desde la arquitectura tradicionalista del siglo XX hasta importantísimas series de hechos que, como la arquitectura del expresionismo o los modos muy particulares en que las vanguardias holandesa o escandinava establecieron el diálogo entre tradición, historia y modernidad, encajaban mal en esta visión lineal del triunfo de la racionalidad”<sup>8</sup>.

A la vez, al igual que ocurría en la obra de Kaufmann, Pevsner se decanta también por los aspectos formales de las arquitecturas que defendía, fortaleciendo la tesis de que ambos autores estaban más preocupados por una “apariencia” moderna que por un completo entendimiento del Movimiento, que necesariamente incluye la condición constructiva, en palabras de Tournikiotis, “la arquitectura moderna de Pevsner se describe mediante un conjunto de elementos morfológicos que raras veces tienen relación alguna con la construcción”<sup>9</sup>. Este punto de vista también se acerca a la obra de Adolf Loos (cuyo texto, *Ornamento y delito*, se debatirá más adelante), que si bien supuso un fuerte cambio de tendencia, seguía adoleciendo de unos interiores ligados a la tradición frente a una

pureza volumétrica externa que se reconoce en la obra de los grandes maestros.

Será ya una vez comenzada la Segunda Guerra Mundial cuando **Sigfried Giedion** publique en 1941 *Espacio. Tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*, donde al igual que sus antecesores vuelve a construir una genealogía del Movimiento Moderno, hablando de la evolución de la arquitectura en su historia desde los volúmenes, a los espacios interiores y en la modernidad, a la síntesis de ambos, según explica Tournikiotis<sup>10</sup>.

El rechazo que Giedion hace del siglo XIX historicista es total, sin embargo, sí pone el énfasis y el origen del cambio en la obra de los ingenieros durante este siglo, un siglo en el que las Escuelas de Ingeniería se habían alejado de las de Bellas Artes, y que según él, son las primeras quienes continúan con la evolución de la arquitectura: “El camino quedó expedito para los ingenieros cuyas estructuras metálicas proporcionaban nuevas soluciones a nuevos problemas. La victoria de la arquitectura moderna era consecuencia de sus esfuerzos”<sup>11</sup>.

Esto tiene una serie de implicaciones: en primer lugar, Giedion valoraba la cualidad técnica más que la artística o por supuesto la simplemente decorativa, y sentaba las bases para establecer la relación forma-función determinada por la estructura; en segundo lugar ignoraba la relevancia de arquitectos como John Soane entre otros, que sí serán de interés para historiadores posteriores. Giedion reconoce la no objetividad del historiador, reivindicando su potestad para elegir y diferenciar unas arquitecturas de otras. De nuevo en palabras de Juan Calatrava, “todo aquello que encajara mal en esta teleología era o directamente amputado o relegado al molesto papel de rémora”<sup>12</sup>.

A pesar de esta búsqueda de la sinceridad de la ingeniería, Giedion termina teniendo puntos comunes con las obras de Hitchcock, Kaufmann y Pevsner: por supuesto ensalza las figuras de Le Corbusier, Gropius y Mies, también con fanatismo; pero además, se centra en los valores morfológicos de las obras, explicados mediante imágenes, es decir, aunque reconoce un origen ingenieril y constructivo del Movimiento Moderno, a la hora de describirlo se centra en la imagen terminada, “olvidándose” de la funcionalidad, la planta libre o las conexiones social y técnica, “los tres historiadores elaboran sus arquitecturas modernas en el plano de las formas y los volúmenes”<sup>13</sup>. Por tanto la forma de registrar la arquitectura moderna se aleja de la que hiciera Platz, como antes decíamos; si bien éste no escribió una historia como tal, sí indagó en las cualidades técnicas de tal arquitectura, enfoque que parecen haber perdido los tres historiadores posteriores. Podemos entender por tanto que, dada la amplia difusión que tuvieron las obras de los tres, se facilita el que el Movimiento Moderno fuera imitado y repetido más a menudo por sus formas que por sus conceptos intrínsecos en primera instancia.

Además del papel de los ingenieros, Giedion, Kaufmann y Pevsner reconocen una generación previa al Movimiento Moderno que algunos llaman “premodernos”, y que para Hitchcock eran la Nueva Tradición, es importante analizar a quién consideraban de esta generación, y como estos papeles cambiarán con otros historiadores. En este momento Henry Van de Velde, Victor Horta, Peter Behrens, Hendrik Petrus Berlage, Auguste Perret y especialmente Frank Lloyd Wright, son considerados como premodernos: arquitectos que comenzaron una evolución que luego completarían los grandes maestros. Como decíamos, en concreto Perret y Wright serán sujeto de posteriores revisiones sobre su condición.

Finalmente, la trascendencia de estos cuatro historiadores se acentúa debido a su exilio de los territorios nazis: “forzados a dejar el mundo de habla alemana en los años 1930 introdujeron en sus países de adopción todo un sistema teórico y metodológico para la historia del arte y la arquitectura y allí lo consolidaron”<sup>14</sup>, estos países fueron Reino Unido y los Estados Unidos, de habla inglesa, lo que facilitó la expansión de sus escritos y su consolidación como los registradores de una época muy controvertida. “Pevsner, Giedion y Kauffman tenían planteamiento operativo: querían influir en la arquitectura de su propia época y del futuro inmediato, de ahí la prevalencia de la imagen, la cualidad estética”<sup>15</sup>.

Hasta ahora por lo tanto reconocemos unos autores que ejercen una influencia de difusión principalmente sobre la arquitectura: su relevancia no está tanto en lo que ellos proponen – si bien está basado en los arquitectos que consideran maestros – sino en el esfuerzo por transmitirlo a la sociedad y extenderlo, llegando a lo que Hitchcock se refirió como el Estilo Internacional.

## II.

Intencionadamente no hablaremos ahora de Bruno Zevi, sino que daremos el salto a la obra de **Leonardo Benévolo**. Esto se debe a que, entre los historiadores, es sin lugar a dudas Zevi el que produce un discurso más operativo, una obra que se aleja de la historiografía para pasar a ser más bien crítica y pensamiento arquitectónico.

Leonardo Benévolo publica en 1960 su propia *Historia de la Arquitectura Moderna*, en la que por primera vez, el tiempo funciona como garante crítico de la valoración del Movimiento Moderno. Esta obra lo que busca es someter a evaluación dicho Movimiento, evaluación que supera, ya que como dice Tournikiotis “no cabe duda de que la Historia de Benévolo se escribió para confirmar la cohesión y la unidad del Movimiento Moderno”<sup>16</sup>. De nuevo nos encontramos con que el autor reconoce su no objetividad al ser necesario diferenciar entre hechos que son de clara importancia y otros que quedan desplazados de la evolución de la arquitectura.

Lo que será de nuestro interés en Benévolo, –especialmente porque historiadores anteriores habían pasado de puntillas sobre este tema o lo habían directamente ignorado– es el entendimiento de la arquitectura como “una síntesis de elementos visibles e invisibles”<sup>17</sup>; esto supone que reconoce la parte morfológico visual de la arquitectura moderna, pero la complementa con las motivaciones y en concreto las cuestiones sociales que le dan lugar, es decir, las relaciones entre la arquitectura y la sociedad, que tan presentes habían estado en las viviendas Existenzminimum del período de Entreguerras, y en general en cualquier experiencia de vivienda colectiva acometida por estos autores.

Estas cuestiones sociales que determinan el proyecto, son para



Benévolo más importantes incluso que las morfológicas, ya que su validez va unida a los propios cambios de la sociedad, perdiendo valor cuando esta avanza<sup>18</sup>. En palabras de Tournikiotis, “la sociedad siempre precede a la arquitectura, y así nos permite interpretar la evolución de esta última en el pasado y determinar su futuro. Por tanto, para entender la arquitectura, primero hemos de entender la sociedad”<sup>19</sup>. Podemos entender fácilmente estas ideas en nuestra sociedad actual: la arquitectura del panorama español actual ha cambiado y mutado en gran medida respecto a la del año 2005, ¿por qué?; hay una respuesta a la grave crisis económica y social que hemos vivido. Un cambio en la sociedad genera un cambio irrefutable en la arquitectura, que es quién debe adaptarse a la nueva realidad.

Como decíamos, resta importancia a la forma de la arquitectura, en palabras de Tournikiotis, “la belleza es resultado de la coherencia con la que la arquitectura satisface su objetivo utilitario. Reduce la distancia entre la necesidad y la belleza, es imposible distinguir entre valores técnicos y artísticos”<sup>20</sup>, luego entra de lleno en el debate forma-función, tomando partido por una arquitectura fundada en la “practicidad”.

Veremos en Benévolo una tendencia hacia lo colectivo en lugar de lo individual, hacia el utópico proyecto de “solucionar la sociedad” y no hacia el avance de la “pieza” arquitectónica. Cuando habla de la Villa Savoye valora su “aptitud para ser construida en serie”<sup>21</sup> y no la modernidad de los cinco principios de Le Corbusier; le parecen de mayor interés aquellos proyectos en los que se encara la reformulación de la ciudad, los que buscan una gran transformación urbana y que proponen un sistema de ciudad totalmente diferente: el Plan Voisin para París, la Ville Radieuse para varias ciudades europeas y por supuesto las Unités.



1



2



3

Benévolo valora en la **Unité de Habitación** (1952, 1) la capacidad de alojar a un gran número de personas en un prototipo repetible y aplicable a una ciudad entera: pone en relieve la relación arquitectura sociedad: “no se trata de modificar la forma de los edificios en el marco de la ciudad tradicional, sino de inventar una nueva ciudad, independiente de las limitaciones de la antigua sociedad jerárquica, y capaz de dar adecuada respuesta a las exigencias de libertad e igualdad de la sociedad moderna”<sup>22</sup>.

Estas ideas son contemporáneas a la construcción de la nueva capital brasileña, **Brasilia** (1956-1960, 2, 3), en la que lo mismo que está diciendo Benévolo está tomando forma, una ciudad completamente nueva que resuelva los problemas de la ciudad histórica cortando por lo sano, la tábula rasa que vuelve a aparecer. Podríamos decir que la solución que propone para las ciudades con cascos históricos “irresolubles” es abandonar el problema y ampliar la ciudad para dotarla de los equipamientos necesarios.

En definitiva, lo que Benévolo está propugnando es la predominancia del urbanismo y la ordenación sobre la arquitectura y el espacio para así satisfacer las necesidades sociales, totalmente contrario a las ideas de Zevi.

### III.

Más brevemente hablaremos de **Reyner Banham**, quién en su obra *Teoría y Diseño de la Era de la Máquina*, de 1960, introduce un nuevo revisionismo del Movimiento Moderno de indudable interés por las motivaciones que más tarde generará. No estaba en contra del Movimiento, pero sí consideraba que no había alcanzado su máxima plenitud, que había que volver a andar parte del camino.

En primer lugar, Banham hace patentes las preferencias de los primeros historiadores del Movimiento Moderno al no centrarse en la rama más conocida del Werkbund –las fabricas de Behrens y Gropius– sino que opta por los asociados al ala más expresionista, el Pabellón del Vidrio de Taut, el Palacio del Centenario de Max Berg y el depósito de agua de Hans Poelzig. También él extrae lo que le interesa del trabajo de los grandes maestros: hablará sobre el interés de Le Corbusier en transatlánticos, aviones y automóviles, paradigmas de la incipiente tecnología del siglo XX.

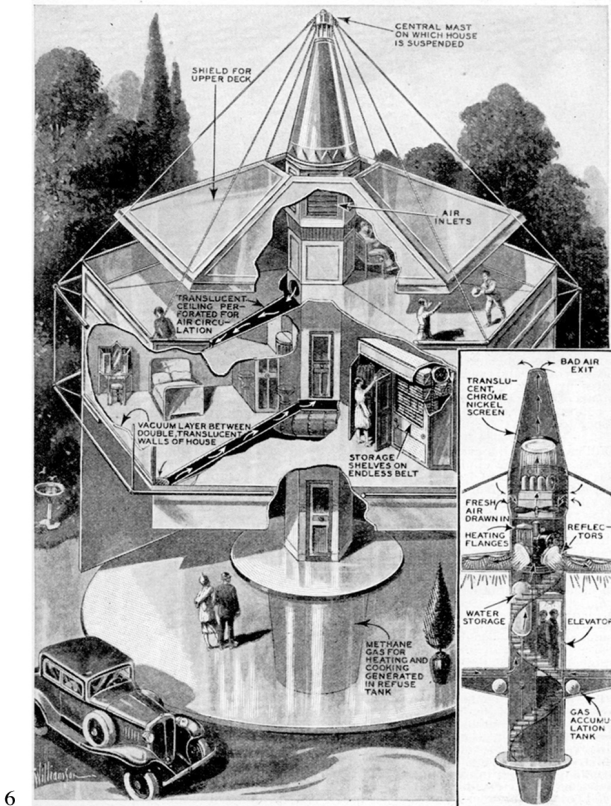
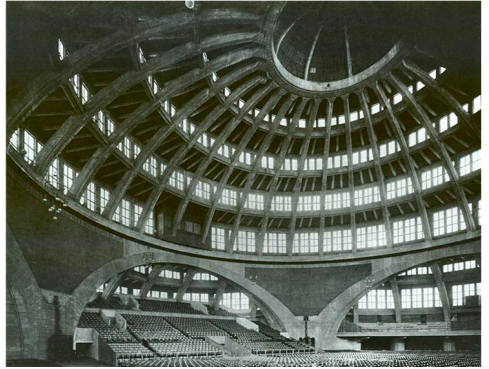
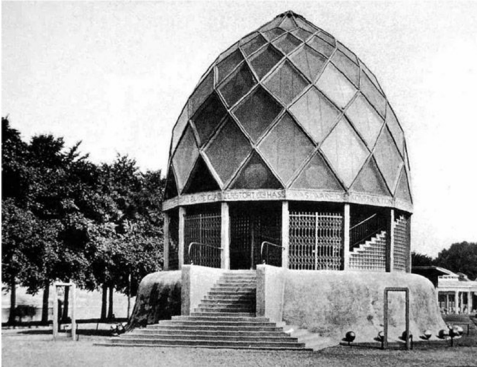
El **Pabellón del Vidrio** (1914, 4), por ejemplo, quedaba fuera de los cánones del “primer” Movimiento Moderno por su carácter alejado del racionalismo y el funcionalismo, buscando expresar la emoción arquitectónica por medio del vidrio, el color, y la estructura de la cúpula; un edificio muy simbólico como resume Juan Calatrava: “era ésta una obra de gran interés precisamente por lo incómodo que resultaba y resulta cualquier tentativa de encasillarla, por expresar con toda nitidez las contradicciones inherentes al nada lineal proceso de constitución de la modernidad alemana: lo que en principio debía de ser un monumento moderno al poderío de la gran industria se traducía no en un lenguaje directamente fabril sino en una arquitectura onírica,

evocadora de mitos [...] lejos de la idea objetiva de transparencia y visibilidad total”<sup>23</sup>.

Por otra parte, el **Palacio del Centenario** (1913, 5) habla un idioma cercano al estructuralismo y al constructivismo soviético, obviando además la tendencia del momento de evitar los “monumentos”. Debemos entender pues la labor de Banham como la puesta en relieve de estas arquitecturas marginadas de la Modernidad por autores anteriores. Encuentra además en los Futuristas como Sant’Elia o Marinetti el punto de inflexión en el que la Modernidad rompe con la tendencia Beaux Arts<sup>24</sup>.

Sin embargo será a Richard Buckminster Fuller a quién Banham le dedique más atención: lo califica como el “verdadero seguidor de la primera era de la máquina”<sup>25</sup>, principalmente analizando el proyecto de la **Dymaxion House** (1927, 6). En esta casa Banham valora la fusión del concepto de vivienda con el de máquina, una casa que pudiera transportarse, ensamblarse, ya que se trataba de una construcción prefabricada e infinitamente repetible; además, a esto se unen los conceptos de sostenibilidad que llevaba intrínsecos, como el reutilizado del agua de lluvia para la cisterna, en lugar de simplemente expulsarla. Bascula el protagonismo de la arquitectura a la hora de conformar una vivienda en beneficio de la tecnología, “así pues, la comodidad se traslada del campo de la arquitectura al de la tecnología, al igual que la cuestión social”<sup>26</sup>.

En base a estos ejemplos que fue rescatando y valorando, Banham establece unos componentes morfológicos considerados positivos, en palabras de Tournikiotis, “aquellos ligados a las innovaciones tecnológicas; transparencia, vidrio, voladizos...”<sup>27</sup>.





Es plausible por tanto ver la relación de estas ideas y revisiones de Reyner Banham con ciertas situaciones posteriores; en concreto dos ejemplos relevantes pueden ser la tendencia **High Tech**, representada por los trabajos de Norman Foster y Richard Rogers, y los proyectos de **Rem Koolhaas** en OMA. De nuevo, y como ocurre con historiadores previos, el papel de Banham no es tanto influenciar directamente a los arquitectos mencionados, sino devolver al debate y a la visión pública obras concretas –como la Dymaxion House –.

En primer lugar, los arquitectos del “High Tech” encuentran un inspirador precedente en los trabajos de los Futuristas tratados por Banham, así como en el ala expresionista del Werkbund: gestos como dar a la estructura el protagonismo de la obra, externalizarla, mostrar las instalaciones y hacer que sean parte de la fachada, y por supuesto, el enorme interés por la tecnología y los avances también se ligan a los futuristas y a Archigram, gracias en gran parte a los escritos de Banham en su papel de nexo. Las mallas estructurales a 45° de la Plug In City y los colores diferenciadores de usos no caminan lejos de la imagen final del **Centro Pompidou** (1977, 7) con sus instalaciones coloreadas, la aclamada obra de Rogers y Piano en París o del **Banco de Hong-Kong de Foster** (1986, 8); así como las inmediatas comparaciones entre el Pabellón del Vidrio de Taut y el **30 de St Mary Axe** (2003, 9) de Foster en Londres.

En segundo lugar, también estas ideas llegan con toda probabilidad a un joven Rem Koolhaas a la hora de construir la **Casa en Burdeos** (1998, 10), una casa en la que arquitectura y tecnología se enlazan para dar lugar a una vivienda corazón de ascensor, una arquitectura cualificada por la máquina, para dar solución a los problemas diarios de un cliente paralítico. El aprendizaje de la Dymaxion de Fuller es lógico y evidente, un aprendizaje que quedará latente en esa forma de

7



8



9



10



entender la arquitectura de Koolhaas y que caracteriza su obra.

Evidentemente los gestos más morfológicos que Banham valoraba positivamente aparecen en todas estas obras: la mayoría de ellas construidas con sistemas de acero y vidrio, donde las capacidades de la estructura se explotan al máximo.

#### IV.

Es así mismo de gran interés la obra de **Peter Collins**, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución*, de 1965, por la diferente perspectiva con la que aborda el momento. Este autor introduce en esencia tres importantes cuestiones que se perpetúan en las décadas siguientes. Si bien existen relevantes historiografías posteriores – Tafuri, Frampton, Curtis–, parece lógico no alargar este primer bloque ya que a partir de Collins las obras tienden a acercarse a una búsqueda objetividad que dificulta la extracción de hipótesis concluyentes.

**Nada más empezar**, y tras considerar positivamente las genealogías de Hitchcock y Giedion, Collins introduce un matiz, acerca de *las motivaciones psicológicas de la arquitectura*: “las obras del tipo mencionado tienen inevitablemente una limitación inherente, ya que se ocupan en esencia de la evolución de las formas, más que de los cambios en los ideales que las produjeron; [...], los motivos que confieren carácter a la obra de un arquitecto”<sup>28</sup>; ... como consecuencia de ello, denomina “*formalizadores*” a Le Corbusier, Gropius, Mies, y demás arquitectos del llamado estilo internacional<sup>29</sup>. Es decir, los acusa de actuar mediante criterios compositivos y estéticos a la hora de proyectar una obra, en lugar de hacerlo en acuerdo a una idea o pensamiento racionalista; más adelante dirá “es precisamente la *idea* de qué formas pueden seleccionarse del modo más apropiado lo que crea la arquitectura de una época determinada”: reivindica la necesidad de una intención para dar lugar a una arquitectura racional y meditada.

El guante que deja Collins será recogido por muchos arquitectos posteriormente, y la importancia de la idea generadora se convierte en una *sine qua non* de la arquitectura pretendida; entre otros, Steven Holl

se hará eco de esto en la introducción de su obra *Cuestiones de Percepción* –que más adelante trataremos– al referirse a la motivación intelectual de la arquitectura: “desde el punto de vista empírico, un edificio podría satisfacernos como una entidad puramente físicoespacial, pero desde el punto de vista intelectual y espiritual necesitamos entender las motivaciones que encierra. Esta dualidad de intención y de fenómenos es similar a la interacción que existe entre lo objetivo y lo subjetivo o, dicho de un modo más sencillo, entre el pensamiento y el sentimiento. El desafío de la arquitectura consiste en estimular tanto la percepción interior como la exterior, en realzar la experiencia fenoménica mientras simultáneamente, se expresa el significado, y desarrollar esta dualidad en respuesta a las particularidades del lugar y de la circunstancia”<sup>30</sup>.

El propio Collins afirma más adelante que “a los arquitectos se les ocurren las formas de un modo intuitivo, y luego intentan justificarlas de un modo racional: un proceso dialéctico regido por lo que podemos llamar su teoría de la arquitectura, que solo puede estudiarse en términos éticos y filosóficos”<sup>31</sup>, empieza por tanto a hablar de la arquitectura como encuentro de variables físicas y variables psicológicas.

**En segundo lugar**, Collins tratará también la *relación entre arquitectura y arte*, basándose en la tríada de Vitrubio establece el que para él debe ser el orden de los principios de la arquitectura: firmitas, utilitas y venustas. La belleza quedaría en tercer lugar, supeditada a la función y especialmente a la solidez, que es la que garantizaría la construcción de la idea. Por tanto, y según Collins la arquitectura ni es ni será arte, o al menos arte entendida como creación libre, ya que “la arquitectura no es arte, porque sus dos principios fundamentales, la utilitas y la firmitas, no tienen valores propios relacionados de modo

alguno con el arte”<sup>32</sup>. Mientras que el artista es libre de encontrar una manera de expresarse, el arquitecto debe hacer una conjugación de factores subjetivos-personales y objetivos –estructura, lugar, material, función...– a los que debe dar respuesta y que finalmente dan lugar al resultado del proyecto.

