



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA

ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

MODERNIDAD ATEMPORAL

TESIS DOCTORAL

presentada por: Alberto Burgos  
dirigida por: Dr. D. Vicente Más Llorens

Valencia 2008

ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA  
DE LA UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA  
Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Modernidad atemporal

TESIS DOCTORAL

presentada por: Alberto Burgos  
dirigida por: Dr. D. Vicente Más Llorens.

Valencia 2008

## **AGRADECIMIENTOS**

Si todo trabajo requiere ayuda y aliento, una tesis larga, las multiplica. En número, tiempo y paciencia.

Ante la dificultad de agradecerse a todos y ponderar a cada uno, mencionaré solo a unos cuantos que se alegrarán, como yo, de ver esto impreso ya. Todos saben por qué.

Alberto, Nacho, Vicente e Isabel.

Peps, d. Manri, Mar, José Luis, d. Arturo, Marisa y Rafael.

Juan Miguel, José Benito , Félix, Miguel Angel, Fernando, Alfredo, Ignacio y Eduardo.

David, Andrés y Pablo.

*Descubrir lo que realmente era la arquitectura me llevó cincuenta años, medio siglo*

MIES. AD marzo 1966 pág. 7

*Crear la forma desde la esencia del problema con los medios de nuestra época.  
Esta es nuestra tarea.*

MIES. Burohaus. G nº 1. 1923

*Revisé mis trabajos de hace muchos años, distanciados entre sí por vida y sucesos. Podría cambiar el orden en que nacieron pues en todos ellos encontré algo que los unificaba en el tiempo. Revisé obras no mías y sentí que en muchas sucedía lo contrario. (...) Tal vez sea una suposición mía, pero me consideré obligado a ser sincero y confesar ese sentimiento de que no había pasado el tiempo por mis obras.*

DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota : escritos, conversaciones, conferencias; edición a cargo de Moisés Puente, Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002. pág. 88.

*Un milenio de buena construcción es tan difícil como cualquier otro, y merece la pena planificarlo.*

HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional: arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Galería-Librería Yerba: Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; pág. 100



## INTRODUCCION

En 1983, Alejandro de la Sota comentaba con certero olfato la obra de Jacobsen:

*“ El primer libro de Jacobsen que conocí me vino muy bien, porque había cierta agilidad mental en él, hasta que conocí sus obras en la realidad. Al recordar su obra, me quedo con las sillas.”*<sup>1</sup>

Hoy, con la perspectiva que da el cambio de siglo, nos proponemos revisar las nuevas formas generadas tras la revolución del movimiento moderno.

Hay algo en la silla de Jacobsen que también nos llama siempre la atención: su resistencia a la caducidad. Sillas y edificios salieron de la misma mano y fueron muy modernos en una misma época. Sin embargo, mientras los edificios han envejecido, las sillas mantienen su actualidad. Compartimos el asombro de Oscar Tusquets frente a otra silla, esta vez la E741 de Charles Eames:

*“Yo no sabría hacerla más moderna”, afirma treinta años después.*<sup>2</sup>

Proponemos un experimento sencillo y sugerente: Ojea viejas publicaciones de arquitectura “moderna”. En especial los anuncios publicitarios de aquellas revistas de los cincuenta o sesenta. ¿Quién no se asombra ante el estrago que ha producido el tiempo sobre aquellos muebles, revestimientos o sanitarios con aspiraciones de futuro?. No nos referimos ahora a la indumentaria o el peinado de los –las- reclamos publicitarios que acompañan inevitablemente aquellos materiales, razonablemente vestidos a la moda. ¿Quién no se sorprendió al ojea por primera vez las casas blancas de

<sup>1</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Entrevista sobre arquitectura nórdica; Entrevista con Marta Thorne, publicada originalmente en Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, 157, abril-mayo 1983; ALEJANDRO DE LA SOTA, ESCRITOS, CONVERSACIONES, CONFERENCIAS; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 104.

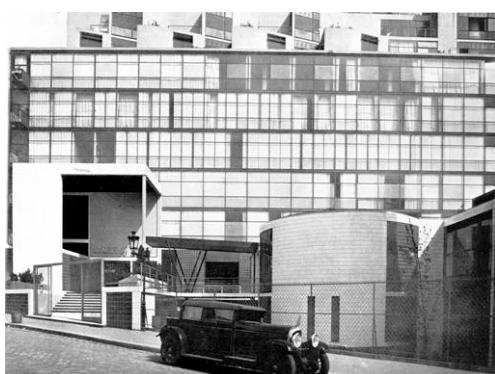
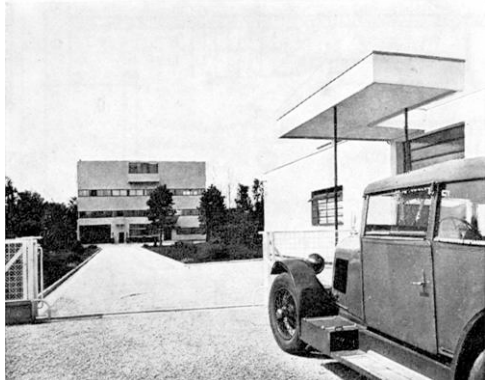
*El primer libro de Jacobsen que conocí me vino muy bien, porque había cierta agilidad mental en él, hasta que conocí sus obras en la realidad. Al recordar su obra, me quedo con las sillas. Lo digo porque hay un peligro en esta arquitectura ligera que ansiamos y que consiste en el amaneramiento.*

*Quando tienes una técnica o una tecnología al lado que hace lo que tu quieres, entonces tienes que medir un poco hasta dónde llegas. La arquitectura y el diseño deben tener esa cosa de “ser deseada”, no alcanzada. Lo contrario se ve en las cosas nuevas de Dinamarca; aunque hay cosas nuevas, lo nuevo lo rematan tanto, lo manosean tanto, que todos los productos quedan casi muertos.*

*Estuve en el hotel SAS de Jacobsen, que era una cursilería tremenda. Cada cosa en sí no estaba mal, pero el conjunto era puro barroco actual.*

<sup>2</sup> TUSQUETS, Oscar; Dios lo ve; editorial Anagrama, Barcelona 2000; página 23.

Nota: La primera silla antes es de 1952; la serie aluminium group, de 1958.



Corbusier, aquellas fotos de la villa en Garches desde la verja, o aquella de la casa Citrohan en Stuttgart...,<sup>3</sup> ¿Quién no se preguntó, a la vista del coche de museo que aparece ante ellas, –“¿Qué hace eso aquí?” El Voisin las ponía en escala, pero no logró fijarlas a su época. El vehículo pertenece al pasado, esas arquitecturas no. Así, en los fotos publicitarias, vestidos y revestimientos, sanitarios y mobiliarios provocan un nostálgico regusto, tan caduco como las tintas de la impresión, tan amarilleados como el antaño blanco-inmaculado del couché. Mientras, el grifo, el cenicero, la silla de Jacobsen o la casa Tugendhat mantienen aún los brillos y la blancura de su primitivo esplendor.

Cuando en una entrevista en los sesenta, al final de su vida, preguntaban a Mies porque no había vuelto a diseñar muebles, desde aquellas exquisitas sillas Brno, o las regias sillas Barcelona, el maestro respondía con aparente sencillez:

- *Sabe, yo he estado buscando toda la vida la perfección, y si ya la encontré en el 1929, ...*<sup>4</sup>

Esa pervivencia de Le Corbusier, el acierto de esa elección de Alejandro de la Sota, el secreto de esa “perfección” de Mies queremos desentrañar y comprender. De regreso al futuro, con la perspectiva del nuevo siglo, extraer, aislar y precisar las características de la atemporalidad.

## 1. Arquitectura y clasicismo.

Es un camino repetidamente recorrido el de la definición de lo clásico. Camino erróneamente hoyado y peor señalizado.

No solo hablamos de arquitectura clásica. Hoy oímos hablar también de música clásica, de teatro clásico, o de mueble clásico. Se compran y venden en contraposición a música, pintura o mueble moderno... Por eso nos alegró encontrar hace años aquel catálogo de Alivar bajo el título de “Los clásicos del siglo XX”, con las sillas de Le Corbusier, de Mies, de Breuer... Una definición premonitoria de los posteriores compendios y antologías comercializados como “Los clásicos de la música Pop”, “Los clásicos del Rock” o “del Jazz”...

El paso del tiempo sobre las vanguardias ha roto la vieja disyuntiva clásico-moderno, pues moderno no dice ya de

<sup>4</sup> MIES, posiblemente en la entrevista con Katherine Kuth, "Mies van der Rohe. Modern Classicist", en Saturday Review, 48. 1965, nº. 4, página 22-23 y 61. Aquí, de NEUMEYER, F.; Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968. 1986; El Croquis Editorial, Madrid 1995, página 520.

coetáneo. La pintura “moderna”, como la música o cualesquiera de las artes lleva un siglo danzando por la cultura popular. Aunque todo el mundo sabe a que se refiere cuando habla de música clásica o de música moderna, el significado de “clásico” ha dado un fuerte viraje con esas recopilaciones. Si un buen tema empieza por “The best of...”, y pasa a “The very Best” puede acabar entre “Los clásicos de la música moderna”.

En arquitectura, flaco servicio hicieron Serlio, Vignola, o Summerson al reducir la definición del clasicismo al revestimiento de unos órdenes, a unos centímetros de ropaje sobre la arquitectura. Lo que ya ocurrió al decorar el Coliseo.

¿Qué significa clásico en arquitectura? ¿Es solo un estilo más? ¿Qué intención subyace en ese recurso cíclico al clasicismo a lo largo de la historia del arte?



## 2. Arquitectura y tiempo.

¿De qué tiempo es este lugar? pregunta Kevin Lynch.<sup>5</sup>  
¿De qué tiempo es esta arquitectura? podemos preguntarnos de otro modo.

La arquitectura tiene antecedentes, requiere coordenadas espacio temporales. Otra cosa son utopías. Se construye en un lugar, lo que no solo significa un sitio, un clima, o una orientación. Construye un lugar en el espacio y en el tiempo. Denota una cultura, un momento histórico. Y del mismo modo que podemos objetivar que una arquitectura esta fuera de sitio, precisando su incompatibilidad con parámetros reales, podemos analizar su adecuación al momento, calificándola de futurista o afirmando que esta anticuada.

<sup>67</sup>Este va a ser el enfoque de nuestro análisis, arquitectura en el tiempo, no tiempo en la arquitectura. Es cierto que, del mismo modo que la arquitectura manipula el lugar y organiza el espacio, opera también sobre el tiempo: lo tensa o lo distiende, lo acelera o lo

<sup>5</sup> LYNCH, Kevin, ¿De qué tiempo es este lugar?. editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972

<sup>6</sup> Imágenes, de izquierda a derecha, tomadas de una clase de Vicente Más en la Escuela de Arquitectura, Valencia 2002:

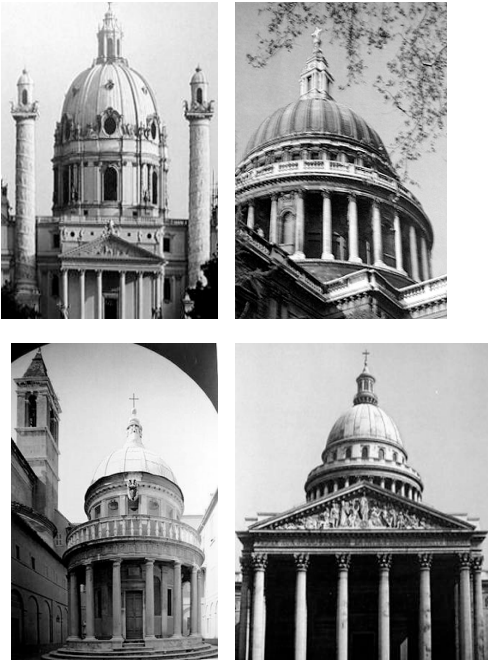
- A LOOSHAUS. ADOLF LOOS VIENA. 1909
- B PALACIO EPISCOPAL DE VALENCIA. VICENTE TRAVER. 1942
- C PALACIO PITI. FLORENCIA. 1458
- D FABRICA FAGUS. GROPIUS Y MEIER. ALFELD. 1910-11



aquieta. Pero aquí no nos detendremos en lo que hace la arquitectura con el tiempo, sino el tiempo con la arquitectura.

¿Entonces, cotidianeidad o atemporalidad? En el curso de la cultura, de épocas, estilos y modas, ¿es un valor o un contravalor ese quedar al margen del tiempo?

Brindamos otro divertido experimento académico: Provocar en un conjunto de cultos alumnos la paradoja de las falsas dataciones. Basta con presentar en grupos de tres o cuatro, imágenes de arquitectura de parecido “estilo” y pedirles que propongan fecha para cada obra. O ni eso: Simplemente una ordenación cronológica. En cuanto comienza el baile de siglos, en cuanto se siembra el desconcierto entre lo que parece puro renacimiento del XV y es la Magdalenne, o puro barroco y es un palacio valenciano del s XX... En cuanto reflexionamos sobre la paradoja estilística, miramos la arquitectura en el tiempo con otros ojos.<sup>8</sup>



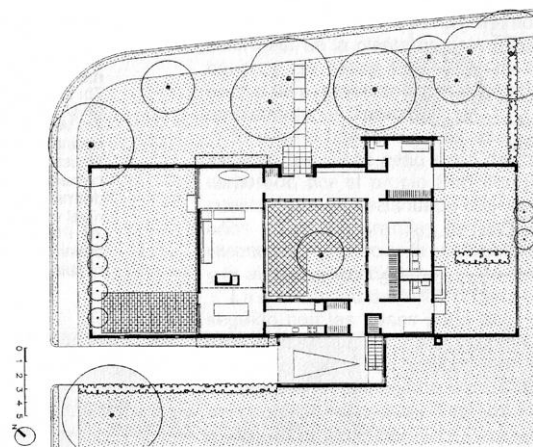
### 3. Arquitectura y modernidad.

Se ha criticado ciegamente el enfoque antihistórico propugnado por las vanguardias del movimiento moderno. Una arquitectura que pretendía partir de cero, generarse como resolución matemática (estrictamente “científica”) de un problema bien planteado, al margen de la sabia experiencia de la historia. Veremos que no fue así: Paralelamente a su actitud anti-historicista, (anti-clasicista más bien), los primeros modernos extraen una y otra vez la esencia de la arquitectura que encuentran en los arquetipos de la historia. Es cierto que reaccionan fieramente ante el superficial eclecticismo imperante por el sin sentido de sus formas. Reaccionan en contra del historicismo, pero no de la historia; ante la erudición estilística, no ante la cultura. De lo que nada quieren saber es de estilos o de modas. Al menos eso dicen: Cuando entrevistan a Sert a raíz de su casa patio en Cambridge, Massachusetts 1959, y le preguntan De qué estilo es, responde sin vacilar: -“Estilo Sumerio- Asirio”.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> id, imágenes, de izquierda a derecha:

- A SAN CARLOS BORROMEO. FISCHER VON ERLACH. VIENA. 1715-37
- B CATEDRAL DE SAN PABLO. CHRISTOPHER WREN. LONDRES. 1675-1710
- C TEMPIETO DE SAN PIETRO IN MONTORIO. BRAMANTE. 1503.
- D PANTEON. SUFFLOT. PARIS. 1752

<sup>9</sup> posiblemente en BORRAS, María Luisa; Sert, Arquitectura mediterránea; ediciones Polígrafa, Barcelona 1984.





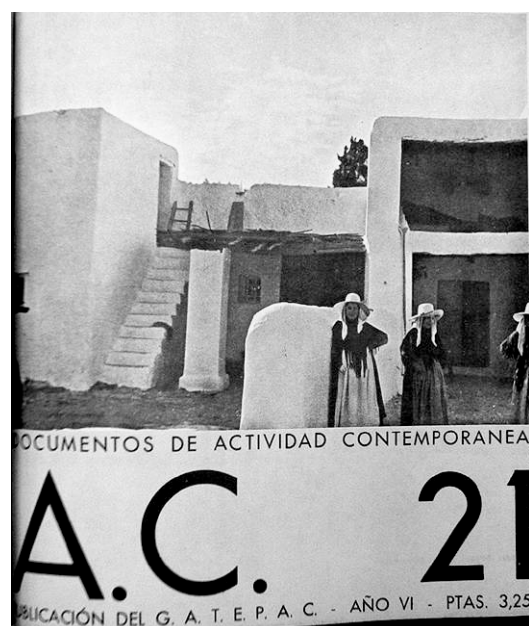


Por eso no solo criticaremos la definición de clasicismo de Summerson, sino a Hitchcock por la del “Estilo Internacional”. Uno y otro ofrecen solo descripciones estilísticas. Reflexionan sobre aspectos meramente epidérmicos de intenciones mucho más profundas. Al movimiento moderno no le interesan las formas heredadas de la historia, ya sean decoraciones o modelos. Cuando insiste en partir de cero, para liberarse de la inercia del tradicionalismo, hace frecuente referencia a la arquitectura primitiva y a la arquitectura sin arquitecto: Arquitecturas anónimas, derivadas de una experiencia vivencial, no de los aprioris de la cultura historicista; arquitecturas atentas a lo que pide el caso concreto, no a lo que manda un modo correcto.

Lo corrobora el compendio de innumerables ejemplos de arquitectura popular ofrecidos como soporte de las tesis más agresivamente “modernas” de A.C. Aquella publicación del GATEPAC entre los años 31 y 37, le dedicó amplio espacio a la arquitectura popular ya desde su primer número. De los veinticinco números trimestrales, le consagró el 18 y el 21 completos.<sup>10</sup> En su prevención ante los resultados de la “cultura” subyace la tesis de Rousseau del buen salvaje frente a la corrupción de la civilización.



Ahí, en la arquitectura popular, reconocemos con facilidad el valor de lo perenne frente a lo caduco. Nadie puede negar su adecuación al sitio, su adecuación al clima, su adecuación al lugar. Es tan adecuada como atemporal.



Muchos redujeron el Movimiento Moderno a un estilo más y no dudaron en datarlo con fecha de nacimiento y de defunción. Agotado su repertorio formal, nuevos “-ismos” vendrán a sucederle, hasta completar el SXX. Hoy, con más perspectiva, vemos que se apresuraron en enterrar la caricatura de algo mucho más vivo. Según Curtis:

*Es posible que estemos más cerca del inicio de una tradición que del final de otra.<sup>11</sup>*

El Movimiento Moderno supera un conjunto de resultados formales, fruto de unos conocidos motivos

<sup>10</sup> AC nº. 18 (1935) “NUMERO DEDICADO A LA ARQUITECTURA POPULAR La arquitectura popular sin estilo y los objetos de uso domestico de los lugares apartados de los centros de civilización conservan una base racional que constituye la esencia de su expresión”; GATEPAC; AC, 1931-1937; ed. Facsimil. Gustavo Gili, Barcelona 1975

<sup>11</sup> CURTIS, William; La Arquitectura moderna desde 1900; Ed. Hermann Blume, Barcelona 1986 ; página 6



sociales, técnicos y culturales en los comienzos del siglo pasado. El Movimiento Moderno ofertó un nuevo enfoque de la arquitectura, del modo de afrontar el proyecto, que trasciende un mero sistema plástico y desborda virtualidad. No ponemos en duda esa pervivencia global. Lo que nos interesa investigar son los criterios de esa atemporalidad.

¿Qué vio D. Alejandro en aquella silla?<sup>12</sup> ¿Qué la hace sobreponerse a la caducidad de la moda que le rodea? ¿Qué hace flotar sobre la corriente del devenir de los estilos aquellos paquebotes blancos? ¿Cuál es el elixir de la eterna juventud que dimana la obra de Mies? En suma, a la vuelta de un siglo vertiginoso, querríamos precisar dónde radica la atemporalidad del verdadero clasicismo.

#### 4. Objetivo y procedimiento.

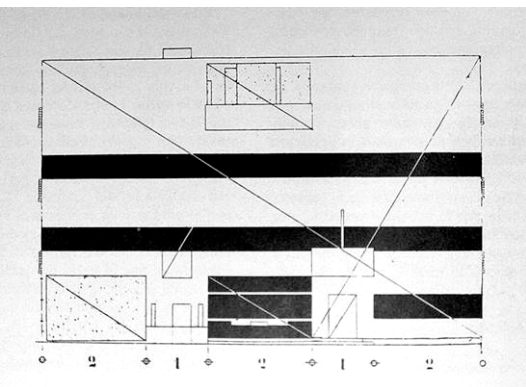
Comenzando por su fin, el objetivo de este trabajo es probar si existe una modernidad atemporal y, en consecuencia, redefinir la arquitectura clásica.

Previamente habremos de desmontar la acepciones vulgares de arquitectura moderna y arquitectura clásica, reducidas habitualmente a meros estilos, “el estilo internacional” y el clasicista.

Para ello, sobre las iniciales acepciones superficiales acumularemos una compilación de argumentos de autores de peso que acabe por demolerlas.

El mensaje del Movimiento Moderno no es algo caduco. Nos devolvió al origen de la arquitectura y estamos ahora apenas empezando:

Crear la forma desde la esencia del problema con los medios de la época es justo lo que necesita el hombre siempre.



Mucho antes de comenzar esta investigación, nos alegrábamos al encontrar algunas formas modernas no caducas. Asombrados por su pervivencia pretendíamos desentrañar su secreto, su canon, mientras ensayábamos construir las. Pretendíamos trazar, al modo de Hitchcock, un sistema compositivo de la forma: Nuestra ingenua intención inicial era codificar un orden clásico de “estilo” Moderno.

Pretendíamos proponer otro código de estilo, no ya internacional –independiente del lugar- sino atemporal, y

<sup>12</sup> JACOBSEN, Silla hormiga, aquí la versión infantil, en el colegio Munkengaards, Vangedevej, 178. Soborg. Copenhagen.

descubrimos que atemporal no es un estilo más, sino el no tenerlo.

Buscando descodificar el Movimiento Moderno nos tropezamos con su riqueza escondida: ni es un estilo más ni es un mero procedimiento proyectual. Volver al origen es abandonar la memoria de las formas para encontrarse en lo racional y sensible. Partir de cero es concebir desde la necesidad del momento con los medios del momento. Y eso es lo que ha hecho el hombre de todos los tiempos.

Fue un golpe de suerte la edición de los escritos de Alejandro de la Sota durante el transcurso de esta investigación: Corroboraron el concepto que nos veníamos formando sobre su figura, y nos han permitido pedirle opinión sobre lo que estábamos escribiendo. Superó nuestra intención inicial de analizar su atemporalidad. En cierto modo podríamos afirmar que lo adoptamos como segundo director de tesis. Ordenamos su cuerpo teórico según nuestro esquema de investigación (clasicismo, modernidad, atemporalidad) y le invitamos a colaborar.

## **5. Resumen de la investigación por capítulos. Fuentes principales.**

La tesis procede desde una descripción del estado de la cuestión (capítulos 1 y 2), a través de la elaboración de unas conclusiones provisionales (capítulo 3), verificadas mediante la experimentación en un caso concreto (capítulo 4), que deviene en una conclusión definitiva (capítulo 5) . Se completa con bibliografía y anexos (capítulos 6 y 7).

El estado de la cuestión aborda en el primer capítulo, “**definiciones**”, las acepciones vulgares de los tres conceptos analizados: clasicismo, modernidad y atemporalidad. Aporta una descripción de los tópicos mediante un resumen de las publicaciones más conocidas:

“El estilo internacional”<sup>13</sup> y “El lenguaje clásico de la arquitectura”<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> HITCHCOCK, HENRY RUSSELL Y JOHNSON, PHILIP; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984

<sup>14</sup> SUMMERSON, John; El lenguaje clásico de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972

En el segundo capítulo se discuten y critican las acepciones vulgares, enfrentándolas como "**binomios**",

Clasicismo- atemporalidad,  
clasicismo- modernidad y  
modernidad- atemporalidad,

Aporta también un compendio ordenado de opiniones de autores prestigiosos recogidas en publicaciones dispersas. Son textos de Giedion <sup>15</sup>, Piñón, Tzonis <sup>16</sup>..., y de algunos modernos: Le Corbusier, Mies <sup>17</sup>, Kahn <sup>18</sup> y otros.

Profundizaremos en diversas acepciones del clasicismo, en literatura y otras artes. Fundamentaremos la vigencia del Movimiento Moderno, analizando las relaciones entre

forma y concepto.  
forma y tiempo,

después de mostrar el contraste entre los espíritus y procedimientos del clasicismo y la modernidad, revisando las interacciones

forma-función y  
forma-procedimiento

de ambos sistemas.

Con ello, elaboramos unas conclusiones provisionales en el tercer capítulo, precisando los "**criterios de atemporalidad**", núcleo de la tesis. Pivotan sobre la definición de arquitectura que hace Alberto Campo Baeza, "idea construida"<sup>19</sup>. Parten del análisis de las

---

<sup>15</sup> GIEDION, Sigfrid; Espacio, tiempo y arquitectura.1941; Ed. Dossat. Madrid 1978;

<sup>16</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 1984.

<sup>17</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia, 1982

<sup>18</sup> KAHN, Louis I.; Conversaciones con estudiantes; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002

KAHN, Louis I.; BIBLIOTECAS; COAC, Barcelona 89

NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981

<sup>19</sup> CAMPO BAEZA, ALBERTO; La idea construida; universidad de Palermo, Buenos Aires . 2001, página

pocas propuestas explícitas de atemporalidad, que hemos encontrado: Las de Louis Kahn y de Christopher Alexander.<sup>20</sup>

Dedicamos el capítulo cuarto a la "**experimentación**" de esos criterios sobre un autor concreto, Alejandro de la Sota. Los verificaremos sobre una obra concreta, la casa Caeyra, aunque emblemática poco analizada. Descubriremos la latente atemporalidad que subyace bajo su patente modernidad. Y demostraremos a través de sus escritos<sup>21</sup> y las tesis publicadas<sup>22</sup>, que esa surge de aquella.

Podemos así, en el capítulo cinco, recopilar las "**conclusiones**" definitivas sobre la esencia de la atemporalidad. Una última reflexión sobre sus parámetros, aplicables al análisis y al proyecto: La atemporalidad, una redefinición de la arquitectura clásica, fruto de la modernidad.

## 6. Alejandro de la Sota. Motivos de su elección.



- vive de la vena de la modernidad.
- rechaza todo clasicismo.
- aporta un procedimiento generador de atemporalidad.
- autor próximo.
- gran maestro de la arquitectura española, aún poco estudiado y reconocido.
- acompaña sus obras de un sólido cuerpo teórico.

<sup>20</sup> ALEXANDER, Ch. y otros; Un lenguaje de patrones. Ciudades, edificios y Construcciones. 1977; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1980

ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectura/ Perspectivas, Barcelona 1980

<sup>21</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota : Escritos, conversaciones, conferencias; edición a cargo de Moisés Puente, Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, arquitecto; Editorial Pronaos, Madrid 1989

<sup>22</sup> RODRÍGUEZ CHEDA, J. B.: "Alejandro de la Sota: construcción, idea y arquitectura". Santiago de Compostela, 1994. Editor: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia

BRAVO REIMS, Restituto; Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984).; Editor: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones. Colección Textos de Doctorado. Serie Arquitectura. Nº 14 Año de 1ª edición: 2000

De los autores que más nos atraen hemos elegido a don Alejandro de la Sota. Y de su obra, la casa Domínguez. Una conjunción de motivos sostiene esa elección, unos circunstanciales y otros de más cuerpo; todos en relación a esta tesis.

D. Alejandro, como pretendemos mostrar, vive de la vena de la modernidad, se declara y actúa fuera de todo clasicismo y, por su razonamiento proyectual, construye reiteradamente modelos de atemporalidad. Sin buscarla, al cabo de los años, la descubre en su propia obra. Así escribe al preparar la edición de Pronaos en 1989, en una mirada retrospectiva de casi 50 años:

*Repasando ahora, por obligación del libro, exposición, etc., los proyectos y obras realizadas en el estudio durante tantos años, me encuentro **que las primeras obras se parecen muchísimo a las últimas**; las memorias que justifican su concepción parecen que son de hoy, apenas cambia el lenguaje, **y había ya en ellas un principio que el tiempo transformara en vicio: La Arquitectura, cuando existe, es consecuencia de un claro planteamiento de un problema real, problema formado por la cantidad de datos que se nos dan, que nosotros completamos y que, en el conjunto de ellos, los arquitectónicos son unos más, en muy contados casos los más importantes, para con todos obtener un producto determinado, relacionado con nuestro vivir sobre la tierra.***<sup>23</sup>



También, en las palabras pronunciadas al recibir la medalla de Oro de la Fundación Camuñas, en 1993:

*Revisé mis trabajos de hace muchos años, distanciados entre sí por vida y sucesos, podría cambiar el orden en el que nacieron pues **en todos ellos encontré algo que los unificaba en el tiempo**. Revisé obras no mías y sentí que en muchas sucedía lo contrario. La tontería de aquéllas nacidas exclusivamente de la novedad, del salto adelante, como hoy se dice, sigue hoy vigente, como también hoy se dice. En los últimos años he sentido el reconocimiento de vosotros, no sólo en mis obras sino incluso, escuchando mis palabras de mayor.*

*Debo confesaros que no deja de sorprenderme este reconocimiento pues al empezar cada nuevo proyecto, en la soledad íntima de mis pensamientos, no me siento ni más ni menos tranquilo que en mis años con menos años. Y quizá este sea mi secreto. No haber esperado a ser mayor para ser exigente ni haber llegado a serlo sin abandonar el riesgo y la aventura en la arquitectura y así*

<sup>23</sup> DE LA SOTA, Alejandro; ALEJANDRO DE LA SOTA, arquitecto; Recuerdos y experiencias; editorial Pronaos, Madrid 1989; página 12.

**creo que mis obras últimas tienen tanta frescura como las primeras. Eso, repito, me creo yo. Tal vez sea una posición mía, pero me consideré obligado a ser sincero y confesar ese sentimiento de que **no había pasado el tiempo por mis obras.****<sup>24</sup>

También la señala en certero análisis Navarro Baldeweg:

*Today, when architecture is conceived as a continuation of what surrounds it, aligning itself with history of the city of the past, we are surprised by Alejandro de la Sota who appears as a “negative poet” who remains totally independent, swims against the current, yet introduces his projects the most wide-ranging concerns. These works deepen with familiarity because they come from memorable images of deep-felt emotions that were new when born, not simply renovated, and thus **will always retain the original novelty and freshness.***<sup>25</sup>

Otros motivos, con parecer menores, no son despreciables:

Es un autor próximo a nosotros, geográficamente y en sus planteamientos. Es uno de los grandes maestros<sup>26</sup>  
<sup>27</sup> <sup>28</sup> de la arquitectura española, aún poco estudiado y

---

<sup>24</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002, página 88 y 89.

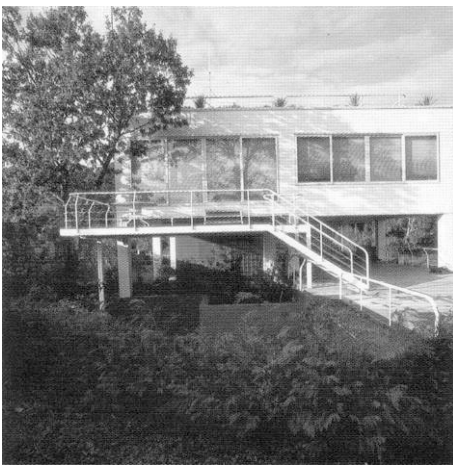
<sup>25</sup> NAVARRO BALDEWEG, Juan; Excerpted from “Madrid: Masters and Disciples”. The Architectural Review, Vol. 179. nº 1071, May 1986.

<sup>26</sup> Así es llamado en la Guía de la Arquitectura Española 1920-2000 en siete ocasiones: “el gran arquitecto Alejandro de la Sota (Correos de León) página 121; “el gran maestro moderno Alejandro de la Sota” (viviendas en Salamanca) página 123; “el Gobierno Civil, una obra de singular personalidad en su maestría, apuesta por los valores del Movimiento Moderno, convirtiéndose en abanderada de la modernidad en España”, página 196; “el maestro Alejandro de la Sota” (viviendas Gondomar, Pontevedra) página. 218; “el maestro don Alejandro de la Sota (vivienda en la Caeyra, Pontevedra) página 219; Maravillas, “la segunda en el tiempo de las dos grandes obras maestras del arquitecto Alejandro de la Sota. (...) se ha considerado siempre como uno de los edificios más cualificados y representativos del ejercicio moderno y pleno en España”; página 253. “el gran arquitecto Sota” (centro de Calculo, Madrid) página 265. La guía selecciona 15 de sus obras, frente a Coderch, 14; Sáenz de Oiza, 11; Fisac, 9 y Sostres, 6. Solo es superado por Moneo con 19.

VVAA; Guía de Arquitectura. España 1920- 2000; Registro de Arquitectura de España, Ministerio de Fomento; ed. Tanais, Madrid 1998.

<sup>27</sup> *Ya sea a través de sus enseñanzas en Madrid o gracias a su gimnasio brutalista del Colegio Maravillas, construido también en la capital entre 1961 y 1962, la arquitectura retraída pero dinámica de Sota se ha convertido en España casi en un método normativo durante los años ochenta.*

FRAMPTON, K.; Historia crítica de la arquitectura moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1992; páginas 340 y 341



reconocido <sup>29</sup>. *Su maestría, reconocida por fin en nuestro país en los últimos años (Medalla de Oro al Merito en las Bellas Artes en 1986 y medalla de Oro de la Arquitectura del Consejo superior de Arquitectos de España en 1988) viene ahora a ser reconocida internacionalmente, afirmaba con optimismo Campo Baeza en 1990, con motivo de las exposiciones de su obra en Zúrich y Harvard.*<sup>30</sup>

Solo conocemos tres tesis doctorales, la de Rodríguez Cheda (1990), la de Restituto Bravo (1994), y, más reciente, la de Rodrigo Pemjean (2004).<sup>31</sup>

<sup>28</sup> *No sabia entonces el maestro de maestros que, en boca de K. Framptom, este pequeño gran arquitecto, era el maestro español por excelencia.*

CAMPO BAEZA, ALBERTO; *El día que Mies visito a Sota; en La Idea Construida; Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1996, página 192*

<sup>29</sup> *Nos sorprende que la obra de Oiza, de la Sota, Coderch o Sostres no haya llegado a tener aún reconocimiento publico mundial. (...) Pero no es esta la generación que recibe el reconocimiento exterior, sino primordialmente, la de su magisterio interior.*

VVAA; *Guía de Arquitectura. España 1920- 2000; Registro de Arquitectura de España, Ministerio de Fomento; ed. Tanais, Madrid 1998; páginas 19 y 24*

<sup>30</sup> CAMPO BAEZA, ALBERTO; *La sencilla sencillez de Alejandro de la Sota se expone en Zúrich, Arquitectos n°. 115, Madrid 1990, página 5*

<sup>31</sup> Título: LA CONSTRUCCION EN LA IDEA DE ARQUITECTURA DE ALEJANDRO DE LA SOTA

Autor: RODRIGUEZ CHEDA, JOSE BENITO

Año Académico: 1990

Universidad: A CORUÑA

Centro de Lectura: ARQUITECTURA

Centro Realización: DEPARTAMENTO: CONSTRUCCIONES ARQUITECTONICAS

Director: FERNANDEZ ALBALAT LOIS ANDRES

Tribunal: BALTAR TOJO RAFAEL, CAMPO BAEZA ALBERTO, PELLICER DAVIÑA DOMINGO, GALLEGO JORRETO MANUEL, FERNANDEZ MADRID JOAQUIN

Descriptores: CIENCIAS DE LAS ARTES Y LAS LETRAS; ARQUITECTURA; DISEÑO ARQUITECTONICO; EL TRABAJO CONSTITUYE UNA INVESTIGACION SOBRE LAS RELACIONES, CONSTRUCCION, FORMA Y ARQUITECTURA EN LA OBRA DE ALEJANDRO DE LA SOTA. PRETENDE ESTABLECER LA CENTRALIDAD DEL CONCEPTO CONSTRUCCION EN LA CARACTERIZACION DE LA IDEA DE ARQUITECTURA EN SOTA. LA MEJOR SINTESIS DEL TRABAJO APARECE REFLEJADA EN EL INDICE: INTRODUCCION; I: RESEÑA BIOGRAFICA; II. SUPUESTOS DEL DISCURSO ARQUITECTONICO DE A. DE LA SOTA. III. HACIA UNA DEFINICION DE ARQUITECTURA O EL PRIMADO TECNOLÓGICO EN UNA POSIBLE DEFINICION DE ARQUITECTURA; IV. PROCESO (CREATIVA): METODOLOGICO VS. POETICA; V. NEUTRALIDAD, ANONIMATO, EVANESCENCIA, EL ESTATUTO DEL OBJETO TECNOLÓGICO; VI. CONCLUSIONES; VII. BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA.

Título: EL MATERISMO TRANSPPOSITIVO COMO FENOMENO EPIGENETICO DE LA ARQUITECTURA EN EL S. XX: TRANSPOETICA.

Autor: BRAVO REMIS RESTITUTO



Año Académico: 1994  
 Universidad: POLITECNICA DE MADRID  
 Centro de Lectura: ARQUITECTURA  
 Centro Realización: DEPARTAMENTO: PROYECTOS  
 ARQUITECTONICOS PROGRAMA DE DOCTORADO: ARQUITECTURA Y  
 PROYECTO DE ARQUITECTURA  
 Director: SAENZ DE OIZA FRANCISCO JAVIER  
 Tribunal: CAMPO BAEZA ALBERTO, GALLEGO JORRETO JOSE  
 MANUEL, MORALES SANCHEZ JOSE, FERNANDEZ-GALIANO RUIZ LUIS  
 Descriptores: CIENCIAS DE LAS ARTES Y LAS LETRAS;  
 ARQUITECTURA; DISEÑO ARQUITECTONICO;

Resumen:

LA TESIS DOCTORAL SE APOYA EN UNA DOCUMENTACION INEDITA DE ALGUNAS OBRAS DE ALEJANDRO DE LA SOTA. SOBRE ELLAS SE REALIZA EL CORRESPONDIENTE ANALISIS ARQUITECTONICO Y A PARTIR DE ELLO SE LLEGA A LAS CONCLUSIONES. SE COMPLETA CON UNAS CONFRONTACIONES DE IMAGENES QUE SE MUESTRAN COMO EFICAZ MECANISMO DE SUGERENCIA. POR ENCIMA DE SU CARACTER PROLIJO SIENDO UNA TESIS DE GRAN EXTENSION, ENTENDEMOS QUE EL TRABAJO ES POSITIVO.

UTOPIA Y REALIDAD. CUATRO PROYECTOS DE VIVIENDA COLECTIVA DE ALEJANDRO DE LA SOTA

Autor: PEMJEAN MUÑOZ, RODRIGO

Año Académico: 2004

Universidad: POLITÉCNICA DE MADRID

Centro de Lectura: ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

Departamento: PROYECTOS ARQUITECTONICOS

Programa Doctorado: ARQUITECTURA Y PROYECTO DE ARQUITECTURA

Centro de Realización: ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID

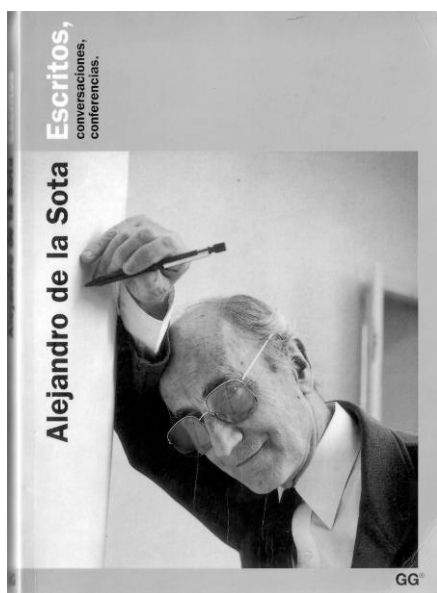
Director: CASAS GÓMEZ MANUEL DE LAS

Tribunal: • CAMPO BAEZA ALBERTO

- SAMBRICIO RIVERA ECHEGARAY CARLOS
- GALLEGO JORRETO MANUEL
- DIAZ RECASENS GONZALO
- MARTINEZ SANTA MARÍA LUIS

Descriptores: CIENCIAS DE LAS ARTES Y LAS LETRAS;  
 ARQUITECTURA;

*Resumen:* Esta tesis quiere abordar el tema de la vivienda desde los postulados de la arquitectura de Alejandro de la Sota, que planteará ese concepto del habitar: un vínculo claro entre casas y modo de vivir, que posibilita las relaciones entre interior y exterior y favorece la convivencia dentro de la casa o en los espacios colectivos. Para ello, la investigación profundiza en el estudio de cuatro proyectos de vivienda colectiva de Sota. En realidad, son agrupaciones de vivienda unifamiliar que consiguen, por la bondad del planteamiento, transformarse en colectivas: el Conjunto Residencial en el Mar Menor, las Viviendas en Santander, la Urbanización en la Calle Velázquez de Madrid y la Urbanización en Alcudia. Estas propuestas tienen en común el haber sido planteadas como prototipos y no haberse construido, lo que ha hecho que la documentación existente sobre los cuatro proyectos sea exigua y dispersa. Por ello, la investigación se ha planteado desde su restitución, realizando un análisis exhaustivo de las propuestas y aportando un material inédito para futuras investigaciones. Se han redibujado completamente los proyectos y se han realizado maquetas, tanto de cada vivienda como del conjunto en el que se agrupan, para comparar y relacionar



Junto a sus obras dispone de un sólido cuerpo teórico, pues, durante diez y seis años, fue profesor de la ETSAM.

Recientemente gran número de sus escritos han sido compilados y publicados.<sup>32</sup> Estos nos han facilitado ofrecer un elenco de textos, ordenándolos según el esquema de la tesis: Modernidad, clasicismo y atemporalidad.

Considerando lo que piensa, por lo que dice y por lo que hace, nos gozamos con Llinàs, de su coherencia<sup>33</sup>:

*Después de leer y releer todo el material que me habéis enviado, se me hace muy difícil desvincular estos textos de la obra de Alejandro de la Sota y pienso que aquello que manifiestan pudiera haber estado en el origen del obra y, al revés, que el pensamiento que acompaña el proyecto y la obra pudiera haber originado el texto.*

Esa coherencia nos confirma en la intención de proponerlo como maestro –y maestro principal- de la arquitectura española del siglo XX, al que queda aún mucho por enseñar.<sup>34</sup>

Sus obras nos parecen ejemplares. Algunas, muy conocidas, han sido ampliamente estudiadas y

*entre sí los espacios que las cuatro propuestas plantean y así, con esta documentación adicional, poder aproximarnos de forma más fiel a su interpretación. La tesis se ha estructurado en cuatro capítulos (uno por proyecto) y cada uno de ellos se ha dividido en dos partes: el Proyecto de Alejandro de la Sota y su Restitución. En la primera parte se muestra la documentación original y se explica el proyecto desde un plano objetivo, con alusiones directas a los dibujos y memorias del propio Sota. En la segunda, se presenta la nueva documentación y se interpreta el proyecto comparándolo con otras propuestas arquitectónicas, bien de otros autores o del mismo Sota. Finalmente, tras el análisis realizado, se plantean una serie de reflexiones sobre los temas comunes: cuestiones como el tapiz y la urdimbre, el espacio diagonal o la secuencia espacio-temporal, aspectos siempre presentes en la arquitectura de Alejandro de la Sota.*

<sup>32</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

<sup>33</sup> LLINAS, Josep; Introducción a Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 11

<sup>34</sup> *Creo más en la convivencia con quien sabe, que cuando este enseña. La enseñanza instituida no me parece tan eficaz. Mejor cuando uno busca, encuentra, convive con el "maestro".*

*Tal vez pueda ser esta convivencia sustituida por el entendimiento de sus obras, eso sí, contando siempre con la obligada elección del "maestro".*

DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, arquitecto; Editorial Pronaos, Madrid 1989; página 12.

publicadas. Sobre la casa Domínguez, menos conocida y documentada, no se ha realizado crítica alguna. Aportaremos extensa información previa a nuestros comentarios.

*La arquitectura apenas esta naciendo. Le Corbusier no fue más que la comadrona.*<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> VIAPLANA, Albert; Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme (C.O.A.C.) ; Barcelona, 1987; página 88

# CAPITULO 1

## DEFINICIONES

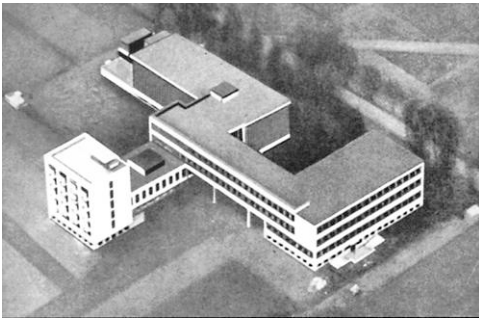
## 1. DEFINICIONES.

Ante todo necesitamos afilar las herramientas de análisis, establecer con precisión los términos. ¿Quién no ha experimentado las luces arrojadas por unas simples etimologías?<sup>36</sup> El significado de estas palabras -modernidad, clasicismo, atemporalidad- para un arquitecto, en este momento, no es inmediato.

Procederemos en espiral, por aproximaciones sucesivas a esa triada de conceptos. Afinar, desde lo más vulgar y grosero de cada concepto a lo más preciso nos permitirá definir -poner límites- el concepto de atemporalidad, por vía de afirmación y negación.

Incorporamos algunas citas integrales de los textos seleccionados con la intención de reproducir el asombro que nos provocó releerlos pasado el tiempo.

### 1.1. Concepto de modernidad.



A comienzos del siglo XX surge en la cultura occidental un nuevo modo de entender la arquitectura, en ruptura con la actitud epidérmica de los historicismos del siglo anterior y con los medios y fines del art nouveau, artesanal y burgués. Una arquitectura comprometida con los problemas sociales -reales o vaticinados-, y los nuevos modos de producción, en un momento de auge de ciencia, técnica, industria y comunicación. Son tiempos de revolución artística y de fluidez de intercambio entre las vanguardias. Los nombres propios son conocidos por la generalidad, tanto por sus realizaciones y concursos como por sus manifiestos. Paralelamente, potencian sus ideas por medio de grupos, revistas, exposiciones, y congresos. Son de todos conocidas las obras y textos de los principales arquitectos y grupos: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius, La Bauhaus, los CIAM, etc.

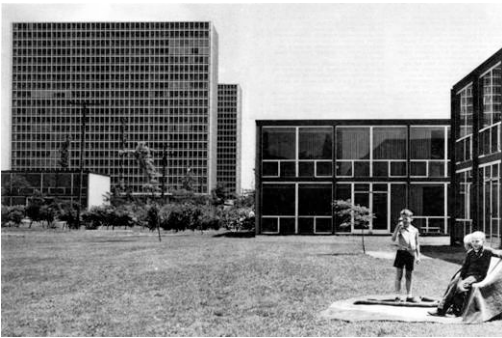
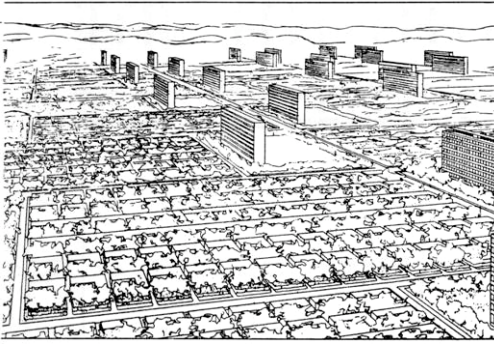
Ha sido suficientemente analizado el ambiente, el caldo de cultivo en el que germina la modernidad.<sup>37 38 39</sup> El

<sup>36</sup> en el anexo ofrecemos las etimologías según del DRAE y el Diccionario de grandes filósofos de FERRATER MORA, J.; Alianza Editorial, Madrid. 1986.

<sup>37</sup> BENEVOLO, L. ; Historia de la Arquitectura Moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; Los orígenes, páginas 7 y siguientes

<sup>38</sup> ZEVI, Bruno; Historia de la arquitectura moderna; Editorial Emecé, Buenos Aires 1954

<sup>39</sup> PEVSNER, N. ; Los orígenes de la arquitectura moderna ; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1969



movimiento moderno propone un nuevo modo del asentamiento humano como respuesta a unas circunstancias radicalmente distintas, que la tradición no puede solventar. Aparece el urbanismo como ciencia y la industrialización como medio de construcción.

No nos detendremos ahora en una descripción profusamente estudiada. Le Corbusier lo reduce a una palabra: Temperatura.<sup>40</sup> Lo que nos interesa es fijarnos en su concepción de la arquitectura y, en consecuencia, como plantea el proceso del proyecto.

Destacan dos momentos de autorreflexión, poco después de generalizarse este nuevo enfoque de la Arquitectura: La exposición que tuvo lugar en el MOMA de Nueva York en 1932, bajo el título de “El Estilo Internacional”,<sup>41</sup> y la enumeración que hizo poco antes Le Corbusier sobre “los cinco puntos de la arquitectura moderna”, en 1926.<sup>42</sup> Cerraremos esta primera aproximación a la modernidad con otro texto muy conocido sobre su origen, según Leonardo Benévolo, uno de los principales historiadores del Movimiento Moderno.

<sup>40</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; ed. Poseidón, Barcelona 1978; página XV: "Temperatura" con motivo de la tercera edición.

<sup>41</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; *El Estilo internacional : arquitectura desde 1922*; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984

<sup>42</sup> cit. página 128 en BOESIGER, W. ; Le Corbusier. *Ouvre complete*; editorial Gisberger, Zurich, 1953.

### 1.1.1. Modernidad según Hitchcock y Johnson: el estilo internacional.



El catálogo de la exposición no se conforma con aportar un centenar de obras recién construidas, de aspecto sorprendentemente similar. Enumera los criterios de selección, concluyendo en los invariantes compositivos y constructivos (estucados blancos, volúmenes platónicos, sistemas compositivos...) que delimitan ese nuevo "estilo". Los condensa en tres principios.

*Los progresos arquitectónicos del siglo diecinueve - inconscientes y vacilantes- y la experimentación contradictoria de comienzos del siglo veinte han sido sustituidos por una evolución directa. Existe ahora un único sistema disciplinar lo bastante preciso para hacer del estilo contemporáneo una realidad Y, por otro lado, lo bastante elástico para permitir la interpretación individual y promover un desarrollo general.*

*La idea del estilo como marco de un desarrollo potencial en vez de como un molde fijo y opresor ha surgido del reconocimiento de unos **principios** subyacentes semejantes a los que los arqueólogos descubren en los grandes estilos del pasado. Estos Principios son pocos y generales. No son simples reglas de proporción como las que distinguían el orden dórico del jónico; son esenciales, como la verticalidad orgánica del Gótico o la simetría rítmica del Barroco. Existe, en primer lugar, una concepción de la arquitectura como **volumen más que como masa**. En segundo lugar, **la regularidad sustituye a la simetría** como medio fundamental para ordenar el diseño.*



*Estos dos principios, unidos a un tercero que proscribiera la **decoración aplicada** arbitrariamente, caracterizan las obras del estilo internacional. Este nuevo estilo no es internacional en el sentido de que la producción de un país es idéntica a la de otro. Tampoco es tan rígido que impida distinguir con claridad la obra de varios líderes. El estilo internacional sólo ha llegado a ser evidente y definible a medida que por todo el mundo diversos innovadores han ido realizando con éxito varias experiencias paralelas.*

*Hoy ha nacido un único estilo moderno<sup>43</sup>*

<sup>43</sup> HITCHCOCK, HENRY RUSSELL Y JOHNSON, PHILIP; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 31, 32

### - Del Movimiento Moderno al estilo internacional



Comenta Maria Teresa Muñoz en su prólogo a la edición española de "El Estilo Internacional" que *La arquitectura moderna había hecho su aparición ante todo como un aire nuevo, como una fuerza que impulsaba al arquitecto a recorrer un camino, del que ni siquiera podrían apartarse aquellos que relegaran de su actividad cualquier preocupación formal, ya que la forma, como diría Mies van der Rohe, no era un objetivo sino un resultado de la arquitectura. En este sentido de necesidad formal, la arquitectura moderna supone una absoluta negación del estilo, negación que se ve acentuada por su voluntaria instalación en un vacío formal y por su insistente búsqueda de la universalidad. Y, aun cuando en 1925 Le Corbusier presentara con sus cinco puntos de la arquitectura moderna un germen de normativa formal que pudiera entenderse por muchos como no muy lejana a la idea de estilo, y efectivamente los pilotis, los techos-jardín, la planta libre, la ventana corrida y la fachada libre no fueran simplemente ideas, sino formas, lo cierto es que tales formas no podían considerarse en ningún caso como opciones estilísticas, sino como lo que eran las formas para la arquitectura moderna, formas absolutamente necesarias y determinadas desde unas condiciones ajenas a ellas mismas.*

*Sin embargo, la conversión de la arquitectura moderna en estilo, de las formas de la modernidad en símbolos de sí mismas, se produce en América de un modo repentino apenas introducidas estas y coincidiendo con la llamada Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna, cuando los grandes maestros europeos no eran más que promesas y los arquitectos americanos apenas habían tenido tiempo de ponerse en contacto con la modernidad y de abandonar el eclecticismo dominante en la década de los años veinte.*

La Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York entre el 10 de febrero y el 23 de marzo de 1932, se realiza de un modo convencional -como secuencia de las obras de los diferentes autores acompañadas de una biografía y un comentario sobre cada uno de ellos y la selección se hace atendiendo a la condición de estos arquitectos -Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier J. J. P. Oud, Ludwig Mies van der Rohe, Raymond Hood, George Howe & William Lescaze, Richard Neutra y Monroe & Irvin Bowin- de



representantes destacados de la arquitectura moderna en Europa y América.<sup>44</sup>

*Hitchcock y Johnson asumen la existencia de un auténtico sistema formal propio de la modernidad, lo que les ha convertido en blanco de la mayor parte de la crítica a la arquitectura moderna durante los últimos treinta años. Porque, frente a ese primer esbozo de principios basados esencialmente en factores técnicos y utilitarios que hacía Alfred Barr en el Catálogo de la Exposición -el principio del volumen, los principios de la regularidad y la flexibilidad, y el principio de la perfección técnica (que aglutina todos los aspectos relativos a la composición y a la ausencia de ornamento)-, Hitchcock y Johnson van a enunciar unos principios puramente formales, capaces de definir por sí mismos un estilo coherente y universal.*

*Tras la Exposición de 1932, o mejor tras la publicación subsiguiente de *The International Style*, la arquitectura moderna será por tanto reconocida como estilo y cobrará ese carácter de producto acabado, de sistema formal unitario, que quedará para siempre ligado a su propia entidad como movimiento. Ahora bien, el estilo que Hitchcock y Johnson definen en su Introducción a la obra de 1932 nada tiene que ver con la idea familiar en arquitectura de los estilos históricos; en primer lugar, porque se trata de un estilo para toda la arquitectura y, en segundo lugar, porque su disciplina toca a la esencia misma de la arquitectura.*

#### **- De la muerte del eclecticismo al nacimiento del estilo internacional.**

*El panorama en el que, o contra el que se dibuja el nuevo estilo es, según Hitchcock y Johnson, el del caos del eclecticismo y la multiplicidad de estilos:*

*"La confusión estilística de los últimos cien años surgió de la dificultad de conciliar estos revivals con las nuevas necesidades y métodos constructivos de la época...*

*... el caos del eclecticismo contribuyó a que la idea misma de estilo tuviera una mala reputación...<sup>45</sup>*

---

<sup>44</sup> María Teresa Muñoz; prólogo a HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; *El Estilo internacional : arquitectura desde 1922*; página 13

<sup>45</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; *El Estilo internacional : arquitectura desde 1922*; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisu; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 15

*En el siglo XIX no había un estilo, sino estilos, y la idea de estilo implicaba siempre una elección."*



*El siglo XIX fue incapaz de crear un estilo arquitectónico porque no pudo conseguir una disciplina general de estructura y de diseño en los términos de su época. Los "estilos" resucitados no eran para la arquitectura más que un vestido ornamental, no representaban los principios internos según los cuales vivía y crecía.<sup>46</sup>*

*El estilo de los siglos doce y trece fue el último estilo anterior a nuestros días creado a partir de un nuevo tipo de **construcción**. El abandono del ruptura estética carente de un progreso estructural importante. El Renacimiento fue un cambio de estilo superficial, a menudo acompañado de una regresión "de facto" en las cuestiones estructurales. El Barroco, y más aún el período Romántico, trataron exclusivamente problemas formales. Cuando hace un siglo surgieron nuevos avances estructurales con la aplicación del metal, dichos avances permanecieron al margen del ámbito de la arquitectura. El Crystal Palace de la Exposición de Londres de 1851, la espléndida construcción de Paxton en hierro y vidrio, está mucho más con la de su época. El hormigón armado, al que tanto debe el estilo contemporáneo, fue inventado en 1849; sin embargo, hubieron de transcurrir cincuenta años por lo menos antes de que empezara a tener un papel importante en la construcción arquitectónica.<sup>47</sup>*

### **Nacimiento del estilo internacional:**

*Hoy ha nacido un único estilo moderno.<sup>48</sup>*

El nuevo estilo significaba una alteración total de esta situación:



<sup>46</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisu; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 30

<sup>47</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisu; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 35

<sup>48</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisu; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 31

*Este estilo contemporáneo, que existe en todo el mundo, es unitario e inclusivo, no fragmentado ni contradictorio como tanta de la producción de la primera generación de arquitectos modernos ...*

El nuevo estilo era un sistema que permitía trabajar dentro de él y que estaba regido por unos principios generales:

*El concepto de estilo como marco de desarrollo potencial ha surgido a partir del reconocimiento de unos principios subyacentes, semejantes a los que los arqueólogos distinguen en los grandes estilos del pasado. Estos principios son pocos y generales...*

Y, por fin, el estilo estaba sustentado por un conjunto de obras suficientemente numeroso:

*En la última década [el Estilo Internacional] ha producido suficientes monumentos notables como para demostrar su validez y vitalidad ...*<sup>49</sup>

### - Los tres principios del estilo

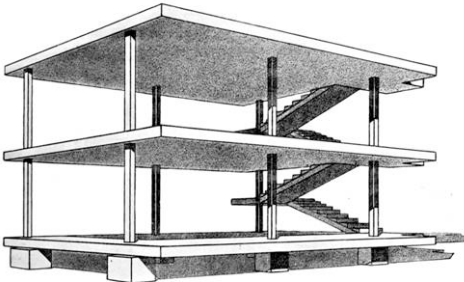
Después de establecer la naturaleza del nuevo estilo, Hitchcock y Johnson pasan a enunciar los **principios rectores** del mismo como codificación de una disciplina formal ya aceptada, necesariamente aceptada, por los arquitectos del momento. Y, si bien en los manifiestos de los arquitectos modernos podía siempre encontrarse alguna afirmación en cuanto a que las preocupaciones formales y compositivas debían quedar al margen del trabajo del arquitecto, en la codificación de Hitchcock y Johnson nos encontramos con un énfasis casi exclusivo en el tema de la composición:

*"En primer lugar, existe una nueva concepción de la arquitectura como volumen más que como masa. En segundo lugar, la regularidad sustituye a la simetría axial como medio fundamental para ordenar el diseño. Estos dos principios, unidos a un tercero que proscribía la decoración aplicada arbitraria, son los que caracterizan la producción del Estilo Internacional."*<sup>50</sup>

<sup>49</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Conserjería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 16

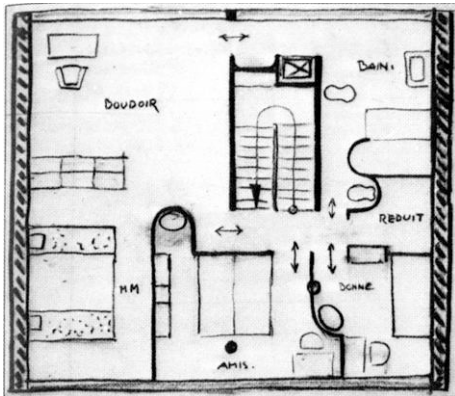
<sup>50</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Conserjería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 17

### Primer principio: espacio en vez de masa



Estructura tipo Domino para ser producida en serie

La tecnología constructiva moderna posibilita la creación de una **jaula esqueleto** de soportes. La imagen de dicho esqueleto antes de recubrir el edificio resulta familiar a todo el mundo. Sean los soportes de metal o de hormigón armado, su aspecto visto a distancia es el de una celosía de verticales y horizontales. A fin de protegerlo de las inclemencias atmosféricas, es preciso que el esqueleto esté de alguna forma encerrado entre muros. En la construcción tradicional de albañilería los mismos muros constituían la estructura. Ahora, los muros son simplemente unos elementos secundarios (...) <sup>51 52</sup>



Las **plantas** pueden resolverse con mucha mayor libertad que en el pasado. Los pilares que la construcción moderna emplea tienen una sección tan pequeña que no representan un obstáculo grave. Si en algún caso concreto los soportes plantean problemas, siempre puede suprimirse alguno y absorber mediante voladizos la carga que le correspondía. A menudo se colocan en voladizo fachadas enteras, con los cerramientos separados por fuera de los soportes simbólicamente, puede decirse que la expresión de una planta moderna se reduce a unos puntos que representan pilares y particiones y cerramientos. Ya no se ven aquellos bloques macizos de los muros portantes ni los pilares de albañilería. La planta puede componerse casi por completo atendiendo solo a las necesidades que debe satisfacer, con unas concesiones mínimas a las insoslayables condiciones de la buena construcción.



El **pesado aspecto** de solidez estática, que hasta hoy había sido la cualidad más importante de la Arquitectura

<sup>51</sup> Ahora, los muros son simplemente unos elementos secundarios colocados a modo de pantallas entre los soportes, o que rodean a éstos o una cáscara. Así, el edificio es como un barco o un paraguas: una fuerte estructura interna y un recubrimiento exterior continuo. En los edificios del pasado, las funciones de soporte y de protección eran realizadas por el mismo muro de albañilería. Es cierto que a veces todavía se emplean los muros de carga en combinación con estructuras de pilares. Sin embargo, lo más corriente y característico son los soportes aislados: pilares de metal o de hormigón armado.

<sup>52</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 55



64, 65. H. L. DE KONINCK: Casa Lenglet, Uccle, junto a Bruselas. 1926.

El plano de la pared no queda interrumpido ni por jambas ni por aleros.

ha desaparecido prácticamente; en su lugar hay una apariencia de volumen, o, más exactamente, de superficies planas que encierran un volumen. El principal símbolo arquitectónico no es ya el ladrillo macizo, sino la caja abierta. De hecho, la gran mayoría de los edificios son en realidad -y en apariencia- simples planos que rodean un volumen.<sup>53</sup>

Así, como corolario del principio de superficie de volumen, se plantea la exigencia adicional de que las superficies sean realmente continuas, semejantes a una **piel tensada** en torno a un esqueleto sustentante. En un muro de albañilería las tensiones aparentes son directamente gravitatorias, si bien en realidad se hallan más o menos alteradas por la utilización de dinteles y arcos. En los muros-pantalla, en cambio, las tensiones aparentes no están polarizadas verticalmente, sino que se perciben como multidireccionales, igual que en un tejido tensado.<sup>54 55</sup>

## Materiales

El diseño general de un edificio moderno no es lo único que expresa el carácter de superficie de volumen: los materiales de dicha superficie son de capital importancia. El omnipresente **estuco**, que sigue siendo la divisa del estilo contemporáneo, tiene la ventaja estética de crear un recubrimiento continuo y homogéneo.<sup>56</sup>

Como en la arquitectura del pasado, los mejores materiales para revestimiento de muros son las **pedras**

<sup>53</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 56

<sup>54</sup> Por ello, la ruptura de la superficie de fachada que se produce al colocar las ventanas en el límite interior del muro, en vez de hacerlo en la cara exterior, es un grave fallo de diseño. Y es que el vidrio de las **ventanas** es ahora una parte fundamental de la pantalla envolvente y **no un agujero en la pared** como lo era en la construcción de albañilería.

<sup>55</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 60

<sup>56</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página. 67

*naturales: granitos y mármoles. Sin embargo, a menos que se trate de unidades extensas, las piezas suelen dar la impresión de ser las caras externas de bloques de albañilería, con lo que sugieren peso y masa. Se puede utilizar el aplacado de manera que se evidencie su carácter de revestimiento tal y como se hacía en la arquitectura bizantina.<sup>57</sup>*

*Los **aplacados** poseen la clara ventaja de ser semejantes en escala y textura a los paños de vidrio de las ventanas. En el pasado, la solidez de los muros estaba enfatizada por el contraste que se daba entre los paños opacos y las ventanas. Las paredes, al estar perforadas en unos pocos puntos, parecían ser aún más sólidas. Hoy se acentúa la coherencia general del diseño y la imagen de continuidad superficial mediante la suavización del contraste entre las áreas opacas y transparentes del cerramiento. Las ventanas deben tener un carácter independiente, pero no deben suponer una ruptura en la coherencia global de la superficie.*



*(...) Desde el punto de vista práctico, el más barato y satisfactorio de los materiales superficiales que suelen emplearse es el **ladrillo**. Puede ser usado con igual acierto tanto en tabiquería como en paredes de carga que apoyen a una estructura de pilares. No obstante, desde el punto de vista estético, el ladrillo es indudablemente menos satisfactorio que otros materiales, incluido el estuco. De hecho, hasta los arquitectos que dicen no estar influenciados por consideraciones estéticas suelen recubrir el ladrillo con estuco.<sup>58</sup>*

*Cuando el ladrillo se dispone de forma convencional sugiere la existencia de una sólida pared de carga, incluso aunque en realidad no haya tal. Hasta un delgado tabique de ladrillo parece conservar parte de la masa y pesadez de la arquitectura del pasado.<sup>59</sup>*

---

<sup>57</sup> *Los materiales naturales de calidad son caros y por ello son más adecuados a la construcción de tipo monumental o de lujo que a los edificios corrientes. Las placas artificiales de diversas clases y las chapas metálicas -vistas o pintadas poseen unas ventajas similares y sin duda serán cada vez más utilizadas.*

<sup>58</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; *El Estilo internacional : arquitectura desde 1922*; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 69

<sup>59</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; *El Estilo internacional : arquitectura desde 1922*; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 70

### Segundo principio: la regularidad



*Exactamente de la misma manera como el principio de superficie de volumen nació del hecho de que la arquitectura ya no tiene muros portantes, el segundo principio -el de la regularidad- depende de la típica ordenación regular que posee el esqueleto subyacente en la construcción moderna. Este segundo principio se expresa mediante una ordenación del diseño más coherente que la que resultaría del simple empleo -estéticamente inconsciente- de una estructura regular y de piezas estandarizadas para satisfacer funciones variadas y complejas.<sup>60</sup>*

*Muchos críticos, más familiarizados con la arquitectura del pasado que con la del presente, sostienen que el estilo internacional rara vez -o nunca- consigue suficiente grado de interés. Echan de menos el interés que proviene de la construcción, corrientemente irregular, de gran parte de la arquitectura del pasado. No logran entender las nuevas formas de interés, posiblemente más sutiles, que nacen del principio de superficie de volumen, o las que yacen en la aplicación real del principio de regularidad. Los mismos críticos, al preferir el pintoresquismo de estilos menos rigurosos, echarán también en falta un suficiente grado de interés en la arquitectura griega y en las obras de los arquitectos que pretendieron revivir el estilo griego hace cien años.*

*En los diversos estilos del pasado, lo que controlaba el diseño era más un principio de **simetría axial** que un principio de regularidad -tal y como lo entendemos aquí. El significado griego de "simetría" (una proporción debida entre las diversas partes) era casi equivalente a este significado especial de la regularidad. Pero la simetría griega, además de regular, solía ser bilateral. Como sucede en el caso de la arquitectura barroca, la simetría axial ha solido emplearse para conseguir la ordenación de la irregularidad dominando y relacionando la confusión de elementos independientes y detalles elaborados. La moderna estandarización ofrece de un modo automático un notable grado de coherencia entre los elementos. Por ello, los arquitectos modernos no necesitan la disciplina de una simetría axial o bilateral para conseguir el orden estético. Los esquemas de diseño asimétrico son, de hecho, preferibles, tanto desde el punto de vista técnico como estético. Esto se*

<sup>60</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 75

*debe a que la asimetría eleva sin duda el interés general de la composición.<sup>61</sup>*

*En un edificio moderno exhaustivamente diseñado existe un sistema de **proporciones** que lo integra y da forma de una manera análoga al invisible esqueleto estructural, si bien separado de él. Una red geométrica de líneas imaginarias compone los diversos elementos, tanto en planta como en alzado, a la vez que los armoniza creando un todo común. Las proporciones, que, según los extremistas del funcionalismo, no son más que una reliquia del siglo diecinueve, representan todavía la piedra angular estética del mejor diseño moderno.<sup>62</sup>*

*Tanto para el arquitecto que sólo busca seguir las reglas como para el funcionalista no interesado en la creación estética, el realizar lo que menos llame la atención será lo más seguro. Pero para el gran arquitecto existe la oportunidad de una expresión **lírica** personal.<sup>63</sup>*



*Si nuestros constructores fueran sólo ingenieros y estuvieran protegidos contra toda estética, el rascacielos sería necesariamente de diseño horizontal, ya que su verticalidad actual sólo es un ropaje imitador de un pseudo-estilo.*

*Sin embargo, la **horizontalidad** no es en sí misma un principio del estilo internacional. Cuando la función requiere elementos verticales, también éstos son expresados. El principio de regularidad tiende a aumentar el efecto general de horizontalidad, a expensas de los elementos verticales, encargando a éstos sólo un papel secundario en la mayoría de edificios. Únicamente el arquitecto mediocre e imitativo busca la horizontalidad por sí misma. Uno de los principales vicios de la arquitectura contemporánea -que en Europa puede compararse a la emulación de la*

<sup>61</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 76

<sup>62</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 79

<sup>63</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 80





56, 57. HOOD Y FOULHOUX: Edificio McGraw-Hill, calle 42 oeste, Nueva York. 1931.

*verticalidad en el rascacielos americano-, es lo que puede llamarse "bandas falsas", que consiste en un truco puramente decorativo: unir las ventanas para crear una gran banda horizontal. Excepcionalmente, cuando la separación entre dos ventanas contiguas es muy reducida, el espacio intermedio puede tratarse como un montante al descubierto, redondeándolo o cubriéndolo con el material de la carpintería.*

*Pero en los casos normales, lo que no es ventana es pared, y debería tratarse igual que el resto de la pared a la que pertenece.*

*Sólo los grandes artistas son capaces de lograr resultados brillantes con medios escasos. Los arquitectos no son una excepción. Pero es privilegio de los grandes arquitectos el interpretar la disciplina estética del estilo, según el espíritu de ésta y no al pie de la letra. Cualquiera que siga las reglas, que acepte las implicaciones de una arquitectura que no es masa, sino volumen, y que acate el principio de regularidad, podrá crear edificios que, al menos estéticamente, sean correctos. Si estos principios parecen más negativos que positivos, es porque la arquitectura ha sufrido mucho -sobre todo en el último siglo y medio- a causa de la extensión de los privilegios del genio a todos aquéllos que se han llamado a sí mismos "arquitectos".<sup>64</sup>*

### Tercer principio: la ornamentación proscrita

*La ausencia de adorno -igual que la horizontalidad regular- nos sirve para diferenciar, al menos superficialmente, el estilo actual de los estilos del pasado y de las distintas tendencias del último siglo y medio. La decoración aplicada tal vez no fue notable o importante en la arquitectura del pasado, pero sin duda existía. Es más fácil sostener el aserto de que, de los edificios construidos desde 1800, los mejores han sido los menos decorados.<sup>65</sup>*

*La mayor parte de la decoración de los más puros estilos del pasado, tenía su origen en requerimientos*



<sup>64</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 85...

<sup>65</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 87

*estructurales o en simbolismos de la estructura subyacente.*<sup>66</sup>

*Los pilares vistos adquieren el significado e independencia que poseían en los grandes estilos de la Antigüedad y que perdieron cuando pasaron a ser un elemento de decoración aplicada.*<sup>67</sup>

*Los mejores arquitectos dan una importancia especial a las cuestiones de detalle. Sean o no anecdóticas, no se les debe prestar una atención anecdótica. El diseño moderno está adornado por detalles de gran finura, semejantes a los que adornaban las columnas estructurales y las molduras de las arquitecturas griega y gótica.*<sup>68</sup>



*El estilo actual exige un alto principio -aunque no imposible- para el uso de la **decoración**: mejor no usar nada si dicha decoración no es buena. El principio es más aristocrático que puritanista. Su objetivo es tanto el impedir que se hagan monstruosidades -algo en lo que fracasó tan estrepitosamente el siglo diecinueve- como el asegurar obras maestras en lo que el siglo diecinueve no tuvo demasiado éxito.*

*También en el uso del **color** la regla general es la moderación. En los primeros tiempos del estilo contemporáneo el estuco blanco era omnipresente. En un momento en que los arquitectos meditaban temas más importantes se pensaba poco en el color. Después vino una época en la que comenzó a prestarse una considerable atención al empleo del color. Tanto en Holanda como en Alemania se usaron pequeñas áreas de colores primarios; en Francia, grandes áreas de un color más neutro. Ambos empleos del color eran en gran medida debidos a la influencia de dos distintas escuelas de pintura abstracta: por un lado, la representada por Mondrian y, por otro, la que defendía Ozenfant. En*



<sup>66</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 88

<sup>67</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 90

<sup>68</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 91

*ambos casos el color se disponía artificialmente y la mayoría de los paramentos seguían siendo blancos.*

*Hoy en día el color aplicado se emplea menos. Se prefieren sin duda el color natural de los materiales constructivos y de los metales. Cuando el metal está pintado se consigue minimizar la masa aparente de la carpintería empleando un tono oscuro o neutro. En los paramentos de estuco, los colores blanco y similares -incluso cuando sólo están pintados- dan la impresión de ser el color natural que les corresponde.<sup>69</sup>*

*No hay mejor decoración para una habitación que una pared cubierta de estantes llenos de libros.<sup>70</sup>*

### **- Análisis compositivo**

*El casi centenar de obras que sustentan el Estilo Internacional, correspondientes a un intervalo temporal de sólo cinco años (1926-1932) y sin ninguna limitación ni local ni tipológica, van siendo analizadas invariablemente en cuanto a sus logros o defectos compositivos.<sup>71</sup>*

*El Estilo Internacional venía a demostrar, por tanto, la imposibilidad de que el arquitecto moderno se situara al margen del estilo, aun cuando ningún parámetro estético fuera considerado por él a la hora de proyectar. La necesidad de forma, como ingrediente básico de la modernidad, aparece con una fuerza aún mayor ahora que la arquitectura moderna ha sido convertida en estilo, un estilo tanto más confundido con la pura forma cuanto más nace de una arquitectura que se manifiesta despreocupada por la forma. Y, por fin, hay otro matiz importante en el Estilo Internacional que seguramente*

---

<sup>69</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página. 94

<sup>70</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 95

<sup>71</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 18

*nunca se ha manifestado con tanta nitidez en la historia de la arquitectura, es su voluntad de perfección. El Estilo Internacional es definido, precisamente, como ese grado de máxima perfección respecto al cuál las obras concretas se desvían más o menos, se acercan más o menos. Así se explica que el empeño de sus autores fuera el de encontrar las obras canónicas del estilo y que todavía hoy podamos reconocer en tales obras -la villa Savoye y la casa Tugendhat- un cierto carácter de canon construido, de concreción material de una idea.<sup>72</sup>*

### **- Crítica al estilo internacional**

Son precisamente Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, los que se sitúan a la cabeza de aquella crítica casi unánime a la arquitectura moderna y de ese descreimiento general en siquiera la existencia de un Estilo Internacional. El Epílogo de Philip Johnson a la recopilación de sus Escritos, publicados en 1972, cierra la serie de confesiones exculpatorias que ya comenzara Henry-Russell Hitchcock en su artículo "The International Style: Twenty Years After" de 1951, al negar categóricamente lo que es más singular de este bastante singular libro, su carácter de prognosis y de tratado de reglas propias de un estilo arquitectónico. Como antes Hitchcock, ahora Johnson responde a las críticas lanzadas contra el Estilo Internacional con su convicción de que los límites temporales de ese estilo de la modernidad, de esa confluencia formal que permitió hablar de la existencia de un estilo, fueron lo suficientemente estrechos como para permitir atraparlo en la historia de esa década a la que hace referencia el subtítulo del libro -la arquitectura entre 1922 y 1932- que, por otra parte, no trataba de ser otra cosa que la constatación de lo ocurrido en la arquitectura en esos pocos años. Sin embargo, a continuación, Philip Johnson, pasa a compartir con sus críticos la extrañeza ante el atrevimiento tanto de Hitchcock como de él mismo de haber sobrepasado estos límites de la simple historia y haberse lanzado a una tarea condenada al fracaso no sólo en este sino en cualquier estilo, es decir, a tratar de aislar los elementos formales característicos del Estilo Internacional y construir a partir de ellos unas

---

<sup>72</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 19

definiciones y unas reglas, en definitiva, un manual de consejos para proyectar.<sup>73</sup>

*Demasiado escasos en número y demasiado estrechos, diría yo en 1951 que son los principios que con tanta firmeza enunciábamos en 1932.*<sup>74</sup>

En su afán por proporcionar al Estilo Internacional una elasticidad y unas posibilidades de ampliación de su campo de las que carecía en la formulación de 1932, Hitchcock no sólo incorpora en este "Twenty Years After" a aquellos arquitectos que, como Wright y Aalto, son para él indiscutiblemente arquitectos modernos, sino que realiza al mismo tiempo una recuperación hacia atrás que recoge obras como las de Otto Wagner, Peter Behrens y Auguste Perret. El resultado de este intento, el intento de un historiador, de abrir el Estilo Internacional a la diversidad y a la historia es la afirmación final de que, a la vista de los acontecimientos producidos en la arquitectura entre 1932 y 1951, lo mejor será olvidarse de que alguna vez existió ese Estilo Internacional.<sup>75</sup>

Pero si todavía en 1951 Henry-Russell Hitchcock reconocía en un cierto sentido la continuidad de la arquitectura del momento con lo que había sido el Estilo Internacional -la Glass House de Philip Johnson de 1949 era una evidencia al menos de la continuidad de la línea miesiana-, la conclusión una vez traspasada la frontera de los años sesenta es admitir sin paliativos que el Estilo Internacional es algo acabado. Y aún más, entre esta conclusión expresada en su obra de 1963, *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries*, y la de su Introducción a la nueva edición de 1966 de *The International Style* existe una importante diferencia de matiz. Ya que, frente a la afirmación anterior de que el Estilo Internacional pertenece por entero al pasado, tuvo una pervivencia limitada y así ha sido universalmente reconocido, lo que hace Hitchcock en 1966 es negar su

---

<sup>73</sup> cfr. prólogo de María Teresa Muñoz a HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; *El Estilo internacional : arquitectura desde 1922*; página 10

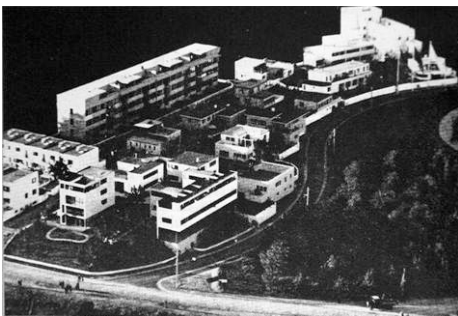
<sup>74</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; *El Estilo internacional : arquitectura desde 1922*; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 21

<sup>75</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; *El Estilo internacional : arquitectura desde 1922*; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 22

misma existencia. Tal negación, tanto de su existencia en el tiempo como de su existencia como ideal, lleva a uno de sus propios creadores a despojar al Estilo Internacional de aquello que había constituido su apoyo más sólido: la validez normativa de sus principios y el amplio conjunto de obras que lo afirmaban como algo real.

Desde la perspectiva de los años sesenta, el Estilo Internacional no es para Hitchcock más que un fenómeno crucial, un punto en el tiempo, un momento en el que la arquitectura moderna alcanza la cima de su desarrollo. No hay cuerpo general, ni conjunto de principios normativos, ni tampoco universalidad en las producciones de la arquitectura; sólo una incisión instantánea y fugaz en lo que, eso sí, era la esencia misma de la arquitectura:

*"Me siento ahora con el deber de decir que el libro fue menos importante por lo que dijo que por el momento preciso en que lo dijo."<sup>76</sup>*



#### - Globalidad

Hoy vemos que hubo algo más que eso. *Vemos que, realmente, sí existió un momento en que fue posible presentar a la arquitectura moderna en su totalidad, un momento en el que ésta pudo aparecer como ese estilo generalizado que difícilmente volverá a producirse en la historia de la arquitectura: el Estilo Internacional.<sup>77</sup>*

Por otra parte, la afirmación "Estilo Internacional", junto a la trivial definición de estilo, no ocultó un hecho realmente sorprendente: que es un fenómeno "Internacional". Intuyeron lo que, medio siglo después, hemos dado en llamar "globalización". Es la universalización geográfica –y temporal, como pretendemos demostrar- en las soluciones a problemas universales que responden a una concepción del hombre universal, tanto por la aceleración de las

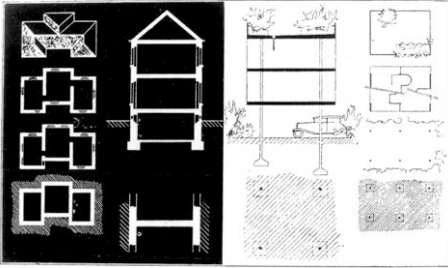
<sup>76</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 23

<sup>77</sup> HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia 1984; página 25

comunicaciones físicas como las culturales, con apenas unos ligeros matices climáticos.

Si analizamos la historia y la geografía dejando de lado la cultura historicista y nos centramos en la arquitectura sin arquitectos nos asombramos en la disolución de regionalismos: Se ensanchan notablemente las áreas de construcción similar, en espacio y tiempo, sin más limitaciones, que las características de los materiales, de las condiciones ambientales y del modo de vida.

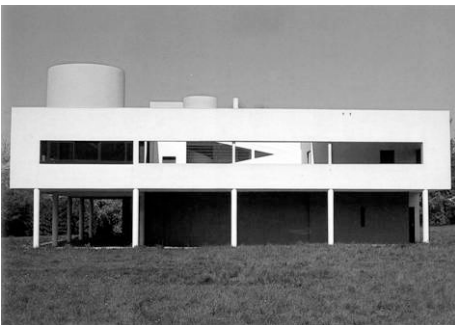
### 1.1.2. Modernidad según Le Corbusier: los cinco puntos



No solo Hitchcock- Johnson pretendían reducir la modernidad a mero estilo, codificado en tres principios. Pocos años antes, en 1926, Le Corbusier y Pierre Jeanneret publicaban "los cinco puntos de una nueva arquitectura". Bajo ese título se exponían de modo sistemático las ideas que estaban desarrollando y construyendo. Le Corbusier, en su habitualmente acalorado discurso, proponía un método realmente sencillo: -De igual modo que en los cinco órdenes de Vitrubio quedaba garantizada la arquitectura clásica (venía a decir), nosotros le ofrecemos estos cinco puntos. Síguenlos y estarán haciendo arquitectura moderna."