Por ello habla del arte como un campo del cual aprender pero sin llegar a ser un artista: “los arquitectos tienen mucho que aprender de los pintores y los escultores, tanto como de los biólogos y los ingenieros; pero siempre deben ser conscientes de que la contribución de estos expertos será proporcional a los propios intereses de los arquitectos, a los que ofrecerán cosas que pueden ser particularmente interesantes en el plano de las ideas, pero que no pueden usarse como formas arquitectónicas en sí mismas”<sup>33</sup>. Consolida por tanto el papel del arquitecto y del artista que hoy en día entendemos, un papel separado pero que permite y sugiere colaboraciones, dando lugar a sinergias de gran interés.

El propio Tournikiotis en su epílogo recupera este debate coincidiendo con Collins para añadir “hay una distinción inmediata entre la arquitectura y las demás artes, porque el objeto de la primera es la creación de espacios habitables que, entre otras cosas, presuponen la pertinencia de la función y la construcción. Por fuerza, la arquitectura está vinculada directamente a las condiciones sociales, económicas y políticas. [...] Por otro lado a la obra de arte no se le exige que sea pertinente ni en cuanto a la función ni en cuanto a la construcción, o al menos no que lo sea del mismo modo”<sup>34</sup>.

Esta relación entre arquitectos y artistas como colaboradores en la que el arquitecto evita producir él mismo las piezas de arte se empieza a generalizar, separando en cierto modo las dos disciplinas, al igual que

el pintor no es director de cine –a priori–. Un primer ejemplo lo encontramos en el **segundo almacén que Ricola** (1993, 11) **encarga a los arquitectos Herzog & De Meuron**, donde ellos proponen una pragmática y abierta planta que se combina con una gran apertura hacia la fachada gracias al potente voladizo. El interés está en la colaboración que realizan artistas plásticos para diseñar una fachada principal de policarbonato doble celda donde queda impresa una palmera repetidamente, que en cuanto cae la noche y el almacén está en funcionamiento se muestra al exterior dando una imagen totalmente inesperada en una arquitectura fabril.

Un segundo ejemplo es el **Edificio Bankinter** (1976, 12, 13) de Rafael Moneo, donde tras decidir no demoler el palacete del XIX con fachada hacia la Castellana, propone una fachada más opaca que vítrea con un exquisito orden de huecos que solo se altera al llegar a la coronación. El hueco es el proyecto, y por ello además de darles la profundidad necesaria escalonando el ladrillo, aprovecha los grandes huecos de la coronación para introducir unos frisos de fundición obra del artista y escultor Francisco López Hernández, que hacen función partitiva del gran hueco y lo destacan respecto al resto de la fachada. El ejemplo contrario lo representa **Juan Navarro Baldeweg**, quién combina arte y arquitectura – recordemos la Casa de la lluvia–.

**En tercer lugar**, Collins habla de ciudad y lugar, alineándose con Zevi al tratar el *Genius Loci o espíritu del lugar*, como “una de las propiedades características que ayudan a determinar los principios fundamentales de la creación arquitectónica”<sup>35</sup> de forma que, como dice Tournikiotis, “propone la continuidad histórica de las ciudades de un modo que presagia algunas preocupaciones muy posteriores”<sup>36</sup>, rechaza grandes planes urbanos para defender la intervención contextual y critica el objeto aislado como modelo de edificio. De



11



12



13



nuevo está de acuerdo con Zevi al decir que el edificio siempre tiene relación con su entorno inmediato, alabando la proporción del hueco en el **edificio de Auguste Perret en París** (1903, 14), que adquiere la escala observando su entorno. Por lo tanto el espíritu del lugar implica el respeto al tejido histórico de la ciudad: no estamos ya por tanto en el abandono del centro histórico que proponía Benévolo para solucionar los problemas en las nuevas barriadas.

Para justificar estas soluciones Collins habla del concepto de “*precedente*” lo que aún hoy es un argumento racional para hacer arquitectura, y defiende su búsqueda y su aplicación, al definirlo como: “las posibilidades de recuperación de unos componentes arquitectónicos apropiados, procedentes de distintos contextos, y su nueva síntesis conforme a las necesidades contemporáneas, lo que significa que el conjunto configurado con todos ellos es un sistema cohesivo o vivo”<sup>37</sup>. La arquitectura preexistente y “banal” tiene el valor de formar un *conjunto*, y como tal debe mantenerse el carácter de la ciudad al intervenir en ella.

Reconoce pues la historia como instrumento de proyecto, y defiende “integrar la ciudad sin sacrificar los principios de la era moderna” y “en lo sucesivo los arquitectos deberían usar formas y técnicas de los periodos anteriores para armonizar sus nuevos edificios con el entorno arquitectónico existente, “siempre que no traicionen los principios contemporáneos de la unidad estilística””<sup>38</sup>. Podríamos decir que Collins está hablando de una *reinterpretación* moderna de la historia, en línea con Zevi, sin embargo, parece posible que ciertas interpretaciones tomen sus palabras como invitación a la *re-imitación*, dando alas al ya incipiente comienzo del Posmodernismo. También puede influir en esto el hecho de que decidiera no excluir de su obra la parte dedicada al siglo XIX, tan denostado anteriormente.

14



15



16



Durante los años posteriores el Posmodernismo más en auge convivirá con una serie de arquitectos que empiezan a atreverse a intervenir en los centros históricos con lenguaje moderno, dejando muestras como los trabajos de **Richard Meier** (1993, 15) en Ulm, o de **Ioeh Ming Pei** (1989, 16) en París. Una ejemplificación de esta manera de proceder en el tejido histórico más contemporánea la vemos en la obra de David Chipperfield, con su intervención en el Neues Museum y la posterior ampliación de la Isla de los Museos.

En la reconstrucción del **Neues Museum** (2006, 17), Chipperfield entiende que las ruinas que han ocupado durante 50 años el lugar están ahora consolidadas en el imaginario colectivo por lo que la intervención debe mantener esa imagen y conjugarla con la necesaria dignificación del edificio. Por ello plantea una estrategia de completar y rellenar los huecos perdidos del edificio del XIX por los bombardeos con un lenguaje contemporáneo pero basado en la atenta lectura de lo previo, reinterpretando y rehaciendo sin provocar rupturas. Una estrategia similar aplica a su segunda intervención, el acceso único a los museos, en el que a pesar de tratarse de un edificio de nueva planta, recupera gestos presentes en la isla como la estoa, que transforma en una intemporal y sobria columnata que sin dejar de ser moderna da respuesta a un entorno histórico de gran carácter.



17

V.

Como cierre del bloque de historiografías, es una buena ocasión para referirnos a una obra que no es exactamente una historiografía, aunque tiene algo de recopilatorio informal; hablo del trabajo de Bernard Rudofsky en su temprano texto *Arquitectura sin arquitectos*, publicado en 1964, un año antes que el de Collins. Es una obra muy especial ya que haciendo una gran crítica rompe con el debate ya manido del Movimiento Moderno y pasa a ocuparse de todas las arquitecturas anónimas que han caracterizado a la humanidad desde su origen, olvidadas e ignoradas constantemente mientras que son, paradójicamente, las que han sustentado a la propia raza humana – “casas del pueblo”.

Es definitoria su primera afirmación “la historia de la arquitectura, tal como ha sido escrita y enseñada en el mundo occidental, no se ha referido más que a unas pocas y selectas culturas”<sup>39</sup>, es decir, el porcentaje que conocemos de arquitectura estudiada es muy inferior al porcentaje de arquitectura construida, podríamos decir. Hay un deliberado olvido de toda aquella arquitectura que no es singular, de importancia o, más recientemente, de autor. Sin embargo la arquitectura “vernácula, anónima, espontánea, indígena, rural, según los casos”<sup>40</sup> es sin lugar a dudas la más sincera, ya que “no sigue los ciclos de la moda. Es casi inmutable, inmejorable, dado que sirve su propósito a la perfección”<sup>41</sup>, de hecho, hablando en otro contexto de los elementos ligados a lo vernáculo, y en referencia a la visión lorquiana de ellos, se refiere Juan Calatrava a la “desnudez tradicional pero precisamente por eso igualmente moderna, de la arquitectura y la música populares”<sup>42</sup>.

Es por tanto este texto casi un manifiesto, más que una historia, al admitir la imposibilidad de proporcionar genealogías, tipologías o clasificaciones; con la misma sinceridad que la arquitectura a la que se refiere, Rudofsky nos ofrece una visión menos sesgada del panorama arquitectónico, que además no se limita a edificios residenciales, sino que también hablará de usos defensivos, de almacenamiento, religiosos, etc.

Además el autor no duda en resaltar la modernidad, funcionalidad y pertinencia de estas construcciones al mostrar “que más de un invento reciente no era desconocido para la arquitectura vernácula: prefabricación, producción en serie, estructuras flexibles o movibles, y más especialmente, losa radiante, aire acondicionado, control de la luz y aún los ascensores”<sup>43</sup>. Por si fuera poco, se hace Rudofsky de la necesidad del habitante cosmopolita cada determinado tiempo de “escapar” a la naturaleza para poder acceder a la tranquilidad que la “ciudad hostil” le niega.

Como decíamos el libro no está ordenado según criterio alguno, funciona en todo caso como un catálogo, por ello haremos referencia simplemente a algunas de las revolucionarias y a la vez intemporales arquitecturas que nos ofrece.

Podemos hablar por ejemplo de las *grandes ventajas funcionales, ecológicas, ergonómicas, ambientales* y más de la arquitectura vernácula. En primer lugar, **la arquitectura bajo tierra**, pese a que se haya puesto de moda en los últimos años, lleva existiendo desde siempre: nos habla Rudofsky de los sorprendentes poblados excavados en loess en las provincias chinas de Honna, Shansi, Shensi y Kansu (18), donde patios bajo rasante de superficies de casi 90 o 100 metros cuadrados hacen de acceso y protección a las casas. Las ventajas son

evidentes: “son limpias, se hallan libres de toda clase de bichos, cálidas en invierno y frescas en verano”<sup>44</sup>. Además la superficie libre de las cubiertas se utiliza para el cultivo.

Por analogía, las **arquitecturas acuáticas**, son también muy recurrentes, más allá de Venecia o Ámsterdam: por ejemplo en el río Suchow (19) de Shanghái la ciudad se forma mediante botes y barcazas, de nuevo “las ventajas son evidentes: los caminos de agua no requieren arreglos, [...] los drenajes no se obstruyen y el baño está listo a todas horas [...] el agua funciona como una planta de enfriamiento en verano”<sup>45</sup>. Lamentablemente como refería Rudofsky, las arquitecturas acuáticas son las más tendentes a ser invadidas por el turismo una vez su rumor se expande.

Otra arquitectura o más bien elemento vernáculo verdaderamente útil es la **arcada**. Las arcadas, tan típicas en España (20) son “expresión de un sentimiento altruista [...] la propiedad privada presta un servicio a la comunidad”<sup>46</sup>. En climas cálidos una ciudad que sabe ceder de esta manera parte su superficie construible al espacio público crea un lugar social, una cesión que permite guarecerse a la fresca sombra, protegerse de la lluvia, ser soporte de reuniones y evidentemente dar una imagen urbana de unidad en la diversidad.

Otras practicidades que podemos encontrar en la arquitectura más espontánea son por ejemplo los palomares orientales que utilizan los excrementos para crear fertilizante, las pantallas del distrito de Sind en Bangladesh que palian el asfixiante calor con sus acondicionadores caseros, la flexibilidad de establecimiento que presenta una arquitectura nómada o la ingeniosa idea de proteger el alimento en los hórreos gallegos.

También aprendemos de estas arquitecturas desde el punto de vista de su **implantación**, que además de provocar emoción por sus configuraciones presenta ventajas originales de defensa, pero también de limitación del crecimiento. Así podemos hablar del ejemplo de Mojácar, que por cierto fue en gran parte mutilado ante la llegada del turismo, o de las inverosímiles ocupaciones territoriales que se producen en Trikkala, Grecia, en el Peñón de Alhucemoas o en el de Peñíscola.

La arquitectura de la que Rudofsky habla también entiende de **forma**, o así lo muestra en las configuraciones unitarias pero no monótonas basadas en la repetición de un tipo, como Mijas (22), que recuerda a la estrategia seguida por Álvaro Siza en su proyecto para Quinta de Malagueira: en ambas la repetición de un módulo no resulta en monotonía gracias a la riqueza que proporciona el terreno, junto a la rudimentaria construcción en el primer caso. Así mismo, hay lecciones de forma en la estructura de Marrakech (21), sobre el funcionamiento de la ciudad con patios, casas en torno a patios, y calles resultantes de la sustracción de esos espacios generando el restante.

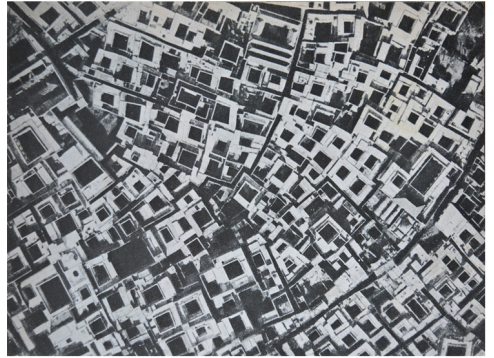
La lista es significativamente más larga, a pesar de que el texto documenta aquellos lugares que han podido ser descubiertos por su autor. Sin embargo las enseñanzas son múltiples y la repercusión clave. Capta si cabe más relevancia en el contexto actual donde la arquitectura – entre otros campos – debe plantearse de qué manera se relaciona con el planeta y con el territorio, las lecciones acerca de sostenibilidad, aprovechamiento de recursos, conocimiento de las peculiaridades y características de cada emplazamiento son de increíble contemporaneidad. Podrían casi sintetizarse en la afirmación del autor respecto a la estrategia seguida por este tipo de arquitectura:



18



19



20

21

22



41



“en lugar de tratar de conquistar la naturaleza como lo hacemos nosotros, se adaptan al clima y aceptan el desafío de la topografía”<sup>47</sup>.

El aprendizaje de la arquitectura popular en un contexto de “total modernidad” nos remite a cuando Federico García Lorca se refiere a su posición en el mundo, citado y comentado a su vez por Juan Calatrava: ““con el amor a Granada, pero con el pensamiento puesto en Europa”. Un concepto de tradición, pues, que no es incompatible con la modernidad y con la apertura del pensamiento: bien al contrario, la verdadera tradición no puede ser otra cosa que modernidad, frente al falso modernismo”<sup>48</sup>. En cierto modo, la arquitectura popular puede verse como aquello a lo que la más flagrante modernidad debe aspirar.

---

<sup>1</sup> HITCHCOCK, Henry-Russel, *La arquitectura moderna: romanticismo y reintegración*, Historia de la Arquitectura Moderna, Editorial Reverté, Barcelona, 2015.

<sup>2</sup> *Ibídem.*

<sup>3</sup> TOURNIKIOTIS, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Editorial Reverté, Barcelona, 2014.

<sup>4</sup> *Ibídem.*

<sup>5</sup> *Ibídem.*

<sup>6</sup> *Ibídem.*

<sup>7</sup> PEVSNER, Nikolaus, *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Infinito, 2000.

<sup>8</sup> CALATRAVA, Juan, *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Universidad de Granada, Granada, 2005.

<sup>9</sup> TOURNIKIOTIS, Panayotis. Op. cit.

<sup>10</sup> *Ibídem.*

<sup>11</sup> GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura*, Editorial Reverté, Barcelona, 2009.

<sup>12</sup> CALATRAVA, Juan. Op. cit.

<sup>13</sup> TOURNIKIOTIS, Panayotis. Op. cit.

<sup>14</sup> *Ibídem.*

<sup>15</sup> *Ibídem.*

<sup>16</sup> *Ibídem.*

<sup>17</sup> BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

<sup>18</sup> TOURNIKIOTIS, Panayotis. Op. cit.

<sup>19</sup> *Ibídem.*

<sup>20</sup> *Ibídem.*

<sup>21</sup> BENEVOLO, Leonardo. Op. cit.

<sup>22</sup> *Ibídem.*

<sup>23</sup> CALATRAVA, Juan. Op. cit.

<sup>24</sup> TOURNIKIOTIS, Panayotis. Op. cit.

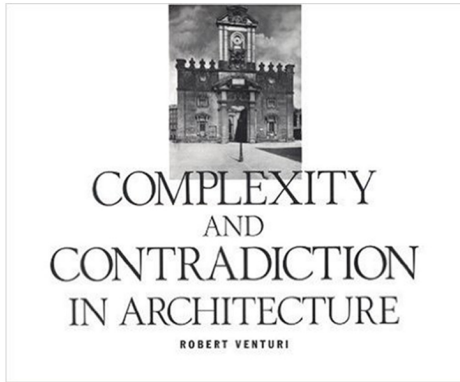
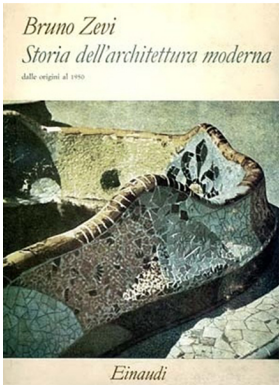
- 
- <sup>25</sup> BANHAM, Reyner, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Paidós Iberica, 1985.
- <sup>26</sup> TOURNIKIOTIS, Panayotis. Op. cit.
- <sup>27</sup> Ibídem.
- <sup>28</sup> COLLINS, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución, 1750-1950*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- <sup>29</sup> TOURNIKIOTIS, Panayotis. Op. cit.
- <sup>30</sup> HOLL, Steven, *Cuestiones de percepción, fenomenología de la arquitectura*, GG mínima, Barcelona, 2011.
- <sup>31</sup> COLLINS, Peter. Op. cit.
- <sup>32</sup> TOURNIKIOTIS, Panayotis. Op. cit.
- <sup>33</sup> COLLINS, Peter. Op. cit.
- <sup>34</sup> TOURNIKIOTIS, Panayotis. Op. cit.
- <sup>35</sup> COLLINS, Peter. Op. cit.
- <sup>36</sup> TOURNIKIOTIS, Panayotis. Op. cit.
- <sup>37</sup> COLLINS, Peter. Op. cit.
- <sup>38</sup> Ibídem.
- <sup>39</sup> RUDOFISKY, Bernard, *Arquitectura sin arquitectos*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1973.
- <sup>40</sup> Ibídem.
- <sup>41</sup> Ibídem.
- <sup>42</sup> CALATRAVA, Juan. Op. cit.
- <sup>43</sup> Ibídem.
- <sup>44</sup> Ibídem.
- <sup>45</sup> Ibídem.
- <sup>46</sup> Ibídem.
- <sup>47</sup> Ibídem.
- <sup>48</sup> CALATRAVA, Juan. Op. cit.

---

## Créditos de las imágenes

1. <https://divisare.com/>
2. <http://cl.jroo.me/>
3. <http://www.tomorrowstarted.com/>
4. <https://es.noticias.yahoo.com/>
5. <http://arkikultura.com/>
6. <http://www.archdaily.com/>
7. <http://www.parisdigest.com/>
8. <http://greenbuilding.world-aluminium.org/>
9. <http://www.pacifymind.net/>
10. <http://oma.eu/>
11. <https://artedeximena.wordpress.com/>
12. <http://seleccionarte.blogspot.com.es/>
13. Ibídem.
14. <http://www.expositionperret.fr/>
15. <https://es.pinterest.com/>
16. <https://www.paris.es/>
17. <https://ca.wikipedia.org/>
18. Tomada directamente de *Arquitectura sin arquitectos*, Bernard Rudofsky.
19. Ibídem.
20. Ibídem.
21. Ibídem.
22. Ibídem.





## DISCURSOS CRÍTICOS Y PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO

Una vez cerrado el capítulo de la historiografía y las búsquedas de una supuesta objetividad —o no—, pasaremos a obras que contienen un discurso arquitectónico claro y dirigente, obras que su primer fin, pretendido o no, es constituirse en una suerte de “tablas de salvación” de la arquitectura en momentos clave y que se consolidarán como puntos de inflexión. Hablamos de Adolf Loos, Bruno Zevi, Robert Venturi y Aldo Rossi.

No olvidamos por supuesto el texto revolucionario de *Hacia una arquitectura*, de **Le Corbusier**, que se publica completo en 1923. El libro abarca muchísimos temas pero destaca la necesidad de “maquinizar” la arquitectura, el famoso ideal de convertir la casa en una máquina, que pueda producirse en serie, y que de respuesta al duro panorama en el que estaba sumida Europa durante el periodo de entreguerras. También hablará Le Corbusier de Roma, de los planes urbanos y los trazados, y empieza su texto con “tres advertencias a los señores arquitectos” sobre volumen, superficie y plan.

Evidentemente la repercusión de *Hacia una arquitectura* es inmediata y mundial, contribuyendo de manera decisiva a situaciones sobre las que ya se ha escrito en el primer capítulo del presente trabajo y a la construcción física, ideológica y moral del Movimiento Moderno. Por ello, y por el mayor conocimiento de estas relaciones, se decide profundizar en otros textos que veremos a continuación.

Acerca de la visión maquinista de la arquitectura y su posterior decadencia escribe Emilio Cachorro que la consagración de la máquina se produce “por Le Corbusier en *Vers une architecture* en 1923; momento en el que, pensando en términos de objetividad, economía y eficiencia, se quiso dotar a los edificios de un aspecto fabril de igual modo que, por motivos distintos, fue buscada su

semejanza con iglesias o palacios en otras épocas. Una visión mecanicista que, tras la Segunda Guerra Mundial, se comenzó a percibir demasiado excluyente, más si cabe cuando ya entraba en decadencia, dejando paso a un irrefrenable anhelo de humanización”<sup>1</sup>.



## I.

Sin embargo, hará falta esperar a 1945 para que una publicación sacuda el panorama de la arquitectura –ya prácticamente de posguerra–, y vendrá de la mano de **Bruno Zevi y sus tres obras: *Hacia una arquitectura orgánica* (1945, una suerte de respuesta a Le Corbusier y su *Hacia una arquitectura*), *Saber ver la arquitectura* (1948), e *Historia de la Arquitectura Moderna* (1950).**

A pesar de su papel de historiador, hemos clasificado su obra como pensamiento arquitectónico ya que Bruno Zevi trasciende desde el primer momento el papel de *catalizador* asociado a otros historiadores como Giedion o Pevsner, y va más allá, buscando influenciar y habla de una forma de hacer arquitectura muy concreta, es decir, que propone y no se limita a recopilar, Tournikiotis dice que “los textos de Zevi no son tanto revisiones de la historia sino proyectos de arquitectura”<sup>2</sup>.

Son textos de fuerte carácter y cargados de intencionalidad, de direccionalidad. Supone un primer revisionismo de la tradición moderna, tan defendida por Hitchcock, Giedion, Kaufmann y Pevsner; en especial Zevi critica que estos autores hayan ignorado a Frank Lloyd Wright, y que centraran la historia de la arquitectura mundial en las figuras de Gropius y Le Corbusier casi con exclusividad.

Son muchos los factores que convierten a Zevi en una figura singular en este contexto tan complicado después de la Segunda Guerra Mundial. En primer lugar, plantea la necesidad de reconstruir el continente después de la contienda, y ello implica huir de las cuestionables condiciones de vida que el Existenzminimum del periodo de entreguerras había impuesto; y todo ello por supuesto arropado por un manto democrático. Hacía falta más carácter

humanista, una reconstrucción democrática de la sociedad.

Otro de los hechos determinantes en Zevi es su rechazo a cualquier arquitectura ocurrida entre los siglos XV y XIX, y va ligado a sus fuertes convicciones democráticas, ya que considera que todas ellas se asociaban con regímenes no democráticos: “por exclusión, mi respuesta fue “sí” a la arquitectura civil de la Edad Media. Para mí, era el único antecedente válido de una arquitectura democrática”<sup>3</sup>. Lo que Zevi ve en la arquitectura civil medieval es que es sincera, que no busca ser bella o atractiva, sino que alcanza la belleza por el mero hecho de buscar satisfacer una necesidad, sin seguir cánones compositivos: los edificios podían ampliarse tanto como fuera necesario, y cada ampliación respondía a sus propios criterios, así como en esta arquitectura se abrían ventanas haya donde el espacio lo exigiera, o se lanzaban puentes, o se engordaban los muros para albergar otros espacios.

Defiende por tanto Zevi lanzar la vista atrás y servirse de la *historia*. Pero de una forma totalmente alejada de la que dio forma a los historicismos del siglo XIX: no se trataba de copiar la formalidad, sino de entender el funcionamiento y el pensamiento que sustenta arquitecturas del pasado, “no propone que estudiemos los periodos históricos en sí mismos con el fin de comprenderlos; lo que propone es que los interpretemos de un modo moderno”<sup>4</sup>.

Esto tendrá grandes implicaciones en la segunda mitad del siglo XX; mientras que el Movimiento Moderno se afanó en negar la historia y en presentarse a sí mismo como una ruptura absoluta –llegando al extremo de que Gropius quisiera eliminar la historia de las enseñanzas de la Bauhaus–, Zevi recupera la vista atrás, un aprendizaje cognitivo y no simplista, en un momento en que los centros históricos de las

grandes urbes europeas estaban devastados, y que serían susceptibles de alojar nuevas intervenciones en pocos años. Tournikiotis explica “así pues, Zevi fue un pionero, porque se percató del abismo dejado por el cuestionamiento de la tradición clásica. Aunque su pensamiento histórico tiene sus puntos débiles, se dio cuenta de que la producción arquitectónica necesita una regla generativa y una descripción sistemática, casi normalizada”<sup>5</sup>.

Consecuencia directa de estas ideas de Zevi es la construcción en los años 1956-1958 de la **Torre Velasca** (23) en Milán por BBPR, prácticamente contemporánea al edificio Seagram de Mies en Nueva York. Desde el origen el proyecto buscaba encontrar acomodo en el colmatado y singular centro histórico de Milán, y por ello bebe de las volumetrías medievales al levantar un rascacielos que llegado a un determinado punto aumenta sus crujías para volar unos metros, pero no se trata de un vuelo limpio sino que se sostiene en ángulos que le dan la imagen característica de torre de ayuntamiento, sin ir más lejos, como la de Florencia por ejemplo. El engrosamiento se explica por un cambio de uso en el interior que pasa de ser público a privado, y tal cambio de la función justifica un cambio en la arquitectura.

Acerca de gestos así, explica Zevi la distinción entre el concepto de espacio clásico-griego y el concepto judío, como transmite Tournikiotis: “En el sentido griego, un edificio es un objeto estático: la “casa objeto” o el “templo objeto”. Para el pensamiento judío, es un “espacio en funcionamiento”: la “casa, espacio para vivir” o el “templo, espacio para reunirse”. La concepción griega enfatiza la forma; la concepción judía subraya la función.”<sup>6</sup>, es por esto que Torre Velasca no busca la limpieza de la caja que muestra el Seagram, sino que responde a las características de su interior, “en opinión de Zevi, la casa debería proyectarse de dentro afuera y debería construirse en



23



24



25

función de las actividades de sus ocupantes, en relación con su modo de vida. Los alzados deberían ser simplemente la expresión del espacio interior”<sup>7</sup>. Implícita hay una crítica al *formalismo* de los maestros del Movimiento Moderno: buscaban ante todo la limpieza de la forma, el volumen perfecto o la apropiada relación entre ellos, en lugar de perseguir el espacio interior más rico y atractivo.

Esta manera tan honesta de entender la arquitectura encuentra otro ejemplo en la arquitectura islámica y concretamente en la Alhambra como caso de estudio, por ello las teorías organicistas de Zevi dieron lugar a que en 1953 un grupo de arquitectos españoles se desplazara a Granada para tener unas jornadas de debate de las que saldría el **Manifiesto de la Alhambra**, que más adelante analizaremos en profundidad.

Y como ingrediente final, “frente al “espíritu del tiempo”, Zevi reivindicaba la importancia del “espíritu del lugar”, lo que facilitaría el interés por las arquitecturas “regionales””<sup>8</sup>. Es decir, frente a la universalidad del Movimiento Moderno, que buscaba responder de forma unida al pertenecer al mismo momento, Zevi empieza hablar del factor contextual, del lugar: cada situación exige un tipo de respuesta. Su interés por el lugar lo lleva a defender el uso de materiales locales como expresión del proyecto arquitectónico, a obtener las mejores cualidades de cada material.

La suma de estos factores no es casual, sino que acaban cristalizando en la llamada arquitectura orgánica, que Zevi corporiza en Frank Lloyd Wright, arquitecto con el cual mantiene una relación parecida a la que tenía Pevsner con Gropius, al actuar de catalizador de su obra. Pero Zevi no se limita a ello sino que va más allá, y es por eso por lo que su obra es más relativa a la crítica que a la historiografía.

Uno de las más prematuras lecturas operativas de la obra de Zevi que podemos intuir es la de **Le Corbusier**, quien de nuevo reacciona a un ambiente cultural del que estaba muy pendiente, y al igual que los CIAM empezaron a suponer una actitud revisionista del panorama arquitectónico, la obra de Zevi parece traducirse a los proyectos del maestro suizo. Si comparamos una obra como la Villa Saboya, de 1929 con dos obras inmediatamente posteriores a los trabajos de Zevi como son la Maison Jaoul de 1951 y especialmente Notre Dame du Haut en Ronchamp, de 1950, las diferencias son evidentes.

En primer lugar la *Maison Jaoul* (24) habla un lenguaje matérico muy distinto del homogéneo enalado de la Villa Saboya, si bien en esta segunda la pureza de la arquitectura como una única pieza blanca no muestra discontinuidades, en la Maison cada material se exterioriza con sinceridad: la estructura de bóvedas de hormigón armado, la fábrica de ladrillo que hace de envolvente y la madera de las carpinterías que conforman la fachada principal. Ahora sí, podemos observar como los huecos se abren haya donde el interior lo requiere, más claramente en las fachadas laterales, sin criterios compositivos –a priori–. El mero hecho de construir con bóvedas ya muestra un cambio más tendente hacia el organicismo que hacia el racionalismo, donde generalmente la curva estaba proscrita.

Pero es en *Notre Dame du Haut* (25) donde podemos detectar claramente la vigencia de las teorías de Zevi, un espacio que esta ideado desde dentro hacia fuera, desde la espiritualidad del templo y la intemporalidad del espacio, para conformar unas fachadas que son fiel reflejo de lo que ocurre en su interior. Para empezar hay un retorno a lo primitivo de la espiritualidad, una relectura de la tipología del templo; Le Corbusier configura un espacio de muros ciclópeos horadados con diferentes huecos que crean un espacio único en luz y

color, olvida las soluciones mínimas y la reducción de los espesores para dar un espacio en el que el propio muro genera la transición al interior, acompaña y fuerza el umbral. El uso de la curva sugiere los recorridos y acompaña al visitante abrazándolo, lejano al carácter frío de las arquitecturas más racionalistas y volviéndose amable; una fisionomía orgánica.

También la construcción difiere de métodos previos: reutiliza los escombros de la iglesia destruida para levantar unos muros con estructura de hormigón y piedras recuperadas. Esta no es solo una decisión constructiva, difiere de la idea de *tábula rasa* que el Movimiento Moderno había propugnado para acercarse a esa reinterpretación de la historia de la que hablaba Zevi.

No cabe duda por lo tanto de que la obra de Bruno Zevi es de una actualidad indiscutible. Cualquier estudiante de arquitectura de 1950 en adelante conoce la obra de Zevi y la ha estudiado, por ello es amplia la difusión y la influencia que ejerce. Pero estos textos son más que una influencia para un grupo de arquitectos, sino que supusieron el primer punto de inflexión tras el Movimiento Moderno, el primer paso que nos llevará a la arquitectura actual.

Como decíamos, el discurso de Zevi no se limita a sus inmediatos lectores sino que se perpetúa hasta nuestros días, siendo uno de los mejores ejemplos es el de **Rafael Moneo**. Concretamente nos centraremos en dos aspectos muy característicos de la forma de hacer arquitectura de Moneo: el conocimiento de la historia y el carácter del lugar.

En primer lugar, destaca por su respeto a la tradición pero siempre desde un punto de vista moderno, encarna perfectamente el prototipo de Zevi sobre aprender de la historia para seguir avanzando. Si bien en



26



27



muchas de sus obras se puede hablar de esta manera de proyectar, hay algunos más evidentes. Por ejemplo, en el *edificio Urumea* (1973, 26), en San Sebastián, Moneo responde a la complejidad arquitectónica de los años 70 con un bloque respetuoso con la línea de manzana en el que el organicismo se hace presente en la ondulación de la fachada, como enfrentándose al río y dejándose acariciar por él. Pero será en el *Museo Nacional de Arte Romano de Mérida* (1985, 27) donde ponga en juego toda su capacidad sintética y creativa para reinterpretar el funcionamiento de la arquitectura romana dando lugar a un edificio de nueva planta que sin embargo habla un característico lenguaje intemporal: la fábrica romana, el orden de la estructura, el sistema de naves, y la “bóveda” fragmentada de arcos de medio punto lo consolidan como una figura capaz de hacer arquitectura contemporánea apoyándose en el pasado.

Otro concepto muy relacionado con Zevi es el lugar, que adquiere un papel incuestionable en la arquitectura de Rafael Moneo, como él mismo explica “se trata simplemente de afirmar que la arquitectura pertenece al lugar. Así se explica el por qué la arquitectura debe ser apropiada, lo que a mi entender quiere decir que debe reconocer, tanto en un sentido positivo como en uno negativo, los atributos del lugar [...] aprender a escuchar el murmullo, el rumor del lugar, es una de las experiencias más necesarias para quién pretende alcanzar una educación como arquitecto”<sup>9</sup>. También él mismo lo ejemplifica con dos proyectos, *el auditorio Kursaal en San Sebastián* (1999, 28), donde plantea dos grandes rocas varadas de luz en la desembocadura del río, así como los rompeolas están llenos de rocas que aseguran el control de un mar bravo; otro ejemplo es la *Fundación Pilar y Joan Miró en Palma de Mallorca* (1992, 29), donde años de especulación inmisericorde transformaron un lugar virgen e idílico en una huella terrorífica de la burbuja inmobiliaria, frente a esto, Moneo propone un



28



29



30

edificio que elige muy bien hacia donde lanza sus miradas y que además reacciona con geometría violenta a un entorno agresivo. Otro ejemplo más lo encontramos en el edificio de *Previsión Española de Sevilla* (1987, 30) donde la atenta lectura de la fachada y el hueco sevillano llevan al arquitecto a proponer un lienzo a la calle que acoge el detalle, el ritmo, el protagonismo de la ventana sin reducir lo macizo y el abigarramiento compositivo de una ciudad tan singular.

No podemos tampoco obviar dos grandes figuras de la modernidad española, que también dejaron sentir su acercamiento a las tesis organicistas. Hablamos en primer lugar de **José Antonio Coderch**, que, por ejemplo en la fachada del *Edificio Girasol* (1966) ondula las salidas de las estancias hacia la calle en un juego de retranqueos a fin de generar sombras y juegos de profundidad o en la propia *Casa Ugalde* (1951) y su peculiar manera de llegar. Y por supuesto, el edificio de *Torres Blancas* (1968), obra de **F. Javier Sáenz de Oiza**, y considerado como cumbre del organicismo español, al levantar una torre de piezas cilíndricas con balcones-voladizo dispuestos a convertirse en terrazas ajardinadas, al más puro estilo Wright.

En definitiva la postura crítica de Bruno Zevi hacia lo que hasta entonces se había contado de la arquitectura en el siglo XX fue clave, hasta el punto de que sin él no se podrían haber producido cambios posteriores. Fue el primer gran revisionismo de la modernidad pero sin criminalizarla, sabiendo leer sus virtudes pero sin miedo de expresar aquello que no había dado resultado. Llegaría rápidamente a muchos jóvenes arquitectos y a otros de sus coetáneos para dejar marcado su proceso evolutivo.

## II.

Durante la década de los años 50, la obra de Bruno Zevi se extiende e internacionaliza, suponiendo en la práctica el revisionismo del Movimiento Moderno y del racionalismo. En un panorama internacional en el que ya los CIAM se habían disuelto, **Robert Venturi publicará en 1966 *Complejidad y contradicción en la arquitectura***, libro de importancia capital para entender la evolución de la arquitectura en el siglo XX, como posteriormente se desarrollará.

La estructura con la que Venturi presenta el libro es en primer lugar relevante: tras la Advertencia, Introducción y Prólogo, Venturi presenta diez capítulos relativos a su **pensamiento**, pero los complementa con un undécimo capítulo en el cual refiere a su **obra**. Esta división es de interés en tanto y en cuanto generará dos maneras de aprehender y desarrollar los planteamientos *Robert Venturi-Complejidad y contradicción* –haciendo de hecho sutil la línea que separa obra y autor–.

Es necesario también poner atención en el origen de los postulados que aparecen en el texto y la forma de explicarlos: Venturi no inventa las circunstancias y fenómenos de los que habla, sino que se remite constantemente a la historia –mediante gran profusión de imágenes– para apoyarse y buscar los valores que en arquitecturas pasadas han sido capaces de generar emoción y sentimiento. No está creando unas reglas ex novo sino que recupera de la historia aquello necesario para dotar a la arquitectura de la requerida calidad, sin que se trata, y aquí está el interés, de aceptar lo dado, sino de replantearlo y revisarlo, por ello “la tradición no puede heredarse, solo obtenerse mediante un gran esfuerzo”<sup>10</sup>.

**En primer lugar**, se genera una conocida influencia inmediata y

directa de su obra, de los *resultados* de su pensamiento, que serán ampliamente desarrollados y estudiados, con algunos edificios casi dogmáticos como la Guild House en Filadelfia (1963, 31). Estamos hablando pues de la corriente que más adelante será conocida como Posmodernismo, en la cual se recuperan elementos denostados por la Modernidad con una cierta virulencia y necesidad de liberación, como el ornato, la referencia historicista, el monumentalismo, lo escultural. Un movimiento que recoge el guante lanzado por Venturi hacia la necesaria singularidad y la contextualización de la arquitectura, aunque acaba produciendo arquitecturas como por ejemplo la Piazza d'Italia de Charles Moore (32) que no es sino una adaptación irónica de la aclamada tipología de la plaza italiana extraída para recolocarse en Nueva Orleans; el posmodernismo encuentra su origen en la reivindicación de la libertad y finalmente resulta en unos esquemas compositivos muy rígidos y reconocibles.

Esta línea causa-efecto se consolidará más adelante con Charles Jencks y sus obras como por ejemplo *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, de 1977: en ella el autor muestra su especial preocupación por cuestiones estéticas, muestra su rechazo a la Modernidad –llega incluso a datar la “muerte” de ésta, con la demolición de los bloques Pruitt-Igoe de St. Louis (33)– y también rechaza corrientes maquinistas como las avaladas por Banham anteriormente. También el manifiesto *Aprendiendo de Las Vegas* de Robert Venturi y Denise Scott Brown avanzará en esta línea.

El Posmodernismo beberá pues de los trabajos de Venturi y su “manifiesto”, que funciona como una suerte de detonante de estas ideas, adquiriendo un papel reaccionario frente al dogmatismo moderno, frente a la monotonía y frente al criticado “aburrimiento” que los modernos han propugnado (*Less is bore*). Más sin embargo, y



31



32



33

a pesar de que es fácil entender el Posmodernismo como la única respuesta posible a un texto tan controvertido como *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, una cuidadosa observación de los pensamientos de Venturi nos hace ver que la experiencia posmoderna se basa más en una *copia epidérmica* de los trabajos del autor que de una interpretación rigurosa y única de su pensamiento, como en ocasiones se hace ver.

Es decir, *este movimiento aprende más de la imagen arquitectónica de Venturi que de las motivaciones que ésta encierra*, algo que nos remite a Peter Collins, cuando habla de los ideales generadores y no de las obras en sí mismas. Cabe por tanto suponer que no solo es posible hacer una lectura más profunda de los postulados de *Complejidad y contradicción*, sino que así ha sido, y que pese a que el Posmodernismo en la actualidad ha reducido visiblemente su importancia en panorama arquitectónico internacional como movimiento –aunque sigue estando muy presente en la construcción anónima y genérica de las ciudades–, no ocurre así con las ideas de Robert Venturi, que siguen teniendo vigencia y explican muchos cambios producidos en la arquitectura contemporánea.

Las obras, genealogías, consecuencias y referentes del Posmodernismo están ampliamente estudiados y documentados – representado por autores como el ya mencionado Charles Moore, Robert A. M. Stern, Michael Graves o Ricardo Bofill– por lo que en esta investigación optaremos por la mencionada segunda línea de influencia de la obra de Venturi: la derivada únicamente de su pensamiento.

Por lo tanto, y **en segundo lugar**, existe un aprendizaje de Venturi a partir de su *pensamiento y criterios*, que da cabida a evoluciones e

interpretaciones diferentes más allá de la respuesta posmoderna, y que, a diferencia de esta, siguen teniendo vigencia en la arquitectura de la actualidad. El interés en avanzar por esta línea de trabajo enlaza con uno de los objetivos manifiestos de la presente investigación en su conjunto: ser capaces de, en palabras de Collins, leer los ideales –o los criterios que llevan a la forma– y no únicamente las formas resultantes de la arquitectura, para así poder entender los procesos y adquirir una opinión crítica y completa de su evolución.

Esta doble interpretación de los escritos de Venturi la recoge Rafael Moneo en sus escritos, vinculándola a razones geográficas que explican la doble vertiente: “y si los europeos entendíamos los textos de Venturi como una nueva oportunidad de acceder a una cultura arquitectónica madura, que no renunciaba a los valores intelectuales, a una arquitectura hecha desde la libertad y no desde la norma, los críticos del otro lado del Atlántico la recibieron como viento fresco que barría la dependencia de la doctrina establecida por las vanguardias, dando paso a un americanismo de nuevo cuño, pragmático y directo”<sup>11</sup>.

Comenzaremos con lo que la arquitectura es para Robert Venturi: “la arquitectura es forma y substancia – abstracta y concreta –, y su significado procede de sus características internas y de un determinado contexto. Un elemento arquitectónico se percibe como forma y estructura, textura y material. Esas relaciones oscilantes, complejas y contradictorias son la fuente de la ambigüedad y tensión características de la arquitectura”<sup>12</sup>; es una buena manera de entender rápidamente su visión acerca del número de variables que coinciden para dar lugar al objeto construido y las características singulares de todas ellas.



En una única definición Venturi reconoce la existencia de un concepto, que toma una forma, que responde a un lugar –tema ya introducido por Zevi y Collins– y que se “formaliza” –valga la redundancia– con una estructura y una materialidad. En el mismo prólogo, ya introduce: “Louis Kahn se ha referido a “lo que una cosa quiere ser” pero en esta afirmación está implícito lo contrario: lo que el arquitecto quiere que la cosa sea. En la tensión y el equilibrio entre estas dos cosas se encuentran muchas de las decisiones de los arquitectos”<sup>13</sup>, es decir, no solo existen unas variables que hay que ensamblar a la hora de pensar arquitectura, sino que está en el juicio de cada arquitecto el *cómo* hacerlo. A la hora de referirse a los arquitectos modernos Rafael Moneo explica muy claramente las preferencias de Venturi: “hay momentos en los que se advierte una inevitable simpatía y respeto hacia Wright y Le Corbusier, manifiesta en el hecho de que en ocasiones utiliza sus obras para confirmar sus opiniones, en tanto que para Mies y su trabajo apenas hay indulgencia. [...] Aalto es el único arquitecto moderno cuyo trabajo cumple con los atributos que a Venturi le interesan. En el arquitecto finlandés encuentra Venturi muestras de una arquitectura que es capaz de aceptar contradicciones y que responde con la complejidad debida al medio físico”<sup>14</sup>.

Una arquitectura que responde a tales variables es ineludiblemente una **arquitectura compleja**, que a su vez, es para él la arquitectura que la sociedad demanda; una demanda pertinente en cuanto a medio y programa: “el medio de la arquitectura debe ser reexaminado si debe expresarse tanto el campo de acción mayor de nuestra arquitectura como la complejidad de sus objetivos” y “deben reconocerse las complejidades crecientes de nuestros problemas funcionales”<sup>15</sup>, por ello es necesaria una arquitectura que supere la supuesta simplicidad excesiva del pabellón miesano y que por el contrario pueda dar

respuesta a todas las nuevas necesidades. En cuanto a medio y programa para Venturi la verdadera complejidad reside en el medio, por lo que la arquitectura debe responder a esta sin “acomplejar” el programa o la propia arquitectura.