No necesitó negarlos, como Hitchcock y Johnson. A Corbusier le bastó enunciarlos -explica Curtis- para abandonarlos inmediatamente después.<sup>78</sup>

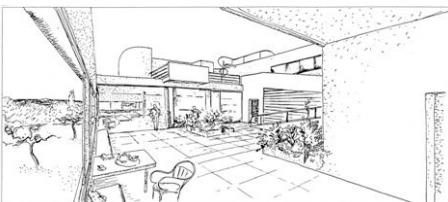
#### 1. Los "pilotis"



*Asiduas y obstinadas búsquedas han llevado a resultados parciales que pueden considerarse como pruebas de laboratorio. Estos resultados abren nuevas perspectivas a la arquitectura, y éstas se ofrecen a la urbanística, que puede encontrar aquí los medios necesarios para resolver la gran enfermedad de las ciudades actuales.*

*¡La vivienda sobre pilotis! La vivienda se hundía en el suelo: locales oscuros y a menudo húmedos. El hormigón armado permite la realización de los pilotis La vivienda queda suspendida en el aire, lejos del terreno, el jardín pasa por debajo de la vivienda, y se encuentra también encima de ella, sobre el tejado.*

#### 2. Las terrazas -jardín



*Desde hace siglos, un tejado tradicional, de vertientes inclinadas, soporta normalmente el invierno con su manto de nieve, mientras la casa se calienta con estufas.*

<sup>78</sup> CURTIS, William; Le Corbusier. Ideas y formas; Ed. Hermann Blume, Barcelona 1987; página 98





*Desde que se instaló la calefacción central, el tejado tradicional ya no sirve. El tejado ya no debe ser inclinado, sino plano. Debe recoger las aguas hacia dentro y no expulsarlas hacia fuera.*

*Verdad incontestable: los climas fríos imponen la supresión del tejado inclinado y exigen la construcción de los tejados-terrazas planos, con recogida de las aguas hacia el interior de la casa.*

*El hormigón armado es el nuevo medio que permite la realización de cubiertas homogéneas. El hormigón armado se dilata fuertemente. La dilatación produce roturas en la estructura durante las horas de contracción rápida. En vez de buscar la rápida evacuación de las aguas pluviales, es necesario, al contrario, mantener una humedad constante sobre el hormigón de la terraza y, con ello, una temperatura adecuada al hormigón armado. Medida particular de protección: arena recubierta de espesos bloques de hormigón, con juntas de dilatación.*

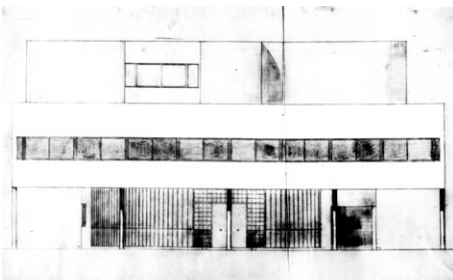
*Estas juntas se siembran de hierba. Arena y raíces sólo dejan filtrar el agua lentamente. Los jardines-terrazza serán muy opulentos: flores, arbustos y árboles, césped. Razones técnicas, económicas, funcionales y sentimentales nos llevan a adoptar la terraza.*

### 3. La planta libre



*Hasta ahora: muros portantes. Desde el sótano, se superponen formando la planta baja y los demás pisos, hasta el tejado. La planta es esclava de las paredes portantes. ¡El hormigón armado permite en la vivienda la planta libre! Los pisos ya no tienen que estar calcados unos sobre otros. Son libres. Gran economía del volumen construido, riguroso empleo de cada centímetro. Gran ahorro de dinero. ¡Racionalidad manejable de la nueva planta!*

### 4. La "fenêtre en longueur"

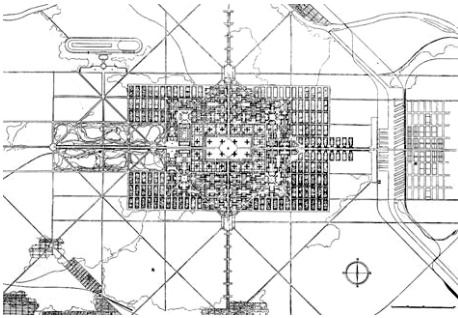


*La ventana es uno de los elementos esenciales de la casa. El progreso trae la liberación. El hormigón armado revoluciona la historia de las ventanas. Las ventanas pueden correr de un lado a otro de la fachada. La ventana es el elemento mecánico-tipo de la casa ; para todas nuestras viviendas unifamiliares, nuestras villas, nuestras casas obreras, nuestros edificios de alquiler...*

## 5. La fachada libre

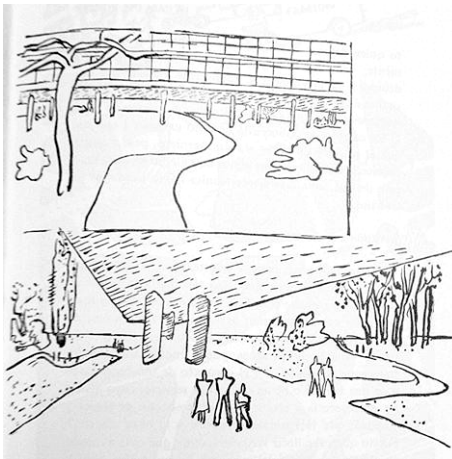
*Los pilares se retrasan respecto a la fachada, hacia el interior de la casa. El forjado sobresale en voladizo, hacia el exterior. Las fachadas son únicamente ligeras membranas, de muros sueltos o ventanas.*

*La fachada es libre; las ventanas, sin ser interrumpidas, pueden correr de un lado a otro de la fachada.<sup>79</sup>*



Lo que Le Corbusier anduvo persiguiendo toda su vida no fue otra cosa que su Ville Radieuse. Los inexcusables pilotis, el techo jardín o la planta libre soportada por una estructura dominó reiteran machaconamente la concepción de una ciudad despegada del terreno, asentada en el medio natural sin urbanizarlo; una ciudad que favorezca la densidad y la velocidad, independizando la circulación rodada de la peatonal. ¿Qué son las "unites" sino fragmentos de aquella utopía largamente soñada y postulada?

Los cinco puntos caducaron. Aquello era realmente solo un estilo al que otros sucedieron: el organicismo, el brutalismo, los regionalismos, la tendencia, el high tech, el post modern... Paradójicamente, así lo intuía el propio Le Corbusier:



*"¡Abolamos las escuelas! (la escuela Corbu tanto como la escuela Vignola, por favor). Ninguna fórmula, ningún expediente. Estamos en los comienzos del descubrimiento arquitectónico de los tiempos modernos. Que se formulen, desde cualquier parte, francas propuestas. Dentro de cien años podremos hablar de un estilo. Ahora esto no nos sirve, únicamente nos sirve el estilo en general, es decir, la coherencia moral en cada obra creada."<sup>80</sup>*

No eran esos puntos lo que entendemos por movimiento moderno, sino un nuevo enfoque de la génesis de la arquitectura, basado en unos motivos que perviven.

<sup>79</sup> LE CORBUSIER ; Oeuvre complète 1910-1929 ; en BOESIGER, W. ; Le Corbusier. Ouvre complete; editorial Gisberger, Zurich, 1953; página 128.

<sup>80</sup> LE CORBUSIER; carta a Martiensen del 23 de septiembre de 1936; publicada en Oeuvre complete 1910-1929; en BOESIGER, W. ; Le Corbusier. Ouvre complete; editorial Gisberger, Zurich, 1953; cit. página 5

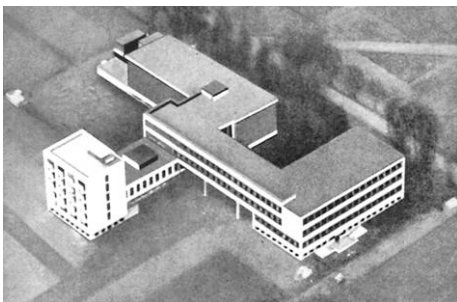
### 1.1.3. Modernidad según Benévolo: el Movimiento Moderno

En diversos pasajes de su historia de la arquitectura moderna, Benévolo se pregunta por el origen y las condiciones de la modernidad:

*Podemos dejar de lado la pregunta: ¿qué es la arquitectura moderna?, pero es necesario responder a esta otra: ¿en qué momento comienza? En nuestra opinión, se pueden dar tres respuestas distintas, según lo que se entienda por "comenzar":*

*a) La arquitectura moderna nace en virtud de los cambios técnicos, sociales y culturales ligados a la revolución industrial; por tanto, si se pretende hablar de las componentes singulares que, más adelante, confluirán en una síntesis unitaria, se puede decir que la arquitectura moderna comienza justo al definirse las consecuencias constructivas y urbanísticas de la revolución industrial, es decir, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX y, más concretamente, en la posguerra de Waterloo. En un primer momento estas componentes se encuentran en distintos sectores de la vida social y no es posible, manteniéndose en los términos de la cultura de su época, relacionarlas entre sí; únicamente teniendo en cuenta cuanto sucede después, se descubre su tendencia a la unidad.*

*b) Tan pronto como los componentes singulares quedan delineados con suficiente claridad, surge la exigencia de su recíproca integración. Cuando esta exigencia se convierte en un juicio explícitamente formulado y, después, en un programa de trabajo, nace la arquitectura moderna, como línea coherente de pensamiento y de acción. Esto ocurre, por vez primera, con claridad suficiente, en Inglaterra, por obra de Morris. Puede decirse a este respecto, que la arquitectura moderna comienza cuando Morris inicia su actividad práctica; y, para los amantes de la exactitud, en 1862, año en el que sale al mercado la firma Morris, Faulkner, Marshall & Co.*



*c) Aclarado el objeto, queda el problema del método adecuado para llevarlo a cabo, lo suficientemente general como para poder reunir las diversas contribuciones individuales y hacer transmisibles los resultados obtenidos. Este es el punto crucial de todo el desarrollo de la arquitectura moderna y exige el máximo esfuerzo, ya que se trata de tender un puente entre teoría y práctica y de comprometerse en el contacto con la realidad, tomando en cuenta todos sus aspectos. Esta etapa tiene lugar a caballo de la primera guerra mundial,*

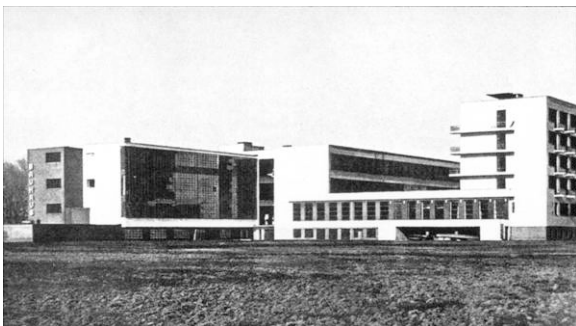
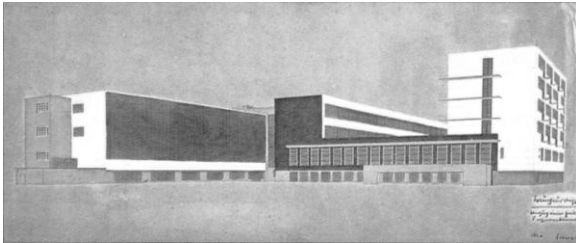
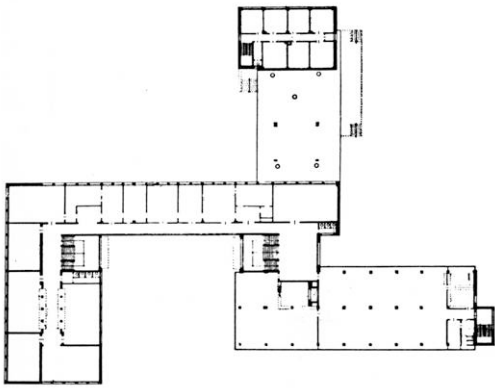
*y la fecha exacta puede ser 1919, cuando Gropius abre la escuela de Weimar<sup>81</sup>. Sólo desde este momento puede hablarse, con propiedad, de "movimiento moderno".*

*Es importante considerar la continuidad entre las tres fases, pero también la ruptura entre una y otra, y, particularmente, entre la segunda y la tercera.*

*A principios de la posguerra se tuvo la creencia de poder implantar rápidamente un nuevo sistema de formas universalmente válidas, rechazando polémicamente todo enlace con el pasado. Los acontecimientos han evidenciado lo intempestivo de tal intento, y la cultura contemporánea, bajo la fuerte impresión de aquel fracaso, se encuentra empeñada en una vasta labor analítica de revisión y verificación de sus tesis, explorando las oportunidades rechazadas en un primer momento y valorando correctamente la herencia del pasado, para separar lo vivo de lo muerto.<sup>82</sup>*

*Existe, a nuestro entender, una directriz fundamental de pensamiento y de acción que se inicia con Owen y los utopistas de la primera mitad del siglo XIX, pasa por Ruskin y Morris, por las experiencias vanguardistas europeas entre 1890 y 1914, recibe la aportación de los constructores americanos y de Wright, logra alcance general en los primeros años de la posguerra de la mano de Gropius y Le Corbusier y provoca un movimiento unitario, capaz de crecer mucho más allá de sus premisas iniciales.*

*Nadie es capaz de medir la exacta importancia que tuvo el paso efectuado en 1919 en relación con la historia universal, pero puede demostrarse que respecto a la situación actual, constituyó el trance fundamental. Las experiencias que se sitúan lógicamente con anterioridad a aquel caso -las experiencias de Morris, de Horta, de Wagner, de Hoffmann, de Berlage, de Loos, de Perret, de Sullivan, de Wright- son interesantes e importantes porque han hecho posible la formación del movimiento moderno, pero pertenecen a otro momento histórico, resuelven problemas distintos de los nuestros. De ellos podemos recabar nobles ejemplos y útiles exhortaciones, pero son Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Jacobsen, Tange, Baderna quienes han*



<sup>81</sup> Cfr.: GROPIUS, Walter; La nueva arquitectura y la Bauhaus; editorial Lumen, Barcelona 1966

<sup>82</sup> BENEVOLO, L.; Historia de la Arquitectura Moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 7

*iniciado una experiencia en la que todos nos hallamos inmersos y de la que depende nuestro modo de vivir.*<sup>83</sup>



### Las condiciones de partida

*Las innovaciones técnicas anteriormente descritas influyen sobre las técnicas de construcción, con los nuevos materiales usados en las estructuras portantes -el acero, substituye a la fundición, y el hormigón armado- y con las instalaciones de comunicación interior -el ascensor, el teléfono, el correo neumático- que hacen posible el funcionamiento de nuevos organismos, e hoteles y edificios comerciales de muchas plantas.*

*Como ya hemos dicho, la cultura época no está preparada para captar sin juicios las posibilidades ofrecidas por nuevos procesos técnicos; las estructuras ortogonales sólo son aceptadas por los constructores americanos y por Perret, interpretándolas sin embargo en el sentido de perspectiva tradicional; el carácter rítmico indefinido del rascacielos se hace patente, en las construcciones de Chicago, entre 1880 1890, sólo en la medida en que disminuye e control decorativo o se pierde al intervenir proyectistas más exigentes, como Sullivan y Root.*

*Pero las carencias de la cultura de vanguardia se hacen evidentes, sobre todo, frente a los problemas de la urbanística y del diseño industrial.*

*Para controlar las transformaciones en curso en las ciudades, la técnica urbanística que se forma en la segunda mitad del siglo, bajo la tutela del nuevo centralismo económico y político, ideó algunas operaciones típicas: las demoliciones de los centros históricos, las ampliaciones en la periferia, el desmantelamiento de las fortificaciones barrocas para construir sobre sus áreas las avenidas de circunvalación bordeadas de jardines y edificios públicos. Los modelos formales utilizados en estas operaciones son los de la tradición clásica y del grand goût, a los que injertarán, durante los últimos decenios del siglo, los trazados curvilíneos e irregulares derivados de la tradición paisajística inglesa.*

(...)

*Todavía más grave será el contraste cuando la difusión del automóvil provoque, primero en América y luego en Europa, el nacimiento de enormes periferias de baja*



<sup>83</sup> BENEVOLO, L.; Historia de la Arquitectura Moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona. 1972; página 8

*densidad, ampliando a escala territorial todos los problemas de la organización urbana.*<sup>84</sup>

### **La formación del movimiento moderno**

*El movimiento moderno, como toda transformación histórica importante, comprende un gran número de contribuciones individuales y colectivas y resulta imposible fijar su génesis en un único lugar o en un único ambiente cultural. Lo que podemos comprobar, con toda seguridad, es la coherencia de los distintos resultados a partir, aproximadamente, de 1927, cuando es posible identificar también una línea común de trabajo entre las personas y los grupos de diferentes naciones. Tras este planteamiento unitario existe una red muy intensa de intercambios y solicitudes recíprocas, que es difícil y, quizás, inútil intentar definir analíticamente.*

*Podemos proponer una descripción esquemática del primer decenio de experiencias, distinguiendo, en primer lugar, dos experiencias innovadoras, en voluntario contraste con la tradición próxima y seguramente independientes entre sí, aunque relacionadas de distintas maneras: la obra didáctica de Gropius y de sus colaboradores en el Bauhaus la obra de Le Corbusier como arquitecto. En segundo lugar, podemos citar algunas experiencias relacionadas con los movimientos culturales de preguerra y del período bélico, pero desarrolladas o dispuestas a desarrollarse en sentido convergente, privando a las respectivas fuentes de su carácter exclusivo hasta convertirlas en conmensurables y utilizables en común: entre las principales, la obra de Mendelsohn en Alemania, el itinerario de Mies van der Rohe desde el Novembergruppe hasta el Werkbund, los trabajos de Oud para la administración de Rotterdam y los de Dudok en Hilversum.*

(...)

*No podemos etiquetar al nuevo movimiento como la más reciente de las tendencias que se alternan, a breve distancia, en el escenario, sino que atestigua un cambio mucho más profundo, que actúa sobre el conjunto de las tendencias, expresando una nueva dirección y una nueva exigencia que abordar, para poderse enfrentar*

---

<sup>84</sup> BENEVOLO, L.; Historia de la Arquitectura Moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona. 1972; páginas 418 y 419

*con las necesidades de un mundo radicalmente transformado.*<sup>85</sup>

### **Los principios del movimiento moderno**

Ese cambio de enfoque en la misión de la arquitectura es lo que damos en llamar “movimiento moderno”: El abandono de un arte decorativo para asumir el papel rector del nuevo asentamiento humano. Supone una nueva escala de acción, un nuevo procedimiento de ideación, unos nuevos sistemas de construcción. En modo alguno es una negación de la historia, sino de las formas y los métodos del pasado, ineficaces para resolver los problemas presentes.

Podríamos compendiar en tres, los factores característicos de este nuevo modo de afrontar la arquitectura: urbanismo, maquinismo y nuevos materiales.

#### **El urbanismo**

Resumimos con esta palabra un largo conjunto de condicionantes nuevos en el modo de asentamiento. Una serie transformaciones que la forma urbana secular no puede soportar. Comienza por el acelerado proceso de urbanización provocado por la revolución industrial, con una masiva migración que en pocos años invierte la proporción de habitantes ciudad / campo. Los planes de ensanches se demuestran insuficientes. La pirámide ocupacional de sectores se invierte también, con un emergente predominio del sector de servicios sobre el primario e industrial. La generalización del automóvil y la separación trabajo / residencia pone de manifiesto la insuficiencia de la antigua estructura de circulación para absorber el desbordamiento de flujos.

#### **Maquinismo**

La industrialización desplaza los tradicionales métodos artesanales. Los análisis científicos potencian la productividad. La ciencia, en rápido progreso, ofrece soluciones empíricamente constatadas. Nuevas máquinas liberan al hombre de los trabajos mecánicos. Durante el siglo XIX el progreso de las ciencias naturales y los beneficiosos avances técnicos producidos por ellas las encumbran sobre los restantes conocimientos.

Los arquitectos no sólo aprovechan sus resultados sino que incorporan los métodos de la ciencia en la

---

<sup>85</sup> BENEVOLO, L.; Historia de la Arquitectura Moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona. 1972; página 453

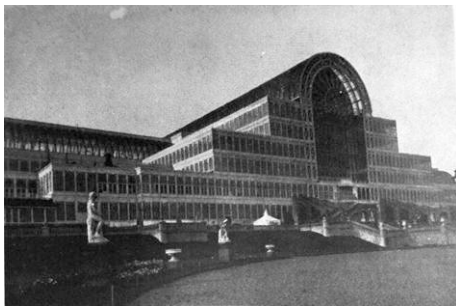
concepción de sus proyectos , deslumbrados por el poder de los ingenieros .  
 Funcionalismo, rigorismo científico, maquinismo, industrialización... marcan un nuevo enfoque del proyectar y construir.

### Nuevos materiales.

La generalización del hormigón, acero y vidrio, junto a la ilusión por la industrialización y al enfoque científico de los condicionantes funcionales transforman los sistemas constructivos y las formas resultantes.



*"Los sistemas constructivos ligeros y esbeltos de las catedrales góticas, la libertad y delgadez de su esqueleto sustentante, constituyen algo así como un presagio de un estilo que empezó a desarrollarse en el siglo diecinueve: el de la arquitectura metálica. Mediante el metal y el hormigón armado de barras metálicas, los constructores modernos han conseguido emular las más osadas hazañas de los arquitectos góticos sin poner en peligro la solidez de la estructura. **En el conflicto que se establece entre los dos elementos de la construcción -la solidez y el espacio abierto- todo parece indicar que será el principio de los espacios libres el que prevalezca:** las casas y palacios del futuro estarán inundados de aire y de luz. Por ello, la fórmula que la arquitectura gótica popularizó posee un gran porvenir. Después del resurgimiento de la arquitectura grecorromana que ha prevalecido desde el siglo dieciséis hasta nuestros días, con la aplicación plena de los nuevos materiales llegaremos a contemplar un renacimiento aún más duradero del estilo gótico."*<sup>86</sup>



Estos son fenómenos universales en el mundo civilizado, un fenómeno "internacional", que requiere una remodelación de la ciudad: De la vivienda, de los lugares de trabajo, de la circulación. Esos problemas no han cambiado, por lo que no vemos razonable cambiar de herramientas. Mies lo resume con una sentencia:

*-“No podemos inventar una nueva arquitectura cada lunes.”*<sup>87</sup>

<sup>86</sup> SALOMON REINACH, Apollo, 1904; página 29

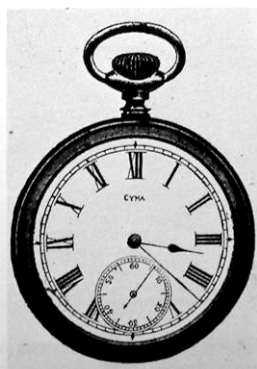
<sup>87</sup> MIES; Hacia donde nos dirigimos (1960). Aquí de NEUMEYER, Fritz; Mies Van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968. 1986; El Croquis Editorial, Madrid 1995; página 502



## 1.2. Concepto de atemporalidad: el tiempo.



Reloj diseñado por L. C., 1902



Reloj Cyma fabricado por Shwob

Ricardo Yepes, el joven y brillante filósofo español recientemente fallecido, afirma que el hombre es un ser instalado en el espacio y en el tiempo, pero que puede, que necesita trascender de él. Y, en su antropología, explica como: (...) *el hombre, gracias a su inteligencia, tiene la singular capacidad y la constante tendencia a situarse por encima del tiempo (...), Esa lucha no sería posible si no existiera en el hombre algo efectivamente intemporal(...). Lo temporal y lo intemporal conviven juntos en el hombre: no se oponen sino que se complementan y le dan su perfil característico*.<sup>88</sup>

Si queremos definir la atemporalidad necesitamos precisar el concepto de tiempo:

¿Qué es el tiempo?, porque es una realidad difícil de definir. Convenimos con lo que decía S. Agustín: *“todos tenemos idea de lo que es hasta que se nos pregunta, hasta que nos piden definirlo: Cuando hay que precisar esa idea, no sabemos que decir.*”<sup>89</sup> Y necesitamos delimitarlo si pretendemos escaparnos de él.

*Tiempo dice de duración y de medida de esa duración. Esta se define como permanencia en el Ser*<sup>90</sup>. Puede darse en tres formas distintas: Podemos referirnos a la permanencia de un ser que no experimenta cambio alguno, ni sustancial ni accidental; o a la de un ente de sustancia inmutable, o a la de un ser que cambia en sustancia y accidentes. Así hablamos de eternidad, eviternidad o de tiempo, ámbito de los seres corpóreos, sujetos a generación y corrupción.

También se dice tiempo de la medida o numeración de esa duración. Es el tiempo como medida del movimiento, movimiento en sentido amplio (*motus*, cambio en general), no solo desplazamiento de un lugar a otro.

Así podemos distinguir tres nociones de tiempo: el externo u objetivo; el interno, de la conciencia y un tiempo imaginario, ideal, absoluto.

El tiempo objetivo, físico, es el que se toma como patrón de los demás. Se adopta como medida de algún movimiento regular, ya sea biológico, basado en el ritmo y carácter cíclico de fenómenos biológicos; mecánico, midiendo la regularidad de artificios, como la caída de la

<sup>88</sup> YEPES, Ricardo, ARANGUREN, Javier; Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana; 3.3. La persona en el espacio y en el tiempo; Ed. Eunsa, Pamplona 1977 (cuarta edición); páginas 87 y ss.

<sup>89</sup> SAN AGUSTIN, confesiones XI, 14,17

<sup>90</sup> SPINOZA, Ethica II def 5

arena u agua, la oscilación de un péndulo, la expansión de un resorte... o un tiempo cósmico, fundado el la periodicidad de las fases de la luna, de la rotación de la tierra, de su traslación en torno al sol, de la posición de las estrellas, de la vibración del átomo...<sup>91</sup>

El tiempo subjetivo, psíquico, deriva de la fluencia ininterrumpida de los estados de conciencia, es un tiempo de poca estabilidad.

El tiempo absoluto o histórico, imagina una especie de línea uniforme, constante, sobre la que se irán montando sucesivamente una pluralidad de acontecimientos que se producen en el universo.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Reloj diseñado por Le Corbusier. Catálogo de la exposición 29 de junio a 10 de septiembre 1987. Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid 1987, páginas 23 y 139.

<sup>92</sup> *En una vieja colección de inscripciones para ornato y armas parlantes de los relojes de sol, en encontramos una, de tres líneas, en latín, que se figuraba dicha por el "gnomon" o bastoncillo cuya sombra marca en aquellos el paso de las horas. Y donde se leía:*

*"Index sum.  
Sine sole, nihil.  
Sine indice, nulla"*

*Osea que, calificado de índice quien habla, si de una parte este reconoce con humildad cómo "sine sole , nihil", cómo, sin el sol nada habría, de otra parte proclama orgullosamente que "sine indice, nulla"; que sin un índice para marcar el paso del sol, tampoco la inteligencia tendría nada que hacer con ese crudo fenómeno.*

D'ORS, Eugenio; Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético (de acuerdo con las novedades y últimas adquisiciones del Museo), Ediciones Españolas, Madrid, 7ª ed., 1941; página 6.

### 1.2.1. El tiempo objetivo. Los calendarios.

La medición del tiempo respecto a los astros dio lugar a los calendarios. El tiempo solar, la medición entre dos pasos consecutivos del sol por un meridiano, no es constante. Pero, dado la gran influencia del sol en nuestra vida, se concibió el tiempo solar medio, considerando un horario de sol ficticio que recorriera el ecuador con movimiento uniforme, lo cual es solo aproximado el 16 de abril, 15 de junio, 2 de septiembre y 25 de diciembre.

Así, el año trópico es el tiempo transcurrido entre dos pasos consecutivos del sol por el punto vernal medio. Tiene aproximadamente 365,2422 días medios. De ahí que cada cuatro años aparezca 0.9688 días de retraso. Esa fracción dio lugar a la reforma juliana del calendario, introduciendo un año bisiesto cada cuatro. La leve diferencia ( $0.25 - 0.2422 = 0.0078$ ) hace que cada 128 años lleve un día más, dando lugar a la reforma gregoriana: En 1582 el papa Gregorio XIII, ordenó que el 5 de octubre se computara como 15, y que, en lo sucesivo, los años acabados en dos ceros solo fueran bisiestos si las otras dos cifras eran múltiplo de cuatro, como 1600, 2000, 2400...

Stonehenge, megalítico calendario, muestra el antiquísimo y permanente interés por conocer y fijar los ritmos anuales. Según los arqueólogos, fue completado en tres fases a lo largo de varios siglos, hasta precisar los solsticios y equinoccios.

También el obelisco plantado por el emperador Augusto, el año 10 a.C. en el Campus Martius - cuyo centro es actualmente la Piazza dei San Lorenzo in Lucina- no se limita a otro reloj solar que establece las horas diurnas. Desaparecido, fue descubierto por Julio II y erigido, mucho más tarde, en 1792, por Pío VI, en la piazza de Montecitorio<sup>93</sup>. Con el trazado de la altitud sobre las marcas del pavimento establece los meses y las estaciones.

Adriano, al ampliar el panteón de Agripa, captura con la luz los ritmos del universo cósmico, mediante un sabio artificio de la geometría.



<sup>93</sup> en la Guía de Roma, edita el País- Aguilar, 2001; página 113

### 1.2.2. El tiempo filosófico

Para la filosofía, unos consideran el tiempo como una realidad metafísica, mientras otros lo reducen a un accidente del ente móvil. Los antecedentes se remontan a Parménides y Heráclito.

Aristóteles definió *“el tiempo es el número del movimiento según un antes y un después”*<sup>94</sup>, haciendo referencia a los pitagóricos y a Platón (Timeo 37d). *“El tiempo no existe sin el movimiento, ya que cuando no sufrimos o percibimos movimientos en nuestro pensamiento, nos parece que no ha pasado tiempo”*. Es producto de él: *“es imposible que exista el tiempo sin existir el alma”*. Como patrón adopto, por exclusión, un movimiento local, el más regular y uniforme, el de la esfera de las estrellas.

San Agustín acentúa el papel del alma: *“¿Cómo se disminuye y consume el futuro que todavía no es y como crece el pasado, que ya no es, a no ser por existir en el alma el pasado, el presente y el futuro...?”*<sup>95</sup>

Santo Tomás de Aquino recoge la herencia aristotélica, con la traducción literal de su concepto, generalizada en la edad media:

*“Tempus est numerus motus secundum prius aut posterius; Si non esset anima, nos esset tempus”*.<sup>96</sup>

La metafísica realista considera el tiempo ente de razón con fundamento in re.

Parte de la inmediata y evidente experiencia de la mutabilidad de los entes móviles o materiales. Dice que el tiempo es un accidente de las sustancias materiales, la duración o permanencia del acto de ser de esos seres cambiantes. Así, mientras la mutabilidad es el fundamento real del tiempo, la medida existe en la mente, quien, a través de la memoria, unifica presente, pasado y futuro.

Newton define el tiempo como una realidad objetiva fuera del entendimiento, distinguiendo dos tipos: *“El tiempo absoluto, matemático, transcurre en sí y por su naturaleza, sin ninguna relación con algo exterior, de modo uniforme; es también llamado duración. El tiempo relativo, aparente y vulgar, es una medida sensible y externa, exacta o no, de la duración mediante el movimiento, y de la cual se usa corrientemente en lugar*

---

<sup>94</sup> ARISTÓTELES. Física IV, 10, 219

<sup>95</sup> SAN AGUSTIN, Confesiones XI, 28, 1)

<sup>96</sup> SANTO TOMAS DE AQUINO; *Sum. Theol., 1 q10 al, e In octo libros Physicorum. IV, lect. 17 ss.*

*del tiempo verdadero: Tal es la hora, el día, el mes, el año.*"<sup>97</sup> El tiempo absoluto, íntimamente ligado al espacio absoluto, derivado de la existencia del espacio absoluto, es independiente de la realidad exterior y de los modos de medida. Es exterior a la conciencia, homogéneo en su fluir, inmutable en su ritmo, incluso independiente de la materia. Como el espacio absoluto, es un receptáculo universal donde se van insertando los acontecimientos del mundo. El tiempo relativo aspira a ser una medida lo más exacta posible de su modelo. Con la teoría de la relatividad, el tiempo como absoluto perdió su significado.

El subjetivismo idealista, que identifica la realidad con la realidad mental, desvinculará completamente el tiempo de ésta. Leibniz parte de la consideración tradicional (*"si se conocen las leyes de movimientos no uniformes, se los puede relacionar en cualquier caso con movimientos uniformes, que son inteligibles, y prever de esta modo lo que acontecerá a movimientos diversos unidos entre sí. En ese sentido el tiempo es la medida del movimiento, es decir, el movimiento uniforme es la medida del movimiento no uniforme."*<sup>98</sup>) pero como algo puramente ideal, solo existente en el espíritu humano, en una concepción paralela a la del espacio.

En el Kant de la crítica, el tiempo es un "a priori" de la sensibilidad, un elemento puesto por el sujeto que estructura la percepción sensible. No es algo propio del mundo exterior sino algo que el sujeto impone a los datos caóticos de ese mundo exterior. Es la forma de todos los fenómenos, la condición que hace posible cualquier intuición o percepción externa o interna, por lo que tiene primacía sobre el espacio, circunscrito a lo externo. Por su estrecha relación con la arquitectura vale la pena detenerse un momento en sus conceptos de espacio y tiempo. Rafael Gamba nos brinda una clara explicación de las formas y categorías propuestas por Kant en su *Estética Trascendental*:

*"Todos poseemos espontáneamente las nociones de espacio y de tiempo. Así hablamos de que una cosa está encima o debajo, a derecha o izquierda, a más o menos distancia de otra -lo que son determinaciones espaciales-; o que un hecho sucedió antes o después, más o menos tarde que otro -lo que son determinaciones temporales-. Las ciencias puras o matemáticas se basan en el espacio-geometría- y en el tiempo-aritmética (sucesión discontinua)-, o, mejor aún,*

---

<sup>97</sup> NEWTON, Isaac; *Los principios matemáticos de la filosofía natural*. 1687; Aquí en Editora Nacional. Madrid 1982.

<sup>98</sup> LEIBNIZ; *Nouveaux Essais*, 11,14, 16.

*estudian estas realidades prescindiendo de las cosas que se numeran o de las cosas que poseen tal o cual figura; esto es, tratan del número y de la figura espacial en sí. Sin embargo, aunque todos poseemos estas nociones y en ellas vivimos y somos, nos pondrían en un gran compromiso si nos preguntasen qué es el espacio y qué el tiempo. Tratemos de imaginar que no existen cosas: pensamos entonces en los espacios siderales más allá de los límites de la creación, en lo que había antes de existir ésta: podemos suponer que eso es el espacio, pero en realidad viene a ser la nada; el espacio sin las cosas que hay en él es... nada: se nos disuelve entre las manos. Supongamos el tiempo sin acontecimientos que en él se sucedan. La nada también.*

*¿Qué son, pues, el espacio y el tiempo? Y a esto responde Kant: el espacio y el tiempo no se pueden representar (imaginar) porque no son realidades en sí, sino formas, formas de nuestra sensibilidad o facultad de poseer sensaciones. Para entender a Kant es preciso comprender lo que entiende por forma, que es algo enteramente distinto de lo que esa palabra significaba en Aristóteles y Santo Tomás. Forma se opone, en Kant, a contenido. El agua, por ejemplo, decimos que es un contenido, algo que adopta la forma del recipiente en que se la introduzca. La forma, en cambio, es la del recipiente, en sí misma, vacía no es nada; pero todo lo que en el recipiente se introduzca adoptará su contorno o figura. Este es el sentido de forma en Kant. Aplicado a la cuestión, quiere decir que el espacio y el tiempo no son nada que exista fuera del sujeto cognoscente, sino formas de la facultad de conocer, de poseer sensaciones. Nuestras sensaciones se ordenan espacial y temporalmente, porque espacio y tiempo son las formas de nuestra sensibilidad, y sólo en ellas se convierten las sensaciones en objeto de conocimiento. Lo exterior a mí, la cosa en sí, es, según Kant, incognoscible como tal. El mundo exterior envía al sujeto lo que Kant llama un caos de sensaciones, es decir, un conjunto desordenado, informe, caótico, de sensaciones. Estas, al ser recibidas por mi sensibilidad, se ordenan en esos moldes o formas de espacio y tiempo; y de esa inserción ordenadora resulta el conocimiento fenoménico (de "fainomenon", lo que aparece), que es el único posible para el hombre. Las sensaciones exteriores se ordenan espacialmente: una cosa que veo, por ejemplo, está delante, detrás, encima, debajo, de las que la rodean. La sensibilidad interior, en cambio, se ordena temporalmente: un recuerdo que poseo, por ejemplo, no se halla debajo o detrás de una idea o imagen, sino antes o después, en el hilo de mi vida interior. Espacio y tiempo son así los dos grandes moldes o casilleros -formas- que condicionan la sensibilidad.*

(...)

*Pero el espíritu no se limita a captar sensaciones. Después las agrupa y funde hasta formar objetos, y a éstos los conecta entre sí de diverso modo. Cuando yo veo una mesa, por ejemplo, recibo una serie de sensaciones, pero relacionadas de tal modo que no veo su simple suma, sino el objeto, la mesa. En esta unificación y conexión utiliza el espíritu elementos que no existen en la realidad misma, sino que los pone de sí. Recordamos la crítica que Hume hacía de las ideas de sustancia y de causalidad: ni una ni otra son objeto de la sensibilidad (no pueden verse), luego no deben admitirse como cosas reales. Estos y otros muchos elementos que contribuyen a la elaboración de nuestro conocimiento de la realidad física son puramente subjetivos y formales, unas formas de segundo grado que Kant llama categorías del entendimiento, en las que el caos de sensaciones, ya ordenado espacio-temporalmente, sufre una nueva ordenación, de la que brota ya el mundo fenoménico de nuestra experiencia habitual. Kant deduce las categorías de las diversas clases de juicios que distingue la lógica tradicional (...)*

*El esquema de la realidad viene a ser así para Kant: el sujeto cognoscente o espíritu -no considerado individualmente, sino en general- se enfrenta con un mundo exterior que, en su ser en sí, resulta absolutamente inasequible. Deduzco, sin embargo, que esa cosa en sí (o "nóumeno") debe de existir porque en el conocimiento que poseo (conocimiento fenoménico) hay un elemento que no procede de mí, sino del exterior. Este elemento es lo que Kant llama el caos de las sensaciones. Esas sensaciones desordenadas se insertan en unos casilleros mentales-formas de la razón-, que son el espacio y el tiempo, en las que reciben una primera ordenación o información. El entendimiento después unifica y conecta estas sensaciones por medio de otras formas de segundo grado -las categorías-, en cuyos moldes se producen ya los conceptos usuales que emplean las ciencias de la naturaleza. Al hombre, pues, no le es lícito preguntar qué es el espacio y el tiempo o cada una de las categorías, porque no son nada en la realidad exterior, no son en sí, sino en mí, son meras formas del conocimiento. "Las formas sin contenido -dice Kant- son vacías; el contenido sin las formas es ciego (incognoscible)."<sup>99</sup>*

---

<sup>99</sup> GAMBRA, Rafael; Historia sencilla de la filosofía; editorial Rialp, Madrid 1977; páginas 225-229

Entre los empiristas, Berkeley reduce el tiempo a medida de los estados de conciencia: *“Si intento construir una simple idea de tiempo haciendo abstracción de la sucesión de ideas en mi espíritu, la cual fluye uniformemente... quedo perdido, e inmerso en insoslayables dificultades”*.<sup>100</sup>

Según Heidegger<sup>101</sup> el tiempo es uno de los existenciales, una determinación constitutiva del *Dasein*

---

<sup>100</sup> BERKELEY; *Principles of human knowledge I*, 98

<sup>101</sup> HEIDEGGER, Martin ; *Sein und Zeit* (Ser y Tiempo, 1927); (Prólogo y traducción de José Gaos; México: Fondo de Cultura Económica, 1951); Trad. de J. E. Rivera, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.

Vease tambien la conferencia pronunciada en 1962: HEIDEGGER, Martin; **TIEMPO Y SER (1962)**, aquí traducción de Manuel Garrido; publicada por Editorial Tecnos, Madrid, 2000

*(...) Al tiempo lo nombramos al decir: Cada cosa tiene su tiempo. Lo que con ello se menta es: Todo lo que en cada caso es, cada ente, viene y va en el tiempo que le es oportuno y permanece por un tiempo, durante el tiempo que le ha sido asignado. Cada cosa tiene su tiempo.*

*Pero ¿es el ser una cosa, una cosa real y concreta? ¿Es o está el ser, igual que un ente cualquiera, en el tiempo? ¿Es, en general, el ser? Si lo fuera, entonces es innegable que tendríamos que reconocerlo como algo ente, y, en consecuencia, encontrarlo como un tal entre los demás entes. Esta sala es. La sala está iluminada. A la iluminada sala la reconoceremos sin más y sin reserva como algo ente. Pero ¿dónde, en toda la sala, encontramos al «es»? En ningún lugar entre las cosas encontramos al ser. Toda cosa real y concreta tiene su tiempo. Pero ser no es ninguna cosa real y concreta, no es o está en el tiempo. Y, sin embargo, el ser como estar presente, como presente actual, sigue estando determinado por el tiempo, por lo temporal.*

*A lo que es o está en el tiempo y es así determinado por el tiempo, se lo llama lo temporal. Cuando un hombre muere y es arrebatado de las cosas de este mundo, decimos: se ha cumplido su tiempo. Lo temporal quiere decir lo pasajero, lo que pasa o perece con el curso del tiempo. Nuestra lengua dice con aún mayor precisión: lo que pasa con el tiempo. Porque el tiempo mismo pasa. Y sin embargo, mientras pasa constantemente, permanece como tiempo. Permanecer quiere decir: no desaparecer y, por tanto, estar presente. De este modo resulta el tiempo determinado por un ser. ¿Cómo entonces debe seguir el ser estando determinado por el tiempo? Desde la constancia del pasar del tiempo, habla el ser. Y, sin embargo, en ningún lugar encontramos al tiempo como ente alguno igual que una cosa real y concreta.*

*El ser no es ninguna cosa real y concreta, y por tanto nada temporal, más es, empero, determinado como presencia por el tiempo.*

*El tiempo no es ninguna cosa real y concreta, y por tanto nada ente, pero permanece constante en su pasar, sin ser él mismo algo temporal como lo ente en el tiempo.*

*Ser y tiempo se determinan recíprocamente, pero de una manera tal que ni aquél -el ser- se deja apelar como algo temporal ni este -el tiempo- se deja apelar como ente. Al cavilar sobre todo esto, nos sorprendemos vagando erráticamente entre enunciados contradictorios.*



(ser ahí). El *Dasein*, en cuanto conjunto de posibilidades, se proyecta al futuro. De los tres periodos temporales –pasado, presente y futuro- da primacía al futuro. En una existencia banal, inauténtica, el futuro se reduce a mera preocupación por los resultados de la actividad, por la consecución de fines exteriores propuestos. El tiempo auténtico es un existir liberado de toda condición mundana, un vivir orientado a la muerte, única posibilidad ineludible del *dasein*.

Bergson<sup>102</sup> distingue entre el tiempo científico -objetivo, espacializado y cuantificado- del tiempo de la conciencia, fluencia cualitativa, duración localizada en la entraña de lo real, que no tiene dos instantes iguales. Cada instante es nuevo respecto a los precedentes, pero conserva y representa todo el pasado, de modo que el devenir se asemeja a una bola de nieve, que se va incrementando a medida que rueda hacia el futuro. El tiempo objetivo, del científico, es homogéneo y mensurable, como todo producto intelectual. El tiempo real no se piensa, se vive, se intuye.

Con la teoría de la relatividad el tiempo sigue íntimamente unido al movimiento, según se desprende de las formulas para su cálculo, en las que intervienen la velocidad del movimiento del sistema de referencia y la

---

(...)

*El tiempo no es. Se da el tiempo. El dar, que da tiempo, se determina desde la recusante-retinente cercanía. Procura lo abierto del espacio-tiempo y preserva lo que permanece recusado en el pasado, retenido en el futuro. Denominamos al dar que se da el tiempo auténtico, la regalía esclarecedora-ocultadora. En la medida en que la regalía misma es un dar, se oculta en el tiempo auténtico el dar de un dar.(...) Ciertamente la filosofía ha preguntado también, siempre que ha rastreado con el pensamiento al tiempo, adónde pertenece. Con ello se tenía preferentemente en la mirada el tiempo calculado como curso de la secuencia de la sucesión de horas. Se explicaba que el tiempo enumerado con el que calcular, no puede darse sin el animus, no sin el alma, no sin la consciencia, no sin el espíritu. El tiempo no se da sin el hombre. Ahora bien, ¿qué menta este «no sin»? ¿Es el hombre el donante del tiempo o su receptor? Y si es esto último, cómo recibe el hombre el tiempo? ¿Es el hombre primero hombre, para tomar luego en recepción ocasionalmente, esto es en algún tiempo, al tiempo y asumir la relación a este? El tiempo auténtico es la cercanía que concilia en unidad su triple y esclarecedora regalía de estar presente desde el presente, el pasado y el futuro. Ella ha alcanzado ya y de tal manera al hombre en cuanto tal, que este sólo puede ser hombre en la medida en que está en el interior de la triple regalía y ante la recusante-retinente cercanía que lo determina. El tiempo no es ningún producto del hombre, el hombre no es ningún producto del tiempo. Aquí no se da ningún producir. Se da sólo el dar en el sentido del denominado ofrendar o extender esclarecedor del espacio-tiempo.*

<sup>102</sup> BERGSON, Henri; *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889); traducción: Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia; ediciones Sígueme, s.a., Salamanca 1999

de la luz. Su novedad es el pluralismo temporal, la presencia de tiempos locales diversos.

Según la teoría de la relatividad restringida, cada sistema de referencia, cualquier sistema inercial que se desplaza con movimiento rectilíneo y uniforme, tiene su tiempo local propio en función de la velocidad con la que se mueve el sistema. Cuanto mayor es la velocidad, tanto más lentamente transcurre el tiempo. No hay ningún sistema privilegiado –como el estelar de Aristóteles- sino que todos son de igual rango y ninguno sirve de patrón para los demás. Para decir que entre un suceso y otro han transcurrido  $x$  minutos es preciso especificar, además, respecto que sistemas de referencia. Tampoco la simultaneidad tiene carácter absoluto: Dos acontecimientos simultáneos en un sistema puede no serlo en otro. En resumen, frente a la noción de tiempo único, surge la de tiempos locales, transformables entre sí a través de la ecuación de Lorenz.

La teoría de la relatividad generalizada supone una nueva aportación de Einstein al problema del tiempo: La restringida se limitaba a un universo ideal, desprovisto de masas gravitatorias y solo se aplicaba al movimiento rectilíneo y uniforme. Pero en el universo real los cuerpos están sometidos a movimientos acelerados no rectilíneos. Con Einstein, la presencia de masas y los campos por ellas generados son la variable que regula la marcha del tiempo. Este transcurre más lentamente cuanto mayor es la intensidad del campo, de modo que en el sol transcurre más despacio que en la luna. Tampoco hay un tiempo real, sino locales, y los intervalos temporales entre dos acontecimientos son distintos según el sistema de referencia, según el campo gravitatorio que se tome. El tiempo sigue siendo una medida y función del movimiento, de la velocidad del sistema de referencia, pero, según se desprende de la ecuación de Einstein, esa velocidad esta en función del potencial de campo correspondiente.<sup>103</sup>

La expresión “cuarta dimensión” es equivocada. Efectivamente la relatividad insiste en la interdependencia entre espacio y tiempo, en un continuo tetradimensional, donde, según sus ecuaciones, el tiempo es asimilado al espacio como mero artificio matemático. Pero el teórico de la relatividad sabe bien que, en si considerado, el tiempo tiene una naturaleza peculiar muy distinta a la del espacio.

---

<sup>103</sup> cfr. EINSTEIN, ALBERT; Sobre la teoría de la relatividad especial y general; Ed. Alianza; Madrid, 1995; página 138

### **1.2.3. El tiempo subjetivo: psicológico y antropológico.**

#### **Psicológico**

La Psicología analiza la vivencia del tiempo distinguiendo entre tiempo objetivo e inmanente. Frente a la regularidad y constancia del externo, el inmanente es medida de experiencias internas. El reloj interior late con ritmo distinto para cada uno. La psicología experimental mostró ese fenómeno como uno de los problemas más intrigantes asociado a la conciencia de la duración: W. James explicó por que un día lleno de experiencias interesantes parece más corto, pues el tiempo físico es subestimado cuando algo reclama una atención profunda. También la edad y otras circunstancias afectan a la marcha del tiempo: Es muy lento en la niñez, mientras a un hombre maduro le falta tiempo.

No es un mero fenómeno individual. Los acontecimientos son capaces de modificar la conciencia colectiva. Por ejemplo, la civilización técnica, al generar una densificación de las relaciones humanas ha agudizado la conciencia de grupo. El ritmo de cada edad cronológica se intensifica.

Pasado y futuro se encuentran en la vivencia del presente, el pasado como carga, el futuro como exigencia. Dicha experiencia se identifica con la auto conciencia del yo. Algo cambia mientras el yo permanece. Por debajo de instintos e impulsos, del pensamiento y de la voluntad existe un movimiento vital básico que es el tiempo. Según Heidegger, la vida es futuración, llegar a ser. Lo que supone haber sido e ir siendo.

En la melancolía el presente se hipertrofia a expensas del pasado, mientras el futuro se desvanece. Por eso el enfermo se convierte en encarnación de errores irremediables. En la euforia, el presente se dilata correlativamente a la apertura al porvenir; el pasado no importa, el sujeto se siente capaz de todo. En la neurosis lo alterado es el ritmo interno: Se siente la pérdida del equilibrio interior como síntesis de la duración y de la periodicidad. Temor, angustia, ansiedad, inseguridad y preocupación son sus expresiones subjetivas.

#### **Antropológico. Atemporalidad.**

La persona no es sólo un "alguien", sino un "alguien corporal" (J. Marías): somos también nuestro cuerpo y

por tanto nos encontramos instalados en el espacio y en el tiempo. Los hombres son las personas que viven su vida en un mundo configurado espacio-temporalmente. Este *vivir en* se expresa muy bien con el verbo castellano *estar*: *Yo estoy* en el mundo; vivo, me muevo y transcurro con él. *Estoy instalado* dentro de esas coordenadas.

La situación o *instalación* en el tiempo y en el espacio es una realidad que afecta muy profundamente a la persona: la vida humana se despliega desde esa instalación y contando siempre con ella. La dimensión temporal de la persona constituye un rasgo central de la persona. Por ser-en-el-tiempo, el hombre vive en una instalación que va cambiando con su propio transcurrir y en la cual el hombre proyecta y realiza su propia vida. Mi estar en el mundo tiene una *estructura biográfica*.

*La existencia en el tiempo del hombre es curiosa. Gracias a su inteligencia, tiene la singular capacidad y la constante tendencia a situarse por encima del tiempo en la medida en que es capaz de pensar sobre él, de objetivarlo, de considerarlo de una manera abstracta, atemporal* . El hombre lucha contra el tiempo, trata de dejarlo atrás, de estar por encima de él. Esa lucha no sería posible si no existiera en el hombre algo efectivamente intemporal, inmaterial e inmortal. Lo temporal y lo intemporal conviven juntos en el hombre dándole su perfil característico <sup>104</sup>

*El primer modo de superar el tiempo es guardar memoria del pasado, ser capaz de volverse hacia él y advertir hasta qué punto dependemos de lo que hemos sido. La segunda manera es desear convertir el presente en algo que permanezca, que quede a salvo del devenir que todo se lo lleva. Y así, el hombre desea que las cosas buenas y valiosas duren, que el amor no se marchite, que los momentos felices "se detengan", que la muerte no llegue, que lo hermoso se salve por medio del arte o que exista la eternidad. En el hombre*

---

<sup>104</sup> YEPES, Ricardo, ARANGUREN, Javier; Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana; 3.3. La persona en el espacio y en el tiempo; Ed. EUNSA, Pamplona 1977 (cuarta edición); páginas 72-74

23. Así es el planteamiento que se hace Rascolnicov para asesinar a una anciana despreciable en la novela Crimen y castigo, de DOSTOIEVSKI, F.; editorial Cátedra, Madrid 1987; páginas 98 y ss.

24. En el siglo XX esta posibilidad ha sido negada de modo taxativo por Heidegger, en Ser y tiempo (op. cit) La visión de Heidegger, aunque sumamente innovadora e influyente en el análisis de la existencia humana, es sumamente reductiva. Se puede consultar un comentario a Ser y tiempo en POLO, Leonardo; Hegel y el posthegelianismo, Universidad de Piura, Piura, 1985, páginas 286-365.

*se da una pretensión de inmortalidad: los hombres quieren quedar, que su pasar no pase nunca. Una fiesta, el enamoramiento en sus primeros momentos llenos de ilusión, la madurez de una relación que ha sabido alcanzar su equilibrio perfecto y que la hace bella: son momentos que reclaman permanencia y que, por eso mismo, marcan la vida humana con cierta melancolía, amargura o esperanza, según se confíe o no en su permanencia. Rescatar el tiempo, revivir lo verdadero, son constantes en el comportamiento humano (de ahí las representaciones populares de las grandes historias de los pueblos, o las confidencias familiares en torno a la mesa en las grandes fiestas). El ser humano es reiterativo: quiere volver porque querría quedarse. En ese sentido, la propuesta cristiana de una eternidad que sacie sin saciar es antropológicamente pertinente.*

*Hay una tercera manera de situarse por encima del tiempo que es anticipar el futuro, proyectarse con la inteligencia y la imaginación hacia él, para decidir lo que vamos a ser y hacer. "La vida es una operación que se hace hacia delante. Yo soy futurizo: orientado hacia el futuro, proyectado hacia él" <sup>105</sup>. Y así, además de instalación en una forma concreta de estar en el mundo, el hombre tiene proyección pues vive el presente en función de lo por venir. La biografía es la manera en que se ha vivido, la vida que se ha tenido. Por ser cada persona singular e irreplicable, cada biografía es diferente. No hay dos vidas humanas iguales, porque no hay dos personas iguales. Pero no sólo porque las circunstancias o movimientos sean distintos (en eso son iguales los animales), sino porque cada uno es fuente original de novedad. Para captar lo que es una persona hay que conocer su vida, contar su historia, narrar su existencia. Como toda historia, para ser mínimamente interesante ha de tener una meta (fin), que se concreta en un proyecto y la adquisición de los medios para ejecutar ese proyecto (virtudes), a la vez que va acompañada de obstáculos (externos y la propia debilidad), que dan los toques de emoción y la posibilidad del fracaso a esa narración. Por la decisión de la propia libertad cada uno llega a ser, o no, aquel que quiere ser.<sup>106</sup>*

El transcurso temporal de la vida humana puede ser contemplado como una unidad gracias a la *memoria*. El modo humano de dar cuenta de lo ocurrido a lo largo del

---

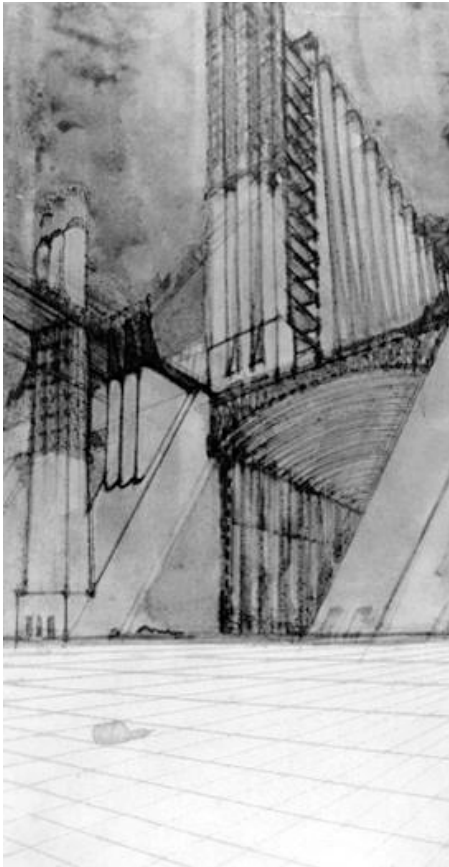
<sup>105</sup> MARÍAS, Julián; Antropología Metafísica: La estructura empírica humana; Revista de Occidente, España 1970; página 91

<sup>106</sup> YEPES, Ricardo, ARANGUREN, Javier; Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana; 3.3. La persona en el espacio y en el tiempo; Ed. Eunsa, Pamplona 1977 (cuarta edición); página 73

tiempo es la *narración*, una historia contada, es decir, recreada, depositada como objeto cultural transmisible. La narración biográfica es el enunciado adecuado para la realidad de la persona: a la pregunta ¿quién eres? se contesta contando la propia historia. La memoria es la que hace posible la identidad de las personas e instituciones. Esto explica el constante afán del hombre de recuperar, conocer y conservar sus propios orígenes. Sin ellos, se pierde la identidad, la posibilidad de ser reconocido. Si yo no sé quién es mi padre, me falta algo decisivo: ¿de dónde vengo, dónde se asientan mis ancestros? Son preguntas necesitadas de respuesta.

Sin embargo, el hombre no depende por completo del pasado, este no le determina, porque tiene capacidad creadora. A lo largo del tiempo pueden aparecer asuntos nuevos, que no están precontenidos en lo que ya ha ocurrido: la novedad no es explicable en términos de genética, no tiene causas, la libertad es lo estrictamente nuevo, lo puesto "porque sí". "La estructura de la vida consiste en ser radical innovación: *la vida es siempre nueva...* El hecho decisivo es que en cualquier fase de ella se inician nuevas trayectorias, y por tanto surgen novedades"

### 1.2.4. El tiempo en la actualidad.



El siglo pasado puede caracterizarse por su sensibilidad al tiempo y el culto a la velocidad. Quizás la conjunción del reloj de muñeca y el automóvil sea responsable de la obsesión por el rendimiento, del trabajo "contra reloj", de la hipervaloración de la velocidad: El éxito se cuantifica en la producción más rápida. Desplaza la serena calidad de lo mejor. Y del mismo modo que la sabiduría - en la época de la ilustración- devino en conocimiento, hoy, el conocimiento se reduce a información.

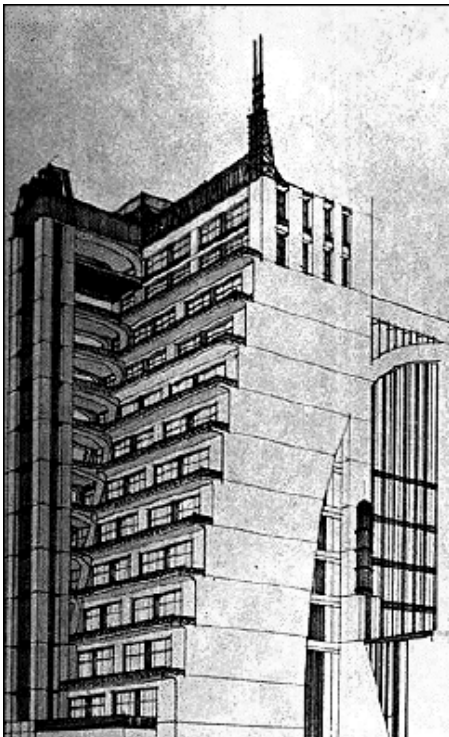
El hombre se orienta en la historia mediante hitos, paisajes y estancias: época, estilo, temporada. Frecuentemente se trazan paralelismos entre las edades de un hombre y las de la humanidad. El siglo XX propone el mito del progreso en la era de la máquina. Una valoración de la historia como vector en zigzag ascendente (?) Lo antiguo queda anticuado.

El siglo XX rompe la barrera del sonido: compactación del tiempo por velocidad de comunicaciones. El XXI se mueve a la velocidad de la luz: disolución de la distancia por la inmediatez de la información y la densificación de los campos de acceso a la cultura . Inmediatez y multipresencia instantánea generalizadas, a bajo coste.

La velocidad y la aceleración de actividades suponen una compactación del tiempo. Multiplicación de la producción, comunicación e información.

*Como el hombre no es dueño del transcurrir del tiempo, siempre trata de ganar tiempo, de tener más.(...) La velocidad es una ganancia de tiempo. La técnica nos ha enseñado a superar la lentitud y en ocasiones a despreciarla, lo cual genera una patología llamada prisa (...) La velocidad es productividad, competitividad, beneficio y rentabilidad .<sup>107</sup>*

*Esta forma de vivir el tiempo tiene como compañeros inevitables los valores tecnocráticos y la primacía práctica y vivencial de lo inmediato (...) La prisa impide la contemplación de la belleza. (...) en la cual nos dirigimos al mundo, a la realidad y a la gente de un modo benevolente, sin pensar en cuanto nos cuesta, ni en su rentabilidad, ni en que compren ni paguen nada.*



<sup>107</sup> YEPES, Ricardo, ARANGUREN, Javier; Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana; 3.3. La persona en el espacio y en el tiempo; Ed. Eunsa, Pamplona 1977 (cuarta edición); páginas 408- 411

*Solo quien abandona sus intereses es capaz de contemplar.*<sup>108</sup>

*No es corriendo, no es en el tumulto de las gentes y en el apresuramiento de cien cosas atropelladas como se reconoce la belleza, como florece.*<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> YEPES, Ricardo, ARANGUREN, Javier; Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana; 3.3. La persona en el espacio y en el tiempo; Ed. Eunsa, Pamplona 1977 (cuarta edición); página 411

<sup>109</sup> LECLERQ , J.; Elogio de la pereza; en De la vida serena, editorial Rialp, Madrid 1965; página 19



### 1.2.5. El tiempo en el arte. Tiempo y arquitectura

Es tradicional la distinción entre artes temporales y espaciales. Las primeras, secuenciales, (música, danza, teatro, cine, literatura...), integran el tiempo en su expresión, no caben sin él. Las llamadas artes espaciales o simultaneas, producen obras “congeladas”, pintura, fotografía, escultura, parecen subsistir fuera del tiempo.

Sin embargo, según Isabel Oliver, *“el plano del cuadro presenta espacialidad como atemporalidad. Como la literatura puede hablar de espacio, la pintura puede hacer ver el tiempo.”*<sup>110</sup>

En el primer sentido, la arquitectura, si bien se dirige la creación de espacios, no puede obviar, cuando menos, el movimiento que precisa su acceso y recorrido. En el segundo, ciertamente hay arquitecturas más sensibles a la expresión del tiempo físico-cósmico o al vivencial-antropológico.

La arquitectura implanta y expresa el tiempo del hombre sobre el medio natural. Del mismo modo que domestica el mundo salvaje, humanizando un espacio apropiado para el hombre, participa del tiempo cósmico, pero lo manipula en dirección existencial, vivencial, adecuándolo al tiempo psíquico e histórico.

Del mismo modo que desde su inicio, muchas construcciones denotan la intención de señalar el mapa físico del mundo, otras buscan poner de manifiesto el flujo cíclico del tiempo de la naturaleza (día-noche, estaciones del año). Como unas señalan un lugar, otras expresan un momento.

Es la relación con el tiempo objetivo-histórico la que nos interesa en esta investigación. En el discurrir de la cultura de las civilizaciones también la arquitectura, como todas las artes, es hito que orienta al hombre, señala la época, permite datarla.

Se aprecian tensiones diametralmente opuestas en cada hecho arquitectónico: estabilidad y flexibilidad, resguardo de la naturaleza y adecuación a ella, expresión de permanencia atemporal y manifestación cultural del momento.

En el primer sentido, la arquitectura, si bien se dirige la creación de espacios, no puede obviar, cuando menos, el movimiento que precisa su acceso y recorrido. En el segundo, ciertamente hay arquitecturas más sensibles a la expresión del tiempo físico-cósmico o al vivencial-antropológico.

---

<sup>110</sup> OLIVER CUEVAS, Isabel; La expresión del tiempo; Valencia 2004, página 7

La arquitectura implanta y expresa el tiempo del hombre sobre el medio natural. Del mismo modo que domestica el mundo salvaje, humanizando un espacio apropiado para el hombre, participa del tiempo cósmico, pero lo manipula en dirección existencial, vivencial, adecuándolo al tiempo psíquico e histórico.

En un segundo recorrido nos aproximaremos a la noción de atemporalidad. Necesitamos previamente un esbozo del concepto del clasicismo, tal como se ha dado en definir hasta la fecha.

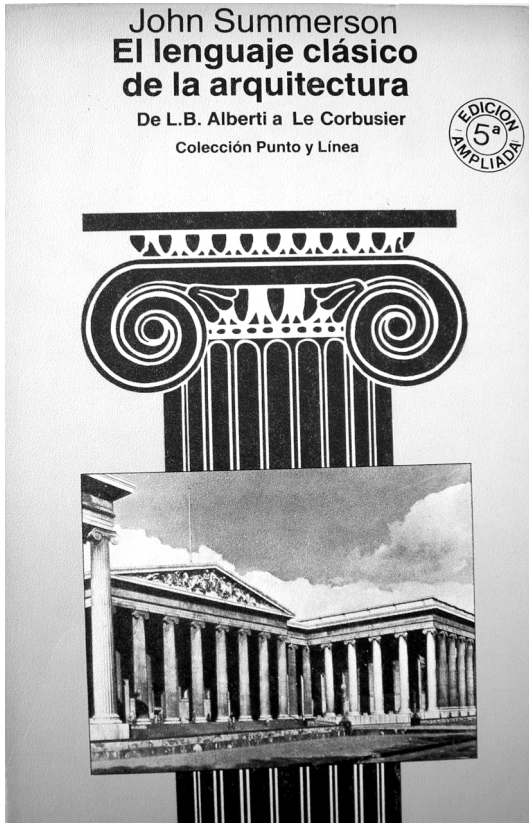


### 1.3. Concepto de clasicismo.

En el hablar común distinguimos con frecuencia entre clásico y moderno. La convención no intenta precisar una datación ni una época de la historia o una corriente cultural. Clásico o moderno son como dos grandes continentes, un primer criterio de clasificación. Al girar el dial de la radio, todo el mundo distingue inmediatamente si emiten música clásica o moderna. Como en un museo, cualquiera se orienta si le envían a la sala de pintura moderna. Y, respecto al mismo museo, nadie duda si es un edificio clásico o moderno. Al primer vistazo todos coincidimos en la convención. Un traje, una obra de teatro, un mueble son indudablemente clásicos o modernos.

La cosa se complica al cruzar los estilos con las fechas, porque ni clásico equivale a antiguo, ni moderno a contemporáneo. Edward Hopper o Antonio López, nietos de Mondrian y de Vladmig, son mucho más clásicos que sus modernísimos abuelos. Ciertamente que Mondrian comenzó pintando a lo Fauve, pero ¿qué diremos de Picasso? Sus muchachas corriendo por la playa – casi griegas- son muy posteriores (1923) al cubismo de las otras “señoritas”, las de la calle Avignon (1907). En música, cuando Mettallica toca con la orquesta sinfónica de Londres, o Deep Purple actúa en directo junto a la filarmónica de Berlín nos quedamos sin palabras. Por no repetir de nuevo lo de “los clásicos de la música moderna”...

### 1.3.1. El clasicismo en arquitectura según Summerson en El lenguaje clásico de la arquitectura



En arquitectura parece más fácil. Esa claridad se la debemos en gran parte al gótico: Es un estilo netamente antiguo y, sin embargo, todo el mundo sabe distinguir una iglesia gótica de una "clásica". Acudamos a las sucesivas precisiones del concepto que traza Summerson:

*Echemos una ojeada a esta palabra, "clásico" tal como se aplica a la arquitectura. Es un error tratar de definir el clasicismo, pues el término tiene todo tipo de significaciones útiles según los diferentes contextos. Por ello propongo considerar únicamente dos acepciones que nos serán muy útiles a lo largo de estas charlas. La primera es la más obvia. Un edificio clásico es aquel cuyos elementos decorativos proceden directa o indirectamente del vocabulario arquitectónico del mundo antiguo, del mundo "clásico" como a menudo se le llama: estos elementos son fácilmente reconocibles; por ejemplo, columnas de cinco variedades estándar aplicadas de modos también estándar; maneras estándar de tratar los huecos, puertas y ventanas, y remates, así como series estándar de molduras aplicables a todas estas cosas. Pese a que todos estos "estándares" se apartan continuamente del modelo ideal siguen siendo identificables como tales en todos los edificios susceptibles de llamarse clásicos en este sentido, hemos de andarnos con mucho cuidado, porque las "esencias" son muy escurridizas y muchas veces, tras investigar un poco, resulta que no existen. Con todo, incrustadas en la historia de la arquitectura clásica, hay una serie de declaraciones sobre lo esencial de la arquitectura, declaraciones que han estado de acuerdo durante largo tiempo hasta el punto de que podemos afirmar que **la finalidad de la arquitectura clásica ha sido siempre lograr una armonía demostrable entre las partes**. Se consideraba que tal armonía caracterizaba a los edificios de la antigüedad y que era en buena parte "intrínseca" a los principales elementos antiguos, especialmente a los cinco "órdenes" que pronto comentaremos. Pero una serie de teóricos han considerado también, ya a un nivel más abstracto, que la armonía de una estructura, análoga según ellos a la armonía musical, se consigue mediante las **proporciones**, es decir, asegurando que las relaciones entre las diversas dimensiones de un edificio sean funciones aritméticas simples y que los cocientes numéricos entre las diversas partes del edificio sean los mismos o estén relacionados entre sí de modo muy directo. Se han escrito cantidades ingentes de tonterías*

*pretenciosas sobre las proporciones y no tengo intención de entrar en ellas. El concepto renacentista de las proporciones es muy sencillo. El propósito de las proporciones es establecer una armonía en toda la estructura, una armonía que resulta comprensible ya sea por el uso explícito de uno o más órdenes como elementos dominantes, ya sea sencillamente por el empleo de dimensiones que entrañen la repetición de relaciones numéricas simples. Y con esto nos basta para seguir adelante.*<sup>111</sup>

Podríamos sintetizar esta larga cita afirmando que es clásica la arquitectura que adopta los órdenes para lograr una armonía fijada por su proporción.

## Grecia



Los griegos llevaron a cabo una extraordinaria elaboración del sistema adintelado en la construcción del templo. Con algunas variantes, todo el asunto estaba en envolver una cella alargada con un peristilo colocado sobre un podium, bajo una cubierta a dos aguas. Y construyendo principalmente con piedra. El modelo lo hace reconocible como templo. El afán de perfeccionarlo lo sacraliza. Si recorriéramos cronológicamente una serie de ellos comprobaríamos el alcance de esa depuración progresiva. Fue tal, que Le Corbusier no duda en compararlos a los aviones, concluyendo en que el objetivo, que la belleza esta en alcanzar un “standard”, el producto de una depuración llevada al límite.<sup>112</sup>

Y si los desentrañáramos métricamente, nos asombraríamos con la matemática condensada en sus proporciones.

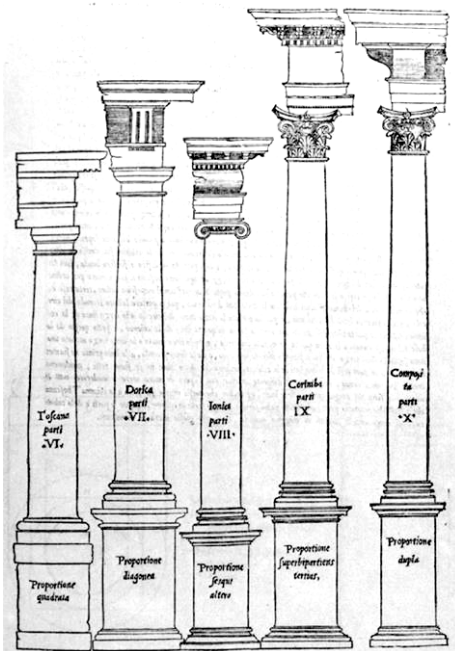
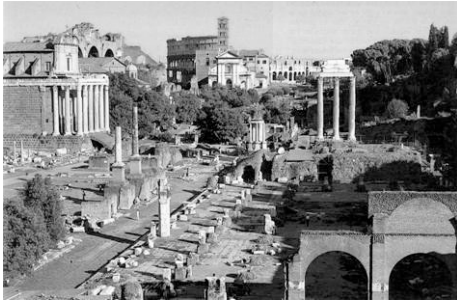
Hasta aquí el templo. Pero aún queda una pregunta: ¿De donde arranca tal obsesión por la armonía? Es parte de la que se hacía un erudito clásico: ¿Qué explica el logro de los griegos? Para concluir que fueron tres las virtudes que hicieron posible su grado civilización: La analogía, la armonía y los universales.

---

<sup>111</sup> SUMMERSON, John; El lenguaje clásico de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; páginas 10 y 11

<sup>112</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; ed. Poseidón, Barcelona 1978; página 106

## Roma



Los romanos, grandes constructores, edifican con ladrillo. Abandonan el sistema adintelado, salvando grandes luces mediante arcos, bóvedas y cúpulas: Los arcos de triunfo, las termas, el panteón.

Los romanos, los primeros clasicistas, revisten su magnífica arquitectura abovedada con los órdenes del templo griego adintelado. ¿Es una mera decoración aplicada? Miremos el Coliseo. Un imponente espacio oval, “colossalmente” construido con ladrillo, envuelto por la superposición de los cuatro órdenes, en mármol blanco. Si los redibujamos comprobaremos que esa leve superficie aplicada sobre el recio volumen lo somete, lo pauta, establece una rígida modulación, una relación numérica que organiza y proporciona toda la masa. El gran muro curvo perforado, el enorme cilindro oval, ha recibido una armonía matemática.<sup>113</sup>

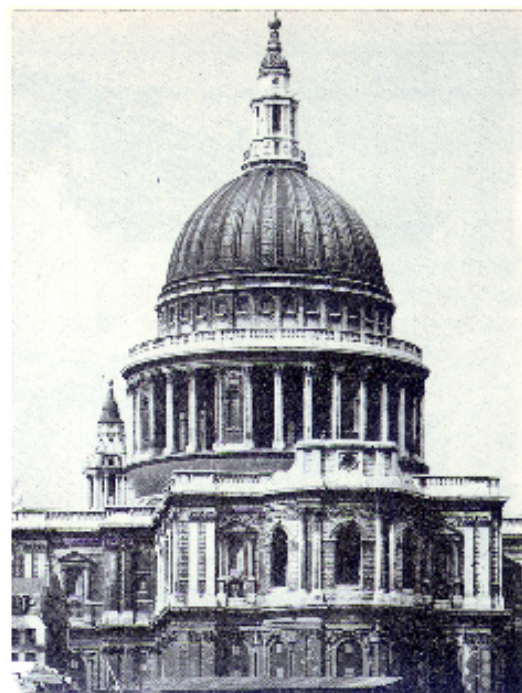
Debemos a Vitrubio, en el siglo I, fijar el primer trazado de los órdenes, aunque hayamos de esperar hasta el XVI para encontrarlos dibujados. Efectivamente, *El libro de Serlio sobre los órdenes comienza con un grabado el primero de su clase en el que se representan los cinco órdenes alineados según su delgadez relativa, es decir, según el cociente entre el diámetro inferior y la altura. Todos tienen pedestales. El rechoncho toscano está a la izquierda; viene después el dórico, similar, pero ligeramente más esbelto; el elegante jónico; el altivo y refinado corintio, y finalmente, el aún más alargado y*



<sup>113</sup> Los romanos aplicaron el arco y la bóveda a sus edificios públicos. Lejos de abandonar los órdenes al construir anfiteatros, basílicas y arcos de triunfo abovedados, los aplicaron del modo más explícito posible, como si pensarán (y seguramente lo pensaban) que ningún edificio podía comunicar algo a menos que estuvieran presentes los órdenes. **Para ellos, los órdenes eran la arquitectura.** Quizá se tratase, en primera instancia, de dotar a los grandes proyectos civiles con el prestigio de la arquitectura religiosa. No lo sé. De todos modos, los romanos tomaron este tipo de arquitectura, altamente estilizada pero estructuralmente muy primitiva, y la casaron con los complejos edificios arqueados, abovedados y de numerosas plantas. Y al hacerlo elevaron el lenguaje arquitectónico a un nuevo nivel. Idearon procedimientos para utilizar los órdenes, no simplemente como enriquecimientos ornamentales de sus nuevos tipos de estructuras, sino como un control de las mismas. En muchos edificios romanos, los órdenes son absolutamente inútiles desde un punto de vista estructural pero hacen expresivos a los edificios, les hacen hablar; llevan el edificio, con sentido y ceremonia, con gran elegancia a veces, hasta la mente del espectador. Dominan y controlan visualmente los edificios, a los que han sido agregados. ¿Cómo se consigue esto? Desde luego no se logra simplemente prendiendo con alfileres, columnas, entablamentos y frontones a una estructura, de otro modo desnuda.

SUMMERSON, John; *El lenguaje clásico de la arquitectura*; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 26

*decorado compuesto. Serlio se explica en el texto que acompaña a esta lámina. Dice que, del mismo modo que los antiguos dramaturgos utilizaban el prefacio de sus obras para contar al público todo lo que iba a ocurrir, él coloca de entrada ante nosotros los principales protagonistas de su tratado sobre arquitectura. Y lo hace de un modo tan categórico que los órdenes parecen ocupar en la gramática de la arquitectura un lugar tan inamovible como, digamos, las cuatro conjugaciones en la gramática latina.*<sup>114</sup>

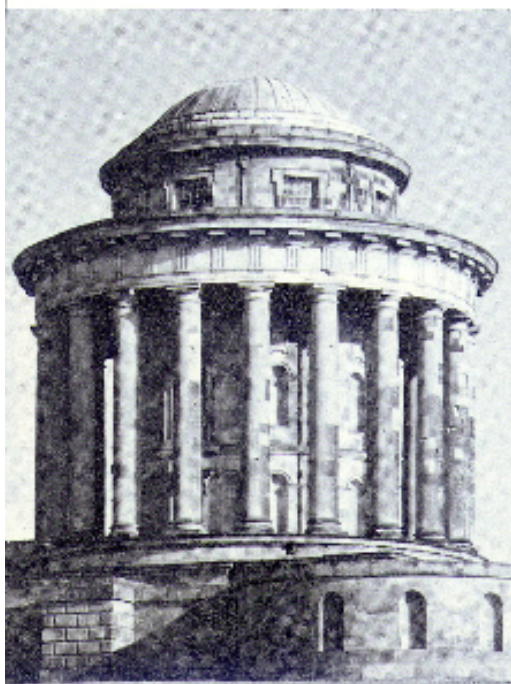


Matemática y música. Modulación vertical de cada orden y horizontal del intercolumnio. Del mismo modo que un módulo -el diámetro del fuste- organiza toda la dimensión vertical, la separación entre las columnas da el ritmo de esa música, el "tempo".