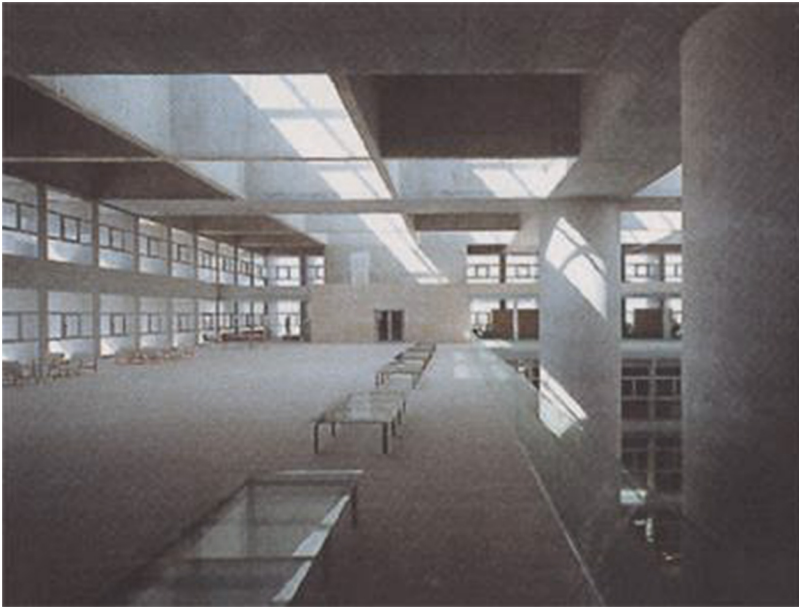
En relación a la arquitectura compleja, lo primero que explica Venturi es la diferencia entre simplicidad estética válida o simplista: “pero la simplicidad estética, que es una satisfacción para la mente, deriva, cuando es válida y profunda, de la complejidad interior. [...] El templo dórico puede conseguir una aparente simplicidad a través de una auténtica complejidad”<sup>16</sup>; el valor reside en que la arquitectura sí incluya un esfuerzo, sí incluya un fuerte contenido reflexivo, pero no lo muestre a la ligera, incluso más bien al contrario, al igual que ocurre en el Patio de los Arrayanes de la Alhambra, donde las relaciones ocultas entre unos espacios y otros, las formas de ensamblaje, las transiciones, la luz, la decoración y los reflejos están perfectamente diseñados y calculados para dar finalmente con una imagen unitaria y sencilla.

El mismo edificio de **La General en Granada** (2001, 34), de Alberto Campo Baeza, también encierra un gran número de complejidades en una envoltura aparentemente simple: un espacio interior sorpresivo de proporciones análogas a la catedral de Granada, un estudio pormenorizado de cómo la luz esculpe el gran vacío, las relaciones filtradas a través de un cerramiento de alabastro que entremezclan la luz de los lucernarios con la luz de luz que atraviesa el edificio, los tratamientos de cada fachada según su orientación y hasta el funcionamiento estructural desolidarizado de envolvente muraria y cubierta hacen ver que no es una mera caja de hormigón armado.

Una arquitectura a pesar de ser compleja **tendrá siempre un orden intrínseco**, sin embargo Venturi entiende y expresa el orden de una forma diferente a como los arquitectos del Movimiento Moderno lo veían: para éstos el orden podría decirse que era coordinante y primario, de tal forma que se impone sobre el resto de variables para determinar una respuesta arquitectónica válida para diferentes situaciones, siempre que resuelva los requerimientos funcionales y compositivos; el orden defendido por Venturi “se adapta a las contradicciones circunstanciales de una realidad compleja”<sup>17</sup>, es decir, es el orden el que responde al lugar y no al revés.

Por lo tanto, el **proceso proyectual** de Venturi funciona de la siguiente manera: el lugar tiene unas complejidades, se genera una propuesta de orden, el lugar “modifica” el orden para que de respuesta a dichas complejidades –el orden se adapta al lugar–, el orden puede romper en algún punto para “apoyar el significado”; o lo que es lo mismo “las excepciones indican la presencia de una regla”<sup>18</sup>, vemos por tanto como el autor persigue el fin de la monotonía y la rigidez asociada al Movimiento Moderno, de cara a poder dotar la arquitectura de la riqueza necesaria para producir emoción. Lo que se resumiría en la afirmación “cuando las circunstancias retan al orden, el orden debería doblarse o romperse: las anomalías y las incertidumbres dan validez a la arquitectura”<sup>19</sup>.

Si hablamos de orden podemos reconocer un claro orden contemporáneo en la planta del **MUSAC de León** (2005, 35), obra de los arquitectos Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón Álvarez. Una planta compuesta por la repetición sistemática de un módulo inspirado en el mosaico romano que crea una estructura reconociblemente homogénea y rotunda; sin embargo, en determinados puntos, como por ejemplo en el hall de entrada, algunos módulos aumentan su altura



34



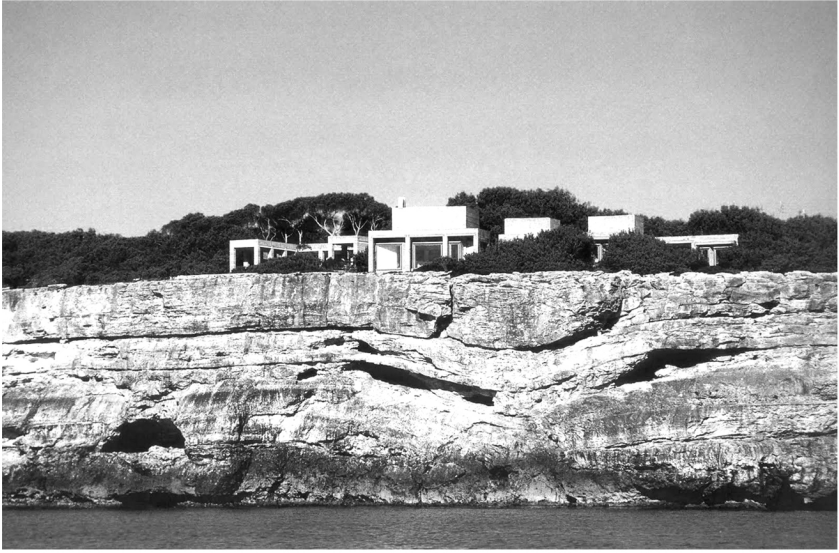
35

para convertirse en torres de luz, este gesto se convierte en una excepción a la altura constante del museo, que no hace sino dotarlo de fuerza y de riqueza.

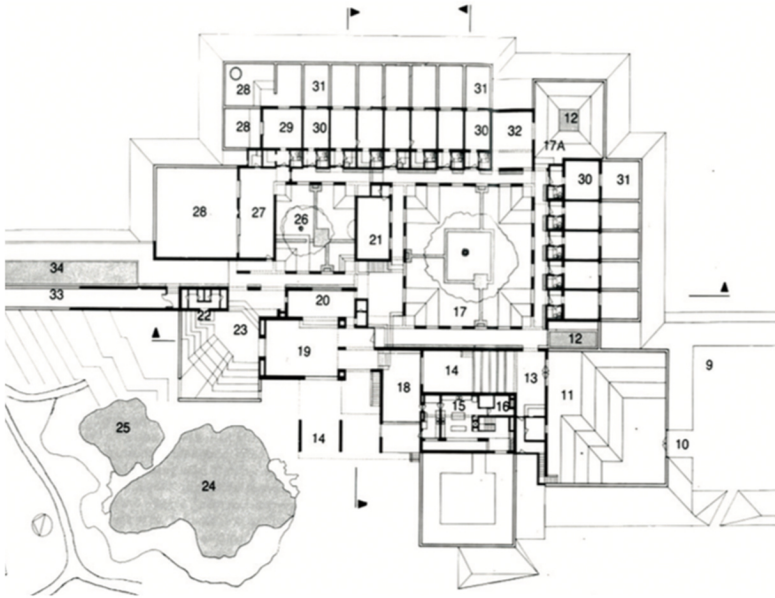
Por supuesto la arquitectura compleja “mantiene su compromiso con el difícil conjunto”, Venturi hablará de las formas de conseguir esta unidad, que para él se resumen en dos: “la difícil unidad conseguida con la inclusión y la fácil unidad conseguida con la exclusión”<sup>20</sup>, a lo que se refiere por ejemplo es a que es más fácil que la Casa Farnsworth (1951) sea una unidad, ya que ha rechazado todo excepto la plataforma, el vidrio y la cubierta, a que lo sea una fachada barroca por ejemplo, que responde a más condicionantes bajo una unidad. Son múltiples los casos en los que arquitecturas posteriores responden a esta llamada y consiguen funcionar como elementos unidos en sus diversidades.

A este respecto es lícito hablar de la arquitectura aditiva de Jörn Utzon, por ejemplo en su casa privada de **Can Lis, en Mallorca** (1973, 36), en cuyo caso la cercanía a las posturas venturianas no viene tanto de una posible lectura de su obra, sino del origen común del que ambos aprenden: la arquitectura de Alvar Aalto. Aún así, es interesante ver cómo Utzon aplica una arquitectura que a pesar de ser disgregada dista mucho de los esquemas de pabellones típicos de la modernidad, sino que genera un sistema de piezas engarzadas que indudablemente funcionan como unidad pero que responden a diversos condicionantes y necesidades, desde el patio porticado hasta el salón volcado al mar.

También debemos incluir la obra de Rogelio Salmona, comprometido con una arquitectura compleja, como se observa en su **Casa de Huéspedes Ilustres en Cartagena, de Colombia** (1980, 37). Salmona



36

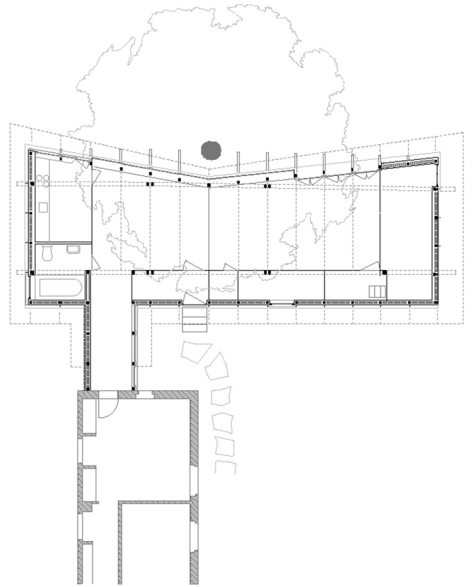
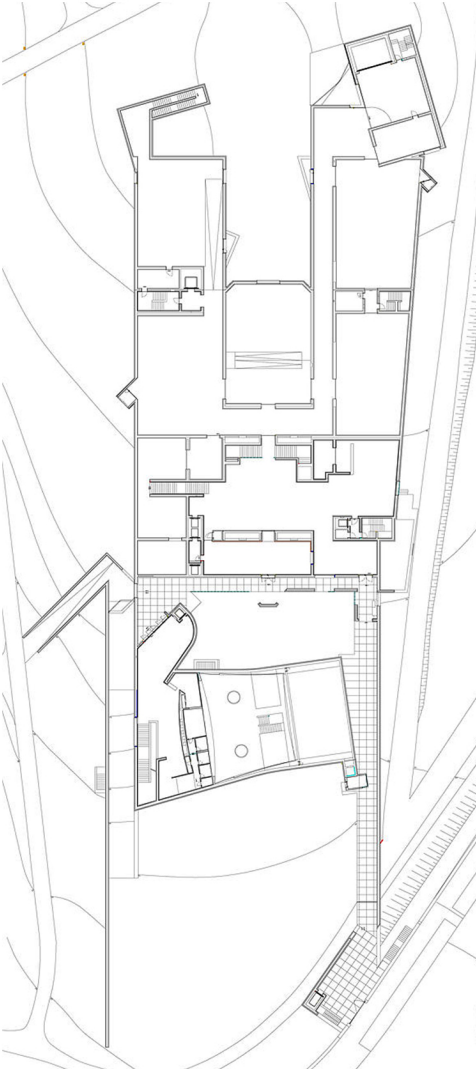


37

evoluciona su manera de organizar la casa en torno al patio desde esquemas más sencillos de uno o dos patios hasta esta propuesta en la que los diferentes patios se van enlazando unos con otros dando cabida a los espacios intersticiales y a las transiciones casi mágicas en las que el murmullo del agua es el guía del visitante. Una arquitectura inequívocamente moderna pero a la vez compleja y vernácula. A estas arquitecturas podría aplicarse la afirmación de Venturi: "es la unidad la que mantiene, pero solo mantiene, un control sobre los elementos en conflicto que la componen. El caos está muy cerca; es su cercanía, no su evasión, lo que da fuerza"<sup>21</sup>.

Junto a la complejidad, la arquitectura también es contradictoria para Venturi, y éste explica la contradicción en base a los **conceptos de ambigüedad y tensión**. La ambigüedad es el efecto por el cual algo puede ser de una forma o de otra, responder a un condicionante o al contrario, es decir, un mismo elemento, o edificio, nos brinda diferentes significados; análogamente, la tensión se produce al alejarse del orden immaculado y rozar el caos en una parte de la composición, o más sencillamente, son los puntos de mayor efectividad poética. Ambas surgen de los encuentros entre las variables del proyecto a las que Venturi hacía referencia en su definición de arquitectura, "una arquitectura que incluye diversos niveles de significado crea ambigüedad y tensión"<sup>22</sup>.

Hablar de tensión es hablar de las plantas de Álvaro Siza, en concreto la de la **Fundación Serralves** (1999, 38), en Oporto. Desde luego hay una gran distancia entre una planta de Walter Gropius y una de Álvaro Siza, y es que las de este, como la de Serralves, reflejan una serie de intenciones, de llamadas, de encuentros que él no pretende ocultar, como la decisión de extraer el cuerpo de escaleras haciéndolo casi una escultura o el quiebro del auditorio que produce tanto una apertura del





acceso al museo como un descubrimiento no ortogonal del patio previo.

Otra clara lección de tensión y de ambigüedad la dan los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron en su temprana **Plywood House** (1985, 39), donde eligen a conciencia el emplazamiento del nuevo pabellón de la vivienda de tal forma que ésta *se pliega* en muestra de respeto y puesta en valor del árbol Paulownia preexistente; el pabellón podría haber evitado el árbol, o incluso éste se podría haber talado, pero es el encuentro entre ambos lo que genera la tensión que buscaba Venturi en su texto.

Estos dos axiomas de *complejidad* –mostrada con una simplicidad estética o no, con un orden, sin perder el compromiso con el conjunto– y *contradicción* –resultado de la ambigüedad y la tensión– se unen a una serie de gestos que Venturi define y desgrana en su obra: elementos que son una cosa y la otra, elementos doble función, relación entre el interior y el exterior, defensa del elemento diagonal, dualidad, inflexiones, o cambios graduales, incluso también tiene reflexiones sobre la ciudad; todos ellos encuentran eco en arquitecturas posteriores, como iremos viendo. “Venturi se siente así próximo a la arquitectura que no manifiesta su juego, que no es obvia, que exige, como paso previo para una intelección, que nos veamos capturados por ella, que va más allá del gusto por las formas primarias y transparentes”<sup>23</sup>.

Uno de estos primeros gestos es lo que Venturi define como “*lo uno y lo otro*”, elementos o arquitecturas que implican una contradicción al no poder ser claramente definidos como algo conocido. Por ejemplo en las viviendas que Gropius construye no cabe la posibilidad de que el grosor de un muro varíe –máxime cuando el objeto era conseguir el



40

mínimo espesor–, sin embargo, en la contenida pero sorprendente **iglesia de Marco de Canaveses** (1996, 40) que Álvaro Siza proyecta estaríamos ante una planta que es cuadrada, aunque tenemos un espacio que no es prismático, ¿qué ocurre? Que Siza trabaja con el muro lateral izquierdo y modifica las distancias entre la hoja exterior y la hoja interior con objeto de crear un volumen ondulante que invade el espacio sagrado. ¿Estamos ante un muro, o ante una nave lateral reinterpretada? El muro adquiere mayor espesor conforme asciende y acaba generando una transición entre la luz del exterior y la luz del interior. Es evidente que Álvaro Siza asume esta contradicción y gracias a ella enriquece y fortalece el espacio resultante. Podríamos incluso entrar a valorar la relación de giro entre la planta de la iglesia y la del centro parroquial, causada por la inclusión del lugar y generando una tensión en la plaza que las conecta.

También hablará Venturi de los “*elementos doble función*”, rompiendo otro tabú de la Modernidad en la que cada elemento es y funciona justamente como lo que es, cuya función se intuye con claridad. Pues ahora bien, el autor nos hace ver como la doble función ha estado siempre presente en la arquitectura y ha permitido resolver y encajar rompecabezas complejos, poniendo como ejemplo el Ponte Vecchio de Florencia, que es puente, vivienda y mercado. De nuevo nos encontramos ante una estrategia tan contemporánea como alabada: el hecho de incluir un elemento necesario que además resuelva problemas derivados de otras partes del proyecto es cuanto menos un éxito y una elegante simplicidad conseguida con una interna complejidad, estas resoluciones se convierten en piezas que además nos sugieren belleza, psicológica y físicamente.

Lo que está defendiendo Venturi no es tan alejado de la realidad arquitectónica del momento, ya que apenas cuatro años antes se estaba



41



42

inaugurando el Gimnasio Maravillas (1962) con sus archiconocidas vigas en celosía, de Alejandro de la Sota, cuyo gran éxito radica en resolver de un solo gesto la estructura, la cubierta, el aulario y hasta la inclinación necesaria de los auditorios. Con una mirada más actual hablamos por ejemplo de los pilares del **crematorio de Kakamigahara** (2006, 41), obra de Toyo Ito, que aprovecha la cubierta ondulada para conducir el agua hasta los soportes metálicos que al ser huecos hacen las veces de bajantes liberando el agua con una naturalidad y limpieza exquisitas o también de la estructura en T que utiliza Steven Holl en el **Museo Nelson Atkins** (2007, 42) para unificar los soportes verticales y horizontales en sus lentes conectadas. Ejemplos en fin de gran agudeza y potencia, que responden a esa demanda de Venturi de “elementos versátiles que hacen varias cosas al mismo tiempo [igualmente raro en la arquitectura moderna]”<sup>24</sup>.

Otro aspecto que Venturi tratará será la *relación interior-exterior*, en primer lugar acotando el mérito de los arquitectos modernos de “descubrir” el espacio continuo y fluido, ya que según él ya estaba presente en arquitecturas renacentistas anteriores; además denuncia su falta de sorpresa y su previsibilidad. Por tanto lo que Venturi defiende es recuperar la transición interior exterior que siempre ha caracterizado a la arquitectura: para él es más importante el reconocer el espacio conforme se accede que la apertura visual y espacial, es decir, es positivo que la transición sea en cierto modo contradictoria y el espacio cambie; de nuevo nos podemos referir a la Alhambra como ejemplo de articulación de espacios y las transiciones entre ellos, a cada patio se accede en recodo, protegiendo la mirada y atravesando zonas con mayor penumbra.

Pero Venturi no se refiere únicamente a la forma de acceder en estas relaciones interior-exterior sino también a la supuesta coherencia que

según el Movimiento Moderno debe haber entre ambas hojas de la envolvente: habla de arquitecturas cuyas fachadas interior-exterior son prácticamente opuestas, poniendo de ejemplo el Palacio de Carlos V con su cerramiento cuadrado y circular u otras arquitecturas que albergan vacíos tras ellas y que no siempre responden a un espacio interior análogo al exterior, algo que podríamos denominar “falsa fachada” y que permite dar respuesta a condicionantes externos sin sobredimensionar los espacios internos.

A medio camino entre estas contradicciones encontramos el **bloque de viviendas de la calle Doña María Coronel en Sevilla** (1976, 43), obra de los arquitectos Antonio Cruz y Antonio Ortiz, donde la complejísima situación preexistente de la parcela se soluciona con un elemento totalmente alienado de la trama como es el patio con forma de habichuela

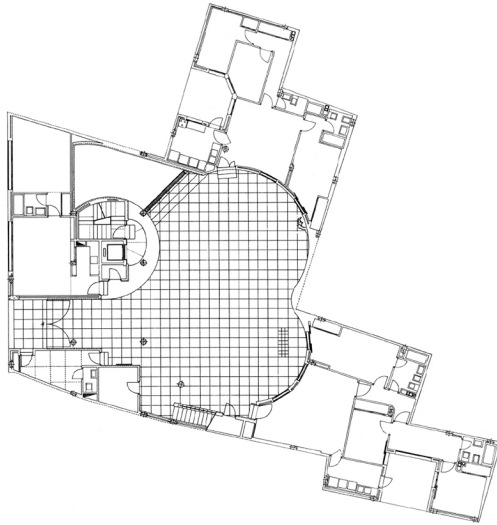
Una estrategia que Alberto Campo Baeza también utiliza en las **oficinas de la Junta de Castilla y León en Zamora** (2012, 44), donde juega con una diferente respuesta al exterior –hacia la ciudad– que hacia el interior –el patio de acceso. Con un muro pétreo de cerramiento responde y delimita el perímetro hacia la ciudad, consolidando la parcela en su ubicación del centro histórico; esto le permite liberarse de la forma urbana en el interior y aprovecha esta libertad para organizar el programa en una pieza vítrea funcional y ligera, de corte miesano como en otras ocasiones; entre ambas piezas se genera el patio de recorridos y acceso que absorbe las deformaciones producidas por la ciudad y permite la limpieza compositiva de la nueva pieza. Es decir, que incluso para dar una respuesta al estilo del más puro Mies, se apoya Campo Baeza en una respuesta contradictoria a la ciudad, demostrando que los años no

pasan en balde y lo que podía funcionar en 1930 no es aplicable de la misma manera en el 2000.

Siguiendo esquemas similares actúan Jean Nouvel y Renzo Piano. El primero en la **Fundación Cartier en París** (1994, 45) donde consolida el nivel de la cornisa urbana con las grandes pantallas acristaladas que permiten aislar acústicamente la atmósfera del jardín interior en el que ya exentamente se eleva el edificio que alberga el programa. El segundo en el **Centro Cultural Jean Marie Tjibaou** (1998, 46) responde a la necesidad de hito y escultura paisajística con las singulares y enormes cáscaras de madera y acero, que además protegen de los vientos desfavorables, para tras ellas reducir considerablemente la altura de la construcción adaptándola al programa necesario.

Además extiende esta contradicción interior-exterior a la “parte superior e interior del edificio”, en referencia a las cúpulas compuestas de períodos anteriores. Idea que recupera Juan Navarro Baldeweg en su **Palacio de Congresos de Salamanca** (1992, 47), donde propone una gran cúpula vaída para albergar el gran volumen de la sala central y que al exterior apenas se intuye salvo en su coronación.

Por último hablaremos brevemente de la *gradualidad*, o la variación de la arquitectura en función del espacio y de la forma de registrarla; otro tema que planea sobre las ideas y palabras de Venturi. Se ejemplifica en la intervención en la National Gallery de Londres, donde en aras de no producir una ruptura con el conjunto Venturi y Scott Brown organizan un orden densa y continuista en el inicio y que conforme va alejándose de la fachada previa se libera de elementos y se va depurando, además de complementarse con un muro cortina en el retranqueo perpendicular a la fachada, al ser menos visible.



43



44



45



Ahora bien, podemos de nuevo rastrear eco de los métodos de Venturi, por ejemplo en el **edificio Zaida** (2006, 48) de Álvaro Siza y Juan Domingo Santos. Cabe destacar que en respuesta a un entorno muy variable, el edificio responde con una única estrategia pero de tres maneras diferentes, aplicando una *gradación*, que se formalizan en cada una de las tres fachadas: una fachada urbana que con orden y rigurosidad culmina el alzado de la calle Acera del Darro, un frente monumental que se alza en la explanada de la Fuente de las Batallas, casi catedralicio con las dos torres como protagonistas, y por último un vacío registrable de medianeras hacia la Carrera de la Virgen, en reacción a la mayor porosidad de la edificación y la menor altura media.

Por lo tanto y como se ha ido detallando, son múltiples las estrategias netamente contemporáneas y reconocibles en las cuales cabe ver la marca de las palabras de Robert Venturi, su influencia es enorme y de gran actualidad; hemos escogido solo algunos ejemplos que pueden ilustrarla con claridad, pero es evidente que *Complejidad y contradicción en la arquitectura* supone un punto de inflexión en la arquitectura de este siglo y el pasado.

En síntesis lo que Venturi percibe y que le lleva a escribir este libro es un grave problema de adoctrinamiento por parte del Movimiento Moderno –o de sus seguidores más bien–, especialmente en la sociedad americana, que lo lleva a reaccionar casi violentamente en defensa de valores perdidos como la libertad y la flexibilidad a la hora de hacer arquitectura (“los arquitectos hoy están demasiado educados para ser primitivos o totalmente espontáneos, y la arquitectura es demasiado compleja para que se aborde con una ignorancia mantenida cuidadosamente”<sup>25</sup>).



46



47



48

A fin de cuentas lo que está haciendo es recabar de la propia historia de la arquitectura la fuerza necesaria para levantar los “vetos” que los arquitectos y críticos modernos habían impuesto; en palabras de Rafael Moneo, Venturi pudo “confesar la desnudez del emperador”<sup>26</sup>.

### III.

Paralelamente al trabajo de Venturi, se mueve un Italia un ambiente de crítica y revisión de la Modernidad, azuzado ya por los textos de Bruno Zevi. En este ambiente y con la figura de Ernesto Nathan Rogers y las revistas *Domus* y *Casabella* como punto de partida, escribirá y publicará **Aldo Rossi su obra *La arquitectura de la ciudad*** (1966); casualidad o no, el mismo año que Venturi publicaba *Complejidad y contradicción*.

Como iremos viendo, Aldo Rossi imbuje sus textos de un pensamiento cercano al marxismo que se traduce en imaginar una arquitectura que “podía romper con el tradicional encarcelamiento a lo artístico para convertirse en una ciencia positiva al servicio de una sociedad más consciente y responsable”<sup>27</sup>, Rafael Moneo en sus comentarios sobre el arquitecto italiano define su objetivo como ambicioso respecto a su tiempo: “poder contribuir a reforzar la vida en común sería, o es, para Rossi, el atributo más valioso de la arquitectura”<sup>28</sup>.

Por ello era para Rossi necesario realizar un completo estudio de la ciudad, desde su funcionamiento y formación hasta la manera de intervenirla: este es pues, el objetivo primigenio de su libro. Veremos que a diferencia del de Venturi no es un libro tan ligado a la forma y respuesta arquitectónica, no está tomando posturas determinantes en cuanto a cómo proyectar arquitectura; sin embargo, trata una serie de temas relativos a la ciudad que estarán presentes de aquí en adelante en las intervenciones urbanas, planes generales y de ordenación, etc. Defenderá fervientemente que la ciudad es arquitectura y es historia, idea que fue muy defendida por historiadores como Collins.

En la primera parte de su libro, relativa a la estructura de los hechos

urbanos, una de las primeras actitudes a las que Rossi alude es la relativa a **tipología**, habla de la teoría de Quatremère de Quincy, citándolo y afirmando posteriormente que un tipo “es la idea misma de arquitectura, es aquello que está más próximo a su esencia y que, por tanto, y a pesar de los cambios, se ha impuesto siempre sobre la razón y el sentimiento como el principio de la arquitectura y la ciudad”<sup>29</sup>, aclara también que tipo no es modelo, no es una indicación precisa de cómo hacer algo sino un esquema general del elemento. Según él, el tipo es lo que garantiza la continuidad de la ciudad, ideas que serán más adelante desarrolladas por Rafael Moneo, entre otros. También Juan Calatrava se refiere brevemente a la idea de tipo: “la aplicación de estas reflexiones al análisis histórico de las ciudades ha dado como resultado en muchos casos la identificación de tipos que componen verdaderas cristalizaciones de ese complejo *genius loci*, compuesto tanto de condicionantes materiales o topográficos como de hechos históricos [...]”<sup>30</sup>.

Acto seguido tras la tipología pasa Rossi a ocuparse de la **función**, para inmediatamente sentenciar que el principio de “la forma sigue a la función” no tiene ninguna validez ni de cara al edificio ni de cara a la ciudad, axioma que desestima al plantear aquellos edificios que cambian de uso o que evolucionan con el tiempo: “se expondrán aquí ejemplos de hechos urbanos en los que la función ha cambiado con el tiempo o, sencillamente, en los que no existe una función determinada”<sup>31</sup>. Se justifica además al argumentar que la función está ligada a un tiempo concreto y a la sociedad que la demanda, lo que implica que cuando ese tiempo y esa sociedad evolucionan la función puede perder y pierde en muchos casos su vigencia. Moneo lo explica de la siguiente manera: “y así Rossi habla de la indiferencia funcional, que concede a la forma arquitectónica valor en sí misma y que elimina cualquier relación determinista entre forma y uso”<sup>32</sup>.

Continuando su descripción de los hechos urbanos introduce el concepto de *permanencia* como edificio patrimonial o contorno de una estructura urbana cuya principal característica es que puede en sustancia mantener su posición y forma a lo largo del tiempo, configurando la ciudad en sí misma. Pueden ser vitales, que ayudan a entender la ciudad o patológicas, que degeneran la lectura de la ciudad y no terminan de atarse con el conjunto. Rossi explica el concepto de permanencia mediante una comparación entre el Palazzo della Regione de Padua y la Alhambra de Granada; si bien el primero mantiene su planta baja en uso como una suerte de mercado y el segundo tiene un carácter más aislado habiendo perdido las funciones para las que fue ideada, ambas son permanencias de la ciudad ya que ambas “constituyen la ciudad”<sup>33</sup>.

En su texto reconoce la relación que existe entre monumentos y permanencias vitales, que “vienen dadas por su valor constitutivo, por la historia y el arte, por el ser y la memoria”<sup>34</sup>. Así Aldo Rossi recupera el tema de los monumentos ya reivindicados por Sert y Giedion –como más adelante veremos– al mostrarlos como parte de la memoria de la ciudad y no como algo perteneciente a tiempos pasados, y los define como “signos concretos del espacio”<sup>35</sup>.

Pero además la ciudad es arquitectura no solo por los hitos sino también por el caserío de los centros históricos. Rossi entiende que hay que tener un gran conocimiento de la arquitectura menor para intervenir en los centros históricos. Monumentos y arquitecturas anónimas unidas son la forma de la ciudad, y la forma de la ciudad pasa a ser rápidamente en la memoria colectiva de la ciudad. En sus escritos historiográficos relata Juan Calatrava: “se trata, pues, de un tipo muy específico de patrimonio, que no consiste en el edificio singular, sino en las tipologías anónimas y colectivas cristalizadas a lo

largo de siglos, en el entramado urbano, y no solo en el entramado urbano material (calles, plazas, parcelario, edificios, técnicas constructivas, etc.) sino también en esa especie de patrimonio invisible que son las relaciones sociales que le sirven de marco y el sustrato cultural que lo sustenta”<sup>36</sup>.

Respecto al análisis que Rossi hace del patio sevillano Moneo agradece su aportación respecto a “la arquitectura anónima, aquella que es patrimonio de un conocimiento colectivo, es la que en verdad ama Rossi, a quien debemos agradecer el que nos haya contagiado el entusiasmo y respeto que a él tal arquitectura le merece”<sup>37</sup>. Así, al encarar su proyecto para el Corral del Conde en Sevilla, el arquitecto italiano se interesará enormemente por la tipología del corral sevillano en su forma más vernácula, sobre lo cual Paco Torres llegará a destacar dentro de los elementos proyectuales de Rossi “la inserción, en fin, en una trama que resuelve la individualidad de cada casa en el patio, frente a una valoración de su autonomía en la forma externa”<sup>38</sup>.

Las ideas rossianas llegan al Berlín del año 1991, cuando Heinz Hilmer gana el concurso para la reordenación de la **Potsdamer Platz** (49) que seguía arrasada a pesar de la Caída del Muro. El proyecto de Hilmer se alzó vencedor gracias a la utilización de la manzana como generador de la forma urbana, y pese a las opiniones contrarias a esta tipología que se manifestaron. Se valoró por tanto en una ciudad que seguía sin poder cerrar ciertas heridas el hecho de que se recuperara la memoria colectiva mediante el uso de la manzana, para poder definir calles y límites urbanos en sintonía con el resto del trazado. De hecho, se puede comparar con la respuesta que Scharoun había dado en los años 60 a la misma zona a la hora de construir la ópera, que fue un desentendimiento de la ciudad, que además no existía. Él propuso una arquitectura en relación consigo misma más que con su trama urbana,

o lo que de ella quedaba, luego la propuesta ganadora de Potsdamer respondía de una forma totalmente contraria. El propio carácter urbano de la propuesta permitió diluir las diferentes arquitecturas en las que participaron arquitectos como Renzo Piano, Rafael Moneo, Richard Rogers o Arata Isozaki.

Pero si hay un proyecto que refleja con meridiana claridad el pensamiento de Aldo Rossi ese es el **plan de recuperación del Chiado** de Álvaro Siza (1990, 50, 51), tras el incendio producido en 1988, que arrasa dieciocho edificios del corazón de Lisboa, se le encarga a Siza su recuperación. Inmediatamente este comprende la importancia de la memoria colectiva en este lugar busca recuperar la esencia del barrio manteniendo tipologías y tejidos residenciales. Además con objeto de volver a poner en funcionamiento la trama de recorridos urbanos en el interior de las manzanas, hace reabrir los pasajes públicos para recomponer los intersticios, luego los patios interiores dejan de ser residuales. Las fachadas se componen con precisión a la imagen previa al incendio sin renunciar a estar más depuradas de acuerdo a su condición moderna.

Para responder a las exigencias de una topografía muy accidentada, realiza una sucesión de rampas hasta la parte trasera de la Iglesia del Carmen y añade una estación de metro subterránea conectando con la red. Para completar su intervención de cara a las decisiones constructivas pone atención a detalles como la carpintería, doble a fin de mantener la tradicional portuguesa, con diversidad cromática en la misma ventana. Una intervención por tanto rossiana en muchos sentidos, al anteponer la necesidad de recomponer la memoria de los ciudadanos que cualquier ego del arquitecto; el resultado es que para el que conozca la historia del lugar, la huella de Álvaro Siza en el Chiado es silenciosa pero precisa.



Será ya en la parte dedicada a la individualidad de los hechos urbanos donde Rossi hable del **lugar**, un condicionante clave del proyecto que tras ser defendido por Zevi y Collins aparece de nuevo en Venturi y Rossi, confirmando así la enmienda a la totalidad de la estrategia moderna de *tábula rasa*. Rossi la explica como la relación existente entre un lugar y sus construcciones, y comienza con la concepción de éste que se tenía en el mundo clásico, “en el mundo clásico se le daba un gran valor a la elección del lugar para una construcción concreta o una ciudad; la situación, el sitio, estaba gobernado por el *genius loci*, una divinidad local intermedia que presidía todo aquello que ocurre en ese lugar”<sup>39</sup>.

Respecto a esto, y al igual que Venturi, Rossi escribe sobre los **condicionantes del proyecto** partiendo del ejemplo contado por Viollet-le-Duc del castillo de Gaillard: “la estructura y la individualidad del castillo se manifiestan poco a poco a partir del análisis del edificio, de la geografía del río Sena, del estudio del arte militar y de los conocimientos topográficos de la Antigüedad hasta llegar a abordar la psicología de los dos caudillos rivales, uno normando y el otro francés”<sup>40</sup>.

Merece la pena antes de concluir esta parte explicar la relación de Aldo Rossi con Andalucía y en concreto con **Sevilla**, lo que provocó una rápida y eficaz expansión de sus ideas. En primer lugar “las vías a través de las cuales se produjo la penetración del pensamiento rossiano en nuestro país”, las enumera Victoriano Sainz: “la traducción de su libro *La arquitectura de la ciudad*, editado por Gustavo Gili en 1971; la creación de la revista *2C Construcción de la Ciudad*, cuyo primer número apareció en 1972; y las conferencias impartidas por Rossi entre 1972 y 1976 en diversas españolas, por invitación de los respectivos Colegios de Arquitectos”<sup>41</sup>.



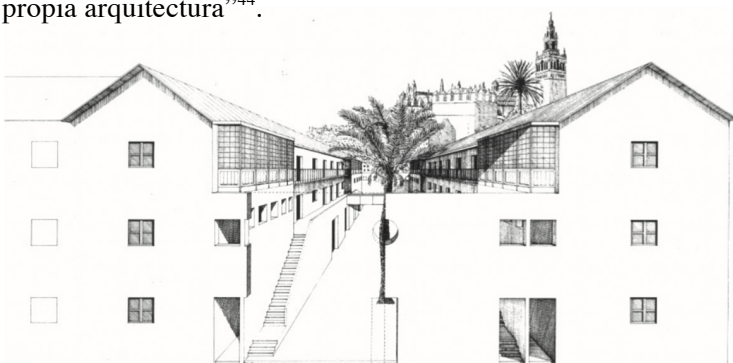
De esta relación entre Sevilla y el arquitecto italiano este se interesó especialmente por la cultura popular sevillana, llegando a impartir una conferencia en diciembre de 1973 sobre la manera de intervenir en centros históricos, y también por la mezquita de Córdoba o la Alhambra de Granada. Así mismo, la exposición *Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles* rotó por ciudades andaluzas como Córdoba, Cádiz y Huelva. Como muestra de todo esto, se invitó a Rossi a ser parte del jurado que decidiría qué propuesta ganaba la construcción del nuevo Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental –que ahora es el de Sevilla–. En palabras de Sainz Gutiérrez, “se buscaba «un proyecto que plantease una alternativa arquitectónica ligada a los valores urbanos, a la forma de la ciudad, a todos aquellos elementos técnicos, constructivos y formales propios de Sevilla» : éste era el planteamiento con que el Colegio de Arquitectos había pensado el concurso, pero también el de Rossi en su proyecto para el Corral del Conde”<sup>42</sup>.

Esta gran presencia de Aldo Rossi en Andalucía facilitó la expansión de sus ideas y generó un gran número de sinergias entre éste y los jóvenes arquitectos españoles. Su importancia llegó al punto de que el aprendizaje de sus ideas se tornó en mimetismo formal de su obra, banalizándola, sin embargo, como explica Sainz Gutiérrez, hubo algunos arquitectos que supieron captar la esencia del discurso rossiano y no sus formas, para trasladarla a sus arquitecturas; algo similar al doble proceso que describíamos con *Complejidad y contradicción*. “Bastaría con visitar los proyectos de arquitectos como Fernando Villanueva, Gonzalo Díaz Recasens, Antonio Barrionuevo, Francisco Torres o el propio Vázquez Consuegra, para comprobar que su italo-filia era más conceptual que formal; [...]. El influjo de Rossi se deja sentir, en cambio, de manera mucho más neta en otro tipo de trabajos, tales como la *Guía de arquitectura de Sevilla*

de Vázquez Consuegra, [...] o el reformado del Plan Especial del Casco Histórico de Sevilla”<sup>43</sup>.

La repercusión que alcanza *La arquitectura de la ciudad* se multiplica con el viaje de Rossi a América, a partir del cual no serán pocas las escuelas de arquitectura que empiezan a valorar sus palabras como dogmáticas prácticamente. Pero la relevancia de este texto radica especialmente en todas las nuevas arquitecturas anónimas que configuran las ciudades a partir de su expansión; es decir, si bien es posible rastrear su influencia en obras concretas, es la ciudad en general y los cascos antiguos de esta en particular quién más se beneficia de las teorías rossianas.

Cabe mencionar finalmente que posteriormente escribe otro texto, *Autobiografía científica* (1981) donde reflexiona sobre el método excesivamente analítico que adoptó en su primer texto, para recibir el sentimiento que produce la arquitectura: “en aquellos días no había cumplido todavía treinta años y quería escribir un libro definitivo: me parecía que todo, una vez clarificado, podía ser definido. [...] Como un amante al que sostiene su propio egoísmo, a menudo ignoraba los sentimientos secretos que aquellas ciudades despertaban en mí. Me bastaba conocer el sistema que las gobernaba. Quizá quería simplemente liberarme de la ciudad. En realidad estaba descubriendo mi propia arquitectura”<sup>44</sup>.



---

<sup>1</sup> CACHORRO, Emilio, “"Nine points on monumentality": un manifiesto para la reactivación urbana contemporánea”, *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, volumen 5, nº 2, 2015.

<sup>2</sup> TOURNIKIOTIS, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Editorial Reverté, Barcelona, 2014.

<sup>3</sup> ZEVI, Bruno, citado en Dean, *Bruno Zevi on modern architecture*, página 92.

<sup>4</sup> TOURNIKIOTIS, Panayotis. Op. cit.

<sup>5</sup> *Ibíd.*

<sup>6</sup> *Ibíd.*

<sup>7</sup> *Ibíd.*

<sup>8</sup> ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel, La Historia de la Arquitectura del siglo XX, publicado en *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*. Biel Ibáñez, M.a Pilar, Hernández Martínez, Ascensión, Universidad de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2011.

<sup>9</sup> MONEO, Rafael, *El murmullo del lugar*, basada en la conferencia de R. Moneo de título igual (*The murmur of the site*) en Yufui, Japón, 1992.

<sup>10</sup> VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

<sup>11</sup> MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, ACTAR Barcelona, 2004.

<sup>12</sup> VENTURI, Robert. Op. cit.

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> MONEO, Rafael. Op. cit.

<sup>15</sup> VENTURI, Robert. Op. cit.

<sup>16</sup> *Ibíd.*

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> *Ibíd.*

- 
- <sup>19</sup> VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- <sup>20</sup> *Ibídem.*
- <sup>21</sup> *Ibídem.*
- <sup>22</sup> *Ibídem.*
- <sup>23</sup> MONEO, Rafael. Op. cit.
- <sup>24</sup> VENTURI, Robert. Op. cit.
- <sup>25</sup> *Ibídem.*
- <sup>26</sup> MONEO, Rafael. Op. cit.
- <sup>27</sup> *Ibídem.*
- <sup>28</sup> *Ibídem.*
- <sup>29</sup> ROSSI, Aldo, *Arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2015.
- <sup>30</sup> CALATRAVA, Juan, *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Universidad de Granada, Granada, 2005.
- <sup>31</sup> ROSSI, Aldo. Op. cit.
- <sup>32</sup> MONEO, Rafael. Op. cit.
- <sup>33</sup> ROSSI, Aldo. Op. cit.
- <sup>34</sup> *Ibídem.*
- <sup>35</sup> MONEO, Rafael. Op. cit.
- <sup>36</sup> CALATRAVA, Juan. Op. cit.
- <sup>37</sup> MONEO, Rafael, Op. cit.
- <sup>38</sup> TORRES, Paco, “Nota sobre un proyecto para Sevilla”, *2C: Construcción de la ciudad*, nº 14, 1979.
- <sup>39</sup> ROSSI, Aldo. Op. cit.
- <sup>40</sup> *Ibídem.*
- <sup>41</sup> SAINZ GUTIÉRREZ, Victoriano, *Aldo Rossi en Sevilla, los primeros viajes (1975-1978)*, Boletín Académico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, A Coruña, 2013.
- <sup>42</sup> *Ibídem.*
- <sup>43</sup> *Ibídem.*
- <sup>44</sup> ROSSI, Aldo, *Autobiografía científica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

---

## Créditos de las imágenes

23. <http://www.corriere.it/>
24. <http://66.media.tumblr.com/>
25. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/>
26. <http://4.bp.blogspot.com/>
27. <https://blogmmn.files.wordpress.com/>
28. <http://www.catalogodiseno.com/>
29. <http://ultimahora.es/>
30. <http://www.elcroquis.es/>
31. <https://classconnection.s3.amazonaws.com/>
32. <https://photos.smugmug.com/>
33. <https://urbancidades.files.wordpress.com/>
34. <http://www.floornature.es/>
35. <http://lh3.ggpht.com/>
36. <https://alrededordelaarquitectura.files.wordpress.com/>
37. LECCIONES DE ARQUITECTURA, Pg. Ciencias Humanas
38. <http://dc189.4shared.com/>
39. <https://lh3.googleusercontent.com/>
40. <http://www.bmiaa.com/>
41. <https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/>
42. <http://www.stevenholl.com/>
43. <http://www.cruzyortiz.com/>
44. <http://www.experimenta.es/>
45. <http://www.lightningfield.com/>
46. <http://assets.inhabitat.com/>
47. <http://www.mc2.es/>
48. <http://media.gettyimages.com/>
49. <http://dv5lc0nz60nfv.cloudfront.net/>
50. Tomadas de *El Chiado, Lisboa. La estrategia de la memoria*, Delegación en Granada del Colegio de Arquitectos.
51. *Ibídem.*
52. Tomada directamente de *Aldo Rossi en Sevilla*, Victoriano Sainz Gutiérrez.