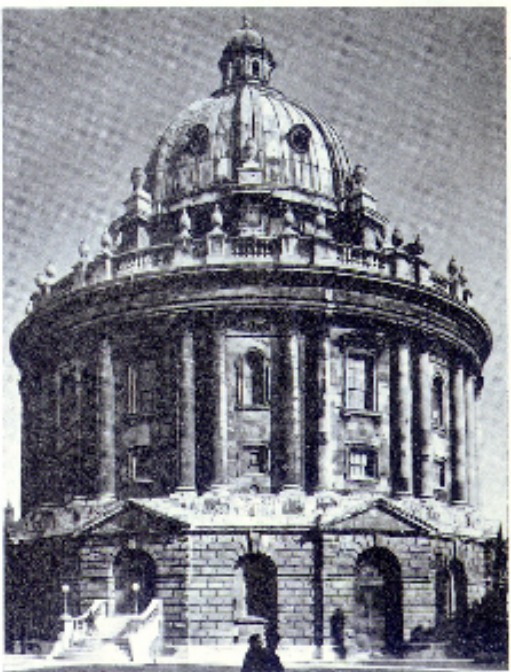
*Los romanos concedían tanta importancia al espaciado de las columnas que establecieron cinco tipos fijos, medidos en diámetros de columna, que recoge Vitrubio. Llamaron picnóstilo al de espaciado menor, de 1,5 diámetros. Después venían el sístilo, el éustilo y el diástilo, y finalmente el más amplio, el areóstilo, de 4 diámetros. Los más corrientes son el sístilo y el éustilo. Podríamos calificar al sístilo de marcha rápida, y al eustilo de paso digno y suave. Los intercolumnios extremos ni marchan ni caminan. El picnóstilo me ha producido siempre la impresión de un "alto", de una empalizada de soldados en posición de firmes. El areóstilo presenta una zancada realmente excesiva, casi como avanzar dando lentos saltos. Y si prefieren establecer una analogía entre los intercolumnios y la "adagio", el eustilo con el "andante", y el "allegro" con el sístilo; pero no me gusta el "presto" para el picnóstilo, y menos aún el "largo" para el areóstilo. Como ocurre con todas las analogías de este tipo no tiene sentido llevarlas demasiado lejos. Sin embargo, la importancia del intercolumnio como sistema de "marcar el compás" de la arquitectura es, naturalmente, inmensa. En San Pietro in Montorio y en el Mausoleo del Castle Howard se aprecia un elocuente contraste que ejemplifica perfectamente este punto. Son edificios de la misma forma global y aproximadamente la misma finalidad conmemorativa, y sin embargo, que emociones tan distintas suscitan: el diástilo de Bramante (3 diámetros), augusto, sereno, reflexivo; el picnóstilo de Hawksmoor (1,5 diámetros), tenso y prohibitivo, como una empalizada ceremonial. Y si miran las restantes ilustraciones con esta cuestión del "tempo" en la mente estoy seguro de que al final no les quedará duda alguna sobre la importancia del "intercolumnio". Empezarán también a ver la clase de variaciones que pueden*

<sup>114</sup> SUMMERSON, John; El lenguaje clásico de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página. 15

34



35



*introducirse columnas pareadas, pares espaciados de columnas, columnas con el ritmo estrecho ancho estrecho del arco de triunfo, y los ritmos realmente intrincados que pueden lograrse cuando se juega simultáneamente con columnas, medias columnas y columnas de tres cuartos (como en las fachadas de las iglesias que ya hemos comentado), hasta el punto de que a veces resulta muy dudoso cuál es el verdadero "tempo" básico.<sup>115</sup>*

Esta gramática de proporciones es aparentemente sencilla a primera vista, hasta que nos ponemos a redibujar un alzado. Si nos esforzamos en no abandonar las reglas de modulación de cada orden, nos damos cuenta de que el margen de maniobra es muy pequeño: Basta variar alguna de las dimensiones para que tengamos que volver a empezar. Summerson concluye así su análisis del Coliseo:<sup>116</sup>

*Hablando con franqueza, creo que este hueco del Coliseo tiene un grado de "tolerancia" mayor del que he dado a entender con mi ejemplo. Pero espero que empiecen a comprender la clase de disciplina inherente al lenguaje clásico. Y esta disciplina puede endurecerse. Miremos ahora el mismo tema, interpretado por Vignola, arquitecto del siglo XVI. Estamos en principio ante la misma configuración. Es obvio que Vignola estaba decidido a obtener algo en que todas las partes fuesen absolutamente dependientes de las otras. No hay aquí tolerancia alguna. Los estribos tienen justo la anchura suficiente para recibir la arquivolta y las vueltas de las molduras del pedestal. Todo está aquí tan atado como un nudo. Si este diseño, interpretado sobre nuestro tablero de dibujo a la escala elegida por nosotros, no llega a satisfacer las necesidades estructurales y de planificación, no habrá más remedio que jugar el juego de otro modo. Y naturalmente hay otros modos, muchos*

<sup>115</sup> SUMMERSON, John; El lenguaje clásico de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 35

<sup>116</sup> *¿Qué hicieron los romanos entonces? El Coliseo de Roma suministra en seguida una respuesta en el lado menos dañado de este asombroso edificio. Vemos sus tres interminables galerías abiertas, arco sobre arco, con una maciza planta adicional arriba. Y vemos que cada hilera de arcos está enmarcada por una columnata continua. La finalidad estructural de estas columnatas es nula o insignificante. Son representaciones de la arquitectura del templo, talladas como en relieve sobre un edificio que no es un templo, que tiene varias plantas y está construido como sistema de arcos y bóvedas. Si este modo de combinar el sistema arqueado con el adintelado –utilizando este último como simple medio de expresión– nos parece absurdamente sencillo es sobre todo porque estamos muy acostumbrados a él.*

SUMMERSON, John; El lenguaje clásico de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 28





*modos, siempre que seamos capaces de pensar en ellos.*

*El Coliseo, que nos ha servido de punto de partida para esta cuestión de la combinación arco orden, fue, como podrán imaginar, uno de los edificios más estudiados por los hombres del Renacimiento. Ejemplifica no sólo esta combinación particular, sino también la superposición de órdenes y, en la última planta, el uso de pilastras para hacer más expresivo un muro liso y casi sin ventanas.*<sup>117</sup>

Summerson aporta también una interesante cita de Lutyens donde relata su experiencia en un trabajo similar:

*He tenido la cara dura de adoptar ese orden dórico desgastado por el tiempo, algo encantador. No puedes copiarlo. Para hacerlo bien tienes que tomarlo y diseñarlo... No puedes copiar: si lo haces te encuentras cogido...*

*Esto significa trabajar mucho, pensar mucho cada línea en las tres dimensiones y en cada junta y no puedes dejar de lado ni una sola piedra. Si actúas de este modo, el orden te pertenece, y cada toque, al manejarlo mentalmente, está dotado con toda la poesía y todo el arte que Dios te ha dado. Alteras un solo rasgo (cosa que tienes que hacer siempre), y entonces has de reajustar todos los demás con cuidado e inventiva. Así que no es un juego, al menos no un juego que puedas jugarlo a la ligera.*

*"No puedes copiar", dice Lutyens. Pero en otra carta afirma:*

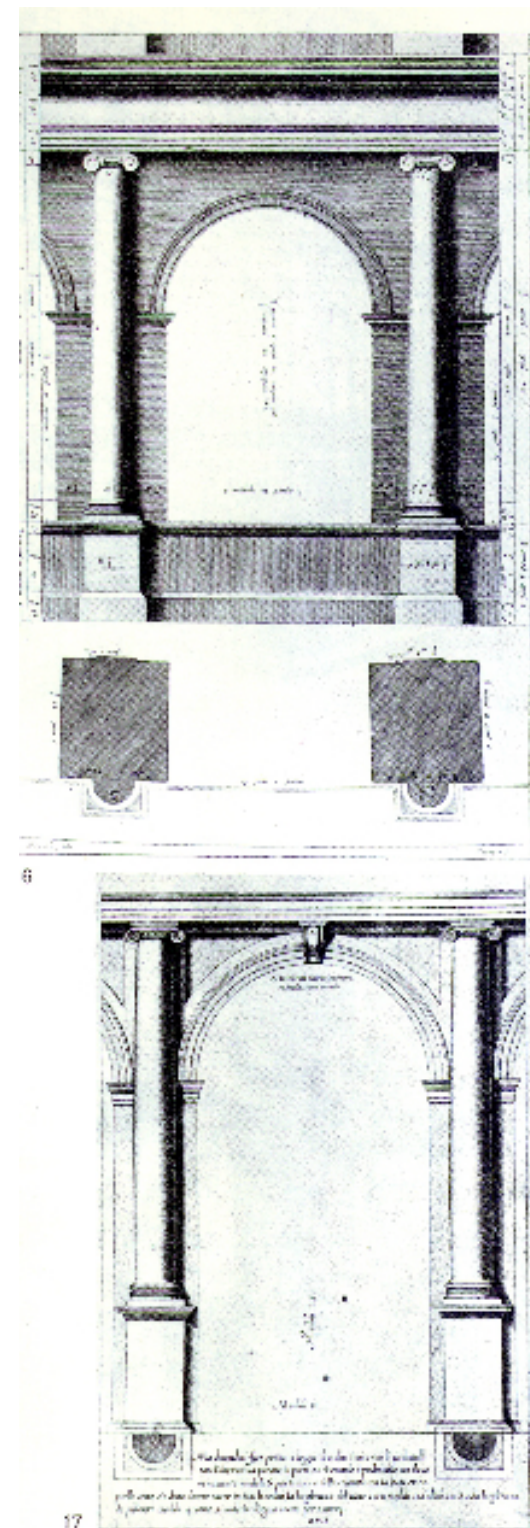
*No puedes jugar al original con los órdenes. Tienes que digerirlos tan perfectamente que al final no queda nada sino la esencia.*<sup>118</sup>

## Renacimiento

En Italia el renacimiento supone una reinención de la historia en sueño de idealización del mundo clásico, y la canonización de los órdenes. Partiendo de aquella primera sistematización de Vitrubio, le siguen Alberti (s XV), Serlio (1540) y Vignola (1563) meramente visual, y

<sup>117</sup> SUMMERSON, John; El lenguaje clásico de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 30

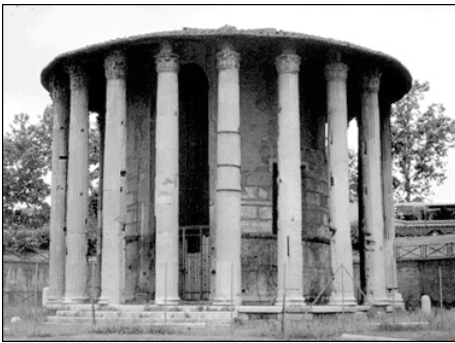
<sup>118</sup> SUMMERSON, John; El lenguaje clásico de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 36



Palladio (1570). Después, Perrault (1676), la cabaña de Laugier (1753), la combinatoria de Durand...



*En todo esto hay dos aspectos a destacar. El primero es que los romanos, aunque aceptaron sin reservas la individualidad del dórico, el jónico y el corintio, aunque conocían sus orígenes históricos, no los embalsamaron y santificaron del modo arbitrario y limitativo que nos es familiar. El segundo es la enorme importancia que tuvo este proceso de embalsamamiento y canonización para toda la arquitectura, del Renacimiento en adelante. Se llegó a considerar los órdenes como la mismísima piedra angular de la arquitectura, como instrumentos arquitectónicos de la máxima finura posible, en los que encarnaba toda la sabiduría de la humanidad en el arte de construir; en realidad, se los veía casi como productos de la naturaleza misma. Y es aquí donde el ojo moderno debe confesar a menudo su derrota. A menos que uno conozca realmente sus órdenes y sea capaz de reconocer al primer vistazo un orden toscano según Vitrubio, un corintio tomado del templo de Vespasiano, un jónico del templo de Saturno, o ese extraño orden compuesto urdido por Serlio a partir del Coliseo, uno no podrá apreciar todos los refinamientos y variantes que en las distintas épocas se les han aplicado amorosa y asiduamente. Con todo, incluso un nivel de comprensión "cero" de los órdenes es ya algo, pues el carácter de la arquitectura clásica ni mucho menos radica exclusivamente en la manipulación de los órdenes mismos. Depende también en mayor medida (en mucha mayor medida, realmente) del modo en que esos órdenes sean desplegados.<sup>119</sup>*



Y junto a esa rígida legislación descubrimos la investigación en nuevas aplicaciones sobre nuevas formas. Es un proceso que oscila entre aplicación de la tradición y libertad de invención. Es la generación de un lenguaje común con variaciones –enriquecimientos?– gramaticales.

Los nombres comunes (alto renacimiento, manierismo, barroco, neoclásico....) responden a obras concretas y a nombres propios en un proceso con avances y desaciertos.

Ya hemos comentado que el Coliseo fue modelo en la aplicación del orden adintelado sobre el la construcción mediante arcos. Y también en la superposición de órdenes, que es seguida por Alberti en el palacio Rucellai, Bramante en santa María de la pace, por Vignola, etc.



<sup>119</sup> SUMMERSON, John; El lenguaje clásico de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 16

Pues partiendo del Arco de triunfo de Constantino, entendemos a Alberti en santa Andrea de Mantua. Y del templo de Vesta vamos al Tempietto de Bramante.

En Palladio nos asombra su arqueología e invención. O la libertad de Miguel Angel: edículo en la capilla de los Médicis, el orden gigante del capitolio.

El manierismo de Vignola en la villa Farnese o en el Gesu, barroquizado por Maderna en Santa Susana, el dórico de Bernini en la colomnata, las cinco partes de la fachada occidental de Louvre de Perrault...

Arquitectura en relieve del abate Cordemoy. Más adelante, la arqueología y la vuelta a los principios y a la esencia de las cosas: la cabaña del abate Laugier. El Pantheon de Soufflot. Neoclasicismo...

En ese reestudio de los órdenes salta inevitablemente la pregunta: -“¿hay lugar para más de cinco órdenes, número postulado en los *Libri dell'Architettura* de Serlio, y más o menos aceptado universalmente desde siempre? Este ha sido un problema tortuoso para los arquitectos. El desafío, fue aceptado incluso por aquellos que creían en las causas **invariantes** de las normas arquitectónicas, viendo en esta posible innovación el descubrimiento de alguna especie de verdad oculta. La cuestión no sólo atrajo a los diseñadores ambiciosos, sino también a los protectores de la arquitectura. Fue una cuestión que las cortes que confiaban en el apoyo nacionalista consideraron intrigante. La creación de un orden autóctono tuvo obvios beneficios políticos. Por parte de los franceses, está el Proyecto de Philibert para un orden dórico francés en el *Premier Tome de l'Architecture*, de 1657 (pág. 219). Este fue el primer intento importante de crear un sexto orden y se basaba en precedentes italianos. Está también la propuesta de Claude Perrault de columnas pareadas, de los años 1670, planteada también en el *Recueil des Oeuvres*, de Pierre Cottard, de 1671; en el *Traité d'Architecture*, de Sébastien le Clerc, de 1714 (11, lám. 177, 178); en el *Cours d'Architecture*, de Charles Augustin d'Avilers, de 1691 (lám. 89), y en el *Dictionnaire*, de Roland le Vilroy, publicado en 1770 (lám. 19). Ribart de Chamoust dedicó todo un libro a *L'Ordre Francois trouvé dans la Nature* en 1776 para apoyar su propuesta de un nuevo orden, que es más importante para el naciente movimiento funcionalista de la época que para los modos clásicos. Hay también otros esfuerzos aparte de los franceses, como la propuesta de Sébastien le Clerc para un orden español, la de L.-C. Sturm para un orden alemán y las propuestas para órdenes británicos de James Adam y H. Emlyn, ésta última desarrollada extensamente en su *Proposition of a New Order in Architecture*, en una fecha tardía: 1797.

*Estos intentos añadieron muy poco a la causa clásica.*<sup>120</sup>

¿Cuál es, en el fondo, la ambición de los retornos al mundo clásico? ¿Qué pretenden estos cánones, ya sea en arquitectura, pintura o escultura?

En el fondo late un anhelo de objetividad. El clasicismo cree en la posibilidad de una definición objetiva, no opinable, segura, dogmática, permanente de la forma perfecta. Fijada así la proporción verdadera habríamos alcanzado la belleza incuestionable: Valida para siempre, para todos, para cualquier lugar, pues supera lo accidental y llega a la esencia, al universal.

Así lo condensa Antonio Fernández Alba, en su prólogo al libro de Tzonis et al.: *En el modo de concebir la estética, el griego establece desde su origen dos concepciones diferenciadas: para Platón la belleza representa un ideal trascendente; para Aristóteles es una categoría inmanente al espíritu humano.*

*Sería la filosofía griega el instrumento más singular que iba a permitir transformar la norma en ley y hacer evidente, mediante este artificio mental de la filosofía, la clara percepción del orden que subyace en todo el acontecer de los cambios, tanto en la naturaleza como en la vida humana. Para el arte esta evidencia, que le permitía extraer del pensar filosófico, significó el descubrir, junto a los datos suministrados por la razón, el proceso intuitivo que permitía al artista la concepción del todo como idea, como una forma vista, es decir, intuir la idea como imagen. La construcción de una forma no sería ya para el trabajo artístico una adición de percepciones parciales, acotaciones particulares de la naturaleza, imitaciones colaterales o generalizaciones metódicas -como esgrimían las culturas anteriores-, sino una interpretación a partir de una imagen que le confiere un sentido en la totalidad.*

*Al poder extraer las leyes profundas que rigen la naturaleza humana, se abría paso desde la cima de las artes otra mirada: la de la ciencia. Lo universal, el "logos" -en la intuición que desarrolla Heráclito- es lo común a la esencia del espíritu, como lo será la ley para la ciudad. La arquitectura (técnica y arte) entraría a formar parte como un proceso de construcción consciente del espacio al servicio del hombre. Anhelo supremo, por otra parte, al que aspiraba el espíritu de su pensamiento.*

*La voluntad de forma que caracteriza a la arquitectura griega, la concepción "antro plástica" de sus espacios,*

---

<sup>120</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 52

*responden a este sentido **intemporal**, a esta manera de administrar las formas como prototipos permanentes. Por eso no es de extrañar que la estética fuera entendida como "vida contemplativa", como un concepto abstracto más allá de las vicisitudes que provoca la historia y donde el espíritu desarrolla la verdad y la belleza sin la precariedad del tiempo.*<sup>121</sup>

Ese libro propone otra mirada del clasicismo. Intenta que sus lectores "reconozcan en el clasicismo un pensamiento que lucha por la consistencia, prohibiendo cualquier acto de diseño que permita que el acto y su contrario sean válidos dentro del mismo universo, un pensamiento que pugna por la integridad, suministrando una base suficiente para la validez de cualquier acto de diseño que entre dentro de su campo. Podrían ver en este imperativo de orden y racionalidad una búsqueda en la esfera del pensamiento, pero también lo que Thomas Mann llamó "la tan acariciada idea de una humanidad perfecta".<sup>122</sup>

El gran logro griego se cifraba en el descubrimiento de la armonía, la analogía y los universales. Pero vemos que las lecturas de armonía y universal hechas por romanos, renacentistas y neoclásicos fueron superficiales, positivistas, pragmáticas: Los redujeron a una tabla de proporciones, a mera receta culinaria, porque olvidaron la hondura de la analogía.

Armonía es mucho más que órdenes o proporciones numéricas. Los griegos viven en armonía con un mundo cognoscible, en el que pueden descubrir leyes. La naturaleza no esta en manos de temibles fuerzas arbitrarias, se rige por la ley natural.

Universal es mucho más que modelo o tipo. La analogía descubre más que un matiz entre equivalente y distinto: Se dice análogos de dos seres en parte iguales y en parte distintos. Así permite distinguir bajo los accidentes la esencia, bajo las apariencias la naturaleza de las cosas. Tras la singularidad irrepetible y cambiante de cada individuo lo universal, generalizable y permanente. El gran atractivo de la cultura griega estriba en su serena estabilidad, fruto de la distinción entre lo seguro y lo opinable, entre lo permanente y lo variable. Los griegos atisbaron un trasunto de atemporalidad.

---

<sup>121</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 3

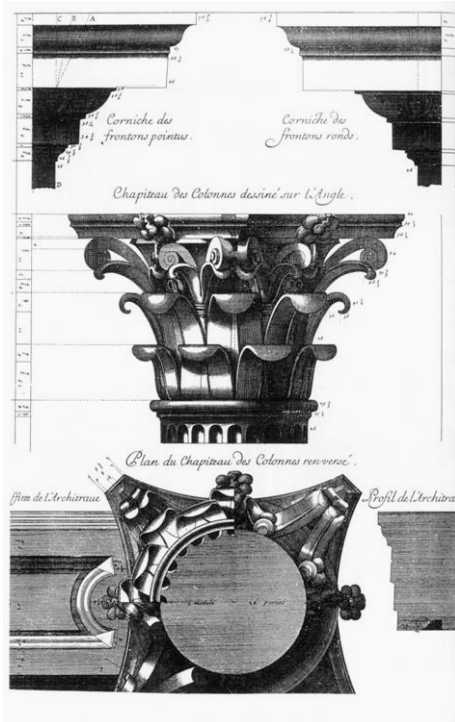
<sup>122</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 236

## CAPITULO 2

## BINOMIOS

## 2. BINOMIOS.

### 2.1. Clasicismo y atemporalidad.



Ya hemos visto qué se entiende vulgarmente por arquitectura clásica: Aquella que hace relación a la griega y a la romana. Aún más, aquella que se reviste de los órdenes greco-romanos.

¿Y en otras disciplinas?, ¿qué significa “clásico” en pintura o en literatura? ¿Cuándo empezó a utilizarse el apelativo “clásico”?

En arte se entiende por clásico el talante y modos de griegos y romanos desde el siglo VI antes de Cristo hasta el final del imperio romano. Esto incluye dictados diferentes, pues no tiene la misma jerarquía clásica el gran pensamiento helénico que el arte romano. El romano, prosaico y utilitario, además de copiar o plagiar el primero, lo bastardeo con innovaciones. Volviendo a la arquitectura, de los órdenes dórico, jónico y corintio apenas empleaba más que el último, y lo complico con el compuesto.

Durante la edad media persistió esa vaga noción. En la vuelta al origen del renacimiento, conociendo mal el arte griego –solo por las copias romanas- los tratadistas suelen hablar del “stilo antiguo”.

No será hasta el siglo XVIII cuando aparezca el concepto “clásico”. Nos encontramos en pleno descrédito del arte barroco que, especialmente en la arquitectura de España, Italia y Baviera, había llegado a excesos de estructura y decoración que nada recordaban ya su raíz renacentista. Existe, además, un mejor conocimiento de lo griego, por las excavaciones de Pompeya y Herculano. Surge así un arte internacional europeo, adoptado por las academias oficiales de Bellas Artes: El Neoclasicismo.

Lo clásico significa lo programáticamente perfecto, una tiranía del gusto basada en el error de que toda obra griega o romana debía responder a la perfección modélica atribuida a lo grecorromano Sin embargo, con el progreso de la arqueología se fue comprobando que muchas obras antiguas tenían muy poco de clásicas en el sentido divinizador academicista<sup>123</sup>.

<sup>123</sup> Las esperanzas de encontrar unas normas absolutas para los “genera” sufrieron un fuerte golpe con el libro “Edifices Antiques de Rome”, de Desgodetz, de 1682. En él, las medidas científicamente precisas de los edificios clásicos antiguos de Roma ponían de manifiesto que casi todos tenían sus propias normas, independientes de las de los demás edificios.

A finales del siglo XIX, clásico se amplía a todo lo que denote maestría y perfección, no importa De qué momento. Esa generalización comenzó por la literatura: Así, junto a Homero, Virgilio u Ovidio se añadieron otros clásicos, como Dante o Cervantes, flexibilizado el término clásico a todo representante óptimo y ejemplar de cada movimiento estético: Velázquez o Zurbarán serán clásicos de la pintura española del siglo XVII, como Watteau lo es de la francesa del XVIII.

---

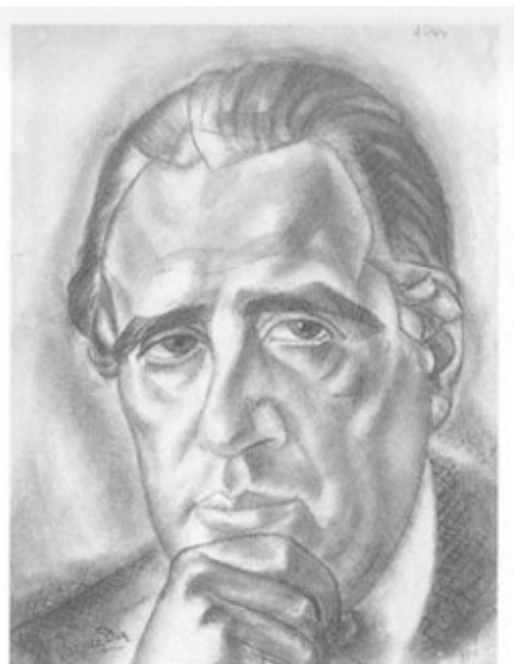
*Las conclusiones completas de estos descubrimientos las trazó Claude Perrault. En su "Ordonnances des Cinq Espèces de Colonnes", de 1683, contribuyó a la idea de la naturaleza arbitraria de las normas clásicas de diseño.*

*A pesar de los profundos argumentos de Perrault, la idea de las causas innatas y naturales de las normas del clasicismo persistió e incluso se afianzó en la mente de mucha gente. Los debates acerca de los genera comenzaron, pues, a caer cada vez más dentro del campo de las creencias y de la persuasión irracional, donde, en cierta medida, se encuentran aún hoy.*

TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 51



### 2.1.1. Clásico en arte según D'Ors.



46. Eugenio d'Ors, 1920.

Siguiendo la tesis expuesta, Eugenio D'Ors describió el barroco no como un estilo, sino como una constante capaz de repetirse cíclicamente en la historia; como un periodo característico entre la vida y la muerte de un estilo dado.

*(...) la estilística general del barroquismo no puede temporalmente encerrarse, según en tiempos fue costumbre hacer, en la producción de los siglos XVII y XVIII, que corresponde, al contrario, a una constante, a lo que nosotros hemos llamado un eón, que se ha dado lo mismo en las horas del "estilo arquitectónico jesuita" y del rococó, que en las del alejandrino o en las del Trecentos y del Cuatrocientos (...). No, el barroco no es un fenómeno en la historia, es un número, presente en todos y cada uno de los fenómenos que es costumbre clasificar como barrocos; y probablemente en muchos más.*<sup>124</sup>

Según D'Ors, podríamos decir que cada estilo comienza, pasados sus primeros balbuceos, por una época arcaica. Perfeccionada dará lugar a lo que llamamos "clásico". Tras un encrespamiento posterior, libérrimo y estrictamente barroco, desemboca en la vulgaridad, viniendo a ser substituido por otro estilo. Así podremos encontrar clasicismo tanto en los momentos medios y ejemplares del Renacimiento, como en los del Románico o en los del Gótico; en la pintura cubista o impresionista. A nadie sorprenderá, pues, que se llame a Mies o a Le Corbusier "clásicos" de la arquitectura del siglo XX, a Juan Gris, clásico del cubismo, o, a Renoir, del impresionismo.

Es también conocida la tesis de D'Ors sobre Picasso, donde lo saca de la vanguardia y lo propone como autor clásico, atemporal.

En el prólogo, Delfín Rodríguez explica que la obra se trazo en tres revisiones. La primera edición de 1930 fue escrita entre ambos.

*En realidad, la lectura de la obra y de la vida de Picasso tejida por D'Ors entorno a la idea de lo **clásico** como lenguaje de la **modernidad**, como lenguaje **atemporal**, sereno, equilibrado, quieto, silencioso, monumental, no solo era la impresión de sus propias convicciones "noucentistas", mediterraneistas, clasicistas, sino que el propio Picasso parecía avalar con su obra aquella hipótesis, tanto antes del cubismo como inmediatamente después. (...) Por otra parte, no es que a D'Ors no le interesase el cubismo. De hecho fue uno de los primeros*



Picasso, Eugenio d'Ors y Sebastián Juffer.

<sup>124</sup> cfr. D'ORS, Eugenio; Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético (de acuerdo con las novedades y últimas adquisiciones del Museo), Ediciones Españolas, Madrid, 7ª ed., 1941; páginas 49, 131

críticos en España que habló de él con sentido, sin sorpresa alarmada. Sencillamente es que lo consideraba una época de "Cuaresma" ante la "Pascua de Resurrección" (por utilizar sus conocidas metáforas) que esperaba y que Picasso parecía anunciar. El cubismo le parecía necesario por su carácter anti impresionista: le parecía sólido, estructural, arquitectónico. (No en balde se apasionaría por Cezanne (1921) como pintor histórico que no angélico). Pensaba entonces que el cubismo era incluso lógico en términos históricos: después del derroche impresionista era esperable un arte de parsimonia, de renuncia, de ahorro, como un empezar de nuevo.<sup>125</sup>



Ricardo Opisso. *Picasso y Ors*. 1904-1905. Col. particular

#### LO QUE PICASSO NO ES.

1. PICASSO NO ES UN PINTOR A LA MODA NI UN PINTOR DE VANGUARDIA.

(...) La obra y vocación de nuestro pintor han sido, en realidad, **completamente independientes, no solo de las tendencias de la época y de sus veleidosos cambios, sino del tiempo mismo**: y esto, en un nivel tan elevado que ni siquiera lo iguala aquellos imagineros abisinios que, hoy todavía, cinco siglos después de la caída de Constantinopla en poder de los turcos, continúan, como si tal cosa, produciendo iconos bizantinos (...)

Consideremos para ilustrar nuestro ejemplo, ciertas manifestaciones del arte plenamente sometidas a la influencia del tiempo, situadas en el tiempo y cuya verdadera significación no se halla más que en un sector determinado del tiempo, un época, un siglo, una estación quizá.<sup>126</sup>

Y para subrayar la atemporalidad de Picasso confronta sus mujeres con las de Constantino Guys:

Ante esos talles encorsetados, ante esas cabecitas enmarcadas por la capota, ante esos figurines ¿no podemos inmediatamente señalar una fecha, el segundo imperio, un año, una moda? Pero si las elegancias de Guys corresponden al año setenta y tantos, las formas monumentales de Picasso, monumentales incluso cuando representan delgadeces huesudas, no corresponden en manera alguna, "no tienen absolutamente nada que ver" con los años novecientos



<sup>125</sup> D'ORS, Eugenio; Pablo Picasso en tres revisiones; Ed. Aguilar, Madrid 1946 (primera edición completa), aquí ediciones Acanalado, Quaderns crema, 2001; pág. 10-12

<sup>126</sup> D'ORS, Eugenio; Pablo Picasso en tres revisiones; Ed. Aguilar, Madrid 1946 (primera edición completa), aquí ediciones Acanalado, Quaderns crema, 2001; páginas 32, 33

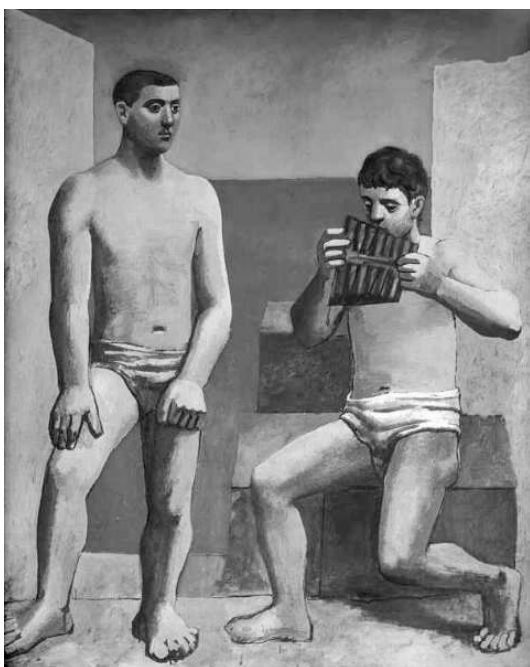


y tantos. Por otra parte, **tampoco tienen nada que ver con otro siglo o con otra época.** Si no pertenecen al Novecientos ni al Ochocientos, lo mismo cabe decir respecto del Renacimiento o de las Sienesas de abombada frente o de la Helenas de nariz aquilina. Añadamos que son igualmente extrañas a la belleza primitiva, digan lo que quieran los que "tienen ojos y no ven": extrañas a la Noa-Noa de Gaugin y al pequeño ídolo hembra de la isla de la Reunión. Y también a Eva. Y también a las Sirenas. Y también a las Efigies. Y también a las leonas... ¿Y la desnudez? Picasso ha encontrado para los cuerpos una situación "más elemental, más grosera" -más espiritual por consiguiente- que la desnudez misma.

Como la permanencia del clasicismo exige atemporalidad, independencia de tiempo, también su universalidad requiere utopía, negación del lugar.

La sumisión de las cosas al ambiente constituye la característica esencial del impresionismo, de todo impresionismo; cuando, al revés, el ambiente está sacrificado a la representación de los objetos particulares, nos encontramos ante un anti-impresionista, ante aquel que, por entendernos bien y pronto, llamaremos arte clásico. Un Monet y un vaso clásico con figuras pintadas señalan los dos extremos de la serie: en el primero las cosas aparecen sumergidas en el ambiente; su individualidad y sus contornos no existen ya. En las figuras de un vaso griego, lo que aparece totalmente sacrificado es el ambiente, el paisaje. Los objetos destacan íntegramente en monocromía y muestran la sequedad de unos contornos netos, como los de una silueta, sobre el fondo liso, monocromo igualmente. (...) <sup>127</sup>

Conocía a Cezanne, pero no le seguía. En cierto sentido cabría comparar a Cezanne con un pedagogo severo, pero benévolo en el fondo, que impone silencio a una clase tumultuosa y que, si pone de rodillas en un rincón a un escolar revoltoso, no expulsa, a pesar de eso a todos los perturbadores del orden. Picasso, por su parte, tiene menos escrúpulo. Con su amor riguroso por la ordenanza no hay que bromear: Cualquier elemento indisciplinado es inmediatamente echado fuera y la clase queda así tranquila y sin cuidados: el orden reina en las pinturas de Picasso, como puede reinar, según el dicho famoso, en Varsovia. Tomando otra comparación, Cezanne, por lo que se refería a sus relaciones con los elementos "amorfos" -y, por consiguiente, intelectualmente impuros- de la naturaleza, nos recuerda a una



<sup>127</sup> D'ORS, Eugenio; Pablo Picasso en tres revisiones; Ed. Aguilar, Madrid 1946 (primera edición completa), aquí ediciones Acanalado, Quaderns crema, 2001; pág. 60



*mujer hacendosa y empleada concienzudamente en la tarea de limpiar.*

*Pero Picasso no es una mujer hacendosa: es un asepsia. Contra los turbios residuos de la naturaleza no empuña una escoba, sino que enciende un fuego purificador. Y así muchas de las cosas que en los cuadros de Cezanne se muestran simplemente ordenadas, ennoblecidas por la razón, vueltas sinópticas por la inteligencia -los árboles, por ejemplo, que en la historia natural de la cultura, han servido siempre de símbolo a cualquier naturalismo- han desaparecido en la obra de Picasso. Cabe decir de ella lo que de Venecia se dijo: que allí no hay más árbol que alguno, tal vez, encerrado entre cuatro muros y que refleja su vana soledad en el frío espejo de las aguas.*<sup>128</sup>

*Insistimos, pues, en la "constancia" de la obra a través del tiempo, tiempo del cual reniega por su significación misma.*<sup>129</sup>

Vemos a Picasso mirar hacia atrás muchos años después. En su auto reflexión desmiente la crítica de D'Ors a la vez que verifica la perennidad de algunas de sus obras, las más esforzadas, dice:

*Pinto como otros escriben su autobiografía. Mis telas, acabadas o no, son como las páginas de mi diario, y, como tales, son válidas. El futuro escogerá las que prefiera. No me corresponde a mi hacer la selección. Tengo la impresión de que el tiempo pasa cada vez más deprisa. Soy como un río que sigue discurrendo, arrastrando con él los árboles arrancados de cuajo por la corriente, los perros reventados, los residuos de todo tipo y los miasmas que en él proliferan. Lo arrastro todo y sigo.*<sup>130</sup> *Lo que me interesa es el movimiento de la pintura, el esfuerzo dramático de una visión a otra, aunque no me haya esforzado hasta el límite. Respecto a alguna de mis telas puedo decir que realmente he hecho ese esfuerzo, que he puesto en el todo mi empeño, porque he conseguido captar la perennidad de la imagen. Cada vez tengo menos tiempo y más*



<sup>128</sup> D'ORS, Eugenio; Pablo Picasso en tres revisiones; Ed. Aguilar, Madrid 1946 (primera edición completa), aquí ediciones Acanalado, Quaderns crema, 2001; pág. 65

<sup>129</sup> D'ORS, Eugenio; Pablo Picasso en tres revisiones; Ed. Aguilar, Madrid 1946 (primera edición completa), aquí ediciones Acanalado, Quaderns crema, 2001; pág. 68

<sup>130</sup> Así, poco antes: El 27 de marzo de 1963 Picasso escribía, como si se tratase de un epílogo: "La pintura es más fuerte que yo, me hace hacer lo que quiere"

PICASSO, Pablo; Citado por BALDASARI, Anne; Catálogo de la exposición de la colección del Museo Nacional de París en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Madrid, febrero-mayo 2008.

*cosas que decir. Estoy en un momento en el que el movimiento de mi pensamiento me interesa más que mi propio pensamiento.*<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> PICASSO, Pablo (hacia 1946), citado por GILOT, Françoise; *Vivre avec Picasso*; ed. Calmann-Levy, Paris 1965.

### 2.1.2. Clasicismo en literatura, según Fontán

Para la literatura, “clásico” es un término vago, con un núcleo de validez indiscutida, todavía no definitivamente formulado y una periferia de perennes cambiantes. Clasicismo no es solo una poética aplicada al campo de las artes plásticas y de la literatura. Supone una amplia visión del mundo, de la que dicha poética es solo la consecuencia directa en el ámbito de las artes. Es el resultado de una actitud eterna del hombre ante el mundo, de la que participaron artistas, pensadores y políticos de Grecia y Roma.

El primer principio del clasicismo es el de “autoridad”. El reconocimiento del prestigio de los antiguos los propone como modelo a imitar. La “mímesis” oscila entre el seguimiento de los modelos clásicos y el realismo, imitación verosímil de la naturaleza.

Aristóteles<sup>132</sup> enuncia en su poética tres reglas: La “armonía” entre partes, de modo que nada falte y nada sobre, que todo “entre-tenga”. La “proporción”, que, en la caracterización de los personajes condena todo anacronismo y desajuste del lenguaje, exigiendo una constancia de rasgos desde el principio hasta el final de la obra. Y, por fin, la “adecuación” y propiedad entre los medios de imitación y sus resultados. Son el germen de los tres estilos, el alto, medio y bajo. Esto es, nomación, presentación y representación. De un modo u otro, esos mismos conceptos de la poética y retórica de Aristóteles podemos encontrarlos en el Ion platónico, en el Ars de Horacio o en los tratados de Cicerón y Quintiliano, sistematizados por los humanistas de los siglos XVI y XVII.

La investigación de Antonio Fontán<sup>133</sup> sobre el nacimiento de la palabra “clásico” arroja nuevas luces. Rebusca el primer uso del término y nos ofrece un punto de vista completamente distinto a lo expuesto hasta ahora. Muestra que entre los romanos, “clásico” no hacía referencia a la herencia -en este caso la griega-, sino a la clase, a la categoría de la dicción.

*“Los dos adjetivos clásico y postclásico son los términos técnicos con que se designa la lengua latina de dos momentos sucesivos, es decir, dos “estados de lengua”; y se aplican a la vez a las correspondientes épocas de la historia de la literatura, con tendencia a extender la*

---

<sup>132</sup> ARISTOTELES; *Rethorica*; ed. de Tovar, A. Instituto de estudios políticos, Madrid 1971

<sup>133</sup> FONTAN PÉREZ, Antonio; *El latín de los clásicos: norma y modelo de decir*; Cursos de verano en el Escorial, 1989; Editor: Universidad Complutense, Madrid 1990

*denominación a la cronología general de la cultura romana.*

*La voz clásico se forjó en latín, como un término del lenguaje técnico de la organización social de Roma. Se llama así a los ciudadanos más ricos o “locupletes”, que pertenecían a la primera clase de la organización social censitaria que se atribuía al rey Servio Tulio. Sólo hay constancia de que en época romana se aplicara a la lengua y a la literatura una vez. Fue en una reunión de estudiosos que tuvo lugar en Roma en la casa de Cornelio Frontón, más o menos a mediados del siglo II d. C. Lo cuenta Aulo Gelio, el erudito escritor arcaísta del siglo II, que era entonces un muchacho joven, “adulescentulus”. Es historia sobradamente conocida. Pero me voy a permitir evocarla brevemente, porque parece que en ella reside la única explicación de que Guillermo Budé, el gran humanista francés del siglo XVI, empleara la voz clásicos referida a escritores en un trabajo publicado en 1508.<sup>134</sup> A partir de este erudito, se fue extendiendo su uso, al principio lentamente, hasta que ya avanzada la centuria, y en la siguiente, se generalizó con el sentido que hoy conserva dentro del campo de la literatura y, por extensión, en los de otras artes.*

*Respecto del español, el Diccionario de Autoridades y el etimológico de Corominas recogen como más antiguos testimonios uno de Lope de Vega y otro de Paravicino: el primero de 1632 y el otro anterior. Los términos clasicismo y similares son mucho más tardíos<sup>135</sup>.*

*A los autores de calidad, los latinos les aplicaban los adjetivos “boni, probati, probatissimi” y algunos más a los que se oponía con frecuencia, y muy expresivamente, otros, entre ellos “sordidus”.<sup>136</sup>*

### **- El nacimiento de la palabra.**

*Lo que narra Aulo Gelio<sup>137</sup> es que, en la mencionada ocasión acudió él de visita a casa de Cornelio Frontón como hacía con frecuencia. (Frontón, que muere en 161*

<sup>134</sup> FONTAN PÉREZ, Antonio; El latín de los clásicos: norma y modelo de decir; Cursos de verano en el Escorial, 1989; Editor: Universidad Complutense, Madrid 1990; página 2

<sup>135</sup> FONTAN PÉREZ, Antonio; El latín de los clásicos: norma y modelo de decir; Cursos de verano en el Escorial, 1989; Editor: Universidad Complutense, Madrid 1990; página 3

<sup>136</sup> FONTAN PÉREZ, Antonio; El latín de los clásicos: norma y modelo de decir; Cursos de verano en el Escorial, 1989; Editor: Universidad Complutense, Madrid 1990; página 4

<sup>137</sup> FONTAN PÉREZ, Antonio; El latín de los clásicos: norma y modelo de decir; Cursos de verano en el Escorial, 1989; Editor: Universidad Complutense, Madrid 1990; página 5

d. C., era el más notable orador de Roma y quizá el primer intelectual de la época, cabeza y gloria del movimiento literario arcaísta y maestro de Marco Aurelio, el emperador filósofo). Ese día Gelio asistió a la discusión del gran orador africano con un poeta ilustre, persona culta cuyo nombre no se sabe. El poeta dijo que se habla curado de una hidropesía con "arenas calientes". Frontón le respondió que se había curado de la enfermedad, pero no de hablar mal el latín. Porque "harena" era una palabra que sólo se usaba en singular, así como "quadrigas" no tenía más que plural.

A lo largo de una digresión sobre nombres de los que sólo existe el singular y sobre "pluralia tantum", Frontón adujo un testimonio de G. César en el libro de analogía que precisamente mencionaba los casos de "arena" y de "cuadrigas". A la autoridad de César unió el docto orador otros argumentos y terminó diciendo a sus oyentes que cuando tuvieran tiempo buscaran entre los oradores y poetas antiguos si alguien había usado "quadriga" en singular o "harenas" en plural: alguien, que fuera "un escritor, siguió Frontón, clásico y solvente, no proletario" (Más tarde el propio Gelio encontró "quadriga" en una de las "Sátiras" de Varrón que se llama Ecderneticus, mientras que "arenas" en plural no debió hallar ningún ejemplo que desmintiera a Frontón).

Las conclusiones son las siguientes: que Gelio entendía que, según Frontón, a César y a Varrón les cuadraban los títulos de "classicus assiduusque" ("clásico y solvente"); que ambos términos, igual que "proletario", están tomados del lenguaje técnico de la distribución serviana en clases sociales; y finalmente que no se sabe bien si el empleo de "classicus" con esta significación y en este contexto procedía de alguna escuela de retórica o de gramática, o fue simplemente en ese momento una ocurrencia aislada de Frontón. Pero, sin decirlo expresamente, Gelio nos enseña algo más: que para él y para Frontón la antigua legión de poetas y prosistas cuyo testimonio constituye autoridad en la lengua latina, y que él quería llamar clásicos, eran los prosistas mencionados y Cicerón, Virgilio, Salustio, incluso Horacio, pero no elegíacos como Propertio y Ovidio, o poetas del siglo I como Lucano, que él debía conocer, aunque ninguno de los tres últimos sea citado nunca en las "Noctes". En ellas, en cambio, aparecen Virgilio, con más o menos frecuencia, más los mencionados en primer lugar, y por supuesto César y Varrón (y Séneca), pero no los elegíacos ni otros, que además usan "harenas" en plural. Gelio lo debía saber o estaba en condiciones de comprobarlo.

Los "clásicos", para Gelio y para Frontón, eran autoridad respecto de la propiedad del latín y escritores dignos de imitar en el empleo de los recursos de la lengua. Y



*Frontón y Gelio, fueron, las figuras más notables del movimiento "arcaísta" del siglo II d. C., que representaba una tendencia literaria para la que muchos elementos del léxico, y algunos recursos sintácticos de escritores arcaicos, eran más respetados como autoridad, y más apreciados como modelos, que los equiparables de los clásicos.*

#### **- Classicus en latín.**

*Puede asegurarse que en el latín más antiguo "classis" significaba "llamada" o "llamamiento", aunque es probable que no tenga nada que ver con "calo", "llamar" (cf. los diccionarios etimológicos más usuales). "Classicum cornu", o simplemente "classicum", era la trompeta que convocaba a filas a los ciudadanos o mandaba formar a los que ya eran militares.*

*En la época histórica se conoce desde siempre una distribución en "classes" del pueblo romano según la riqueza de cada uno al efectuarse el censo, cuya invención era atribuida al rey Servio Tulio. A los ciudadanos más adinerados se les decía "classici". Lo atestiguan Aulo Gelio, citando a Catón el censor, y el lexicógrafo Festo, también del siglo II, en dos lugares (p. 56 M y p. 113 M). Los ciudadanos "classici" se oponen a los "infra classem" según las palabras de Catón y las de Festo. Los "classici" serían en principio una especie de "nomenclatura" social.*

*La transferencia de la terminología de unos "colectivos" de ciudadanos organizados de arriba abajo en función de sus recursos económicos a órdenes de la vida en que se quieran expresar otra especie de valoraciones, era empresa fácil y todo el mundo podía entenderlo.*

*Cicerón en uno de sus tratados académicos (CIC., Luc., 73), sin llamar "clásico" a Demócrito, afirmaba que en comparación con él, Cleantes, Crisipo y los filósofos tardíos (inferioris aetatis) parecían de "quinta clase", que era la última que recibía tal título en la organización serviana.*

*Hay también un testimonio de Festo, transmitido por Paulo Diácono en su compendio, de que se conocía como "classici testes", o testigos de primera clase, a la gente principal que intervenía en los testamentos, certificándolos (PAUL., Fest., p. 56 M).*

#### **- Clásico en la edad moderna.**

*Con estos pocos mimbres, más el episodio de la casa de frontón que narra Aulo Gelio y que se recoge por extenso en la parte principal de este trabajo, armó Budé el cesto de los "clásicos" de la literatura latina,*

*designándolos por primera vez en la Edad Moderna con esta palabra que estaba destinada a tan brillante futuro.*

*Las "anotaciones a las Pandectas", en efecto, son del año 1508, anteriores por lo tanto a la carta de Beatus Rhenanus del 1512, que aduce R. Pfeiffer (History of Classical Scholarship. 1300 1800. Oxford, 1976, p. 84, nº 4), en la que el gran humanista alsaciano escribe "classici auctores."<sup>138</sup>*

*En 1899, Kübler en el Pauly Wissowa (RE 1112628 9, s. v. classicus) mencionaba a Melanchthon como el introductor de la palabra en cuestión referida en esta ocasión a Plutarco . El texto de Melanchthon es una epístola dedicatoria del año 1519, dirigida al Lector de la Academia de Wittenberg, que sirve de presentación al ensayo moral de Plutarco sobre "la vida retirada" (en latín, "An recte dictum sit latenter esse vivendum", PLUT. 1128A 1 130D). Melanckthon consideraba que el escrito de Plutarco sería digno objeto de comentario en Wittenberg. Según el humanista y teólogo germano, existía un debate muy antiguo y permanente en tomo a sí es mejor la dedicación a los asuntos públicos o una vida retirada, respecto del cual merece la pena escuchar a Plutarco, "un autor clásico" (Plutarchi sententiam, classici videlicet authoris), (Corpus Reformatorum, 1, nº 24, cols. 79 80).*

*La lectura de los pasajes de Beatus y de Melanchthon produce la impresión de que para ellos y para los destinatarios de las cartas "clásicos", aplicado a escritores, era una palabra que no necesitaba acompañarse de ninguna explicación. Significaba calidad, peso, prestigio , crédito intelectual o literario.*

*¿Es que cuando la empleó Budé, en 1508, fue enseguida aceptada y su uso corrió como la pólvora? El hecho de que no se hayan encontrado o denunciado más ejemplos más bien abonaría la suposición contraria. Pero no se puede afirmar con seguridad nada. También hay que contar con que los libros, aunque no fueran tan importantes como el comentario al Digesto, circulaban mucho y a gran velocidad a través de la relativamente reducida comunidad intelectual de expresión latina del continente y con que los humanistas seguían constantemente los unos los trabajos de los otros. (CE FONTÁN, A., Humanismo Romano. Barcelona, 1974, p. 274 y ss.)..Una obra tan ambiciosa y "bahnbrechend" como ésta de la explicación de las "Pandectas" hubo de tener una aparición resonante. El autor, un erudito distinguido, secretario del rey de Francia, embajador en Italia y particularmente cerca del Papa Julio II, estaba en relación con los círculos humanistas de esa Península y del Norte de Europa.*

---

<sup>138</sup> FONTAN PÉREZ, Antonio; El latín de los clásicos: norma y modelo de decir; Cursos de verano en el Escorial, 1989; Editor: Universidad Complutense, Madrid 1990; página 129

*En sus Annotationes (p. CXIII v. de la edición de París de 1532), Budé escribe al margen el lema "classici authores", que es exactamente la misma expresión que emplearía después Beatus Rhenanus, y, aunque esta vez fuera en singular, Melanchthon. A lo largo de esa página y del principio de la siguiente desarrolla un verdadero estudio del asunto. Dice que Aulo Gelio en el libro XV (en realidad se trata de 16. 10) llamaba "assidui" a los ricos que actuaban como fiadores en un pleito: igual que ahora, añade el humanista, harían los "burgueses" prestando la "Burgesiaca cautio". Ya en las XII Tablas "estos "assidui" se oponían a los "proletarii". Y así Ennio pudo usar la palabra "proletario" para designar a una gente muy modesta, si bien los juristas contemporáneos de Gelio no sabían qué significaba una voz que había caído en desuso, igual que otros viejos términos políticos y procesales que eran antiguallas sin vigencia ya ... "*

*Budé prosigue su búsqueda y encuentra la equivalencia de "assiduus y locuples" (o sea, "rico") en los Topica de Cicerón (Top. 10). Cicerón en ese lugar reproduce un texto que para el humanista galo habría pertenecido a una ley "Aelia Sanctia" (sic!) y que los modernos comentaristas asignan a un escrito sobre las XII Tablas elaborado por Sex. Elio Peto Cato, que había sido cónsul en el año 198 y censor en el 194 a. C. En el pasaje tuliano se atribuye al jurista Elio la etimología de "assiduus... ab asse" dando, que quizá no sea tan fantástica como Henri Bornecque aseguraba en 1924 (nº. 3 al texto de su edición en la colección de Les Belles Lettres).*

*A continuación, Budé reproduce por extenso las palabras de Frontón sobre el "classicus adsiduusque aliquis scriptor non proletarius" de que hemos dado cuenta más arriba (GEL. 19, 8, si bien Budé dice libro 18, como se solía hacer entonces).*

*A estas alturas de su investigación, la conclusión de Budé es la siguiente: "En este lugar Gelio ha puesto "adsiduum" por autor rico y muy aprobado ("locuplete et probatissimo"), o sea, un escritor cuya autoridad literaria es tan grande que su testimonio debe ser aceptado como garantía específica de una determinada palabra. Clásico tiene más o menos la misma significación": "classicus eiusdem pene significationis est".*

*A renglón seguido, el humanista francés se remite a un comentario suyo de páginas atrás sobre la distribución en clases censales u organización serviana de la sociedad según Tito Livio (LIV. 1,45). Es, añade, algo parecido a los timemata de los griegos de que habla Aristóteles. Igual que en Grecia existió un "proton*

*timema”, en Roma se llamaba “classici” no a todos los miembros de todas las clases, sino a los de la primera de ellas. De la segunda para abajo se agrupaban al amparo del título infra classem, como recoge Gelio, tomándolo de Catón (6, 13, Libro séptimo según Budé).*

*Tras comentar esa última noticia de Aulo Gelio, Budé menciona los “classici testes” del lexicógrafo Festo, que eran personas de la primera clase que garantizaban la autenticidad de un testamento como testigos de principal autoridad. Todo ello siguiendo a Festo (cfr. supra, testes classici, PAUL., Fest., p. 56 M).*

*Todo el pasaje termina de la siguiente manera:*

*"De modo análogo, dice Gelio metafóricamente "autores clásicos", como los testigos más propios de la pureza latina, escritores de primera nota, como son Cicerón, Quintiliano, Livio, César, Plinio, Virgilio, Horacio, Catulo."*

*La relación budeana comprende junto a escritores "clásicos" de las épocas de Cicerón y de Augusto, algunos postclásicos. Pero, curiosamente, éstos son Quintiliano y Plinio. (No hay ninguna duda de que al citar a este último sólo por el nombre de familia, un humanista se está refiriendo al naturalista, tío del autor de las epístolas). A ambos les cuadra bien el adjetivo "clásico" en el sentido que le da Budé en este contexto. Son dos escritores que se estudiaban en las escuelas y constituían autoridad: el uno acerca de los modos de decir en latín y el otro enseñando a dar nombre a los realia en la lengua universal de los sabios. Plinio había sido, además objeto especial de estudio por parte de Budé, igual que las Pandectas y por la misma época.*

*A diferencia del “classici auctores” de Beatus Rhenanus de 1512 y del “classicus... auctor” que es Plutarco para Melanchthon en 1519, la expresión "autores clásicos" que Budé ha investigado tan exhaustiva y razonadamente tiene todo el aspecto de ser un hallazgo terminológico, que muy bien pudo servir de punto de partida para una nueva etapa semántica de la vieja voz, cuyas aguas inundarían todas las lenguas cultas de la civilización moderna.<sup>139</sup>*

#### **- Clásico en castellano.**

*¿Y clásico en español? ¿Cuándo se introduce como moneda de uso corriente en nuestra lengua?*

---

<sup>139</sup> FONTAN PÉREZ, Antonio; El latín de los clásicos: norma y modelo de decir; Cursos de verano en el Escorial, 1989; Editor: Universidad Complutense, Madrid 1990; página 131

*El 29 de junio de 1528 está fechada una carta que dirige a Erasmo el arzobispo de Toledo, Alonso de Fonseca (llamado Alonso III), expresando su satisfacción porque se hubieran publicado, al fin, bajo los cuidados y dirección del humanista holandés las obras de San Agustín, al que llama "autor ex classicis": para facilitarla había asignado a su admirado maestro una pensión de doscientos escudos de oro.*

*El uso del término "clásico" por Fonseca es un indicio de que era una voz aceptada en los círculos erasmistas. Hoy por hoy constituye también la primera mención de "clásico" con referencia a los antiguos en la pluma de un hispano. Su aplicación a San Agustín entrañaba un matiz diferencial respecto de Budé, que, por otra parte, casa muy bien con el rigurosamente "ortodoxo" erasmismo del prelado. Parece significar un reconocimiento del prestigio del autor y de su importancia, no una valoración estilística ni que se le presente como el modelo para practicar el latín. Pero todo eso ocurría en latín y entre veinte y diez años más tarde de que hubieran empleado "clásico" Budé, Rhenanus y Melanchton.*

*En la lengua castellana parece que hay que esperar un siglo después de la carta de Fonseca para encontrar un "clásico" o "clásicos" aplicados a la literatura. El Diccionario Etimológico de Corominas, en el lugar correspondiente, se limita a repetir, resumiéndolo, el artículo del Diccionario de Autoridades de la Real Academia (1724). Este dice así:*

*"Classico, ca, adj.: Lo que pertenece a alguna classe. En este significado apenas tiene uso en castellano: y assí esta voz se toma por cosa selecta, de notoria calidad y estimación y por digna de todo aprecio: como Autor cláássico, etc. Lat. Primariae notae author (una frase que no existe en el latín histórico documentado). HORTENS. Parieg. Dedicat. del Funeral de la reina Doña Margarita. No es formar otro idioma, sino venerar el vulgar Castellano nuestro, que nos prometamos de él la sublimidad cláássica de los otros. LOP.. Y aunque sean cláássicos fuera mejor que dixeran ellos lo que dixeran los autores (esta frase es de "La Dorotea") MOND. Dissert. 2 cap. 4. No puede ser testimonio más expreso, ni más cláássico y auténtico."*

*El erudito marqués de Mondéjar falleció en 1708 y habla publicado sus Disertaciones eclesiásticas... en la segunda mitad del XVII (Zaragoza, 167 l). Su testimonio y el mismo contexto en que la emplea han de ser interpretados como una confirmación de que la voz "clásico" pertenecía ya entonces al vocabulario de uso general de la lengua castellana con un valor que encajaba bien, como término intermedio, en la gradación "expreso..., cláássico.... auténtico".*

*En el prólogo de la Dorotea, escrito en 1632 que es la fecha de la primera edición de esa comedia, Lope de Vega cuenta que la había compuesto mucho tiempo atrás, "en mis primeros años", antes de alistarse para la Armada Invencible. Perdido el original y "restituido", lo corrigió y sacó por fin a la luz más de cuarenta y cuatro años después de su primera redacción.*

*El discurso de Paravicino se imprimió en Valladolid en 1628, que debió ser el mismo año en que se habla pronunciado con ocasión, tal vez, de un aniversario de la que había sido esposa de Felipe III. El texto del llamado "Panegírico funeral"...<sup>140</sup> está precedido por una epístola dedicatoria al Cardenal Infante, hermano del rey Felipe IV e hijo también de Margarita de Austria. En esa carta introductoria es donde se contiene la mención de la "sublimidad clásica" que recoge el Diccionario de Autoridades.*

*El término "clásicos" en el pasaje de Lope es manifiestamente un adjetivo que califica a "autores", ya se suponga que hay elipsis, ya simplemente disyunción. La frase igual puede provenir de una primitiva redacción de los años ochenta que de la época de la impresión. En toda la larga escena de que forma parte hay noticias y expresiones que abonarían una u otra datación. Pero, aunque el "clásicos" de Lope fuera antiguo, la Dorotea hasta el 32 estuvo inédita y no es verosímil que Paravicino la conociera.*

*Además, Lope que escribió, o por lo menos publicó, después que fray Hortensio, no sentía especial devoción por los culteranos del tipo del ilustre trinitario, que triunfaba como orador a la vez que ejercía una notable influencia sobre los gustos y las modas literarias. No es verosímil que el gran Lope fuera a enriquecer su léxico rebuscando en el del predicador culterano, por vasto que fuera su éxito entre los escritores del momento.*

*Sean cuales sean las deducciones que se quieran extraer de la cronología relativa de estas dos obras del orador y del poeta, parece razonable concluir que la palabra "clásico", en aquel primer tercio del siglo XVII, formaba parte del caudal activo de la lengua castellana y de él la tomaron ambos autores con independencia uno de otro.*

*Vendría a confirmar este aserto otro gran escritor castellano del siglo XVII.*

---

<sup>140</sup> FONTAN PÉREZ, Antonio; El latín de los clásicos: norma y modelo de decir; Cursos de verano en el Escorial, 1989; Editor: Universidad Complutense, Madrid 1990; página 132

*Baltasar Gracián, de quien no se hace mención en el lugar correspondiente del " Diccionario", empleó la voz "clásicos" en el discurso LXI 1 de su "Agudeza y arte de ingenio", atribuyendo esa cualidad literaria, y de modo eminente, a Mateo Alemán, que era un escritor del que el ilustre conceptista hacía el mayor aprecio. Aplauda su escritura, llamándola "estilo", y ofrece como muestra una página del "Guzmán de Alfarache" (1, 1. 1, c. 8) en la que el pícaro cuenta un episodio de la historia de Ozmín y Daraja. "Es el estilo, dice Gracián, como el pan, que nunca enfada: gústase más dél que del violento, por lo verdadero y dato, ni repugna a la elocuencia, antes fluye con palabras castas y propias; por eso ha sido tan leído y celebrado Mateo Alemán, que a gusto de muchos y entendidos es el mejor y más "clásico" español. Describiendo un aplauso, dice ... "*

*Y sigue la página de Alemán, que empieza con estas frases:*

*"Luego que llegó, vio alterada la plaza, huyendo la turba de un famoso toro, que a este punto soltaron: era de Tarifa, grande, madrigado, y como un león de bravo; así como salió, dando dos o tres ligeros brincos, se puso en medio de la plaza, haciéndose dueño della, con que a todos puso miedo; encarábase a una y otra parte, de donde le tiraron algunas varas, y sacudiéndolas de sí se daba tal maña que no consentía le tirasen otras desde el suelo, porque hizo algunos lances y ninguno perdido. Ya no se atrevían a poner delante, ni había quien a pie lo esperase, aún de muy lejos. Dejároslo solo, que otro más que Ozmín y su criado no parecían allí cerca, etcétera."*

*Al terminar la cita de Alemán, que tiene unas veinte líneas más, en las que se relata con gran viveza y expresividad, y con una andadura muy paratáctica, la escena del alanceamiento del toro, las reacciones y actitudes del público y el contento de Daraja, Gracián comenta: <sup>141</sup>"¿Qué cosa más dulce puede hallarse? ¿Qué cultura que llegue a la elocuencia natural? En las cosas hermosas de sí, la verdadera arte ha de ser huir del arte y de la afectación. Aún en el verso, esta lisura hace tan ilustre a Garcilaso" (que del contexto se deduce que debía ser también considerado "clásico").*

*(...)*

*"Aunque de sujeto humilde, escribe Gracián en el lugar citado, Mateo Alemán, o el que fue el verdadero autor de*

---

<sup>141</sup> FONTAN PÉREZ, Antonio; El latín de los clásicos: norma y modelo de decir; Cursos de verano en el Escorial, 1989; Editor: Universidad Complutense, Madrid 1990; página 133

*la "Atalaya de la vida humana", fue tan superior en el artificio y estilo, que abarcó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española."*

*La "Agudeza" se publicó en una primera versión en 1642 y en otra segunda y definitiva en 1648. No he tenido oportunidad de verificar si el Discurso LXII se halla en ambas. Pero parece claro que en el pasaje en cuestión la voz "clásico" se emplea como un término usual y comprensible, que tiene el doble valor de escritor y obra modélica o ejemplar y de autoridad literaria y lingüística.*

*Clásico había entrado sin duda en el castellano usual o, al menos, en el literario, como un cultismo de los muchos de estructura proparoxítona que habían invadido la lengua mayor de la península en la estela de la moda culterana. Su aceptación sin resistencia estuvo favorecida porque cubría la ausencia de una palabra que valiera para amparar a la vez a los ilustres escritores y grandes obras de la Antigüedad, y a las ya entonces numerosas y muy apreciadas de los ingenios castellanos. Además, al cabo de los cien años que llevaba utilizándose para designar a griegos y romanos, fray Hortensio, Lope, y Gracián, que sabían muy bien sus latines, estaban habituados a su empleo.*

Hasta aquí la cita de Fontán. Aún larga, bien ha valido para precisar, con el origen, el significado de "clásico". Vemos que clásico habla de categoría más que de modelo. Es el modo de los de la clase superior, bien diversa a la de los proletarios, en aquella quíntuple división que hiciera el rey Servio Tulio.

Poca relación trae el término con una datación histórica o localización geográfica, como no sea por la criba que produce el paso de los años, aún sobre la obra acopiada de la madre de la cultura europea.

Es clásico, resumimos, lo que tiene clase; lo que se atiene a usos probados y se ajusta a modelos depurados. Asentado en la autoridad de los mejores, pretende verificar su calidad en la experiencia de la tradición, esperando la estabilidad que lograron ellos.



### 2.1.3. Atemporalidad en literatura, según Zweig.

Una breve cita de libro de ensayos "Tiempo y mundo", distingue el aroma atemporal del caduco en alguna poesía más reciente, al contraponer la de autores contemporáneos lord Byron, Goethe:

*Tal vez nunca el mundo entero había llorado tan unánimemente ni con tan profunda consternación la pérdida de un poeta, y la figura mas excelsa de cuantas le sobrevivían abrió de nuevo la más grande de sus obras, el Fausto, para añadir, "cantando con envidia su suerte como poeta", esta conmovedora lamentación:*

*"¡Ay!, nacido para la dicha terrena,  
descendiente de ilustres abuelos, dotado de gran  
pujanza,  
en temprana juventud, ¡ay!, perdido para ti mismo (...)  
Pero al fin el pensamiento mas elevado,  
dio peso a tu noble ardor;  
pretendiste alcanzar lo sublime,  
mas no te favoreció la suerte."*

*Goethe esculpió a martillo y sobre mármol negro la vida de Byron en esas dos estrofas, que, adicionadas además con la sombría fuga "¿A quien sonrío la fortuna? Tenebrosa pregunta ante la cual el destino se vela", interpretan el destino en **lo imperecedero de la poesía**. Semejante epitafio se alza inmortal en el paisaje trágico del Fausto, conservando para las generaciones venideras el retrato no solo de aquel personaje extraordinario, sino también de su obra.*

*Pues esa obra de lord Byron no es de un mismo bronce: Mucho de su deslumbrante oropel se ha deshojado ya; lo que un día constituyó una manifestación deslumbradora ha vuelto a hundirse poco a poco, y nuestra generación, nuestro presente, apenas si capta ya el mágico hechizo que un día irradiara de su obra sobre el mundo, oscureciendo sin piedad la mayor nobleza del genio de Shelley y la pureza de Keats.  
(...)*

*Pues la poesía de lord Byron muy poco presta ya calor a nuestro intimo sentimiento; sus pasiones son para nosotros, en su mayoría, llamas pintadas; sus pensamientos y dolores, tan impresionantes en un día, no pasan de ser fríos truenos de teatro y cajas de sorpresas multicolor. Todas sus desventuras egoísticas tienen poca eficacia sobre nuestra sensibilidad, y aquellas "tristezas que se buscan a si mismas", con que topa Dante en el limbo, cansan, mientras el verdadero mal del siglo, la conmoción del sentimiento ante la "fragilidad del mundo", mientras que la tragedia compasiva de un Hölderlin, la mágica sensibilidad de un*

**Keats, perduran como imperecedera melodía a través de los tiempos.**

(...)

La historia, por absurda que parezca su forma de producirse, es en definitiva, inexorablemente justa. Distingue lo artificial de lo auténtico, deja además que se evapore sin compasión el mas hinchado de los sentimientos, al tiempo que conserva solamente de la vida lo mas vital; por eso del sentimiento de Byron no queda otra cosa que lo que era en el mas suyo por ser lo mas primario: el orgullo.<sup>142</sup>

Propuestas paralelas a las de Louis Kahn, disfrutando también de la atemporalidad en la literatura de Goethe, como veremos más adelante.

Si leo a Goethe hallo en el un espíritu de búsqueda. El llama a su biografía verdad y poesía. Esto es un descubrimiento maravilloso de la vida y del curso de la vida. Aun cuando refiere los hechos que le han ocurrido, evita siempre ligarlos a lo contingente o al simple suceso, y siempre reflexiona sobre su significado, que trasciende su vida personal. Esto me parece maravilloso. Cuando uno lo lee, advierte su objetividad y el freno que el impone a aquellas cosas que podrían suscitar en el lector reacciones demasiado emotivas, porque el sabe que eso le afecta solo a el y no debe ser impuesto al lector. **Al leer no hay que prestarle atención a él, hay que prestar atención a lo que pertenece a la eternidad.**

Esto es maravilloso -me dije- y este es el verdadero arte. No es uno el que actúa. No se trata simplemente del hecho de que uno crea en algo, porque la realidad en que uno cree no es la fe personal de uno: es la fe de todos y uno no es más que el radar de esta fe. Uno es el custodio de una fe, que viene porque, si se es arquitecto, se poseen esos poderes capaces de percibir la entidad psicológica de las cosas. Uno está creando algo que pertenece a todos nosotros, si no, en realidad, produciría bien poco o casi nada, o nada de nada, Naturalmente, de ello se deduce que casi todos fracasan, lo cual es absolutamente cierto.<sup>143</sup>

(...)

"¿Qué es la tradición?". Le respondí. "Sí, la memoria me lleva al Globe Theatre de Londres". Shakespeare escribió "mucho ruido para nada" precisamente para que fuera representado en ese teatro. Imaginaba que veía la comedia a través de un agujero en el muro y me

<sup>142</sup> ZWEIG, Stefan; Tiempo y mundo; editorial juventud, Barcelona 1998; páginas 8 a 14.

<sup>143</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 85

*sorprendí al ver al primer actor que, al ir a representar su papel, se derrumbaba en un montón de polvo y huesos bajo su traje. Al segundo actor le pasó lo mismo, y al tercero y al cuarto, y el público, por reacción, también se derrumbó en un montón de polvo. Comprendí entonces que las circunstancias no pueden repetirse nunca y que lo que veía entonces no habría podido verlo ahora. Y comprendí que un antiguo espejo etrusco venido del mar, en el que una vez se reflejó un bello rostro, conservaba aún, bajo todas sus incrustaciones, la fuerza de evocar la imagen de aquella belleza. Lo que el hombre hace, lo que escribe, su pintura, su música, es lo que permanece indestructible. Las circunstancias de su hacer no son más que la arcilla de modelar. Esto me llevó a comprender qué era, quizás, la Tradición. En cualquier cosa ocurra en el curso contingente de su vida, el hombre deja, como más precioso residuo, un polvo de oro que es la esencia de su naturaleza. Este polvo, si ustedes conocen este polvo y creen en él y no en sus circunstancias, entonces están verdaderamente en contacto con el espíritu de la tradición. Entonces podría ser que la tradición es lo que nos da los poderes de la anticipación, por lo cual **sabemos**, cuando creamos, **qué es lo que permanecerá**.<sup>144</sup>*

(...)

*Un hombre movido, no por el lucro sino sólo por una sensación de ofrenda, escribe un libro esperando que sea publicado. Hace este esfuerzo, impulsado por la sensación de poseer algo, ya sea hundido en el silencio, ya sea en el umbral de la inspiración. Debe escribirlo, y aun tomando de aquí y de allá, de algún modo da una motivación a su escribir. Y bebe en otra estupenda fuente, es decir, en la experiencia o en la odisea de una vida que se desenvuelve a través de las circunstancias del vivir, y lo que cuenta no son las fechas ni los hechos, sino como ha descubierto al hombre a través de lo contingente. Es un polvo de oro que cae y, si se consigue apoderarse de él, se tiene el poder de la anticipación. El artista lo siente cuando crea algo. **Sabe que crea su obra en el presente pero también sabe que ésta posee un valor eterno.** No acepta las circunstancias tal como se dan. Extrae de las circunstancias cualquier cosa que le sirva para descubrir al hombre. La tradición no es más que un cúmulo de circunstancias -¿Comprenden?- cuyo recuerdo también es un polvillo de oro del que se puede extraer la naturaleza del hombre; lo cual es enormemente importante si saben prever, en su obra, lo que durará, lo que es el sentido de la comunidad, y al decir comunidad quiero decir en realidad que la esencia del silencio es la*

---

<sup>144</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 98

*comunidad. He aquí cuál es la esencia. Cuando ven las pirámides hoy, lo que sienten es el silencio. Su inspiración original podía ser cualquier cosa, pero la motivación que las movió la que creo las pirámides, era simplemente notable. Haber pensado en esta forma que personifica un tipo de perfección -la forma de la perfección no existe en absoluto en la naturaleza- y luchar con tanta fatiga, azotar a la gente, a los esclavos, hasta la muerte para crear esta obra. Nosotros la vemos hoy, despojada de sus circunstancias, y vemos que, cuando el polvo se ha posado, en realidad de nuevo vuelve el silencio. Así ocurre en una gran obra.<sup>145</sup>*

---

<sup>145</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 100

#### 2.1.4. Clasicismo en arquitectura, según Tzonis: LA POETICA DEL CLASICISMO

##### - Taxis. El soporte normativo.

Una obra clásica de arquitectura es un mundo dentro del mundo. Está separada de su entorno por lo preciso de sus partes constituyentes y por la fuerte demarcación de sus límites. En contraste con lo que la rodea es "completa y total", tiene "unidad". Estas nociones -completo, total, unidad llegan de nuevo al pensamiento arquitectónico de la Poética de Aristóteles, el primer tratado teórico importante sobre la poesía y la tragedia, que contenía muchas referencias a la mayor parte de las otras artes. La arquitectura está claramente ausente del libro, probablemente debido a sus características fuertemente utilitarias, así como al hecho de estar en gran parte confiada al trabajo de los esclavos. Sin embargo, las ideas de Aristóteles se transfieren con éxito a la arquitectura hacia finales de la Edad Media y su presencia se sigue sintiendo hasta bien entrado el siglo XX.

*El "todo", según Aristóteles, es "tripartito": tiene "un principio, un intermedio y un final". Tiene también "una disposición ordenada de las partes". Estos dos imperativos generales constituyen lo que se denomina **taxis**. Las "figuras rítmicas", "la armonía y el ritmo", los "metros", considerados como "moléculas del ritmo" y "la magnitud y el orden", son también nociones que caen bajo la idea de taxis de acuerdo con Aristóteles. La taxis es lo que marca la discontinuidad entre el objeto artístico y su entorno. La fórmula tripartita subraya la frontera entre la obra y el mundo, y lo mismo hacen el ritmo, la armonía y el metro, la extraordinariamente rigurosa organización interna y la interrelación de las partes constituyentes de la obra.<sup>146</sup>*

Estos conceptos se transfirieron fácilmente de la literatura para convertirse en los principios clave del clasicismo en arquitectura. La organización tripartita separaba el esquema global de los edificios -sección, planta y vista frontal- en tres unidades subordinadas. También dividía de la misma manera cada miembro individual del edificio, creando una coherencia entre la parte y el todo, y entre parte y parte. El ritmo, la armonía y el metro eran recursos poéticos por medio de los cuales la forma corpórea del edificio era controlada

---

<sup>146</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 14

rigurosamente, generando otro nivel- de coherencia interna, una entidad separada del resto.

A veces Aristóteles se refiere a estos aspectos organizativos de una obra de arte de un modo muy práctico. "Un objeto bello, ya sea un organismo vivo o cualquier todo compuesto de partes", ha de tener estas propiedades para que sea " fácilmente comprendido por la memoria".

Las raíces de esta idea son más profundas y complejas. El empleo de límites, la discriminación de los contenidos de un territorio tiene que ver con la larga supervivencia de los arcaicos tabúes de la contaminación, la búsqueda de la pureza y el uso del espacio en la adivinación, a los que se dio gradualmente un diferente uso estético.

*Los **templos antiguos**, de cuya arquitectura deriva el clasicismo, surgieron como apoyo de los ritos mágicos arcaicos. Formaban parte del culto del "temenos", un **recinto aislado del mundo profano y dedicado a un dios o a un héroe**.*

*Un análisis de las formaciones sociales de la época nos daría mucha información acerca de sus orígenes en la sociedad arcaica. Explicaría también cómo este rigor fue decayendo gradualmente con la disolución del Imperio Romano y con la desaparición de la economía monetaria. Vincularía estrechamente el Renacimiento de los sistemas aristotélicos de la armonía y la proporción tras el fin del siglo XIV con la aparición de la cultura cortesana en Europa y la reapertura de las rutas del mercado mundial, la creación de las instituciones de crédito y la necesidad de educar a una élite en ideas tales como el valor del tiempo y el beneficio por medio del préstamo.*

*Pero el modo en que el clasicismo se concibió como una manera de pensar acerca de la forma corpórea del edificio necesita ser analizada en la misma medida que las razones por las que tuvo lugar. Para comprender el clasicismo en términos formales, sin embargo, deben dejarse a un lado categorías psicológicas experimentales y sensoriales que los críticos formalistas de arquitectura han usado con tanta frecuencia, como masas "pesadas" o "ligeras", figuras "atractivas" o "repulsivas", superficies "vibrantes" o "blandas", incluso espacios de "gran" o "pequeña" escala.<sup>147</sup>*

---

<sup>147</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 15

Estos conceptos, que todavía juegan un papel significativo en la divulgación del clasicismo, son anacrónicos y revelan una sensibilidad estética que es básicamente del siglo XIX. Además de esto, estos conceptos experimentales, a pesar de dedicar mucha atención a la forma, dicen muy poco sobre la organización real de la forma arquitectónica propiamente dicha.

*La identificación de la estructura generadora de la arquitectura clásica debe partir de la idea aristotélica de taxis, de la organización tripartita, el ritmo y el metro que se refieren a la estructura corpórea de la obra. La arquitectura clásica es un instrumento con el que pensar y no simplemente un artefacto para evocar una gratificación sensual.*

*La taxis era una categoría clave en el libro De Architectura de Vitruvio, el único (por desgracia) tratado completo que se ha conservado de la Antigüedad. En él la taxis se define como la "medida que corresponde a las distintas partes de la obra y su relación con las proporciones del conjunto". Comparada con la de Aristóteles, esta definición es hasta cierto punto redundante, y en el texto del libro incluso inconsistente. Y así ha sido desde entonces. En nuestro análisis emplearemos el término **taxis** para referirnos al soporte o entramado normativo sobre el cual se han de disponer los diversos miembros arquitectónicos de acuerdo con el uso tanto aristotélico como vitruviano del término. Este entramado normativo es un sistema de líneas, planos, ejes o superficies límites reguladores que garantizan que la materia se disponga por medio de leyes que aparentemente no sean contradictorias.*

*Un edificio compuesto por un solo miembro (a), completamente homogéneo, una sola unidad, no corre ningún riesgo de infringir la taxis. Metafóricamente, podemos denominarlo una tautología. Se repite a sí mismo. No hay ningún elemento que lo contradiga. Puede imaginarse generado por el soporte normativo de un **cubo indiviso**. Esta forma ha fascinado durante siglos a los arquitectos que defendían el clasicismo, pero corre el riesgo de ser considerada, como lo ha sido por algunas gentes a lo largo de la historia, como una forma trivial dada su sencillez.*

*Puede decirse que un producto más rico podría estar generado por un soporte normativo que seccione la unidad inicial del cubo o bien por mallas rectilíneas y*

*aplicarse combinadamente con unos recursos muy queridos para los arquitectos del Renacimiento.*<sup>148</sup>

Los soportes normativos pueden hacerse también con medios muy simples, como una sencilla línea reguladora de alineación, o con otros más complejos generados por intersecciones geométricas. La unidad y la condición de no-contradictorio se consiguen dividiendo figuras que sean geoméricamente similares. Los soportes normativos pueden actuar como contornos que inscriban los miembros arquitectónicos. Así es como los utilizaron los arquitectos del primer Renacimiento. Hacia el siglo XIX son los ejes, más que los contornos, los que comienzan a controlar la *taxis* en cuanto a la posición de los miembros.

*Los soportes normativos pueden hacerse más simples o más detallados, incluyendo en ellos otros entramados específicos más minuciosos o eliminando de ellos partes del soporte ya incluidas que se consideren subordinadas. Este enriquecimiento secuencial y jerárquico de un soporte normativo es otro rasgo importante del clasicismo.*

*De todos los aspectos del clasicismo, la *taxis* es el más fuerte y profundo instrumento de control. Los cisnes y los delfines, las guirnaldas, las alas, las antorchas, las volutas y las esfinges pueden desmoronarse. La *taxis* se conservará.*<sup>149</sup>

#### - Simetría. La reacción normativa.

*En el ejemplo más familiar de arquitectura clasicista, el frente de un templo, el modelo óptico métrico más elemental se presenta como un elemento acentuado, seguido de otro no acentuado. Es el pie trocaico de la poética arquitectónica -una columna seguida de un intervalo- o, más exactamente, un pie trocaico combinado con un final yámbico, puesto que todas las columnatas clasicistas empiezan y acaban con una columna. Es tal la imponente naturaleza de estos modelos métricos que las diversas clases de templos se distinguen por nombres que hacen referencia al número de columnas de su fila frontal; tetrástilo para el templo de cuatro columnas, hexástilo de seis, octástilo de ocho, decástilo de diez y dodecástilo de doce. Estos nombres pueden ser aplicables al pórtico de un edificio adosado a*

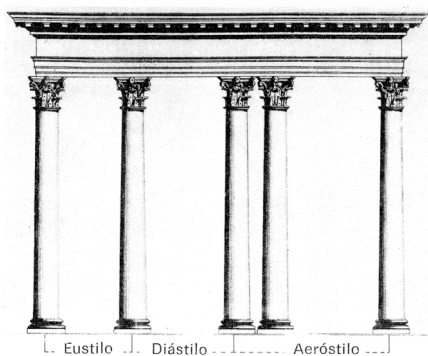
<sup>148</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 16

<sup>149</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 20



su entrada, caso más frecuente en los tiempos modernos en los que el puro templo, como tipo de edificio, ha llegado a ser un tanto raro. La fuerza de la pulsación, la **duración del intervalo** entre las partes acentuadas constituyen una cuestión de **simetría o ritmo**. Vitruvio define la simetría como "la correspondencia de cada parte entre las partes por separado en relación a la forma del diseño como un todo".<sup>150</sup>

Este modelo de correspondencia, que controla la distribución de los acentos en el espacio, el ritmo de la columnata, puede especificarse mediante las normas métricas de los **intercolumnios**, relaciones que establecen la distancia entre dos columnas adyacentes, medidas generalmente en la parte baja de los fustes, siempre en términos relativos al diámetro de las columnas, el módulo.



Intercolumnio.

Si la distancia entre dos columnas es mayor que un diámetro, podemos decir que el módulo métrico de la columna se repite quedamente dentro del intervalo, cuatro veces en el conjunto aeróstilo (tras- tac, tac, tac, tac, tras), tres veces en el diástilo (tras, tac, tac, tac, tras): dos veces en el sistilo (tras, tac, tac, tras), una vez y media en el picnóstilo, (tras, tac, tic, tras). Metafóricamente las relaciones de los intercolumnios pueden verse como el espaciamiento ordenado de cuerpos humanos, o, mejor, la estructura rítmica de los pasos de una danza, el arte del que derivan, según Aristóteles, todos los ritmos. La Eurythmia -la buena organización rítmica- es también el carácter de una obra que está bien modelada métricamente de acuerdo con Vitruvio.<sup>151</sup>

Es obvio que los modelos métricos no sólo se configuran en el caso de columnatas, sino también en cualquier disposición regular de partes arquitectónicas reforzadas y no reforzadas. En lo que se ha dicho acerca de la simetría o el ritmo de los intercolumnios podemos sustituir las columnas por machones de muro y los intervalos por ventanas, puertas o nichos. También podemos reemplazar las columnas por pilastras y los intervalos por superficies de muro. Finalmente podemos considerar como partes reforzadas las esculturas y

<sup>150</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; páginas 96, 97

<sup>151</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 82

como intervalos el fondo de cielo sobre el que se proyecta su silueta.

En todas estas relaciones de simetría o ritmo encontramos un elemento arquitectónico compuesto de un macizo seguido por un hueco. Podemos generalizarlo aún más, afirmando que la diferenciación reforzado-no-reforzado, en los modelos métricos de arquitectura puede derivarse de varios tipos de polos formales opuestos, tales como: macizo-hueco cóncavo-convexo plano-curvo saliente-rehundido pulido-rugoso

*El mismo modelo métrico puede verse repetidamente, configurando la totalidad de una composición. Este es el caso de gran número de fachadas de templos de la antigüedad. Un modelo métrico puede usarse también para formar solamente una parte de una composición arquitectónica, una frase arquitectónica. Esa frase puede estar ligada a otras frases, dando origen a una composición completa. De la misma manera que los elementos, también las frases que forman modelos se dividen en acentuadas y no acentuadas.*

*La duración y combinación de tales modelos de frases está controlada por la organización del soporte espacial al que nos hemos referido como taxis. La disposición a b c b a, identificada como la más típica de la arquitectura clasicista, define una composición arquitectónica constituida por cinco frases, tres acentuadas, a, c, a, cada una de ellas seguida de una, b, no acentuada. La quinta repite la primera y la cuarta repite la segunda.*<sup>152</sup>

*Finalmente, tales modelos musicales se dan no solamente en la sucesión de los diversos elementos sobre una línea recta o sobre una superficie plana, sino también en un círculo o en cualquier superficie curva regular.*<sup>153</sup>

*Además de dotar a una obra de coherencia interna, lo que en el caso de la terminación de un período musical se denomina cadencia, los modelos métricos marcan límites, dando origen a una apertura o a una pausa, **condiciones de principio o de final en un edificio.** El método más común es el de aumentar la tensión en el elemento final. Hay varias estrategias para hacerlo. Los antiguos griegos aumentaban el tamaño de las columnas de esquina. Otro método habitual es duplicar*

<sup>152</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 84

<sup>153</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 132

*la columna, combinarla con una pilastra, sustituir la columna redonda por un pilar cuadrado o multiplicar el miembro final mediante formas más complejas.*<sup>154</sup>

*Surgen algunos problemas complejos cuando otros modelos métricos combinados han de seguir de un modo no contradictorio el reforzamiento de la tensión del elemento final. Este es el caso de lo que se identifica normalmente como "la forma de doblar la esquina de un edificio". El modo dórico y sus modelos de columna y de triglifo combinados presentan uno de los casos más antiguos de esta dificultad. El triglifo, un elemento reforzado, que coincide con la columna, también un elemento reforzado, necesita, al final del edificio, otro elemento no reforzado para terminar la serie, a menos que se dé una solución diferente con objeto de resolver la contradicción. Generaciones de arquitectos han luchado por encontrar una solución a este problema.*<sup>155</sup>

*En varios conjuntos de mayor tamaño se desarrolla toda una unidad de inicio o fin de la frase. La unidad final consiste en muchos miembros arquitectónicos en disposición métrica, incluyendo un elemento final. Este elemento final se refuerza para definir el límite de la sección límite. Tenemos, por tanto, una terminación embebida dentro de la terminación, a modo de palabra de conclusión en la primera o última frase.*<sup>156</sup>

#### **- Antología.**

**La literatura que trata de las reglas de la composición arquitectónica es voluminosa:** montones y montones de instrucciones sobre los órdenes, sobre las proporciones, sobre la disposición de los detalles. Las contribuciones dan la impresión de que lo que se desarrolla es un rigurosísimo sistema de pensamiento sobre la organización espacial, algo análogo, hablando metafóricamente, a una lógica formal para los sistemas espaciales equivalente a los "Elementos", de Euclides, o al "Organon", de Aristóteles. En realidad, no son nada de eso. Las discusiones y las argumentaciones no están construidas coherentemente ni convergen de un modo ordenado. En cambio, hay

<sup>154</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 101

<sup>155</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 116

<sup>156</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 117

*siempre un leve desacuerdo que traslada la trama de la discusión al área inconmensurable de la investigación.*

*Esta redefinición de lo problemático, más que converger hacia conclusiones, hace que el pensamiento acerca del clasicismo parezca una búsqueda en un campo con fronteras vagas y límites borrosos, y la composición del edificio clasicista un juego con reglas que son confusas no a causa de la ignorancia, sino porque **ninguna se ha enunciado nunca de un modo definitivo.***

*Una forma muy práctica de manifestar este tipo de pensamiento es presentar alguno de sus productos concretos. Son el equivalente al apéndice de un manual de ajedrez, compuesto de ejemplos de torneos famosos jugados por los campeones. Del estudio de tales casos se pueden extraer importantes hábitos de actuación. Pero mientras que en el ajedrez se podría incluso deducir el sistema completo de reglas, en el caso de la arquitectura clasicista eso no es posible, puesto que el entramado de normas que se adoptaron en cada grupo de proyectos constituyó solamente una situación temporal.<sup>157</sup>*

#### **- Parataxis. El modelo acumulativo.**

Una de las creaciones más llamativas del clasicismo es lo que podría denominarse el **modelo formal acumulativo de calle**. Este es un modelo que surge de la yuxtaposición de unidades de casas individuales. Tiene su origen en la unión de modelos métricos frontales independientes en una alineación estricta, supuesto que haya una afinidad entre las unidades en términos de que sus divisiones de hilera permitan las continuidades horizontales o las relaciones modulares entre ellas. El frente de cada unidad es más efectivo para formar dicho efecto acumulativo cuando su modelo métrico es breve y simple, y no configura la propia unidad en una composición integral autocontenida. Por ello, los extremos acentuados dentro de la unidad pueden tener un efecto negativo, al igual que lo puede tener la acentuación del emplazamiento central de la entrada, especialmente si está reforzado por un pórtico y acompañado por un conjunto de simetría bilateral marcado por un frontón. Cuando el frente de la unidad es demasiado fragmentario, es igualmente difícil que surja un modelo acumulativo.

*No hay limitaciones en cuanto al número de unidades. Hay versiones de modelos de calles en los que el bloque*

---

<sup>157</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane; BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 120

*se considera en sí mismo una unidad y las unidades de esquina se tratan como secciones finales de la composición de un edificio clasicista. Pero no siempre es este el caso. La división tripartita no es una norma imprescindible del modelo formal acumulativo clasicista. Al igual que el llamado verso libre en poesía, este modelo extrae su coherencia de una unidad métrica aparente.*

*Cuando aparecen anomalías métricas su efecto es menor. El modelo acumulativo de calle es más permisivo, más tolerante que cualquiera de los otros modelos formales del clasicismo. Trata las anomalías como episodios cuya evaluación queda en suspenso. El continuo despliegue de temas métricos y frases arquitectónicas implica que en alguna parte del siguiente grupo de unidades habrá un modelo de contrarresto, un tema o frase que responda a la incongruencia y que, en último término, la justifique. La corriente de modelos métricos elimina de su camino cualquier inconveniente, estableciendo nuevas situaciones formales no resueltas mediante la introducción, al mismo tiempo, de nuevas expectativas de justificación de conclusiones.*

*La palabra taxis no puede expresar correctamente la organización formal de tales hileras de temas que no conducen a composiciones coherentes o cerradas. Un término más adecuado es **parataxis**, que connota un orden sólo de secuencia, de colocación de un objeto junto a otro. La calle acumulativa del modelo se encuentra entre una composición globalizadora, un solo mundo -habiendo prevalecido el mundo de la arquitectura clasicista- y un paisaje de formas "abiertas" y libres, un mundo que se orienta cada vez más hacia el desorden.<sup>158</sup>*

*La gradual elaboración de los elementos arquitectónicos heredados de la antigüedad para formar un canon de taxis, modos y simetría, se ha equiparado varias veces con el desarrollo de **un vocabulario, una gramática y una sintaxis** de la arquitectura. Esta analogía es particularmente tentadora si contemplamos una calle clasicista en la que multitud de casas de modos diferentes y ritmos cambiantes se relacionan entre sí de una forma civilizada, como si fueran personas que participan en un acto social de un modo protocolario y oficial o con un tono cortés de conversación salpicado de ocurrencias. **Como en una cadena de palabras cuando la gente está hablando entre sí, hay variedad sin fin, casualidad junto con previsible repetición, turnos***

---

<sup>158</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 180



de frases incluidos en medio de la argumentación o de la transmisión de información solamente como resultado de las buenas costumbres, siendo posible todo este maravilloso universo gracias a alguna especie de mecanismo generador subyacente. Del mismo modo, en el despliegue de una hilera arquitectónica de calle son necesarios elementos y reglas de combinación.

La analogía lingüística puede ser, por otra parte, reductiva y engañosa en términos de en qué manera los edificios clasicistas son vehículos de información y convención social y qué reglas generadoras actúan detrás de su capacidad para hablar y comportarse socialmente.<sup>159</sup>

### - El significado del clasicismo.

**¿Qué es el clasicismo?** Se han hecho intentos de determinar si era una **representación o una imitación de la realidad**. En particular, varios detalles del templo clásico -los dentículos y los mútulos, los triglifos y las gotas el ábaco y el equino- se explican a menudo como "abstracciones" o "generalizaciones" geométricas y ordenadas de los elementos constructivos de los antiguos templos de madera. Igualmente los pórticos, las stoas y los atrios pueden verse como "abstracciones" y "generalizaciones" de los antiguos tipos de edificios de madera, ahora petrificados y canonizados.

La abstracción y la generalización son nociones de la metodología de la ciencia que, por analogía, se han trasladado con éxito a otras áreas de la cultura, y en algunos casos incluso a la arquitectura, pero la analogía no es oportuna aquí. Estas nociones hacen referencia a un paso del proceso general de adquisición y organización de conocimientos. Sólo son aplicables cuando ha surgido una nueva manera de concebir un cierto problema a partir de muchos ensayos parciales y de la evidencia empírica, cuando la abstracción de la masa de datos y la generalización de los casos individuales conducen a una nueva teoría y posteriormente a una nueva práctica. Los edificios clasicistas y su organización formal no son, sin duda, el resultado de tal proceso.

Otras interpretaciones mantienen, por el contrario, que, lejos de representar o imitar la realidad, la arquitectura clásica es la **expresión de la "esencia metafísica del lugar"**. Los psicólogos contemporáneos de la gestalt



La construcción de la cabaña primitiva (según Vitruvio).

<sup>159</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane; BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 181

*aplicada y sus primeros antecesores han argumentado, por su parte, que la arquitectura, como el resto de las obras de arte, está organizada de acuerdo con una facultad estructuradora implantada en la mente humana. De este modo, se considera que el clasicismo representa un nivel superior de organización. En relación con las pruebas y errores anteriores, se presenta como una avanzada síntesis de la forma que se aproxima a un ideal psicológico interno que ha redescubierto. Dichos enfoques comparten la noción de un esquema preconcebido, metafísico o mental, al que el edificio debe adaptarse, un molde que controla el tejido construido superpuesto.*

*El problema de tales definiciones apriorísticas del significado de las formas arquitectónicas clásicas es que, como ya se indicó con referencia al teórico de arquitectura del siglo XVII, Claude Perrault, no están avalados por datos empíricos. **No existen invariantes para las buenas formas.** Cambian con cada sociedad y con cada período. Sin tales invariantes poco se puede decir en apoyo de cualquier interpretación metafísica o psicológica de la arquitectura, incluyendo las que apoyan al clasicismo.*<sup>160</sup>

*Hay una indiscutible relación de linaje entre los métodos de construcción en madera y los elementos de los denominados órdenes clásicos de la arquitectura, entre las construcciones rurales que se encuentran por todo el Oriente Medio, el norte de Africa y la costa sur del Mediterráneo, y la arquitectura de esquema clásico. Por supuesto, también existe lo contrario: un sometimiento claro del clasicismo a formas que parecen más ideales que reales. Sin embargo, la función de la arquitectura clásica no reside en sus papeles miméticos ni en los antimiméticos. Con objeto de comprender lo que hace la arquitectura clásica, hemos de pasar a otro aspecto.*

*Al comienzo de este ensayo los modelos formales de edificios se presentaban como el fondo invisible sobre el que se superponía la forma construida. Esto se hacía solamente para poner de manifiesto lo que eran estos modelos formales, no para indicar el papel cognoscitivo de la forma en arquitectura ni su uso social. Para acercarnos a la función cognoscitiva y social del clasicismo se indicará una relación inversa entre el modelo formal y el edificio. El esquema arquitectónico se toma ahora como un dato, un fondo del que algunos elementos se sitúan en primer plano, dando origen a posteriori a la percepción de un modelo formal.*

---

<sup>160</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 204

*Esta última imagen de puesta en primer plano en arquitectura corresponde a las teorías de la escuela de lingüística de Praga y de los Formalistas rusos acerca de la **transformación del lenguaje corriente en poético** como rasgo esencial del texto literario. La puesta en primer plano o lo que Víctor Shklovsky, el crítico literario formalista ruso, denominaba "forma en relieve", da lugar a **ciertas características en el texto que hacen que su organización lingüística -fonética, gramatical, sintáctica y semántica- se aparte del uso corriente**. Así pues, la identidad poética de un edificio no depende de su estabilidad, de su función ni de la eficacia de sus medios de producción, sino del modo en que todo lo anterior ha quedado limitado, sometido y subordinado a requerimientos ópticos, de articulación y de disposición. Parafraseando a Shklovsky, los arquitectos, como los poetas, "están mucho más preocupados por ordenar "esquemas" que por crearlos". La arquitectura, definida de este modo, es "una forma de experimentar" la arquitectonicidad de un esquema; el esquema en sí "no es importante".<sup>161</sup>*

Lo que distingue a un edificio clasicista de los edificios corrientes es el hecho de la puesta en primer plano, como resultado de lo cual ciertos aspectos de la construcción o del esquema se moldean según modelos formales. La cualidad de arquitectonicidad que resulta no surge de las necesidades metafísicas ni de las psicológicas. Es fruto de fuerzas que, en último término, son sociales.

*La relación entre el modelado formal de un edificio y la ordenación auditiva de un poema, por un lado, y las necesidades sociales, por otro, tiende a ser tomado de una manera mecanicista. Shklovsky hace referencia a los comentarios de Herbert Spencer sobre el ritmo en la poesía. Spencer comparaba las "sacudidas variables" del cuerpo que, si se repiten "en un orden definido", pueden permitir que el cuerpo se ajuste mejor a las "articulaciones desordenadas" que recibe la mente, las cuales, "dispuestas rítmicamente", pueden permitir que la mente "economie sus energías anticipando la atención requerida para cada sílaba". Para Spencer el ritmo es un medio de vencer "la fricción y la inercia" que "disminuyen... la eficacia". Shklovsky critica esta interpretación económica del ritmo que denomina el "rumor conjunto" de los "miembros del grupo de la obra". A este enfoque yuxtapone una teoría inspirada en Tolstoi en la que la poesía tiene una función social mucho más compleja que conoce la existencia de conflictos en la sociedad, la necesidad de la crítica*

<sup>161</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 205



social y el compromiso social de la poesía como actividad crítica.

**La función de la poesía, como la de todo arte, es contrarrestar el impacto destructivo de la vida social cotidiana y de las relaciones sociales establecidas. Debe detener y depurar, en palabras de Tolstoi, todo aquello que "devora las obras, los vestidos, los muebles, la vida de cada uno, y el temor a la guerra", el efecto aislante de la habituación. Shklovsky hace referencia a la anotación de fecha 1 de marzo de 1897 en los diarios de Tolstoi. Merece la pena repetir aquí algunas partes de ella.**

**Estaba limpiando una habitación, dejando vagar mi mente; me acerqué al diván y no pude recordar si le había quitado el polvo o no. Puesto que estos movimientos son habituales e inconscientes, no pude recordar y comprendí que era imposible recordar... Si alguna persona hubiera estado observando conscientemente, se hubiera podido establecer el hecho. Si, por el contrario, nadie estaba mirando, o lo estaba haciendo de forma inconsciente, si las vidas enteras, tan complejas, de muchas personas transcurren inconscientemente, es como si tales vidas nunca hubieran existido.**<sup>162</sup>

"Para Tolstoi, la forma de recuperar la consciencia" es, según Shklovsky, la "deshabituación", el hacer consciente a las personas de la condición de sus vidas dando forma al ambiente cotidiano con el que uno entra en contacto mediante un orden ligeramente diferente.

Aristóteles, en su *Poética*, ya ha recalcado que "apartándose en casos excepcionales del habla normal, el lenguaje ganará en distinción (XXII, 4). Incluso había usado la noción de "extraño" o "distante" (XXII, 1) para palabras que se habían presentado como desviaciones fonéticas, gramaticales, sintácticas o semánticas. La puesta, en primer plano de la organización corpórea de un edificio que se observa en el **clasicismo puede verse como el conjunto de desviaciones del "habla normal" necesarias para lograr un distanciamiento en las imágenes y prácticas sociales establecidas.** La teoría de Brecht del "distanciamiento" en el drama llega a conclusiones notablemente similares.

La taxis y la simetría son, observadas desde este punto de vista, molestas y tortuosas. Puertas, ventanas, paredes, antepechos, techos y suelos se apartan de la gama cotidiana de usos que han dictado las funciones

---

<sup>162</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane; BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 206

*corrientes de soportar, arriostrar, atirantar, aislar, ensamblar, almacenar, supervisar y otras similares. De este modo, mediante el alineamiento el clasicismo establece separaciones métricas, proporciones, paralelismos, repeticiones e inversiones, un mundo aparte del mundo, un temenos, como ya hemos mencionado al comienzo de este ensayo. Como en el caso del temenos, el efecto de esta yuxtaposición de los dos reinos es la purificación. Pero la purificación en el mundo moderno tiene un propósito crítico más claro que el mágico original de la cultura arcaica. El edificio, temenos, puede verse como causante de una catarsis como lo es la tragedia. Refleja la realidad existente a la que, mediante la puesta en primer plano, organiza en un nivel cognoscitivo superior. Los medios son formales, el efecto es comprensivo, el propósito, moral y social.*<sup>163</sup>

#### **- El recurso al clasicismo. Semántica y composición.**

*El clasicismo ha formado parte de un movimiento de "vuelta a lo antiguo" en el **Renacimiento** y ha sido también un defensor de la cultura militante del nuevo orden mundial de la ciencia, del mercado, de la industria y de la democracia limitada. Se usó, además, para dar apoyo a las ideas del homo fabricus, el exemplum virtutis del nuevo modo de vida burgués, del primer Renacimiento y de finales del **siglo XVIII**. Pero antes de que los propagandistas republicanos de finales del siglo XVIII redescubrieran la columna clásica y la usaran como soporte para crear ambiente para fomentar la causa del asesinato político de tiranos envilecidos (como en el *Bruto*, de David, 1789) o para promover la idea del sacrificio privado en beneficio del bien público (como en el *Sócrates*, de David, 1787), la columna clásica vivía tranquilamente en el seno del **antiguo régimen**.*

***En este siglo** Lewis Mumford ha puesto de manifiesto de modo indiscutible el compromiso social explícito del rascacielos clasicista americano con los círculos **financieros** del Este de los Estados Unidos. También es conocida la adhesión al clasicismo de la **cultura nazi** y de la **cultura soviética** del período **stalinista**. Durante este mismo siglo, en los años mil novecientos veinte, el clasicismo, con su aparente imparcialidad diacrónica, se empleó como un argumento en favor del amor al arte por el arte en un momento de importantes desastres sociales y económicos que exigían la movilización de cualquier fuerza cultural, incluyendo la arquitectura, en una campaña de cambio social sin precedentes. El clasicismo, que era un ideal del movimiento postfeudal*

<sup>163</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane; BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 207

*de desinstitucionalización, se va a encontrar una vez más, en los siglos XIX y XX, en las instituciones reales y financieras.*

**La lista de compromisos contradictorios del clasicismo es demasiado larga** y está demasiado lejos del alcance de este ensayo como para incluirla aquí. Tales cuestiones fundamentales de cambios de valor y significado son tentadoras. El problema no es exclusivo del clasicismo. La ambigüedad de la forma arquitectónica es algo más típico que excepcional en arquitectura.<sup>164</sup>

*Pero dichos fenómenos dinámicos y la extremada relatividad que acarrearán no socavan la importancia de la poética arquitectónica o de la estilística del clasicismo. Por el contrario, indican la complejidad de la valoración del diseño. Algo que tiene en cuenta el proceso de puesta en primer plano de lenguajes formales junto con el contexto semántico, social e histórico de un modo integral. La forma arquitectónica no es arbitraria en el mismo sentido en que Saussure entendió que lo era la conexión entre el sonido y el significado de una palabra; ni está dotada intrínsecamente de sentido y de valor. Existe un marco de significado y uso dentro del cual se sitúa el objeto de diseño. El marco determina y cambia el significado del objeto o de sus partes constitutivas. En la medida en la que los objetos de diseño son percibidos por los seres humanos existe un marco dentro del cual se interpretan y se evalúan. De este modo, ni los edificios ni las formas arquitectónicas disfrutaron nunca de una existencia formal autónoma.*

*El estudio de dichos cambios iconográficos sería un paso muy beneficioso para la resolución de las paradojas semánticas de la arquitectura, como la del clasicismo, no solamente como parte de la historia de la arquitectura, sino también como una rama de la teoría y crítica contemporáneas de la arquitectura. **En la presente interpretación del clasicismo se ha hecho hincapié en la puesta en primer plano y en el distanciamiento, ideas tradicionalmente aplicadas al Movimiento Moderno.** Se ha señalado el potencial de la función crítica de la taxis y la simetría, de los modelos métricos y de la proporción. El propósito ha sido sacar al clasicismo del desvaneciente elíseo de la nostalgia, del estado "sinónimo de un funeral, un funeral de primera clase"; eliminarlo de las salas de espera de los abogados en bancarrota, de las recepciones de hoteles degradados, de los almacenes cerrados y olvidados en las últimas tardes otoñales de los puertos mediterráneos*

---

<sup>164</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 209

*en decadencia, de los jardines de columnas decapitadas, arcos deformes, escaleras que conducen a plataformas derrumbadas, portadas exentas rematadas con entablamentos y rodeadas de escombros. Los ideales funerarios de descomposición en los que toman parte como formas incompletas pueden entenderse como cuadros inacabados de una tierra prometida. Son como el tiempo dorado suspendido en los paisajes de Claude Lorrain, que pueden tomarse como anocheceres o como amaneceres. La dirección temporal de los fragmentos clasicistas que aún nos rodean apunta a dos caminos diametralmente opuestos. Nosotros hemos tomado el que se aleja de lo que Lukács ha llamado Gran Hotel del Abismo.*<sup>165</sup>

*Concentrarnos en los potenciales críticos del clasicismo podría derivar del hecho de que pertenecemos a una generación de crisis, de superproducción, de cultura falsificada, en la que hay una desintegración de las relaciones humanas en cualquier nivel de asociación; una época en la que existe una auténtica amenaza de guerra total, de aniquilación total. Los hijos de tiempos más felices podrían encontrar una disciplina de la mente en los obsesivos esfuerzos del clasicismo por alinear, compartimentar, medir, relacionar y terminar. Podrían encontrar en estas incontables redefiniciones del juego de espacios intermedios y terminaciones, superposiciones y repeticiones, un imperativo para dar origen a una obra libre de contradicciones. Puede que reconozcan en el clasicismo un pensamiento que lucha por la consistencia, prohibiendo cualquier acto de diseño que permita que el acto y su contrario sean válidos dentro del mismo universo, un pensamiento que pugna por la integridad, suministrando una base suficiente para la validez de cualquier acto de diseño que entre dentro de su campo. Podrían ver en este imperativo de orden y racionalidad una búsqueda en la esfera del pensamiento, pero también lo que Thomas Mann llamó "la tan acariciada idea de una humanidad perfecta".*<sup>166</sup>

El clasicismo también ha formado parte de los agentes atenazantes y aislantes, un gran laboratorio que fabricaba falsa consciencia o inconsciencia, y de los que aspiramos a liberarnos. En este caso la deshabitación ha tomado un camino que es enteramente diferente: romper simetrías, desplazar ejes, truncar esquinas, reventar por los bordes, abandonar la jerarquización y la división tripartita, optando, en cambio, por intervalos

---

<sup>165</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 210

<sup>166</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 27

regulados y cadencias rítmicas irregulares de aberturas espaciadas; usando, en realidad, medios extraños y abandonando completamente el orden. Lo que se había dejado atrás es la idea, en su momento asociada con el clasicismo, de la *taxis*, en tanto que había nacido una nueva visión de la organización formal. Esto ha ocurrido varias veces en la historia y volverá a ocurrir. Tal fue el caso de la génesis del pintoresquismo en el siglo XVIII y, en nuestro siglo, de la explosión del Constructivismo y de De Stijl. Se estableció un nuevo *temenos*, torpe y temible a los ojos de los conformistas del clasicismo.

*Pero ¿no era el propio clasicismo torpe y temible a los ojos de la mayoría cuando surgió durante los albores del Renacimiento o a finales del siglo XVIII? El valor de una obra clasicista depende del soporte normativo de la *taxis*, de los modos y la simetría, de la proporción y el modelo métrico -las "reglas del juego" que se aceptan tácitamente en una situación de diseño dada-. El valor del clasicismo se atiene al contexto formal, estilístico y social en el que se usa. Sus construcciones no.*<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 236

### 2.1.5. Clasicismo y atemporalidad (en arquitectura), según Linazasoro.

Acude al clasicismo en búsqueda de criterios para poder producir una arquitectura cierta, verdadera, al margen de cambios históricos. Traza su sistema de pensamiento, principalmente en dos escritos:

En “El proyecto clásico en arquitectura” (1981), publicación de su tesis doctoral, y en “Apuntes para una teoría del proyecto” (1984), memoria de la cátedra de la asignatura de proyectos 1 de Valladolid.

Así lo explica Sola Morales en la introducción.

*En los primeros planteamientos de su autor, este quería ser un intento de escribir un tratado de la arquitectura de hoy. Es evidente que el sentido cultural del tratado era lo fascinante: poder reunir en un compendio de enunciados simples, racionales y claros los criterios básicos para poder **producir arquitectura cierta**.*

*El compromiso del tratado es doble. Por una parte el de la posibilidad de una arquitectura “auténtica”, como se diría en terminología más existencial o **verdadera**, como se diría utilizando un término más filosóficamente clásico. Lo que supone poder discernir lo verdadero de lo falso, lo auténtico de lo engañosos, lo valioso de lo banal, etc. Pero la otra cara del compromiso es que la verdad, autenticidad, etc., fuese no solo alcanzable por unos pocos, en algún momento de genial inspiración, sino que fuese posible formularla en términos de común racionalidad, de clara y resumida sucesión de principios y criterios con los cuales la acción y el trabajo de la arquitectura pudiera producirse sin mayores dificultades. Finalmente veracidad y transmisibilidad parecen aquí entenderse como complementarios, de modo que alcanzada una se produce la otra, y síntoma de la primera es precisamente la evidencia de la segunda.<sup>168</sup>*

Propone su intención siguiendo a Tafuri

*“Reconduciendo la arquitectura a sus elementos primarios y a su “grado cero”, se introduce una **objetividad** en la revelación de los fenómenos, que satisface el casi siempre más difuso deseo de reencontrar no solo un proceso lógico y verificable de construcción de la forma, sino también **de principios***

---

<sup>168</sup> SOLA-MORALES, Ignacio; en la introducción a LINAZASORO, José Ignacio; El proyecto clásico en arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981; p. IX

**constantes y permanentes –“al margen de cambios históricos”- propios de la arquitectura.**<sup>169</sup>

No mira al clasicismo en arquitectura como estilo sino como sistema que permite esa objetividad universalizable.

*Por Clasicismo no se entiende aquí una versión exclusivamente “estilística” de la arquitectura, sino, ante todo, una “constante” del pensamiento artístico, en general, y arquitectónico, en particular, que trascendería la noción de “estilo” en cuanto categoría históricamente determinada.*

*En ese sentido, la versión dada por Summerson del clasicismo nos parece incorrecta, limitada e, incluso, confusa a veces en su propensión a juzgar la arquitectura por parámetros exclusivamente estilísticos.*

(...)

*La actitud del Clasicismo ante la realidad se caracterizaría por una voluntad esencialmente “sistemática”, hasta el punto de que se podría afirmar que “sistema” y “Clasicismo” presentan una relación de coincidencia casi total en lo que se refiere a la “específica sistematización” de las artes. Pero establecer un sistema aplicable al campo del arte significa reconocer en este un principio cognoscitivo.*

*Tal reconocimiento supone, asimismo, la **convicción de una “objetividad” o de “verdad artística”**, lo cual equivale a afirmar que el “arte” –frente a la posición de todo “idealismo subjetivo”- no puede ser entendido, exclusivamente, como una “expresión de autor”.*<sup>170</sup>

Distingue con Alberti entre belleza y ornato, separando belleza de ornamento, orden de estilo, idea de forma:

*Sin duda, el tratado de Alberti es todavía una de las referencias más precisas al teorizar la relación historia-proyecto. La distinción que se plantea en “De Re Aedificatoria” entre las dos partes del tratado, sintetiza de forma definitiva una postura posteriormente seguida*

<sup>169</sup> TAFURI, M. ; *Teoría e Storia dell'Architettura*, Bari 1968; (versión castellana: *Teoría e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*; Editorial Laia, Barcelona 1972)

<sup>170</sup> LINAZASORO, José Ignacio; *El proyecto clásico en arquitectura*; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981; P. 9

*de reconocimiento del pasado como fundamentación teórica de la disciplina.*

*En la primera parte del tratado se establece, por ejemplo, una definición de los principios generales o “ideales” de la arquitectura (eidos).*

*Se habla allí de los principios y elementos arquitectónicos con un sentido de generalidad tal que permitiría hasta incluir el pasado gótico, pues ni una sola referencia estilística se manifiesta.*

*Así, Alberti establece una diferencia inicial entre “belleza y ornamento”:*

*“En que consiste precisamente la belleza y el ornamento y en que se diferencian entre sí es más fácil de comprender en el ánimo que expresarlo con palabras. De cualquier modo sin alejarnos demasiado, definiremos la belleza como la armonía entre los miembros en “la unidad de la que forman parte” fundada siempre sobre leyes precisas, de modo que no se puede añadir o quitar o cambiar nada si no es para peor.”*

*En la segunda parte, por el contrario a través de la introducción del ornamento –término que engloba lo propiamente “morfológico” en arquitectura-, Alberti añade un cuadro de referencias muy preciso: el de la arquitectura clasicista de los antiguos (morfe). Pero frente al dogmatismo posterior de Vignola, no son los órdenes para Alberti los que constituyen la base referencial: los órdenes son tan solo ornamentos de los capiteles y las “referencias” históricas en su conjunto. De hecho, para Alberti, frente a la belleza en general:*

*“...El ornamento puede referirse a una especie de “belleza auxiliar” o de complemento. Mientras la belleza verdadera o propia es una “cualidad intrínseca” o casi natural que se refiere a la “estructura completa” del organismo que llamamos “bello”, el ornamento tiene la forma de un atributo accesorio, añadido, “máquina natural”.<sup>171</sup>*

Con Durand deslinda aún más orden de estilo, relegando este a mero lenguaje, convencionalismo cultural dependiente de coordenadas espacio temporales.

---

<sup>171</sup> LINAZASORO, José Ignacio; Apuntes para una teoría del proyecto; universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, serie arquitectura y urbanismo, nº. 2,1984; P. 22



*“La belleza resultante de estos peristilos (...) es de carácter tan general, que se haría incluso sentir si los pilares que los forman, en vez de ofrecer a los espectadores soberbias columnas coríntias, presentasen troncos de árboles cortados en sus raíces y en el nacimiento de sus ramas, o si las columnas estuvieran inspiradas en modelos egipcios o chinos; incluso si estos pilares no fuesen sino un montón confuso de pequeñas columnas góticas, o bien los soportales cuadrados y masivos de nuestros pórticos.”*<sup>172</sup>

*Para Durand, el uso de un determinado código lingüístico o estilo responde, además, a un convencionalismo cultural y, por eso, justifica el uso de estilos distintos en función de distintas coordenadas culturales o sociales:*

*“(...) Las formas y las proporciones de la segunda especie deberán entenderse como cosas puramente locales, únicamente destinadas a no chocar contra nuestras costumbres; de manera que, si se construyese en China o en Japón, nos deberíamos abstener de emplearlas, porque, al obrar de esta manera, nos estaríamos oponiendo a las costumbres del país y a los propios materiales que allí se emplean.”*

*Los órdenes, y el estilo que ellos representan, no son por tanto, para Durand cuestiones centrales en arquitectura. Subyacentes a ellos se encuentra la “Composición”, que constituye su verdadero soporte, y el Orden, en cuanto estructura de leyes y principios compositivos.*<sup>173</sup>

Mientras Orden, idea hacen referencia a lo más permanente, Forma, estilo, rayan la moda:

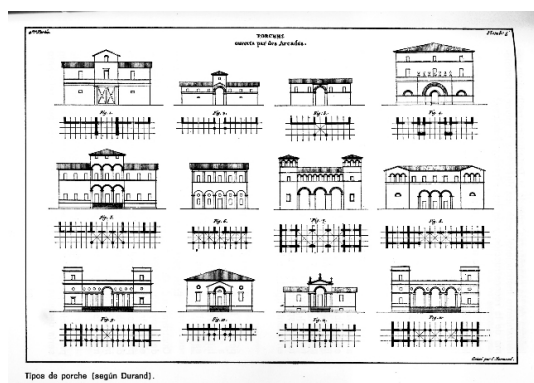
*En mi reciente ensayo “El Proyecto Clásico en Arquitectura” hacía referencia a una distinción entre estructura profunda (Orden o “eidos”) y estructura superficial (Orden estilístico o “morfe”) en arquitectura.*

*Esta última se refería al “estilo” como formulación histórica más intrascendente (en último y más peyorativo término recibiría el calificativo de “moda”)*<sup>174</sup>

<sup>172</sup> DURAND, J.N.L. ; *Precis de Leçons d'Architecture*; Paris 1819; cap. I;

<sup>173</sup> LINAZASORO, José Ignacio; *El proyecto clásico en arquitectura*; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981; P. 71

<sup>174</sup> LINAZASORO, José Ignacio; *Apuntes para una teoría del proyecto*; universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, serie arquitectura y urbanismo, nº. 2,1984; P. 29



Así se plantea una proyectación clásica como configuración de un concepto mediante composición de elementos ya establecidos (palabras), expresados en diversos estilos (lenguajes). No se trata de una repetición de formas inamovibles, sino de una combinatoria que genera soluciones nuevas con elementos antiguos (tipos y elementos).

*En alguna medida, la posición que aquí defiendo y que considero como específica del Pensamiento Clásico, responde también a una actitud determinada hacia la historia –frente al exclusivo clasicismo “sub specie aeternitatis” que han creído ver algunos- en el sentido de reconocer en cada nueva experiencia una profundización en el contenido de las precedentes (...)*

*Ingres en sus “Notas y Pensamientos” afirmaba, por ejemplo:*

*“...Todo ha sido ya hecho, todo se ha encontrado ya. Nuestro deber no es inventar sino continuar; tenemos bastante ya con utilizar el ejemplo de los maestros y de los innumerables tipos que nos ofrece la naturaleza e interpretarlos. Las condiciones, los “principios” de lo bello “no se han de descubrir” de nuevo. Se trata de “aplicarlos” sin que el deseo de inventar nos haga perderlos de vista.”<sup>175</sup>*

(...)

*Hay que reconocer también, en tal sentido que cada obra nueva no es sino una reflexión en profundidad sobre las que le han precedido, hacia las cuales guarda siempre, por tanto, una estrecha dependencia genealógica, ya que en esto consiste el verdadero sentido de la proyección y de los procesos renovados del Proyecto Clásico.<sup>176</sup>*

Con GUADET sigue a Durand cuando propone su tratado como composición de elementos:

*“Componer es hacer uso de lo que se conoce. La composición tiene sus materiales, como la construcción*

<sup>175</sup> INGRES, Notas y pensamientos; versión italiana, Milán 1946.

<sup>176</sup> LINAZASORO, José Ignacio; El proyecto clásico en arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981; P. 73

*tiene los suyos, y estos materiales son, precisamente, los Elementos de Arquitectura.”<sup>177</sup>*

Al dejar a un lado el estilo y el ornamento, como residuos del pasado, la actitud clásica puede lograr una esencialización. Y así lograr soluciones repetibles, universales y permanentes.

*Además del análisis tipológico y la composición de elementos, debemos a la trata dística del XIX (...):*

*De una parte, la “esencialización” progresiva de las formas arquitectónicas que se hace evidente e todas las construcciones de este periodo y, de otra, el empleo puntual, pero significativo, de las formas ornamentales. Es importante señalar que ambos problemas se hallan íntimamente relacionados, hasta el punto de que solo se explican recíprocamente.*

*(...) el Ornamento –como para Tessenow- aunque imprescindible como un tema más de los contenidos en la disciplina arquitectónica, es un “residuo”, una referencia, un conjunto de formas que al haber quedado “obsoletas”, vacías de significado, han alcanzado un nivel de abstracción, no pueden justificarse en sí mismas, pero al mismo tiempo son una referencia necesaria al pasado.<sup>178</sup>*

Así se encuentra la certeza buscada para proyectar, la verdad permanente, no solo en el clasicismo: El eclecticismo ensancho la verdad clásica a toda la historia de la arquitectura.

*Podemos afirmar, de hecho, que **la arquitectura es la historia de la arquitectura**, del mismo modo que la pintura es la historia de la pintura, etc. La componente de historicidad que constituye una de las aportaciones fundamentales de la cultura del siglo XIX (en particular de la filosofía hegeliana) no nos permite en este momento interpretar la realidad bajo otro punto de vista.*

*(...) un determinado pasado no la historia como tal- era en el Renacimiento una referencia, la fuente del redescubrimiento de un conjunto de “elementos y resoluciones” proyectuales a los que se debía acudir como verdaderas.*

*(...)*

---

<sup>177</sup> GUADET, J; Elements et theorie de l'architecture". Librairie de la Construction moderne. Paris 1909.

<sup>178</sup> LINAZASORO, José Ignacio; El proyecto clásico en arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981; P. 106

*El Eclecticismo del siglo XIX no hizo, en ese sentido, sino ensanchar ese “pasado” a la historia como tal (...) aunque el proyecto signifique una determinada opción ante la realidad y en ese sentido, se configure por lo menos dentro de un cierto número posible de alternativas, lo cierto es que, a partir de una determinada toma de postura, existe una aproximación mayor o menor hacia la solución justa y precisa.(...) Entiendo aquí por solución justa o precisa, aquella que se aproxima al “prototipo”, es decir, la que constituye una auténtica “cumbre” –como decía H. Focillon- en el conjunto de soluciones.*

*En este sentido, ese “prototipo” se convierte en el “modelo” de otras posibles soluciones y, a partir de las mismas, se construyen “**criterios de certeza**” en el proyectar.*

*Estas soluciones son las que los tratadistas han llamado Elementos de Arquitectura(...)*

*En este sentido, las llamadas a la simplicidad, al elementarismo, más allá del carácter típicamente formalista con que se presentan, denotan en su repetición periódica a lo largo de la historia, una voluntad de acercamiento a la solución precisa, despojada de “adherencias” y expresiva de **valores seguros y permanentes**.(...)*

*La “repetitividad comprobada” de un elemento arquitectónico, constituye, por otra parte, una garantía de seguridad a la hora de denotar la existencia de una solución cierta porque es una prueba empírica de su validez.*

*Ahora bien, la fortuna de soluciones de este tipo se fundamenta por lo general, en la resolución con una gran economía de medios expresivos del problema planteado (la simplicidad proclamada por los neoclásicos), y por eso también en arquitecturas como la “rural”, donde la presencia de esas “certezas es más evidente, razón por la cual arquitectos de todos los tiempos empeñados en tareas de reconstrucción disciplinar han fijado su mirada en ese tipo de arquitectura.*

*El reconocimiento de estos valores implica profundizar en lo abstracto, en el “eidos” de las diferentes soluciones, lo que presupone una progresiva esencialización de unas soluciones respecto de otras, que ha constituido en la teoría y en la práctica uno de los discursos más importantes de la modernidad, las arquitecturas de Tessenow, Loos, Asplund o Mies van der Rohe.<sup>179</sup>*

---

<sup>179</sup> LINAZASORO, José Ignacio; Apuntes para una teoría del proyecto; universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, serie arquitectura y urbanismo, nº. 2,1984; P. 20-26

Esencialización en la expresión de la idea, compatible con residuos ornamentales, actitud diametralmente opuesta a la negación moderna<sup>180</sup> de toda ornamentación, que, para Linzasoro, no es más que mero formalismo, una totalidad ornamental disfrazada de funcionalismo.

*El problema del Ornamento destaca, pues, como tema del Pensamiento Clásico Contemporáneo frente a la totalidad "ornamental" del Movimiento Moderno. Frente a su negación por parte de este último, negación que encubre el problema del propio "formalismo" del Movimiento Moderno, disfrazado bajo la capa de "funcionalismo", los Clásicos Contemporáneos relanzan la cuestión contraponiéndola a otra decisiva, aunque solo analizada de manera superficial por los críticos del Movimiento Moderno: la de la "esencialización" de las formas constructivas.*<sup>181</sup>

(...)

Así Tessenow, en la revista "Das Neue Frankfurt", y en respuesta a H. Poelzig, escribiría:

*"Quizás tiene razón Poelzig cuando se pregunta por qué continuo diseñando ventanas ya antiguas, altas y minuciosamente subdivididas, en vez de bajas y largas. La pregunta es, en el fondo, ¿por qué aquello está mal y esto está bien? ¿Por qué?, me lo pregunto de veras, seriamente."* (...)

*La belleza "específicamente arquitectónica" se encuentra, sin embargo, en un punto en el que a composición no contradice a solución constructiva ("formalismo") pero en el que tampoco la construcción alardea a costa de la forma final ("tecnologismo").*<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Ni Linzasoro ni Sola-Morales distinguen entre Movimiento Moderno y Estilo Internacional:

*En la situación presente, si en algo hay casi un acuerdo incontrovertido, es que en el llamado "estilo internacional" de los años treinta-cincuenta no era ni tal estilo ni su internacionalidad estaba soportada más que por un aparente y hueco formalismo. Por ello la situación actual (años 80) es reactiva frente a esta ilusión de haber poseído un lenguaje y una cultura común y busca, más allá y más acá, en toda suerte de revisiones, el salirse de este engañoso espejismo de la existencia de un cuerpo doctrinal y de un lenguaje común llamado vagamente Movimiento Moderno (...)*

SOLA-MORALES, Ignacio; en la introducción a LINAZASORO, José Ignacio; El proyecto clásico en arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981; p. X

<sup>181</sup> LINAZASORO, José Ignacio; El proyecto clásico en arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981; P. 110

<sup>182</sup> Aun buscando criterios de certeza, Linzasoro abandona no solo la verdad constructiva, también la funcional, pese a que pasa muy cerca de ella, al

*Siguiendo a G. Kubler en “The Shape of Time” podríamos afirmar que las vanguardias modernas se inscriben en el ciclo de los “estilos”, de los periodos con “voluntad esencialmente estilística”, como decíamos más atrás a propósito de determinadas arquitecturas de la historia.*

*Villa Savoya o el Pabellón de Barcelona habrían de ser considerados en cuanto objetos puros formales, “experimentos” de una arquitectura enmarcada en una voluntad estilística, antes que “edificios” propiamente dichos. (No estamos criticando, sin embargo su extraordinaria belleza, pero si dudando de que esta belleza sea “propiamente” arquitectónica y no “formal” en sentido más amplio.)<sup>183</sup>*

---

*(...) establecer una contraposición entre “voluntad de estilo” frente a otra que caracterizamos como “voluntad de adecuación”*

*La “voluntad de adecuación” implica un desinterés por el estilo ya que predominan los valores específicos de cada situación de proyecto (tema, lugar, construcción...) frente a intereses “puro formales” al margen de estas componentes.*

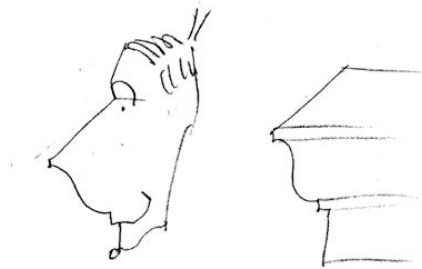
*Prosiguiendo en este camino, pienso que la alternativa entre “voluntad de estilo y voluntad de adecuación” tiene una explicación en el terreno de la estructura profunda de lo arquitectónico a la que nos venimos refiriendo casi de modo continuo en estas páginas, es decir a la distinción entre el nivel del “eidos” y el nivel “morfe”.*

LINAZASORO, José Ignacio; Apuntes para una teoría del proyecto; universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, serie arquitectura y urbanismo, nº. 2,1984; P. 28 y 29

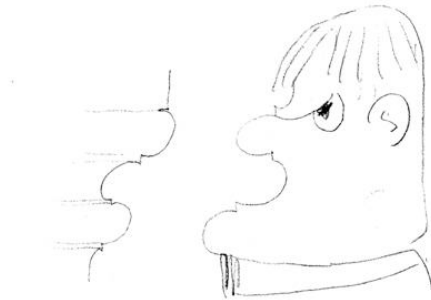
<sup>183</sup> LINAZASORO, José Ignacio; Apuntes para una teoría del proyecto; universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, serie arquitectura y urbanismo, nº. 2,1984; P. 29 y 36

### 2.1.6. Clasicismo según de la Sota.

#### 1. Olvido de la memoria. El lastre de la "cultura", de los estilos históricos



- La "cultura" es un lastre. Entendida como falaz justificación de caprichos, añadida a lo realmente necesario, empaña la vitalidad de esa certeza.
- Como otros estilismos, el clasicismo es injustificable.
- Clasicismo que nada tiene que ver con la atemporalidad.
- Pues los estilos son asunto de la cultura, no de la arquitectura.
- Liberado del lastre de la historia, del enfoque cultural, como de crustáceos adheridos, disfruta de una mirada fresca, sin prejuicios.



#### 2. La razón ("Una arquitectura lógica") y el sentimiento ("la arquitectura, o es intelectual o es popular."), son los instrumentos.

- Hasta en las ocasiones en que decide acudir a la historia –cuando ha de formalizar los poblados-, ni la dibuja: La recorre y la saborea.
- Su aprecio de lo popular no está en las formas, sino en los logros de la experiencia, la ciencia de un refrán, la sabiduría popular.

#### 1. Olvido de la memoria. El lastre de la "cultura", de los estilos históricos.

Alejandro de la Sota no recurre a la memoria. Vacía toda base de datos, herencia de formas, modelos o tipos.

La "cultura" es un lastre. Entendida como falaz justificación de caprichos, añadida a lo realmente necesario, empaña la vitalidad de esa certeza. Critica "la cultura" donde diríamos "erudición", compendio de estilos, modos del pasado. La crítica como mecanismo de decisión basado en el acervo de la historia, en la memoria del pasado, no en el entendimiento del presente; en la experiencia de otros, no en nuestra experimentación.

Pero especialmente, como sobreañadido formal a lo realmente necesario.

**Vemos la arquitectura anquilosada, varada, anclada a un pasado, a una cultura, sin proyección a ningún futuro.**

*Le Corbusier: "solamente en arquitectura el progreso no es indispensable, la pereza reina, todo se refiere al ayer".<sup>184</sup>*

*Sabemos, y nos duele, que hemos desbaratado ciudades. No puedo olvidar dos fotografías publicadas en AC (años 1934 y 1935) de una sencilla calle de pueblo antes y después de nuestra llegada: **la casa culta deshizo la calle...**; la cultura es una mayor sensibilidad que hace al hombre apto para moverse en las sutilezas del mundo. Decía Sert en el pie de las fotos algo así: ¿es esto el fruto de seis años de estudios?<sup>185</sup>*

*Un ejemplo, Santiago de Compostela que, según un historiador de la arquitectura, es "la ciudad más bonita del mundo, incluyendo Roma". Santiago era la más bonita hasta que se le pegó todo lo que hacemos los arquitectos. Es verdaderamente penosos pasar hoy por Santiago de Compostela, es de las penas más grandes porque es una chapuza indecente pegada a algo. Las chapuzas, en todo caso, las podemos hacer fuera.<sup>186</sup>*

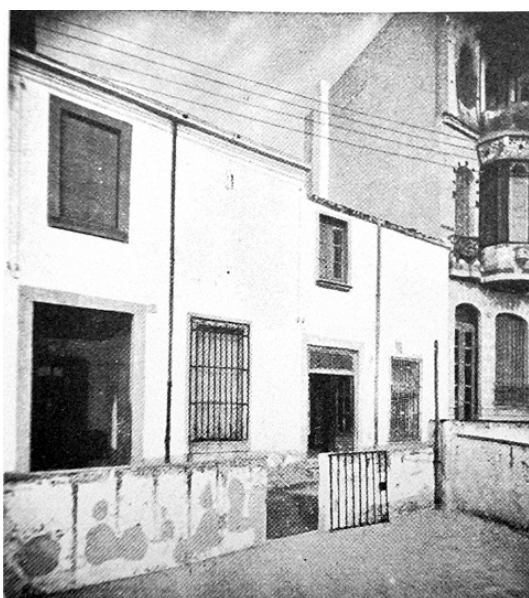
**- Como otros estilismos, el clasicismo es injustificable.**

***Es curioso ver cómo los gustos de estas personas pertenecen siempre a un pasado; quieren que sus casas igualen a las que muy justamente se califican de casas "de siempre", que, como su nombre indica, deberán ser heredadas. Si nos hacemos con medios económicos y podemos poner nuestra casa y comprarnos un automóvil, este será, desde luego, modelo de 1951; nuestros muebles serán, seguro, Luis xv... ¡Sigue siendo curioso! ¿Atavismo? ¿Por qué no nos compramos un coche de caballos, un landó, y podríamos explicar entonces el porqué de la cornucopia? Solamente en pueblos liberados de prejuicios las personas se decoran sus viviendas***

<sup>184</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Memoria a la cátedra de Elementos de Composición, ETSAM, Madrid, 1970; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 55

<sup>185</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Arquitectura nº. 9, septiembre 1959; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 39.

<sup>186</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 173.





**para ellos mismos, nunca para sus antecesores muertos hace ya siglos.**<sup>187</sup>

*Aspira el arquitecto a una vida mejor para todos. Cree que en sus manos está, al menos, una gran parte de la solución de los problemas. Trata de convencernos y nosotros sabemos que es un soñador. Cree que con un urbanismo razonable, con unas casas mejores y más bellas y, por qué no, actuales, la vida sería también más bella. Pero, ¿es que el arte clásico puede superarse? ¿No es acaso el arte barroco el verdadero arte? ¿Cómo podemos pensar en un arte austero para regocijo del espíritu? Difícil acomodación.*

*Nunca podrá criticarse una época pasada por las virtudes que haya practicado. Podemos mirar tranquilos al futuro pues, si somos virtuosos, nos respetará mañana.*

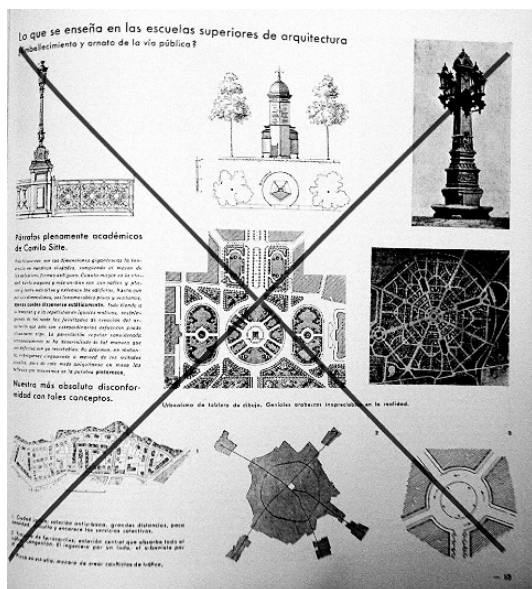
*La virtud en arte, como en todo, es renuncia. ¿Es que tal vez nosotros estamos admirando, sino los vicios, los pequeños deslices del pasado? ¿Por qué este amor al barroco, siempre, siempre?*<sup>188</sup>

*La aparición del hombre y de la arquitectura es simultánea, aparición sincronizada. La arquitectura, el cobijo, como el comer, es necesidad biológica, y puede resolverse tan sencillamente como el alimentarse; bastaba matar un animal para tener alimento, encontrar una cueva resolvía el cobijo. Más tarde, todo se complicó bastante, sobre todo añadiendo la cultura a acciones tan elementales. Cuando dominó la cultura durante la historia de la arquitectura, la arquitectura se encontró a sí misma y se satisfizo ampliamente. Narcisismo puro.*

**Pesa como una losa la cultura arquitectónica.**

(...)

**Por ejemplo, con pasar de Grecia (como compendio de la arquitectura hasta ella) a Roma (como inventora de la bóveda), hemos puesto con ambas el pilar de la arquitectura hasta nosotros. Podríamos seguir**

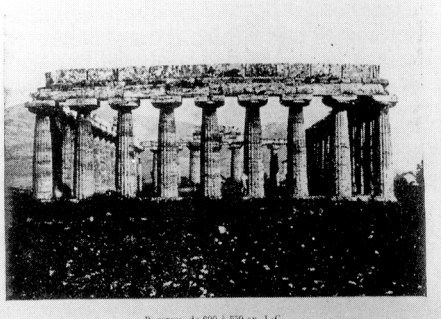


<sup>187</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La decoración moderna en los interiores, ABC, 21 de octubre de 1951; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 20

<sup>188</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Santiago de Compostela, 1955; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 144.

*siempre... ¿no se pueden cerrar períodos por ya consumidos?*<sup>189</sup>

*A estas alturas puedo pensar por qué no recuerdo haber sentido la necesidad de poner un solo frontón en mi vida consciente de arquitecto (llamo vida inconsciente a la que corresponde a cuando los dibujaba). También llamo frontones a tantas y tantas formas de la arquitectura clásica. (...)*



*Si desde hace veinticuatro siglos repitiéramos constantemente las bellísimas esculturas de Praxíteles, el mundo estaría lleno de magníficos artesanos y se habría, seguro, matado el arte, que es crear, crear perfecciones o tal vez escapar de ellas.*<sup>190</sup>

*¿Qué necesidad hubo en toda la historia occidental de hacer un solo frontón, ni siquiera en Grecia? ¿Es que con indiferencia total respecto a los materiales empleados podían y tenían que persistir unas nunca explicadas e incomprensibles formas?*<sup>191</sup>



*Nos encanta haber heredado tantas maravillas con **órdenes clásicos** y, en cambio, no admitimos hoy su uso si no es en la forma con que hoy llevaríamos una encantadora y perfecta joya de ayer, y con esa delicadeza y chiste debemos usarlos; más es vestirlos de Levita.*<sup>192</sup>

**Pues los estilos son asunto de la cultura, no de la arquitectura.**

*Los cambios de los estilos arquitectónicos fueron siempre **culturales**. Hoy son materiales; únicamente los*



<sup>189</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Arquitectura posmoderna*; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 67

<sup>190</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Arquitectura y arquitectura*; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 74

<sup>191</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme (C.O.A.C.)* n° 152, mayo-junio 1982; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 70

<sup>192</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Pequeña polémica en torno a unas fotografías*; *Revista Nacional de Arquitectura* n° 124, abril 1952. Carlos de Miguel y Alejandro de la Sota comentan las fotografías y planos aparecidos en *The Architectural Record*, enero 1952; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 24.

nuevos materiales nos permiten hacer nuevas arquitecturas.<sup>193</sup>

Pienso muchas veces en los cambios que hicieron en la arquitectura los romanos respecto a los griegos. Se morirían de risa. Nos llamarían desgraciados; lo que hicieron fue simplemente cambiar de construcción, no de material; quizá hasta por casualidad. Un niño que puso unas piecitas de aquella manera y no se caían... el arco..., después la bóveda. Y ya estaban utilizando lo último, lo último que tenían, que era un invento, sin cambiar de material. Ahora se hace al revés con las obras.<sup>194</sup>

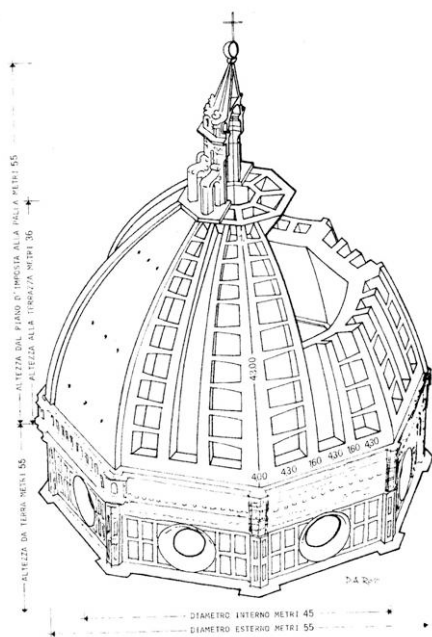
Lo que sí podría decir, y además lo he escrito en muchas ocasiones, es que creo que **jamás habrá un nuevo renacimiento**. Era muy cómodo cuando se llegaba a resultados como el gótico-flamígero que venga un movimiento y le devuelva a la academia. Además se vivía con una tranquilidad tremenda. Se llegaba a los disparates, e incluso se soñaba con ello, en medio de toda una juerga de libertad y era el arquitecto quien mejor lo hacía. El art nouveau fue exactamente igual. Es como conseguir el más difícil todavía, pero pensando en que debajo hay una red, que debajo está Grecia y Roma y que van a volver de nuevo. Cuando se llega al disparate volvemos los ojos hacia ese Partenón tan alabado. Pero ahora, nunca, nunca más se va a producir ese retorno. Han ido apareciendo unos nuevos sistemas de construcción que son como regalos que nos han hecho a los arquitectos y también es algo que impide volver atrás. Pero nunca más habrá renacimientos.<sup>195</sup>

¿Cómo llegó el hombre a olvidar verdades que parecen **eternas** por ser naturales? ¿Qué poder el de la razón para crear, por ejemplo, una arquitectura clásica? Si "todo objeto artificial es una violencia hecha a la naturaleza" -pensamiento de Giuseppe Rocchi, que ya usó Luis-Eduardo Cirlot -, ¿por qué violentarla?

<sup>193</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Nuevos materiales, nuevas arquitecturas, 1995; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 94

<sup>194</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conversación de Alejandro de la Sota con J. Manuel Gallego, Pedro de Llano, Cesar Portela en Madrid en 1990. Publicada originalmente en gallego bajo el título "Unha conversa...", en Grial n.º. 109, 1991 (traducción de Juan Pablo Naya y Moisés Puente); Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 125.

<sup>195</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, 1987; Entrevista con Pilar Rubio en Lápiz n.º. 42, 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 114.



La cúpula de Santa Maria del Fiore,  
según Paolo Alberto Rossi

*Si no fuera tan conocido el nacimiento de los estilos arquitectónicos, podría recordarse aquí. Es curioso ver cómo la razón, poquito a poquito, construye algo tan inexplicable como todo un sistema de relaciones para hacer belleza; tres módulos aquí, diecisiete allí y otros cinco más allá; total, bello. Agobia el pensarlo. ¿Por qué es bello? ¿Es siempre bello? ¿Puede venderse la belleza en fórmulas? Con veinte libros, ¿puedo ser yo otra vez Palladio? ¿Dónde se conserva el rescoldo que puede volver a avivar cualquier otro renacimiento? Realmente, es raro y curioso la existencia de esta fuerza oculta, de esta -podríamos llamar constante, latente conspiración. Pensando en que una columna es un tronco puesto en pie (y no más); un capitel, un saco; un triglifo, la cabeza de una viga; resina, las gotas; todo es petrificado, por ejemplo, el dórico. ¡Qué estupenda y eterna mentira!<sup>196</sup>*



*En Madrid estamos haciendo un seminario al que hemos bautizado **Historia de la arquitectura a través de los materiales**. Hasta ahora la historia de la arquitectura se ha visto a través de la cultura, por eso este seminario nuevo nos apetecía mucho y nos permitía empezar con otro tema: la historia actual con los materiales actuales.<sup>197</sup>*

(...)

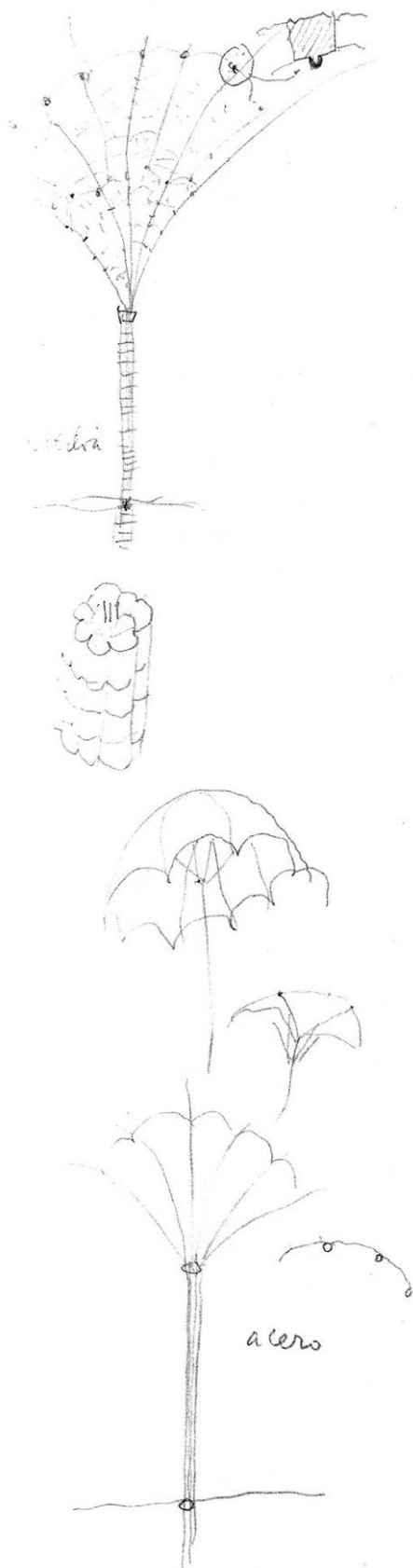
*En arquitectura hay que decir: la arquitectura tiene hoy estos problemas. Estos problemas son comunes a alumnos y profesores. El profesor será bueno si sabe transmitir sus propios problemas. No creo que haya nadie capacitado para decir: "¡esto se hace así!". Recordemos a Le Corbusier cuando decía: "nada que pueda ser enseñado merece la pena ser aprendido". Esto para mí fue el catecismo y lo aprendí después de llevar varios años sintiéndolo.*

*Hay unos arquitectos que son los clásicos. En la historia que hemos hecho en Madrid desde los egipcios hasta este siglo, la cosa estaba perfectamente clara. Había*



<sup>196</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Arquitectura y naturaleza*; Conferencia pronunciada en el curso de Jardinería y Paisaje, publicada originalmente en: De la Sota, Alejandro, *Arquitectura y naturaleza*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1956; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 150.

<sup>197</sup> DE LA SOTA, Alejandro; siete hojas mecanografiadas, transcripción de la conferencia celebrada en la Escuela de Arquitectura de Pamplona, marzo de 1969; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 160.



unos procesos de esfuerzo constructivo con el sentido de la belleza, y luego había unos esfuerzos del pensamiento en plasmarlos en unas obras que no tenían que ver nada con la construcción. Es decir, se pasó de Mesopotamia a Egipto, de Grecia a Roma (del dintel a la bóveda) y todo era perfectamente claro. Luego, cuando nos metimos en la arquitectura románica y en la gótica se entendía perfectamente. Entonces analizábamos ese paralelismo, que tantas veces se rompe, entre el pensamiento y la acción en el arquitecto.

Por ejemplo, los **góticos**, en pensamiento arquitectónico, son iguales que nosotros: se adelantaron en siglos a lo que podían hacer. Una iglesia gótica es un varillaje perfecto; es como un paraguas. Sale una columna y al llegar a un punto se abre como una palmera, y lo mismo la columna de enfrente y, luego, se cruzan estas hojas de la palmera y arriba tienen sus claves, que son como botones de soldadura, de piedra. Ahora, que es una cosa falsa, todos los sabemos.

Estos hombres se adelantaron en expresión unos siglos. No estaban en condiciones de hacer eso. Entonces tuvieron que inventar las tornapuntas, los contrapesos, los arbotantes... para que no se les viniera abajo un pensamiento. Es emocionante ver cómo se adelantaron en cuatro o cinco siglos a una posibilidad de realización.<sup>198</sup>

**Al final vino el renacimiento (y nos lo hemos saltado).** Para nosotros no tenía ningún valor; tanto daba pintar, como esculpir, como hacer arquitectura. Se **separó por completo la construcción del pensamiento.** Hoy día, cuando hay la posibilidad de hacer aquello, es cuando lo hacemos mal, y sale lo que hizo Minoru Yamasaki en Seattle. Cuando lo podemos hacer ya no nos interesa (la obra de Yamasaki es una cursilería, no tiene belleza porque es la realización de algo sin mayor esfuerzo).

Una catedral gótica; basta comprarse un paraguas y pensar que es lo que ellos querían hacer.

Esta cosa de pensamiento y posibilidades, la tensión que crea en uno es la posibilidad de emparejarlos. Cuando, efectivamente, coinciden estas dos coordenadas es cuando se produce la obra justa, es decir, el pensamiento, las posibilidades y la manera.

<sup>198</sup> DE LA SOTA, Alejandro; siete hojas mecanografiadas, transcripción de la conferencia celebrada en la Escuela de Arquitectura de Pamplona, marzo de 1969; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 161.

*En este momento en que nos toca actuar esta tensión existe, pero con tantas posibilidades que, en una de las sesiones de aquellas que tuvimos en Madrid, llegamos casi a la tragedia. Había uno de los oyentes (un alumno de la escuela) que tenía una nostalgia impresionante del pasado. Hizo el siguiente comentario: "antes, cuando se hablaba de los oficios, de ese saber que se pasaba de padres a hijos y que se conservaba dentro de las familias, ese artesanado de generaciones, ellos tenían la ciencia en exclusiva y los demás no sabían hacer aquello. Una catedral gótica se aprendía a hacer, luego se enseñaba a hacer y cada uno la iba perfeccionando". El alumno continuó: "no pertenecer a una época de éstas es terrible porque ¡qué gusto recibir, perfeccionar y dar! Sabía que la palabra masonería nació de aquí (maçón, albañil) y que, efectivamente, no era otra cosa que estos secretos que se pasaban de padres a hijos, de albañil a albañilito. Incluso tenían su jerga. Ésta era la nostalgia de ese alumno. ¡Qué gusto pertenecer a aquellas generaciones!: no. ¡Qué gusto pertenecer a la nuestra! ¿Es que hoy no se puede perfeccionar nada? Pues, a lo mejor, cómo se tiene que construir hoy ni se sabe.*



*Por ejemplo, si analizamos a los arquitectos inmovibles los encontramos como pilares. El encuentro con Mies van der Rohe, o con Frank Lloyd Wright, era una auténtica emoción y había que hacer verdaderos ejercicios espirituales, digámoslo así, retirado, sin hablar con la gente, para entender aquella cosa tan grande y tan inmovible. Esto lo ha vivido nuestra generación. No era como la vuestra; vosotros acabáis más informados. Hoy la información es total en las escuelas. Para nosotros esto llegó ya mayorcitos y, entonces, encontrarse con otras cosas que habíamos aprendido aquí como malos oficios, nos hacían amar nada más que las formas hechas, no importaba cómo. Y ¿con qué?, con pasta. Se dibujaba una casa; quien fuera un poco más artista lo hacía un poco mejor y se quedaba muy feliz. Da una sensación de frivolidad todo esto; dibujar casas como tontos y nada sabemos del sistema molecular; esto es andar por el mundo de una manera muy basta, por muy artistas que seamos.<sup>199</sup>*

**- Clasicismo que nada tiene que ver con la atemporalidad.**

<sup>199</sup> DE LA SOTA, Alejandro; siete hojas mecanografiadas, transcripción de la conferencia celebrada en la Escuela de Arquitectura de Pamplona, marzo de 1969; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 162.

*¡Qué afán de repetir, toda una vida, aquello que nos enseñaron como “culturas”, solamente, no como **modelo eterno!***<sup>200</sup>



*¿Por qué no se pinta hoy como pintaba Velázquez, se compone como lo hizo Beethoven o se proyecta como Palladio? Porque estamos a siglos de ellos. En su tiempo también ellos fueron avanzados (pensemos en el Greco, o en Goya)*<sup>201</sup>.

*Asplund tenía las limitaciones en el sentido de usar prácticamente siempre los mismos procedimientos para hacer las cosas, sin aprovechar todas las posibilidades que había ya en el momento.*

*Quizá esto porque queremos hacer las cosas con una permanencia grande, aunque no sabemos cómo va a ser vista dentro de cincuenta o cien años. **Se habla de lo unida que está la obra de arte a las cosas permanentes.** ¿No es arte un fuego de artificio? ¿No es arte una cascada artificial? Sin embargo, se cree mucho más en las artes plásticas permanentes. El Lissitzky habló mucho sobre permanencia del arte y cómo se buscan materiales pesados para hacer arte. A esto me niego a hacer.*<sup>202</sup>

**- Liberado del lastre de la historia, del enfoque cultural, como de crustáceos adheridos, disfruta de una mirada fresca, sin prejuicios.**



*Un buen día dejé de trabajar y procuré pensar libremente en lo que hacía y se hacía. Ese mismo día **empezaron a desprenderse tantos añadidos que a cualquier pensamiento serio sobre arquitectura se abrazaban, se pegaban como auténticas lapas, crustáceos.** El resultado limpio era atractivo y pensé que también podía llamarse Arquitectura, tal vez arquitectura, y disfruté con esa a minúscula ya que me bastaba para resolver los problemas que siempre la*

<sup>200</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Revista Nacional de Arquitectura n°. 124, abril 1952. Carlos de Miguel y Alejandro de la Sota comentan las fotografías y planos aparecidos en The Architectural Record, enero 1952; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 24

<sup>201</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 204

<sup>202</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Entrevista sobre arquitectura nórdica; Entrevista con Marta Thorne, publicada originalmente Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme (C.O.A.C.) n°.157, abril-mayo 1983; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 106.

*arquitectura tuvo que resolver: ordenación del mundo en donde desarrollamos nuestra vida.*

*Resultaba, además, que la limpieza obtenida sin crustáceos exigía, por sí y para sí misma, un cuidado muy grande en planteamientos, en claridad de esquemas, hasta en composición, y que exigía también una delicadeza y una fina sensibilidad que, tal vez, la Arquitectura al uso podía saltarse ya que luego podría ser tapado un no tan puro arranque.<sup>203</sup>*

*Cuando proyecto no siento nunca la menor necesidad de hacer uso de mis recuerdos históricos. Nada viene a mi memoria, el recuerdo de las viejas enseñanzas, ya olvidadas, nada tiene que ver con esos momentos de uso inmediato y real. Un capítulo semejante ¡qué necesito, con qué cuento! puede ser ese punto cero que se pregona.*

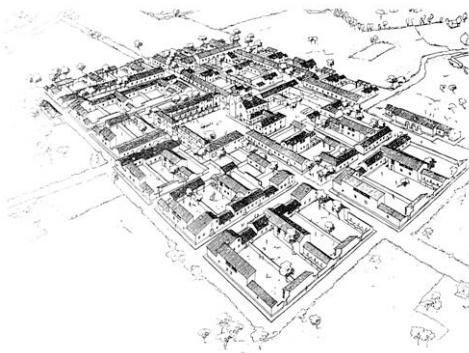
***¿Necesita la arquitectura de su historia para ser hecha?** ¿Necesita el médico de la historia de la medicina en sus actuaciones? Se siente un descanso grande cuando, ante el nuevo trabajo, no tenemos historia entre las manos.<sup>204</sup>*

***En las artes plásticas ha entrado la erudición y ahí ha sido cuando ese nosotros, el erudito y el historiador, ha sido más que el arquitecto.<sup>205</sup>***

## 2. La razón y el sentimiento, son los instrumentos.

Hasta en las ocasiones en que decide acudir a la historia –cuando ha de formalizar los poblados-, ni la dibuja. La recorre, la saborea, la exprime. Solo después, decantada, dibuja el regusto, el aroma del vaso vacío ya del vino viejo.

*Terminé la carrera y entré en el Instituto Nacional de Colonización, en donde tenía que hacer pueblos; yo no sabía cómo hacerlos de otra manera porque para mí el bien total estaba entonces en la arquitectura popular. En aquella época me recorrí gran cantidad de pueblos, no*



<sup>203</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Arquitectura y arquitectura*; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 74

<sup>204</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Arquitectura posmoderna*; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 68

<sup>205</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Santiago de Compostela, 1955; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 146.



*copiando ni haciendo fotografías, sino que al volver de los pueblos recordaba lo que habla visto e incluso creo que al recordarlos y dibujarlos inventé algo.*

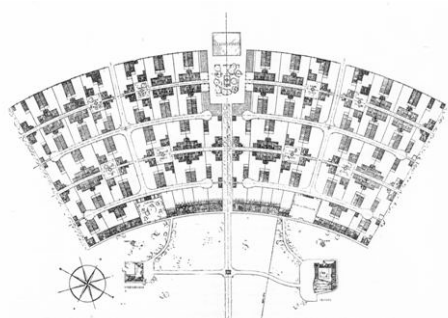


*Para Esquivel hice dibujos de detalles y a cada elemento puse un número que luego se elegiría por la ley de la suerte para ver que tipo de puerta, reja o entrada al patio cada casa iba a tener. Era un ejercicio sobre elementos repetidos, en un conjunto grande y jugando con las cosas externas. Sí, fueron divertidos todos los pueblos para mí.<sup>206</sup>*

*Hacer arquitectura andaluza me parece que es tontería. Me pasé bastante tiempo en Andalucía antes de hacer este pueblecito de Esquivel, para saber dónde estaban los valores. Los valores estaban en que no tiene aristas, en una serie de delicadezas andaluzas.<sup>207</sup>*

**- “La arquitectura, o es intelectual o es popular. Lo demás es mero negocio”.**

Su aprecio de lo popular no está en las formas, sino en los logros de la experiencia, la ciencia de un refrán, la sabiduría popular.

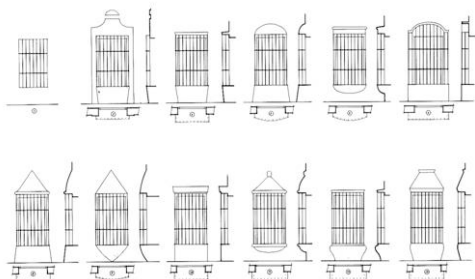


*Unos cuantos amamos y sentimos la arquitectura simple, sin ciencia aparente, a la que nos ha costado mucho llegar, porque se llega a ella solamente con mucho sacrificio y disciplina, pruebas a las que no todos gustan de someterse; nosotros creemos que mucho mal no hay en ello.*



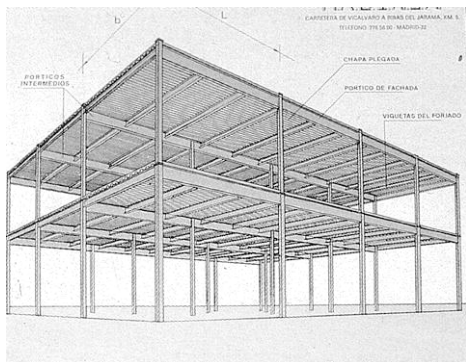
*Negar, en general, lo que nosotros en arquitectura defendemos, es tanto como creer que la ciencia solamente está en los libros; es negar la ciencia de un refrán, el profundo sentido común, que también es ciencia, tan desarrollado en las almas sencillas.*

*Creemos que también es un camino partir de esa otra filosofía de la **arquitectura popular**; las formas son aparte. Esperamos, saliendo de aquí, llegar a algo; partiendo de esta casi nada todo esta por hacer, hay*



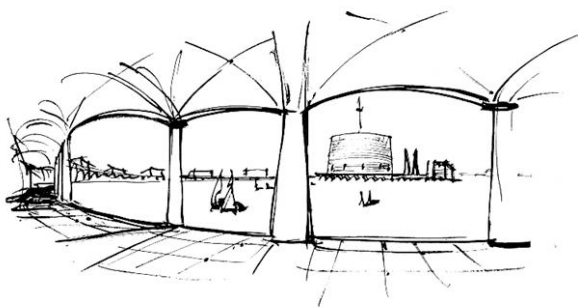
<sup>206</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Entrevista sobre arquitectura nórdica; Entrevista con Marta Thorne, publicada originalmente en Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme (C.O.A.C.) nº. 157, abril-mayo 1983; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 105.

<sup>207</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, ciclo " Modernitat i avantguarda", Semana cultural 28 enero / 2 febrero de 1980. Escuela de Arquitectura de Barcelona; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 182

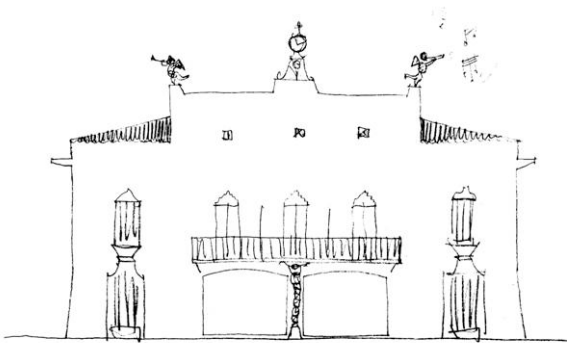


que crearlo todo, y ya se sabe que solo hay arte cuando hay creación.<sup>208</sup>

La única preocupación que tengo, que siempre he tenido, y que quiero transmitir, es **que todo se sepa por qué se hace**. Resulta que en Pontevedra, como en muchas partes de Galicia, la arquitectura tiene unas características perfectamente definidas: ventanas enrasadas, por poderosas razones ancestrales, y galerías, por otros motivos ancestrales. No hay ni una tontería en la **arquitectura gallega popular**, ni siquiera en la urbana, que podría estar más sofisticada.<sup>209</sup>



“Le Corbusier consideraba que un acercamiento a la arquitectura sin arquitectos, la reflexión sobre la arquitectura anónima, debía constituir para el arquitecto una referencia importante sobre una gran cantidad de temas de su medio. Las sencillas exigencias de su planteamiento, sus espacios, su integración en el paisaje, los materiales, el clima, etc. Decía que no se trataba de resucitar viejos folclores sin valor, ni trabajos artesanos superados por la tecnología, sino de despertar el ingenio, de hacer brillar la ley de la armonía, de ensanchar la imaginación y descubrir el futuro en un pasado maravilloso. En la década de los años cuarenta, usted se interesó por el mundo de la arquitectura anónima, de la arquitectura popular. ¿Cuáles cree que fueron las enseñanzas que pudo extraer de su estudio?”



*Hombre, aquí partimos de una contradicción y es que por aquel entonces me encargaron un pueblo de arquitectura popular; una contradicción en el encargo. ¿Cómo puede hacer un señorito, por decirlo de algún modo, un pueblo para un organismo público? Si hago lo que aprendí en la escuela, aquello no serviría para nada. Lo que tenía que pensar era que aquello era un encargo de un paisano, más de otro paisano, y de otro más, y que, en su conjunto, venían a pedir que les hiciera un lugar donde se pudieran encontrar bien.*<sup>210</sup>

<sup>208</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Carta a la dirección de la Revista Nacional de Arquitectura, Hoja mecanografiada fecha 10 de junio de 1953; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 26

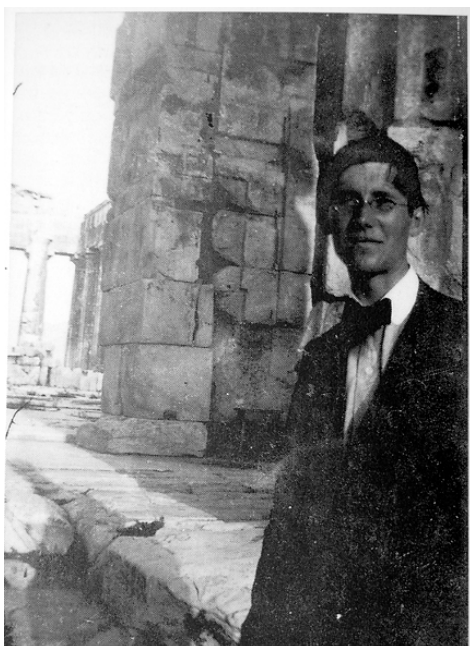
<sup>209</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 174.

<sup>210</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conversación de Alejandro de la Sota con J. Manuel Gallego, Pedro de Llano, Cesar Portela en Madrid en 1990. Publicada originalmente en gallego bajo el título "Unha conversa...", en Grial nº. 109, 1991 (traducción de Juan Pablo Naya y Moisés Puente); Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 126.

*Tuve una alegría muy grande en Esquivel hace tres años. Estaba con Julio Cano y con José Ramón Sierra. Era una maravilla lo bien que uno se encontraba. Las únicas agresiones al pueblo son las correcciones que hicieron los distintos organismos oficiales: la compañía eléctrica con los cables y, después, el cambio de pavimento. Son intervenciones que dañaron muchísimo al conjunto, muchísimo. Lo que hicieron los paisanos estaba fenomenal y se está muy bien allí. Al principio pensaban que éramos de Hacienda y estaban recelosos. Luego, cuando cogieron confianza, me decían "a mí me sacan de aquí con los pies por delante", "yo no me voy de aquí por nada del mundo".<sup>211</sup>*

---

<sup>211</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conversación de Alejandro de la Sota con J. Manuel Gallego, Pedro de Llano, Cesar Portela en Madrid en 1990. Publicada originalmente en gallego bajo el título "Unha conversa...", en Grial nº. 109, 1991 (traducción de Juan Pablo Naya y Moisés Puente); Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 127.



## 2.2. Modernidad y clasicismo.

### 2.2.1 La forma y la función.

No está probado que sea de Sullivan la archisabida sentencia “*la forma sigue a la función*”. Si que es uno de los principios iniciadores del movimiento moderno.<sup>212</sup>

Agotado el clasicismo en toda suerte de revestimientos epidérmicos, alejado progresivamente del uso y de la construcción, el eclecticismo reduce el papel de los arquitectos, tal como sigue viéndose hoy en día en los Estados Unidos, a una labor formal, compositiva, estilística: decoradores de exteriores.

### 1. Modernidad según Giedion y Le Corbusier.

La revolución industrial, con el brusco aumento de la producción llevado a cabo durante el S. XVIII por la introducción del trabajo organizado y mecánico, cambio completamente el aspecto del mundo.<sup>213</sup>



Con la producción en masa del hierro fundido en Inglaterra -por Abraham Darby- en 1750, y el primer puente, -levantado también por él- entre 1775 y 1779, se introduce un nuevo sistema estructural que va a dejar atrás los modos constructivos tradicionales.<sup>214</sup>

La fisura entre técnica y arte se abrió aún más a partir del nacimiento de la Escuela Politécnica, fundada en 1794, durante la revolución francesa. Los ingenieros se hacen cargo de los grandes cálculos, recluyendo a los arquitectos a la Ecole de Beaux Arts.

En la Escuela Politécnica tenían como profesores a los grandes matemáticos franceses: Monge, Lagrange, Berthollet, Chaptal... La Escuela supo combinar la ciencia teórica con la práctica, influyendo de modo

---

<sup>212</sup> Giedion apunta una menos citada de Henry Labrouste (1801-1875), premio de Roma por la Academia de Bellas Artes, duramente combatido después por la misma, al abrir la suya, tachada de “Escuela Racionalista”:  
 “Las artes tienen el poder de hacerlo todo hermoso, pero insisto que, en arquitectura, **la forma tiene que ser siempre adecuada a la función que ha de cumplir**”

GIEDION, Sigfrid ; Espacio, tiempo y arquitectura (1941); Editorial Dossat, Madrid 1978; página 226

<sup>213</sup> GIEDION, Sigfrid ; Espacio, tiempo y arquitectura (1941); Editorial Dossat, Madrid 1978; página 167

<sup>214</sup> cfr. GIEDION, Sigfrid ; Espacio, tiempo y arquitectura (1941); Editorial Dossat, Madrid 1978; página 171



directo sobre la industria.<sup>215</sup> Los ingenieros se hacen con el imperio de la razón, dejando a los arquitectos el reino del sentimiento.

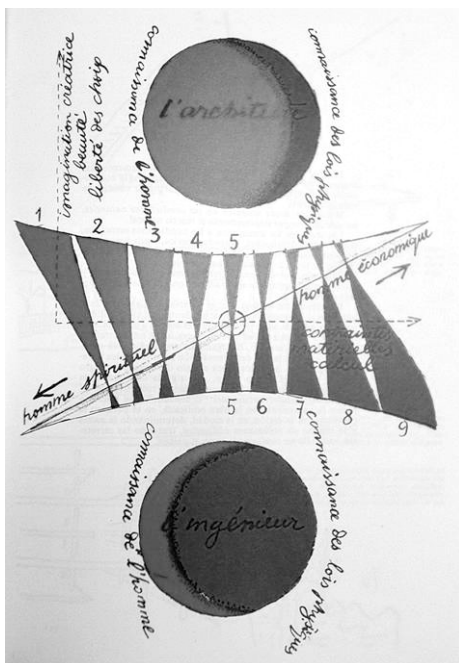
Durante el eclecticismo, el principal cometido del arquitecto era la elección del estilo adecuado al uso previsto: acudirá al gótico si se trata de una iglesia, al románico si es una robusta cárcel, al dórico si ha de expresar la solidez de un establecimiento bancario, o al corintio si ha de levantar un museo.

El art nouveau supuso una renovación formal, rompiendo ese historicismo, al recoger el uso generalizado de hierro y vidrio aún en un clima de trabajo artesanal.