**VORTRAG**  
 VERANSTALTET VOM AKAD.  
 ARCHITEKTEN VEREIN.

**ADOLF LOOS:  
 ORNAMENT  
 UND  
 VERBRECHEN.**

**FREITAG, DEN 21. FEBRUAR 1913,  
 7/8 8<sup>UHR</sup> ABENDS IM FESTSAAL DES  
 ÖSTERR. ING. U. ARCH. VEREINES,  
 LESCHENBACHGASSE 9,  
 KARTEN ZU S. 4, 3, 2, 1 K  
 BEI KEHLENDÖRFER**

**12. MÄRZ:  
 MISS LEVETUS' ALTENGL. KÄTHEDRALEN.  
 MITTE MÄRZ:  
 DR. HABERFELD: ÜBER ADOLF LOOS.**

1945

NINE POINTS ON MONUMENTALITY  
 (Written by J. L. Scott, F. Léger, S. Giordón)

*Que monument veut ma belle  
 Pour servir votre art?  
 Je demande Versailles,  
 Plus et Saint Denis.  
 Les tours de Notre Dame  
 Et le clocher de votre tour.  
 Après de ma grande  
 Qui est bon, fut bon, fut bon.  
 (From an old French song:  
 "Après de ma belle.")*

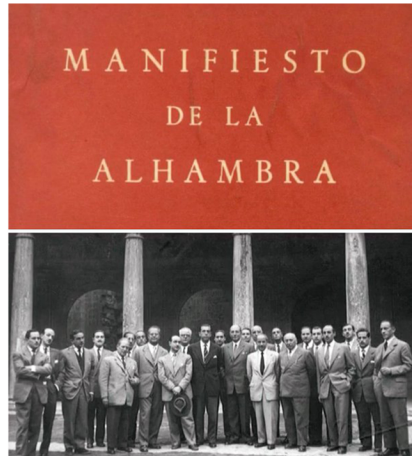
(1) Monuments are human landmarks which men have created as symbols for their ideals, for their aims, and for their actions. They are intended to outlive the period which originated them, and constitute a heritage for future generations. As such, they form a link between the past and the future.

(2) Monuments are the expression of man's highest cultural needs. They have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force into symbols. The most vital monuments are those which express the feeling and thinking of this collective force—the people.

(3) Every bygone period which shaped a real cultural life had the power and the capacity to create these symbols. Monuments are, therefore, only possible in periods in which a unifying consciousness and unifying culture exists. Periods which exist for the moment have been unable to create lasting monuments.

(4) The last hundred years have witnessed the devaluation of monumentality. This does not mean that there is any lack of formal monuments or architectural examples

48



**MANIFIESTOS Y DISCURSOS**



A continuación querría hablar también sobre otro tipo de textos, más ligados a momentos puntuales y a la necesidad de hacer públicos propósitos individuales o colectivos; hablo claro está de manifiestos o discursos, que son habituales en la arquitectura y a menudo consiguen llamar la atención de la sociedad sobre cuestiones polémicas o controvertidas. Concretamente hablaremos del texto de *Ornamento y Delito*, de *Nueve puntos sobre la monumentalidad* y del *Manifiesto de la Alhambra*. La *Carta de Atenas* resulta del IV CIAM en 1933 también puede considerarse manifiesto, aunque no la trataremos específicamente ya que sus postulados y consecuencias (entre otras tantas, el diseño de la ciudad de Brasília como una de las más representativas) son de sobra conocidos, y están presentes en las historiografías de Giedion, Kauffmann, Pevsner y Hitchcock. Realmente el texto de Zevi *Hacia una arquitectura orgánica* también podría considerarse como un manifiesto, pero al estudiarlo en el conjunto de su obra se convierte en pensamiento arquitectónico desarrollado ya con anterioridad.

## I.

En primer lugar es necesario comprender las fuertes implicaciones del texto de **Adolf Loos** *Ornamento y delito*, publicado en 1908 y donde podemos encontrar el germen de ciertos gestos presentes en la arquitectura posterior. Su gran rotundidad se percibe inmediatamente cuando en un contexto muy protagonizado por la Secesión vienesa y el Art Nouveau, Loos dirá “la grandeza de nuestra época radica en el hecho de que es incapaz de crear un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Hemos decidido finalmente prescindir de él”<sup>1</sup>.

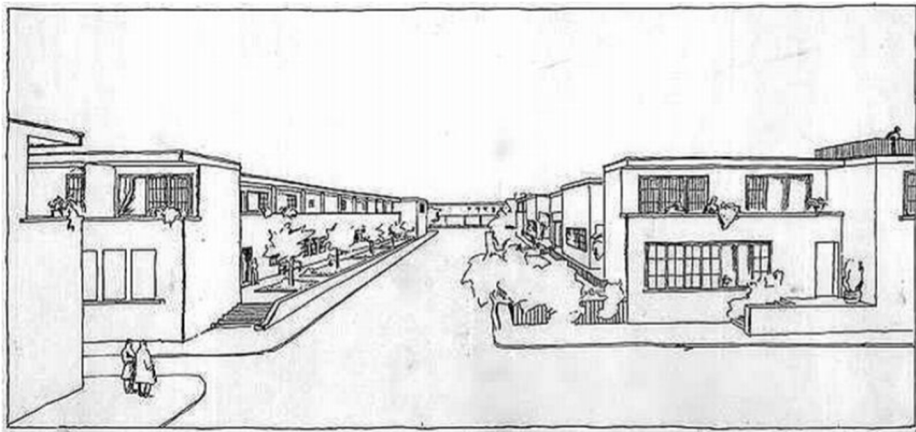
Más allá de la propia obra de Loos, es fácil reconocer en los primeros trabajos de los grandes maestros el rastro de este texto. Por ejemplo, ya en 1914, seis años después de la publicación del texto, podemos entender que éste ha llegado a manos de **Le Corbusier**, ya que desarrolla el caso de estudio de la *Maison Domino* –aunque se limite a proyecto sobre papel–, a nivel estructural y con dibujos de implantación urbana del modelo (53), en los que desaparece todo rastro decorativo de su trabajo de la *Villa Fallet* (1907): barandillas, carpinterías, y acabados de la envolvente se abstraen al máximo buscando convertirse en lo estrictamente necesario.

De nuevo la afirmación de Loos “si quiero comer un pastelito, cojo uno que sea completamente liso y no uno recargado de ornamentos con forma de corazón o de jinete o de niño de pecho”<sup>2</sup> impone la lógica de la función, por qué no darle al pastel la forma justa y precisa que necesita, derivada de su cocción, en lugar de envolverlo en capas superfluas desde el punto de vista gustativo y culinario. Es la misma reflexión a la que llega Le Corbusier para sustituir las carpinterías secesionistas de geometría triangular por unas rectangulares, con paños de vidrio homogéneos y a todas luces más económicos.

La economía de medios es por tanto un factor muy ligado a la modernidad que Loos defendía, y de la que el Movimiento Moderno hará gala. Hace una distinción entre el ahorro que supone la modernidad y lo derivado del pensamiento decimonónico, en cualquier estadio del modo de vida, el hombre moderno siempre opta por algo más reducido, preciso, acotado, o justo, mientras que el decimonónico busca lo caro, lo redundante o lo suntuoso: “la carencia de ornamento tiene como consecuencia una disminución del tiempo de trabajo y un aumento del salario. El tallista chino trabaja dieciséis horas, el trabajador americano solo ocho”<sup>3</sup>. Esto no quiere decir que Loos propugne reducir al máximo los costes en detrimento de la calidad, sino darle a cada objeto su máxima calidad por la estricta necesidad que satisface, “por un objeto del cual esté seguro que voy a utilizar y obtener el máximo rendimiento, pago con gusto cuatro veces más que por otro que tenga menos valor a causa de su forma o material”<sup>4</sup>. Y siendo aún más claro, reniega del gasto por el gasto, del uso de la arquitectura como muestra de poder o fortuna, no hay belleza en ello: “tirar monedas de oro en vez de guijarros, encender un cigarrillo con un billete, moler y beberse una perla causan un efecto antiestético”<sup>5</sup>.

La *Villa Schwob* (1916, 54) también consolida la tendencia hacia la abstracción aunque aún permanecen las cornisas escalonadas, y por ello será con la *Maison Citrohan* –de nuevo diversos proyectos y dibujos, los primeros de 1920– y con el *Atelier de Ozenfant* (55) cuando Le Corbusier consuma su abrazo al camino iniciado por Loos.

Un proceso muy similar ocurre con **Mies Van der Rohe**, desde sus casas iniciales –Riehl (56), Perls o Werner– se produce un salto a partir de 1914, casi contemporáneo a Le Corbusier, eliminando gestos como la cubierta inclinada, carpintería tradicional, frontones y frisos...

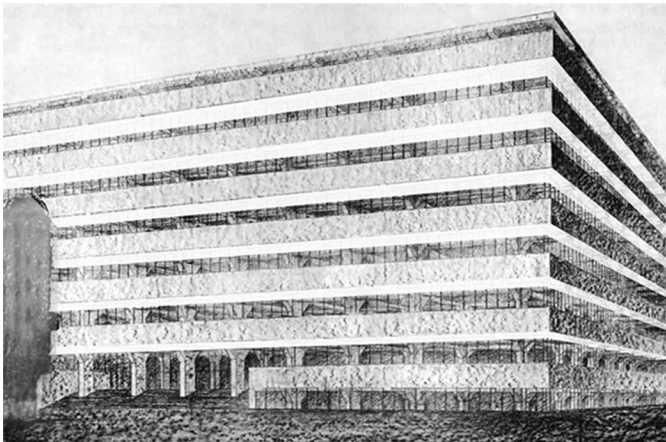


Proyectos posteriores como la Casa de campo de hormigón, el edificio de oficinas en hormigón (57) y por supuesto el rascacielos de Friedrichstrasse se muestran acordes a las palabras de Loos, optimizando y abstrayendo la construcción hasta el máximo grado posible.

Sobre la dificultad de la implantación de su visión en la sociedad vienesa, Loos, al igual que pasaba con algunos historiadores capaces de predecir más allá del presente, dirá que “nadie, ni siquiera un organismo estatal, puede detener la evolución de la humanidad, solo la puede retrasar”<sup>6</sup>. El tiempo le dará la razón y la desaparición del ornamento se extiende rápidamente por la arquitectura del siglo XX.



56



57

## II.

*Nueve puntos sobre la monumentalidad* se publica en 1943 en Nueva York –si bien su verdadera aparición se retrasó una década–, con la Segunda Guerra Mundial todavía activa, y se adelanta a Zevi, Venturi y Rossi, por ello hay que tener en cuenta este primer toque de atención que **Josep Lluís Sert, Fernand Léger y Sigfried Giedion** dan a la Modernidad, toda vez quedan respondidas las cuestiones residenciales. Este texto fue objeto de debate y discusión del VIII CIAM, denominado *The heart of the city* (1951).

En los **tres primeros puntos** nuestros autores definen el concepto de monumento, exento de referencias al tipo de monumento que se construía con anterioridad al Movimiento Moderno. Hablan de lo que representa – “ideales, objetivos, actos”– y de la relación que establecen entre el pasado y el presente, o futuro; también Aldo Rossi posteriormente, al referirse a estos como elementos de la ciudad, reivindica el monumento como persistencia que define la trama, y que salvo excepciones, suele mantener su morfología. El monumento entendido como pieza singular de la ciudad representa naturalmente la cultura de ésta, el carácter y la “fuerza colectiva” de la ciudad, por ello “los monumentos solo son posibles en épocas en las que haya surgido una conciencia y una cultura unificadoras”<sup>7</sup>, es decir, monumentos producidos con fines dictatoriales, bélicos o impositivos frecuentemente no consiguen sus objetivos y no pueden representar a toda la sociedad, que, a fin de cuentas, es uno de los objetivos del monumento.

La situación que describen Sert, Léger y Giedion en los **puntos cuatro y cinco** del momento que viven es de una cultura del monumento inexistente, aplastada por las arquitecturas residenciales y

los grandes planes para nuevas barriadas homogéneas, lo que les hace alzar la voz y reivindicar estos elementos. Comprenden sin embargo el miedo y rechazo al monumento instaurado desde principios del siglo XX argumentando el abuso practicado por las arquitecturas decimonónicas que desvirtuaron la tipología, o como explica Emilio Cachorro: “La retórica del eclecticismo arquitectónico decimonónico fue causa de una pérdida generalizada del respeto a la tradición, empleando modelos retrógrados de manera cada vez más indiscriminada, falsa y decorativa, sin fundamentarse en otro criterio que no fuera la sumisión al gusto dominante, para compensar la carencia de significados, lo que terminó dando lugar a la “seudo-monumentalidad”<sup>8</sup>.

Los **puntos seis y siete** se refieren a la descuidada vida colectiva de la ciudad, y que para recuperarla era necesario que los edificios no solo fueran funcionales sino que produjeran “orgullo, alegría y esperanza” o lo que es lo mismo: “la falta de *civic centers* con suficiente representatividad, no concebidos tan solo desde una óptica utilitaria, sino también simbólica, con notable carga emotiva, estaba teniendo consecuencias directas en una creciente pérdida de vida comunitaria”<sup>9</sup>, o sea, que la producción de centros urbanos anodinos lo que provoca es que las personas se alejan y no tienen necesidad de hacer vida en ellos, por muy bien que estos puedan funcionar, con lo cual el diseño arquitectónico debe acercarse también al sentimiento y a la subjetividad dejando de lado la estética de la máquina.

Por último, los **puntos ocho y nueve** hablan ya de cómo deben ser esos nuevos monumentos que la Modernidad ha de volver a producir. Primero se refieren a sus emplazamientos, especialmente necesarios en las nuevas barriadas producidas en el periodo de entreguerras (en las que “el Movimiento Moderno [...] mostraba una gran indiferencia



frente a la ciudad existente, lo que generaba nuevos desarrollos urbanos que despersionaban el espacio público, con suburbios emergentes que reproducían una misma imagen anodina con independencia de su particular emplazamiento”<sup>10</sup>) o aquellas nuevas que puedan producirse, luego tales áreas y sus espacios abiertos son el perfecto campo de ensayo para una nueva monumentalidad.

Hablaremos de dos arquitecturas separadas casi cuarenta años para ejemplificar el papel del monumento. La primera de ellas es **Parlamento de Dacca, o Asamblea Nacional de Bangladesh** (1964-1982, 58), obra de Luis Kahn, quién además, estuvo muy presente en el debate generado en EEUU en torno al texto de Sert, Giedion y Léger, y que tuvo pronto ocasión de poner en práctica las ideas en cuestión, cuando se le encarga el complejo gubernamental de la ciudad de Dacca. Sabía lógicamente Kahn que se le pedía una arquitectura muy representativa, al igual que ocurrió con Le Corbusier en Chandigarh, y que si bien parte del programa era residencial –hoteles para los parlamentarios, viviendas de trabajadores–, el edificio de la Asamblea debía sobresalir sobre el resto. Por tanto propone una planta centralizada en el gran salón plenario en torno al cual se estructuran los recorridos y los espacios servidores, según el esquema kahniano. La combinación de los diferentes cuerpos volumétricos, el tamaño monumental, las aperturas geométricas de huecos y la situación aislada rodeada de agua que lo refleja, convierten el Parlamento en un auténtico monumento e hito territorial, que cualifica la zona en la que se arraiga con su imponente presencia.

Nuestro segundo ejemplo pertenece a la actualidad, y es la **Casa da Musica** (2005, 59) que Rem Koolhaas proyectó en Oporto. Si bien los años transcurridos hacen evidente que la importancia del texto de *Nueve puntos* se ha transferido y transmitido por otros caminos y no se



58



59

trata de una respuesta directa, vemos como existe una analogía entre ambos “monumentos”. El proyecto de Koolhaas ya no es simultáneo a un nuevo barrio sino que se inserta en una periferia urbana preexistente con una identidad escasa –durante la misma década se proyectan en la próxima Avenida Boavista otras obras de Eduardo Souto de Moura, por ejemplo, con un objetivo similar– y se construye enmarcado en la Capitalidad Europea de la Cultura que la ciudad ostentó en 2001. Se busca un edificio casi alienado de la ciudad de Oporto salvo por pequeños gestos como la cerámica azulada en el interior, es un proyecto monumental y desafiante por su escasa superficie de apoyo respecto a la volada, como una gran roca diamantina que debe ser pulida; de hecho la superficie opaca supera a la transparente salvo en ciertos puntos que abre grandes ventanales para no perder la relación con la ciudad. Con lo cual, el carácter de elemento sobresaliente y protagonista es característico del proyecto, en un contexto más contemporáneo que la obra de Kahn pero manteniendo cuestiones muy similares.

El manifiesto siguió su propio camino y propició una ponencia de Giedion sobre el tema en 1944 que a su vez derivaría en una segunda ponencia en el Royal Institute of British Architects –todo esto bien recogido en el texto de Emilio Cachorro–, y finalmente un simposio organizado por la revista *The Architectural Review*, “que reuniría las aportaciones de algunos de los arquitectos y críticos más importantes del mundo, concretamente, Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Walter Gropius, Lucio Costa, Alfred Roth y el propio helvético, encabezadas por el título *In search of a new monumentality*, donde expusieron el significado que desprendía para cada uno de ellos y su posible encaje dentro del panorama internacional de la disciplina en aquel instante”<sup>11</sup>. Por lo tanto a pesar de su reducido tamaño y casi inocente origen, *Nueve puntos sobre la*

*monumentalidad* fue el detonante necesario para que volviera a repensarse el papel del monumento en la ciudad como un elemento necesario y no opcional.

### III.

En tercer lugar y con un leitmotiv diametralmente opuesto a *Nueve puntos sobre la monumentalidad*, se publicará en 1953 el conocido como *Manifiesto de la Alhambra*, que resulta de unas jornadas de debate y diálogo entre un grupo de arquitectos españoles acaecidas en el citado palacio durante el año previo, y que cristalizan en un texto redactado por Fernando Chueca Goitia que viene a revisar y analizar la situación de la arquitectura española valiéndose de las lecciones del palacio nazarí.

El manifiesto se posiciona rápidamente en el panorama español de posguerra y enuncia un claro rechazo a los “criterios tradicionalistas” y a los “*revivals* arqueológicos”. Por ello trata Chueca Goitia de explicar las razones que hacen a unos arquitectos en busca de la nueva modernidad refugiarse en un palacio con siete siglos de historia: “el parentesco entre este edificio del siglo XIV y la arquitectura actual más avanzada es, en algunos puntos, asombroso: coinciden en la aceptación del módulo humano; en la manera asimétrica, pero orgánica, de componer las plantas; en la pureza y sinceridad de los volúmenes resultantes; en la forma de incorporar el jardín y el paisaje al edificio; en el uso económico y estricto de los materiales, y en tantas cosas más que sería largo de enumerar”<sup>12</sup> y también “el edificio no tiene edad: solo Arquitectura”<sup>13</sup>.

La estructura del Manifiesto se compone primero de un “mensaje espiritual” que podría ser suficiente para transmitir su mensaje y unas “observaciones sugeridas por el monumento y por el cambio de impresiones que tuvimos en las jornadas de trabajo sostenidas en la propia colina roja”, estas observaciones se separan en forma, construcción, decoración y jardín. Deja claro en todo momento

Chueca que el documento rehúye de ser un texto academicista que dicte nuevas reglas a seguir.

En el capítulo de **Formas** se habla claramente de la manera en que la Alhambra articula sus volúmenes, por cierto rotundos y limpios, mediante criterios geométricos, funcionales y topográficos. Alaban los firmantes del Manifiesto la pureza con la que el palacio nazarí enlaza sus formas, que es moderna pero a la vez alejada de las ordenaciones sistemáticas y monótonas del Movimiento Moderno. De especial interés son las percepciones acerca de como la Alhambra está construida a partir de *patios* –“núcleo originario de gran estabilidad formal”–, podríamos decir incluso que *el orden de la Alhambra es un orden de patios*, de habitaciones llenas y habitaciones vacías (60). Se refieren también a la manera árabe de desmaterializar los muros, y por ende la gravedad, al disponer muros opacos precedidos de muros ligeros, arcadas soportadas por delicadas columnas; así como presentan la planta de la Alhambra como una planta libre en la que la circulación es fluida.

Respecto a **Construcción**, una de las cosas que más maravillan a los arquitectos firmantes es el singular y respetuoso uso que se hace en la Alhambra del material, además de que se trata siempre de materiales locales: “lo primero que hay que hacer es mirar alrededor”<sup>14</sup>, dice Chueca, hablando la importancia de conocer con qué medios y con qué materiales se cuenta a la hora de encarar un proyecto. Cada material se potencia al máximo y para el uso que mejor funciona, como por ejemplo el yeso o la madera; nunca se pretende que un material pase por otro, sino todo lo contrario, que exprema su esencia. “La Alhambra representa la sinceridad máxima en el uso de los materiales y la máxima diferenciación de sus cualidades, referidas al orden constructivo y estético”.

El apartado de **Decoración** es quizá el de menor interés ya que los autores se limitan a alabar la pertinencia de la decoración alhambrina ya que es subordinada a la arquitectura a la par que defienden la desornamentación de la arquitectura moderna en espera de que se encuentre un nuevo lenguaje, como un “silencio expectante”. No es que la decoración sea mala o errónea, simplemente que la anterior dejó de funcionar y no ha aparecido forma alguna que sea válida. Lo que tiene la arquitectura nazarí que la hace especial es además su “localización”, el aparecer en aquellos lugares que es necesaria y no como una regla general.

En cuanto al **Jardín**, escriben los autores una aportación de interés al suscribir un concepto local que nos ata al lugar y obliga a comprender que el jardín que funciona en Londres no puede tener sentido en Granada: “nos corresponde el jardín del riego, ya que no tenemos el jardín de la lluvia. Aunque sólo fuera por esta razón, el jardín hispanomusulmán debe ser el punto de partida de nuestra jardinería”. Por supuesto la principal característica del jardín de la Alhambra es el ser una estancia más de la casa, en la que el techo da paso al cielo: dista mucho del concepto de palacio con jardín de extensión inabarcable.

La influencia y repercusión del *Manifiesto* ha sido a menudo debatida y en ocasiones exagerada. Como ya enuncia Juan Calatrava, no es el *Manifiesto* un “suscitador de una nueva modernidad arquitectónica”, de hecho él se refiere a éste como “el hecho de ser un **momento (ciertamente privilegiado) de cristalización teórica colectiva** de un anhelo de reforma de la arquitectura” y no una “relación causa-efecto”<sup>15</sup>; el propio Chueca confirma esta idea al afirmar el compromiso con el futuro: “por el momento, el hecho de que unos arquitectos por primera vez acudan a la Alhambra para captar sus

bellezas esenciales y positivamente arquitectónicas es ya síntoma, y no despreciable, de una nueva actitud ante nuestro pasado y nuestro porvenir”<sup>16</sup>. Confirma, además, las ideas revisionistas de Bruno Zevi desde el panorama específico de lo español –recordamos que al único arquitecto moderno que se cita es a Frank Lloyd Wright–.