**- Ingenieros y arquitectos.**

Uno de sus fundadores, Henry Van Der Velde afirmaba con rotundidad, en 1901, que *“existe una clase de hombres a quienes no se les puede negar el título de artistas. Estos artistas, los creadores de la moderna arquitectura, son los ingenieros”*

*“La extraordinaria belleza de sus obras se basa precisamente en la ausencia de cualquier conocimiento de sus posibilidades artísticas, al igual que ocurría con los creadores de las bellas catedrales, que no se daban entera cuenta del esplendor de sus creaciones”*<sup>216</sup>



Texto que bien recuerda los aplausos a los ingenieros, con que comienza Le Corbusier sus *“Trois rappels a messieurs les Architectes”*, en su célebre *“Vers une Architecture”*:

**ESTETICA DEL INGENIERO, ARQUITECTURA**

*Estética del ingeniero, arquitectura, dos entes solidarios, consecutivos, el uno en pleno desarrollo, el otro en penosa regresión.*

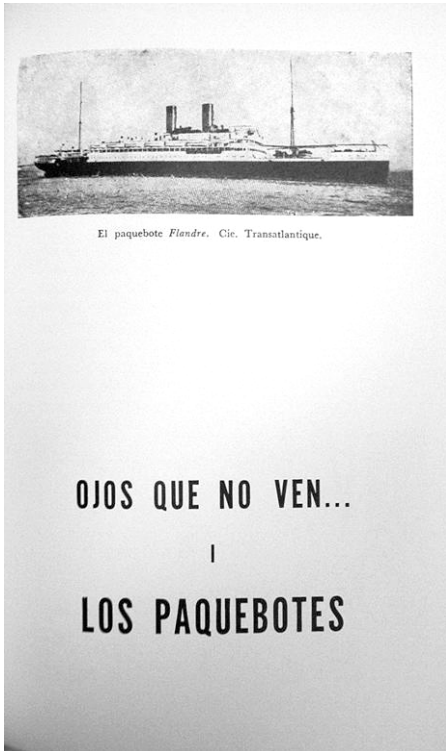
*El ingeniero, inspirado por la ley de la economía, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Logra la armonía.*

*El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es una pura creación de su espíritu; por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo, con el del mundo, determina reacciones diversas de nuestro*

<sup>215</sup> GIEDION, Sigfrid ; Espacio, tiempo y arquitectura (1941); Editorial Dossat, Madrid 1978; página 297

<sup>216</sup> GIEDION, Sigfrid ; Espacio, tiempo y arquitectura (1941); Editorial Dossat, Madrid 1978; página 222

*espíritu y de nuestro corazón; y entonces percibimos la belleza.*<sup>217</sup>



*Los ingenieros son sanos y viriles, activos y útiles, morales y, alegres. Los arquitectos son desencantados y desocupados, charlatanes o taciturnos. Dentro de poco no tendrán nada que hacer. No tenemos ya dinero para sostener los recuerdos históricos. Necesitamos lavarnos.*<sup>218</sup>

*El diagnóstico es claro.*

*Los ingenieros hacen arquitectura, porque emplean el cálculo surgido e las leyes de la **naturaleza**, y sus obras nos hacen sentir la **ARMONIA**. Hay, pues, una estética del ingeniero, ya que, al calcular necesita calificar ciertos términos de la ecuación y el gusto es el que interviene. Ahora bien, cuando maneja el cálculo, uno se halla en un estado de espíritu puro y, en ese estado de espíritu, el gusto sigue los caminos seguros.*<sup>219</sup>

*Los arquitectos hacen estilos o discuten en exceso sobre estructura; el cliente, el público, siente en virtud de costumbres visuales y razona en base a una educación insuficiente. Nuestro mundo exterior se ha **transformado** formidablemente en su aspecto y en su utilización por causa de la máquina. Tenemos una óptica y una vida social nuevas, pero no hemos adaptado la casa a ellas.*<sup>220</sup>

*Ingenieros anónimos, mecánicos metidos entre la grasa y el hierro de la fragua, han construido esas cosas formidables que son los **paquebotes**. Nosotros, habitantes de la tierra firme, carecemos de los medios de valoración y sería una suerte que para que aprendiéramos a descubrirnos ante las obras de la "regeneración", se nos brindase la oportunidad de recorrer los kilómetros que representa la visita a un paquebote.*

*Los arquitectos viven en la estrechez académica, en la ignorancia de las nuevas reglas de construcción, y sus conceptos se detienen gustosos en las palomas que se*



<sup>217</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; ed. Poseidón, Barcelona 1978; página XXIX

<sup>218</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; ed. Poseidón, Barcelona 1978; página 6

<sup>219</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; ed. Poseidón, Barcelona 1978; página 7

<sup>220</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; ed. Poseidón, Barcelona 1978; página 8

*besan. Pero los constructores de los paquebotes, audaces y sabios, crean palacios junto a los cuales las catedrales son muy pequeñas: ¡y los echan al agua! La arquitectura se ahoga con las costumbres.*<sup>221</sup>

La fuerza de la industria y de la máquina arrolla al concepto elitista del arte y su paciente ejecución artesanal. La admiración de Van der Velde por el arte inconsciente de ingenieros, similar al de los constructores de catedrales, podemos también leerla más tarde en Mies:

*Estoy convencido de que los métodos tradicionales de construcción desaparecerán. Si alguien lamenta que la casa del futuro no sea hecha con trabajo manual, olvida que hace tiempo que a los automóviles no los fabrican los guarnicioneros.*

*Los templos griegos, las basílicas romanas y las catedrales medievales son significativas para nosotros como creaciones de toda una época, más que como obras de arquitectos individuales. ¿Preguntamos los nombres de sus constructores? ¿Qué significado tiene la personalidad casual de sus creadores? Estos edificios son impersonales por naturaleza. Son la pura expresión de su tiempo. Su verdadero sentido es que son símbolos de su época.*

*La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio. Hasta que esta simple verdad no sea reconocida, la nueva arquitectura será insegura y vacilante.*<sup>222</sup>

La Bauhaus inicia el camino de la producción en serie del objeto artístico. Más que un mero arte industrial, estudia como utilizar la industria para la confección del arte, desbancando los seculares cometidos de la artesanía: Desde el mobiliario a los tejidos, pasando por el teatro o la pintura.

Ya Marcel Duchamp había puesto en cuestión el valor del objeto artístico como hecho único, ejecutado por un artista extraordinario.

Andy Warhol llevaría hasta sus límites esa idea, produciendo sus cuadros en series por medio de los “boys and girls” de su “factory” .

Las posibilidades abiertas a lo largo del S. XIX por los nuevos materiales -esencialmente acero, hormigón y vidrio- unidas a los logros –o sueños- de los nuevos procedimientos de trabajo –industrialización y



<sup>221</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; ed. Poseidón, Barcelona 1978; página 70-71

<sup>222</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 31

prefabricación- acabaron por despertar a la arquitectura de su letargo secular.

La industria aporta repetición, estandarización, serie...; pero también eficiencia y velocidad. El acero y los ingenieros, además de puentes y cálculos han producido máquinas: Locomotoras, vapores, automóviles, aviones...

### El culto a la máquina y al movimiento

El culto a la máquina y a la función; al movimiento y a la velocidad, aportan las nuevas formas y modelos.

Puede caracterizarse el s. XX por la medición del tiempo. Quizás el uso generalizado del reloj influyera en luchar contra el "ir contra reloj", batir marcas olímpicas, taylorizar el trabajo... Obsesionados por la eficacia, producir y desplazarse más y más rápido...

Tiene reflejo en todo ámbito artístico: Futurismo, esculturas móviles, música caracterizada por el ritmo, abandonando la melodía. Nuevos géneros dramáticos, el cine de acción; La pintura dinámica, no estática: en el motivo, incorporando el tiempo, el movimiento, distintos puntos de vista... y en el gesto, en el hacerse, los "happenings"...

Le Corbusier, tras una colección de silos, barcos y aviones no duda en colocar su Voisin y un Delage grand sport junto al Partenón:

### LOS AUTOMÓVILES

*Hay que tender al establecimiento de normas para hacer frente al problema de la perfección.*

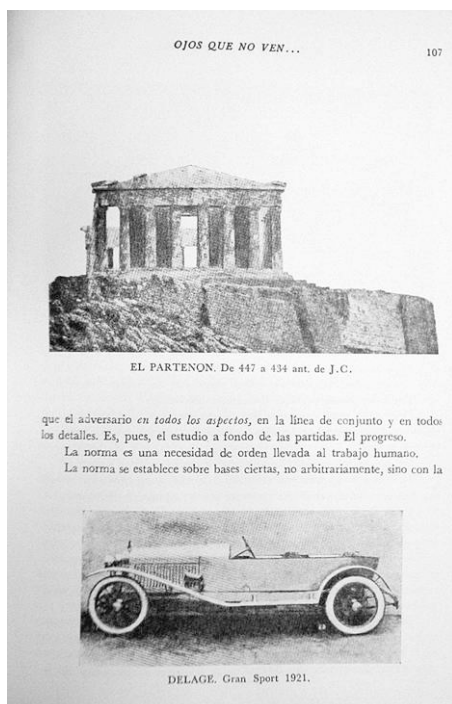
*El Partenón es un producto de selección aplicado a una norma,*

*La arquitectura actúa sobre las normas.*

*Las normas son cosa de lógica, de análisis y de estudio escrupuloso; se establecen sobre un problema bien planteado. La experimentación fija definitivamente la norma.*<sup>223</sup>

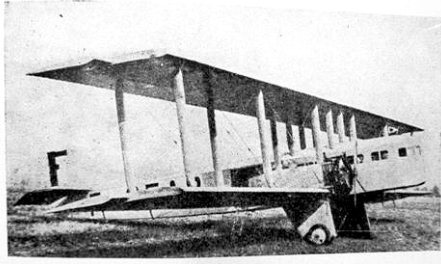
*El avión es, ciertamente, en la industria moderna, uno de los productos de más alta selección.*

*La guerra fue el cliente insaciable, nunca satisfecho, que siempre exigía más. La consigna era triunfar y la muerte era la consecuencia implacable del error. Se puede, pues, afirmar que el avión ha movilizad la invención, la*



<sup>223</sup> LE CORBUSIER; Vers une architecture; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978; página XXXI





*inteligencia y la audacia: la imaginación y la razón fría. El mismo espíritu ha construido el **Partenón**.*<sup>224</sup>

*El **Partenón** es un producto de selección aplicado a una norma establecida. Ya después de un siglo, el templo griego estaba organizado en todos sus elementos. Cuando se ha establecido una norma, se ejerce el juego de la competencia inmediata y violenta.*<sup>225</sup>



Y dando un paso más, opone a los cinco órdenes clásicos, los cinco puntos de la arquitectura moderna.

Loos podó la decoración clasicista, y el Movimiento Moderno brotó en nuevas formas. Los arquitectos dejan de rebuscar en la historia. Ya no copian templos sino barcos. Pero Le Corbusier no quiere que sus casas **parezcan** máquinas (barcos, aviones): Quiere que **sean** máquinas. Que sean eficientes, no ostentosas; gobernadas por la razón, no por el capricho:



#### LOS AVIONES

El avión es un producto de alta selección.

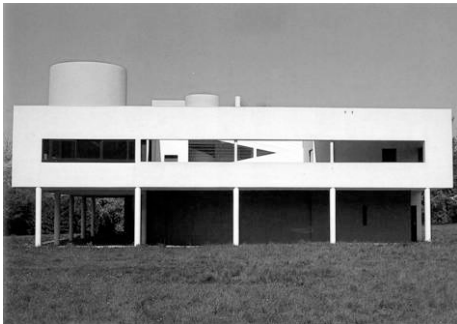
La lección del avión está en la lógica que ha presidido el enunciado del problema y su realización.

El problema de la casa no se ha planteado.

Los elementos actuales de la arquitectura, ya no responden a nuestras necesidades.

Sin embargo existen las normas de la vivienda.

La mecánica lleva en sí el factor de economía que selecciona.



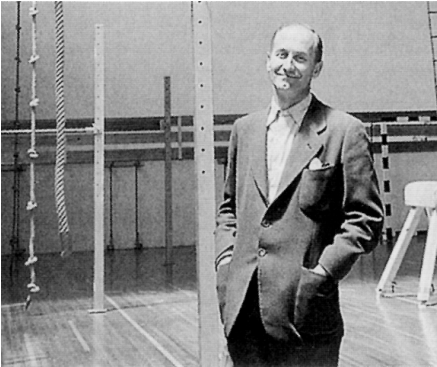
*La casa es una máquina de habitar.*<sup>226</sup>

<sup>224</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978; página 85

<sup>225</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978; página 106

<sup>226</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; ed. Poseidón, Barcelona 1978; página XXXI

## 2. Modernidad según de la Sota. Modus hodiernus.



- No esta atento a los modos del momento, sino a las nuevas necesidades, a las posibilidades del momento, en una arquitectura que debe ser nueva cada vez.
- Distingue dos grupos de artistas: los que saben hacer la siguiente obra y los que no saben hacerla.
- Movimiento vs. estilismo: el avión.

- Como el mismo declara, no esta atento a los modos del momento – a los estilos, modas, formas -, sino a las necesidades y posibilidades del momento, en una arquitectura que debe ser nueva cada vez.

*La autarquía española, el desinterés exterior por lo que en la arquitectura española sucedía, el alejamiento de cualquier tipo de información nos llevó a los arquitectos españoles a **nuestros quehaceres propios usando cada uno sus personales recursos**: cada uno fue cada uno, sin inquietudes ni mayores ambiciones que las de usar honestamente aquello que tenía a mano, intelectual y materialmente. (...) No sé si en todo este tiempo, años, pensé alguna vez en arquitectura; trabajé poco, leí el periódico y, al pasar por cualquier lugar, criticaba lo que veía, lo que sin duda lleva a ser criticón. Con cuanta felicidad se ven los defectos ajenos.*

*En todo este tiempo transcurrido me decían que el cambio arquitectónico experimentado era enorme, palabras para definir cada nuevo salto hacia adelante...*  
227



*Mis paseos y viajes por **las revistas de arquitectura, cada vez más numerosas y grandes, afanadas en la novedad**, y los inevitables medios de comunicación, no lograban inquietarme en mi profundo refugio. Esto lo conseguí sobre todo al ver claro que las alteraciones en los resultados no eran tan importantes como los nombres de los que las habían bautizado.*<sup>228</sup>

<sup>227</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Sobre la arquitectura española, 1991; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 84

<sup>228</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Presentación de la exposición sobre su obra en Sevilla, 1994; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 88

### Nuevas necesidades.

*Todo evoluciona con rapidez, todo hecho es ya historia. Se vive del avance, avance analógico, total.*

(...)

**Existen nuevas, novísimas necesidades; existen novísimos medios para satisfacerlas. Nunca llegaremos a unos resultados que medio consuelen nuestro trabajo. ¿Qué duda cabe que todo sucede con una lógica?**<sup>229</sup>

Un texto notoriamente paralelo al del primer Mies:

*Los rascacielos revelan su atrevido modelo estructural durante la construcción. Sólo entonces impresiona su gigantesca trama de acero. Cuando se colocan las paredes exteriores, el sistema estructural que es la base de todo diseño artístico queda oculto tras un caos de formas triviales y sin sentido. Cuando están acabados, estos edificios sólo impresionan por su tamaño; pero podrían ser, sin duda, algo más que meros ejemplos de nuestra capacidad técnica. **En vez de intentar resolver los nuevos problemas con las viejas formas, debemos desarrollar las nuevas formas a partir de la naturaleza real de los nuevos problemas.***<sup>230</sup>



### Nuevas posibilidades.

Las descubre entre los nuevos materiales y tecnologías, usados con ingenio y expresados con naturalidad.

*La técnica y las artes siempre irán juntas delante: hoy, una; mañana, otra. Una exigencia estética crea un producto industrial nuevo, y **un nuevo material sugiere la creación de las nuevas formas que le corresponden.***<sup>231</sup>

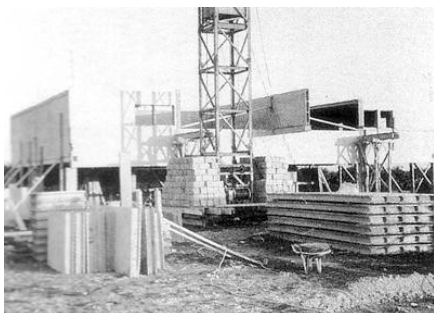
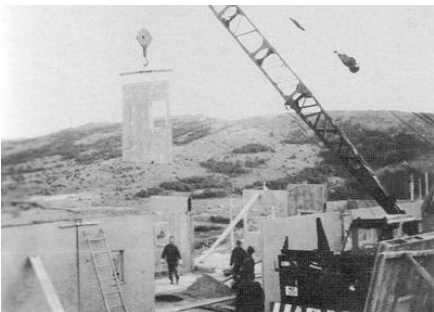
Restituto Bravo Reims vertebró la publicación de su tesis<sup>232</sup> sobre los primeros, hasta el punto de trazar su

<sup>229</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Memoria a la cátedra de Elementos de Composición, ETSAM, Madrid, 1970; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 55

<sup>230</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 21.

<sup>231</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia en Madrid; Arquitectura y naturaleza, 1956; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 152.

<sup>232</sup> BRAVO REIMS, Restituto; El materismo transpositivo como fenómeno epigenético de la arquitectura en el s XX: Transpoética; Departamento:



índice sobre sus nombres comerciales: ladrillo Fisac, Sintasol, Formica, gres Burela, Viroterm, Formawall ...  
Puede cotejarse el índice de la tesis mencionada .233

Y, precisamente de un catálogo de Formawall de Robertson, extraemos un texto publicado en el primer número de Tectónica, de noviembre de 1995, con ese mismo título: "Nuevos materiales, nuevas arquitecturas"

*El hombre construyó siempre con lo que tuvo a mano: barro, piedras, árboles, en sus primeros tiempos.*

*Con su imaginación inventó materiales nuevos y los usó: fundió y elaboró metales, los forjó y laminó, inventó hormigones, los pretensó, inventó estructuras y olvidó*

Proyectos Arquitectónicos, Programa de Doctorado: Arquitectura y Proyecto de Arquitectura, Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, 1994

#### <sup>233</sup> INDICE

##### CAPITULO I.

MATERIALES, FORMAS Y ESPACIOS "INDUSTRIALES": UN ACERVO DE ESTIMULOS PARA LA INDUCCION (MAQUINACION ARQUITECTONICA) DE UNA ARQUITECTURA (EN CONSTRUCTIVIDAD)

(Extrañar) la mirada del arquitecto: una actitud trasunto.

Acerca de unas dudas y certidumbres sobre las seducción (arquitectónica) de la novedad material.

Pensar (construir) arquitectura (en constructividad).

Una inducción ("invisible").

Sota y la placa *Viroterm*.

Una poética proyectual (extrañada).

Sota y el ladrillo *Fisac*.

Sota y las naves industriales *Albert Kahn*.

##### CAPITULO II.

UN LABORATORIO DE IDEAS, PROYECTO Y OBRAS EN "LAS NUBES DE CIBELES" PARA A. DE LA SOTA (ARQUITECTO DE LA DIRECCION GENERAL DE CORREOS Y TELEGRAFOS)

Sota y la viga de *palastros*.

Sota y la chapa *oxidada*.

Sota y la lamina *Skinplate*.

Sota y la plaqueta de gres *Burela*

Sota y las lamas *LLambi*

Sota y el recubrimiento de *Formica*

Sota y el acero *Inoxidable*

Sota y el panel de *Formawall*

Pabellón postal en Renfe Palencia.

Edificio de Comunicaciones en León

Una crítica (de arquitectura) construida.

Otros proyectos con *Formawall*

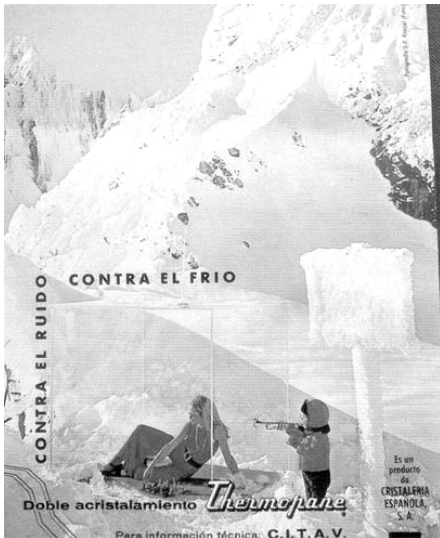
Un sentido.

(...)

*los pesados muros, soñó y alcanzó la posibilidad de cerramientos inverosímiles, muros cortina... Claro, añadió el transporte. Lo que fabrica aquí puede usarse allá.*

*Los cerramientos de paneles de chapas metálicas con aislantes plásticos permiten nuevas soluciones. Piensa el hombre con un sentido de liberación respecto a los grandes macizos y a los grandes pesos.*

*Así, liberado, podría olvidarse hasta de la arquitectura heredada.*



*Los cambios de los estilos arquitectónicos fueron siempre culturales. Hoy son materiales; únicamente **los nuevos materiales nos permiten hacer nuevas arquitecturas.***<sup>234</sup>

Corrige una afirmación de cuarenta años antes, en la que proponía que no todas las nuevas formas dependen necesariamente de los nuevos materiales:

*Noto una falta grave en el análisis del porqué de las nuevas formas; se atribuyen todas a la aparición de nuevos materiales, de nuevas técnicas, es decir, se justifican como consecuencias. No se ha hablado de la aparición de nuevas formas en sí mismas.*

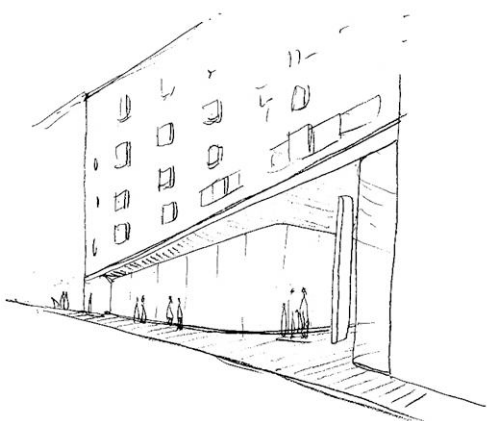
*Existen laboratorios de investigación técnica o científica y, sin embargo, parece que no se comprende que se investigue sobre formas nuevas. El encuentro de una nueva forma estética puede producir tanta satisfacción que justifique el ser arquitecto; es más, sin este aliciente ¿no sería realmente triste nuestra profesión? Hallar formas nuevas con materiales de siempre tiene un gran encanto.*<sup>235</sup>

*“Usted ha hecho uso de toda clase de materiales nuevos. En alguna ocasión dijo que hacer arquitectura sin cambio tecnológico equivalía a quedarse en un mero divertimento estilística.”*

*Cuando se habla de tecnología en el mundo de la arquitectura casi da risa si lo comparamos con lo que es la tecnología de verdad. En arquitectura apenas se la*

<sup>234</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Tectónica nº. 1, Noviembre 1995; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 94

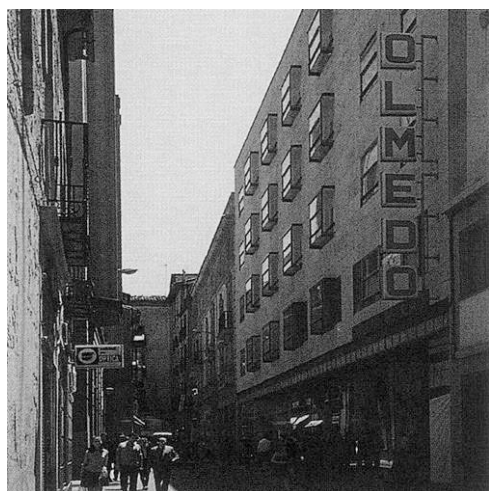
<sup>235</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Arquitectura en el Brasil; Revista Nacional de Arquitectura nº. 156, diciembre 1954. Coloquio sobre la arquitectura brasileña contemporánea en el que participaron F. Carbajal, J. García Lomas, J. L. Picardo y F. Sáenz de Oíza; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 30



admite si no es en cuestiones como las de los ascensores, el aire acondicionado, etc. Pero **han aparecido muchos materiales que han permitido otra arquitectura y, aún más, creo que es la única que se puede hacer**, la que emplea materiales en la idea de lo que ha hecho siempre el hombre, utilizar lo que tenía a mano. Y lo que tiene ahora debe usarlo porque ahorra dinero, permite la rapidez de la obra y muchas más cosas. Hoy no podemos pensar en hacer en medio de Nueva York una casa de piedra con canteros. Los nuevos materiales proporcionan otra belleza que no tiene nada que ver con la anterior. La anterior es cultura arquitectónica que la tenemos que dejar en su sitio. **Creo que, a lo mejor, debemos el impresionismo al que inventó el tubo de plomo para llevar la pintura.** Resulta que unos pintores que amaban la naturaleza se encontraban con que no podían llevar la pintura fuera, porque ésta había que hacerla en cacharritos dentro del estudio. Salieron porque, entre otras cosas, tenían medios para salir y pintar fuera. En arquitectura también influyen mucho los medios.<sup>236</sup>

Tenemos una tecnología, nuestro bumerán; ¿es que a su vuelta no nos ha de entregar nuestra arquitectura? Se duda ya de esta palabra, por la carga que arrastra.<sup>237</sup>

Así explica las viviendas en la calle Prior, Salamanca, de 1963:



En una calle estrecha de Salamanca había que incrustar una casa. Salamanca es un pueblo: la gente se asoma y quiere saber quien pasa por debajo de la ventana, si fulanita sale con fulanito, si están separados... todo esto se controla en estas poblaciones. Había que mirar con facilidad hacia abajo.

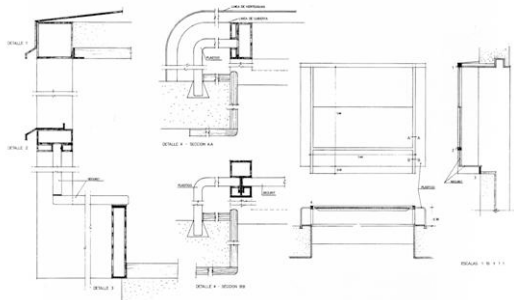
Todas estas ventanas, con la luna por debajo, tienen además el alféizar blando y guateado para apoyarse y mirar para abajo y saber lo que pasa en esta calle Prior por la que pasa mucha gente de la plaza Mayor al palacio de Monterrey.

(...)



<sup>236</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, 1987; Entrevista con Pilar Rubio en Lápiz n.º. 42, 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 112.

<sup>237</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Tenemos una tecnología, Respuesta a unas preguntas. Publicada originalmente en Hogar y arquitectura n.º. 79, noviembre-diciembre 1968; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 102.



*En las ventanas un niño puede dar saltos sobre la luna Securit. El edificio lleva mucho tiempo en pie y no ha tenido ni una raja. **Aprovecho cuando un material entra en el mercado: antes no había lunas Securit y, para mí, esto es lo que cambia la arquitectura. La arquitectura no puede cambiar cada día. Oigo todos esos nombres y yo, por estar retraído, no me los aprendo; ¿qué ha pasado en profundidad para que cambien la arquitectura? Realmente, no lo sé. Las cosas cambian por una coyuntura determinada, por causas económicas, sociales, por nuevos materiales... tenemos, usamos con toda seguridad la luna Securit: se puede mirar para abajo y hacer una balda de cristal.***<sup>238</sup>



Con menos fines y medios propone una arquitectura “nueva cada vez”, según analiza Manuel Gallego:

*Dentro de un clima donde constantemente se reafirma la confianza en la capacidad del hombre para dar respuesta a sus necesidades, proclama una arquitectura lógica y confía en la razón y en la sensibilidad como construcción personal de la manera de entender el mundo. Renuncia tanto a una arquitectura aprendida como a la que puede enseñarse, porque **la arquitectura deberá ser nueva cada vez que se produzca.***<sup>239</sup>

Y según comenta Llinàs, al entresacar algunas de sus sentencias:

*“Porque es difícil decir como han de ser las cosas: se hacen, y Dios quiera que resulten”.*

(...)

*Hacer arquitectura para saber qué es.*

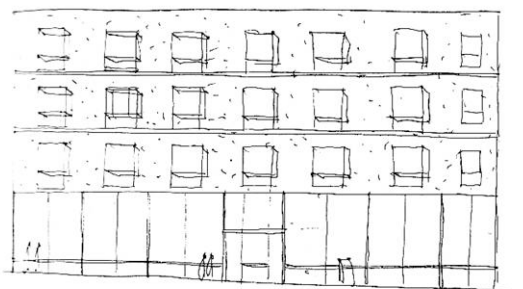
(...)

*“Cuando sabes hacer arquitectura, sabes hacer esa arquitectura que te encargan los clientes y que profesionalmente debes hacer (...). Por eso parece que **cuando sabes hacer una cosa ya no puedes continuar haciéndola.**”*<sup>240</sup>

<sup>238</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 175

<sup>239</sup> GALLEGO JORRETO, Manuel; introducción a Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 10

<sup>240</sup> LLINAS, Josep; introducción a Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 12





*Mies van der Rohe es de los arquitectos que enseñan para que los que vengan detrás hagan lo que ellos dicen, si es que son capaces. Hay otros arquitectos a los que no se debe seguir nunca en sus formas, aunque sí en sus ideas profundas.*

*La prefabricación es cara, como caro es el prototipo de un avión. **Eso es lo que nosotros estamos haciendo: prototipos.***<sup>241</sup>

**- Así, distingue dos grupos de artistas: los que saben hacer la siguiente obra y los que no saben hacerla.**

*Es idea general pensar que las artes se aprenden; se confunde el “oficio” con las artes mismas. Se piensa que “se sabe pintar, se sabe componer, se sabe proyectar”, cuando se ha aprendido cualquiera de los medios necesarios para poder pensar en proyectar, pintar o componer.*

(...)

*¿Es posible que sepa un artista con qué ha de hacer una nueva obra? **Pueden dividirse todos los artistas en dos únicos grupos: los que saben hacer la siguiente obra y los que no saben hacerla:** los primeros son artesanos, “quien hace un cesto hace cientos”; los segundos son artistas auténticos, los únicos que realmente lo son. Estos últimos, sin saber, harán su nueva obra, obra de arte.*

(...)

*El avance en las artes es su vida. Arte estática, arte muerta. ¡Qué importa que en nuestro avance lleguemos, en emocionante coincidencia, a momentos estéticos que ya fueron!*<sup>242</sup>

*Recuerdo unas palabras del mariscal Goering durante la guerra y en ocasión de hablar a hombres de ciencia*

<sup>241</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Pamplona, 1969; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 165.

<sup>242</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 45



alemanes. Les decía: "¡Inventad, inventad, que en vuestros inventos está la victoria!". ¡Huyamos de la nada que es el no hacer nada nuevo! Ni siquiera deberemos admitir estas artes que llegan a la perfección a fuerza de pulirse, mejor es, sin duda, acudir allí donde brota agua limpia, al propio manantial.<sup>243</sup>



### - Movimiento vs. estilismo: el avión.

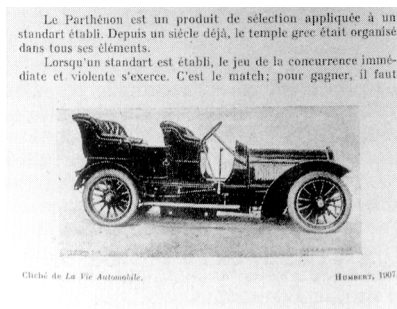
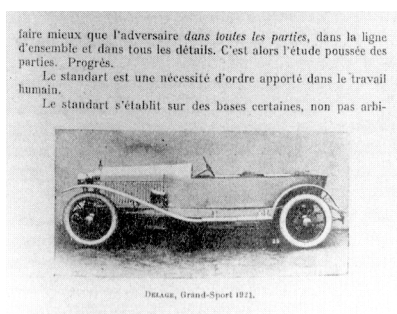
Todo evoluciona con rapidez, todo hecho es ya historia. Se vive del avance, avance analógico, total. En algunos casos es tan evidente que el avance, el movimiento, es su propia definición. Sucede así en aviación: **el avión se sostiene por su avance, su movimiento**, esto es lo básico. Las características posteriores de maniobrabilidad, velocidad, techo... nacen de adiciones, de nuevas necesidades técnicas, siempre sobre el fundamento básico del movimiento.

Vemos la arquitectura anquilosada, varada, anclada a un pasado, a una cultura, sin proyección a ningún futuro. Le Corbusier: "solamente en arquitectura el progreso no es indispensable, la pereza reina, todo se refiere al ayer".

En todo lo demás la inquietud del mañana acosa y conduce a la solución: si no se avanza se va a la bancarrota.

Pero en arquitectura no existe bancarrota. ¡Una privilegiada profesión! ¡hala!

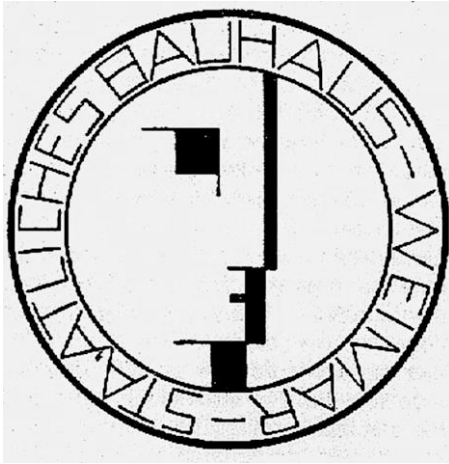
Valga el símil del avión; conseguir que su propio avance, su propio movimiento, su propio enriquecimiento conceptual, sea algo intrínseco imposible de desligar, es una de las tareas del arquitecto de hoy.<sup>244</sup>



<sup>243</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Santiago de Compostela, 1955; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 147

<sup>244</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Memoria a la cátedra de Elementos de Composición, ETSAM, Madrid, 1970; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 55

### 2.2.2. La forma y el procedimiento.



De quedarnos en las apariencias convendríamos con Hitchcock en que nos encontramos ante un estilo más. Nuevo y generalizado, "el estilo internacional".

Sin embargo, la Bauhaus marca un antes y un después en la historia. Algo así como el discurso del método en filosofía o la revolución industrial en economía. Más allá de los nuevos materiales o nuevas formas, el Movimiento Moderno ha alumbrado un nuevo procedimiento de ideación.

Frente al recurso a la experiencia de la historia, a la sabiduría de la tradición a las leyes extraídas de los tipos y modelos largamente probados del modo de hacer clasicista, el Movimiento Moderno comienza a proyectar sobre un papel en blanco.

#### Partir de 0

"El problema bien planteado" fue uno de los eslóganes iniciales: Partir de cero al iniciar un proyecto, pretendiendo extraer toda la forma de la función.

Si el clasicismo confiaba en la memoria, los modernos en la razón. El tesoro que supone la tradición para los clásicos se vuelve lastre para los primeros modernos. Y si los clásicos avanzaban mirando al retrovisor, los modernos necesitan romper el espejo para poder progresar, como escribió Mies:

*No puede avanzarse hacia delante con la mirada dirigida al pasado, ni ser portador del espíritu de una época viviendo anclado en el pasado.*<sup>245 246 247 248</sup>

<sup>245</sup> MIES; arquitectura y voluntad de época; de NEUMEYER, Fritz; Mies Van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968. 1986; El Croquis Editorial, Madrid 1995; pág. 372.

<sup>246</sup> Muchos años después seguía proponiéndolo Albert Viaplana con frase lucida:

*Querría nacer cada día. Enfrentarme a cada proyecto solo con lo que sé, sin necesidad de recurrir a la memoria.*

*.... Cada vez que empiezo un proyecto, se que no puedo parar hasta que se me aparezca como una persona que no he visto nunca. Pienso: ¿y si esta vez no aparece o no aparece nunca más? He de prestar atención ya que a veces se presenta un señor de proyectos anteriores disfrazado, y yo sé que en cada proyecto tiene que aparecer un señor diferente.*

Entrevista VIAPLANA, Albert; *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* núm.175 (C.O.A.C.); Barcelona, 4º trimestre 1987

<sup>246</sup> O, también, Paco Oiza:

*... ¡Fijaos qué frase! Claro, ésta se la he dicho a Chueca, y creo que no me ha entendido ni una palabra:*

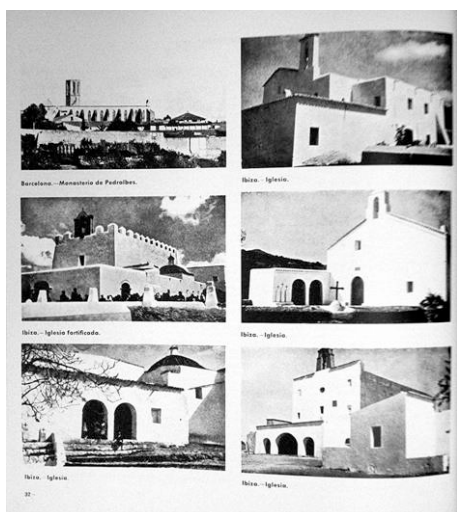
### 1. Modernidad según el GATEPAC; Ibiza



Así lo planteaba Sert en los años treinta. En las publicaciones de AC proponían como modelo la arquitectura popular, especialmente la ibicenca. En la justeza de sus soluciones, patente por su economía de medios, encontraban un poderoso antídoto al eclecticismo, al formalismo irracional de la arquitectura "culta" :

La arquitectura popular mediterránea.

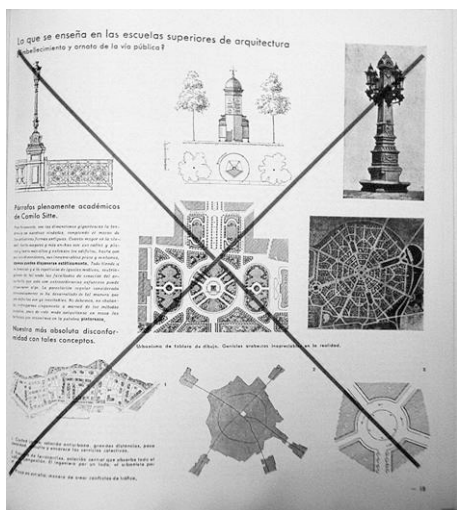
*Sin estilo, sin preocupaciones decorativas de escuela y practicada por gentes que no han tenido otro maestro que la tradición "constructiva" (cuyos medios y procedimientos no han variado en lo más mínimo durante el transcurso de siglos enteros) la arquitectura popular mediterránea posee, por estas razones, unas constantes que se repiten a lo largo de todos los países mediterráneos.*



*Egipto, el archipiélago griego, Italia, la costa norte de Africa, las costas oriental y sur de España, Mallorca, Ibiza, etc., países todos derivados de una misma civilización, presentan en sus construcciones populares tipos semejantes, cimentados sobre bases estrictamente racionales.*<sup>249</sup>

(...)

*Otra característica esencial -que es preciso señalar por las funestas consecuencias que han traído a nuestras academias de arquitectura- es que ni el alzado ni la*



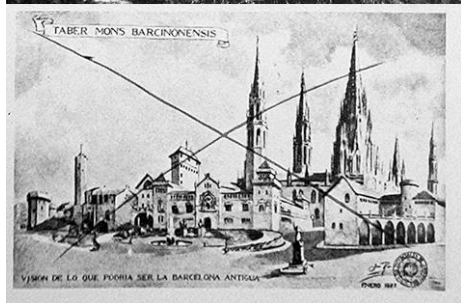
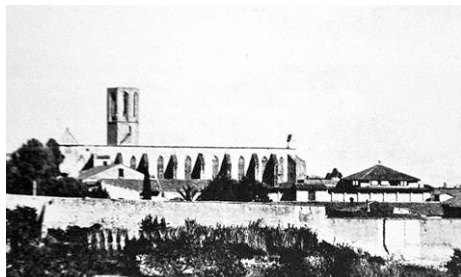
*" Quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana, y no terminarlo nunca »*

SAENZ DE OIZA ; Francisco Javier; 1947-1988; El Croquis 32-33, número monográfico Madrid 2002; página 8-10

<sup>248</sup> *"Fue un año fundamental pero durísimo, porque no sabía lo que hacer y no hice nada. Estaba perdido entre el ya no y el todavía no. Fue entonces cuando escribí: Tengo las manos de ayer, me faltan las de mañana. Hoy se que no puede hacer uno lo que ya sabe, porque solo se crea cuando estás al limite del conocimiento. Si trabajas con recuerdos y cosas sabidas no sale nada. Tu no puedes construir dentro de los limites conocidos. Tienes que jugártela, porque sin riesgo no hay creación."*

CHILLIDA, E.; El País, 17 marzo 1990.

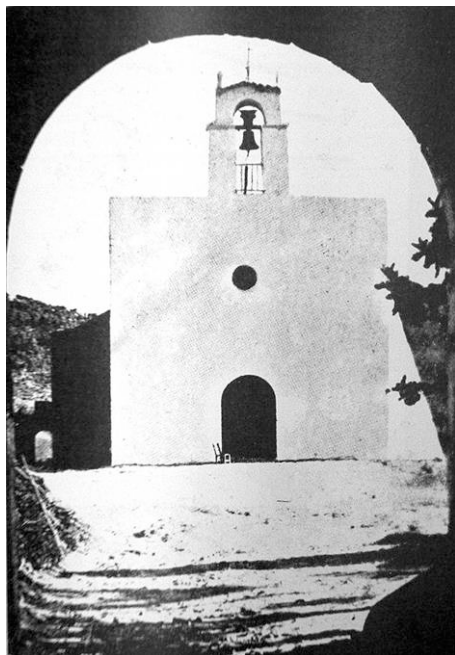
<sup>249</sup> imagen tachón AC nº5 página 37 y similares; en GATEPAC; AC, 1931-1937; ed. Facsímil Gustavo Gili, Barcelona1975



*planta responden nunca, en la arquitectura popular, a una concepción premeditada.*<sup>250</sup>

Y así lo comentaba Rubert de Ventós analizando que vieron en Ibiza los primeros modernos: “Aquella vanguardia que ya no vivimos, creyó en su momento que los estilos arquitectónicos, los formalismos pictóricos, los géneros literarios convencionales, eran un lastre del pasado que había que abandonar –superar, se decía entonces- y así, en arquitectura, por ejemplo, debía llegarse a un purismo desprovisto de todo elemento historicista. Fue como Ibiza, que era una isla no culturifica pero que tampoco era un atolón salvaje, fue el marco ideal para esa concepción purista de las formas artísticas que buscaba un retorno a los orígenes, el espacio mítico donde proyectar esa nueva unidad preconizada por aquella vanguardia. A diferencia de Menorca, que es una isla tocada de elementos clasicistas, no hay en Ibiza una tradición arquitectónica culterana, pero sí había una arquitectura que a través de su sentido práctico de la funcionalidad, podía evidentemente empalmar con los presupuestos del Movimiento Moderno. Porque, y recuerdo ahora un bello texto de Alexander, la autoconstrucción siempre es bella en la medida en que lo construido se ajuste a las necesidades reales de sus habitantes. En general, las cosas empiezan a deteriorarse, a ser feas, cuando las posibilidades superan a las necesidades, pero cuando la gente no ha decidido por anticipado que va a hacer con su casa, sino que esta crece al ritmo de sus necesidades, el resultado final suele ser bello, coincide con su objeto, y las casa crecen entonces armónicamente como los nidos de los pájaros o las hojas de los árboles. En cambio, cuando anticipamos necesidades no sentidas o cuando, de forma brusca, se tienen muchas más posibilidades que necesidades, entonces empieza lo feo, lo inarmónico. Así, una isla en la que parecía que las casas habían crecido como los árboles tenía que atraer poderosamente a una vanguardia artística que preconizaba el retorno a los orígenes. Pero ahora este mito ya no funciona o solo se lo creen algunos militantes de aquella vanguardia que sobreviven como dinosaurios maravillosos. Ahora el hecho artístico va por el neohistoricismo, y no es casualidad por tanto que el menorquismo este desplazando al ibicenquismo como oferta cultural. Aquella Ibiza la veo yo ahora como el lugar de los fantasmas de la modernidad, como el lugar donde la ausencia de escolástica hacía posible que todos los que de alguna manera estaban en los movimientos de

<sup>250</sup> AC nº. 18, página 15; segundo trimestre 1935; GATEPAC; AC, 1931-1937; ed. Facsímil. Gustavo Gili, Barcelona 1975



*vanguardia pudiesen proyectar sus imaginarias personales, sus propios fantasmas.*"<sup>251</sup>

Sería delicioso detenernos en los enunciados de problemas, aquellos planteamientos de Sert, el partir de 0, con que presentan los proyectos del GATEPAC.

## 2. Modernidad según Oiza

Así de explícito lo proponía Oiza en la célebre entrevista concedida al Croquis, ya citada:

**... El principio mío es éste, el de poner en solfa todo. En cambio, el hombre que ya tiene edad, es al revés, acepta el mundo tal como está. O sea, el mundo está dado, y se inserta en él. En cambio, el joven es el hombre que está despierto ante el mundo. Se levanta con los ojos capaz de sorprenderse siempre. Esa capacidad de sorpresa la da la juventud. (...) En cambio, nosotros, nos hacemos viejos enseguida. Y claro, te dicen: hay que doblar el papel así, hay que poner el apellido a la izquierda, hay que... Y dices, oiga, pero ¿por qué está todo tan dado?. (...) ¿No se podría poner en discusión todo? Y claro, lo pones en discusión todo, y te llevas la penalización. Cambias el sistema. Al cambiar el sistema, ya no eres dialogante con los demás. Y llegas a comprender que el hombre ha de plantearse el tema de ser consecuente con el medio en el que se desenvuelve, con el resto de los hombres con los que habla, etc. Y, al mismo tiempo, ha de ser tan crítico y tan hábil que se pueda permitir discutir o poner en duda ciertos aspectos de la realidad que le rodea, sin cambiarla totalmente. **Es un poco lo que estamos haciendo ahora en arquitectura.****

*(...) siempre he tenido esa especie de espíritu juvenil de no aceptar todo.*

*El joven es el hombre que está despierto ante el Mundo.*<sup>252</sup>

Arquitectura, en un clima de culto a la ciencia, parametrizada en los datos objetivos de las necesidades mensurables, aparentemente resuelta como si de ecuaciones matemáticas se tratara.

La forma es lo que resulta. No es lo que se busca, sino lo que se encuentra en el análisis científico del problema, resuelto racionalmente, estandarizado para producirlo industrialmente.

*"La forma como fin es mero formalismo"* dirá Mies.<sup>253</sup>

<sup>251</sup> RUBERT DE VENTOS; Arquitectura y espacio rural en Ibiza: COAB nº. 4 y 5, Barcelona mayo 1982

<sup>252</sup> SAENZ DE OIZA ; Francisco Javier; 1947 -1988; El Croquis 32-33, número monográfico Madrid 2002; página 17-18

Esto es lo verdaderamente moderno, “modus hodiernus”: No un repertorio de nuevas formas, sino el nuevo modo de enfocar el problema hoy-ahora: el nuevo procedimiento.

---

<sup>253</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba, Murcia 1982; página 34

### 3. Modernidad y clasicismo según Piñón

En una reciente conferencia, Helio Piñón<sup>254</sup> traza un nítido análisis de la modernidad y compendia sus características en contrapunto al clasicismo, en estrecha relación con lo que venimos comentando.

#### Tipo-programa

*En la arquitectura clásica, el criterio de identidad de la obra reside en el tipo: la propia descripción hace referencia a una clase de objetos definidos por una serie de invariantes estructurales, es decir, por una serie de atributos típicos. En la arquitectura moderna, lo que identifica la obra es una estructura espacial consistente, constituida sobre los requisitos del programa, entendido en sentido amplio – constructivo, funcional, económico: la descripción de la obra hace referencia, en este caso, a las peculiaridades del programa que han dado lugar a una estructura formal específica, ya no típica, como ocurre con la arquitectura clásica.*<sup>255</sup>

#### Función- funcionalismo

*La arquitectura moderna es funcional en tanto que encuentra en el programa el estímulo básico para su constitución, sin que ello signifique que la verificación de la calidad del artefacto puede reducirse a una mera comprobación del grado de satisfacción funcional que propicia. En ese sentido –y sólo en ese– puede hablarse del funcionalismo de la arquitectura moderna; no obstante, a menudo se entiende el funcionalismo como la mera determinación funcional de la forma: una serie de eslóganes –que suenen tan mal en castellano como en inglés, por el abuso que supone descontextualizarlos– contribuyen a aumentar el desprestigio que los críticos han conseguido atribuir a la arquitectura moderna.*

*En realidad, los modos de afrontar el proyecto que se han sucedido a lo largo de los últimos cuarenta años – aquellos que se deben considerar posmodernistas, en sentido estricto–, han obviado el programa a la hora de proponer la estructura espacial de sus productos; en efecto, al desplazar el interés del proyecto desde el ámbito de la forma al de la imagen, en unos casos, y al de la “expresión” de valores y hábitos, en otros, se produce un cambio de competencia: el programa deja*

<sup>254</sup> PIÑÓN, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón , 27 sept 2003

<sup>255</sup> PIÑÓN, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón , 27 sept 2003; página 10

*de ser un estímulo para la concepción porque ya no se trata de concebir, es decir, de generar un artefacto genuino dotado de identidad, sino de gestionar unas imágenes afectivas –referidas a la historia o a la técnica– cuya verosimilitud arquitectónica depende de cómo consigan albergar el programa.*<sup>256</sup>

## Orden y reglas

### Mímesis vs. el problema resuelto

*Volviendo a la caracterización de la modernidad arquitectónica, su idea de orden es esencialmente distinta de la clásica: no se basa en la jerarquía, sino en la clasificación; no se apoya en la igualdad de las partes, sino en su equivalencia; no persigue la simetría, sino el equilibrio. Pero, tanto la arquitectura clásica como la moderna se basan en una idea fuerte de orden, si bien la forma moderna acentúa la noción de disposición equilibrada respecto a la de regularidad; en ese sentido, puede hablarse de uno y otro sistema como de los dos grandes formalismos de la historia del arte.*

*La idea de forma moderna, como la clásica, se basa en un conjunto de relaciones interiores al objeto pero, a diferencia de ella, no está determinada por ningún sistema o regla, anterior o ajeno al objeto. Cada producto de la concepción moderna encuentra su legalidad formal al concluir su proceso de concepción: el orden es específico de cada objeto y aparece sólo al final del proyecto. Tal estructura, propia de cada artefacto, le confiere una identidad concreta: le hace “ser algo”, sin necesidad, por tanto, de “parecerse a nada”. **El rasgo que caracteriza a la falsa arquitectura moderna es el hecho de plantearse con el propósito de “ser como” –es decir, parecerse a– otra arquitectura, considerada como modelo, no el “ser por sí misma”;** de ese modo, al renunciar a la identidad específica de las obras, se invierte el proceso estético e histórico y se recupera el impulso mimético que la modernidad abandona al plantearse el proyecto como construcción genuina.*

*De lo anterior se deduce que la subjetividad del autor revela, a través del proyecto, la naturaleza del problema que encierra la irrupción del programa en el lugar: no se trata de identificar el problema mediante la razón y luego resolverlo con la arquitectura; el proyecto no actúa sobre problemas, sino sobre programas: la identificación del problema previa a la propuesta arquitectónica –de carácter artístico– sería necesariamente racional, y la arquitectura no basa sus criterios de concepción en preconceptos racionales, sino en procesos de*

---

<sup>256</sup> PIÑON, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón, 27 sept 2003; página 11



*intelección visual en los que la propuesta formal resuelve situaciones a la vez que revela el carácter atípico de su naturaleza.*<sup>257</sup>

### **Proceso-procedimiento**

*El “proceso” es uno de los ídolos de la conciencia posmoderna con el que se trata de suplir la falta de capacidad de juicio: en efecto, ante la falta de criterios de calidad, se recurre en ocasiones al proceso como instancia cuya corrección objetiva avala del resultado. No es necesario insistir en la inconsistencia de la noción de arte que anida en tales supuestos: la descripción de un proceso verificable supone la existencia previa de unas reglas prescriptivas de las que, por definición, carece cualquier tipo conocido de arte. La idealización del proceso surge como incapacidad para juzgar el resultado, es decir, de reconocer sus cualidades como ente estructurado.*

*Es evidente que nadie que se haya planteado una sola vez en serio la concepción de un edificio se referirá al funcionalismo, al contextualismo o al proceso como instancias legitimadoras de cualquier proyecto: la interacción entre categorías y valores de naturaleza diversa, a la luz de una mente ordenadora, con capacidad de síntesis a través de la forma, constituye un proceso azaroso –por tanto, impredecible– en el que sólo la acción del sujeto puede controlar la calidad del resultado. Para ello, debe ser capaz de reconocer situaciones que propicien la síntesis en un transcurso que, en ocasiones, puede ser casi instantáneo, y en otras, dilatarse en el tiempo.*<sup>258</sup>

### **Subjetividad- universalidad**

*Volviendo a la arquitectura, un problema teórico que plantea la concepción moderna a quien proyecta es el siguiente: si no se dispone previamente de reglas capaces de determinar –y verificar– la consistencia formal de un objeto, ¿Qué garantías hay de que el espectador reconozca las relaciones visuales en que el autor ha basado la formalidad específica de una obra? Para responder esta cuestión hay que tener en cuenta, ante todo, que a propósito del arte nunca puede hablarse de garantías; del mismo modo que en al ámbito de lo artístico jamás puede hablarse de certeza. En todo caso, se puede esperar que el otro identifique la*

<sup>257</sup> PIÑON, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón , 27 sept 2003; página 9

<sup>258</sup> PIÑON, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón , 27 sept 2003; página 13

*estructura formal de un artefacto que ha sido concebido y proyectado en determinadas condiciones: que ello ocurra o no, dependerá de la tensión hacia la universalidad que contenga el objeto –considerando que la valoración de lo universal es un atributo de la especie humana– y de el conocimiento que el otro tenga de los criterios estéticos del autor.*

*El proyecto que cuenta con categorías visuales que se basan en valores universales aumentará la posibilidad de que se produzca el reconocimiento de la forma por parte de los espectadores, esto es, que se produzca una experiencia arquitectónica auténtica. De todos modos, esta condición es necesaria pero no suficiente: para que el reconocimiento se dé, es preciso que haya una convergencia en la asunción de valores convencionales –históricos– entre el autor y los espectadores: es decir, que haya una conciencia estética por parte del observador de sentido análogo a la del autor de la obra.*

*El año 1918, un joven llamado Ch. E. Jeanneret –que después se haría famoso con el nombre de Le Corbusier– escribió, junto con su entonces amigo A. Ozenfant, un texto titulado "Après le cubisme". En él, propone como **atributos del arte nuevo: la economía, la precisión, el rigor y la universalidad**; cualidades que han caracterizado, en efecto, a las mejores obras de arquitectura del siglo; atributos que están claramente vigentes y que se pueden considerar valores antitéticos de los que animan a la arquitectura que ha triunfado las últimas décadas.*<sup>259</sup>

*En efecto, la conciencia de la subjetividad esencial de la concepción moderna hizo advertir al joven Jeanneret que sólo la referencia a valores que tienden a lo universal permitiría que el arte nuevo superase la consideración social de práctica excéntrica, dirigida a unos pocos: no cabe duda de que al escribir el ensayo tenía conciencia de la trascendencia estética e histórica de los criterios formales que en aquellos años empezaban a consolidarse.*

***La aspiración a la universalidad de los criterios de proyecto, es decir, el uso de convenciones que, más allá de la cultura, son características de la especie humana**, es la condición que equilibra el fundamento subjetivo de la concepción moderna. Si no hay una tendencia a lo universal, lo subjetivo se convierte en algo meramente personal –idiosincrásico–, con lo que la experiencia artística se pervierte: no hay reconocimiento posible, el juicio desaparece, suplantado por el mero acatamiento de arbitrariedades ajena.*<sup>260</sup>

<sup>259</sup> PIÑON, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón , 27 sept 2003; página 14

<sup>260</sup> PIÑON, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón , 27 sept 2003; página 15

### Originalidad-origen

*La noción de la originalidad, a propósito de la arquitectura moderna, surge de la condición básica de la modernidad: la renuncia a la imitación; en efecto, la arquitectura moderna se plantea –como se ha visto– sin la determinación del tipo convencional que estabilizó la organización de los edificios a lo largo de los casi cuatro siglos del ciclo clasicista. En ese sentido, las obras de la arquitectura moderna son “originales”, no son copia de nada.*

*La originalidad es pues un atributo esencial de la arquitectura moderna –que, por definición, se concibe sin atenerse a modelos–, lo que no hay que confundir con el significado vulgar del término original, una adherencia del concepto que pervierte su auténtico sentido de “ir al origen de las cosas”. Rastreado la voz “original” en el diccionario, se encuentra como sentido figurado: “lo que tiene cierto carácter de novedad, fruto de la creación espontánea”. Ahí se quiebra el sentido de “lo original como genuino” para incurrir en el de lo “lo original como singular, extraordinario, extravagante”, en definitiva, aquello que, al margen de ser o no copia, se presenta como nuevo.<sup>261</sup>*

### Verdad y sinceridad visual

*El criterio de sinceridad es otro de los mitos de la crítica que no solo desfigura la noción de modernidad, sino que proyecta una sombra sobre su contorno que impide reconocerla: a menudo se alude a la transparencia de la obra de arquitectura –a la técnica y a la función– como un atributo esencial de su modernidad, sin advertir que tal cualidad es contradictoria con la mediación que supone la acción subjetiva de quien proyecta; en efecto, la transparencia es un atributo esencial de los procesos electorales o de los sistemas bancarios pero es contradictorio con la mediación esencial de la práctica del arte: sin mediación, no hay posibilidad de arte.*

*La verdad del arte se apoya a menudo en insinceridades, es decir, que la coherencia visual que garantiza la identidad de un objeto puede alcanzarse –y con frecuencia es así– a partir de falsear la relación material entre el objeto y los sistemas que se han utilizado para construir su forma. No se olvide que la arquitectura, en tanto que se empeña en manifestar la estructura organizativa de una u otra realidad, actúa sobre una doble realidad: la material y la visual. La realidad del arte es de naturaleza visual, y el ámbito de lo visual se establece en el encuentro de los modos de*

---

<sup>261</sup> PIÑÓN, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón , 27 sept 2003; página 15

*ver del sujeto con la realidad material de las cosas: cualquier propósito de transparencia en la expresión de la realidad material no hace otra cosa que renunciar a la dimensión subjetiva de la mirada a favor de la objetividad del mundo físico, es decir, abandona el territorio específico del arte para incurrir en el de la razón.*<sup>262</sup>

### **Construcción y constructivismo**

*Si se observan los momentos fundamentales de la historia de la arquitectura, se aprecia que el orden de los edificios siempre se ha basado en un sistema que, aunque de modo virtual, alude a un sistema constructivo*<sup>263</sup>

*En las últimas décadas, se ha reducido el recurso a la técnica en un pretexto expresivo, de modo que periódicamente han ido apareciendo “constructivismos” de linaje equívoco que basan su tosca iconografía en la exhibición inmediata de los pormenores técnicos de los sistemas más aparatosos. Las doctrinas que han basado su propuesta en la reivindicación de la técnica – como el brutalismo y los realismos, más o menos vernáculos– han contribuido al fenómeno que comento: el fundamento moral –o mejor, costumbrista– de tales actitudes ha propiciado un uso pintoresco de los procedimientos técnicos, convirtiendo en material narrativo lo que, en realidad, debería ser la condición sistemática de la concepción, cuya presencia debería limitarse a su cometido estimulante y disciplinante a la vez.*<sup>264</sup>

### **Sentido y consistencia**

*La cuestión que se plantea en este punto podría enunciarse como sigue: ¿Cómo verificar la forma, si la universalidad es inalcanzable, por definición, y la mera satisfacción funcional es una condición necesaria pero no suficiente de la calidad de la obra?*

*Antes de responder a esta pregunta conviene aclarar que la obra arquitectónica –la obra de arte, en general– tiene dos componentes esenciales: el sentido y la consistencia. El sentido tiene que ver con las relaciones del objeto y su exterior: material, cultural; histórico, en definitiva. El sentido define la posición del arquitecto*

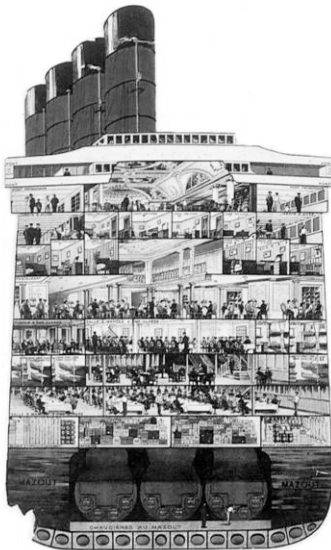
<sup>262</sup> PIÑÓN, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón , 27 sept 2003; página 16

<sup>263</sup> PIÑÓN, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón , 27 sept 2003; página 24

<sup>264</sup> PIÑÓN, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón , 27 sept 2003; página 25

*ante la historia: el modo de interpretar la contemporaneidad con su trabajo. La consistencia tiene que ver, en cambio, con las relaciones interiores a la propia forma: equilibrio, coherencia, intensidad y claridad –por referirme a algunos–, son atributos de la consistencia formal, es decir, cualidades características de su capacidad para existir con independencia de cualquier regulación o solicitud que venga del exterior. Sin sentido, la forma es mera sintaxis; sin consistencia, el proyecto es mero desahogo psicológico.<sup>265</sup>*

#### 4. Modernidad y procedimiento según de la Sota.



##### **Modernidad en el modo, no en las formas.**

- Le Corbusier admiraba a los ingenieros, en sus barcos, aviones y coches. Sus casas no solo adoptan sus modos; con frecuencia se parecen. Alejandro de la Sota admira las posibilidades de la industria, y no se parece a nada.
- Usar la tecnología sin que se note.
- Satisfacer las necesidades, sin recurrir a la historia.
- Sin pararse en estilos.
- Sin buscar la modernidad.
- Sin “hacer arquitectura”, solo resolver problemas.

**- Le Corbusier admiraba a los ingenieros, en sus barcos, aviones y coches. Sus casas no solo adoptan sus modos; con frecuencia se parecen.**

Alejandro de la Sota admira las posibilidades de la industria, y no se parece a nada. Es moderno, no pretende parecerlo, ni recrearse en las formas modernas (lo que, al ser ya manierismo, dejaría de serlo).

Savoye parece un avión. Su terraza, la de un barco, hasta en sus formas y colores.

Las "unites" tienen la sección de un crucero, y su cubierta, y su autonomía: Navegan sobre la naturaleza.

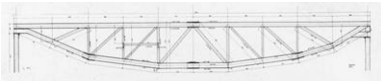
La casa 2 del Weissenhoff responde al wagon-lits. Hasta en la medida del pasillo.

*Un día, vaya a la estación, con un metro en la mano, y haga un dibujo acotado y exacto de un coche restau-*



<sup>265</sup> PIÑON, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón , 27 sept 2003; página 20

rante con su cocina y servicio. Haga lo mismo con un coche dormitorio. Luego vaya al puerto y visite un trasatlántico. Haga planos coloreados y cortes mostrando cómo funciona. De hecho, ¿tiene usted una idea clara de qué sucede en un trasatlántico? ¿Se da usted cuenta que es un palacio que acomoda a dos mil personas de las cuales un tercio vive lujosamente? ¿Se da cuenta que aquí hay un sistema de hotel con tres clases enteramente separadas e independientes, un sistema gigantesco de propulsión mecánica con su cuerpo de maquinistas y mecánicos, y aparte de esto un sistema de oficiales y marinos para dirigir el barco? Cuando usted pueda expresar claramente por medio de cortes coloreados y plantas la organización de un trasatlántico, usted podrá participar en el próximo concurso para un Palacio de la Liga de las Naciones.<sup>266</sup>



- Usar la tecnología sin que se note.

Usar la estructura industrial, dándole la vuelta: eso es, en parte, el Maravillas de Alejandro de la Sota.



Uno realmente piensa si la arquitectura necesita mostrar tanto los avances tecnológicos como si ella misma no tuviera una marcha propia, con su propio ritmo, utilizando los que la técnica le ofrece. En este punto estamos, en este punto estoy.<sup>267</sup>

- Satisfacer las necesidades sin recurrir a la historia. Partir de 0.

La aparición del hombre y de la arquitectura es simultánea, aparición sincronizada. La arquitectura, el cobijo, como el comer, es necesidad biológica, y puede resolverse tan sencillamente como el alimentarse; **bastaba matar un animal para tener alimento, encontrar una cueva resolvía el cobijo.** Más tarde, todo se complicó bastante, sobre todo añadiendo la cultura a acciones tan elementales. Cuando dominó la cultura durante la historia de la arquitectura, la arquitectura se encontró a si misma y se satisfizo ampliamente. Narcisismo puro.(...)

Pesa como una losa la cultura arquitectónica.<sup>268</sup>



<sup>266</sup> LE CORBUSIER; *Entretien avec les étudiants des Écoles d'Architecture, Paris, Denoël, 1943.* Reedición Paris, de Minuit, 1957. Traducido LE CORBUSIER; *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*; ediciones infinito, Buenos Aires 2001; página 67.

<sup>267</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Sobre la arquitectura española 1991*; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 84.

<sup>268</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Arquitectura posmoderna*; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 67.

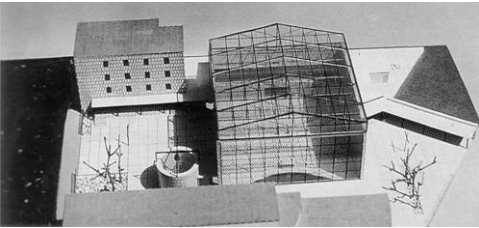


- La forma como resultado. Buscar el fin sin pararse en estilos.

*Conseguir que el hombre viva mejor. Que la ciudad sea alegre, humana y abierta al paisaje. Que sus habitantes hagan un trabajo metódico y creador de auténtica riqueza.*

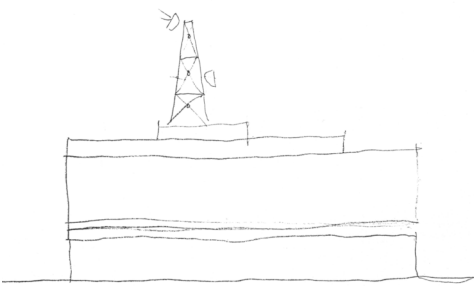
(...)

***Conseguir una humilde y sincera estética basada en la veracidad de expresión, en contraposición al funcionalismo y el organicismo apriorísticos, falsos y fatuos.***<sup>269</sup>



Así escribe en la memoria del proyecto del Centro de Comunicaciones de León, en 1980.<sup>270</sup>

*"La estética misma del edificio se cree que es consecuencia misma de su planteamiento. No permite más juegos que el cuidado en su construcción, la elección de materiales, los pocos y estudiados puntos de aparición de esa posible ornamentación; escudos, rotulación, logotipos, etc. Se tiene fe en el buen conjunto que ha de lograrse."*



- Sin buscar la modernidad.

***Hablar de arquitectura "moderna" es tema que no nos gusta; preferimos hacerlo de arquitectura buena y arquitectura mala y, en cualquiera de éstas entendemos que entra, y no puede prescindirse de él, el factor tiempo. He aquí un punto interesante: el tiempo entra a formar parte, y de manera importantísima, en lo bueno y en lo malo, y de forma tal que puede llegar a invertir estos términos: malo en bueno y bueno en malo.***

<sup>269</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Puntos básicos de una posible orientación arquitectónica; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 14

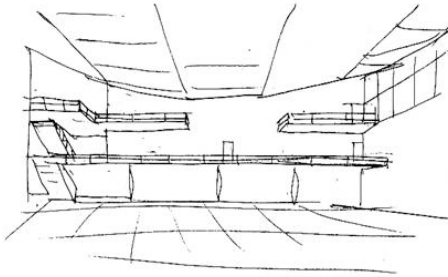
<sup>270</sup> Tomado aquí de BRAVO REMIS, Restituto; Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984); Editor: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Colección Textos de Doctorado, Serie Arquitectura, nº 14; Año de 1ª edición: 2000; página 226.

*La arquitectura "moderna", como el arte "moderno" bueno, es verdad, y la otra fue verdad. ¡las cosas a su tiempo ...!*<sup>271</sup>

*Ha nacido todo un lenguaje vacío; hay que buscar nuevas soluciones, aún sin nombre.*<sup>272</sup>

### - Sin buscar las formas de "los modernos".

*Pero esto está en el entendimiento de todos, en el de Walter Gropius, la Bauhaus, algunas de Alvar Aalto... de todos estos maestros, de Mies van der Rohe, Le Corbusier. **He intentado entenderlos a todos pero sin ser más partidario de uno u otro, incluso a muchos de segunda fila, valiosísimos, los he tenido casi como consejeros, pero no he intentado imitarles.** Creo que ninguna de mis obras se parece, afortunadamente, a las suyas. Hubiera hecho un mal papel si me hubiera puesto a imitar a Mies. Lo que hay que hacer es entender cuál es su mensaje, porque la influencia en cada persona es distinta y creo que con este discernimiento global actuamos.*<sup>273</sup>



*Uno es moderno porque ha nacido en la época moderna. Entonces no hace falta hacer arquitectura moderna, sino hacer la arquitectura que corresponde a este momento. El momento lo lleva uno dentro, conservando siempre el respeto a lo que uno ha respetado después de pensarlo mucho. Lo moderno es aquello que es de su tiempo y debe estar a la medida y en la posición de su tiempo. Se reprocha a menudo a los artistas por ser demasiado modernos o no serlo bastante. Se podría con tal criterio reprochar al tiempo no ser moderno o serlo en demasía.*<sup>274</sup>

<sup>271</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Pequeña polémica en torno a unas fotografías; Revista Nacional de Arquitectura, 124, abril 1952. Carlos de Miguel y Alejandro de la Sota comentan las fotografías y planos aparecidos en The Architectural Record, enero 1952; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 25

<sup>272</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Memoria a la cátedra de Elementos de Composición, ETSAM, Madrid, 1970; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 56

<sup>273</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, 1987; Entrevista con Pilar Rubio en Lápiz n.º. 42, 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 112

<sup>274</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico, 1987. Ministerio de Cultura, Madrid 1990, página 305, aquí tomado de BRAVO REMIS, Restituto; Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos

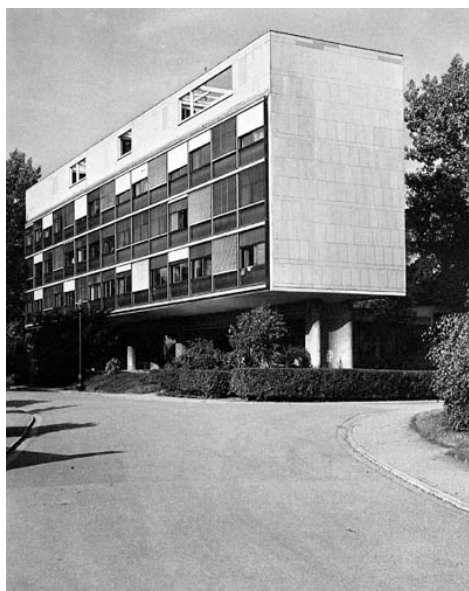




### 2.3. Modernidad y atemporalidad.



*La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable... Para que toda la "modernidad" sea digna de convertirse en antigüedad, es necesario que la belleza misteriosa que la vida humana introduce en ella involuntariamente sea eliminada<sup>275</sup>*



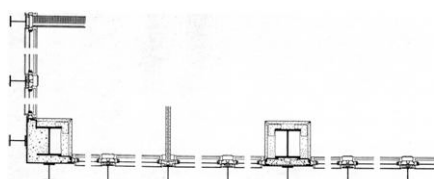
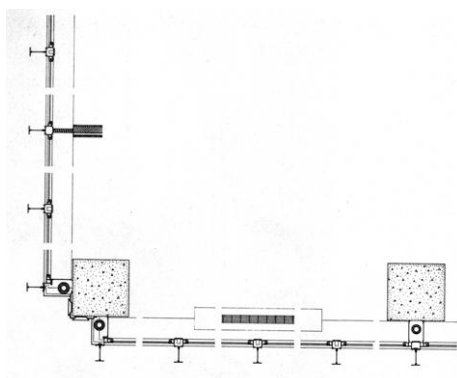
En la ciudad universitaria de París construyó Le Corbusier dos edificios de similar programa, volumen y tipo: Nos referimos al Pabellón Suizo y a la casa del Brasil. Si desconociéramos las fechas de construcción, nos sería difícil datar este último. En efecto, el hormigón "brut", la musculosa estructura y el empleo de "brise-soleils" hacen referencia a las "unites" de los 50, la época del brutalismo. Para ser preciso, la casa del Brasil es de 1957. ¿Y el Pabellón Suizo?

En una reciente visita con estudiantes de arquitectura, entramos a la universidad por el acceso sur y lo descubrimos algunos pasos detrás de la casa de Brasil. Es también un prisma sobre pilotis, despegado del terreno, bajo el que accedemos a unos recintos de geometría más libre, a ras de suelo.

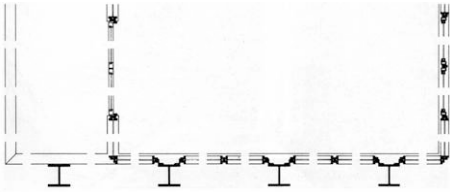
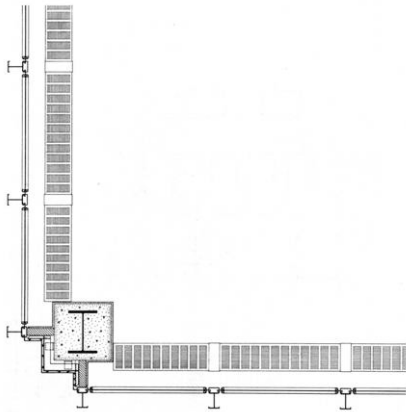
Ni el muro cortina de la fachada sur, ni los huecos recortados sobre el aplacado de la norte les facilitaba ponerle fecha. ¿Es anterior o posterior al del Brasil? Al visitarlo recién restaurado, nuestros acompañantes dudan si esta recién construido. Es más que "moderno", es contemporáneo, actual. Provocamos su asombro al ofrecerles, por fin, el dato: 1930, treinta años anterior a la "vieja" casa del Brasil.

Es la presencia de un estilo, de un modo de construir –y de componer– característico, quien escribe la fecha sobre ella. La ausencia, el anonimato, el recurso a sistemas estándares de construcción (aplacados de piedra, huecos cuadrados muro cortina convencional) desnudan de caducidad una misma idea. Silenciando lo accidental y aligerando lo anecdótico nos acercamos a lo atemporal.

El propio Mies, en su búsqueda de la esencia, en su insaciable despojo de lo superfluo (y aún, quizás, de lo necesario), "Menos es más", no se satisface con reducirlo todo a espacio soportado por estructura y envuelto por vítrea piel. Nos parece verlo depurando, rascacielos tras rascacielos, la sección del cerramiento. Siempre el mismo y siempre distinto, como en un afán



<sup>275</sup> BAUDELAIRE, Charles; El pintor de la vida moderna, 1859; aquí de LLEO, Blanca; El sueño de habitar, editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005, página 19.



de afinar la membrana, que es, por cierto, lo que primero vemos caducar.

Mies, como Le Corbusier, repite la misma idea (un tipo y una estructura aún válido hoy) y es la piel lo que envejece.

¿Sería ese redibujo casi obsesivo fruto de esta sospecha? ¿Sería un empeño por escapar de la materialidad, de lo accidental en los cerramientos, hacia su logrado espacio esencial, universal y atemporal?

Desearíamos aplicar las herramientas de análisis aportadas por esta tesis a estas o a otras obras "clásicas del siglo XX", para discriminar la atemporalidad en la modernidad.

Nos tienta también revisar con esta perspectiva aquellos principios compositivos de "el estilo internacional".

No es otro el objetivo de este trabajo: Ofrecer los criterios para contrastar la atemporalidad, tanto en el análisis de una obra construida como en nuestras decisiones de diseño en fase de proyecto.

### 2.3.1. Forma y tiempo

#### 1. Las formas caducas en el tiempo.

##### - Los estilos, la moda, los cánones.

La historia del arte traza un progreso o, al menos un devenir de las producidas por el hombre. El correr de los siglos va aparejado con el transcurso de los estilos. Es cierto que el tiempo no los produce por sí solo. Quizás no sean más que un criterio de ordenación cronológica de los patrones de la cultura dominante del momento. Son como señales de tráfico, piedras miliarenses que permiten orientarse al navegante por el tiempo.

Pero es indudable que el tiempo, si no generador, sí es demoledor: erosiona, agota los criterios de belleza de una generación, que han de nacer renovados en la siguiente.

En su fútil saciedad del gusto, la moda ofrece paralelismos con la volubilidad de la apreciación de la belleza formal. Y no sólo hablamos del vestido de moda, pasado de moda o fuera de la moda.

El siglo XX extendió el procedimiento de la moda a todos los ámbitos del arte. En pintura llegó a decirse que había tantos "ismos" como pintores.

El salto de un estado de necesidad (utilidad) al de excelencia (negocio) generalizada arrastró el arte a objeto de consumo. Ese tránsito del "especular" al "opular" de todo un sistema social desemboca en la necesidad de consumir arte. Y el arte de consumo es arte que se consume, pues el consumidor ya no quiere comer lo mismo todos los días, como no quería vestir igual todos los días. La renovación de estilos gastados cobra el ritmo de la moda.

Surge un negocio generalizado del arte. Subastas de arte, inversiones de arte, cotización del arte. Y se hace necesario el arte, "el diseño", para aumentar el negocio.

El arte se hace objeto de consumo y los objetos de consumo necesitan arte.

No ya sólo la vivienda o los automóviles; hasta el último objeto cotidiano meramente utilitario. Un lápiz o un exprimidor multiplica su precio inyectando diseño. Lo exponencia si lleva firma.

Un reloj, superada la barrera de la precisión y durabilidad, mide su precio en el diseño, aunque sea de usar y tirar. Y se tira, muchas veces, no por estar usado, sino por haberse gastado el diseño. Ya lo pronosticaba Adolf Loos:

*La vida de un objeto de uso corriente depende de la duración de su material y su valor moderno es, precisamente, la solidez. Si abuso de la ornamentación en dicho objeto hago más breve su vida, puesto que, sujeto a los caprichos de la moda, tendrá que morir más pronto.*<sup>276</sup>

*Vivimos en un periodo en rápida transformación, que alimentamos con nuestra ansia por poseer la última novedad. Lo novedoso como fin en sí mismo esta sobre valorado. En lugar del placer en sus formas más profundas, anhelamos la distracción. Vivimos agobiados por ideas acerca del futuro cuando, en realidad, intentamos que el presente nos parezca novedoso y atractivo. En arquitectura eso se traduce en continuos programas de reformas. Lo cambiamos todo y nada. Si el motivo de nuestro interés por el futuro es el deseo de lograr un presente que nos satisfaga -en un plano físico, visual y psicológico- ¿acaso **podemos desarrollar formas permanentemente interesantes, que existan al margen de la influencia de la moda y del paso del tiempo?** Esto es lo que, en mi opinión, ofrece la estética de la simplicidad, con su vasto y paradójico potencial de riqueza y sensualidad.*<sup>277</sup>

Pawson retorna al camino abierto por Loos un siglo atrás, en similares circunstancias de ambiente esteticista. Corrobora aquella divertida anécdota que narraba Richard Neutra, apasionado admirador de Loos.

*Este le mostró una vez a Neutra una carta junto a la cual el arquitecto había recibido un cheque de un antiguo cliente:*

*"Querido señor Loos:*

*Varios de mis amigos se hicieron construir hace veinte o veinticinco años sus casas por arquitectos famosos. En este tiempo la inversión queda amortizada. Muchos de ellos se construyen ahora una nueva al nuevo estilo. Mi casa sigue estando bien. Mi mujer y yo y todos los que nos conocen de cerca no dejan de constatar como no se puede apreciar ningún indicio de vejez. Vivimos en ella tan felices como el primer año. Así pues, me puedo ahorrar el pago de un nuevo arquitecto; creo, sin embargo, que no es sino mantenerse en los límites de la decencia, si, tras veinticinco años, le mando un segundo honorario. Disculpe usted que el importe, al valor actual, no sea muy elevado. Permítanos expresar nuestro*

---

<sup>276</sup> LOOS, Adolf; Ornamento y educación, 1924, en Ornamento y delito; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 19

<sup>277</sup> PAWSON, John; La expresión sencilla del pensamiento complejo; El Croquis nº127, número monográfico, Madrid 2005; página 6

*agradecimiento por haber puesto todo lo necesario para comprendernos a nosotros y a nuestros deseos. Atentamente..."*

*También Loos mantuvo sin cambio alguno la vivienda que se había construido treinta años antes.<sup>278</sup>*

Un siglo después, ese afán de sencillez ajena a estilo recibió nombre, *minimalismo* y, con el reconocimiento, estableció un periodo en la historia de las formas:

*Como cada tanto se encargan de recordar los filósofos, siempre hay un espectro recorriendo el mundo. Algunos nacen y se desvanecen con la rapidez de una moda de temporada. Otros, sin embargo, recorren la historia y se visten con distintos afijos -pre, post, neo, trans- para seguir respirando el aire de los tiempos. Llegan para quedarse y van y vienen a lo largo de una civilización, una época o un siglo a los que marcan de forma indeleble. Ese parece el caso del clasicismo, del barroco o de la modernidad. En un siglo como el veinte, nacido a toda prisa, los fantasmas sobrevuelan las décadas discutiendo entre ellos, quitándose nerviosos la palabra: el "povera", el pop, el "new age", el estructuralismo, el "high tech", la deconstrucción...*

*Cada término conserva un contenido preciso hasta que rompe las fronteras de la disciplina y comienza a recorrer el campo a través del paisaje de la cultura. Este, como tantos otros, podría ser el caso del minimalismo.*

*Así, más de treinta años después del nacimiento del minimalismo escultórico en Estados Unidos, se ha pasado en el mundo del "el minimal", a "lo minimal", ya se hable de música, literatura, danza, diseño o arquitectura. Lo que antes era austero sencillo o sobrio hoy es minimalista, o "minimal", por usar el afortunado término anglosajón.*

*Alcanzar la máxima expresividad a través de la mínima expresión se ha convertido en la meta de los creadores de las más diversas disciplinas. "Que lo sencillo impacte -dice el arquitecto suizo Peter Zumthor- habla del exceso de ruidos que ha invadido nuestros paisajes".(...)*

***El tiempo dirá si no se trata más que del penúltimo disfraz ostentoso que la tecnología o la artesanía regalan a la modernidad arquitectónica, del último paso, más allá de la historia, hacia el eterno clasicismo o de un verdadero signo y estilo de estos tiempos llamado a sobrevivir a los estilos y a los propios tiempos.<sup>279</sup>***

---

<sup>278</sup> NEUTRA, Richard; *Auftrag für Morgen*, Hamburgo, 1962.

<sup>279</sup> ZABALBEASCOA, Anaxu y RODRIGUEZ MARCOS, Javier; *Minimalismos*; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2000; página 6

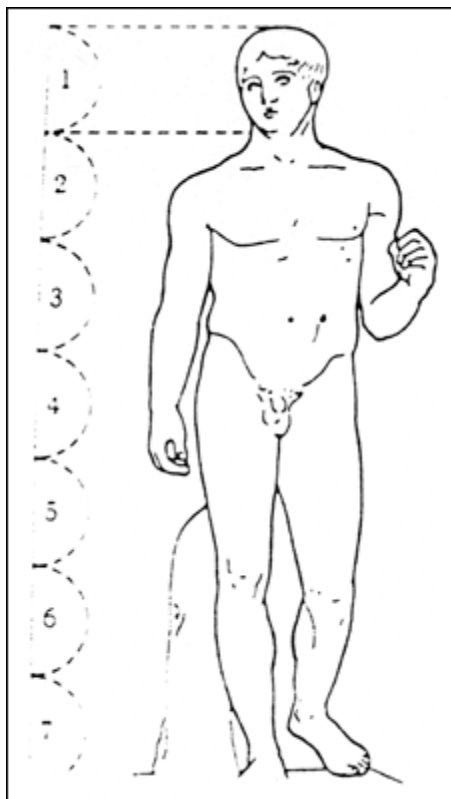


Envueltos en este vértigo del cambio, parece aventurado preguntarse sobre la posibilidad de un canon de la belleza. Poco duró a Policleto el suyo: las siete cabezas del Doriforo (450 a.c.) pasaron a ocho inmediatamente después, con Lisipo. Si esto ocurre con la altura, ¿qué diremos de las tres gracias de Botticelli, de Rubens, o de Bertel Thorvaldsen. Proporción y armonía son consideradas por la escolástica como aspectos primordiales de la belleza. La pintura y escultura renacentista mide, busca, asevera y establece el canon del cuerpo humano.

En todo caso, armonía y proporción son objeto de búsqueda infatigable, para atrapar en las redes del número la belleza natural.

No deja de ser divertido un pase de modelos de los cánones del románico, gótico y renacimiento. Y da que pensar el constante fijar las proporciones del cuerpo humano a la vista de la también constante mutación de su representación a lo largo de la historia del arte.

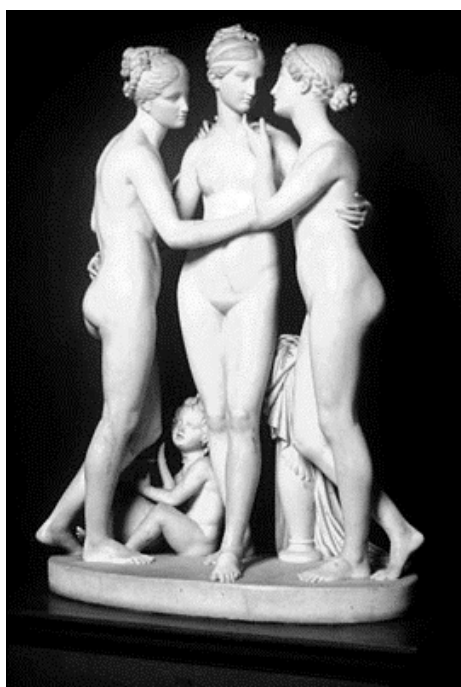
Una fresca aproximación a esa variación en el tiempo acaba de publicar Umberto Eco en su "Historia de la Belleza"<sup>280</sup>. De modo eminentemente visual ofrece una historiografía de los cánones de la belleza a través de la historia del arte. La belleza ideal de rostro y cuerpo humanos propuesta por los artistas, muestra los valores imperantes en la cultura -o culturas- del momento.



¿Qué significa "canon"? ¿cómo definen la belleza ?

Esas normas de proporción son las que dieron lugar a los órdenes. Basta cambiar de módulo: El diámetro de la columna en vez del tamaño de la cabeza. *"Siempre se les ha atribuido una personalidad "humana"; Vitruvio es seguramente el responsable. Veía en el dórico un arquetipo de "las proporciones, la fuerza y la elegancia del cuerpo del hombre", presumiblemente de un varón medio con buen tipo. Para él, la "esbeltez femenina" caracterizaba al jónico, y el corintio imitaba la "ligera figura de una muchacha", lo cual no suena muy distinto de lo anterior. Pero lo cierto es que Vitruvio abrió las puertas a esa personalización de los órdenes que el Renacimiento abrazó con entusiasmo... y a menudo contradiciéndose. Así, mientras Scamozzi es como un eco de Vitruvio cuando califica el corintio de "virginal", Sir Henry Wotton le enmienda la plana años después llamándolo "lascivo" y "engalanado como una ramera cortesana", y añade que la moral de Corinto dejó siempre mucho que desear. Sin embargo, el corintio se ha considerado siempre un orden femenino, y el dórico, masculino; el jónico ha ocupado una posición*

<sup>280</sup> ECO, Umberto; Historia de la Belleza; Editorial Lumen, Barcelona 2004



*intermedia, bastante asexualada, algo así como la de un sabio anciano o una matrona serena y afable. Las recomendaciones de Serlio en este sentido son quizá las más detalladas y coherentes. El dórico, nos dice, debe usarse en iglesias consagradas a los santos más extrovertidos: San Pablo, San Pedro, San Jorge, y en general a los caracteres militantes; el jónico a los santos y santas matronales ni demasiado duros ni demasiado tiernos y también a los hombres cultos; el corintio a las vírgenes, y muy especialmente a la Virgen María. En cuanto al compuesto, Serlio no le atribuye características especiales, mientras que considera el toscano muy adecuado para fortalezas y prisiones.<sup>281</sup>*

Fijar una proporción de elementos representaba para los griegos la perfecta expresión de belleza. Su concepto de armonía superaba al numérico-musical; su afán era la consonancia con la sinfonía del mundo.

Pitágoras trazó las consonancias musicales en unas sencillas progresiones numéricas. "Todo está dispuesto según los números" afirmaba.

Poco después Platón con sus series, llega a postular que no sólo contenían la escala musical sino que expresaban la estructura armónica del universo.

En tiempos de Augusto, Vitruvio analiza los órdenes siguientes y los describe en sus diez libros.

Vignola, en pleno renacimiento italiano, los recodificó.

Pero es Andrea Palladio quién explicita que *"la belleza surgirá de la forma y de la correspondencia del todo con las partes, de estas entre sí mismas y, una vez más, de estas con el todo; así la arquitectura puede aparecer como un cuerpo absoluto y completo, donde cada miembro concuerda con el otro y con todo aquello que sea preciso para componer lo que uno pretende"*.<sup>282</sup>

La fascinación numérica, en relación con el hombre y la armonía del mundo alcanzó a Le Corbusier mucho antes de su Modulor. Junto a los trazados reguladores, explica en "Hacia una arquitectura":

*Habiendo pedido (y obtenido) otras veces la aquiescencia de las personas de buen entendimiento era el punto revolucionario del presente libro al reclamar la "máquina de habitar", hemos sublevado después esta reciente opinión, cuando pretendimos que esta máquina podía ser un palacio. Y por palacio queríamos dar a entender que cada órgano de la casa, por la cualidad de su disposición en el conjunto, podía entrar en relaciones emocionales tales que revelasen la grandeza y la*

<sup>281</sup> SUMMERSON, John; El lenguaje clásico de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 20

<sup>282</sup> PALLADIO, Andrea; "Il Quattro Libri dell'architettura". (1562); Ulrico Hoepli. Milano, 1951. (facsimile); Los cuatro libros de la Arquitectura; libro 1. cap.1





nobleza de una intención. Y esta intención era, para nosotros, la arquitectura. A los que absortos entonces en el problema de la "máquina de habitar" declaraban: "la arquitectura tiene que servir", les respondimos: "la arquitectura tiene que conmover". Y se nos calificó de "poeta", con desdén.

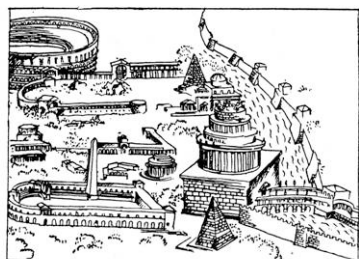
La emoción arquitectónica "es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz" (piedra angular de nuestra intervención en el movimiento arquitectónico de 1921 en el *Esprit Nouveau*).<sup>283</sup>

#### ESTETICA DEL INGENIERO, ARQUITECTURA

*Estética del ingeniero, arquitectura, dos entes solidarios, consecutivos, el uno en pleno desarrollo, el otro en penosa regresión.*

*El ingeniero, inspirado por la ley de la economía, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Logra la armonía.*

*El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es una pura creación de su espíritu; por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo, con el del mundo, determina reacciones diversas de nuestro espíritu y de nuestro corazón; y entonces percibimos la belleza.*<sup>284</sup>



*Esas formas, primarias o sutiles, flexibles o brutales, actúan fisiológicamente sobre nuestros sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblicuo, etc.) y lo conmocionan. Una vez afectados, somos susceptibles de percibir más allá de las sensaciones brutales, y entonces nacerán ciertas relaciones que actúan sobre nuestra conciencia y, nos transportan a un estado de alegría (consonancia con las leyes del universo que nos gobiernan y a las cuales se someten todos nuestros actos) en que el hombre utiliza plenamente sus facultades de memoria, de examen, de razonamiento, de creación.*

*Hoy en día la arquitectura no recuerda sus comienzos.*

*Los arquitectos hacen estilos o discuten en exceso sobre estructura; el cliente, el público, siente en virtud de costumbres visuales*<sup>285</sup>

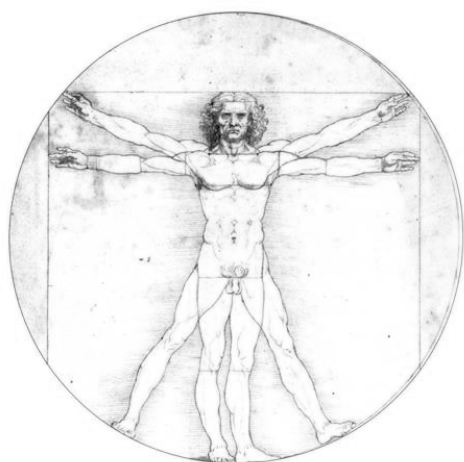
<sup>283</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; ed. Poseidón, Barcelona 1978; p. XVI-XVII

<sup>284</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978; p. XXIX

<sup>285</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978; p. 8

*Por fin podremos hablar de Arquitectura, después de tantos Silos, fábricas, máquinas y rascacielos. La Arquitectura es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de la construcción. La Construcción tiene por misión afirmar algo; la Arquitectura, se propone emocionar. La emoción arquitectónica se produce cuando la obra suena en nosotros al diapasón de un universo, cuyas leyes sufrimos, reconocemos y admiramos. Cuando se logran ciertas relaciones, la obra nos capta. La Arquitectura consiste en "armonías", en "pura creación del espíritu".<sup>286</sup>*

### - El Modulor.



Años más tarde establece con el modulor un sistema de proporcionalidad "para ordenar las dimensiones de aquello que contiene y de lo que es contenido". Estudió los sistemas de medidas de griegos, egipcios y ancianas civilizaciones, considerándolos algo "infinitamente rico y sutil, pues forman parte de las matemáticas del cuerpo humano, ágil elegante y sólido, frente a la armonía que nos mueve, la belleza".<sup>287</sup>

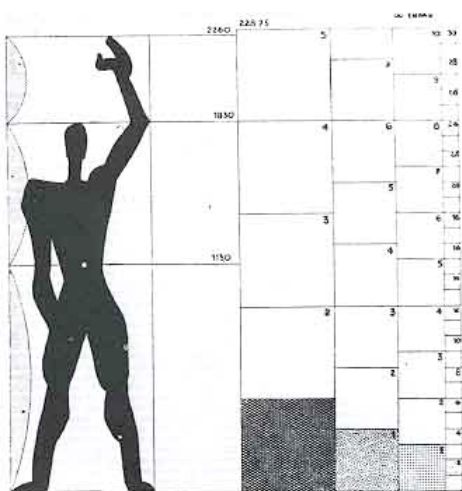
Le Corbusier, que no es precisamente de los que ocultan sus descubrimientos y recetas, tampoco disimulará su orgullo ante el favorable comentario de Einstein:

*Una Gama de dimensiones armónicas a la escala humana, aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica.*

*En 1946, el profesor Albert Einstein había escrito a Le Corbusier, en la noche misma que siguió a su encuentro en Princeton, a propósito del Modulor: "Es una gama de dimensiones que facilita el bien y dificulta el mal" (traducción literal: que complica lo malo y simplifica lo bueno).*

(...)

*En septiembre de 1951 se abrió, con la ocasión de la Trienal de Milán, el "Congreso de la Divina Proporción", congreso que reunió a sabios, matemáticos, estéticos, artistas y arquitectos. Constituyó un fundamento solemne para los problemas de proporcionamiento y de matemática planteados en las artes durante el transcurso de la historia. Una impresionante exposición*



<sup>286</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978; p.9

<sup>287</sup> LE CORBUSIER, El modulor, en obra completa 1910-1965; BOESIGER, W. ; Le Corbusier 1910-65; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1971; páginas 289 y ss.

*de manuscritos y de primeras ediciones de obras de grandes maestros de la antigüedad, de la edad media y del renacimiento, organizada por Mme. Marzoli, reunía a Vitruvio, Villard de Honnecourt, Durero, Pacioli, Pietro de la Francesca, Leonardo da Vinci, Alberti, etc. Comprendiendo varios siglos, la exposición concedía un lugar al Modulor.*<sup>288</sup>

Es paradójico escuchar al profeta de la modernidad predicando la taxis clásica. Armonía, relación numérica, matemáticas, modulaciones están mucho más cerca de la taxis, del canon clasicista que de la forma-función y forma-construcción modernas. Posiblemente, en abierta oposición a la tesis de Tzonis, el clasicismo no radica en la "poética del orden". Orden y poética vale para toda arquitectura, para todo arte. Simétrica o anti métrica, acorde o disonante, axialidad o desagregación dicen solo de modos de composición, son dos sistemas de orden. Más distancia media, aunque solo considerásemos lo formal, con el pintoresquismo de la arquitectura popular. Según Alejandro de la Sota, la arquitectura, o es intelectual o es popular.

*"Quitad la vida a lo clásico, sólo queda lo académico, la fórmula", avisó Le Corbusier cuando empezaron a hablar de él como de un clásico. El sistema que había inventado no suplía el talento de los arquitectos, como la escala no sustituía el de los músicos.*<sup>289</sup>

#### **- Tipos, modelos y leyes de las formas modernas.**

El clasicismo, en su continuo recurso a los modelos de la tradición, depura un contado catálogo de tipologías. Por eso hablamos de planta basilical, de edificio claustral, peristilo o pórtico. El tipo entraña cierta atemporalidad. No es totalmente independiente de lugar y construcción, como tampoco de la cultura de uso que lo genera, pero logra sobrevivir en la memoria, con una imagen propia e identificable. Si no podemos llamarlo concepto, nos sugiere al menos una "radiografía". Así lo describe Rossi:

*"Pienso, pues, en el concepto de tipo como en algo permanente y complejo, un enunciado lógico que se antepone a la forma y que la constituye.*

<sup>288</sup> LE CORBUSIER, El modulor, en obra completa 1910-1965; BOESIGER, W. ; Le Corbusier 1910-65; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1971; página 290. Cfr. LE CORBUSIER; *Le Modulor, Boulogne, L'Architecture d'Aujourd'hui, 1950* y LE CORBUSIER; *Modulor 2, Boulogne, L'Architecture d'Aujourd'hui, 1955*

<sup>289</sup> ZABALBEASCOA, Anatxu, RODRIGUEZ MARCOS, Javier; *Vidas Construidas*; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005.

(...cita de Quatremere de Quincy:)

"La palabra tipo no representa tanto la imagen de una cosa que copiar o que imitar perfectamente cuanto la idea de un elemento que debe servir de regla al modelo"

(...)

"por último podemos decir que tipo es la idea misma de la arquitectura. Lo que está más cerca de su esencia. Y por ello, lo que, no obstante a cualquier cambio, siempre se ha impuesto "al sentimiento y a la razón".<sup>290</sup>

Aplicando una especie de lenguaje, el clasicismo muestra leyes propias de composición, las que Durand llega a desarrollar en una amplia combinatoria<sup>291</sup>.

El primer Movimiento Moderno repudia toda historia como lastre, según vimos, en un afán de progreso sin rémoras ni prejuicios. Sin embargo, pronto generará sus propias leyes. Le Corbusier comenzó enumerando los cinco puntos, propuso luego lo que llamó las cuatro composiciones, los tres establecimientos humanos y, más adelante, las 7v, los siete modos de circular.

Por blanco y aséptico que sea, es preciso algún vocabulario para expresar los conceptos. Y, la arquitectura despojada de la formas clásicas, se encarna en barcos, aviones y automóviles.

A ellos acude Le Corbusier para redefinir el concepto de belleza:

"El avión es un producto de alta selección". "La lección del avión esta en la lógica que ha presidido el enunciado del problema y su realización".<sup>292</sup> Y no duda en verificarlo, acto seguido, sobre el Partenón: "El Partenón es un producto de selección aplicado a una norma". Ya después de un siglo, el templo griego estaba organizado en todos sus elementos. Cuando se ha establecido una norma, se ejerce el juego de la competencia inmediata y violenta. Es una lucha para ganar hay que ser mejor que el adversario en todos los aspectos, en la línea de conjunto y en todos los detalles".<sup>293</sup>

Esta reflexión descubre que sus modelos no son anecdóticos. No son sus formas la que le interesan –

---

<sup>290</sup> ROSSI, Aldo ; La arquitectura de la ciudad. (1ª ed.1966); editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979; capítulo 1.3 cuestiones tipológicas; página 77

<sup>291</sup> DURAND, J.N.L. ; *Précis des leçons D'Architecture, données a l'école royale polytechnique. Second volume.* París 1817; Version castellana: Pronaos, Madrid 1981

<sup>292</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977;* traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978; página .XXXI

<sup>293</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977;* traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978; . página 106)

pese a que dejan huella manifiesta en sus obras –sino el concepto y las leyes de su génesis.

*“La cultura es la resultante de un esfuerzo de selección. Seleccionar significa descartar, podar, limpiar, nacer, salir desnudo y claro lo esencial”*.<sup>294</sup>

Le Corbusier, más utilitarista que Mies o Kahn, no se pregunta qué es una cuchara o una silla, sino para qué sirven. *“La silla esta hecha para sentarse”*; *“la ventana sirve para iluminar y para mirar”*.<sup>295</sup>

Unas leyes seguirán a otras.

Aquella conquistada libertad de las fachadas, independiente de las restricciones estructurales, será domesticada por Le Corbusier; primero mediante trazados reguladores, a los que dedicó todo un capítulo, el III, de *“Hacia una arquitectura”*<sup>296</sup>. Después, parametrizando abiertamente la armonía, con su sistema modulator.

Mies retomará una relación de proporción en las alturas, sobre su habitual trama de modulación con resonancias de la clásica proporción alto-ancho-profundo de Palladio, así como una simetría horizontal.<sup>297</sup>

Tras el esfuerzo inicial por romper con leyes y sistemas académicos para generar nuevas formas originales desde una mirada fresca, el movimiento moderno llega, inevitablemente, con el acopio de resultados experimentados, a un elenco de leyes propias y nuevos tipos, fruto de las nuevas variables.<sup>298</sup>

---

<sup>294</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978; página 110)

<sup>295</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978; página 92)

<sup>296</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978; página 49 a 64

<sup>297</sup> ABALOS Y HERREROS; Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea; editorial Nerea, Guipúzcoa 1995. (ed. revisada 2000); página 104 y nota 47: Sobre la simetría horizontal en la obra de Mies, véase EVANS, R. Mies van der Rohe Paradoxical symmetries; AA Files nº19, primavera 1990.

<sup>298</sup> cfr. BENEVOLO, L. Y OTROS; La proyectación de la ciudad moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

## 2. La forma permanente en el tiempo.

### - La belleza estable.

El canon, la proporción, la armonía fijada mediante el número muestran un afán de permanencia. Denotan un esfuerzo por objetivar, por establecer de una vez por todas unos parámetros ciertos, indelebles, objetivos, codificados, verdaderos. Quieren señalar un camino seguro a través de los vaivenes de épocas, estilos y modas.

Pero...¿basta el número? ¿Es todo, acaso, mera cantidad?

La belleza, según el diccionario de la academia, es una *“Propiedad de las cosas que nos hace amarlas, infundiendo en nosotros un deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas.”* Y, belleza artística es *“La que se produce de modo cabal y conforme a principios estéticos, por imitación de la naturaleza o por intuición del espíritu.”*

Entendida con S. Agustín como *“esplendor de la verdad”*, arranca, como ella, de la adecuación, objetivándose en la aprehensión de lo entitativo.

### - Belleza según López Quintas.

Afirma este filósofo contemporáneo<sup>299</sup> que la belleza no es fruto de una especulación metafísica, sino la experiencia de una cualidad de lo real que brota espontáneamente.

Ni es una mera impresión subjetiva ni es solo un hecho objetivo: brota de la correlación entre ambos que se da en la contemplación. Esta no es una actitud pasiva sino con-creadora. El sujeto trasciende los elementos sensibles intuyendo –aun sin entenderlas racionalmente– las estructuras formales del objeto.

La fruición no se produce por el agrado superficial, *acariciante*, de la mera percepción sensible –determinados colores, líneas o sonidos–, sino en el orden espiritual subyacente. Lo bello no atrae por agradable, sino por ambital, envolvente, fantástico.

No se entienda por fantasía lo irreal, sino el clima donde germina lo más hondamente real.

<sup>299</sup> cfr. LOPEZ QUINTAS; Antonio; Hacia un estilo integral de pensar. I. Estética. II. Metodología, Antropología, Editora Nacional, Madrid 1967, 2 vols.

El esplendor de lo bello es una luminosidad de su configuración que emerge del proceso constitutivo de la forma: de ahí la acepción de “formosum”.

El orden dice tanto de relaciones cuantitativas como cualitativas. Llamamos “proporción” a las cuantitativas: dimensión, número. Y, “armonía” a las cualitativas: semejanza, contraste, fusión.

En pintura, más que en escultura, es crítico el desnivel entre los planos objetivo-expresivo y metaobjetivo-expresante, al representar en una superficie bidimensional una realidad tridimensional. Eso ya da lugar a una sensación de belleza, de plenitud –más que de agrado-, producida por la transfiguración. El que contempla se sumerge en una trama de líneas, formas y colores que lo remite a un espacio más allá de aquel donde está el cuadro; a una luz más allá de aquella que lo ilumina. Brota el gozo en la co-creación del ámbito.

¿Y cuando falta el argumento? La pintura no figurativa cambia el papel del argumento por el tema, cambia la visión por el orden.

Pero es el retrato quien deja claro que el quid de la pintura no está en el argumento, en la objetivación de la realidad a través de la mimesis. Porque lo interesante de un retrato no es lo que se ve, sino lo que no se ve: la biografía, el carácter.

Otro tanto pone de manifiesto la poesía: Supera la expresión prosaica de lo superficial y anodino para sugerir la intuición de lo profundo. Genera, mediante imágenes, ámbitos de lo meta-objetivo. La luz del arte poético solo vibra en un ámbito de reverencia.

Las artes escénicas denotan la plenitud de la palabra: Palabra hablada, encarnada, contextualizada. Nos transportan a la fantasía que, como apuntamos, no es lo irreal, sino el clima de lo más hondamente real. No solo el niño necesita fantasía: *“El hombre no puede soportar demasiada realidad”*, afirma T.S. Eliot.

Las artes abstractas, música, arquitectura, no siguen ese camino, no representan. Sin argumentos parecen un mero juego de formas. Se aproximan a la belleza fuera del arte, la que nos sobreviene en la contemplación del hombre, de la naturaleza, de la geometría, del paisaje... Ahí surge el gozo estético en la contemplación de un orden interno.

El paisaje pone de manifiesto el salto de usuario a contemplador. Necesita un distanciamiento, perspectiva. Corrobora que para la belleza no basta las condiciones del objeto ni la decisión del sujeto: La belleza requiere una participación inmersiva, la cogeneración de un ámbito reverencial.<sup>300</sup>

---

<sup>300</sup> cfr. el largo excurso de RUIZ RETEGUI, Antonio; Pulcrum. Reflexiones sobre la belleza desde la antropología cristiana, Ed. Rialp. Madrid 1998, 198 págs.

### - Belleza y tiempo según Danto.

En su reciente colección de ensayos sobre estética, el filósofo y crítico de arte Arthur Danto aborda repetidamente las relaciones entre belleza, tiempo y cultura, reflexionando sobre la posibilidad de una belleza intemporal y universal. De hecho, así comienza el prefacio de su última publicación, *El abuso de la belleza*:

*No deja de ser curioso que aun aspirando a esa **intemporalidad** que en general toda filosofía busca, mi filosofía del arte sea tan deudora de su momento histórico que resulte fácil pensar que su relevancia reside sobre todo en la relación que mantiene con el arte que la propició. Dicho arte era, a su vez, el producto de distintos movimientos de vanguardia de principio de los sesenta, sobre todo en los radicados en la ciudad de Nueva York o sus alrededores. Cuesta imaginar, por otra parte, que ese arte pudiera haberse producido con anterioridad a esa fecha. Basta pensar, por ejemplo, en la célebre "Caja Brillo" de Andy Warhol, que ha ocupado un lugar tan destacado en mi pensamiento y en mis escritos. Realizada y expuesta en 1964, constituía una apropiación de un envase comercial de cartón con apenas un año de vida.(...) Así pues, la pregunta que despertó inicialmente mi interés como filósofo era que había hecho posible que algo se convirtiera en obra de arte en determinado momento histórico sin que hasta entonces hubiera podido aspirar a ese mismo estatus. Pregunta que, para empezar, planteaba el interrogante filosófico general de que aporta la situación histórica al estatus artístico de un objeto*

*De algún modo, la **intemporalidad** propia de la filosofía ha tendido a influir en el modo en que contemplamos la intemporalidad de los objetos que interesan a la filosofía. A mi siempre me pareció filosóficamente instructivo, sin embargo, imaginar que sucedería si objetos muy de su momento histórico, como la "Caja Brillo" fueran devueltos a una época muy anterior, como el célebre yanqui de Connecticut que Mark Twain imagino trasladado a la corte del rey Arturo. Para la portada original de mi libro "Más allá de la Caja Brillo", el ingenioso pintor Russell Corner tomó la famosa lección de anatomía de Rembrandt y reemplazo el cadáver por la "Caja Brillo", dando la impresión de que los circunspectos alumnos del doctor Tulp estaban siguiendo, en el siglo XVII, un discurso sobre arte de vanguardia de mediados del siglo XX. En los museos enciclopédicos de hoy a nadie le extraña pasar de una sala dedicada al arte holandés del XVII a una de arte norteamericano del XX. Cuando lo hacemos, sin embargo, arrastramos la yuxtaposición de obras de varios siglos y culturas en un solo espacio en el que estas pueden "comunicarse" entre sí, como les gusta decir a los comisarios. Pero para aquellos para los que*



FIGURA 1. Russell Corner, *Imagen de portada para Más allá de la Caja Brillo.*  
El contenido puede perderse en el tránsito temporal.



*pintaba Rembrandt les habría resultado totalmente imposible encajar la "Caja Brillo" en su concepto de arte. En 1917, Marcel Duchamp presento un "ready made" asistido -a efectos prácticos, un urinario- a una exposición que, teóricamente, no tenía jurado. Pero que tenía un comité de selección de obras que la rechazo, argumentando explícitamente que aquello no era arte. En el mundo artístico de 1917 había sectores capaces de aceptar los "readymades" de Duchamp, pero quedó claro que el comité de la Sociedad de Artistas Independientes, patrocinadora de la exposición, no era uno de ellos. De la misma manera, para muchos sectores del mundo artístico de 1964 la "Caja Brillo" ni siquiera era arte. Pero no existió ni podría haber existido ningún sector del mundo artístico de París de 1864 -o del Amsterdam de 1664- capaz de acoger la "Caja Brillo". (...) Como escribió Heinrich Wollfin, no todo es posible en todo momento. En este sentido de imposibilidad histórica, la "Caja Brillo", aun siendo teóricamente posible como objeto, no era posible como arte mucho antes del momento de su realización. (Recordemos que la "Caja Brillo" estaba hecha de contrachapado industrial, inexistente en 1864 y no digamos ya en 1664, y estaba pintada con tinta de serigrafía, que con toda seguridad tampoco existía entonces. Los filósofos pasan por alto estas cuestiones sin pestañear cuando llevan a cabo esta clase de "experimentos mentales". Un objeto como la "Caja Brillo" podría haber causado estupefacción, de modo parecido a los cocos hallados en las playas de la Europa medieval.)*

*Estas reflexiones no solo nos hacen dudar de la **intemporalidad del arte**, sino que, de manera mucho más inmediata, cuestionan el modo en el que debemos de abordar las obras de arte desde una óptica de crítica estética.*

*(...)*

*El arte de los sesenta fue el desencadenante de mi reflexión, pero esta aspira a ser universal e **intemporal**.*

*(...)<sup>301</sup>*

Y más adelante ofrece alguna reflexión sobre la posibilidad de un canon universal:

*Kant reconoce que en los temas de belleza no todo el mundo esta de acuerdo en todos los casos particulares, pero la analogía requiere la creencia en que debieran hacerlo. En la Ilustración se creía que unos mismos principios morales la Regla de Oro, por ejemplo- debían encontrarse en todas las sociedades, con lo que la **universalidad** sería coextensiva a la humanidad. ¿Se mantendría el paralelismo respecto a la Belleza?*

---

<sup>301</sup> DANTO, Arthur C.; El abuso de la belleza; editorial Paidós, Barcelona 2005; páginas 15 y ss.

*Resulta interesante comprobar que Kant manejaba las diferencias morales y estéticas de modos sistemáticamente paralelos. Leyendo los viajes del capitán Cook descubrió los Mares del Sur y es evidente que la otredad de las sociedades descritas por Cook le causo una honda impresión. Kant se pregunta si "nosotros" seríamos capaces de vivir esas otras vidas. Entre la casuística enumerada para ilustrar la acción del imperativo categórico, habla de un individuo con talento que se encuentra en unas circunstancias cómodas "y prefiere ir en busca de placeres a esforzarse por ampliar y mejorar sus capacidades naturales". (...) Lo que para los relativistas son diferencias culturales, para Kant son diferencias en el desarrollo, a imagen de las diferencias entre niños y adultos. Los isleños de los Mares del Sur son europeos primitivos, como un niño es un adulto primitivo.*

*Pero de forma análoga Kant rechaza la estética de los Mares del Sur, tal y como el la entiende. Basándose, suponemos, en ilustraciones de carácter antropológico que debieron llegar a sus manos, Kant sabía que hay partes del mundo donde los hombres se recubren de un tatuaje en espiral: "Se podría aderezar una figura con todo tipo de espirales y líneas delgadas pero regulares, como hacen los neozelandeses con sus tatuajes, con tal de que no se tratara de la figura de un ser humano" escribe en la Crítica del Juicio.<sup>302</sup>*

Y así prosigue su descripción del concepto de Canon en la obra de Kant:

*Al tratar la belleza humana, Kant no presupone que haya un único modelo para la misma, porque es consciente de las diferencias raciales y reconoce que razas diferentes alimentaran concepciones dispares de la belleza humana. Para cualquier raza, la idea de una persona bella, en términos fisonómicos, es el resultado de una especie de media inconsciente, un compuesto estadístico fruto de la imaginación productiva que dicta una norma "subyacente a la idea normal de belleza de la figura humana", como escribe Kant en el capítulo 17 de su "Crítica". Hoy en día existen programas informáticos capaces de extraer la norma partiendo de todas las imágenes que queramos escanear e introducir en el ordenador. Es poco probable que el morfo resultante encaje con un individuo con el que podamos toparnos, como también es poco probable que un ser humano individual sea el perfecto ejemplo de la idea vigente de belleza. De hecho, se ha demostrado hace poco que una imagen fusionada de unas sesenta personas sería votada como más atractiva que las imágenes de la mayoría de quienes participaron en la fusión. (...) Los*

---

<sup>302</sup> DANTO, Arthur C.; El abuso de la belleza; editorial Paidós, Barcelona 2005; pagina 81.

**límites de la universalidad quedan establecidos por el hecho de que el canon de belleza varíe de sociedad en sociedad, especialmente por cuanto cada sociedad esta formada por miembros de un tipo racial diferenciado: "Así pues", continua Kant, "bajo esas condiciones empíricas un negro tendrá necesariamente una idea normal de la belleza (de la figura humana) distinta a la de un hombre blanco, un chino una idea normal distinta a la de un europeo, etc.... Es la imagen para toda la raza." (...)**

*Si el embellecimiento ha de ser la meta, se supone que todos desearían que su belleza se aproximara a la del hiperomorfo. Kant cita una obra de Policleteo, el Doriforo o el portador de lanza, que acabó siendo conocida como el "Canon", por cuanto encarnaba con una perfección tallas proporciones correctas de la forma masculina ideal que podía servir de atlas para escultores.<sup>303</sup>*

#### **- Arquitectura, expresión de lugar y tiempo.**

La arquitectura no solo sugiere ámbitos de transfiguración (siguiendo con la tesis de Quintans), de distancia perspectiva del mero utilitarismo, los crea. Construye un mundo dentro del mundo, escenarios para la contemplación, artefactos fantásticos para lo meta-objetivo, que ponen en vibración las coordenadas espacio-temporales. En brillante sentencia de Van Eyk, *"hay arquitectura cuando el espacio se hace lugar y el tiempo acontecimiento"*.<sup>304</sup>

Así, el lugar –luego veremos el tiempo– es más que mera condición de la arquitectura. Es el germen de la innegable belleza de la arquitectura popular, en su larga y sabiamente experimentada respuesta a las condiciones del clima, de los materiales, de los usos. Nos permite volver a reflexionar sobre la adecuación.

La innegable belleza que reside en la expresión de esa coherencia se corrompe en mero folklorismo al trasladarla o al reducirla a mera cuestión formal. Muere al desenraizarla, pues deja de ser verdad necesaria al reducirla a forma ambiental. De nada vale proporción, número o forma al desvincularla de la objetividad. Pierde su adecuación.

---

<sup>303</sup> DANTO, Arthur C.; El abuso de la belleza; editorial Paidós, Barcelona 2005; páginas.120-122

<sup>304</sup> VAN EYK , A.; Arquitectos nº. 148, CSAE, Madrid cuarto trimestre 1999; vease también: VAN EYCK, A.; El interior del tiempo (1969); Recogido en HEREU / MONTANER / OLIVERAS; Textos de arquitectura de la modernidad; Editorial Nerea, Madrid 1994

Por eso Alejandro de la Sota reducía toda arquitectura a intelectual o popular.

¿Es posible entonces, una arquitectura utópica ? A primera vista cae bajo sospecha.

¿Y el tiempo? , ¿es posible una arquitectura acrónica ? , ¿está inexorablemente atada a sus coordenadas temporales ? .

Los arquitectos llevan siglos levantando clasicismo justo con esa intención. Clasicismo como solución universal, utópica y atemporal.<sup>305</sup>

La fuerza de Roma conquistadora, que levanta sus monumentos, extendiendo su ciudadanía –civilización– allá por dónde pasa, pervive siglos después de la caída del imperio.

La arquitectura moderna brinda ejemplos conocidos de “utopía” . Y no sólo por sus modos blancos , cúbicos y sobrios , “internacionales”. Le Corbusier , concluida su villa Savoye en el rigor climático de Paris (paralelo 48), propone una urbanización con esta, ¡en Brasil ! .<sup>306</sup>

Los nuevos prototipos modernos tienen vocación de llegar a ser tipo y modelo utópico. Desde la casa Citrohan hasta las "unités". Y , por seguir con Mies , no sólo sus rascacielos ofrecen idéntica fachada a cualquier orientación: unas oficinas para Bacardí de Cuba bien valen como museo en Berlín.

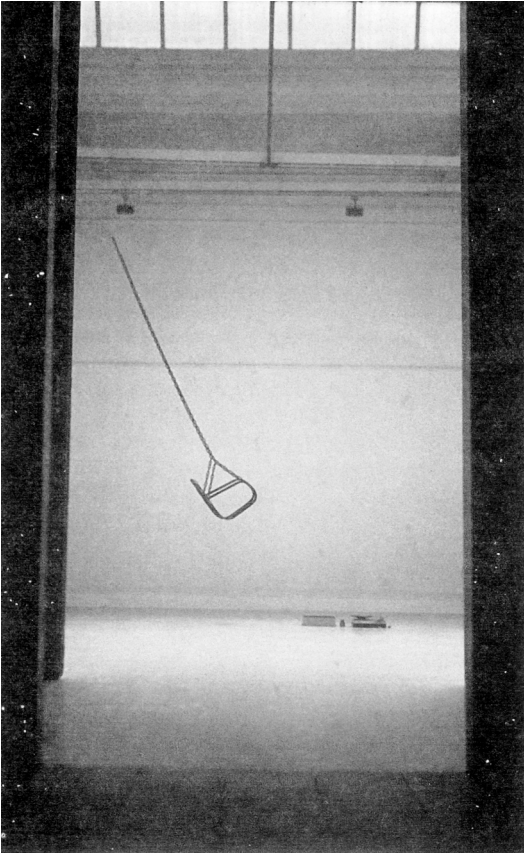
Si la miramos desde las coordenadas temporales, aporta ya la arquitectura moderna motivos de reflexión, pues en su juventud se enfrenta ya a los planteamientos de regusto historicista. Lo que se construyó como herramienta de uso efímero, se enfrenta al planteamiento de los monumentos del pasado, a los criterios de restauración y de reconstrucción. No hablamos de las reparaciones, más o menos profundas, que van necesitando los prototipos más audaces: El gobierno civil de Tarragona ó el Gimnasio maravillas de Alejandro de la Sota se proyectaron como espacios-herramienta, se construyeron como "máquinas de vivir". Es distinto el caso de la casa de la cascada de Wright.

---

<sup>305</sup> *"Hemos dado un paso más sobre la vieja fantasía de viajar por el tiempo: Ahora ya producimos el pasado, lo construimos a voluntad."*

CRUZ, M.; Estamos de más en el presente; El País 15 enero 1999. Aquí, tomado de BRAVO REIMS, Restituto; Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984); Editor: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Colección Textos de Doctorado. Serie Arquitectura. Nº 14 Año de 1ª edición: 2000; página 268.

<sup>306</sup> LE CORBUSIER; obra completa; BOESIGER, W. ; Le Corbusier. *Ouvre complete*; editorial Gisberger, Zurich, 1953.



Sus excesivos vuelos han de pagar el precio de la audacia de toda investigación.

Como el clasicismo, en su disfraz sobreañadido, pretende escapar del tiempo, ocultando el momento presente, la modernidad, en su desnudez, anhela la atemporalidad de lo arcaico, de lo inicial. Así expresa ese deseo Juan Navarro:

**- El espacio vacío, el tiempo detenido. (Navarro Baldeweg).**

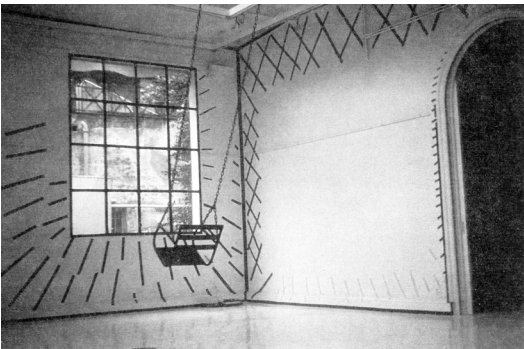
*Somos parte productiva de un complejo sistema que procesa estados físicos y de información dentro a su vez de otro sistema global de interacciones. Las nociones de "próximo" y "remoto" dependen del tipo de interacción.*

*(...)*

*Pero el hombre es, al mismo tiempo, elemento esencial de tal complejidad y esta condicionado biológicamente en sus capacidades perceptuales, psíquicas y orgánicas. Esta situación de yuxtaposición heterogénea (que implica, por una parte, diversidad, pluralidad, juego de ideas e inevitable mestizaje cultural y, por otra, una condición humana orgánicamente inmutable) ha hecho que la modernidad manifieste su vocación solidaria con la esencia de estar en el mundo explorando unas formas próximas a lo más arcaico. Se han realizado obras que, examinadas con atención, revelan familiaridad con el arte más primitivo o directo. Brancusi o Picasso son ejemplo de esa actitud.*

*Por eso, dentro de la complejidad del sistema, **existe una componente que no evoluciona**, que se aprecia en situaciones locales aisladas o primitivas o bien en fenómenos tan característicos como el garabato, del arte infantil. Este "**tiempo detenido**" no se corresponde con el tiempo histórico clásico; se trata más bien, de un aspecto investigado por la modernidad y que apunta a las formas más arcaicas y directas (...)*

*Creo que tanto el espacio vacío de la compleja estructura de la red de información como el tiempo detenido son las características extremas del lugar que nos gustaría habitar.<sup>307</sup>*



<sup>307</sup> NAVARRO BALDEWEG, Juan; La habitación vacante; editorial pre-textos de arquitectura, Colegio de arquitectos de cataluña, demarcación de Gerona, 2001. (1ªed. 1999), páginas 53-55.

### - Forma y tiempo según Loos.

Extraemos algunos de sus textos relacionados con el tiempo, en los que, repetidamente, insiste en las siguientes ideas:

El ornamento, el estilo y la moda, son origen de caducidad. Su ausencia garantiza la permanencia.

Para Loos no existen, sin embargo, formas eternas, fuera del tiempo. La forma natural revela el espíritu de la época.

### LOS INTERIORES DE LA ROTONDA, 12 junio 1898

*Ni el arqueólogo, ni el decorador, ni el arquitecto, ni el pintor, ni tampoco el escultor deben amueblar nuestras viviendas. Entonces, ¿quién debe hacerlo? Pues muy sencillo, que cada cual sea su propio decorador. Claro que así no podremos vivir en casas de "estilo". Pero ese "estilo", el estilo con comillas tampoco lo necesitamos.*

*¿Qué es lo que se entiende por dicho estilo? No puede definirse muy fácilmente. A mi modo de ver, la mejor respuesta a esa pregunta la dio una buena ama de casa cuando dijo: "Cuando sobre la mesita de noche hay una cabeza de león y esta misma cabeza de león se haya en el sofá, el armario, las camas, los sillones, el palanganero... en fin, sobre todos los objetos de la habitación, entonces se dice que dicha habitación es de "estilo".<sup>308</sup>*

### DEGENERACION DE LA CIVILIZACION, 1908

(...)

*Entre los radios de la rueda giratoria del tiempo nadie ha podido aún meter con rudeza la mano sin haberla perdido.*

*Tenemos nuestra civilización, con sus formas en las que transcurre nuestra vida y los artículos de consumo que la posibilitan. Ningún hombre, ni asociación, crearon nuestros armarios, nuestras pitilleras, nuestros adornos. Las creo el tiempo. Evolucionan de año en año, de día en día, de hora en hora. Ya que nosotros, nuestros puntos de vista y nuestras costumbres también evolucionamos de hora en hora. Y por ello cambia nuestra civilización.*

(...)

*La asociación quiere realizar objetos para la eternidad, que no sean del estilo de nuestra época. Mal asunto; pero Muthesius también señala que, mediante el*

---

<sup>308</sup> LOOS, Adolf; Ornamento y delito; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 132

*trabajos en colaboración, en la Deutsche Werkbund se ha de encontrar el estilo de nuestra época.*

*Este es un trabajo innecesario. El estilo de nuestra época ya lo tenemos. Lo tenemos mientras el artista, es decir, el miembro de la Deutsche Werkbund, aún no haya metido la nariz.*

*(...)*

*Hace diez años, al mismo tiempo que el café Museum, creo Joseph Hoffmann -que representó al Deutsche Werkbund en Viena- los interiores de la tienda Apollokerzenfabrik. La obra se ensalzó como espíritu de nuestra época. Actualmente nadie opinaría lo mismo. La distancia de diez años nos ha mostrado que esa obra fue un error y así, dentro de diez años más, se verá clara y nítidamente que las obras de esa tendencia no tienen nada en común con el estilo de nuestros días. Ciertamente, Hoffmann ha abandonado la marquetería a partir del café Museum, y ahora en lo que concierne a la construcción, se ha acercado a mi estilo. Sin embargo, aún hoy cree poder embellecer sus muebles con ornamentos hechos según patrones, con incrustaciones y extraños esmaltes. Pero el hombre moderno considera un rostro sin tatuar más bello que otro tatuado, aunque el tatuaje lo hubiera hecho el propio Miguel Ángel. Con las mesillas de noche sucede lo mismo.<sup>309</sup>*

## **ORNAMENTO Y EDUCACIÓN, 1924**

*La vida de un objeto de uso corriente depende de la duración de su material y su valor moderno es, precisamente, la solidez. Si abuso de la ornamentación en dicho objeto hago más breve su vida, puesto que, sujeto a los caprichos de la moda, tendrá que morir más pronto.<sup>310</sup>*

## **ARQUITECTURA, 1910**

*¿Quiere usted acompañarme a la orilla de un lago de montaña? El cielo es azul, el agua verde y todo está en profunda calma. Las montañas y las nubes se reflejan en el lago y también las casas, granjas y capillas. No parecen hechas por la mano del hombre, sino surgidas del taller de Dios. Lo mismo que las montañas y árboles, las nubes y el cielo azul. Y todo respira belleza y calma*

*¿Y allí? ¿Qué es aquello? Un tono discordante en esta paz. Como una estridencia innecesaria. En medio de las*

---

<sup>309</sup> LOOS, Adolf; Ornamento y delito; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 119.

<sup>310</sup> LOOS, Adolf; Ornamento y delito; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 19.

*casas de los campesinos, que no las hicieron ellos, sino Dios, hay un chalet. La obra de un arquitecto, ¿bueno o malo? Lo ignoro. Sólo sé que han desaparecido la paz, la calma y la belleza.*

*Porque ante Dios no hay arquitectos buenos o malos. En las cercanías de su trono, todos los arquitectos son iguales. En las ciudades, en el reino de Belial, hay finos matices, como precisamente corresponde a los vicios, y por ello pregunto: ¿Cómo es que todo arquitecto, tanto si es bueno como si es malo, estropea el paisaje del lago?*

*El campesino no lo hace. Tampoco el ingeniero, que construye las vías para un tren que pase junto a la orilla, o con sus barcos que hacen profundos surcos en la clara superficie del lago. Éstos crean de otro modo. El campesino ha cortado el verde césped donde ha de erigirse la nueva casa y ha excavado la tierra en el sitio donde han de alzarse los cimientos. Entonces surge el albañil. Si hay tierra arcillosa en las proximidades, esto significa que habrá un ladrillar que le provea de ladrillos. Si no, también sirve la piedra que constituye la orilla. Y mientras el albañil coloca un ladrillo sobre otro, o una piedra sobre otra, el carpintero inicia su trabajo. Alegres suenan los golpes del hacha. Hace la cubierta. ¿Qué tipo de cubierta? ¿Bonita o fea? Lo ignora. La cubierta.*

*Y luego, el carpintero toma las medidas para puertas y ventanas y aparecen todos los demás trabajadores que, a su vez, toman medidas, van a sus talleres y trabajan. Y después, el campesino remueve en un gran cubo el preparado de cal y encala su casa de blanco. Guarda la brocha con que lo hace, porque, al año siguiente por Pascua, volverá a necesitarla.*

*Ha querido levantar una casa para él, para su familia y para su ganado, y lo ha conseguido. Igual que sus vecinos o su bisabuelo. Como lo consigue cualquier animal que se deja guiar por sus instintos. ¿La casa es bella? Sí, es tan hermosa como pueda serlo una rosa o un cardo, un caballo o una vaca.*

*Y de nuevo pregunto: ¿Por qué estropea un arquitecto, tanto si es bueno como si es malo, el paisaje del lago? **El arquitecto, como casi todos los demás habitantes de la ciudad, no posee cultura. Le falta la seguridad del campesino, que tiene dicha cultura.** El habitante de la ciudad es un desarraigado. Llamo cultura al equilibrio entre -el interior y el exterior del ser humano, que garantiza un modo de pensar y de actuar sensato. Próximamente daré una conferencia sobre el tema: ¿Por qué tienen los papúas una cultura y los alemanes no?*



*La historia de la humanidad no presenta hasta ahora ningún período carente de cultura. La creación de este tipo de períodos estaba reservada al ciudadano de la segunda mitad del siglo XIX. **Hasta la evolución de nuestra cultura había sido continua. Se obedecía a la época y no se prestaba atención al futuro ni al pasado.***

*Pero entonces surgieron los falsos profetas. Dijeron: ¡Qué vida más horrible y aburrida es la nuestra! Y reunieron todos los objetos de todas las culturas y los colocaron en museos y dijeron: Ved, esto es belleza. Vosotros, sin embargo, habéis vivido entre cosas deplorables y feas.*

*Entonces se produjeron muebles que, como las casas, estaban provistos de columnas y cornisas; se emplearon el terciopelo y la seda. Sobre todo, se produjeron ornamentos. Y como el artesano, por ser un hombre moderno y culto, no estaba en situación de dibujar ornamentos se fundaron escuelas en las que se deformó todo lo posible a jóvenes mentalmente sanos. De igual modo que, en China, se mete a los niños en vasijas y se ceban durante años hasta que, como atroces abortos, hacen estallar su jaula.*

*Estos atroces abortos espirituales fueron, al igual que sus hermanos chinos, debidamente observados y gracias a sus defectos pudieron ganarse con facilidad el pan.*

*No había nadie que dijera a los hombres: ¡Pensad que el camino de la cultura es un camino que, partiendo del ornamento, conduce a la carencia de ornamentos! La evolución de la cultura va emparejada con el abandono del ornamento en los artículos de consumo. El papúa cubre de adornos cuanto se halla al alcance de sus manos, desde su cuerpo y rostro hasta su arco y su barca de remos. Pero, actualmente, los tatuajes son signo de degeneración y sólo los llevan los criminales y los aristócratas degenerados. Y el hombre culto, en contraste con el papúa, considera que un rostro sin tatuar es más bello que otro tatuado, aunque los tatuajes procedieran de Miguel Ángel o del propio Kolo Moser. Y el hombre del siglo XIX no sólo quiere ver protegido su rostro, sino también sus maletas, vestidos, muebles, casas del nuevo papúa producido artificialmente. ¿El gótico? Estamos más allá que los hombres de la época gótica. ¿El Renacimiento? También lo hemos superado. Nos hemos vuelto más refinados y nobles. Carecemos de los templados nervios que son precisos para beber en una jarra de marfil en la que esté labrada una batalla de amazonas. ¿Hemos perdido las técnicas antiguas? ¡Gracias a Dios! A cambio de todo esto tenemos la música de Beethoven. Nuestros templos ya no están pintados, como el Partenón, de azul, rojo, verde y*

*blanco. No, hemos aprendido a estimar la belleza de la piedra desnuda.*

*Pero por aquel entonces -ya lo he dicho antes- no había nadie que aleccionara a los hombres, y los enemigos de nuestra cultura y quienes alababan antiguas civilizaciones hallaron fácil el juego. Además, se encontraban en un error. Entendían mal las épocas pasadas. Como sólo se conservaron los objetos que, gracias a su ornamentación, carente de finalidad, no eran adecuados para el uso, solamente quedaron dichos objetos ornamentados y así se llegó a la conclusión de que, en épocas anteriores, tan sólo habían habido objetos adornados. De otro modo, los objetos pudieron clasificarse con facilidad según su antigüedad y procedencia, gracias a sus ornamentos, y el catalogarlos fue una de las distracciones más edificantes de aquella época maldita de Dios.*

*El artesano no podía con ello. Debía hacer en un día todo lo que durante siglos habían hecho todos los pueblos, y, además, descubrir cosas nuevas. Estos objetos eran expresión de su cultura y los artesanos los realizaban del mismo modo que el campesino Construye su casa. El artesano de nuestra época sabía trabajar como los de antes. Pero el coetáneo de Goethe ya no sabía hacer ornamentos. Entonces, se llamó a los deformados y se les otorgó la tutela del artesano.*

***El albañil, el maestro de obra, tuvieron tutor. El maestro de obra sólo podía construir casas que fueran del estilo de su tiempo. Pero el que podía edificar en todos los estilos pasados, el que pudo salirse del contacto con su época, el desarraigado y deformado pasó a ser el hombre importante, el arquitecto.***

*(...)*

***Cuando por vez primera se me otorgó la posibilidad de crear algo fue bastante difícil, porque, como dije antes, mis obras no pueden representarse gráficamente, se me persiguió con dureza. De esto hace doce años: el Café Museum en Viena. Los arquitectos lo denominaron Café Nihilisimus, pero el Café Museum aguanta aún actualmente, mientras que todas las obras modernas de interiorismo de los otros miles, ya se echaron hace mucho al trastero; o han de avergonzar a sus autores.<sup>311</sup>***

---

<sup>311</sup> LOOS, Adolf; Ornamento y delito; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; páginas 222 y ss.

### - Forma y tiempo según Mies.

En estas fechas -recién fallado el concurso- acaba de cerrarse el debate sobre la posible reconstrucción de las dos torres de Yamasaki en la zona 0, pero mucho antes lo propuso el propio Mies. En su entrevista con Ortiz Echagüe en 1957, aplaudía la reconstrucción de su pabellón de Barcelona –ofreciéndose para hacerse cargo el mismo-, concluida, por fin, en 1986.<sup>312</sup>

El tiempo hace referencia a un momento de la cultura. Y, en ella, al progreso de la técnica, a los nuevos sistemas constructivos.

Mies, aprobando la reconstrucción de su pabellón, 30 años después parece poner en crisis su repetida máxima *“la arquitectura es la expresión del espíritu de una época con los medios del momento”*.<sup>313</sup>

Valdría la pena revisar las sucesivas formulaciones que hizo de esa definición, pues en su perseverante búsqueda de lo que es la arquitectura. La afinó reiteradamente, ajustándola a sus concepciones del mundo y de la historia. Mies manifestaba sin rubor: *“Descubrir lo que realmente era la arquitectura me llevo cincuenta años, medio siglo.”*<sup>314</sup>

*La arquitectura es la voluntad de la época traducida a espacio.*

*Viva. Cambiante. Nueva.*

*Ni el ayer, ni el mañana, solo el hoy puede plasmarse.*

*Solo se puede realizar esta arquitectura.*

<sup>312</sup> ORTIZ ECHAGÜE, Cesar; Lecciones / documentos de arquitectura 6; T6 ediciones s.l., Pamplona 2001; página 21

*(...) fuimos a Chicago, donde estuvimos con Mies van der Rohe dos veces. Por la mañana estuvimos en su estudio y fue muy cariñoso, nos hizo un gran elogio del edificio: “Ustedes han hecho esto en Barcelona. Para mi Barcelona es importantísima, porque allí se hizo el pabellón que fue mi lanzamiento a la fama y se figuraran la pena que tuve cuando dos años después ese pabellón fue derribado por los alemanes”. (...) Mies van der Rohe nos dijo que le encantaría que se reconstruyera, que tenía todos los planos, todos los croquis y que incluso estaba dispuesto a viajar a España si se conseguía el dinero, para dirigir las obras. Cuando entonces volvimos a España nos movimos mucho para intentarlo, pero en el año 57, no estaba el “horno para bollos”, había otros problemas, no había dinero, y después de una serie de tanteos tuvimos que desistir. Entonces hubiera sido mucho más fácil que cuando se ha reconstruido hace doce o catorce años. Lo explican los tres arquitectos encargados de la reconstrucción, que han tardado tres años en construir lo que se construyó en tres meses. Van der Rohe tuvo que improvisar mucho sobre el terreno porque los sistemas constructivos en España eran distintos.*

<sup>313</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba, Murcia 1982; página 25.

<sup>314</sup> MIES VAN DER ROHE; AD marzo 1966; pág. 7

*Crear la forma desde la esencia del problema con los medios de nuestra época. Esta es nuestra tarea.*<sup>315</sup>  
(1923)

*.....Para los arquitectos, la arquitectura no es ninguna teoría, ni tampoco una especulación o una doctrina estética, sino la expresión espacial del espíritu de la época. Viva, cambiante, nueva. El carácter de nuestro tiempo ha de poder percibiéndose en nuestras construcciones. Queremos dar forma a nuestras construcciones a partir de la esencia de la propia tarea, pero con los medios de nuestra época.* (1923)

*La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio.* (1924)

*Es la expresión espacial de una decisión intelectual,* (1928)....

*Es un acto vital, es la expresión de cómo se afirma el hombre frente a su entorno y cómo sabe dominarlo,* (1930)

(...)

Las sucesión de definiciones nos brinda luces sobre lo temporal de la arquitectura: Los “*medios del momento*” hablan de tecnología, de construcción, sistemas variables. También refleja el variable “*espíritu de la época*”, el de cada época. Pero la tecnología es lo más temporal:

*“La tecnología está arraigada en el pasado, domina el presente y tiende hacia el futuro. Es un movimiento histórico real; uno de los grandes movimientos que forman y representan su época. Sólo es comparable al descubrimiento clásico del hombre como persona, a la voluntad de poder de Roma, y a los movimientos religiosos de la Edad Media. La tecnología es mucho más que un método, es un mundo en sí misma. (...) Algo que tiene una forma significativa y poderosa que no es fácil nombrarla. ¿Es aún tecnología o es ya arquitectura? Quizá por esa razón mucha gente está convencida de que la arquitectura será desplazada y reemplazada por la tecnología.*

*Pero esta opinión no se basa en una idea clara. Ocurre más bien lo contrario: allí donde la tecnología alcanza su culminación real, trasciende a la arquitectura.”*<sup>316</sup>

<sup>315</sup> MIES VAN DER ROHE; Burohaus. G n°1. 1923

<sup>316</sup> MIES VAN DER ROHE; en el mensaje dirigido al Illinois Institute of Technology en 1950, aquí de NEUMEYER, Fritz; Mies Van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968. 1986; El Croquis Editorial, Madrid 1995

**La arquitectura depende de su tiempo.**

*Es la cristalización de su estructura interna, el lento despliegue de su forma.*

*Esta es la razón por la que la tecnología y la arquitectura están tan estrechamente relacionadas.*<sup>317</sup>

Entonces, ¿deja Mies algún resquicio para la atemporalidad? Mies distingue época de tiempo, y repite su admiración por las construcciones que logran trascender de moda, estilo, tiempo e, incluso de época:

*Mi filosofía arquitectónica procedía de la lectura de libros de filosofía. No puedo decirle en que momento lo leí, aunque se que lo he leído en alguna parte, que la arquitectura pertenece a la época y no al tiempo, a la época de verdad.*

*Después de haber entendido esto, ya no seguiría la arquitectura por asuntos de moda. Buscaría principios más profundos y dado que, a base de leer y estudiar libros, supe que nos encontramos bajo la influencia de la ciencia y la tecnología, me preguntaría: ¿Qué puede ser eso? ¿Qué resultado procede de ese hecho? ¿Podemos cambiarlo o no? Las respuestas a estas preguntas me indicaron que dirección debía seguir, no lo que me gustaba. A veces rechazaba cosas que me gustaban mucho, cosas que quería de corazón, pero que cuando estaba más convencido, si tenía una idea mejor, más clara, entonces la seguía.*

(...)

*Cuando era muy joven, no llegaba todavía a los veinte años, me impresionaron la fuerza de estos edificios antiguos porque ni siquiera pertenecían a una época, pero estaban allí desde hace mil años. Estaban allí y todavía me impresionaban; nada podía cambiarlo. Habían pasado todos los estilos, los grandes estilos, pero ellos todavía estaban allí. No habían perdido nada. Fueron ignorados en ciertas épocas arquitectónica, pero todavía estaban allí, tan buenos como el primer día en que se construyeron.*<sup>318</sup>

Mies busca lo esencial, lo universal, lo anónimo.<sup>319</sup>  
Luego veremos como se sacude lo que no es

<sup>317</sup> MIES VAN DER ROHE; *Arquitectura y tecnología*. 1950; aquí de MIES; conversaciones con; Gustavo Gili, 2006; pág. 6

<sup>318</sup> MIES VAN DER ROHE; aquí de MIES; conversaciones con, conversación 3, Nueva York, 1955; Gustavo Gili, 2006; pág. 52

<sup>319</sup> "Mi enfoque del edificio Seagram fue similar al de cualquier otro edificio. **La idea o, más bien, la "indicación"** que sigo es la que conduce a una estructura y una edificación claras; esto se aplica no a un problema en particular sino a todos los problemas arquitectónicos con los que me enfrento. En realidad estoy totalmente en contra de la idea de que un edificio

estrictamente racional. Por eso su despojo. Para afirmar lo esencial niega lo accidental. Niega lo accesorio, contingente, para dejar lo estrictamente necesario. Menos accidental es más esencial. Menos particular es más universal. Menos peculiar, más anónimo. Menos material, más espacial... Menos es más.

---

*específico deba tener un carácter individual. Por el contrario, **creo que debería expresar un carácter universal** que viene determinado por el problema global que la arquitectura debe esforzarse por resolver.*

**- Forma y tiempo según Le Corbusier.**

Oiza, casi al final de su carrera, reflexionaba sobre las coordenadas espacio-temporales, con un trasunto de las tesis de S. Giedion, que nos llevan nuevamente -uno y otro- a Le Corbusier:

*... Yo algo conozco, soy un hombre mayor y no he tenido éxito, dijéramos, juvenil. Estoy más cerca de Alberti y de Palladio que los jóvenes. Yo sé lo que vosotros los jóvenes no valoráis lo mismo. Vosotros valoráis más las líneas que se trazan como sometidas a un campo de fuerzas cambiante. **Estáis más adecuados al tiempo de la arquitectura que al espacio de la arquitectura. Lo que ya no sea de su tiempo ya no es arquitectura;** en cambio, una arquitectura que no tenga sustancia arquitectónica, que no tenga estructura arquitectónica, no es arquitectura, aunque las líneas pertenezcan, a su tiempo. Yo puedo decir para cada tiempo cómo se habla y qué lenguaje se escribe. La estructura de la palabra de su tiempo, por ejemplo del lenguaje, no varía (la e sigue siendo e, y la a, a), en cambio el decoro, el ornamento, sí cambia. Le Corbusier lo explica mejor que nadie. Define claramente lo que es estructura y lo que es decoro, de un ser (Le Corbusier, el mejor académico del mundo). Hay que leerle muy despacio. Yo lo digo a menudo: leyendo una obra muy despacio aprendes más que leyendo cien obras deprisa. Yo me siento muy cerca del maestro Corbu, y no sólo porque me ponga las gafas como él. Ha conseguido extraer la sustancia de la arquitectura, porque es un monstruo de la arquitectura. Es el arquitecto del siglo, más que Kahn, y más que Wright, más que nadie. Ha llegado a calar muy hondo en el mundo de la arquitectura contemporánea. Ha penetrado en lo profundo, y además con esa intuición y esa novedad propias de un tipo que no ha ido por las escuelas, que viajó y que se puso en contacto con las obras directas. Volviendo al tema, Le Corbusier explica que hay dos conceptos en la arquitectura: uno es el concepto de la estructura, del fundamento, de la sustancia, de lo profundo de la arquitectura, y el otro, dijéramos, es el decoro de la arquitectura. Resulta que **hay una especie de estructura profunda, permanente, o estable del objeto arquitectónico, o lingüístico, o lo que sea, y una especie de estructura superficial, aparente, que adapta el objeto a las condiciones más locales o más espaciales, o más en el tiempo...** **Espacio-tiempo: los dos vectores que determinan una realidad.** Le Corbusier, cuando habla de esto, es cuando define lo que es arquitectura: arquitectura es el juego sabio, magnífico, de volúmenes bajo la luz, y habla de la modenatura, modenature, la manera natural, la forma, podríamos decir, de presentarse el objeto: el hecho de que esa estructura*

*este aquí y de que esté aquí a través de lo que se presenta, es decir: en su visage, o modenature...*  
*Insisto en la estructura y el decoro. La estructura es siempre más estable, es más difícil de cambiar. El decoro es el subrayado de la estructura. **La estructura no cambia, pero el visage sí.** El visage no pertenece a lo interno, sino a la manifestación externa, es decir, a la lectura exterior del objeto interior. Ocurre que aquello que no parece importante, el color de la piel, o el matiz del gesto del ojo, se constituye en fundamental. Las obras de arquitectura tienen que tener visage... Y eso depende del lugar pero también del tiempo. **Una obra que no esté en su tiempo no es una obra de arquitectura, porque las obras tienen que estar ligadas tanto a su tiempo como a su lugar.** Porque las obras de arquitectura, como las obras del lenguaje, sólo surgen hablando el lenguaje que se habla. Yo no podría hablar en este momento en esperanto, o en latín, o en coreano, porque no entenderíais nada. Luego el visage tiene que ser el propio, el propio al que pertenece el lugar en el que se habla, y al tiempo en el que se habla. Los dos factores importantes del arte, o de la ciencia de tu siglo son el espacio y el tiempo. Tú no puedes corregir un texto sino en función del tiempo en que se escribe. **Espacio y tiempo son vectores claves en la arquitectura.**<sup>320</sup>*

---

<sup>320</sup> SAENZ DE OIZA ; Francisco Javier; 1947-1988; El Croquis 32-33, número monográfico Madrid 2002; página 17-19



### 2.3.2. Pervivencia de la modernidad.

Pasaron aquellos momentos de virulencia posmoderna, en los que se llegó a poner fecha (y hora) a la muerte del Movimiento moderno:

*La Arquitectura Moderna murió en St. Louis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3.32 de la tarde (más o menos), cuando a varios bloques del infame proyecto de Pruitt-Igoe se les dio el tiro de gracia con dinamita.*<sup>321</sup>

La reflexión ayudó a cribar la paja del heno, estilo de contenido. Así respondía Curtis:

*Es posible que estemos más cerca del inicio de una tradición que del final de otra.*<sup>322</sup>

#### - Según Benévolo,

con la perspectiva de un historiador situado ante todo el siglo XX, señala en la advertencia-resumen de su historia de la arquitectura un aspecto duradero y otro caduco en el término “movimiento moderno”:

*“La “arquitectura moderna” es la historia de una renovación del paisaje humanizado, que tiene como objeto superar la desintegración física y cultural iniciada a mediados del siglo XVIII, partiendo desde dentro y con los medios propios de esa cultura. Teniendo en cuenta el uso actualmente generalizado del adjetivo “moderno”, el juego de palabras es inevitable: el aspecto duradero del “Movimiento Moderno” es la superación de la modernidad; este sigue siendo el tema de hoy y en este sentido **la transformación iniciada en los años veinte no puede darse por concluida.**”*<sup>323</sup>

*(...) “la “arquitectura moderna” es la larga aventura para salir de la herencia del antiguo régimen y para crear – junto a todo lo demás- una cultura arquitectónica adecuada al mundo presente; en 1919 se comprendió que para hacerlo había que liberarse no solo de aquella herencia, sino también de las impacencias adquiridas*

<sup>321</sup> *La Arquitectura Moderna murió en St. Louis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3.32 de la tarde (más o menos), cuando a varios bloques del infame proyecto de Pruitt-Igoe se les dio el tiro de gracia con dinamita.*

JENKS, Charles; El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1980; página 9

<sup>322</sup> CURTIS, William; La Arquitectura moderna desde 1900; Ed. Hermann Blume, Barcelona 1986 ; página 6

<sup>323</sup> BENEVOLO, L.; Historia de la Arquitectura Moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 12

*en el curso de la empresa, y para conseguirlo han sido necesarios los setenta años siguientes.”*<sup>324</sup>

*“El diagnóstico del capítulo XIII puede confirmarse hoy sin cambiar ni una sola palabra, y en la **expresión “arquitectura moderna”** el sustantivo “arquitectura”- con las precisiones ya hechas: la extensión a todo el paisaje terrestre, la racionalidad, la plena responsabilidad, la igualdad ante el placer estético- sigue plenamente actual en la teoría y en la práctica.”*<sup>325</sup>

#### **- Según Piñón.**

Tras el análisis anteriormente citado, ofrece su opinión rotunda:

*Se pensó que la modernidad era un episodio más de los que, con periodicidad decenal, dan textura a la historia del arte, empeñados en modificar las convenciones con un talante tan radical como efímero: las vanguardias sucesivas que –con periodicidad decenal– jalonan la historia del arte del siglo XX, según se recoge en los manuales, son episodios que los críticos han descrito a imagen de esa idea relativa de modernidad. Sólo con una idea costumbrista de modernidad se puede degradar la noción de vanguardia a la de simple movimiento periódico más o menos crítico con las convenciones inmediatamente anteriores.*

*En la actualidad no se puede actuar con inocencia: hoy la modernidad no es de sentido común, por eso hay que abordarla como problema teórico. No se puede continuar reduciendo a un conjunto de rasgos estilísticos, ni una sarta de preceptos morales o ideológicos, sino que **hay que reconocerla como un modo de afrontar y resolver la construcción de la forma radicalmente distinto del clasicista, sin perder un ápice de la consistencia que caracteriza su idea de orden.***<sup>326</sup>

*No cabe duda de que ninguna de las doctrinas que han tratado de sustituir los principios de la modernidad ha conseguido hacer olvidar sus criterios de construcción formal: **su vigencia estética es absoluta.***<sup>327</sup>

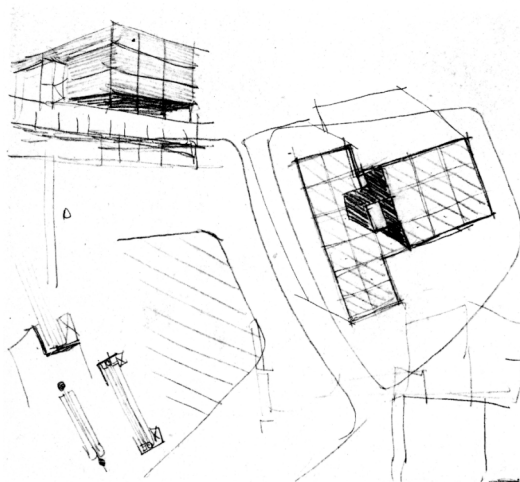
---

<sup>324</sup> BENEVOLO, L.; Historia de la Arquitectura Moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 13

<sup>325</sup> BENEVOLO, L.; Historia de la Arquitectura Moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 13

<sup>326</sup> PIÑÓN, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón , COACV Castellón , 27 sept 2003; página 4

<sup>327</sup> PIÑÓN, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón , COACV Castellón , 27 sept 2003; página 5



### - Según Alejandro de la Sota.

No hubiera podido sospechar don Alejandro que más de medio siglo después del nacimiento del movimiento moderno y por más que denodadamente cierta crítica reflexiva haya intentado decretar su defunción, íbamos a asistir a una velada de reflexión acerca de la vigencia de una serie de conquistas entendidas ahora como irreversibles. Un debate que no sólo no se extingue, sino que se reaviva periódicamente ante la fragilidad pero sobre todo dispersión de sus alternativas.

*Si fuera verdaderamente sincero le diría que todo este debate no me preocupa absolutamente nada. Creo que, en el fondo, la cuestión sigue siendo la de resolver de la mejor manera posible el problema que tengo entre las manos. Pero siendo quien soy en ese preciso momento. Verdaderamente el momento de la vida del hombre es corto, es pequeño, hay que ser en todo su sentido contemporáneo a ese momento y comprometerse con él. En mi caso siento que nos ha tocado trabajar en ese momento crucial de la arquitectura de este siglo, un siglo de cambio auténtico que nosotros hemos cogido de lleno.*<sup>328</sup>

*Para que un cambio tenga lugar es necesario un conjunto de condiciones que tienen necesariamente que ocurrir puntualmente. En arquitectura existió en los años veinte y ahora no ha habido todavía motivos profundos que hagan cambiar lo conseguido con el cambio iniciado entonces: seguimos, pues, con aquel cambio.*<sup>329</sup>

*Se pensó que tal vez fue atacado demasiado pronto un movimiento sin haber sido desarrollado plenamente para haber alcanzado los grandes frutos que encerraba. Opino que no es mal camino tratar de encontrar todavía estas posibilidades inéditas que son base firme no para una arquitectura permanente, determinada, sino para muchas posibles arquitecturas más.*

*Y es que se piensa que no es mal camino tratar de encontrar precisamente ese camino salvador de encrucijadas. Abogamos más por ir derechos a otras posibilidades nacidas precisamente en los años veinte, treinta. Allí encontramos posibles herramientas con las*

<sup>328</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, 1987; Entrevista con Pilar Rubio en Lápiz n.º. 42, 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 114.

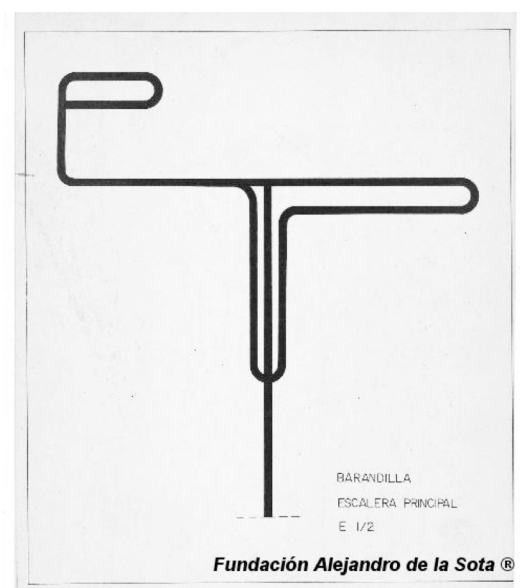
<sup>329</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme n.º. 152, mayo-junio 1982; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 708



Fundación Alejandro de la Sota®



Fundación Alejandro de la Sota®



BARANDILLA  
ESCALERA PRINCIPAL  
E 1/2

Fundación Alejandro de la Sota®

*que pueda resolverse cualquier problema arquitectónico actual.*

*Tenemos que plantear los problemas que cada tema general exige y llegar al fondo de cada cuestión; el enriquecimiento que nace de esta penetración es fuente de posibilidades funcionales, constructivas y por ende arquitectónicas. Los temas se simplifican, nos brindan oportunidades. La arquitectura no nos exige recurrir a ella; aparecerá ella sola.*<sup>330</sup>

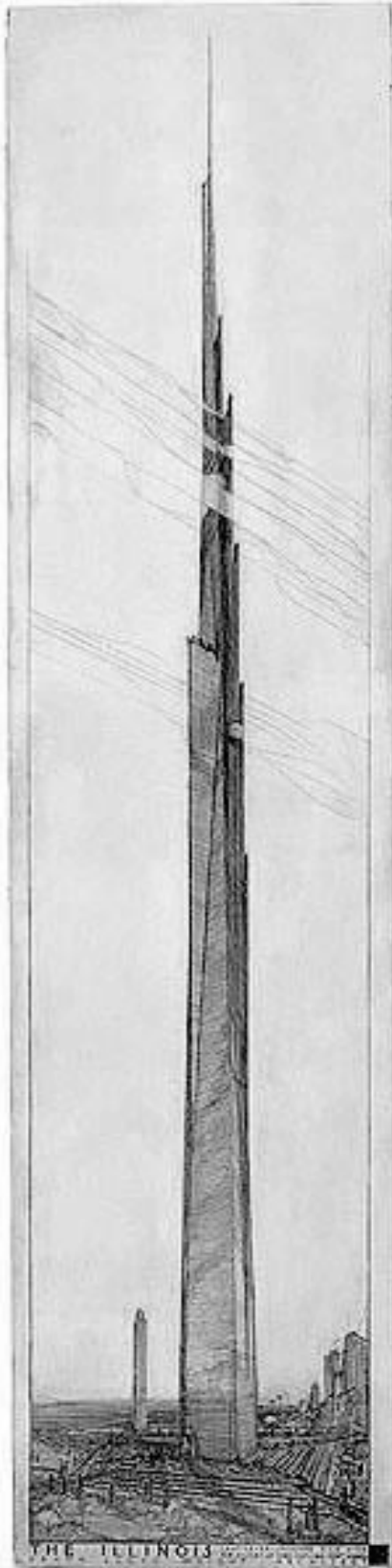
*Hoy, con la noticia de que Mies no va a seguir enseñando, como tampoco Wright, Gropius, Le Corbusier, tendremos que pensar verdaderamente en que tampoco esta mal que sigamos administrando su herencia, pues realmente tampoco –en el campo de la arquitectura- le hemos sacado tanto interés a ese enorme capital. (¿Qué están pasados...?)*<sup>331</sup>

*Los grandes genios, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Marcel Breuer, Alvar Aalto, nacen y se hacen. Su legado es eterno siempre estará viva su nobleza, su trayectoria sin baches, natural.*

(...)

*Hoy resulta paradójico el cambio continuo que persigue el pensamiento en arquitectura, cuando cambios de verdad sólo se producen al concurrir razones profundas, sociales, económicas y técnicas: la Bauhaus, la arquitectura de años veinte por ejemplo.*<sup>332</sup>

***El racionalismo, nacido, durará siempre; es anecdótico lo demás, y esta confusión lingüística no deja de ser otro castigo bíblico por tanto pecado de soberbia.***<sup>333</sup>



<sup>330</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Catálogo de la exposición, Moneo, Rafael, Alejandro de la Sota, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge (Mass.), agosto 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 77

<sup>331</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La grande y honrosa orfandad, Arquitectura n.º. 129, septiembre 1969; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 52

<sup>332</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Entrevista sobre la obra de Arne Jacobsen, 1990; Entrevista con Sara de la Mata y Enrique Sobejano, publicada originalmente en Arquitectura n.º. 283-284, marzo-junio, 1990; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 122

<sup>333</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El método, 119 promoción de la escuela de Madrid, Madrid, 1968; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 99

## CAPITULO 3

# ATEMPORALIDAD

### 3. ATEMPORALIDAD.

Precisados los conceptos –modernidad, clasicismo y tiempo- así como las relaciones entre ellos, llegamos al núcleo de esta investigación: Si es posible establecer los criterios ciertos de la atemporalidad en arquitectura, aquellas “órdenes” que la harán “clásica”. Propondremos una matriz de comprobación atemporal que luego experimentaremos sobre alguna obra concreta. Previamente, revisamos los textos de tres autores que se han enfrentado abiertamente a la cuestión, Louis Kahn, Christopher Alexander y William Curtis.

#### 3.1. Rastreo de la atemporalidad.

¿Es posible la atemporalidad? Parece más asunto de filósofos que nuestro. Enfrentados a una obra de arquitectura, la caducidad o pervivencia dependen de ella y de nosotros. Dicho de otro modo, del objeto y del sujeto.

En el objeto construido podemos analizar su idea o quedarnos en sus aspectos epidérmicos, formales ó constructivos. Es lo que un aristotélico llamaría sustancia y accidentes. Lo más superficial, lo relativo al modo y a la moda la, acusa el momento en el progreso continuo de la tecnología y en el vaivén del gusto.<sup>334</sup> La piel es lo primero que envejece, los revestimientos y los materiales. El concepto, la esencia inmaterial, puede pervivir de una época a otra.

La atemporalidad no puede estar en el abrigo, sino en el hombre. El cambia de ropaje, pero permanece. Los nuevos materiales hicieron posible el Movimiento Moderno. Y mucho más:

Nuevos materiales, nuevas técnicas, nuevas necesidades renuevan constantemente la arquitectura. Y ese constante cambio la distancia de una mal entendida atemporalidad, una ingenua atemporalidad “piramidal”.<sup>335</sup>

---

<sup>334</sup> *"Cualquier forma plenamente técnica es fugaz, todo lo que es técnico es destruido por el propio hombre cuando ya no le sirve para sus objetivos; la forma artística es eterna y no se destruye con el tiempo"*

POELZIG, H.; conferencia de 1920, en FUSCO, Renato de; La Idea de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1976; página 154.

<sup>335</sup> *"Queremos ser liberados de la casa con valor de durabilidad y sus consecuencias, de la casa de gruesos muros y de sus consecuencias, de la casa como monumento"*

Si todo nuestro esfuerzo concluyera en un edificio o unas formas “eternas”, solo habríamos dejado el clasicismo para caer en otro.

*Cuando queremos hacer una arquitectura eterna, seguimos recurriendo a los materiales que consideramos nobles por perdurables, olvidándonos que el hombre siempre usó de los que dispuso y siempre aplicó sobre ellos el máximo nivel de conocimiento y ambición. Con la irrupción de la tecnología, la arquitectura cambió y con ella debían cambiar nuestros conceptos. La tecnología nos hace pensar en otros problemas. La revolución industrial creó nuevas necesidades y también nuevos instrumentos que permitieron extender las soluciones: aparece el confort, vivir mejor más gente. Nuevas necesidades se hacen indispensables, la comodidad y funcionalidad se convierten en los nuevos criterios que deben guiar las obras.*<sup>336</sup>

La atemporalidad no es piramidal sino procedimental. No ansiamos una arquitectura muerta, embalsamada, sino una arquitectura fresca<sup>337</sup>, vivificadora. No es atemporal construir con lo de siempre sino construir como siempre, con lo de ahora<sup>338</sup>. Eso es lo que ha hecho el hombre de todos los tiempos.

---

GIEDION, Siegfried; *Befreites Wohnem*, 1929. manifiesto incluido en GRASSI, *La construcción lógica de la arquitectura*, editorial COAC, Barcelona 1973, página 85

<sup>336</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *De las restauraciones*, 1994; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 40

<sup>337</sup> *"Creo que un cuadro es bueno cuando soporta cualquier tipo de discurso; Y que los cuadros realmente buenos son los que soportan todos los discursos, hasta los absurdos, los contradictorios... mientras ellos siguen ahí, indiferentes, con su presencia igual de fresca."*

BARCELO, M.; *El País*, 7 diciembre 1995.

<sup>338</sup> *"Uno es moderno porque ha nacido en la época moderna. Entonces no hace falta hacer arquitectura moderna, sino hacer la arquitectura que corresponde a este momento. El momento lo lleva uno dentro, conservando siempre el respeto a lo que uno ha respetado después de pensarlo mucho. Lo moderno es aquello que es de su tiempo y debe estar a la medida y en la posición de su tiempo. Se reprocha a menudo a los artistas por ser demasiado modernos o no serlo bastante. Se podría con tal criterio reprochar al tiempo no ser moderno o serlo en demasía."*

DE LA SOTA, Alejandro; *Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico*, 1987. Ministerio de Cultura, Madrid 1990, página 305

Mies decía que los medios serán los propios de la época. La idea debe responder a la naturaleza real del problema.

#### - Los invariantes de Chueca.

Las formas pasan, las ideas permanecen.<sup>339</sup>, pues atemporalidad poco tiene que ver con "los invariantes": *Cuando Fernando Chueca Goitia publicó sus Invariantes Castizos de la Arquitectura Española (1947) intentó, desde la tradición del regeneracionismo de la Revista de Occidente, una definición empático-formalista de toda la arquitectura española, desde la Edad Media hasta el presente. Era una tentativa refundadora que tenía más de manifiesto que de descripción.*<sup>340</sup>

Pese a los "propósitos" iniciales de permanencia y eternidad, Chueca deviene en otro código formal:

#### PROPOSITO

*"Es fácil que el lector tenga olvidado, de puro sabido, que mientras pasan sistemas, escuelas y teorías, va formándose el sedimento de las verdades eternas de la eterna esencia"*

#### UNAMUNO.<sup>341</sup>

*El pensamiento tomado en su sentido más general, para abrazar el arte, la filosofía, la religión, la ciencia, tomadas a su vez en la acepción más general, es la busca de la invariabilidad dentro de un mundo en fluctuación.*<sup>342</sup>

Y así manifiesta abiertamente su intención codificadora:

*Antes de entrar en el estudio de las constantes castizas, que nosotros llamamos invariantes, a través del desarrollo de la arquitectura netamente española, hemos aplicado el mismo método y sistema a la exploración de los invariantes formales en la arquitectura hispano musulmana, para tratar de demostrar cuán amplia y profunda fue su influencia en el ulterior desarrollo de lo español.*<sup>343</sup>

<sup>339</sup> cfr. CAMPO BAEZA, Alberto; La idea construida; editorial Universidad de Palermo, Buenos Aires 2000; Textos de arquitectura y diseño; página 10

<sup>340</sup> SOLA MORALES; recogido en VVAA; Guía de Arquitectura. España 1920- 2000; Registro de Arquitectura de España, Ministerio de Fomento; editorial Tanais, Madrid 1998; página 16

<sup>341</sup> CHUECA GOITIA, Fernando; Invariantes castizos de la arquitectura española; editorial Seminarios y Ediciones, Madrid 1971; página 17

<sup>342</sup> CHUECA GOITIA, Fernando; Invariantes castizos de la arquitectura española; editorial Seminarios y Ediciones, Madrid 1971; página 30

<sup>343</sup> CHUECA GOITIA, Fernando; Invariantes castizos de la arquitectura española; editorial Seminarios y Ediciones, Madrid 1971; página 24



Como el objeto , también el observador esta sometido al tiempo y al cambio. La mirada no es imparcial: La cultura tiñe de prejuicio la percepción. Es lo que Kant apuntaba en sus categorías, cuestionándose la independencia de la realidad conocida respecto al sujeto cognoscente. Un enfoque ciertamente diferente al del entendimiento “quasi tabula rasa “ de los aristotélico-tomistas. (Lo analizamos pormenorizadamente en el capítulo 1, al analizar sus distintos conceptos de tiempo).

Diversas culturas son más que diversos momentos cronológicos, geográficos o sociales: Suponen distintos valores en el observador.

Tal diversidad de miradas oponen la relatividad de lo subjetivo a la estabilidad de lo objetivo; lo mutable contra lo permanente. De nuevo, Heráclito contra Parménides.

Se levantan nuevas preguntas que van mucho más allá de nuestra investigación sobre la atemporalidad: ¿Es posible la permanencia, la universalidad de la verdad? Dejamos esos conflictos a los filósofos, en la serenidad de un factor común entre los más diversos observadores: Aquello que los griegos denominaron la “naturaleza del hombre”, lo que le conviene por ser como es.

Decíamos que el sujeto puede cambiar de hábito o enfoque, de ropa o de lentes, pero que él permanece. (Sujeto es precisamente eso, lo que permanece en medio de cambios). En él mismo encuentra un criterio de verificación del objeto construido: “Estar bien aquí”. Puede parecer una frivolidad, pero “Estar bien aquí” es, en gran modo, independiente de estilo o cultura. Nos proponemos demostrar que el núcleo de la atemporalidad estriba en la adecuación: Decir que la forma es la respuesta correcta a la esencia del problema planteado, significa que esa forma es adecuada a la naturaleza del hombre y de las cosas.