Junto a esto parece razonable añadir su aportación para **señalar a la Alhambra como un patrimonio operativo –en tanto y en cuanto defienden su reinterpretación– y caso de estudio para la arquitectura moderna**, y no como si se tratara de una bella obra de arte a conservar y confinar, sino como una arquitectura a la que se debe responder; un reto constante y una pregunta que no acepta cualquier respuesta.

Unido a esto último, hablaremos de dos arquitecturas relacionadas. La primera de ella es la **Universidad Laboral de Almería** (1974, 61), obra de Julio Cano Lasso con la colaboración de Alberto Campo Baeza, Antonio Más Guindal y Miguel Martín Escanciano. En ella no se debe extraer una relación directa con el *Manifiesto*, sino con la consolidación de la Alhambra como una arquitectura operativa y de la que aprender, que sería ahora si, consecuencia en cierto modo del *Manifiesto*. Esta relación con la Alhambra se puede apreciar de forma clara en al menos dos aspectos; el primero es la organización de la planta, que se genera desde el patio –los patios– y se extiende a partir de estos “núcleos originarios de estabilidad formal” para ir colonizando el territorio cuasi desértico almeriense, una arquitectura del interior al exterior; la segunda es precisamente el tratamiento del jardín y del espacio exterior, Julio Cano Lasso es consciente de que el jardín que debe proponer es en cualquier caso un jardín de riego, que busque dialogar con el desierto y no intentar subyugarlo o ignorar esta realidad –como tristemente ha ocurrido con algunas de las posteriores



reformas que intentan generar césped y masa verde con una densidad alienada del lugar—. Otros gestos como la pureza y blancura de los volúmenes, la articulación de los espacios y el contraste entre la apertura exterior e interior no hacen sino confirmar esta relación.

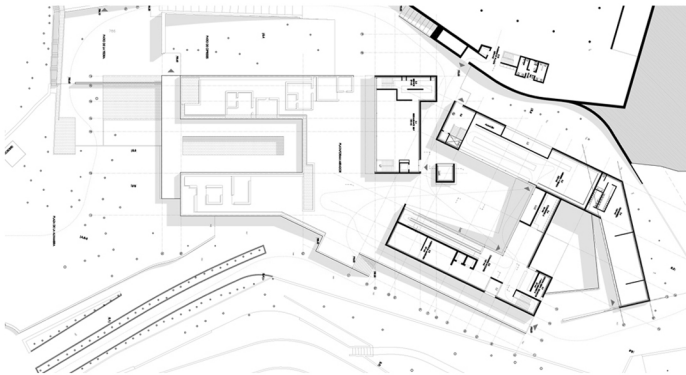
Nuestra segunda arquitectura es actual y se trata del **proyecto ganador del concurso Puerta Nueva de la Alhambra, la propuesta Atrio** de Álvaro Siza y Juan Domingo Santos (2013, 62). Más de medio siglo después, es evidente que el rastro que pueda haber del Manifiesto de la Alhambra llega en cualquier caso a través de vías indirectas, sin embargo es de interés resaltar que la propuesta de la que hablamos no hace sino reinterpretar el funcionamiento del conjunto nazarí para así poder implantarse a su lado: un sistema de paratas ligadas a la forma tradicional de construir en la ladera de la Sabika como los huertos originales, los diferentes espacios articulados con continuidad pero con privacidad, la presencia del agua, la sobriedad y opacidad de sus muros son muestras del tratamiento de la Alhambra como conjunto operativo y generador de nuevas arquitecturas.



60



61



62

<sup>1</sup> LOOS, Adolf, *Ornamento y Delito*, incluido dentro de la obra *LOOS*, de SARNITZ, August, publicada por Editorial Taschen, 2003.

<sup>2</sup> *Ibídem.*

<sup>3</sup> *Ibídem.*

<sup>4</sup> *Ibídem.*

<sup>5</sup> *Ibídem.*

<sup>6</sup> *Ibídem.*

<sup>7</sup> SERT, Josep Lluís, LÉGER, Fernando, GIEDION, Siegfried; Nueve puntos sobre la monumentalidad (Traducción de José María Coco Ferraris), *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, volumen 5, nº2, 2015.

<sup>8</sup> CACHORRO, Emilio, “"Nine points on monumentality": un manifiesto para la reactivación urbana contemporánea”, *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, volumen 5, nº 2, 2015.

<sup>9</sup> *Ibídem.*

<sup>10</sup> *Ibídem.*

<sup>11</sup> *Ibídem.*

<sup>12</sup> CHUECA GOITIA, Fernando, *Manifiesto de la Alhambra*, Colegio Oficial de Arquitectos de Granada, Granada, 2004.

<sup>13</sup> *Ibídem.*

<sup>14</sup> *Ibídem.*

<sup>15</sup> CALATRAVA, Juan, *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Universidad de Granada, Granada, 2005.

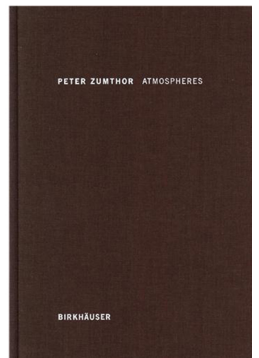
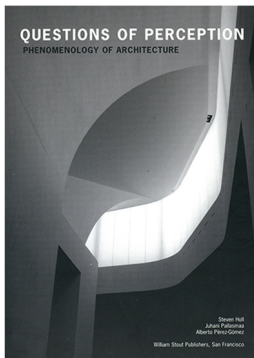
<sup>16</sup> CHUECA GOITIA, Fernando. *Op. cit.*

---

## Créditos de las imágenes

53. Tomada de las presentaciones de la asignatura Historia de la Arquitectura II
54. <http://www.mimoa.eu/>
55. <https://es.wikiarquitectura.com/>
56. <https://cdn1.vox-cdn.com/>
57. <http://tectonicablog.com/>
58. <http://presstletter.com/>
59. <http://www.baumhaus.pt/>
60. <http://www.perroviajante.com/>
61. <https://66.media.tumblr.com/>
62. <http://www.cyanmag.com/>





## EXPERIENCIAS AUTOBIOGRÁFICAS Y ESTRATEGIAS PARTICULARES

El último capítulo de esta investigación nos invita a acercarnos al momento actual con objeto de debatir sobre otro tipo de textos, aquellos que surgen de arquitectos ya consolidados en la profesión, de cierto renombre y que tratan de transmitir su manera de proyectar, su concepto de arquitectura, y sus métodos de trabajo.

Las posibilidades son amplias, sin embargo, hemos elegido cuatro textos: *La Idea Construida*, de Alberto Campo Baeza; *Imaginar la evidencia*, de Álvaro Siza, *Cuestiones de percepción*, de Steven Holl y *Atmósferas*, de Peter Zumthor. Las razones de elección son diversas: la relevancia y difusión adquiridas desde su publicación, el alcance que han logrado en las Escuelas de Arquitectura, la claridad de sus postulados y las palpables diferencias entre ellos – y entre sus autores – que han permitido y permiten a sus lectores ver la arquitectura desde diferentes prismas.

Tienen en común los cuatro textos la manera en la que surgen: conferencias en las que sus autores son invitados en diferentes foros o universidades y que tras un tiempo se recopilan a fin de componer una publicación que resuma las estrategias de cada uno de dichos protagonistas. Buscaremos en estas lecturas no tanto repercusiones tangibles en otras arquitecturas –hacerlo nos llevaría al mismo error que cometían los primeros historiadores de la Modernidad, dada la relativa cercanía respecto a estos textos– sino un análisis del *mensaje* que buscan transmitir y de los métodos de trabajo propuestos.

## I.

Comenzaremos por el libro de **Alberto Campo Baeza**, publicado en 1996, *La Idea Construida*. Al tratarse de un libro con una forma de expresarse y una composición singular, se acerca a una suerte de manifiesto, en tanto y en cuanto el texto está constantemente aludiendo a grandes verdades y axiomas que se formulan de forma esquemática y continua, casi como un bombardeo, junto a un fuerte tono poético. A pesar de esto, los postulados más importantes para Campo Baeza se repiten en diferentes capítulos facilitando su asimilación.

El autor introduce varios temas destacados del momento arquitectónico, sin embargo, los más interesantes desde el punto de vista de esta investigación son desde luego los referentes a Luz, Esencialidad, uso del color Blanco y por último, una reflexión sobre el Futuro de la arquitectura. En ellos Alberto Campo deja entrever su estrategia proyectual, su concepto de arquitectura y su filosofía.

En el capítulo relativo a la **luz** –Architectura sine luce nulla architectura est– el papel que se le otorga a esta materia es principal para la concepción de cualquier proyecto que se precie. Campo Baeza hará una defensa rotunda y sin matices de la luz como generadora de la más sublime emoción, como el elemento que permite dar un paso más allá de la mera construcción; sabe que la luz es un bien gratuito, sin embargo eso no garantiza su correcta utilización, manejar la luz con propiedad solo está al alcance de unos pocos y el ejemplo que se repite una y otra vez es el Panteón de Roma, “la más maravillosa trampa que el ser humano ha tendido a la luz”<sup>1</sup>.

El concepto de luz camina así mismo de la mano del de gravedad,



pues entiende Alberto Campo Baeza que es la luz bien tratada la que permite al arquitecto poner en jaque a la gravedad, “la LUZ es la única que de verdad es capaz de vencer, de convencer a la GRAVEDAD”<sup>2</sup>, pues es el objetivo del arquitecto según él sobreponerse a la ley gravitatoria para poder superar el límite de la belleza, idea que desarrolla en su vaticinio sobre el futuro.

Hay, no obstante, una cierta tendencia a simplificar la buena arquitectura a aquella que responda satisfactoriamente al cuidado de la luz, obviando otros aspectos como función, programa, lugar... Podemos entenderlo como la manera que tiene Campo Baeza de encarar el proyecto: para él es casi como decir que resolver la luz resuelve el diseño.

Hablar de **esencialidad** es para Alberto Campo Baeza el dar más por menos: más emoción con menos arquitectura. En este aspecto se muestra contrario a las tesis venturianas al afirmar su pretensión de “una Arquitectura inclusiva en el orden conceptual y exclusiva en el orden formal”<sup>3</sup>, es decir, reconoce la complejidad de la arquitectura pero defiende un formalismo exclusivista. Así veíamos cuando hablábamos de su edificio para La General, cuya respuesta externa es desde luego exclusiva, si bien admitía la complejidad del espacio interior al introducir diversas variables, acercándose quizás al contraste árabe del interior y el exterior.

Por supuesto, la clave de la esencialidad es la idea: no se puede enfrentar un proyecto sin una intención. Confirma así el salto que da la arquitectura desde la concepción espacial del Movimiento Moderno a la mirada ideológica intelectual de la actualidad, salto que preconizaba Peter Collins al referirse a los “ideales” de la arquitectura.

Reconoce eso sí, la necesidad de un proceso temporal para llegar a la

respuesta adecuada: descarta la inmediatez de la arquitectura. “Y la Arquitectura, con razones más serias y profundas que las del arroz, también necesita de su tiempo y de su «tempo»”<sup>4</sup>, tan importante es la constancia como la frecuencia

Los proyectos que contienen una idea rotunda tienen por tanto lo esencial, y en ellos va implícito el diálogo luz-gravedad. Las ejemplifica Alberto Campo señalando las muestras canónicas de esta resolución: “y por encima de las arquitecturas perfectas o impolutas, yo prefiero: la imperfecta Villa Savoye de Le Corbusier, las descascarilladas villas de Barragán, la defectuosa casa de Melnikov en Moscú, la destartada Villa Malaparte de Libera, la desgastada casa de Utzon en Palma, y descubrir en ellas que la Historia de la Arquitectura es la Historia de las IDEAS, de las IDEAS CONSTRUÍDAS, más que la de las formas perfectas”<sup>5</sup>. Hay por tanto una atracción por la forma pero amparada en la potencia del concepto, si bien se olvida el autor de mencionar la perfecta imperfección de la arquitectura popular, puesta en relieve por Bernard Rudofsky.

Ahora bien, su postura es rotunda a la hora de referirse al color: **blanco, blanco, blanco**. No hay color que responda mejor a la luz, como si fuera su lienzo natural. Justifica esta defensa Campo Baeza en numerosas pinturas y obras, hablando de la naturalidad de esta elección “y el tiempo, siempre acaba volviendo blancos los cabellos, y la Arquitectura”<sup>6</sup>.

Finalmente, a la hora de referirse al **futuro que le depara a la arquitectura**, la respuesta se fundamenta en los capítulos precedentes: luz, gravedad, idea: “el control de la Gravedad, y el diálogo con la Luz. El futuro de la Arquitectura dependerá de una posible nueva comprensión de esos dos fenómenos” y “la profundización y la

reflexión sobre la LUZ y sus infinitos matices, debe ser el eje central de la Arquitectura por venir”<sup>7</sup>.

La consecuencia directa de encontrar esta respuesta es para Alberto Campo Baeza el alcanzar la belleza. Habla de nuevo de la belleza como el objetivo de la arquitectura, como la manera de producir emoción. La belleza es un regalo de la auténtica arquitectura, aquí sí se refiere a las tensiones que dan lugar a la arquitectura, y la belleza es la última de ellas, encontrada casi sin querer, pero siendo condición *sine qua non* del éxito. Hay, al igual que ocurre con la predilección por la luz y solo la luz, una búsqueda decidida por la *venustas* antes que por la *utilitas*: la arquitectura es bella, y después es útil; como podemos ver, los conceptos clásicos y renacentistas siguen estando presentes y aplicándose en la actualidad.

## II.

Apenas dos años después se publica *Imaginar la evidencia*, (1998) recopilación de algunas conferencias de **Álvaro Siza**, muchas dedicadas al proceso proyectual. Este texto tiene un carácter mucho más práctico y autobiográfico que de Alberto Campo Baeza, en tanto Siza va relatando con tranquilidad y sinceridad los avatares que la construcción de un proyecto arrastra, y estando por tanto, lleno de lecciones para los lectores. Las explicaciones de Siza van por tanto ligadas a los diferentes proyectos que elige como ejemplos, de los cuales escogeremos algunos, convirtiendo este libro en una de esas conferencias que se ofrecen en las escuelas de arquitectura en las que el sueño de hacer arquitectura parece más cercano.

El primero de estos ejemplos es el **Museo para los Dos Picassos**, un proyecto nunca construido en Madrid. Empieza Siza describiendo someramente la idea que el programa le sugirió: “en el parque del Oeste organicé dos galerías que convergían en un único atrio. Quien entra puede escoger de esta manera entre dos recorridos. [...] en mitad de las dos galerías divergentes existe una última ligazón que nos permite, por segunda vez, escoger una u otra”<sup>8</sup>.

Un proyecto que en primer lugar ha de responder a su condición limítrofe, como también lo hacían las piscinas de Matosinhos. Esta condición pues lo coloca entre ciudad y naturaleza, por ello también la elección de la dualidad de la pieza, el brazo dedicado a *La Femme enceinte* da la cara a la ciudad, mientras que el principal donde habitaría el *Guernica* se introduce en el parque.

La articulación de ambas piezas responde a un aprendizaje de una anterior visita al *Guernica* en otra ubicación, en esto nos muestra Siza como la memoria se convierte en herramienta de proyecto para

retrotraernos a momentos en los que vivimos buenas arquitecturas, y se usa así este recuerdo para dar forma a una nueva.

El segundo proyecto del que habla es la **Casa Vieira de Castro**, que muestra esa ya conocida dicotomía a la que Siza se enfrenta con los proyectos de vivienda unifamiliar: a pesar del esfuerzo –“el proyecto de una casa unifamiliar, [...] exige un gran esfuerzo, por cuando deben analizarse con rigor los hábitos, necesidades y aspiraciones de la familia”<sup>9</sup>– la poca mirada social –pues responden a un único cliente en lugar de a un grupo– y del “perjuicio económico”, son aquellos en los que el arquitecto portugués reconoce aprender más y así lo evidencia al relatar el proceso.

Lo más esencial es en este caso “las características de la parcela; constituida por una colina cubierta por un pinar, [que] invitan a la búsqueda de una intimidad distinta de la buscada en casas precedentes”<sup>10</sup>, es decir, registrar el lugar dado, y formar una mirada avanzada del contexto. Muchas claves del proyecto se revelan en el exhaustivo conocimiento de la parcela.

El camino del proyecto desde los primeros dibujos hasta su finalización conlleva diferentes fases, como por ejemplo las modificaciones surgidas en obra: “en consecuencia, las discusiones no terminan con la entrega del proyecto, prosiguiendo durante su ejecución”<sup>11</sup>, no solo es normal que el proyecto cambie y evolucione, sino que finalmente lo hace más preciso y apropiado para sus clientes, que son a fin de cuentas los que más legitimidad tienen para exigirlo. Respecto a esto manifiesta Siza la conveniencia de fomentar la toma de opiniones, incluso en proyectos sociales, como él mismo hizo de hecho en el proyecto para Quinta de Malagueira en Évora.

Al hablar de la manera de acceder rechaza por cierto la absoluta continuidad interior-exterior pretendida por el Movimiento Moderno, aproximándose a la línea árabe-ibérica de reconocer los espacios con transiciones y filtros: “es siempre necesario que se de una mediación o transición efectiva”<sup>12</sup>.

Retornamos de mano del autor ahora a la **iglesia en Marco de Canaveses**. Aquí reconoce Siza el gran reto topográfico y contextual que implica y que, de resolverse satisfactoriamente llevará consigo algo más: “la construcción de este centro parroquial es por eso, también, la construcción de un lugar, en sustitución de una fuerte escarpadura”<sup>13</sup>.

Aprovecha aquí Siza para explicar la importancia de organizar bien el programa, especialmente cuando éste es complejo. En su caso, dicha organización posibilita el encaje y potenciamiento de las partes y el espacio, como la conformación de la plaza-atrio entre la entrada de la iglesia y del centro parroquial: resolver bien las necesidades unidas al espacio da lugar a un mirador del valle que se convierte en la plaza de estructurante de la iglesia.

Para obtener la forma de la iglesia, inicialmente una atenta observación del contexto da guías a vista del volumen final, que debe “reaccionar a la complejidad de las construcciones existentes”<sup>14</sup>. La forma es así mismo muy contenida: el bajo presupuesto, la humildad que busca la iglesia, y el contexto rural avalan esta decisión. Es también importante, nos dice Siza, la toma de decisiones justificadas e intencionadas, por ello la opción de una gran puerta responde al ya mencionado espacio abierto del atrio, que se derrama al paisaje.

En resumen, y por si no queda claro, afirma que “nunca hubo aquí ideas predefinidas, dadas a priori”<sup>15</sup>. Las cuestiones del proyecto se resuelven desde el lugar y las limitaciones surgidas.

La primera obra de Álvaro Siza en España fue un museo en Santiago de Compostela, **el Centro Gallego de Arte Contemporáneo**. La obra, de larga duración, debe parte su razonable éxito a una serie de condiciones favorables ajenas al proyecto, entre otras, el acierto y humildad de un alcalde arquitecto que en todo momento busca lo mejor para su ciudad. Trabajar en la ciudad impone de inmediato la necesidad de responder al contexto urbano, que como Aldo Rossi ya decía, lo forma la edificación anónima y la monumental. A este efecto, la relación con el Convento de Santo Domingo de Bonaval se mostraba definitiva para la solución final.

La estrategia de Siza afirma la presencia de lo moderno en la ciudad histórica pero a la vez clarifica y pone en valor el Convento. Frente a los que le pedían que se “escondiera”, responde con una pieza que toma la delantera del convento haciéndole las veces de zócalo y que genera así una relación única entre ambos, “vueltos uno hacia otro, ambos espacios urbanos definen juntamente el acceso al jardín”<sup>16</sup>, ya que tras el convento quedaba un jardín, en aquel momento casi abandonado, sobre el antiguo cementerio. Así, Siza formaliza su zócalo con tres volúmenes para tres programas entrelazados en el doble triángulo y da a la iluminación natural de las salas carácter prioritario.

Para la ordenación del jardín, se apoya el maestro portugués en el estudio de la documentación preexistente, no buscando repeticiones idealistas o una subyugación a la historia, sino un entendimiento de sus reglas de juego propias: “gracias a un plano del siglo XVIII, quedó

clara de inmediato la lógica de su articulación y, consecuentemente, la de la propia organización del convento”<sup>17</sup>. Este conocimiento del jardín y de su manera de organizar el movimiento se aplica a los recorridos del museo.

En definitiva, *Imaginar la evidencia*, como su explícito nombre indica, no es más que una transmisión calmada de cómo Álvaro Siza consigue deducir lo que en realidad es claro, el mensaje del lugar, y frente al que sin embargo, tan a menudo son sordos los arquitectos. En ningún caso quiere esto decir que el mero análisis de un emplazamiento conceda la única y definitiva solución, una vez conocida la *evidencia*, es tiempo de la *imaginación*.



### III.

**Steven Holl** resume en *Cuestiones de percepción, fenomenología de la arquitectura* (2006) varios de sus textos y conferencias previos acerca de la fenomenología de la arquitectura. Se trata de un libro de poca extensión, en el que en breves capítulos ilustrados con ejemplos generalmente de su propia obra, explica Holl los diferentes caminos por los que estimular la percepción humana, con la arquitectura como agente estimulador.

En la introducción, y como comentábamos al hablar de Peter Collins, Steven Holl se refiere a la “belleza intelectual y espiritual de la arquitectura” que nos obliga a entender las motivaciones que encierra una obra para poder quedar satisfechos<sup>18</sup>. Es por ello que enfocará el estudio de la percepción no tanto desde el sentimiento que produce (como hace Zumthor y adelante comentaremos) sino desde el procedimiento generador y receptor de ésta.

Empieza hablando sobre la fusión de los planos, ya que la mirada genera diferentes planos de atención, que el cerebro a su vez asimila y compone en uno para obtener la información: este momento de solape es el momento clave en la percepción arquitectónica, pues debemos tenerlo en cuenta a la hora de diseñar, ya que una obra nunca se percibe por sus partes, sino como un todo. Este concepto llevado a la escala de la ciudad nos hace plantearnos cómo se amontonan las visiones seriadas de un recorrido urbano, que debe ser también estudiada y valorada.