### 3.1.1. La atemporalidad según Louis I. Kahn.

#### La eternidad de “El Orden”.

El impulso de las obras de Louis Kahn fue inmediato y potente. Cuando el apareció en la escena, hacia 1960, la arquitectura moderna había llegado a un callejón sin salida. El planteamiento analítica del neo-funcionalismo, evidentemente incapaz de captar aspectos importantes de la vida humana, estaba creando un ambiente estéril y caótico.

El regreso de Kahn a la arquitectura como “constructor inspirado” se basaba en una comprensión de las inspiraciones humanas más profunda que la ofrecida por las ciencias sociales y renovaba la esperanza de poder superar la crisis ambiental.

El enfoque de Kahn también parecía representar una continuación auténtica del movimiento moderno.<sup>344</sup>

#### 1. “Lo eterno”.

Kahn se plantea explícitamente la atemporalidad. Entiende “lo eterno” como la expresión en un determinado momento histórico de un deseo eterno, presente desde el origen, en el orden de la naturaleza del hombre y del mundo.

*Todo lo que hace un arquitecto, ante todo, corresponde a una institución del hombre antes aun de que sea un edificio. Uno, en verdad, no sabe como será el edificio, solo que, antes del edificio, existe una fe, una fe que lo identifica en el modo de vivir del hombre. El primer gesto de todo arquitecto consiste o en revitalizar la fe tradicional o en hallar una nueva fe que, de alguna manera, está en el aire. ¿Por qué deberíamos presumir que no pueda haber otras cosas tan maravillosas como el surgir del primer monasterio, para el que no existía ningún precedente? Ocurrió, simplemente, que alguien comprendió que un determinado sistema espacial representaba el profundo deseo por parte del hombre de expresar lo inexpresable en una determinada actividad del hombre llamada monasterio. No es en absoluto excepcional que en un determinado momento de la historia del hombre haya un momento en que se funde algo y que todos lo sostengan como si fuera eterno.*<sup>345</sup>

<sup>344</sup> Cfr. : NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 7

<sup>345</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 86

Ofrece a continuación una diferencia entre lo eterno y lo universal, poco acorde con el concepto filosófico de “los universales”, base de la formulación de la esencia, debido a su peculiar terminología. Eterno más que “universal” (por “internacional”). No se persigue un prototipo seriable, sino una imagen del concepto (“Forma”) en unas circunstancias concretas (“Proyecto”).

*Llegados a este punto, sería conveniente hablar de la diferencia entre lo eterno y lo universal. Lo universal es, en realidad, solo lo que concierne a lo físico, mientras que lo eterno es una especie de esencia completamente nueva que la naturaleza inconsciente no comprende o ignora del todo, mientras que el hombre, en cambio, es el consciente deseo existente en la naturaleza. Yo creo que, a causa de esta dicotomía, la naturaleza será cambiada por la presencia del hombre, porque el hombre está hecho de sueños, y los instrumentos que la naturaleza le ofrece no le bastan.*

*La arquitectura es lo que la naturaleza no sabe hacer. La naturaleza no puede hacer nada de lo que hace el hombre. El hombre toma la naturaleza -los medios para hacer- y distingue sus leyes. La naturaleza no lo hace porque opera en armonía con las leyes, y a esto nosotros lo llamamos orden. La naturaleza nunca hace distinciones. Pero el hombre procede por distinciones, de modo que, cualquier cosa que haga, se diría que no está a la altura de lo que, en cambio, en ese momento querrían expresar su deseo o su espíritu. El hombre es siempre más grande que sus obras. Con su bagaje instrumental nunca logra exteriorizar lo que ha alcanzado al máximo nivel.<sup>346</sup>*

Aunque, ciertamente, ese enfoque reduccionista de la universalidad a una cuestión meramente física, es una crítica fácil a la primera formalidad del movimiento moderno, englobada en el llamado Estilo Internacional.

*No se puede construir un prototipo como si fuera una especie de principio comercial más que un principio constructivo. Debemos producir no tanto un edificio como una visión, una imagen. Pero la imagen debe cambiar según la región, ya que las exigencias de las superficies son diferentes de un lugar a otro. (...) si tomamos el mismo e idéntico edificio, un prototipo, un auténtico duplicado, y lo colocamos en cualquier sitio sin tener en cuenta la zona... será un edificio ridículo.<sup>347</sup>*

<sup>346</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 86

<sup>347</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 73

## 2. La verdad perenne.

La atemporalidad funda su estabilidad en la de la verdad. Pero no en la verdad científica, empírica, verificable en términos mensurables. Kahn vislumbra la verdad de “**lo inconmensurable**”, la verdad filosófica. Es generalizable, por ser expresión de la esencia, a todos y en toda época, por encima de lugar, tiempo y cultura. Es **la verdad perenne** que encontramos en los clásicos, especialmente cuando enuncian un mito. Margina lo mensurable, lo circunstancial, variable, como la esencia lo accidental:

*Si leo a Goethe hallo en el un espíritu de búsqueda. El llama a su biografía verdad y poesía. Esto es un descubrimiento maravilloso de la vida y del curso de la vida. Aun cuando refiere los hechos que le han ocurrido, evita siempre ligarlos a lo contingente o al simple suceso, y siempre reflexiona sobre su significado, que trasciende su vida personal. Esto me parece maravilloso. Cuando uno lo lee, advierte su objetividad y el freno que el impone a aquellas cosas que podrían suscitar en el lector reacciones demasiado emotivas, porque el sabe que eso le afecta solo a él y no debe ser impuesto al lector. **Al leer no hay que prestarle atención a él, hay que prestar atención a lo que pertenece a la eternidad.***

*Esto es maravilloso -me dije- y este es el verdadero arte. No es uno el que actúa. No se trata simplemente del hecho de que uno crea en algo, porque la realidad en que uno cree no es la fe personal de uno: es la fe de todos y uno no es más que el radar de esta fe. Uno es el custodio de una fe, que viene porque, si se es arquitecto, se poseen esos poderes capaces de percibir la entidad psicológica de las cosas. Uno está creando algo que pertenece a todos nosotros, si no, en realidad, produciría bien poco o casi nada, o nada de nada. Naturalmente, de ello se deduce que casi todos fracasan, lo cual es absolutamente cierto.<sup>348</sup>*

*Giotto (vibra en este área,) desafía al tiempo. En ninguna época se dirá jamás que está pasado de moda. En este hombre tan grande se guardan enormes descubrimientos expresivos, lo mismo que en otros grandes hombres La principal cualidad que más admiro en Einstein es que tocase el violín. De él obtuvo gran parte de **su sentido de lo universal**, o sería mejor decir que el orden universal era algo que le venía de su **sentido de la eternidad**, no de sus conocimientos matemáticos u científicos. Si no, ¿por qué ese sentido de orden universal hubiera alcanzado a él y no a otro dado que la ciencia está ahí, a la disposición de todos?*

<sup>348</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 85

*Se dio la casualidad de que en él se diera el conocimiento de algo más, y así es para cada uno de nosotras. El conocimiento, en sentido muy específico, es algo que pertenece a cada individuo según sus modos. El libro del conocimiento nunca fue escrito ni jamás lo será para el hombre. Claro que la naturaleza no lo necesita. Para la naturaleza ya está escrito.*

*Un hombre movido, no por el lucro sino sólo por una sensación de ofrenda, escribe un libro esperando que sea publicado. Hace este esfuerzo, impulsado por la sensación de poseer algo, ya sea hundido en el silencio, ya sea en el umbral de la inspiración. Debe escribirlo, y aun tomando de aquí y de allá, de algún modo da una motivación a su escribir. Y bebe en otra estupenda fuente, es decir, en la experiencia o en la odisea de una vida que se desenvuelve a través de las circunstancias del vivir, y lo que cuenta no son las fechas ni los hechos, sino como ha descubierto al hombre a través de lo contingente. Es un polvo de oro que cae y, si se consigue apoderarse de él, se tiene el poder de la anticipación. El artista lo siente cuando crea algo. **Sabe que crea su obra en el presente pero también sabe que ésta posee un valor eterno.** No acepta las circunstancias tal como se dan. Extrae de las circunstancias cualquier cosa que le sirva para descubrir al hombre. La tradición no es más que un cúmulo de circunstancias -¿Comprenden?- cuyo recuerdo también es un polvillo de oro del que se puede extraer la naturaleza del hombre; lo cual es enormemente importante si saben prever, en su obra, lo que durará, lo que es el sentido de la comunidad, y al decir comunidad quiero decir en realidad que la esencia del silencio es la comunidad. He aquí cuál es la esencia. Cuando ven las pirámides hoy, lo que sienten es el silencio. Su inspiración original podía ser cualquier cosa, pero la motivación que las movió la que creo las pirámides, era simplemente notable. Haber pensado en esta forma que personifica un tipo de perfección -la forma de la perfección no existe en absoluto en la naturaleza- y luchar con tanta fatiga, azotar a la gente, a los esclavos, hasta la muerte para crear esta obra. Nosotros la vemos hoy, despojada de sus circunstancias, y vemos que, cuando el polvo se ha posado, en realidad de nuevo vuelve el silencio. Así ocurre en una gran obra. También una pintura de Giotto yo la veo con una sensación de silencio.<sup>349</sup>*

*Hay ciertas naturalezas que **siempre serán verdad.** El aspecto de una cosa no será el mismo, pero aquello a lo que la cosa responde sí. Es un mundo dentro de otro*

---

<sup>349</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 100

*mundo; y eso será siempre así Cuando tengan un recinto, será distinto de lo que está fuera. Y lo será porque tal es su naturaleza.*<sup>350</sup>

Expresar la esencia, pasar por encima de los accidentes, asegura la atemporalidad. Las obras pasan, las ideas permanecen. El creador se atreve incluso a predecir lo que permanecerá:



*Y ahora voy a contarles la última historia, que se refiere al encuentro con un hombre, un maravilloso arquitecto mexicano. Mientras recorría su casa, sentí el sentido del término "La Casa": buena para Él y buena para cualquiera en cualquier momento de la vida. Ella nos dice que **el artista busca solo la verdad**. Y que lo que es tradicional o moderno no tiene ningún sentido para el artista. Sus jardines están concebidos como lugares individuales que no admiten duplicados. Dan la impresión de que, una vez hecho un jardín, habría que destruir todos los diseños. El jardín mismo sobrevive como la única y auténtica realidad, y, debe esperar su pleno desarrollo. Para realizar el espíritu de su concepción. Más tarde nos reunimos en grata compañía y el me hizo la siguiente pregunta: "¿Qué es la tradición?". Le respondí. "Sí, la memoria me lleva al Globe Theatre de Londres". Shakespeare escribió "mucho ruido para nada" precisamente para que fuera representado en ese teatro. Imaginaba que veía la comedia a través de un agujero en el muro y me sorprendí al ver al primer actor que, al ir a representar su papel, se derrumbaba en un montón de polvo y huesos bajo su traje. Al segundo actor le pasó lo mismo, y al tercero y al cuarto, y el público, por reacción, también se derrumbó en un montón de polvo. Comprendí entonces que las circunstancias no pueden repetirse nunca y que lo que veía entonces no habría podido verlo ahora. Y comprendí que un antiguo espejo etrusco venido del mar, en el que una vez se reflejó un bello rostro, conservaba aún, bajo todas sus incrustaciones, la fuerza de evocar la imagen de aquella belleza. Lo que el hombre hace, lo que escribe, su pintura, su música, es lo que permanece indestructible. Las circunstancias de su hacer no son más que la arcilla de modelar. Esto me llevó a comprender qué era, quizás, la Tradición. En cualquier cosa ocurra en el curso contingente de su vida, el hombre deja, como más precioso residuo, un polvo de oro que es la esencia de su naturaleza. Este polvo, si ustedes conocen este polvo y creen en él y no en sus circunstancias, entonces están verdaderamente en contacto con el espíritu de la*



<sup>350</sup> KAHN, Louis I.; Conversaciones con estudiantes; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 42

*tradición. Entonces podría ser que la tradición es lo que nos da los poderes de la anticipación, por lo cual **sabemos**, cuando creamos, **qué es lo que permanecerá**.*<sup>351</sup>

### 3. El Orden.

La verdad atemporal es aquella que expresa la armonía universal entre las leyes originarias e inmutables de la naturaleza y del espíritu. Es lo que Kahn llama “**el Orden**”. Estar en contacto con esa armonía deviene en un “estado de maravilla”. Permite crear en la dirección del Orden.

*“Lo que será siempre fue”, dice Kahn, con la implicación de que las estructuras basales del ser se dan de una vez para siempre. Solo las circunstancias cambian y de ello nace la necesidad de interpretaciones siempre nuevas de esas estructuras.*<sup>352</sup>

*La forma viene de un estado de maravilla. La maravilla nace de nuestro “estar en contacto” con el modo en que hemos sido creados. Se advierte que la naturaleza registra el proceso de lo que hace, de modo que, en lo que hace, también está el testimonio de cómo se ha hecho. El contacto con este testimonio lo alcanzamos en un estado de maravilla. La maravilla da origen al conocimiento. Pero un conocimiento está ligado a otro conocimiento, y tal ligazón produce una sensación de orden, la sensación de que todos los conocimientos están conectados entre sí en una armonía que hace vivir todas las cosas.*

*El hombre determina reglas que derivan de las leyes de la naturaleza y del espíritu. La naturaleza física esta dominada por la ley. Las leyes de la naturaleza actúan en armonía la una con la otra. Esta armonía es el orden.*<sup>353</sup>

Naturaleza, esencia, es lo que hace que una cosa sea lo que es y no otra cosa. Al conocer, el conocimiento genera el concepto, entresaca de los seres individuales lo esencial, distinguiéndolo de lo accidental. Kahn llama a la esencia “**Forma**”, lo inconmensurable. Al individuo y sus accidentes, “**Proyecto**”, “conformación”. La forma, “el qué”, se materializa a través de lo mensurable, “el cómo”. Lo importante no es “el cómo”, sino expresar “el qué”.

<sup>351</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 98

<sup>352</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 12

<sup>353</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 79

*El hombre es siempre más grande que su obra porque nunca logra expresar plenamente sus aspiraciones. Para expresarse a sí mismo en música o en arquitectura, se debe recurrir a medios mensurables de la composición y de la proyectación.*

*La forma abraza una armonía de sistemas, un sentido del Orden y lo que distingue una existencia de otra. Por ejemplo, en la contraposición entre “una cuchara” y “la cuchara”, la cuchara indica una forma compuesta de dos partes inseparables, mango y cavidad. Una cuchara implica un determinado proyecto realizado en plata o en madera, grande o pequeño, poco o mucho cóncavo. La forma es “qué”. El proyecto es “cómo”.<sup>354</sup>*

*La forma no es la conformación visual. La conformación es una cuestión de diseño, mientras que la forma es la comprensión de componentes inseparables. El diseño da ser a lo que la comprensión de la forma sugiere. También se podría decir que la **forma se revela como la naturaleza de algo** y que el diseño, en un determinado punto se esfuerza por recurrir a las leyes de la naturaleza para hacerlas ser, haciendo entrar en acción a la luz. Este recurrir a la materia, que es el hacer, el hacer ser esta creación de presencias, es el elemento que introduce lo mensurable en nuestra obra. Hasta que no entra en acción todo es esencial y coherentemente inconmensurable.<sup>355</sup>*

*El diseño concierne al “como” más que al “que”. Pero el “como” es bastante menos importante que el “que” hacer.<sup>356</sup>*

*En mi opinión, un gran edificio debe partir de lo no-mensurable, debe proceder a través de medios mensurables en el proceso compositivo y, al final, debe ser inconmensurable. El proyectar, el hacer, es un acto mensurable. En realidad, en esta fase, la acción es semejante a la de la misma naturaleza física, pues en la naturaleza física todo es mensurable, incluido lo que todavía es inconmensurable, como las estrellas más lejanas, que se supone que en un futuro serán medidas.<sup>357</sup>*

---

<sup>354</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 63

<sup>355</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 115

<sup>356</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 10

<sup>357</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 66



#### 4. Los orígenes y el programa.

Su modo de proyectar va al origen, “parte de 0”, como los modernos. Pero en su caso, deja de lado los modelos –al menos en esta fase inicial-, no para seguir el dictado de las funciones, del programa, sino para construir desde lo esencial. Kahn se remonta al origen para encontrar allí el inicio de la institución, la necesidad que inspira la naturaleza del edificio, convencido que “partir de 0” estimula la inspiración:

*Nuestras inspiraciones acuden cuando nos apartamos de soluciones y métodos conocidos. La comprensión de una naturaleza aún no descubierta y de los elementos de su forma puede estimular un punto de vista totalmente nuevo sobre todas las cosas. Hoy hablamos de la tecnología como si nuestra mente fuera a rendirse a la máquina. Y la máquina no es más que un cerebro que tomamos, gratis, de la naturaleza. Pero una mente capaz de comprender puede inspirar una nueva tecnología y humillar a la actual.*<sup>358</sup>

*Por esto es bueno que la mente retorne **al inicio**: porque, para cualquier actividad humana constituida, el inicio es el momento más maravilloso. Pues en él está todo su espíritu, todas sus potencialidades, de las que constantemente debemos sacar inspiración para las necesidades actuales. Podemos hacer que nuestras instituciones sean grandes dándoles, en la arquitectura que les ofrecemos, nuestro sentido de esta inspiración.*<sup>359</sup>

“La Forma”, (la esencia) radica en la pregunta “¿qué es?, ¿cómo quiere ser?”, no en el programa (superficies). **La forma** no es el resultado de **la función** (en cuanto mensurable), sino de la esencia.<sup>360</sup>

¿Qué es, como quiere ser, una escuela?

*Imaginemos una escuela sin pasillos; en lugar de un tránsito -un pasillo no es más que eso- tenemos una sala orientada hacia un jardín, una sala que, por su importancia, compite con la biblioteca. Dos chimeneas marcan los extremos de la sala y los huecos de las*

<sup>358</sup> KAHN, Louis I.; Bibliotecas; COAC, Barcelona 1989; página 149

<sup>359</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 64

<sup>360</sup> cierta incoherencia detectamos entre idea y obra. El formalismo de esta puede explicarse así:

*Tras la mesa de dibujo de Kahn en su abigarrado y nada elegante despacho de Filadelfia, llenaba casi toda la pared un fantástico mapa del Campo Marcio de Piranesi. Derivan de él, una tras otra, todas las Formas de la obra de Kahn*

*ventanas permiten disponer de lugares en los que uno puede refugiarse en medio de ese lugar de encuentros, que es un aula escolar hecha de ese modo (y liberada de la obligación de asistir a ella). No hallarán nada semejante en un programa normal. Debería ser algo que el arquitecto, en su primera reacción al verse ofrecer la oportunidad de expresar un campo espacial adecuado al estudio, debe recrear a partir de cero. Ignorando el programa que le -le ha encargado, debe redescubrir la naturaleza de estancias en las que sea bello aprender.<sup>361</sup>*

*Tu programa no significa nada por sí mismo, porque estas hablando de espacios. (...) Invariablemente, se necesitan más espacios porque todos los programas los escriben no-arquitectos y están destinados a ser una copia de otra escuela o edificio.*

*Es como escribir a Picasso y decirle, “Quiero un retrato... con dos ojos... y una nariz... y solo una boca, por favor”.<sup>362</sup>*

***Programa es una palabra demasiado aburrida. Se trata de comprender la naturaleza de un conjunto de espacios donde es bueno hacer algo en concreto.***

*Ahora bien, decís que algunos espacios deberían ser flexibles. Claro que algunos espacios deberían ser flexibles, pero también los hay que deberían ser completamente inflexibles.<sup>363</sup>*

No le interesan las superficies sino los espacios. Reitera su distinción cuantitativa / cualitativa, mensurable / inconmensurable, física / psíquica.

*El cliente pide superficies, el arquitecto debe darle espacios; el cliente piensa en pasillos, el arquitecto hallará en ello motivo para ofrecer galerías; el cliente asigna al arquitecto un presupuesto, el arquitecto debe pensar en términos de economía; el cliente habla de un atrio, el arquitecto lo eleva a la dignidad de un punto de acceso. La arquitectura es una cuestión de espacios, la creación meditada y significativa de espacios.<sup>364</sup>*

---

<sup>361</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 116

<sup>362</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 45

<sup>363</sup> KAHN, Louis I.; Conversaciones con estudiantes; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 30

<sup>364</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 78

*Y ahora hablaré de funcionalismo. Creo que estarán de acuerdo en decir que las máquinas son funcionales, que las bicicletas son funcionales, que las destilerías de cerveza son funcionales, pero que no todos los edificios son funcionales.*

*Ahora bien, deben funcionar, pero funcionan a nivel psicológico. Existe una función psicológica que es una función de primaria importancia, ya se trate de una industria o de cualquier otra cosa. Así es como el usuario se ve implicado: debe ser un lugar destinado al usuario. Incluso un centro nuclear debe tener en cuenta que hay personas implicadas en esa instalación, existen lugares para cualquier cosa, pero es preciso pensar también en la asociación de la gente con el lugar mismo. Es una idea que, en mi opinión conduce a una nueva era de la arquitectura que no se contenta solamente con el factor utilitario.<sup>365</sup>*

Muestra un enfoque paralelo al “anti funcionalismo” de Le Corbusier en *Hacia una Arquitectura*:

*Se utiliza la piedra, la madera, el cemento, y con esos materiales se levantan casas, palacios: eso es construcción, el ingenio trabaja.*

*Pero, de pronto me conmovéis, me hacéis bien, soy dichoso y digo: es bello. Esto es arquitectura. El arte esta aquí.*

*Mi casa es práctica. Os doy las gracias como podría dárselas a los ingenieros del ferrocarril o al servicio de teléfonos. No me habéis tocado el corazón.*

*Pero supongamos que sus muros se alcen al el cielo en un orden tal que estoy conmovido. Me doy cuenta de vuestras intenciones. Sois dulces, brutales, encantadores o dignos. Me lo dicen las piedras que habéis erigido. Me fijáis en el sitio y mis ojos lo consideran. Vislumbran algo que expresa un pensamiento. Un pensamiento que se expresa sin palabras ni sonido, sino solo por medio de formas que mantienen una relación reciproca. Estas formas son de tal manera que son claramente reveladas por la luz. Esas relaciones no se refieren exclusivamente a lo que es práctico o descriptivo. Son una creación matemática de vuestro espíritu. Son el lenguaje de la Arquitectura. Con el uso de materias primas y partiendo de un programa más o menos utilitario que habéis superado, habéis establecido relaciones que me han conmovido. Esto es Arquitectura.<sup>366</sup>*

---

<sup>365</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 104

<sup>366</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido *Hacia una arquitectura*; editorial Poseidón, Barcelona 1978; página 123

*Por fin podremos hablar de Arquitectura, después de tantos Silos, fábricas, máquinas y rascacielos. La Arquitectura es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de la construcción. La Construcción tiene por misión afirmar algo; la Arquitectura, se propone emocionar. La emoción arquitectónica se produce cuando la obra suena en nosotros al diapasón de un universo, cuyas leyes sufrimos, reconocemos y admiramos. Cuando se logran ciertas relaciones, la obra nos capta. La Arquitectura consiste en "armonías", en "pura creación del espíritu".<sup>367</sup>*

El famoso interrogante kahniano: “¿Qué quiere ser el edificio?” se toma, en general, como punto de partida para la crítica del aspecto filosófico de su pensamiento. Esta pregunta va más allá de la posición funcionalista, que es puramente circunstancial, ya que de lo particular se remonta a lo general, aun no desdeñando conceptos de tipología y morfología.

En cambio, el interrogante de Kahn sugiere que los edificios poseen una *esencia* que determina su solución. La postura de Kahn representa, pues, una inversión del funcionalismo, que parte desde “abajo”, mientras que Kahn comienza desde “arriba”.

*Un edificio es un mundo dentro de otro mundo. Los edificios que personifican lugares de culto, u hogares, u otras instituciones del hombre, deben ser fieles a su naturaleza.<sup>368</sup>*

El insiste en la existencia de un *orden* que precede al “diseño”. Una de sus afirmaciones más conocidas comienza con las palabras: “El orden es”. Este orden abarca toda la naturaleza, incluida la humana.<sup>369</sup>

## 5. Las instituciones.

Esas preguntas (¿Qué es?, ¿cómo quiere ser?) producen diversos conceptos, “**instituciones**”. Habitualmente los dicta como definiciones que comienzan con el artículo determinado (“el..., la...”) y

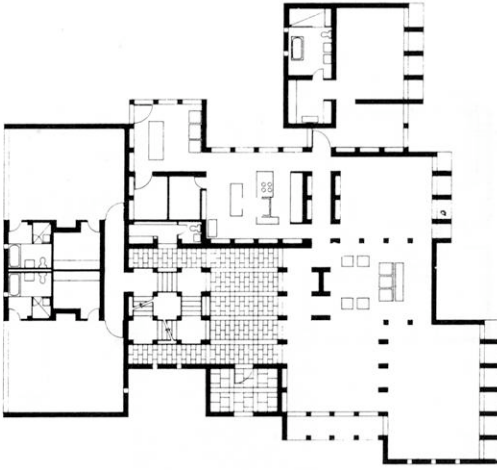
---

<sup>367</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido *Hacia una arquitectura*; editorial Poseidón, Barcelona 1978; página 9

<sup>368</sup> KAHN, Louis I.; *Conversaciones con estudiantes*; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 31

<sup>369</sup> Cfr : NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 9

prosигuen por un predicamento preciso (“el...es...”). Ofrecemos los más conocidos.



### **la casa.**

*La casa*

*Una casa*

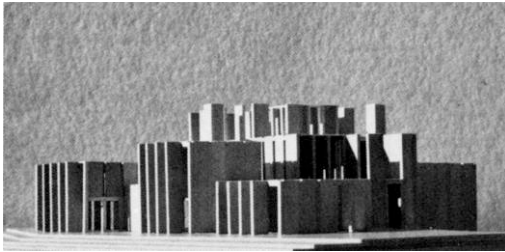
*La propia casa*

*En un determinado espacio da gusto dormir.*

*En otro da gusto comer o estar en compañía.*

*Los espacios de servicio y los espacios libres se combinan con el jardín o la calle a los que dan para sugerir su propia función.*

*La Casa significa un lugar bueno incluso para otra persona. Esta es la cualidad más cercana a la arquitectura.<sup>370</sup>*



### **un jardín, un patio, una plaza.**

*Un jardín es algo muy privado. (...) No es un lugar de encuentros, es una parte de la expresión del vivir. El patio es distinto. Es el lugar de los niños. El patio ya es un lugar de encuentros. Me gustaría llamarlo el espacio interior-exterior. (...) Y la plaza es el lugar de los hombres, mucho más impersonal, más definido que un patio.<sup>371</sup>*

### **la calle.**

*“La calle es, probablemente, la primera institución del hombre; un lugar de encuentro carente de cubierta”.<sup>372</sup>*

*La calle es una estancia comunitaria.*

*El edificio de las asambleas es una estancia comunitaria cubierta por un techo. Es como si el uno derivase naturalmente de la otra.*

*Una calle muy larga es una sucesión de estancias que reciben sus propias connotaciones, una estancia tras otra, desde el cruce con las calles transversales. La transversal trae de lejos sus infiltraciones y las comunica en cada ensanchamiento que encuentra.<sup>373</sup>*

### **la ciudad.**

*La ciudad es el lugar de reunión de las instituciones.<sup>374</sup>*

<sup>370</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 62

<sup>371</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 101

<sup>372</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 10

<sup>373</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 109

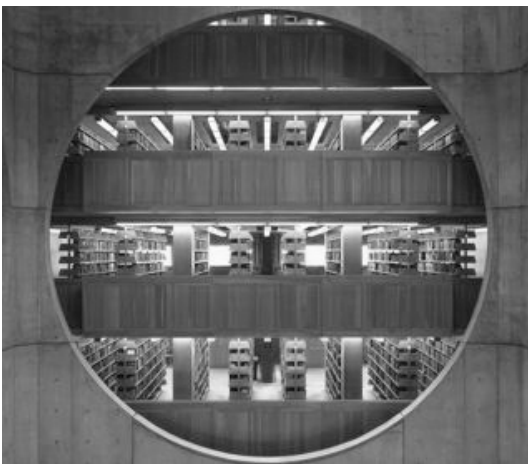
<sup>374</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 10



*La ciudad, de simple asentamiento que era, se ha convertido en el lugar de instituciones reagrupadas conjuntamente, El asentamiento fue la primera institución. Los hombres de talento encontraron su colocación. El carpintero dirigió su construcción. El hombre más inteligente se convirtió en maestro, el hombre más fuerte fue su jefe.<sup>375</sup>*

#### **la escuela.**

*“La escuela comenzó con un hombre bajo un árbol, un hombre que no sabía que era un maestro, y que se puso a discutir de lo que había comprendido con algunos otros, que no sabían que eran estudiantes. Los estudiantes se pusieron a reflexionar sobre lo que había pasado entre ellos y sobre el efecto benéfico de aquel hombre. Desearon que sus hijos también lo escucharan, y, así, se erigieron espacios, y surgió la primera escuela.<sup>376</sup>*



*La escuela comenzó con un hombre bajo un árbol, un hombre que no sabía que era un maestro, y que se puso a discutir de lo que había comprendido con algunos otros, que no sabían que eran estudiantes. Los estudiantes se pusieron a reflexionar sobre lo que había pasado entre ellos y sobre el efecto benéfico de aquel hombre. Desearon que sus hijos también lo escucharan, y, así, se erigieron espacios, y surgió la primera escuela. La fundación de la escuela era inevitable porque forma parte de los deseos del hombre.<sup>377</sup>*

#### **la biblioteca.**

*Un hombre con un libro va hacia la luz,  
Así comienza una biblioteca.*

*El hombre no deberá desplazarse dos metros para alcanzar una bombilla.*

*El sitio de lectura es la hornacina, que puede ser el principio del orden espacial de su estructura.*

*En una biblioteca, la columna empieza siempre en luz.*

*Sin ser nombrado, el espacio creado por la estructura de la columna sugiere su uso como sitio de lectura.*

*Un hombre que lee en un seminario buscará la luz, pero la luz es un hecho secundario.*

*La sala de lectura es impersonal. Es el encuentro en silencio entre lectores y libros.*

*El espacio grande, los espacios pequeños, los espacios no nombrados y los espacios de servicio. El modo en que están conformados respecto a la luz es el problema de todos los edificios.*



<sup>375</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 110

<sup>376</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 10

<sup>377</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 64

*El edificio en cuestión parte de un hombre que quiere leer un libro.*<sup>378</sup>

*Veo la biblioteca como un lugar donde el bibliotecario pueda exhibir los libros, abiertos a propósito en páginas selectas para seducir a los lectores. Tendría que haber un sitio con grandes mesas sobre las que el bibliotecario pueda poner los libros y los lectores puedan coger el libro y llevarlo a la luz*

*Exeter comenzó en la periferia, donde se halla la luz. Yo sentía que la sala de lectura tenía que situarse donde una persona pudiera estar sola cerca de una ventana y que debía ser una especie de gabinete privado, una suerte de lugar descubierto en los pliegues de la construcción. Hice el exterior del edificio como un aro de ladrillo, independiente de los libros. El interior lo hice como un aro de hormigón donde se guardarán los libros, apartados de la luz.*<sup>379</sup>

### **la capilla.**

*Devoción.*

*Ritual*

*es la capilla*

*La capilla de una universidad*

*El ritual es inspirado*

*La devoción es personal*

*Inspirado por un gran maestro, el afortunado joven, al pasar echa una mirada a la capilla. Siente la devoción y realiza su ritual.*

*El ha estado allí, aunque nunca abriera la puerta.*

*Allí se centra la llamada e inspira su propio ritual.*

*Allí se honra a un hombre.*

*La devoción es su esencia.*<sup>380</sup>

### **un auditorio.**

*El auditorio es un Stradivarius o un oído. El auditorio es un instrumento creador afinado en Bach o Bartók.*<sup>381</sup>

### **una sala de conciertos.**

*He reflexionado a fondo sobre el significado de un lugar de reunión como una sala de conciertos. Si vamos a realizar una sala de conciertos, diríamos que la música es importante sólo en parte: los vestidos escotados son importantes, ver a una persona y quedar fascinado por ella también es importante. Y, además, sabemos que el*

<sup>378</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 61

<sup>379</sup> KAHN, Louis I.; Bibliotecas; COAC, Barcelona 1989; página 99

<sup>380</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 61

<sup>381</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 6

*hombre que hablará de música con gran facundia es el mismo que se quedó dormido durante todo el concierto. Y sin embargo, todo forma parte del rito de ir a un concierto. Así es importante ver toda la sala y no vernos obligados a mirarla desde debajo de una galería ni limitarnos a escuchar la música, sino percibir el sentido de toda la sala, porque estar en la sala es como vivir dentro de un violín. La sala misma es un instrumento.*<sup>382</sup>

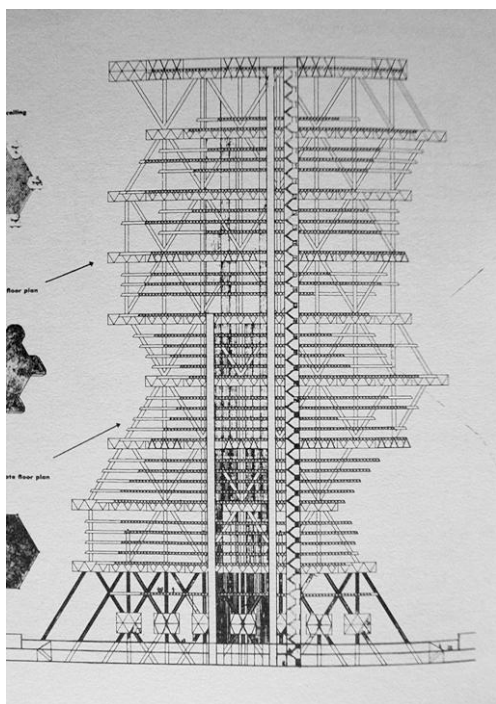
### la torre.

*La torre es una ejercitación experimental de triangulación de miembros estructurales que se desarrollan en altura asumiendo la forma de una armadura vertical contra la fuerza del viento. La fuerza de gravedad en una torre muy alta es secundaria. Esta estructura está en contraste con la usual construcción en muchos planos arquitrabada, corregida para resistir el viento.*

*Las caras de las torres, en general, se consideran como una envoltura que no tiene ningún papel en la concepción estructural del edificio.*<sup>383</sup>

### laboratorios de investigación.

*Mi edificio para investigaciones médicas en la Universidad de Pennsylvania es el resultado de haber comprendido que los laboratorios científicos son esencialmente estudios y que el aire respirable debe separarse del aire viciado.*<sup>384</sup>



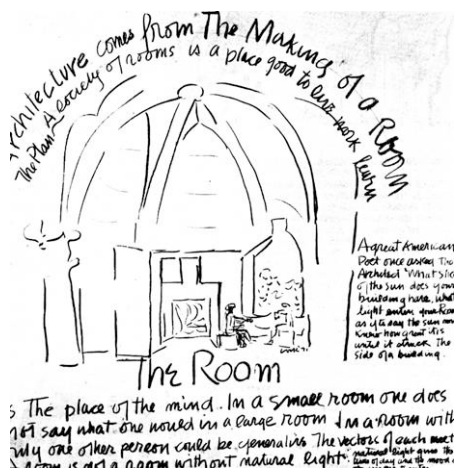
## 6. La estancia.

Como decíamos, Kahn substituye el término “espacio” (cuantitativo, neutro, matemático) por el de “estancia” (cualitativa, adjetivada, poética). Llega al punto de definir el proyecto como una “sociedad de estancias”. De hecho, muchos de los suyos lo son, están compuestos como macla de piezas diversas, esforzándose que no pierdan su individualidad.

**La estancia es el inicio de la arquitectura.**

*Es el lugar de la mente.*

*Entra en tu estancia y comprenderás cómo su vida te afecta personalmente. En una habitación pequeña, en*



<sup>382</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 87

<sup>383</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 68

<sup>384</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 69



*compañía de una sola persona, dices lo que nunca habrías dicho antes.*

*El proyecto es una sociedad de estancias. Las estancias se conectan unas con las otras para reforzar su propia naturaleza exclusiva.*<sup>385</sup>

El término “estancias” denota una aproximación existencial, fenomenológica del espacio. Más que su forma en si, lo que interesa son las sensaciones que generan en el hombre. La atemporalidad mira “la estancia”, al modo de Alexander.

*(...) Y creo que en la distribución de los espacios demandados, la sensación de entrar y la sensación de acoger, incluso la planta, corresponden a lo apropiado de tales procedimientos... o a la sensación que se debería recibir considerando el tipo de edificio que es. Se debería recibir una sensación de entrar y de acoger, no mediante símbolos sino por su mismo carácter.*<sup>386</sup>

*Luego levante el edificio del suelo... es práctica corriente aquí elevar todos los locales importantes a un nivel superior. Esto da también una sensación de mayor protección... en cierto modo, un consulado es una fortaleza... es un edificio protector... y el nivel extra le da una especie de sensación extra de protección.*<sup>387</sup>

*La sensibilidad queda perfectamente ejemplificada en Gertrude Jenkins, que era un famoso arquitecto paisajista y que hizo muchos jardines para Lutyens, en Inglaterra. Para explicar la sensibilidad en la creación de sus jardines, contaba que, una mañana, subía una escalera en uno de ellos. Un niño que conocía estaba bajando la escalera a la carrera mientras ella subía, y Jenkins le dijo: “¡Johnny, que pronto te has levantado!”. Pero el contestó: “¡Oh, señorita Jenkins, yo creía que era invisible!”*<sup>388</sup>

*El proyecto es una sociedad de estancias. Las estancias se conectan unas con las otras para reforzar su propia naturaleza exclusiva. El auditorio quiere ser un violín. El foyer es el estuche del violín.*

<sup>385</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 108

<sup>386</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 74

<sup>387</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 75

<sup>388</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 118

*Una sociedad de estancias es un lugar en el que es bello aprender, es bello vivir, es bello trabajar.*<sup>389</sup>

En conclusión, con Kahn aprendimos a discriminar lo contingente de lo esencial. De un lado, lo accidental: respuesta al lugar, a una técnica, a una cultura, a un estilo, al material. De otro, la idea que surge de la naturaleza del problema, de "lo que es", más que la forma que sigue a la función. Su enfoque cualitativo, "incomensurable", aplicado al espacio lo humaniza, al mirarlo como estancia.

En sus reflexiones entrevió la arquitectura atemporal, siempre la misma y siempre nueva, cuando se esfuerza en adecuarse y expresar la verdad de la naturaleza del hombre y del mundo en diversas circunstancias, lugares y medios.

---

<sup>389</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 108

### 3.1.2. La atemporalidad según Alexander: el modo intemporal de construir



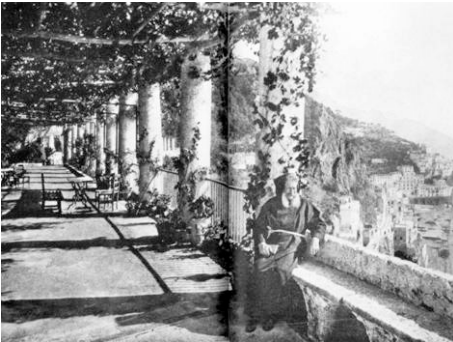
El modo de concebir los espacios y de relacionarlos para satisfacer las necesidades del hombre es, según Alexander, un lenguaje atemporal y universal, común a todas las civilizaciones de todos los tiempos. Ofrece gran paralelismo con los conceptos de Kahn, las estancias y las instituciones, haciendo hincapié en catalogar un gran número de aquellas. Es un lenguaje impreso en la naturaleza del hombre y, por tanto, de cada individuo, ya que responde al “Orden” del mundo. Seguir su dictado produce “El modo intemporal de construir”.

Ofrece un procedimiento que no parte de un mero listado de funciones parametrizadas, acotadas y conectadas (“mensurables”), sino un elenco de “patrones”, válidos para cualquier tiempo y lugar, extraídos asimismo de cualquier arquitectura de cualquier lugar y tiempo.

Lo difícil es descubrirlos, ya que no se trata de aprenderlos, pues es imprescindible desembarazarse de prejuicios culturales.

La sintaxis del “lenguaje de patrones” pretende articular, desde el pequeño detalle hasta la ciudad, una arquitectura experimentalmente adecuada a la naturaleza del habitante, que responden a “la cualidad sin nombre”, dejando a un lado cuestiones formales o compositivas. Profundiza en el apuntado “estar bien aquí”, desmenuzándolo en toda suerte de lugares “vivos”.

La adecuación que soporta la atemporalidad se traduce, en Alexander, por la armonía con “la cualidad sin nombre”, que garantiza una arquitectura viva e intemporal que vivifica los meros espacios. Así lo explica, ya desde su inicio, en la



#### Tabla detallada del contenido

##### El modo intemporal.

*Un edificio o una ciudad sólo estarán vivos en la medida en que sean gobernados por el modo intemporal.*

*1. Se trata de un proceso que extrae el orden sólo de nosotros mismos; no puede alcanzarse: ocurrirá espontáneamente, si se lo permitimos.*



**- La cualidad.**

*Para acceder al modo intemporal debemos conocer primero la cualidad sin nombre.*

*2. Existe una cualidad central que es el criterio fundamental de la vida y el espíritu de un hombre, una ciudad, un edificio o un yermo. Dicha cualidad es objetiva y precisa pero carece de nombre.*

*3. La búsqueda que de esta cualidad hacemos en nuestras propias vidas es la búsqueda central de toda persona y la esencia de la historia individual de cada persona. Es la búsqueda de aquellos momentos y situaciones en que estamos más vivos.*

*4. Con el propósito de definir esta cualidad en edificios y ciudades, debemos comenzar por comprender que todo lugar adquiere su carácter a partir de ciertos patrones de acontecimientos que allí ocurren.*

*5. Los patrones de acontecimientos siempre están relacionados con determinados patrones geométricos del espacio. Como veremos, cada edificio y cada ciudad surgen, en última instancia, de estos patrones del espacio: son los átomos y las moléculas con las que se levantan un edificio o una ciudad.*

*6. Los patrones específicos, con los que se construyen un edificio o una ciudad pueden estar vivos o muertos. En la medida en que están vivos dan rienda suelta a nuestras fuerzas internas y nos liberan; si están muertos nos encadenan al conflicto interior.<sup>390</sup>*

**- El lenguaje de patrones:**

*10. La gente puede dar forma a edificios y lo ha hecho durante siglos empleando lenguajes que denomino lenguajes de patrones. El lenguaje de patrones ofrece a cada persona que lo utiliza la posibilidad de crear una variedad infinita de edificios nuevos y singulares, así como su lenguaje corriente le da la posibilidad de crear una variedad infinita de oraciones.<sup>391</sup>*

**- Existe un modo intemporal de construir.**

*Tiene miles de años de antigüedad y es hoy el mismo de siempre.*

*Las grandes construcciones tradicionales del pasado, las aldeas y tiendas de campaña, los templos en los que el hombre se siente cómodo, siempre han sido erigidas por personas muy próximas al espíritu de dicho modo. No es posible hacer grandes edificios, ni grandes ciudades, ni hermosos lugares en los que te sientas tú mismo, lugares en los que te sientas vivo, si no sigues*



<sup>390</sup> ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectura/ Perspectivas, Barcelona 1980; página 11

<sup>391</sup> ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectura/ Perspectivas, Barcelona 1980; página 12

*este modo. Como verás, este modo conducirá, a cualquiera que lo busque, a edificios que en sí mismos son tan antiguos en su forma como los árboles y las colinas, como nuestros rostros.*

*Se trata de un proceso a través del cual el orden de un edificio o de una ciudad surge directamente de la naturaleza interna de la gente, los animales, las plantas y la materia que los componen.*

*Se trata de un proceso que permite que la vida interior de una persona -o de una familia, o de una ciudad- florezca abiertamente, en libertad, con tanta pujanza que da nacimiento, espontáneamente, al orden natural necesario para sustentar dicha vida.*

*Es tan poderoso y fundamental que con su ayuda puedes hacer cualquier edificio tan hermoso como el lugar más hermoso que hayas visto.*

*Cuando comprendas este modo, estarás en condiciones de dar vida a tu habitación, de diseñar una casa junto con tu familia, un jardín para tus hijos, lugares en los que puedas trabajar, bellas terrazas en las que puedas sentarte y soñar.*

*Es tan poderoso que con su ayuda cientos de personas reunidas pueden crear una ciudad que sea viva y vibrante, pacífica y relajada, una ciudad tan hermosa como cualquier ciudad de la historia.<sup>392</sup>*



*Cuanto más aprendemos a emplear este método, tanto más descubrimos que lo que hace no es enseñarnos procesos que antes ignorábamos, sino abrir en nuestro interior un proceso que ya formaba parte de nosotros.*

*Descubrimos que ya sabemos cómo hacer edificios vivos, pero que esa capacidad se había congelado en nuestro interior; que la poseemos pero tenemos miedo de emplearla; que estamos mutilados por nuestros temores, y por los métodos y las imágenes que utilizamos para superar dichos temores.*

*Y lo que ocurre, finalmente, es que aprendemos a superar nuestros temores y alcanzamos esa porción de nosotros mismos que sabe exacta e instintivamente cómo dar vida a un edificio. Pero también aprendemos que esta capacidad nuestra es inaccesible si no alcanzamos la disciplina que nos enseña a librarnos de nuestros temores.*

*Y por tal razón el modo intemporal es, finalmente, intemporal.*

*No se trata de un método externo que pueda imponerse a las cosas. Es un proceso que reside en lo profundo de nuestro interior y sólo necesita ser liberado.*

*La capacidad de hacer edificios hermosos ya reside en cada uno de nosotros.*

*Se trata de un núcleo tan sencillo y profundo que nacemos con él. Ésta no es ninguna metáfora: me*

<sup>392</sup> ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectura/ Perspectivas, Barcelona 1980; página 21

*expreso literalmente. Imagina la mayor belleza y armonía posible del mundo, el lugar más hermoso que hayas visto o soñado. Puedes crearlo en este mismo momento, tal como eres.*

*Esta capacidad está tan firmemente arraigada y adherida en cada uno de nosotros, que una vez liberada nos permitirá -a través de nuestros actos individuales- hacer una ciudad sin la menor necesidad de planificación, pues, a semejanza de todos los procesos vivientes, extrae el orden de la nada.*

*Pero tal como están las cosas, hasta el momento nos hemos abrumado tanto con reglas, conceptos e ideas de lo que debemos hacer para levantar un edificio o una ciudad vivientes, que tememos a lo que ocurrirá naturalmente y nos hemos convencido de que debemos trabajar dentro de un sistema y con métodos pues creemos que sin ellos nuestro entorno se hundirá en el caos.*

*Quizá tememos que sin imágenes y métodos se desate el caos; peor aún, que si no utilizamos imágenes de algún tipo, nosotros mismos<sup>393</sup>*



#### **La cualidad sin nombre.**

*Nos han enseñado que no hay diferencias objetivas entre buenos y malos edificios, entre buenas y malas ciudades.*

*La verdad es **que la diferencia entre un buen edificio y un mal edificio, entre una buena y una mala ciudad, es una cuestión objetiva.** Se corresponde con la diferencia entre salud y enfermedad, entre lo integral y lo escindido, entre la auto conservación y la autodestrucción. En un mundo sano, integral, vivo y auto conservador, la gente puede estar viva y ser auto creadora, En un mundo incompleto y autodestructivo la gente no puede estar viva: inexorablemente será autodestructiva y desdichada.*

*Pero es fácil comprender por qué razón la gente cree tan fehacientemente que no existe una base sólida para diferenciar buenos edificios de malos edificios.*

*Se debe a que la única cualidad central que hace la diferencia carece de nombre.*

*El primer paraje que acude a mi mente cuando trato de hablarle a alguien acerca de esta cualidad es un rincón de un jardín rural inglés, en el que crece un melocotonero contra una pared.*

*La pared va de este a oeste: el melocotonero crece pegado a su lado sur. El sol cae sobre el árbol y entibia los ladrillos detrás del melocotonero; los ladrillos cálidos entibian los melocotones del árbol. Se trata de una*



<sup>393</sup> ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectura/ Perspectivas, Barcelona 1980; página 25

*cualidad levemente soñolienta. El árbol esmeradamente atado para que crezca pegado a la pared, el calentamiento de los ladrillos, los melocotones creciendo bajo el sol, la hierba agreste desarrollándose en torno a las raíces del árbol en el ángulo donde se encuentran la tierra, las raíces y la pared...*

*Es la cualidad más esencial que puede haber en cualquier cosa.*

*Nunca se repite porque siempre toma su forma del sitio específico en el que ocurre.*

*En un sitio es serena y en otro tormentosa; en una persona es pulcritud y en otra desaliño; en una casa es luz y en otra oscuridad; en una habitación es suavidad y silencio, en otra estridencia. En una familia es la afición por las excursiones, en otra por el baile, en otra por el póquer; en otro grupo de personas no tiene nada que ver con la vida familiar.<sup>394</sup>*



*Se trata de una sutil especie de liberación de las contradicciones internas.*

*Un sistema posee esta cualidad cuando es una unidad en sí mismo y carece de ella cuando está escindido.*

*La posee cuando es fiel a sus propias fuerzas internas, carece de ella cuando es desleal a sus propias fuerzas internas.*

*La posee cuando está en paz consigo mismo y carece de ella cuando lucha consigo mismo.*

*Tú ya conoces esta cualidad. La sensación que le corresponde es la más primitiva que un animal o un hombre pueden experimentar. La emoción que le corresponde es tan primitiva como la sensación del propio bienestar, de la propia salud, tan primitiva como la intuición que nos indica cuándo algo es falso o verdadero.*

*Pero para comprenderla plenamente debes superar el prejuicio de la ciencia física, según el cual todas las cosas son igualmente vivas y reales.*

*En la física y la química no existe ningún sentido en el que un sistema pueda ser más coincidente consigo mismo que otros.*

*Y ningún sentido en el cual lo que "debe ser" un sistema surja naturalmente de "lo que es". Tomemos como ejemplos los átomos de los que se ocupa el físico. Un átomo es tan simple que nunca se plantea la cuestión de si es fiel a su propia naturaleza. Todos los átomos son fieles a su propia naturaleza, todos son igualmente reales: existen, sencillamente. Un átomo no puede estar en más o en menos consonancia consigo mismo. Dado que la física se ha concentrado en sistemas muy simples como los átomos, nos han llevado a creer que lo que algo "es" no tiene nada que ver con lo que "debe ser", y que la ciencia y la ética no pueden mezclarse.*



<sup>394</sup> ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectural/ Perspectivas, Barcelona 1980; página 35

*Pero la perspectiva del mundo que enseña la física, por poderosa y maravillosa que sea, está limitada por esta misma ceguera.*

*En el mundo de los sistemas complejos no es así. La mayoría de los seres humanos no son plenamente fieles a sus propias naturalezas internas ni plenamente "reales". De hecho, para muchas personas, el esfuerzo de llegar a ser fieles a sí mismas es el problema central de sus vidas. Cuando conoces a una persona que es fiel a sí misma, de inmediato sientes que es "más real" que otras. A nivel de la complejidad humana, entonces, existe una distinción entre sistemas que son fieles a su "naturaleza interna" y sistemas que no lo son. No todos somos completamente fieles a nuestra naturaleza interna, ni igualmente reales, ni igualmente integrales.*



*Exactamente lo mismo se aplica a los sistemas amplios, exteriores a nosotros, que llamamos nuestro mundo. No todas las partes del mundo son igualmente fieles a sí mismas, igualmente reales, igualmente integrales. En el mundo de la física, cualquier sistema que es autodestructivo deja de existir, sencillamente. Pero en el mundo de los sistemas complejos no ocurre lo mismo.*

*Por cierto, esta sutil y compleja liberación de las contradicciones internas es, precisamente, la cualidad misma que da vida a las cosas.*

*En el mundo de las cosas vivientes, cada sistema puede ser más o menos real, estar más o menos acorde consigo mismo. No puede volverse más acorde consigo mismo copiando algún criterio impuesto desde el exterior sobre lo que debe ser. Pero es posible definir un proceso que te indicará cómo el sistema puede llegar a estar más acorde consigo mismo, en síntesis qué "debe ser", sólo en concordancia con lo que es.*

*Esta identidad -o su carencia- es la cualidad fundamental cualquier cosa. Ya se trate de un poema, de un hombre, de un edificio para de gente, de un bosque o de una ciudad, todo lo que cuenta proviene de ella. Abarca todas las cosas.*

*Empero, no es posible dar nombre a esta cualidad.*

*El hecho de que no sea posible dar nombre a esta cualidad no significa que sea vaga o imprecisa. Resulta imposible darle nombre porque es infaliblemente precisa. Las palabras no logran designarla, pues es mucho más precisa que cualquier palabra. La cualidad propiamente dicha es definida, exacta, sin imprevisiones. Pero cualquier palabra que escojas para captarla tiene aristas borrosas y prolongaciones que diluyen significado central de la cualidad.*

*A continuación trataré de mostrarte por qué las palabras jamás pueden captarla dando vueltas a su alrededor, mediante el empleo de las palabras.*

*El término que empleamos más a menudo para referirnos a la cualidad sin nombre es la palabra **viviente**.*



*Hay un sentido en el que la distinción entre algo viviente y algo vivo. Es mucho más general y mucho más profundo que la distinción entre cosas vivas y cosas no vivas, o entre vida y muerte. Algunas cosas vivas pueden ser inertes y cosas no vivas pueden ser vivientes.*

*Un hombre que camina y conversa puede estar vivo o ser inerte. Los últimos cuartetos de Beethoven están vivos, al igual que las olas del mar o la llama de una vela; un tigre puede estar más vivo que un hombre, está más de acuerdo con sus propias fuerzas internas.<sup>395</sup>*

*Un fuego bien hecho está vivo. Hay un mundo de diferencias entre un fuego que es una pila de troncos ardientes y un fuego hecho por alguien que realmente comprende qué es el fuego. Este acomoda exactamente cada leño para hacer que el aire circule correctamente entre los troncos. No aviva el fuego con un atizador; mientras los leños arden coge cada uno y vuelve a acomodarlo, quizás a muy pocos centímetros de donde estaba antes. Los troncos quedan tan bien colocados que forman canales para el paso del aire. Lenguas de fuego amarillo suben por los leños cuando sopla el aire. Cada tronco reverbera con plena intensidad. El fuego arde tan intensa y uniformemente que cuando, por último, se extingue se convierte en nada; al morir el último destello sólo queda un puñado de ceniza en la chimenea.*

*Pero la belleza misma de la palabra "viviente" es, precisamente, su debilidad.*

*Lo que te anonada y permanece en ti es que el fuego vive. No obstante, ésta es una metáfora. Literalmente, sabemos que las plantas y los animales son seres vivos y que el fuego y la música no lo son. Si nos vemos forzados a explicar por qué decimos que un fuego está vivo y otro muerto, no sabremos hacerlo. La metáfora nos hace creer que hemos descubierto una palabra para representar la cualidad sin nombre. Pero sólo podemos usar la palabra que nombra la cualidad cuando comprendemos la cualidad.*

*Otra palabra que empleamos a menudo para referirnos a la cualidad sin nombre es "integral".*

*Algo es integral en la medida en que está libre de contradicciones internas. Si está en conflicto consigo mismo y da origen a fuerzas que actúan para desarmarlo, no es integral. Cuanto más libre sea de sus propias contradicciones internas, tanto más integral y sano será.*

*Compraremos los árboles próximos a un lago agitado por el viento con un barranco en erosión. Los árboles y las ramas están hechos de manera tal que cuando sopla*

---

<sup>395</sup> ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectural/ Perspectivas, Barcelona 1980; páginas 36 y 37

*el viento se arquean, y todas las fuerzas del sistema, incluso las violentas fuerzas del viento, siguen en equilibrio cuando los árboles se inclinan; como están en equilibrio no hacen daño, no violentan. La configuración de los árboles arqueados los hace auto conservadores.*

*Pero piensa en un fragmento de tierra muy escarpado en el que tiene lugar una erosión. No hay suficientes raíces arbóreas para mantener unida la tierra, digamos; cae la lluvia en torrentes y arrastra la tierra en corrientes que forman barrancos; la tierra no se une porque allí tampoco hay suficientes plantas; sopla el viento, la erosión avanza; cuando vuelva a llover, el agua correrá por esos mismos barrancos y los ahondará, los ensanchará. La configuración de este sistema es tal, que las fuerzas a las que da origen, que surgen en su interior, a largo plazo actúan para destruir el sistema. Este sistema es autodestructivo: no tiene la capacidad de contener las fuerzas que surgen en su interior.*

*El sistema de los árboles y el viento es integral; el sistema del barranco y la lluvia no lo es.*

*Pero la palabra integral es demasiado oclusiva.*

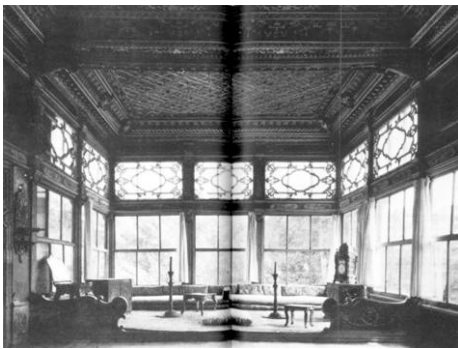
*Sugiere encierro, contención, finitud. Si oyes decir que algo es integral, piensas que lo es en sí mismo y aislado del mundo que lo rodea. Pero un pulmón es integral sólo en tanto respira oxígeno del aire o exterior al organismo; una persona es integral sólo en tanto es miembro de algún grupo humano; una ciudad es integral sólo en tanto está en equilibrio con el paisaje circundante. Esta palabra contiene un sutil indicio de auto contención. Y ésta siempre socava la cualidad sin nombre. Por tal razón, la palabra "integral" describe perfectamente dicha cualidad.*

*Otra faceta de la cualidad sin nombre está contenida en la palabra "cómodo".*

*La palabra "cómodo" es mucho más profunda de lo que en general cree la gente. El misterio del auténtico confort va más lejos de la simple idea que en primera instancia parece expresar el término. Los lugares son cómodos lo son porque no tienen contradicciones internas, porque ningún desasosiego los altera.*

*Imagínate una tarde invernal con una tetera, un libro, una lámpara para leer y dos o tres mullidos cojines en los que puedes apoyar la cabeza. Ahora ponte cómodo. No de manera tal que puedas mostrárselo a otros y decirles cuánto te gusta. Quiero decir que te guste realmente, por ti mismo.*

*Pon la tetera al alcance de la mano pero en un sitio donde no pueda volcarse. Baja la luz de modo que caiga sobre el libro pero sin veas la bombilla resplandeciente. Coloca esmeradamente los cojines, por uno, exactamente donde los quieras para apoyar la espalda, cuello los brazos, de modo que te sientas cómodamente sostenido, tal como te agrada para beber el té, para leer, para soñar.*





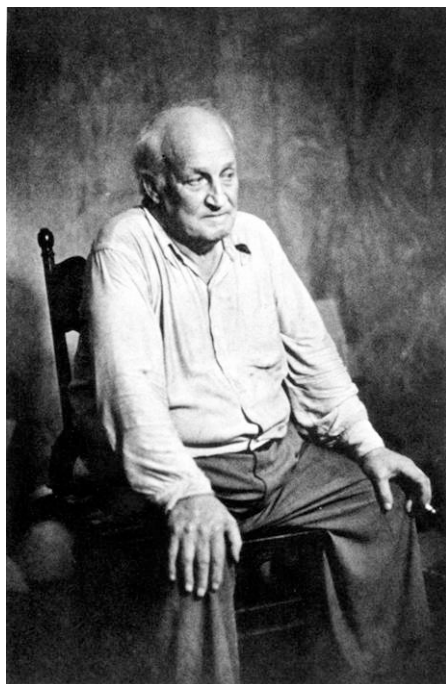
*Si te tomas la molestia de hacer todo eso y lo haces esmeradamente, gran atención, es posible que el conjunto empiece a tener la cualidad nombre. Sin embargo, es fácil emplear erróneamente la palabra cómodo además tiene muchos más significados. Existen tipos de comodidad que atontan y embotan. Resulta fácil de aplicar la palabra a situaciones carentes de vida porque están excesivamente protegidas. Una familia con demasiado dinero, una cama excesivamente blanda una habitación que siempre tiene una temperatura uniforme, un sendero cubierto en el que nunca tienes que caminar bajo la lluvia... son todas situaciones cómodas en el sentido más estúpido, distorsionando así el sentido central del término.*<sup>396</sup>

*Una última palabra que puede contribuir a la captación de la cualidad sin nombre es la palabra "eterno". Todas las cosas, las personas y los lugares que poseen la cualidad sin nombre ingresan en el reino de lo eterno. Algunos son eternos en un sentido casi literal; son tan fuertes, tan equilibrados, tan fervientemente auto conservador, que no es fácil alterarlos: son casi imperecederos. Otros sólo alcanzan la cualidad durante un instante y luego vuelven a caer en el estado inferior, donde imperan las contradicciones internas.*

*La palabra "eterno" describe ambos grupos, pues en el instante en que poseen esta cualidad ingresan en el reino de la verdad eterna. En ese momento en que están libres de contradicciones internas ocupan su lugar en el orden de cosas que está fuera del tiempo.*

*Una vez vi un sencillo estanque de peces en una aldea japonesa, que quizás era eterno.*

*Lo hizo un granjero para su granja. El estanque era un simple rectángulo de alrededor de un metro ochenta y cinco de ancho y dos cuarenta y cinco de largo, con un sencillo sistema de irrigación. En un extremo, colgaba sobre el agua una mata de flores. En el otro, debajo del agua, había un círculo de madera cuya parte más alta se encontraba a unos treinta centímetros por debajo de la superficie del agua. En el estanque había ocho enormes carpas viejas, de aproximadamente cincuenta centímetros de largo, de color naranja, oro, púrpura y negro: la más vieja llevaba allí ochenta años. Los ocho peces nadaban lenta, muy lentamente en círculos... a menudo en el interior del redondel de madera. El mundo entero estaba contenido en ese estanque. Todos los días el granjero se sentaba unos minutos frente al estanque. Yo estuve allí un solo día y me dediqué a contemplarlo toda la tarde. Aún ahora me es imposible recordarlo sin que se me llenen los ojos de lágrimas. Aquellos viejos peces habían estado nadando muy lentamente en el estanque durante ochenta años.*



<sup>396</sup> ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectural/ Perspectivas, Barcelona 1980; página 38



*Concordaba hasta tal punto con la naturaleza de los peces, de las flores, de las aguas y de los granjeros, que se había sustentando a sí mismo durante todos esos años, repitiéndose incesantemente, siempre diferente. No puede alcanzarse ningún grado de plenitud ni de realidad más allá de ese simple estanque.*

*Y, sin embargo, al igual que todas las demás palabras, ésta confunde más de lo que explica.*

*Insinúa una cualidad religiosa. La insinuación es acertada. Produce impresión de que la cualidad que posee ese estanque es misteriosa, Pero no lo es. Está por encima de todo lo corriente. Lo que la hace eterna es su carácter corriente. La palabra "eterno" no puede captar eso.*

*Y así ves que, a pesar de todos los esfuerzos por dar nombre a esta cualidad, no existe un nombre que la exprese.<sup>397</sup>*

---

<sup>397</sup> ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectura/ Perspectivas, Barcelona 1980; páginas 42 y 43

### 3.1.3. La atemporalidad según Curtis.

#### Modernidad, clasicismo y atemporalidad.

El conocido historiador y crítico de arquitectura William Curtis, en plena efervescencia de postmodernidad, rompía los tópicos sobre el rechazo de la historia por parte del Movimiento Moderno, mostrando el carácter clásico y atemporal de sus obras basilares:

#### Intemporal, pero de su tiempo.

(...)

*La historia está para algo más que para vestir fachadas; el clasicismo, para algo más que blandir columnas, claves y coliseos. De hecho, **ciertos edificios pertenecientes a la tradición moderna ofrecen un vínculo más fuerte con el clasicismo.** El Unity Temple, la Villa Saboya, Otaniemi, el parlamento de Dacca, todos ellos han sido fruto de indagaciones en la tradición mucho más profundas que los edificios "revivalistas" de la moda reciente.*

(...)

*Al reducir el significado arquitectónico a un mero mecanismo de signos, la teoría reciente se ha arriesgado a pasar por alto ese tonificante simbolismo que pueden infundir significado a una forma o a un espacio, y que pueden conferirles fuerza expresiva y presencia espiritual. Cuando se logra esto, el significado lo invade todo: las proporciones, los perfiles y los detalles, los niveles y las secuencias de luz y de sombra, las imágenes, ya sean estas obvias o herméticas. **Estas obras trascienden las convenciones en las que fueron concebidas, y aluden a cuestiones de una duradera relevancia humana.***

*Lejos de excluir el pasado, la verdadera abstracción es el medio a través del cual puede penetrarse en el a muchos niveles para luego transformarlo y condensarlo en nuevas formas simbólicas. Fue la abstracción, entendida en ese sentido, lo que permitió a Le Corbusier juntar templos griegos con transatlánticos, o lo que permitió a Kahn convertir las termas antiguas en una visión del parlamento propia de nuestro siglo; fue eso lo que facultó a Palladio para fundir un pórtico clásico con una casa rural, o a Hawksmoor para dar un nuevo vigor a la fórmula del tempietto en el mausoleo de Castle Howard. Sin este intenso poder combinatorio y de síntesis, lo que queda es un simple inventario de signos históricos. Pero con él, **un edificio puede ser de su***

**tiempo y del pasado simultáneamente.** Kahn alcanzó esta resonancia con la Antigüedad clásica sin usar el aparato del lenguaje clásico; Moore, en Piazza d'Italia, no logró alcanzarla usando más órdenes que el mismo Vignola.

No es necesario imitar las formas de Kahn, pero hay algo que aprender de sus principios y de sus procesos de pensamiento. Seguramente ha llegado el momento de abandonar la pretensión de que en los últimos ochenta años no han existido y, en lugar de tratar la arquitectura moderna como una demonología, empezar a buscar enseñanzas genéricas de los edificios más sobresalientes.

(...)

Si el Renacimiento tiene alguna relevancia hoy día, esta tiene que ver con un nivel que trasciende la superficialidad del estilo; como dijo Palladio de Bramante, este no copiaba a los antiguos, sino que captaba el espíritu y los principios que había detrás de sus obras. **Llegar hasta el fondo de Mies van der Rohe, Le Corbusier o Kahn no es solo penetrar en el corazón de unos prototipos de continua relevancia para el mundo moderno: también es acercarse a esas cualidades intemporales a las que se refería Palladio.**

## Epílogo

(...)

La misión de toda generación consiste en encontrar soluciones apropiadas para las necesidades y creencias cambiantes, y, sin embargo, descubrir continuidades más hondas dentro de la tradición. La mejor manera de conseguir esto es comprender las profundas raíces de las obras basilares del Movimiento Moderno, y apreciar como estas a su vez afectan a los fundamentos sobre los que se apoyan también las arquitecturas anteriores.

(...) Los arquitectos contemporáneos que busque una arquitectura más sólida y duradera podrían reflexionar acerca de la sabiduría de Joseph Reynolds, que escribió más de dos siglos atrás: "Las obras ... que se basan en una naturaleza general viven para siempre; mientras que las que dependen para la existencia de costumbres y hábitos particulares ... o las fluctuaciones de la moda, solo pueden ser coetáneas de aquello que por vez primera las sacó de las tinieblas"<sup>398</sup>

Lo que muestra un paralelo sorprendente con alguna tesis de Venturi a favor de la arquitectura moderna:

---

<sup>398</sup> CURTIS, William; Los principios frente al pastiche. Perspectivas sobre algunos clasicismos recientes; en AV Monografías nº. 21; I-II 1990, CLASICISMOS (Beeby · Blatteau · Bofill · Curtis · Fernández-Galiano · Graves · Greenberg · Honour · Íñiguez y Ustároz · Krier · Linazasoro · Rossi · Rowe · Stern · Terry · Venturi); páginas 20 y ss.

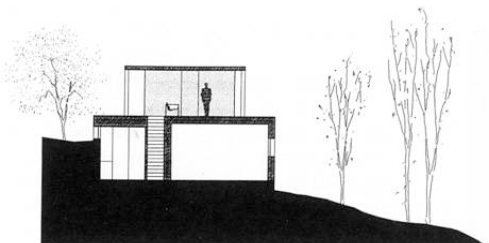
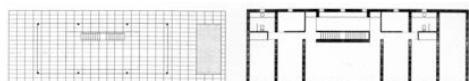
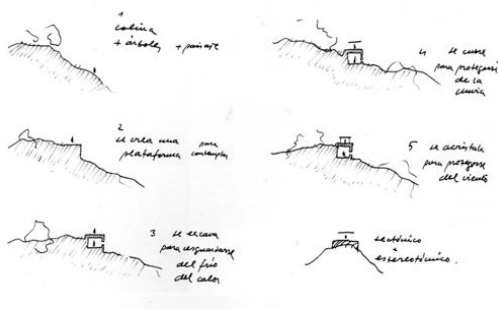
*Yo nunca he entendido un rechazo total a la arquitectura moderna, ni a sus teorías ni a sus obras, porque nuestra arquitectura, tanto en ideas como en realizaciones, es en gran medida su continuadora y no una oposición contra ella. **Sus obras maestras se encuentran entre las que no tienen edad.***<sup>399</sup>

---

<sup>399</sup> VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise; A view from the Campidoglio. Selected Essays: 1953-1984; Icon editions, Nueva York 1984; página 115. Aquí de LLEO, Blanca; El sueño de habitar; ed. Gustavo Gili, Barcelona 2005; página 166.

### 3.2. Núcleo de la atemporalidad. Idea construida.

Lo que resuelve un problema, lo que satisface una necesidad, lo adecuado a la naturaleza, lo universal... son diversos modos con los que venimos nombrando la atemporalidad. Sistemas que despejan prejuicios, normativas de estilo, modas, caprichos del gusto, arbitrariedades accidentales y pasajeras... Es difícil capturar la atemporalidad en un solo término, hasta el punto que Christopher Alexander la denomina "la cualidad sin nombre". En el próximo epígrafe, al trazar una criterios de atemporalidad, ofrecemos una larga lista, ordenada, de diversos términos en relación directa con ella.



Idea construida: Así tituló Alberto Campo Baeza el curso de doctorado que impartió en 1988 en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Y así titula su libro del año 2000, en directa relación con la atemporalidad.<sup>400</sup>

*“Quería expresar con estas palabras que la Arquitectura, por encima de las formas con que se nos aparece, es idea que se expresa con esas formas. Es idea materializada con medidas que hacen relación al hombre, centro de la Arquitectura. Es idea construida. La Historia de la Arquitectura, lejos de ser sólo una Historia de las formas, es básicamente una Historia de las Ideas Construidas. Las formas se destruyen con el tiempo pero las ideas permanecen, son eternas.”*<sup>401</sup>

Nos servimos de ese binomio, idea construida, para condensar todo aquello que veníamos resolviendo en torno a la atemporalidad. La rastreamos con dos miradas, la que va al resultado construido y la que se dirige al procedimiento de ideación.

#### 3.2.1. La idea atemporal.

Museo, escuela, cementerio o biblioteca son más que el resultado de unas funciones, más que el mero programa de necesidades, los modos de usarlos o los tipos habituales. Menhir, megaron, foro, ágora, templo, teatro o mercado son mucho más que un conjunto de elementos o un sistema constructivo. Idea es lo más esencial, un concepto mental que responde a diversos

<sup>400</sup> CAMPO BAEZA, Alberto; La idea construida: arquitectura a la luz de las palabras; universidad de Palermo, Buenos Aires 2001, Textos de arquitectura y diseño

<sup>401</sup> CAMPO BAEZA, ALBERTO; La idea construida; editorial Universidad de Palermo, Buenos Aires , 2000. Textos de arquitectura y diseño; página 10



proyectos, a diversas situaciones, a diversos tipos. Idea es lo que es. Ya vimos cómo Mies, Le Corbusier, Kahn se preguntan por la naturaleza del problema, por la esencia: El museo es..., la biblioteca es.... la casa es... la calle es...

En este afán de establecer lo permanente, rastreamos lo sustancial, lo seguro, lo cierto, lo verdadero. Reflexiones sobre lo que es, lo objetivo, lo que responde a naturaleza, no son difíciles de hallar en los arquitectos analizados.

-“¿qué es?, ¿cómo quiere ser?”<sup>402</sup> se pregunta repetidamente Louis Kahn.

- *“Hay ciertas naturalezas que siempre serán verdad. El aspecto de una cosa no será el mismo, pero aquello a lo que la cosa responde sí. (Kahn)”*<sup>403</sup>

- *“La arquitectura "moderna", como el arte "moderno" bueno, es verdad, y la otra fue verdad. ¡ las cosas a su tiempo ... !” (Alejandro de la Sota).*<sup>404</sup>

- *“ Queremos saber lo que puede ser, lo que debe ser y lo que no debe ser. Queremos, por tanto, aprender a conocer su esencia.” (Mies)*<sup>405</sup>

- *“Cuando las cosas solamente pueden hacerse de una manera, empieza su seriedad, y esto es respecto al tiempo, a la manera, a la materia, al sujeto.” (Alejandro de la Sota).*<sup>406</sup>

---

<sup>402</sup> “El famoso interrogante kahnniano: “¿Qué quiere ser el edificio?” se toma, en general, como punto de partida para la crítica del aspecto filosófico de su pensamiento. Esta pregunta va más allá de la posición funcionalista, que es puramente circunstancial, ya que de lo particular se remonta a lo general, aun no desdeñando conceptos de tipología y morfología. En cambio, el interrogante de Kahn sugiere que los edificios poseen una esencia que determina su solución.”;

NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 9

<sup>403</sup> KAHN, Louis I.; Conversaciones con estudiantes; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002, página 42

<sup>404</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Publicado originalmente en Revista Nacional de Arquitectura nº. 124, abril 1952. Carlos de Miguel y Alejandro de la Sota comentan las fotografías y planos aparecidos en The Architectural Record, enero 1952.

<sup>405</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 46

<sup>406</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota : escritos, conversaciones, conferencias; edición a cargo de Moisés Puente, Barcelona; Madrid,

“*Agere sequitur esse*”. El ser responde también a lo que se hace, “programa”- subrayaba Piñón-, lo necesario, algo más amplio que el mero funcionalismo métrico.

Con el programa, el lugar tiene mucho que decir en la posterior formalización de la idea. Y, como el, ofrece criterios de verificación. Los podríamos compendiar en “estar bien aquí”. Esa frase encierra mucho de la pervivencia de la arquitectura popular, la ciencia alcanzada por experiencia.

Sin embargo, idea, concepto, verdad, no son inmediatamente "eternas", atemporales. Las ideas tienen un origen histórico. Según Kahn, idea es institución, un concepto mental que brota en un momento de la historia. No solo nacen en un momento concreto. Del mismo modo que una cultura alumbró ese concepto y sintió la necesidad de esa arquitectura, comprobamos que más tarde varía su modo de entender esa institución. Hay tradición y hay progreso. Las instituciones responden a los valores, a la imagen que tienen el hombre y la sociedad de sí mismos en cada momento.

***Existen nuevas, novísimas necesidades; existen novísimos medios para satisfacerlas. Nunca llegaremos a unos resultados que medio consuelen nuestro trabajo. ¿Qué duda cabe que todo sucede con una lógica?***<sup>407</sup>

***En vez de intentar resolver los nuevos problemas con las viejas formas, debemos desarrollar las nuevas formas a partir de la naturaleza real de los nuevos problemas.***<sup>408</sup>

*Me impresionó lo que dijo Kenzo Tange en Roma: "vengo de Tokio y me considero obligado a enseñar las cosas que todos conocéis. Las traigo (después de haberlas pasado rápidamente). Esto lo tenía que presentar y me hago responsable. Pero, ahora, el Kenzo Tange que piensa es un hombre distinto. He venido en vuelo directo y he tardado tan solo horas. Nos hemos reunido aquí de diversos países, pensando en urbanismo: ¿qué es una plaza de pueblo? ¿El corazón*

---

Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 46

<sup>407</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Memoria a la cátedra de Elementos de Composición, ETSAM, Madrid, 1970; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 55

<sup>408</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 21.

*de la ciudad?". Todos estos conceptos, ¿son eternos? Para mí han dejado de serlo. El corazón de la ciudad, la plaza del pueblo, realmente es ésta, es decir, antes cambiaban ideas un vecino con el de enfrente, y ahora el vecino de enfrente vive a miles de kilómetros. Estos conceptos nuevos y actuales lo hacen a uno cambiar.<sup>409</sup>*

## 1. Forma y concepto según Mies.

Podríamos encontrar coincidencias del primer Mies con Loos, en su elegante depuración de las formas. Con Berlage, en la expresión de la construcción. O con Hans Meyer, en su aparente desprecio de todo lo que no sea resolver el problema funcional con los medios del momento. Sin embargo, en el avance de su continua reflexión mutó el "la Forma sigue a la función" por construir la forma desde la esencia del problema. Lo que venimos llamando el concepto, la idea. Así, aun proyectando sobre un papel en blanco, su inicio ya no estriba el análisis meramente "matemático" del problema funcional, sino de la definición "filosófica" del concepto, buscando la respuesta objetiva mediante el enfoque de a razón. Por eso, mientras poco antes se afirmaba en la expresión del espíritu de la época, ahora parece sonreírse al ser preguntado sobre la posibilidad de pasarse de moda:

*"Eso no me preocupa. El concepto no puede pasarse de moda por dos motivos. Es al mismo tiempo radical y conservador. Es radical por aceptar las fuerzas científicas y tecnológicas que sostienen nuestro tiempo. Tiene carácter científico, pero no es científico. Es conservador en el sentido de que no sólo se centra en un objetivo, sino que también posee un significado, no sólo se centra en la función sino también en la expresión. Es conservador por basarse en las leyes eternas de la arquitectura: Orden, Espacio y Proporción."<sup>410</sup>*

---

<sup>409</sup> DE LA SOTA, Alejandro; siete hojas mecanografiadas, transcripción de la conferencia celebrada en la Escuela de Arquitectura de Pamplona, marzo de 1969; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 160.

<sup>410</sup> CARTER, Peter; "Mies van der Rohe, An Appreciation on the Occasion. This Month, of His 75th Birthday". *Architectural Design*. Vol 31, n.3, (marzo 1961) p. 206 ; En Cohen, Mies Van der Rohe, Madrid, Editorial Akal, 1998; página 105

Si la forma debe surgir de la esencia del concepto, el primer esfuerzo será definirlo. Por eso, precisa, incluso por escrito, qué **es** un edificio de oficinas o qué **es** un museo:

*“Crear la forma desde la esencia del problema con los medios de nuestra época.*

*Esta es nuestra tarea.*

*Un edificio de oficinas es un edificio de trabajo de organización, de claridad, de economía.*

*Lugar de trabajo amplio, iluminado, no compartimentado sino articulado de acuerdo con la organización del trabajo. Máximo rendimiento con mínimos medios.*

*Los materiales son hormigón, acero, cristal.*

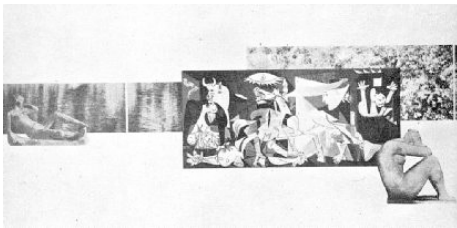
*En vez de intentar resolver los nuevos problemas con las viejas formas, debemos desarrollar las nuevas formas a partir de la naturaleza real de los nuevos problemas.<sup>411</sup>*

*La forma como fin acaba en mero formalismo.*

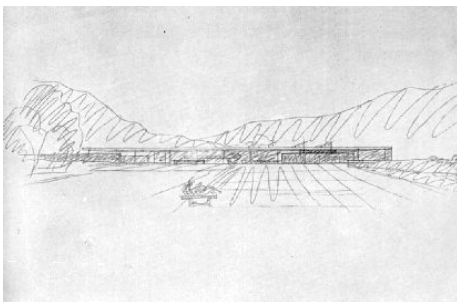
*Este esfuerzo está dirigido hacia el exterior. Pero sólo lo que vive en el interior tiene un exterior vivo.*

*Sólo lo que tiene intensidad de vida puede tener intensidad de forma.*

*Todo "cómo" está basado en un "qué"<sup>412</sup>*



*El primer problema es establecer el **museo** como centro de gozo, no de encierro del arte. En este proyecto, la barrera entre la obra de arte y la comunidad viviente queda borrada por un jardín de acceso donde se expone escultura. La escultura colocada en el interior del edificio goza de igual libertad espacial, porque la planta abierta le permite ser vista contra las montañas circundantes. El espacio arquitectónico así dispuesto resulta más un espacio definidor que limitador.”<sup>413</sup>*



*Tampoco los nuevos materiales nos aseguran una superioridad. Cada materia sólo vale lo que hacemos con ella.*

*Igual que los materiales, también queremos aprender la naturaleza de nuestros fines.*

*Queremos analizarlos claramente. Queremos saber cuál es su contenido. En qué se diferencia realmente un edificio de viviendas de cualquier otro edificio. Queremos saber lo que puede ser, lo que debe ser y lo que no debe ser.*

<sup>411</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 25

<sup>412</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 34

<sup>413</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 52

*Queremos, por tanto, aprender a conocer su **esencia**.*<sup>414</sup>

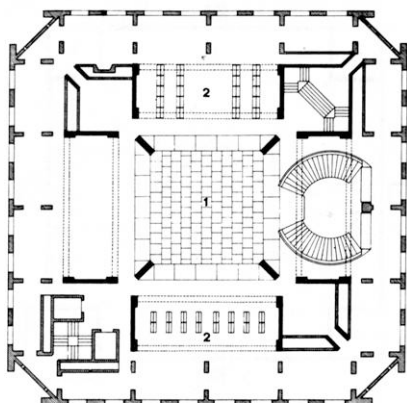
*Queremos un orden que dé a cada cosa su sitio, y queremos darle a cada cosa lo que le corresponde según su **esencia**.*

*Queremos hacerlo de modo tal que el mundo de nuestras creaciones comience a florecer desde su interior.*

*No queremos más, tampoco podemos más.*

*No hay nada más ligado a la meta y sentido de nuestro trabajo que la profunda palabra de San Agustín:*

*"Lo bello es el resplandor de la **verdad**."*<sup>415</sup>



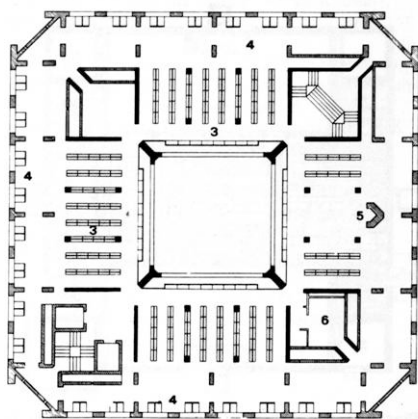
## 2. Forma y concepto según Kahn.

Años más tarde, Louis Kahn prosigue ese modo de proyectar desde la esencia en la misma línea de Mies. Sus textos manifiestan su esfuerzo por precisar los conceptos previamente al trabajo de proyecto.

Indaga lo verdadero en el orden de la naturaleza. Distingue también entre fines y medios. Kahn insiste en las mismas preguntas, ¿qué es?, ¿cómo quiere ser? y avanza. Según vimos atrás, su investigación aporta nítidas definiciones: qué **es** una biblioteca, qué **es** una escuela, qué **es** una capilla...