Sobre el color, lo que tiene claro Holl es que es un ente engañoso –“de hecho, la indeterminación podría ser la condición central del color”<sup>19</sup>–, pues el soleamiento, la estación, la hora del día o nuestro estado de ánimo, pueden modificar su percepción. Por lo tanto el uso del color

está unido a la localización en el globo terráqueo, así como en México se usan los colores vivos, en el Mediterráneo se hace lo propio con blancos y en Norte Europa prevalecen los tonos oscuros. Conocer estos mecanismos permite sacar ventaja de ellos y trabajar con colores reflejados o luces indirectas.

En el siguiente capítulo, Holl nos abre una visión de la luz y la sombra sustancialmente diferente a la que mostraba Alberto Campo Baeza, si bien justifica su gran interés al decir “no es sorprendente que algunos arquitectos hayan escrito que toda la intención de su trabajo gira alrededor de la luz”<sup>20</sup>. No incide más en el tema, salvo para indicar lo particular de la luz y la sombra. Cuando la luz desaparece y queda la noche, concepto verdaderamente único a partir del siglo XX, pues anteriormente la noche implicaba el “cierre” de la ciudad. El tratamiento de la imagen que genera la luz artificial puede suponer la convivencia de dos ciudades diferentes: la diurna y la nocturna. Por ejemplo, en países nórdicos donde no son tan comunes los días soleados, la ciudad debe ser alegre y viva durante la noche, para compensar la monotonía del día.

Respecto al tiempo, solo se refiere a la no linealidad de éste, sino a que deberíamos hablar de un concepto de multiplicidad ligado al tiempo personal que se estructura con independencia del “tiempo objetivo universal”.

Tras la imagen nocturna, o junto a ella, el agua puede convertirse en un poderoso aliado que active las relaciones reflexivas o indirectas de la ciudad, a través del espejo acuático que las contiene. Todos conocemos la imagen que genera alejarse de una ciudad costera en una embarcación y emocionarse al ver la misma ciudad retratada en el reflejo sobre el agua. En su caso, explica cómo en las viviendas de

Fukuoka el agua permite la ampliación del espacio útil perceptivo: “en cada vacío rebota una intersección danzante de luz líquida empujada por el viento”<sup>21</sup>.

En cuanto a sonido y tacto, es de interés en el primero la capacidad del oído de estimar distancias, por ello la forma en que rebota un sonido es determinante a la hora de percibir un espacio, sabiendo jugar con esto se puede enriquecer el espacio más simple: “en consecuencia, contemplamos la posibilidad de reformular el espacio, la luz y el tiempo en la arquitectura”<sup>22</sup>. El tacto por otra parte, es muy importante a la hora de sentir el material: es realmente lo que hace único el visitar un edificio, poder palpar su materialidad.

Por último, habla Steven Holl de las ideas, como ya hacía Campo Baeza, para justificar que su origen puede estar más desligado de lo arquitectónico a fin de generar tensión: “el acto de yuxtaponer dos cosas incongruentes produce una tensión dinámica”<sup>23</sup>. Como tantos otros antes, habla de la pertinencia de la idea en tanto y en cuanto responde al lugar.

Por todo esto, se puede entender que a pesar de la quizá excesiva brevedad del texto, lo que Steven Holl busca transmitir es las posibilidades fenoménicas o perceptivas que ofrece la arquitectura, y que convierten la visita a un edificio en un encuentro casi mágico. Un proyecto puede sentarse en alguno de estos aspectos o en todos: la consecución de los efectos derivados de la percepción a veces se aleja de lo estrictamente arquitectónico, como, por ejemplo, en un concierto en el Patio de Arrayanes de los Festivales de Música y Danza de la Alhambra, reproducido doblemente o triplemente al reflejarse en el agua y rebotar el sonido en los muros.

#### IV.

Finalmente llegamos a **Peter Zumthor**, que no es por casualidad el último autor del que hablaremos. Al igual que los anteriores, nos regala en *Atmósferas* (2006) su personal visión de su oficio; a diferencia de los anteriores, su visión será seguramente la menos arquitectónica, ahora explicaré por qué. Surgirá la legítima pregunta de por qué no se han referenciado obras de Zumthor durante esta investigación. La respuesta es que, si bien habría sido posible, no parecía el mejor ejemplo ya que aunque en su obra hay sociedad, ideales, lugar, complejidad, ciudad o tradición; no hay únicamente eso. Todo queda englobado por un rasgo totalmente personal y que se intuye a partir de la lectura de este libro, por ello, lo más prudente, era esperar a este punto para hablar de la arquitectura de Peter Zumthor.

En estos textos, también transcritos de una conferencia, el autor explica su encuentro y relación con la arquitectura dentro del concepto de *atmósfera*; la atmósfera es la causante de la emoción en la arquitectura, que es para Zumthor la realidad – “para mí, la realidad arquitectónica sólo puede tratarse de que un edificio me conmueva o no”<sup>24</sup>– y que define como algo que “habla a una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir”<sup>25</sup>, una atmósfera es un ambiente arquitectónico pleno, podríamos decir. Éste es, por cierto, de los cuatro textos, el más personal.

Zumthor durante su conferencia se refiere a nueve puntos sobre como él encara la arquitectura. Empieza con el cuerpo de la arquitectura y consonancia de los materiales, donde recordará a Palladio y como él era capaz de dar forma al espacio mediante la combinación del material, un espacio que siempre acoge al visitante. El tercer y el

cuarto punto hablan del sonido del espacio (“hacer del edificio un lugar sosegado, algo bastante difícil de lograr hoy en día que nuestro mundo es tan ruidoso”<sup>26</sup>) y de su temperatura, o mejor dicho, su capacidad de “temperar”, como cuando entramos en verano en una iglesia con muros pétreos, y el instantáneo cambio de temperatura nos hace sentir la transición.

En los puntos quinto y sexto se refiere a que el espacio, o el edificio debe ser ante todo natural, esto implica que será susceptible de recibir cosas ajenas (derivadas de los usuarios) adecuadamente y que estructura un equilibrio entre movimiento y estancia, ritmo y calma.

En el punto séptimo se une a Venturi y a Siza para hablar de la transición interior-exterior rechazando de nuevo la apertura total y directa propugnada por la Modernidad, en favor de la transición filtrada u orquestada: “estar dentro, estar fuera. Fantástico. Eso significa –algo también fantástico–: umbrales, tránsitos, aquel pequeño escondrijo, espacios imperceptibles [...]”<sup>27</sup>, todos estos gestos típicos también de la arquitectura más vernácula, del instintivo gesto de protegerse del visitante, de garantizar la intimidad y la privacidad del hogar. Por alusión, llegamos al octavo punto, relativo a los grados de intimidad, que se deben no solo a la manera de acceder sino a nuestro tamaño respecto al espacio, o a los elementos que lo componen, que tendrán en cualquier caso la capacidad de acoger o rechazar al visitante.

Respecto a ambos puntos, es válida la pregunta de Zumthor: “¿qué quiero ver yo cuando estoy dentro? ¿qué quiero que los demás vean de mí?”<sup>28</sup>.

El último punto versa acerca de la luz sobre las cosas, o como proyectar la luz. Tras esto incluye tres apéndices donde termina de

explicar su punto de vista al hablar de la Arquitectura como entorno, de la coherencia del uso como generador (“la arquitectura no es un arte libre, [...] es un arte útil”<sup>29</sup>) y la pertinencia de llegar a una forma bella como fin y no como medio: si la forma no es bella es necesario empezar de nuevo.

El carácter tan personal de esta obra que ya anticipábamos, encuentra su razón de ser al darnos cuenta de que el elemento común en todas las “confesiones” de Peter Zumthor es la sutil capacidad de poder deshacerse del traje de arquitecto y *entrar en el proyecto como su protagonista, es decir, en primera persona, liberándose de la mirada dirigida que impone la formación*. Invita a recorrer el espacio que estamos diseñando (“Siempre me gusta pensar que hago algo para mí, o para otra persona. Para mí solo, o para mí en grupo”<sup>30</sup>), a pensar en el espacio desde la percepción; no desde el punto de vista fenomenológico de Holl sino desde la humanización del espacio. No se trata de memorizar las situaciones que se agolpan en la memoria de Zumthor y le permiten proyectar, sino de entender su “truco” de imaginar la atmósfera que quiere crear, o recuperar. Es por ello que no tiene demasiado sentido insistir en una memoria analítica de este texto, sino de únicamente hacer hincapié en su defensa de la *empatía* del arquitecto.

Si tras estas lecturas queremos sacar conclusiones de las diferencias entre estas cuatro obras autobiográficas, podemos observar el camino que cada arquitecto elige para acercarse a la mejor arquitectura posible; mientras Alberto Campo Baeza nos habla de luz y gravedad, Álvaro Siza describe su personal y paciente registro del lugar, Steven Holl busca potenciar la percepción de sus arquitecturas y Peter Zumthor trabaja desde la empatía con el habitante.

---

<sup>1</sup> CAMPO BAEZA, A., *La idea construida*, Nobuko, Madrid, 2000.

<sup>2</sup> *Ibídem.*

<sup>3</sup> *Ibídem.*

<sup>4</sup> *Ibídem.*

<sup>5</sup> *Ibídem.*

<sup>6</sup> *Ibídem.*

<sup>7</sup> *Ibídem.*

<sup>8</sup> SIZA, Álvaro, *Imaginar la evidencia*, Abada, Roma-Bari, 2003.

<sup>9</sup> *Ibídem.*

<sup>10</sup> *Ibídem.*

<sup>11</sup> *Ibídem.*

<sup>12</sup> *Ibídem.*

<sup>13</sup> *Ibídem.*

<sup>14</sup> *Ibídem.*

<sup>15</sup> *Ibídem.*

<sup>16</sup> *Ibídem.*

<sup>17</sup> *Ibídem.*

<sup>18</sup> HOLL, Steven, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

<sup>19</sup> *Ibídem.*

<sup>20</sup> *Ibídem.*

<sup>21</sup> *Ibídem.*

<sup>22</sup> *Ibídem.*

<sup>23</sup> *Ibídem.*

<sup>24</sup> ZUMTHOR, Peter, *Atmósferas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

<sup>25</sup> *Ibídem.*

<sup>26</sup> *Ibídem.*

<sup>27</sup> *Ibídem.*

<sup>28</sup> *Ibídem.*

<sup>29</sup> *Ibídem.*

<sup>30</sup> *Ibídem.*





A fin de arrojar conclusiones o meramente para poner en relación y contraste las cuatro secciones en las que hemos estructurado la investigación, se propone una *Cronografía*, término elegido en lugar de cronología, ya que, aunque la Real Academia Española la define como “descripción cronológica de una serie de personajes o sucesos”, si nos atenemos a su etimología griega, **del griego chronos, “tiempo” y grafos “dibujo, imagen”**. Encontraremos, pues, la denominación mayormente satisfactoria para referirnos a este dibujo final en el que se muestran –algunas de– las relaciones invisibles a las que hacía referencia en la introducción, y que ligan continuamente textos y arquitecturas; una suerte de maraña de influencias, nexos y transferencias que sin embargo tiene una lógica formativa.

Arquitecturas  
Textos



Relación posible texto-arquitectura  
Relación arquitectura-texto  
Relación posible texto-texto

De architectura, Marco Vitruvio

De Re Aedificatoria, Leon Battista Alberti

Ornamento y delito, A. Loos

Hacia una arquitectura, Le Corbusier

Die Baukunst der neuesten Zeit, G. A. Platzi

La arquitectura moderna: romanticismo y reintegración, A. R. Hitchcock

De Ledoux a Le Corbusier, E. Kaufmann

Pioneros del diseño moderno, N. Pevsner

Espacio, tiempo y arquitectura, S. Giedion

Nueve puntos sobre la monumentalidad, Ser, Léger y Giedion

Hacia una arquitectura orgánica, B. Zevi

Historia de la Arquitectura Moderna, B. Zevi

Manifiesto de la Alhambra, F. Chueca

Historia de la Arquitectura Moderna, L. Benevolo

Teoría y Diseño de la Era de la Máquina, R. Banham

Arquitectura sin arquitectos, B. Rudofsky

Los ideales de la arquitectura moderna, P. Collins

Complejidad y contradicción en la arquitectura, R. Venturi

La arquitectura de la ciudad, A. Rossi

La idea construida, A. Campo

Imaginar la evidencia, A. Siza

Cuestiones de percepción, S. Holl

Atmósferas, P. Zumthor

Edificio Rue Franklin, Auguste Perret

Casa Riehl, L. Mies van der Rohe

Palacio del Centenario, Max Berg

Pabellón del Vidrio, Bruno Taut

Maison Domino, Le Corbusier

Villa Schwob, Le Corbusier

Maison Atelier para Ozenfant, Le Corbusier

Edificio de oficinas de hornigón armado, L. Mies van der Rohe

Dymaxion House, Buckminster Fuller

Maison Jaoul, Le Corbusier

Unité d'habitation de Marsella, Le Corbusier

Notre Dame de Haut, Le Corbusier

Torre Velasca, BBPR

Inauguración de Brasilia

Guild House, R. Venturi

Asamblea de Dacca, inicio de la construcción, L. Kahn

Can Lis, J. Utzon

Edificio Urumea, R. Moneo

Univ. Laboral Almería, J. Cano Lasso

Viviendas en María Coronel, Cruz & Ortiz

Sede Bankinter, R. Moneo

Centro Pompidou, R. Rogers y R. Piano

Piazza d'Italia, C. Moore

Casa de Huespedes Ilustres, R. Salmons

Plywood House, Herzog & De Meuron

Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, R. Moneo

Banco HSBC Hong-Kong, N. Foster

Sede de Previsión Española, R. Moneo

Reconstrucción del Chiado, A. Siza

Concurso Potsdamer Platz, H. Hilmer

Fundación Miró, R. Moneo, Palacio de Congresos, J. N. Baldeweg

Almacén de Ricola, Herzog & De Meuron

Stadhaus de Ulm, R. Meier

Fundación Cartier, J. Nouvel

Iglesia en Marco de Canaveses, A. Siza

Casa en Burdeos, R. Koolhaas

Auditorio Kursaal, R. Moneo

Fundación Serralves, A. Siza

Sede La General, A. Campo Baeza

30 St. Mary Axe, Norman Foster

Casa da Música, R. Koolhaas

MUSAC, L. M. Mansilla y E. Tuñón

Neues Museum, D. Chipperfield, Edificio Zaida, A. Siza y J. Domingo

Grematorio Kakamigahara, T. Ito

Museo Nelson Atkins, S. Holl

Oficinas en Zamora, A. Campo Baeza

Atrio de la Alhambra, A. Siza y J. Domingo

Actualidad

nos vencido al ornamento

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

"La casa debería proyectarse de dentro a fuera y debería construirse en función de las actividades de los ocupantes"

"Los precisamente la idea de qué formas pueden ser las que mejor se adaptan al modo de apropiado que crea la arquitectura en una época determinada"

"el templo dórico puede conseguir una aparente simplicidad a través de una auténtica complejidad"

"que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

"que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

"que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

"que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

"que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

"que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

"que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

"que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

"que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

"que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

"que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

"que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

"que los edificios sean adecuados a los usos -usum- que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración -perpetuitatem firmissima- que posean gracia y hermosura -gratiam et amoenitatem-

## Bibliografía

VITRUBIO, Marco, *De Architectura, Los Diez Libros de Arquitectura*, Alianza Editorial, 2016.

ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, Akal, Florencia, 1992.

PALLADIO, Andrea, *Los cuatro libros de la arquitectura*, Akal, Venecia, 2008.

LOOS, Adolf, *Ornamento y Delito*, incluido dentro de la obra *LOOS*, de SARNITZ, August, publicada por Editorial Taschen, 2003.

LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, París, 2013.

BEHNE, Adolf, *Der Moderne Zweckbau*, Birkhäuser Verlag GmbH, Originalausgabe, 1964.

PLATZ, Gustav Adolf, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2000.

*Cartas del Restauero*; Atenas (1931), Roma (1932), Venecia (1964), París (1972), Roma (1972), Copenhague (1984) y Cracovia (2001).

HITCHCOCK, Henry-Russel, *La arquitectura moderna: romanticismo y reintegración*, Historia de la Arquitectura Moderna, Editorial Reverté, Barcelona, 2015.

HITCHCOCK, H. R. y JOHNSON, Ph., *El Estilo Internacional, arquitectura desde 1922*, Comisión de Cultura del C.O. de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Nueva York, 1984.

*Carta de Atenas*; CIAM IV, 1933.

KAUFMANN, Emill, *De Ledoux a Le Corbusier*, Gustavo Gili, Viena, 1985.

PEVSNER, Nikolaus, *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Infinito, 2000.

GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura*, Editorial Reverté, Barcelona, 2009.

SERT, Josep Lluís, LÉGER, Fernando, GIEDION, Siegfried; Nueve puntos sobre la monumentalidad (Traducción de José María Coco Ferraris), *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, volumen 5, nº2, 2015. ZEVI, Bruno, *Hacia una arquitectura orgánica*, Apóstrofe, Barcelona, 1945.

ZEVI, Bruno, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Poseidón, Barcelona, 1980.

CHUECA GOITIA, Fernando, *Manifiesto de la Alhambra*, Colegio Oficial de Arquitectos de Granada, Granada, 2004.

HITCHCOCK, H. R., *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Cátedra, 2008.

BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

BANHAM, Reyner, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Paidós Iberica, 1985.

KAHN, Louis, *Forma y diseño*, NUEVA VISION ARGENTINA, Buenos Aires, 2004.

RUDOLFSKY, Bernard, *Arquitectura sin arquitectos*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1973.

COLLINS, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución, 1750-1950*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

ROSSI, Aldo, *Arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2015.

BARI, Manfredo Tafuri, *Teorías e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*, Celeste, Buenos Aires, 1997.

BOHÍGAS, Oriol, *Contra una arquitectura adjetivada*, Seix Barral, Barcelona, 1969.

ROSSI, Aldo, *Autobiografía científica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

JENCKS, Charles, *Movimientos modernos en Arquitectura*, Herman Blume, 1983.

DAL CO, Francesco, TAFURI, Manfredo, *Arquitectura contemporánea*, Aguilar, Milán, 1978.

VENTURI, Robert, BROWN, Denise Scott, Izenour, Steven, *Aprendiendo de Las Vegas*, Gustavo Gili, Cambridge, Massachusetts, 2013.

RUDOFISKY, Bernard, *Constructores prodigiosos: apuntes sobre una historia natural de la arquitectura*, Concepto, 1989.

JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986.

KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York*, The Monacelli Press, Nueva York, 1997.

TORRES, Paco, "Nota sobre un proyecto para Sevilla", *2C: Construcción de la ciudad*, nº 14, 1979.

COLQUHOUN, Alan, *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

JENCKS, Charles, *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

WOLFE, Tom, *Quién teme al Bauhaus feroz*, Anagrama, Nueva York, 2006.

PIÑÓN, Helio, *Reflexión histórica de la arquitectura moderna*, Península, Barcelona, 1984.

FRAMPTON, Kenneth, *Arquitectura Moderna. Una historia crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

CURTIS, William, *La arquitectura moderna desde 1900*, Phaidon Press Limited, Londres, 2012.

WATKIN, David, *Historia de la Arquitectura Occidental*, Könemann, Berlín, 2001.

STERN, Robert A. M., *Clasicismo moderno*, Nerea, Londres, 1988.

MONEO, Rafael, *El murmullo del lugar*, basada en la conferencia de R. Moneo de título igual (*The murmur of the site*) en Yufui, Japón, 1992.

MONTANER, Josep María, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

PARICIO, Ignacio, *La construcción de la arquitectura*, Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya, Barcelona, 1995.

KOOLHAAS, Rem, *Grandeza, o el problema de la talla*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

SIZA, Álvaro, *Imaginar la evidencia*, Abada, Roma-Bari, 2003.

ÁBALOS, Iñaki, *La Buena Vida*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

CAMPO BAEZA, Alberto, *La idea construida*, Nobuko, Madrid, 2000.

TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, *Argumentos sobre la contigüidad en arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001.

LLINÀS, Josep, *Sobre la importancia relativa de la forma*, Universitat de Valencia, Valencia, 2002.

HOLL, Steven, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

ZUMTHOR, Peter, *Atmósferas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

EVERS, Brend, THOENES, Christof, *Teoría de la Arquitectura, del Renacimiento a la actualidad*, Taschen, 2003.

BOHÍGAS, Oriol, *Contra la incontinencia urbana: reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*, Electa, 2004.

MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, ACTAR Barcelona, 2004.

CALATRAVA, Juan, *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Universidad de Granada, Granada, 2005.

TORRES, Elías, *Luz cenital*, COA Catalunya, Barcelona, 2005.

SMITHSON, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

DE SOLÀ-MORALES, Manuel, *De cosas urbanas*, Gustavo Gili, Rotterdam, 2008.

ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel, *La Historia de la Arquitectura del siglo XX*, publicado en *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*. Biel Ibáñez, M.a Pilar, Hernández Martínez, Ascensión, Universidad de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2011.

SAINZ GUTIÉRREZ, Victoriano, *Aldo Rossi en Sevilla, los primeros viajes (1975-1978)*, Boletín Académico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, A Coruña, 2013.

TOURNIKIOTIS, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna: Pevsner, Kaufmann, Giedion, Zevi, Benévolo, Hitchcock, Banham, Collins, Tafuri*, Editorial Reverté, Barcelona, 2014.

CACHORRO, Emilio, “"Nine points on monumentality": un manifiesto para la reactivación urbana contemporánea”, *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, volumen 5, nº 2, 2015.

## Créditos de las portadas y apartados

### *Portada*

<http://67.media.tumblr.com/>  
<http://1.bp.blogspot.com/>

### *Apartado Historiografías de la arquitectura*

<http://www.reimer-mann-verlag.de/>  
<http://4.bp.blogspot.com/>  
<https://rosswolfe.files.wordpress.com/>  
<http://www.oakknoll.com/pictures/>  
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/>  
<http://www.de8enopbouw.nl/>  
<http://pictures.abebooks.com/>  
<https://thesleepofrigour.files.wordpress.com/>  
<http://publish.illinois.edu/>

### *Apartado Discursos críticos y pensamiento arquitectónico*

<http://www.vitruvius.com.br/>  
<https://images-na.ssl-images-amazon.com/>  
<http://image.anobii.com/>

### *Apartado Manifiestos y discursos*

<https://upload.wikimedia.org/>  
<http://server2.docfoc.com/>  
<https://pbs.twimg.com/>

### *Apartado Experiencias autobiográficas y experiencias particulares*

<http://www.tccuadernos.com/>  
<http://www.culturaitalia.it/>  
<http://www.stevenholl.com/>  
<http://morethaneyecandy.nl/>