*"Un hombre con un libro va hacia la luz,  
Así comienza una biblioteca.*

*El edificio en cuestión parte de un hombre que quiere leer un libro.*<sup>416</sup>



*"La escuela comenzó con un hombre bajo un árbol, un hombre que no sabía que era un maestro, y que se puso a discutir de lo que había comprendido con algunos otros, que no sabían que eran estudiantes."*<sup>417</sup>



Por ese camino, Kahn llega a plantearse la diferencia entre "forma" y "proyecto". Términos paralelos a los aristotélicos de esencia (o naturaleza) e individuo (o ente).

*"La cuchara indica una forma compuesta de dos partes inseparables, mango y cavidad. Una cuchara implica un*

<sup>414</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 46

<sup>415</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 48

<sup>416</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 64-66

<sup>417</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 64-65

*determinado proyecto realizado en plata o en madera, grande o pequeño, poco o mucho cóncavo. La forma es "qué". El proyecto es "cómo".*<sup>418</sup>

Los temas de la pintura<sup>419</sup>, del teatro, de la literatura parecen acotados. Bodegón, marina, drama, tragedia, novela de viajes... Uno nuevo, un Fausto, un Quijote, un doctor Jenkl se ponen un hito en el conocimiento que tiene el hombre de sí.

Kahn no se conforma con la idea que dará origen a la forma de tal o cual edificio y aborda lo que llama "la institución", el concepto, un enfoque más universal. También en arquitectura el tema excede la función y el lugar: la casa, la calle, el jardín, la plaza, la escuela, la biblioteca, la capilla de la universidad, la torre, la ciudad...<sup>420</sup>

En la expresión acertada de esa institución es dónde hallaremos su adecuación, más que en la corrección del programa o en lo ajustado de las superficies. Es el espíritu de la época quien genera las instituciones. Del bazar a la gran superficie media más que cantidad. Es la época quien lo ha hecho posible.

Hablar, vestir, pintar, construir, son modos de expresión del espíritu, más que de meras necesidades. La necesidad, el argumento es el qué. El modo, el estilo, el cómo.

Lástima que al construir (aunque también sigue a Mies en sus escritos sobre la coherencia constructiva y la expresión de los materiales) acuda repetidamente a los presupuestos formales de la historia, especialmente a la romana. No obstante, el influjo de su aportación teórica a la arquitectura prosigue la iniciada por Mies y, en palabras del propio Kahn, *persistir en la investigación de la naturaleza del problema es algo esencial para sus*

---

<sup>418</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 63

<sup>419</sup> Valdría también la pena dedicar un tiempo a estudiar esa relación, forma e idea, en pintura. Seguir las trazas del paralelismo del progreso entre ambas artes, pintura y arquitectura. Analizar como influyó, en un primer momento, la aparición de nuevos materiales, para después, abandonado el esfuerzo de superación de las técnicas del pasado, se dedicarse a la reflexión. A reflexionar sobre la misma esencia de la pintura, de la representación de la realidad, del gesto del artista, del gusto del público, del arte, de su frontera con el no arte... Tantos explícitos ejemplos: Dada, Matisse, tachismo, dropping, pop-art, conceptual-art, land-art...

<sup>420</sup> En el siguiente capítulo hemos recogido una detallada colección de esos conceptos.

*futuras posibilidades y llevara a una nueva arquitectura.*<sup>421</sup>

### 3.2.2. La construcción atemporal.

*Quizá esto porque queremos hacer las cosas con una permanencia grande, aunque no sabemos cómo va a ser vista dentro de cincuenta o cien años. **Se habla de lo unida que está la obra de arte a las cosas permanentes.** ¿No es arte un fuego de artificio? ¿No es arte una cascada artificial? Sin embargo, se cree mucho más en las artes plásticas permanentes. El Lissitzky habló mucho sobre permanencia del arte y cómo se buscan materiales pesados para hacer arte. A esto me niego a hacer.*<sup>422</sup>

Frente a la atemporalidad piramidal, inmediata, ingenua, que construye con lo de siempre con el estilo de siempre, con materia pesada para que la obra dure "para siempre", proponemos de nuevo la atemporalidad en la verdad. No tanto en aquella ingenua "sinceridad constructiva", cuanto en la construcción como mecanismo de verificación, de racionalidad, de objetivación, coherente con lo medios de la época.

Lo justo, lo preciso, lo necesario, lo adecuado sugiere dos planteamientos: "hacer arquitectura sin hacerla" y "la arquitectura sin arquitecto". El primero hace referencia al silencio, la levedad, al uso de los materiales del momento, y la mínima formalización de una despreocupación estilística. El segundo, también.

### Verdad y construcción según Mies.

Podríamos sintetizar el programa docente de Mies para la escuela de arquitectura del IIT en un par de frases:

*Debe llevar desde la irresponsabilidad de la opinión a la responsabilidad del juicio.*

*Queremos saber lo que puede ser, lo que debe ser y lo que no debe ser.*

<sup>421</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 104

<sup>422</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Entrevista sobre arquitectura nórdica; Entrevista con Marta Thorne, publicada originalmente en Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme (C.O.A.C.) nº. 157, abril-mayo 1983; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 106.

*No hay nada más ligado a la meta y sentido de nuestro trabajo que la profunda palabra de San Agustín: "Lo bello es el resplandor de la verdad."<sup>423</sup>*

Hemos identificado atemporal con verdadero. En las siguientes citas comprobamos que Mies, a la verdad del concepto, de la esencia del problema, añade un segundo nivel de certeza: La verdad objetiva de la construcción. Atemporalidad por fines y medios verdaderos.

***El arte de construir se arraiga por completo en sus formalidades más sencillas, en lo utilitario. Pero asciende toda la escala de valores hasta el grado más alto de sentido espiritual, en el terreno de lo que tiene verdaderamente sentido, hasta la escala del arte puro.***

*Toda enseñanza de construcción debe contar con esta situación si quiere llegar a alcanzar su meta.*

*Debe encajar en esta estructura.*

*No puede ser en realidad más que diferenciación efectiva de todas esas dependencias y relaciones.*

*Debe hacer visible, paso a paso, lo que es posible, lo necesario, lo que tiene un sentido.*

*Si enseñar tiene un sentido, consiste en formar y responsabilizar.*

***Debe llevar desde la irresponsabilidad de la opinión a la responsabilidad del juicio.***

*Debe llevar desde el ámbito de lo casual y arbitrario, hasta el campo de la clara reglamentación de un orden espiritual.*

*Por eso conducimos a nuestros estudiantes a través del disciplinario camino de los materiales, a través de los fines, hasta la formalización.*

*Queremos guiarles hasta el sano mundo de **las construcciones primitivas**, allí donde todavía cada hachazo significaba algo, y donde un golpe de escoplo era una auténtica declaración.*

*¿Dónde aparece con más claridad la trabazón de una casa o de un edificio, más que en las construcciones de madera de los antiguos? ¿Dónde mejor la unidad de material, construcción y forma? Aquí se mantiene oculta la sabiduría de toda una raza.*

---

<sup>423</sup> MIES VAN DER ROHE; Discurso de ingreso como director del Departamento de Arquitectura del Armour Institute of Technology (AIT) el 20 de Noviembre de 1938; con ocasión del Testimonial Dinner en el Palmer House, Chicago. Manuscrito conservado en LoC; reproducido en Philip Johnson: "Mies van der Rohe", Nueva York 1947, págs. 196 200; Werner Blaser: "Mies van der Rohe, Lehre und Schule ", Studgart/Basilea 1977, págs. 28 30. Tomado aquí de NEUMEYER, Fritz; Mies Van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968. 1986; El Croquis Editorial, Madrid 1995; páginas 479 y ss.



*¿Qué sentido del material y qué fuerza expresiva habla desde esos edificios? Qué calor irradian y qué bellos son. Suenan como viejas canciones.*

*En la construcción en piedra encontramos lo mismo. Qué sentimiento natural habla desde ella. Qué clara comprensión del material, qué seguridad en su utilización, qué sentido de aquello que se puede y se sabe hacer en piedra. ¿Dónde encontramos tal dominio en la estructura? ¿Dónde encontramos más fuerza sana y belleza natural que aquí? Con qué comprensible claridad descansa una viga de cubierta sobre esas viejas paredes de piedra, y con qué sentido cortamos una puerta en esas paredes.*

*¿Dónde, si no, debieran crecer los jóvenes arquitectos, si no al aire fresco de ese mundo sano, y dónde podrían, si no, aprender a actuar en forma simple y sensata, más que con esos maestros desconocidos?*

*El ladrillo es otro maestro de enseñanza. Qué espiritual es ya su formato, pequeño, manejable, bueno para cualquier finalidad. Qué lógica muestra su sistema de proporciones. Qué vitalidad en su juego de aparejos. Qué soberanía posee el más sencillo paño de pared. Pero qué disciplina requiere ese material.*

*Así, cada material posee sus propias cualidades que se deben conocer para poder trabajar con él.*

*Eso vale también para el acero y el hormigón. Reconocemos que no se consigue nada por el material, sino solo por el uso correcto del material.*

*Tampoco los nuevos **materiales** nos aseguran una superioridad. Cada materia sólo vale lo que hacemos con ella.*

*Igual que los materiales, también queremos aprender la naturaleza de nuestros **finés**. Queremos analizarlos claramente. Queremos saber cuál es su contenido. En qué se diferencia realmente un edificio de viviendas de cualquier otro edificio. **Queremos saber lo que puede ser, lo que debe ser y lo que no debe ser. Queremos, por tanto, aprender a conocer su esencia.***

*(...)*

*Queremos un **orden** que dé a cada cosa su sitio, y queremos darle a cada cosa lo que le corresponde según su esencia.*

*Queremos hacerlo de modo tal que el mundo de nuestras creaciones comience a florecer desde su interior.*

*No queremos más, tampoco podemos más.*

*No hay nada más ligado a la meta y sentido de nuestro trabajo que la profunda palabra de San Agustín:*

*"Lo bello es el resplandor de la verdad."<sup>424</sup>*

---

<sup>424</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia 1982; páginas 45 a 48.

**- Para Mies la objetivación es cosa de la razón y se verifica, principalmente, en la construcción**

*En general, creo que mi obra influye tanto porque es **razonable**. Todo el mundo podría hacerlo. Para hacerlo bien no se necesita demasiada fantasía; solo debe utilizarse el cerebro, algo que, al fin y al cabo, cualquiera puede hacer. El desarrollo **objetivo** es una cuestión de educación. Las cosas se van haciendo mejor y mejor a través del ejemplo. Si no lo hay, entonces la gente únicamente habla, habla de cosas que no conocen, con lo que de ningún modo pueden juzgar la diferencia entre lo bueno y lo malo.*

*-¿Siempre ha pensado así?*

*No, ha sido el resultado de un desarrollo lento. Al principio todo era confuso y, más tarde, el modelo y las respuestas aparecieron gradualmente. Cuanto más buscaba un **entendimiento más profundo** de los problemas, más clara pasaba a ser mi obra. Este desarrollo venía de mi interior; no hubo influencias externas en este proceso.*

*(...)*

*¿Puede un hombre tener una idea clara de lo que está bien o está mal; o es un engreimiento?*

*Soy partidario del hombre solo. Cuando una idea es buena -y clara-, entonces debería proceder de un solo hombre. Si la idea se demuestra de un modo **objetivo**, todo el mundo debería ser capaz de entenderla; pero, por supuesto, muy poca gente lo hace.<sup>425</sup>*

*-¿Qué papel tiene la estructura en la arquitectura?*

*Durante toda mi vida he estado pensando sobre la arquitectura: todo el rato, lo que es y cómo puede hacerse en nuestro tiempo. Creo que una estructura clara es una gran ayuda para la arquitectura. Ahora soy ya viejo, sabe, y no puedo hacer nada que no esté **claramente concebido**.*

*Para mi la estructura es algo como la **lógica**: Es la mejor forma de hacer las cosas y expresarlas. Soy muy escéptico respecto a las expresiones emocionales. No confío en ellas y no creo que duren mucho tiempo.<sup>426</sup>*

<sup>425</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 1, Londres 1959; páginas 10 y ss.

<sup>426</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 2; página 29.

- **El ámbito de la construcción y de la tecnología es razonable, objetivable. Al desconfiar de los sentimientos prefiere hablar de Baukunst que de Architektur.**

*En Holanda ví y estudié con detenimiento la obra de Hendrick Petrus Berlage. Leí sus libros y su trabajo acerca de que la arquitectura debería ser construcción, **construcción clara**. Puede que su arquitectura de ladrillo parezca medieval, pero siempre es clara*

(...)

*No es suficiente con que alguien tenga algunas ideas, no es suficiente decir que esas cosas son arquitectura, o simplemente decir: "Esto es lo que me gusta hacer". Ya pasamos por eso cuando yo era joven, cuando escuchaba a aquellos grandes personajes de alrededor del cambio de siglo. Teníamos talento, teníamos todo lo que se podía pedir para trabajar en arquitectura, pero, en mi opinión, éramos simplemente subjetivos, como lo es la mayoría de la gente. Y creo que solo podemos avanzar si encontramos terreno donde pisar. En mi opinión, la arquitectura no es un asunto subjetivo. La tendencia debería ser la dirección **objetiva**.*<sup>427</sup>

(...)

*Hay algo más. En alemán utilizamos la palabra Baukunst, que es una palabra compuesta de Bau (construcción) y Kunst (arte). El arte es el refinamiento de la construcción, eso es lo que se expresa con la palabra Baukunst. Cuando era joven, odiaba la palabra alemana para arquitectura: Architektur. Nosotros hablábamos de Baukunst, porque Architektur consiste en darle forma a algo desde e exterior.*<sup>428</sup>

- **La verdad es universal, repetida, anónima.**

*BLAKE: La gente muy interesada en estas estructuras fluidas cree que si usted tuviera que hacer una ciudad entera sería un lugar aburrido, que los edificios serían muy parecidos, y que puede que haya cierta necesidad de variación.*

*Pero mire las ciudades medievales: son un buen ejemplo. Todas las casas son realmente lo mismo. Todas las plantas son realmente la misma. Puedes*

---

<sup>427</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 2; página 29.

<sup>428</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 3, Chicago 1964; página 52 y ss.

*poner un buen hall de entrada; puedes comprar y colocar un buen picaporte; y si alguien podía conseguir una bay-window, lo hacía, pero las plantas eran la misma; ¡y qué rica es la ciudad medieval!*<sup>429</sup>

*“Mi enfoque del edificio Seagram fue similar al de cualquier otro edificio. La idea o, más bien, la “indicación” que sigo es la que conduce a una estructura y una edificación claras; esto se aplica no a un problema en particular sino a todos los problemas arquitectónicos con los que me enfrento. En realidad estoy totalmente en contra de la idea de que un edificio específico deba tener un carácter individual. Por el contrario, creo que debería expresar un carácter **universal** que viene determinado por el problema global que la arquitectura debe esforzarse por resolver.*<sup>430</sup>

*Estoy convencido de que los métodos tradicionales de construcción desaparecerán. Si alguien lamenta que la casa del futuro no sea hecha con trabajo manual, olvida que hace tiempo que a los automóviles no los fabrican los guarnicioneros.*

*Los templos griegos, las basílicas romanas y las catedrales medievales son significativas para nosotros como creaciones de toda una época, más que como obras de arquitectos individuales. ¿Preguntamos los **nombres** de sus constructores? ¿Qué significado tiene la personalidad casual de sus creadores? Estos edificios son impersonales por naturaleza. Son la pura expresión de su tiempo. Su verdadero sentido es que son símbolos de su época.*

*La exigencia de nuestro tiempo, de realismo y funcionalismo, debe ser satisfecha. Sólo entonces nuestros edificios expresarán la grandeza potencial de nuestro tiempo; y sólo un loco puede decir que no es grande.*

*Hoy nos afectan cuestiones que son de naturaleza general. Lo **individual** está perdiendo significado; no nos interesa demasiado su destino. Los éxitos decisivos en todos los campos son impersonales y sus autores son, en su mayoría, desconocidos. Forman parte de la tendencia de nuestro tiempo hacia el anonimato. Nuestras estructuras de ingeniería son ejemplo. Diques gigantescos, grandes instalaciones industriales, puentes inmensos se construyen como cosa corriente, sin referir*

---

<sup>429</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 2; página 29.

<sup>430</sup> CARTER, Peter; “Mies van der Rohe, An Appreciation on the Occasion. This Month, of His 75th Birthday”. Architectural Design. Vol 31, n.3, (marzo 1961) p. 206 ; En Cohen, Mies Van der Rohe, Madrid, Editorial Akal, 1998; página 105

*el nombre del diseñador. Apuntan a la tecnología del futuro.*<sup>431</sup>

**- La verdad es duradera, esta fuera de modas y estilos. Permite la armonía de la expresión del espíritu de la época (la tecnología) con las viejas fuerzas de la civilización:**

*Cuando era muy joven, no llegaba todavía a los veinte años, me impresionaron la fuerza de estos edificios antiguos porque ni siquiera pertenecían a una época, pero **estaban allí desde hace mil años**. Estaban allí y todavía me impresionaban; **nada podía cambiarlo**. Habían pasado todos los estilos, los grandes estilos, pero ellos todavía estaban allí. No habían perdido nada. Fueron ignorados en ciertas épocas arquitectónica, pero todavía estaban allí, tan buenos como el primer día en que se construyeron.*<sup>432</sup>

Sobre la posibilidad de pasarse de moda contestó:

*“Eso no me preocupa. El concepto no puede pasarse de moda por dos motivos. Es al mismo tiempo radical y conservador. Es radical por aceptar las fuerzas científicas y tecnológicas que sostienen nuestro tiempo. Tiene carácter científico, pero no es científico. Es conservador en el sentido de que no sólo se centra en un objetivo, sino que también posee un significado, no sólo se centra en la función sino también en la expresión. Es conservador por basarse en las **leyes eternas** de la arquitectura: Orden, Espacio y Proporción.”*<sup>433</sup>

*Sentía que era posible llevar en armonía, en nuestra civilización, las viejas y nuevas fuerzas, Cada uno de mis edificios era una demostración de ese pensamiento y un paso más en el proceso de mi propia búsqueda hacia la claridad. Yo estaba cada vez más seguro de que los nuevos descubrimientos científicos y técnicos eran los auténticos anticipadores de un arte de la construcción de nuestro tiempo. No he abandonado esa*

<sup>431</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia 1982; página 31

<sup>432</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 3, Nueva York, 1955; página 52 y ss.

<sup>433</sup> CARTER, Peter; “Mies van der Rohe, An Appreciation on the Occasion. This Month, of His 75th Birthday”. *Architectural Design*. Vol 31, n.3, (marzo 1961) p. 206 ; En Cohen, Mies Van der Rohe, Madrid, Editorial Akal, 1998; página 105

*opinión. Hoy, como entonces, pienso que el arte de la construcción poco o nada tiene que ver con el inventar formas interesantes o con los gustos personales.*

*El verdadero arte de la construcción es siempre **objetivo**, y es la expresión de la estructura interna de la época, de la que ha nacido.* <sup>434</sup>

**- La verdad es coherencia y lógica, deja a un lado los gustos.**

*Mi filosofía arquitectónica procedía de la lectura de libros de filosofía. No puedo decirle en que momento lo leí, aunque se que lo he leído en alguna parte, que **la arquitectura pertenece a la época y no al tiempo**, a la época de verdad.*

*Después de haber entendido esto, ya no seguiría la arquitectura por asuntos de **moda**. Buscaría principios más profundos y dado que, a base de leer y estudiar libros, supe que nos encontramos bajo la influencia de la ciencia y la tecnología, me preguntaría: ¿Qué puede ser eso? ¿Qué resultado procede de ese hecho? ¿Podemos cambiarlo o no? Las respuestas a estas preguntas me indicaron que dirección debía seguir, no lo que me gustaba. A veces rechazaba cosas que me gustaban mucho, cosas que quería de corazón, pero que cuando estaba más convencido, si tenía una idea mejor, más clara, entonces la seguía.*

(...)

*Aquello que constituye la esencia de la época es lo único que realmente podemos y merece la pena expresar.*

*Hay otra cosa que se me viene a la cabeza. Santo Tomas de Aquino dijo: "**La razón es el primer principio de toda obra humana**". Una vez captas eso, actúas en consonancia. Así que rechace todo aquello que no era razonable.*

*No quiero ser interesante. Quiero ser bueno.* <sup>435</sup>

---

<sup>434</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia 1982; página 83

<sup>435</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 3, Nueva York, 1955; página 52 y ss.

- La verdad es universal, decíamos, generalizable. Mies propone que la generalización da lugar a un lenguaje común, una combinación de elementos, "palabras" (medios constructivos, estructurales, espaciales), y reglas de combinación, "gramática" con las que expresar "conceptos" (un garaje, una catedral) en prosa o en verso. Algo paralelo a la combinatoria de Durand, esencializada por Linzasoro, que luego veremos.

*A menudo uno encuentra en los libros cosas muy importantes que no tienen nada que ver con la arquitectura. Al hablar de principios generales, el físico Erwin Schrödinger dijo que el vigor creativo de un principio general es, precisamente, su **generalidad**. Esto es precisamente lo que pienso cuando hablo de la estructura en arquitectura. No se trata de una solución particular; es una idea general.*

*A menudo la gente dice: "¿Qué le parece si alguien le copia?". Les contestó que para mi no es ningún problema. Creo que es la razón por la que trabajamos, para encontrar algo que todo el mundo pueda utilizar. Solo espero que se utilice correctamente.*

*En otras palabras, las copias confirman que usted ha encontrado una solución general.*

*Sí, esto es lo que llamo lenguaje común y es algo en lo que estoy trabajando. No trabajo sobre arquitectura sino sobre la **arquitectura como lenguaje**; creo que para tener un lenguaje se tiene que tener una gramática. Tiene que ser un lenguaje vivo, pero al final llegas a una gramática. Es una disciplina que puede usarse para propósitos normales, y entonces hablas en prosa; si eres bueno utilizándola, hablas una prosa maravillosa; y si eres realmente bueno, puedes ser un poeta. Pero se trata del mismo lenguaje, esto es lo característico. Un poeta no produce un lenguaje distinto para cada poema. No es necesario, utiliza el mismo lenguaje, incluso utiliza las mismas palabras. En música sucede siempre lo mismo y casi siempre con los mismos instrumentos. Creo que sirve igual para la arquitectura.*

*Si tienes que construir algo, puedes hacer un garaje o una catedral. Utilizamos los mismos medios, los mismos métodos estructurales para todo. No tiene nada que ver con el nivel en el que trabajas. Lo que intento es desarrollar un lenguaje común y no ideas personales. Creo que es el tema más importante de todo nuestro tiempo: No tenemos un lenguaje común verdadero. Para construirlo, si es que es posible lograrlo, hacerlo de manera que podamos construir lo que queramos y todo estará bien. No veo por qué no puede ser así. Estoy bastante convencido de que esta será la tarea del futuro. Creo que habrá ciertas influencias climáticas, pero que solo matizaran lo que se haga. Pienso que la ciencia y la*

*tecnología son influencias de ámbito mundial mucho más importantes que apartaran todas esas viejas culturas y todo el mundo hará lo mismo, a excepción de ese leve matiz.*<sup>436</sup>

### 3.2.3. Criterios de atemporalidad.

Condensamos unos criterios de atemporalidad que experimentaremos, en el próximo capítulo, aplicándolos sobre un ejemplo concreto, la casa Domínguez de Alejandro de la Sota.

#### 1. Nombres de la atemporalidad.

Ordenamos en siete grupos los sinónimos o términos afines a la atemporalidad, recogidos en lo que venimos leyendo.

##### - ontológicos.

esencia, lo que es, lo que quiere ser.  
Naturaleza, como esta hecho.  
Sustancial, no accidental.  
Necesario, no contingente.

##### - autoría.

primitivo, inicial, los inicios.  
popular, anónimo, estar bien, cómodo.  
origen, partir de cero, no original-extravagante.

##### - envoltura.

desnudo, despojado, esencial, imprescindible.  
"minimal", no decorado, sincero, transparente.  
silencioso, no artificioso, neutral.  
ligero, leve, inmaterial, conceptual.

##### - concepto.

objetivo, no arbitrario.  
funcional, científico, racional, no sentimental.  
verdadero, sincero, auténtico, "adecuado".  
resultado de un problema, expresión de una institución.  
inconmensurable.

##### - permanencia.

eterno, invariante, vivo, viviente, integral, sano.  
universal, universalidad, internacional, global, utópico.  
no circunstancial, no particular.

---

<sup>436</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 3, Nueva York, 1955; página 52 y ss.

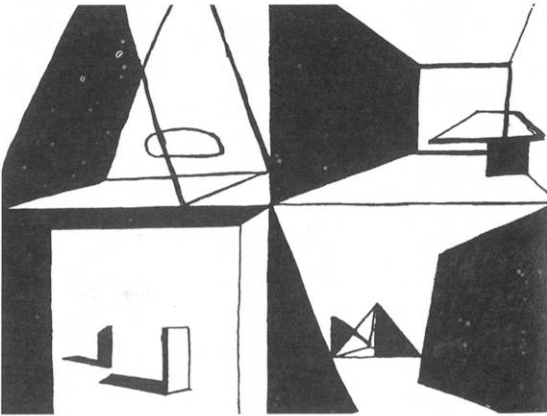
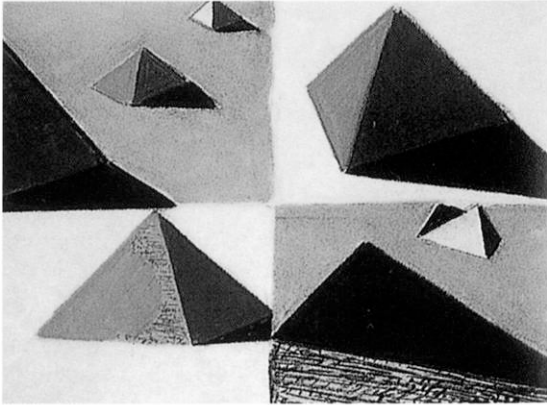


**- métrica.**

proporcionado, belleza.  
armónico, numérico, rítmico.

**- clásico.**

correcto, probado, depurado.  
canónico, ejemplar, con autoridad, antológico,  
modélico, tipificado, estándar.

**2. Búsqueda de atemporalidad.**

Con todo lo visto, unas reflexiones a vuela pluma nos permitirán establecer, como conclusiones provisionales, los parámetros de atemporalidad que experimentaremos en el próximo capítulo.

**1. En el resultado.**

Llamamos "atemporalidad piramidal" a la búsqueda directamente con objeto de producir arquitecturas que escapen del tiempo, duraderas en su construcción, indatables en su contemplación.

Se pretende un aspecto, un modo de construir y de formalizar que las haga permanentes. Pero, ¿no es más atemporal cualquier cabaña que una pirámide?

Ese código añadido procede, paradójicamente, por sustracción. Se afirma la atemporalidad por vía de negación. Efectivamente, la ausencia de estilo, caligrafía de la cultura sobre el objeto, paraliza la datación de los historiadores.

**1.1.**

En una primera negación, elimina los particularismos regionales para generar estilos internacionales. La codificación gramatical del clasicismo pretende universalizarlo no solo en el espacio, también en el tiempo.

Propone la belleza de la verdad matemática: Un canon depurado y estable.

**1.2.**

Si se entiende la belleza de la triada vitruviana como añadido, cabe una segunda depuración: La del ornato, decoración aplicada. En la especialización la poda no alcanza los mecanismos estilísticos y compositivos, ya sean clásicos, ya neo plásticos.

El fundamento de los cinco puntos era la respuesta racional e inmediata a los nuevos materiales y técnicas en una nueva sociedad. Niega las formas de la historia, por historicismo y por método. La creación parte de

ceros, desde el análisis racional de los problemas, del programa.

Su generalización superficial dió lugar al estilo internacional, universalización de la estructura dominó y los sistemas constructivos estandarizados para el hombre tipo.

Su belleza podría llamarse verdad científica, atemperada por una poética "artística".

### **1.3.**

Cuando se anula todo formalismo nos encontramos en el ámbito de la "Sachlich", pura expresión de utilidad y construcción. Se niega la misma expresión individual.

La belleza no pretendida podría calificarse de empírica, verificable en neutra objetividad.

### **1.4**

En el proceso de despojo de lo accidental, Mies desmaterializa la arquitectura, reduciéndola a piel y huesos. Se centra en el espacio, primero fluido, luego flexible y, finalmente, universal.

Eliminando particularidades, las obras internacionales servían para todos. El espacio universal, para todo.

Su belleza, explícitamente formulada, es la metafísica, el resplandor de la verdad.

Su peligro, el minimalismo, un manierismo que da lugar a otro estilo formal.

### **1.5**

Anulada la materia, quedan espacio e idea. La valoración del espacio (permanente) sobre su envoltura (caduca) conduce al concepto de estancia: El lugar desde su fruición. La estancia excede la métrica funcionalista más o menos vivificada por composición o materiales.

La experiencia de la estancia es objetivable universalmente aunque no sea mensurable sino inconmensurable. Más que la belleza de la verdad antropológica, se propone la belleza de la bondad, del "estar bien". Si el bien tuviera rostro, todos lo amarían, afirmaba San Agustín.

Los patrones de Alexander.

### **1.6**

La atención a la idea, a la esencia del problema, mientras supera los reducidos conceptos de función y programa, sugirió la distinción entre Forma y proyecto. Kahn define la Forma como casa de las instituciones, y éstas, producto de la naturaleza del hombre universal, en gran medida atemporal. Este o aquel proyecto, por aséptico o inmaterial que se pretenda, solo son materializaciones particulares de la Forma y, por tanto, caducas.

La distinción Forma / proyecto es paralela a la Aristotélica sustancia / individuo. Todo ser ofrece dos caras, dos extremos al tiempo:

Sustancial (subsistente) / accidental  
 Necesario / contingente  
 Arquitectura / modernatura  
 Natural / cultural  
 Naturaleza del problema / medios de la época  
 Forma / proyecto  
 Idea / construida

Idea construida conduce a la atemporalidad por vía de afirmación. Las formas pasan, las ideas permanecen. Construir viene a ser materializar la idea, traerla a este espacio y tiempo.

## **2. En el procedimiento.**

Dirigimos ahora la búsqueda de la atemporalidad hacia el procedimiento. Nos referimos a la fuerza creadora, siempre vitalizadora y evolutiva, no a una u otra receta para fosilizar una obra.

### **2.1.**

Un punto de partida que deja de lado enfrentamientos entre tradición y progreso, es observar y asumir el movimiento. Entendiendo que se da un cambio constante en medios y fines, la atemporalidad no puede radicar en la permanencia de unos u otros, sino en la respuesta estos. No existe una arquitectura eterna, pero sí un modo de proceder: Lo que el hombre ha hecho siempre. Por eso trasluce atemporalidad la arquitectura popular, porque se limita a satisfacer una necesidad (en sentido amplio) con los medios adecuados. Es lo que ha hecho el hombre desde su origen, buscarse cobijo con lo que tiene a mano.

### **2.2.**

Y, ¿dónde estriba la atemporalidad del procedimiento? En el empleo de la razón, no de la memoria. Lo atemporal es la verdad, entender con claridad el problema, analizar fines y medios, para resolverlo de modo coherente, con los medios adecuados.

La razón inventa formas, la memoria las reutiliza de segunda mano, recurre a su catálogo de modelos y tipos para alojar el problema.

Lo que aparece como atajo nos parece lastre. Esas soluciones apriorísticas empañan la claridad del análisis, introducen prejuicios en la elección de soluciones y devalúan la invención en experimentación.

Si el proyecto pone la idea en el presente, el modelo la pone en el pasado.

### 2.3.

En la génesis de soluciones por medio de la razón, el criterio es de verdad.

“Adeuatio intellectus rei”

En el proceso de conocimiento la verdad esta en que el intelecto (el concepto) se adecue a la realidad (a la esencia) de la cosa, en el de creación, es la obra quien debe adecuarse a la esencia del problema. Mies: “construir la forma desde la esencia del problema con los medios de la época”.

Nos aventuramos a proponer que lo atemporal se verifica en la **adecuación**: Por la propia definición aristotélica de verdad, “*adeuatio intellectus rei*”.<sup>437</sup> (Esa palabra latina “adeuatio” supera la traducción española. “Adeuatio” dice de relación biyectiva, de identidad, mientras que “adecuado” es algo mucho más suave, más superficial: Según el DRAE, “adj. Apropiado o acomodado a las condiciones, circunstancias u objeto de alguna cosa”. La tentación es usar la palabra latina “adeuatio” del “adeuatio intellectus rei”.)

La adecuación de la Forma e idea, entre forma y los medios, se rige por el imperio de la necesidad, lo realmente necesario. Rechaza lo arbitrario, lo superfluo, lo caprichoso. Dicho de otro modo: rechaza lo contingente.

### 2.4

¿Atemporalidad?

Hacer lo que ha hecho el hombre de cualquier tiempo: Satisfacer necesidades de cobijo con las formas y medios “adecuados”.

El origen de la arquitectura no es la cabaña de Laugier<sup>438</sup>, sino la cabaña de verdad.<sup>439</sup> . Atemporal es otro resplandor de la verdad.

## 3. Comprobación atemporal.

**- Positivo:**

1. Adecuación entre idea, concepto universal y lugar concreto.

<sup>437</sup> ARISTOTELES; *Metafísica*; Edición trilingüe por V. García Yebra, 2 vols. Gredos, Madrid 1970

<sup>438</sup> LAUGIER, Marc Antoine; *La cabaña primitiva, Essai sur L'architecture*; Paris (segunda edición) 1755, traducido Ensayo sobre la arquitectura. 1753. Recogido en HEREU / MONTANER / OLIVERAS. *Textos de arquitectura de la modernidad*; ed. Nerea, Madrid 1994

<sup>439</sup> MIES, conferencia del día 12 de diciembre de 1923, tomada aquí de NEUMEYER, Fritz; Mies Van der Rohe. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968. 1986*; El Croquis Editorial, Madrid 1995; página 367.

Idea desde la esencia del problema. Expresada con nitidez.

2. Adecuación entre idea y forma.

Forma verdadera, adecuada: no puede ser de otra "forma".

3. Adecuación entre forma y medios.

Los medios verdaderos, necesarios, imprescindibles. Los medios del momento.

**- Negativo:**

1. Nada superfluo (los medios necesarios, imprescindibles)

2. Nada arbitrario (no puede ser de otra manera)

3. Ningún prejuicio, pre-forma, modelo de catálogo.

La novedad exige partir de 0 para deducir la solución desde el problema.

4. Ningún a priori de estilo, formalismo, código añadido.

El mínimo peso compositivo. Solo las consecuencias del entendimiento de los medios, las reglas impuestas por ellos. (El anonimato de lo popular).

## CAPITULO 4

# EXPERIMENTACION



#### 4. EXPERIMENTACION. LA ATEMPORALIDAD EN ALEJANDRO DE LA SOTA.

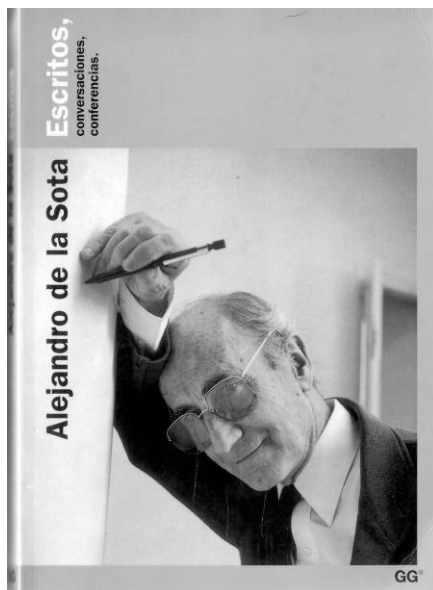
##### 4.1. Vivienda unifamiliar del Sr. Domínguez en la urbanización La Caeyra, Pontevedra, 1976.

##### Toma de datos.

(en anexo: fuentes y documentación.)

##### 4.2. Análisis. Comprobación atemporal.

##### 4.3. La atemporalidad en los textos de la Sota.



Como señalamos en la introducción, es creciente el interés por la obra de Alejandro de la Sota. Lo pone de manifiesto el número de publicaciones sobre obra y escritos. Puede comprobarse en la bibliografía específica, que hemos ordenado cronológicamente.

A ello habría que sumar las últimas exposiciones que recorren los colegios de arquitectos, de las que señalamos ahora tres: La recopilatoria preparada por la Fundación de la Sota<sup>440</sup>. La de Víctor López Cobelo y Stephan Zehl, con magníficas maquetas y análisis de su obra más conocida.<sup>441</sup> Y la preparada por Gallego Jorroto sobre las viviendas de Alcudia, que también suma a las nuevas maquetas y planos, un estudio profundo de lo que pudo ser aquella propuesta, con

<sup>440</sup> Tomado del texto de la propia Fundación:

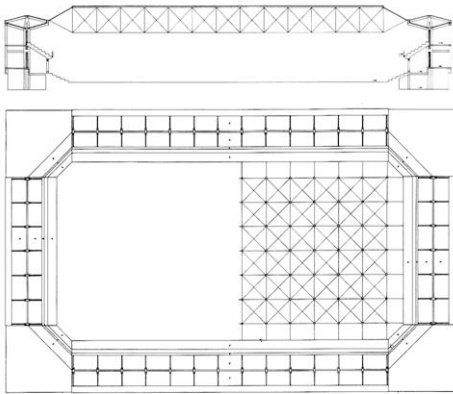
##### *Exposición de Paneles*

*En 1989 en colaboración con el MOPU se realizó una exposición antológica de la obra del arquitecto Alejandro de la Sota. Esta exposición concebida para su fácil transporte e instalación y bajo coste de montaje, fue la base para la actual exposición de paneles fotográficos que tiene la Fundación. Consta en la actualidad de 75 paneles fotográficos enmarcados en aluminio y metacrilato con embalajes preparados para su transporte.*

*Desde 1989 se ha mostrado en España en Madrid, Mallorca, Málaga, Sevilla, Santiago de Compostela, Badajoz, Zaragoza, Pontevedra, Albacete, A Coruña, Salamanca, León, San Sebastián, Tarragona y Santa Cruz de Tenerife y, en el extranjero, en Suiza (Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura de Zúrich y Lausanne), Estados Unidos (Universidad de Harvard) e Inglaterra (Architectural Association)*

*Según las posibilidades de la sala, se pueden incluir algunas maquetas y muebles.*

<sup>441</sup> A cargo de la Facultad de Arquitectura de la TUM, *Technische Universität München*, expuesta en COACV en Mayo 2007.



motivo de exposición recopilatoria de 20 arquitecturas ausentes del siglo 20.<sup>442</sup>

Considerando lo que piensa, por lo que dice y por lo que hace, nos gozábamos de su coherencia. Hemos disfrutado saboreando en sus textos una veta de modernidad, un camino para lo atemporal. Ahora querríamos repetir esa verificación sobre su obra, para ejemplificar y poder al fin concluir, el procedimiento atemporal.

Puestos a seleccionar entre tantos proyectos que nos parecen ejemplares, hemos descartado los más célebres, ya ampliamente estudiados. Otros, no construidos, han sido motivo de una magnífica tesis ya citada.<sup>443</sup> Sobre la casa Domínguez, menos conocida, publicada y documentada, no se ha realizado crítica alguna. Concluida en 1976, ofrece suficiente perspectiva, treinta años, para experimentar lo que es objeto de nuestra investigación, su atemporalidad. Para la descripción previa al análisis, aportaremos una selección de información: Documentación inédita sobre los proyectos, recabada en el estudio del arquitecto, así como reportajes del lugar y la obra, con entrevista a los propietarios, y fotografías actuales.

Acabaremos con un compendio de sus reflexiones sobre la atemporalidad

#### 4.1. Toma de datos.

##### 4.1.1. El objeto de estudio. descripción

- documentación gráfica y escrita del Fondo de la Sota.
- recopilación in situ. Visita y entrevista: circunstancias del encargo, elección del lugar, del arquitecto, proyecto, construcción, uso y mantenimiento.
- versiones del proyecto y redibujo actualizado.

##### 4.1.2. Referencias críticas publicadas.

- ordenadas cronológicamente y comentadas. rastreo de coincidencias, contradicciones y ausencias

<sup>442</sup> GALLEGO, Manuel; de la Sota, viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984; cuaderno de investigación de la exposición 20 Arquitecturas ausentes del siglo XX; Ed. Ministerio de la Vivienda. Editorial Rueda, Madrid, 2004

<sup>443</sup> UTOPIA Y REALIDAD. CUATRO PROYECTOS DE VIVIENDA COLECTIVA DE ALEJANDRO DE LA SOTA  
 Autor: PEMJEAN MUÑOZ RODRIGO  
 Año Académico: 2004  
 Universidad: POLITÉCNICA DE MADRID  
 Centro de Lectura: ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA  
 Departamento: PROYECTOS ARQUITECTONICOS



- entorno de arquitectura: antecedentes propios, para enmarcar vida y obra. escritos y proyectos relacionados

- entorno de arquitectura: obras próximas ajenas. consecuentes propios y ajenos.



#### 4.1.1. El objeto de estudio.

En 1976 Alejandro de la Sota construyó una vivienda unifamiliar para D. Enrique Domínguez en las parcelas 28 y 29 de la urbanización La Caeyra, Pontevedra.

Se realizaron dos proyectos de ejecución completos y distintos, fechados en octubre de 1973 y octubre de 1975. Se complementó la ejecución con los planos de estructura de noviembre-diciembre 1975 y los de pavimentación y mobiliario de junio de 1976. La fundación de la Sota nos ha permitido consultar toda esa documentación.

La vivienda sigue siendo disfrutada por el mismo propietario, que la mantiene inalterada, en perfecto estado de conservación, y tuvo la gentileza de mostrárnosla y comentarla.



### 1. Documentación gráfica y escrita del Fondo de la Sota.

Aportamos toda la información conocida, publicada e inédita. En primer lugar, la existente en el estudio del arquitecto, hoy sede de la Fundación Alejandro de la Sota.

La Fundación está ordenando y digitalizando el trabajo del arquitecto, partiendo del archivo de su estudio. Ha generado una base de datos, el *fondo de la Sota*,<sup>444</sup> y



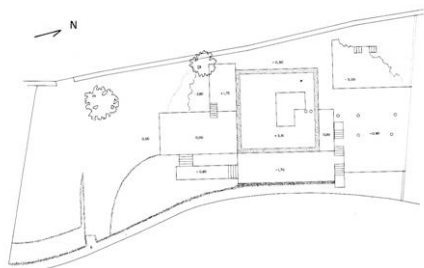
<sup>444</sup> *El fondo De la Sota es un conjunto de excepcional interés como experiencia piloto de digitalización y publicación on-line de la información.*

*Tanto por el cuidado del arquitecto y su en la ordenación de su material de trabajo, como por las tareas de archivística realizadas en la Fundación de su nombre desde su fallecimiento, se ha llegado a nuestros días con un fondo completo, documentado, editado y archivado en el mismo lugar de trabajo – su estudio- formando un conjunto completo de conocimiento de su obra.*

*El tipo de fondos es el habitual en cualquier estudio de Arquitectura.*

ofrece la documentación de los proyectos ya digitalizados ordenada en cinco apartados: planos, croquis, textos, fotos y varios.

### - Planos.



El total de planos de este proyecto <sup>445</sup> es de 89, de los que se han digitalizado 55. A continuación clasificamos un listado ordenado por proyecto y numeración de los digitalizados. <sup>446</sup>

Debemos recalcar la escueta elegancia del grafismo con que se dibuja el proyecto, también los planos ejecutivos y de detalle, no solo los planos publicados. El mínimo número de líneas posible, con la menor plumilla posible: 0.1. Sólo una excepción, al elegir el mecanismo más sencillo para trazar en planta las particiones con una sola línea del espesor escalado: 8CM es un 0.8

La economía de medios llega al límite en los alzados irreductibles, donde ventanas y barandillas adelgazan hasta quedar en una línea.

Vale reseñar los comentarios de Restituto Bravo, en su análisis de este peculiar grafismo, y en el interesante rastreo del origen, desde el que se mantiene *Fiel* al

*La multiplicidad de formatos y tipos permitirá la creación de rutinas de trabajo variadas en cuanto a la restauración y digitalización de los fondos. Previamente ya se realizaron tareas de creación de bases de datos con introducción de información.*

*La Fundación considera que la digitalización y publicación en internet del fondo aprovechará un largo trabajo realizado hasta el momento, tangible y documentado, que facilitará acortar los plazos de terminación del mismo y la obtención de conclusiones extensibles a archivos y fondos similares.*

<sup>445</sup> *En el archivo encontramos otros proyectos titulados La Caeyra I (1965-67) y La Caeyra II (1972-75), este completo (proyecto fechado en octubre 1975, visado el 13 de mayo de 1976) a nombre de otro buen cliente del estudio, Jaime Olmedo Limeses, con quien tuvimos ocasión de entrevistarnos en San Xenxo. No llegaron a construirse.*

<sup>446</sup> *El fondo establece principalmente dos fechas para ordenar los planos digitalizados, 10 01 73 y 10 01 75. Aparecen algunas modificaciones de la estructura el 12 de enero del 75 y el 11 de marzo del 75. Se producen otras modificaciones o precisiones de arquitectura (en la planta alta y escalera) el 06 01 76 y el 01 06 76 (si esta no responde, también, a un baile de números). Los planos de obra, dibujados a lápiz sobre croquis, no están fechados. La referencia de digitalización del fondo establece un criterio uniforme para todos los proyectos, con sigla y número, Estas (A, E, IE, IF...) corresponden a una clasificación (Planos de Arquitectura, Estructura, Instalaciones Eléctricas, o de Fontanería que no coincide con el proceder habitual del arquitecto.*

*Hemos optado por ofrecer las fechas, numeración y escala que aparece explícitamente en los documentos originales: octubre 73, octubre 75, diciembre 75 (estructura) y junio de 76 (acabados).*

*código de representación gráfico asumido e inventado en Esquivel, todos los elementos intervinientes en la composición se delinean con un preciso 01, regresándose únicamente los tabiques de los aseos, lo que evidencia la privacidad del único recinto individual del nuevo complejo edificado.*<sup>447</sup>

También el extraordinario texto de Juan Navarro, al desentrañar los dibujos de las casas de Alcudia. Pocos han expresado mejor los íntimos conceptos de Alejandro de la Sota en relación con el lugar, uso, construcción, y desmaterialización de la arquitectura<sup>448</sup>.

---

<sup>447</sup> BRAVO REIMS, Restituto; Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984); Editor: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Colección Textos de Doctorado. Serie Arquitectura. N° 14 Año de 1ª edición: 2000; página 254.

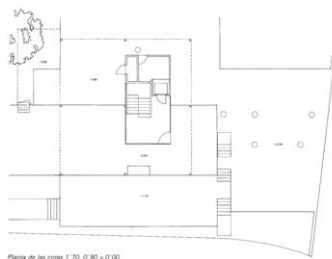
<sup>448</sup> NAVARRO BALDEWEG, Juan; "Construir y Habitar"; Monografías A & V n° 68, Madrid, Noviembre diciembre de 1997; páginas 30 y 31

*COMO VARIACIONES de una serie, los dibujos de la urbanización de Alcudia (1984) son asaltos desde diversos ángulos a una experiencia creativa que difícilmente se agota en ellos, y que aclaran la posición de Alejandro de la Sota ante la arquitectura. Estos espontáneos croquis muestran un intenso ejercicio de imaginación creadora. Es una serie que identifica y define un espacio de imaginación dedicado no sólo a las formas, sino a la vida en su totalidad, a los elementos constructivos como generadores y posibilitadores de una vida que se entreteje en ellos. El dibujo otorga un amplio sitio a lo que no es arquitectura. Más bien la arquitectura parece ocultarse, desvanecerse y diluirse en las anécdotas. Está en ellos como un fondo casi invisible que hay que descubrir con cuidado. Sobre todo, hay que desprenderse de expectativas, olvidarse del objetivo habitual de este tipo de expresión gráfica dedicada a la exploración y tanteo de formas y artefactos. La arquitectura es aquí un elemento restante, la cristalización de un fluido vital.*

*Los dibujos muestran una capacidad artística envidiable para ensamblar cosas distantes en un único impulso. Todo parece quedar definido entre extremos, cubriendo distancias en un vaivén de observaciones. Las casas se definen en un espacio geográfico extenso, detallado e íntimo a la vez. En su conjunto hay vistas lejanas, como de ave que sobrevuela, y vistas cercanas, muy detalladas, miopes. Se representa una sección del territorio, la colina cuyo pie baña el mar, pero también, del otro lado, todas las hierbas del jardín, las flores y los árboles con sus ramas y hojas rodeando las casas. Un itinerario aéreo engarza un primer plano, un plano medio y un plano lejano.*

*Y en el proyecto, consecuentemente, se ve el fondo de estas observaciones que quedan en él incorporadas: se entrecruzan, se van tejiendo simultáneamente estos distintos planos. La piscina de agua salada se dibuja en continuidad y como una extensión del plano del mar; los dos estares superpuestos --el estar cubierto y el mirador solárium encima-- se orientan estratificadamente a un horizonte cercano e íntimo y a un horizonte lejano y vasto. La piscina, el mar y los dos estares se reflejan unos en otros. La casa, en rigor, es de límites inciertos y se agranda en la parcela y, más allá de ella, en el mar y en el monte.*

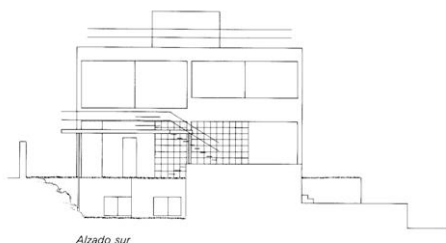
*Se pueden también reconocer dos extremos de vitalidad: por un lado la bullente animación vegetal de lo que parece crecer desde el suelo en torno a las casas; y por otro la que se incorpora y queda expresada en el límite último, estático, lineal y calmo del horizonte mediterráneo. Una geometría muy estricta y sencilla fija las coordenadas constructivas que se esconden en*



Planta de las cotas 1'70, 0'90 y 0'00.



Planta de las cotas 6'1'70, 2'55 y 3'50



Alzado sur

Dibujo tan sucinto, el imprescindible para mostrar la idea desmaterializada, que cabe afirmar “menos es imposible”. No puedes suprimir una línea más.

Traduce consolidadas intenciones y modos del arquitecto: Pensar mucho y dibujar poco. Lo importante es la idea y la excelencia de usos, que lo demás se confía al oficio. Proyectos sin apenas detalles, el modo de trabajo de su estudio, según relata Mauricio Sánchez-Bella:

*Como de costumbre se procuraba dibujar poco. Alejandro no solía emplear mucho más que una cuartilla a mano alzada, en papel para copias. Allí estaban todas las plantas superpuestas e, incluso, al estar todo el proyecto sobre una cuadrícula, podías encontrar todas las cotas.*

*Tampoco estaba bien visto tener que recurrir al lápiz para resolver detalles: Se solía hacer de palabra, incluso por teléfono. El insistía en concebir la arquitectura como un proceso mental, al igual que una partida de ajedrez.*

*Ya desde hacía años Alejandro procuraba emplear las técnicas constructivas de la arquitectura industrial. Aquí se proponía una estructura metálica, un cerramiento de panel sándwich y suelos de contrachapado fenólico. Algo similar a lo que acababa de emplear en el edificio para Correos de León. El propósito era una realización en taller justificándose esta prefabricación por lo remoto del sitio.*<sup>449</sup>

#### - Primer proyecto (octubre 1973):

Número	Título
A1a s/n (1)	PLANO DE SITUACION (proyecto 1)
A1b s/n	PLANO DE SITUACION -otra situación- (proyecto 1)
A2 2	PLANTA DE CIMENTACION Y SANEAMIENTO (proyecto 1)
A3 3	PLANTA DE BODEGA (proyecto 1)
A4 4	PLANTA DE DORMITORIOS (proyecto 1)

*las circunstancias muy casuales de la narrativa que se expone por medio del dibujo. Se trata simplemente de un coágulo, de un sedimento fijo en el flujo del habitar.*

<sup>449</sup> GALLEGO, Manuel; de la Sota, viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984; cuaderno de investigación de la exposición 20 Arquitecturas ausentes del siglo XX; Ed. Ministerio de la Vivienda. Editorial Rueda, Madrid, 2004; página 39

A5	s/n (5)	PLANTA DE ACCESO (proyecto 1)
A6	6	PLANTA DE ESTAR (proyecto 1)
A7	7	PLANTA DE CUBIERTA (proyecto 1)
A8	9	MEMORIA DE CARPINTERIA (proyecto 1)
A25	s/n	PLANO DE SITUACION (proyecto 2) <sup>450</sup>
E1	10	ESTRUCTURA (proyecto 1). PLANTA - 2,72 Y -3,57
E2	11	ESTRUCTURA (proyecto 1). PLANTA 0,00 Y -0,85.
E3	12	ESTRUCTURA (proyecto 1). PLANTA +2,55.
E4	13	ESTRUCTURA (proyecto 1). PLANTA CUBIERTA
E5	s/n	ESTRUCTURA (proyecto 1). CUADRO DE PILARES

**- Segundo proyecto (octubre 1975).**

Número	Título
A9	s/n NIVELES DEL TERRENO (proyecto 2)
A11	s/n PLANTA DE ACCESO AMUEBLADA (proyecto 2)
A14	s/n ALZADOS NORTE Y SUR (proyecto 2)
A15	s/n ALZADOS OESTE Y ESTE (proyecto 2)
A16	s/n PLANTA BAJA ACOTADA (proyecto 2)
A17	s/n PLANTA BAJA (proyecto 2)
A23	s/n PLANTA ALTA +2,55. PAVIMENTOS (proyecto 2)
A24	s/n PLANTA ALTA +2,55 AMUEBLADA (proyecto 2)
A26	s/n MEMORIA CARPINTERIA (proyecto 2)
A27	s/n SECCION POR SALA ESTAR HACIA ESCALERA (proyecto 2)
A28	s/n SECCIONES CONSTRUCTIVAS (proyecto 2)
A29	s/n SECCIONES CONST. RADIADOR Y BARANDILLA (proyecto 2)
A30	s/n DETALLE ESCALERA PRINCIPAL (proyecto 2)
A31	s/n DETALLE ESCALERA TERRAZA (proyecto 2).
A52	s/n PLANTA COTA +5,15 TERRAZA ALTA
A58	s/n ALZADO SUR. Id. Varios 6
A59	s/n ALZADO ESTE. Id. Varios 7
A61	s/n SECCION CON COTAS
A62	s/n SECCION COMPLETA CON COTAS
E6	s/n ESTRUCTURA. PLANTA DE ACCESO (proyecto 2)

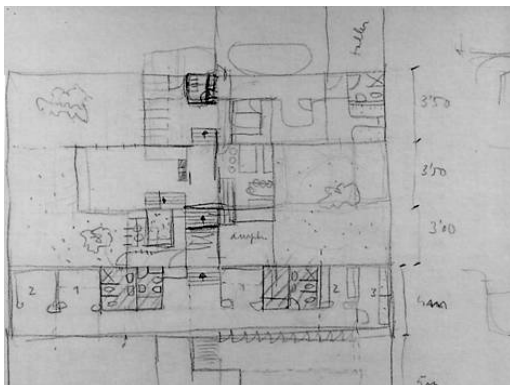
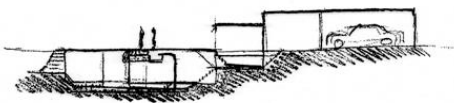
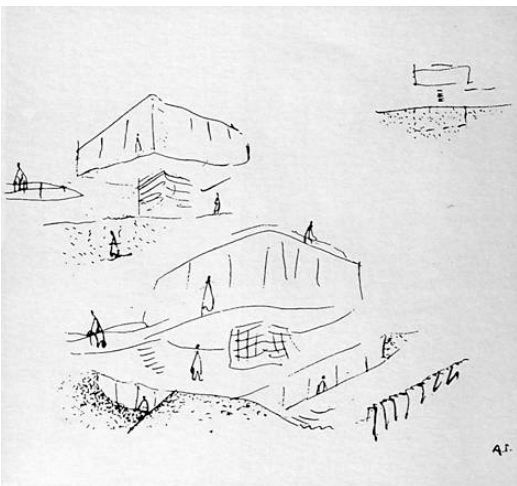
<sup>450</sup> En realidad es otra opción de la situación del proyecto 1.

- E7 s/n 2) ESTRUCTURA. PLANTA BAJA (proyecto 2)
- E8 s/n 2) ESTRUCTURA. PLANTA ALTA (proyecto 2)
- E9 s/n (proyecto 2) ESTRUCTURA. PLANO DE CIMIENTOS
- E10 s/n (proyecto 2) ESTRUCTURA. PLANO PERFILES
- E11 s/n (proyecto 2) CIMENTACION Y SANEAMIENTO

**- Planos de obra.**

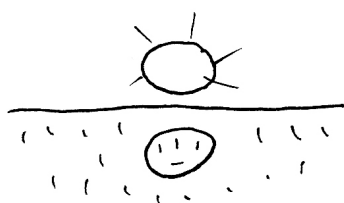
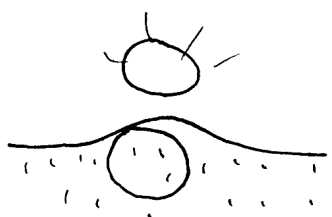
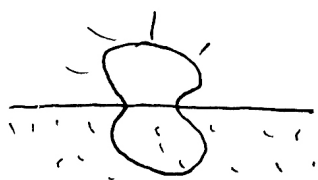
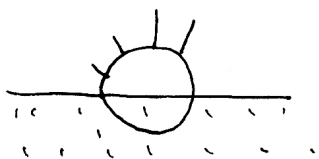
451

Número	Título
A32 s/n	TIERRAS PARCELA SECCION CONSTRUCTIVA
A35 s/n	FORJADO/CERRAMIENTO SECCION Y PLANTA CONSTRUCTIVA
A36 s/n	FORJADO/CARPINTERIA
A37 s/n	SECCION CONSTRUCTIVA FORJADO/TERRAZA SECCION CONSTRUCTIVA
A38 s/n	FORJADO/CUBIERTA SECCION CONST. FORJADO/PLANTA
A39 s/n	ACCESO/PLANTA BAJA
A40 s/n	DETALLES CARPINTERIA METALICA SECCION CARPINTERIA METALICA
A41 s/n	MAMPARAS SECCION CONSTRUCTIVA PILARES
A42 s/n	FORRO CHAPA DETALLE CONSTRUCTIVO CUMBRERA
A43 s/n	CHAPA SEC. CONST. Y AXONOMETRICA
A44 s/n	ESCALERA/BANCO TERRAZA AXONOMETRICA
A45 s/n	TERRAZA/ESCALERA/BANCO/BARANDILLA ALZADO/SECCION CONSTR. TERRAZA
A47 s/n	BARANDILLA P. ALTA PLANTA Y ALZADOS PAVES ESCALERA Y
A49 s/n	ASCENSOR SECCION CONSTRUCTIVA INSTALACION
A50 s/n	CALDERA Y BAJANTE



**- Croquis previos.**

<sup>451</sup> Los planos de obra, generalmente detalles dibujados a lápiz sobre papel de croquis, no están fechados.



En el fondo de la Sota no hay. Solo encontramos el conocido ideograma de la burbuja de Saarinen.<sup>452</sup>  
En el AV nº. 67 de 1997 se publicaron los tres adjuntos.

#### - Textos.

Uno, la misma memoria publicada en Pronaos:

*Al decir de Saarinen el habitáculo del hombre puede ser representado por una esfera cortada ecuatorialmente por el plano de tierra. La semiesfera enterrada se usará para el descanso, inactividad, reposición de fuerzas y del pensamiento. La semiesfera por encima del plano 0 será donde el hombre desarrolla su actividad, donde desarrolla lo pensado. De materiales pétreos, terrosos, la primera; transparente, de cristal, la segunda.*

*Cuanto más libere el hombre su pensamiento, más se separa de la tierra la cristalina esfera que, liberada, se convierte en nueva esfera volante, inalcanzable. Cuanto más grande es la necesidad de reposo, del descanso, más profunda se enterrara la enterrada semiesfera.*

*Cuidada en años esta imagen y aparecidas las condiciones precisas se le da forma física a estos pensamientos. Cuanto más claras son las ideas, más cuesta conseguir claramente su materialización.*

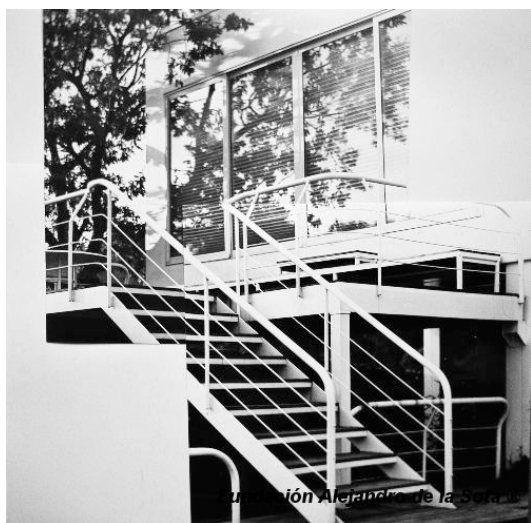
*Se parte del plano horizontal. Las cotas negativas albergarán las zonas de reposo, dormitorios y cuanto con ellos se relaciona. Sobre la cota 0, primero nada, luego la estancia-acción, el comer, la atención al hombre activo.*

*Lleva esto a una manera de hacer y de usar unos determinados materiales: pesados, cerámicos, los de abajo, los del cobijo. Metálicos, hierro, chapa, cristal, la parte abierta, el vuelo del edificio y del hombre. Se construyó una terraza encima de todo, terraza de despegue. Se construyó otra terraza, acordando el 0 con el +1, terraza de la normalidad, con accesos que unen estancia y descansos. La unión de cuerpos enterrado y elevado, es lógico, de cristal-pavés.*

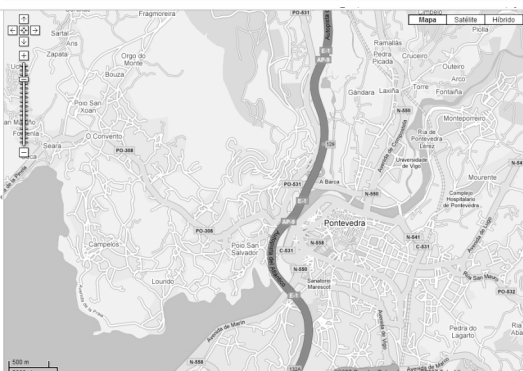
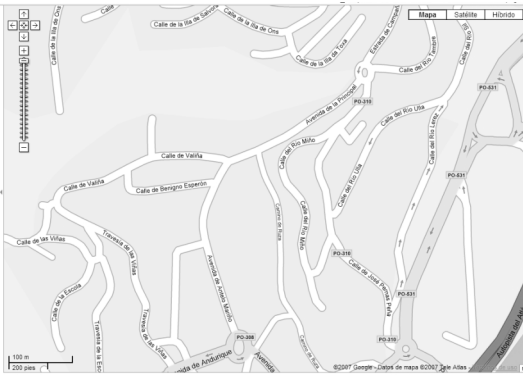
*No se quiere descubrir secretos, escribiendo esto y lo otro, pues no existen, a la vista están. Se quiere insistir una vez más que no hay obra sin idea, y que idea y obra son simultáneas para que aparezca esa Arquitectura que no se sabe si es catalogable, explicable, culta, formante de una cultura determinada.*

*Se escapa uno conscientemente de un mundo hablado, todo escrito y de verdad con ningún otro fondo que el de pertenecer o no a sí mismo.*

*Estúdiense los planos, el funcionamiento normal de una casa unifamiliar y ver si cumple con los requisitos*



<sup>452</sup> Y una curiosidad facilitada por Teresa Couceiro: Perdido el original, la fundación solo conserva una fotocopia.



*exigidos; véase como no pertenece a Escuela alguna ni, por otra parte, la forma.*

*Véanse claramente los volúmenes separados que se construyen y su enlace y obsérvense también los otros múltiples entre ellos, los vistos, los insinuados y también como puede jugarse, por ejemplo, con las barandillas, por otro lado necesarias.*

*En fin, el eterno escape de la cultura escrita y transmitida y la libertad de hacer cada uno lo que le da la gana dentro, claro esta, de sus propias leyes, del propio código creado uno mismo.*

1981<sup>453</sup>

**- Fotografías.**

Hay 50, que podemos clasificar en cuatro subapartados:

D2 a D40 y D50, D52	exteriores	en color
D41 a D49	interiores	en color
FE1 a FE34	exteriores	en bn
F2 a F14	interiores	en bn

**- Varios.**

Recoge siete reproducciones fotográficas de los planos publicados.

**2. Recopilación in situ. Visita y entrevista: circunstancias del encargo, elección del lugar, del arquitecto, proyecto, construcción, uso y mantenimiento.**

**- Lugar.**

La vivienda se encuentra entre el camino de Ruza y la calle río Miño, en La Caeyra, una urbanización en la margen derecha de la ría, en Poio del Salvador, justo al otro lado de la Pontevedra.

Es clima atlántico, templado y lluvioso, con una media de 15° y 133 días de lluvia al año. Zona muy nublada (272 días/año), aunque, durante el verano, podemos encontrar unos 15 días soleados cada mes.

Las dos parcelas se encuentran entre la calle río Miño nº 15 a levante y el camino de Ruza a poniente. Irregulares, alargadas según la dirección norte-sur. Tienen acceso por ambas calles. En la urbanización recibían los números 28 y 29, de unos 530 M2 cada una.

<sup>453</sup> DE LA SOTA, Alejandro; memoria vivienda Sr. Domínguez; fundación de la Sota.



Se ocupa la septentrional, para recibir máximo soleamiento y vistas en casa, reservando la sur, la 28, para jardín. Presentan sensible pendiente hacia el este, con desnivel superior a los dos metros. El camino de Ruza, en dirección sur, asciende por la ladera. La calle nueva, río Miño, muy curvada en su llegada a la vivienda, es más horizontal en ese tramo.

Un viejo muro pétreo a poniente deslinda el camino de Ruza. El bosque tupido de pinos y eucaliptos a norte, está ahora urbanizado y edificado.

Los accesos se producen por la calle río Miño al garaje y a la escalera de entrada a la vivienda. Más al sur encontramos una puerta directa al jardín. Se mantiene además un viejo portón en el muro, paso peatonal al camino de Ruza. La primera versión del proyecto proponía todos los accesos por ese camino.

El movimiento de tierras respeta las pendientes de la parcela, los niveles del muro original y la caída hacia norte y levante.

La casa apenas tiene presencia. No encontramos los granitos y mármoles, tejas o maderas, habituales en las viviendas de alrededor, que casi ocupan la totalidad de sus pequeñas parcelas. Esta es como un iceberg en una parcela doble. De los 600M2 construidos solo aparece un cubo metálico de 10x10, blanco y leve, medio oculto por la copa del roble. Quizás por ello quiso el arquitecto mantener el segundo acceso peatonal, menos funcional, desde la calle a la parcela del jardín.

#### - Entrevista.

En agosto de 2005 tuvimos ocasión de volver a la casa. Ofrecemos un extracto de la entrevista con su propietario, d. Enrique Domínguez.

#### - El terreno y el arquitecto.

La urbanización toma el nombre del monte sobre el que se asentaba la finca de los Marqueses de Riestra. El viejo muro, con la puerta de acceso superior al camino de Ruza, quiso mantenerlo Alejandro, reparándolo. También el roble, que sigue creciendo hasta tapar la antena parabólica de la TV. Detrás había un magnífico bosque de pinos y eucaliptos, ahora lleno de chalets. Al camino de Ruza linda otra finca, ahora propiedad de un constructor, con ermita y dos casas..

M<sup>a</sup>. Carmen, mujer de Enrique, era prima segunda de Alejandro: Sus abuelas eran primas. De chicos vivían cerca, en Pontevedra. Alejandro pasaba los veranos en el próximo San Xenxo, en una casa alquilada. Cuando en uno de ellos, le enseñaron la parcela adquirida, pidió que compraran otra, la que dejaron libre para jardín. El dueño, ya mayor, no pensaba edificarla, la tenía solo



como inversión: La vendió a doble de precio que la primera.

### - El proyecto.

El siguiente verano, ya comprada, hizo unos ligeros bocetos. El proyecto costó dos años. Las entrevistas tenían lugar en el estudio de Madrid. Allí les llevo a la casa Guzmán ( El entonces director de Iberia) por mostrarles algo similar.<sup>454</sup>

Les expuso la idea inicial, que el hombre se resguarda en cavernas, se entierra para descansar, y sube para vivir. Aceptada, el arquitecto asumió todo el programas y las sugerencias posteriores. La numerosa familia sumaba nueve hijos en el momento del encargo (hoy 10, 3 hijos y 7 hijas).

La propuesta de montacargas (de garaje a cocina) se convirtió en ascensor: "Así, con la mercancía, subimos también nosotros. Entonces tenía cuarenta años, pero luego nos haríamos mayores... También acepto la sugerencia de incorporar una chimenea, en el rincón de la biblioteca, que enciende la pintora, siempre que va por casa."

Asombrados por la azotea, no el esperado tejado, le comentaron lo mucho que llueve en Galicia. "Ya se que llueve, pero no dará problemas y quedará mejor." D. Enrique vigiló la colocación de las distintas capas de laminas asfálticas y tierra de (?), hasta unos 40CM totales. No los ha dado en todo este tiempo.

El segundo proyecto fue decisión del arquitecto, para mejorarlo.

M<sup>a</sup> Carmen nunca llegó a saber como iba a ser por fuera. Al verla construida, pensaba que estaba por acabar. Los del bloque vecino se acercaban a preguntar qué era eso, pues no la reconocían como vivienda.

### - La construcción.

De los cuatro contratistas dos no pasaron oferta. Otro solo la de un par de partidas, que el resto no sabia hacerlo. Solo José Malvar, (Odein) la presupuesto,



<sup>454</sup> Sota me comentaba el día 23 de febrero de 1993 que los precedentes matéricos de la Casa aislada para el ingeniero aeronáutico Enrique Guzmán se encontraban, tanto en la vivienda que, algunos años antes, había realizado para una familia de carpinteros en la carretera de Canillejas - revestida con un ladrillo de color "rojo, muy rojo" sobre el tapiz de la ladera "verde muy verde", como en el proyecto de la agencia postal de Gijón.

construyó y se ajustó al presupuesto, sin más desviaciones que aumentos sobre el proyecto. Las visitas de obra por el arquitecto eran mensuales, (algo inaudito allí, donde los arquitectos no acudían), precedidas por las del aparejador, Fermín García (?)

Muchos materiales llegaron transportados. La chapa Skinplate, galvanizada y plastificada al exterior de color blanco y las ventanas de aluminio termo lacado blanco, de Barcelona. La tarima de madera rubia escandinava (Junkers?), fue colocada por unos instaladores madrileños, que perforaron los tubos de tres radiadores, y volvieron a levantarla y colocarla, tras avisar al arquitecto. La puerta de garaje hubieron de traerla de Santander: Era tan ancha que aquí no la hacían.

El gres de Burela (plaquetas 9.5x19.5 de color tierra), solaba con color negro las terrazas exteriores. Consultado el arquitecto aceptó la actual baldosa cuadrada de color cuero, similar a la restante.

El mobiliario y decoración lo eligieron entre Alejandro y María del Carmen. La mesa de la terraza y las tumbonas, de BD. En el comedor, sillas de Jacobsen, una mesa con sillones de cinta de Aalto, un par de sillones de Le Corbusier. Algunos sillones y estanterías por Suso de la Sota, hermano del arquitecto, que ya le ayudó en el amueblamiento del gobierno civil de Tarragona. Y una mesa de comedor extensible tres tramos, danesa. Las luminarias se resuelven, en general con sencillas "aspirinas".

Entre las pocas modificaciones de proyecto que se recuerdan, una ampliación de 10CM del baño de padres, a mayores, por sugerencia del arquitecto, con el consiguiente rediseño del canto de viga que aparecía, generando una falsa cornisa. Y su aplacado en mármol, en vez de pintura plástica, como el resto, solicitado por la dueña. O el aparato de aire acondicionado añadido en el estar.

#### - El uso.

La cota 0, vacía de construcción y conectada por la terraza al jardín, se muestra "gratis" al solecito de medio día, a descubierto o bajo el porche, cuando aprieta en verano". El oculto patio del tendedero se ha demostrado aún más útil, por las mujeres de la familia, para disfrutar del bronceado en privacidad.

Aun semienterrada, la luz y ventilación llega a todo lugar. En el dormitorio de las niñas, la ventilación se cruza con la de su estudio. En el cuarto de juegos de sótano, es permanente sobre los huecos de pavés. Ese gran cuarto de juegos, bajo la terraza de levante, dispone de repisas corridas, sobre los muros de hormigón.

El arquitecto demostró ser buen conocedor de grandes familias, en la generosidad de armarios por doquier. El



de dormitorios tiene la particularidad de que sus puertas abiertas son las que lo cierran.

Los hijos ya casados, siguen volviendo por casa para utilizar sus dormitorios, como el trastero que no tienen en las suyas.

El mantenimiento de 30 años es magnífico. Hasta la madera en tarimas exteriores de terrazas y azotea de cubierta, aun envejecida, sigue siendo la originaria. Si cambiaron la moqueta de la escalera por un sencillo parquet. La pintura interior, muy brillante, con rincones achaflanados, le da el aspecto de barco, de chapa. El ajardinamiento, al cuidado de M<sup>a</sup> Carmen, es magnífico en su colorido y elegante sencillez. Tan solo murió un castaño en el lindero sur, ahora substituido por un magnolio.

La rotura del depósito de la bodega, en un segundo sótano, la inundó mientras los padres se encontraban en casa de unos amigos. Telefonados, al llegar comprobaron como el agua, más de 10M3, era sumida por el suelo. Estaba revestido por ladrillos macizos rojos, colocados a junta abierta, directamente sobre la tierra natural. Un extractor en la fachada sur refuerza la ventilación permanente que llega por un conducto desde la de levante.<sup>455</sup>

---

---

<sup>455</sup> *Hacer arquitectura lógica evita que la realidad del uso se venga, en demasiadas ocasiones y en demasiado poco tiempo, de la manifiesta falta de pensamiento. Escuchamos o leemos demasiadas veces, las quejas airadas de afamados profesionales por los cambios radicales que sufren sus obras construidas, achacadas a usuarios que "no entienden su arquitectura". Al visitar algunas de esas obras, comprobamos lo razonable de dichos cambios. (...) la "Arquitectura Sotiana" no es un formalismo (formas generadas en una cierta época y con unos ciertos condicionantes), sino una actitud-método.*

*La arquitectura sigue siendo el regalo de ciertos arquitectos.*

BRAVO REMIS, Restituto; Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984); Editor: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Colección Textos de Doctorado, Serie Arquitectura, nº 14; Año de 1ª edición: 2000; páginas 264 y 263.

### 3. Versiones del proyecto y redibujo actual.

Con esta información hemos redibujado la última versión del proyecto, como mecanismo de reconocimiento y verificación, base del análisis. Al compararla con la inicial y apreciar las sucesivas modificaciones parciales, nos sentimos más cerca del mecanismo proyectual del arquitecto. Procedemos a su descripción de modo paralelo a su dibujo.

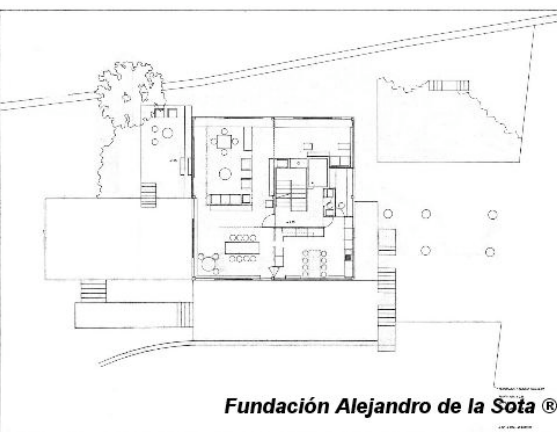
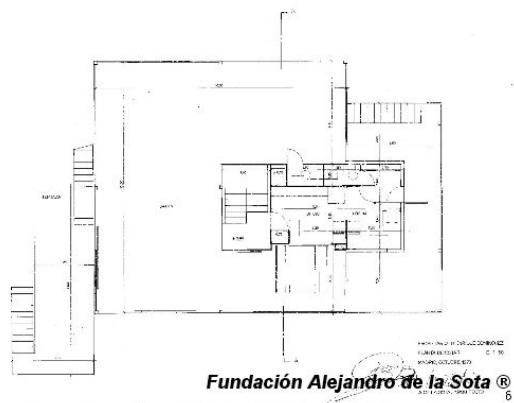
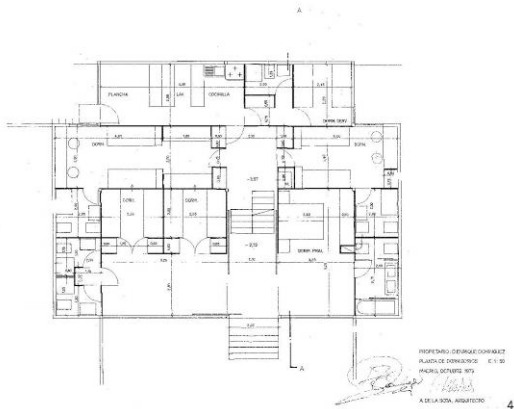
Tal como dicta el esquema, la vivienda se organiza en tres niveles: Sobre la cota cero, nada. Más arriba, la estancia-acción. Debajo, enterrado, el reposo. Todo, conectado por un núcleo de comunicación vertical central con escalera y ascensor.

La primera versión sigue el planteamiento inicial de sección y solo presenta algunas diferencias en planta respecto a la construida. La bodega, en la crujía norte desde la escalera, resultaba de menor superficie. La planta de dormitorios se organizaba también en tres bandas, niñas, acceso y padres a levante; niños, escalera, niños en la central y banda de servicio -incluso cocinilla y acceso independiente por el planchero lavadero-, a poniente. La primera banda, a cota -2.72 y las dos siguientes a -3.57 (luego pasaran a -2.55 y -3.50). No aparece aún la banda de garajes a norte. La planta de estar, de mayor dimensión, añade una crujía norte con esos usos complementarios de la cocina.

En esta versión encontramos varios planos de situación, transito hacia la segunda.

Los denominados 1a y 1b proponen un perímetro de las parcelas diverso al actual, con dos opciones de orientación de la vivienda y accesos desde el camino de Ruza. En todo caso, siempre se ocupa la parcela septentrional (con numeración 29) para reservar la sur (28) como jardín. En el plano número 25 se tensa el lindero con el camino de Ruza, antes grafiado con extraño quiebro, y desaparece la señalización del acceso.

El primer plano de situación referido a la segunda versión (proyecto de octubre de 1975) podría ser el a11, que recoge ya la nueva planta de acceso y el muro antiguo del camino de Ruza, pero aún no el roble tangente ni la terraza definitiva. Los accesos rodados al garaje cubierto y peatonales hacia la plataforma de cota 0 se producen ahora desde la calle 1 (hoy Río Miño), no desde el camino. El a9 (niveles del terreno) es paralelo a este y al A32, un croquis a lápiz sin fecha, denominado



"tierras de parcela". Este último es quizás la explicación del cambio de accesos, pues señala una línea, aproximadamente paralela al muro, sobre la que escribe "roca".

El a23, la planta de estar, incorpora ya el roble, pero aún con la terraza pequeña. Es en el a24, planta de estar con mobiliario de junio de 1976 cuando aparecerán la nueva terraza, la definición última de la cocina y la sustitución del montacargas por ascensor.

**- Uso y organización.**

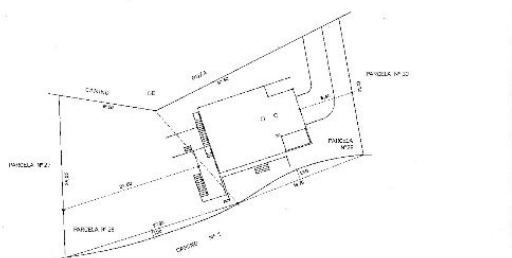
La nueva versión de la vivienda se nos presenta como la depuración que sigue a una nueva reflexión de un tiempo de reposo. La planta del estar se simplifica constructivamente mientras se enriquece en matices y potencia el dipolo de aéreo/enterrado. Los accesos y circulaciones conectan mejor con las pendientes del terreno. Y en los sótanos, a las tres bandas de dormitorios se aneja, a través del eje este oeste, un gran volumen de espacios sirvientes: garaje, lavadero-tendedero, y estancias del servicio.

El blanco cubo aéreo a cota +2.55, ordenado por su trama estructural, distingue netamente, en planta alzados y particiones, entre espacios servidos y sirvientes. Tres cuartas partes para el espacio abierto de estancia. El restante, a noreste, comprime los sirvientes, compartimentados y estrictos: cocina, oficio y aseo.

La distinción alcanza a los huecos: Amplios en la estancia (fachadas sur y poniente, y las mitades de norte y levante) frente a los apaisados en el rincón sirviente. En esta planta, el núcleo vertical ofrece dos accesos enfrentados, uno a cada zona. Además, desde el estar, descendiendo, se ofrece salida a la plataforma intermedia (+1.75) que vuelve a descender hasta cota 0.

A -2.55 encontramos los dormitorios enterrados. Pero hay más: Este volumen se organiza en varios niveles, accesos y zonas, una de dormitorios y otra de servicios. El núcleo vertical desciende primero a los dormitorios de levante, a -2.55. A un lado, el principal, y dos más al otro, con área de estudio y juego. La banda central de circulación que los separa sirve de conexión ortogonal con el acceso levante (-1.70) y los tres dormitorios de poniente (-3.50).

Otra banda de circulación, una estrecha fisura paralela a norte, asciende desde la calle (-2.95) conectándola primero con el acceso levante (-1.70), y después con la cota 0. Bajo ella, enlaza con el volumen de servicios (-3.06). Ese volumen, que termina en la medianera norte,

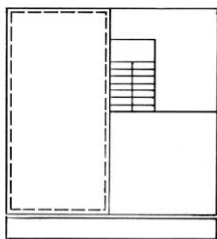
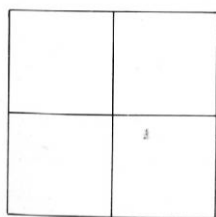


FRONTARIO DEBARRAL DOMINALE  
FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA  
MAYO DE 1976

Fundación Alejandro de la Sota®



Fundación Alejandro de la Sota®



se abre a levante y poniente, incorpora el garaje y área de servicio: dormitorio, instalaciones y lavado.

Aún podemos descender desde la cota de servicios (-3.06) al cuarto de juegos en semisótano, bajo la terraza de levante, a cota -4.00. Y bajando aún más, a -4.85, la bodega, situada bajo los dormitorios.

Tal disposición minimiza la presencia del edificio. Donde vemos un ligero volumen blanco despegado de 10x10 hay, 600 M2 construidos. Tendidos en una planta, superarían la dimensión de una parcela. Dibujada en verdadera dimensión, el cacahuete-burbuja es, en realidad, un iceberg, con tres cuartas partes bajo la línea de flotación. Lo comprobaremos al superficial.

### **- Composición.**

Las diferencias entre la planta aérea y enterrada no se reducen a disposición, cerramientos, materiales y volumen: Alcanzan también a la composición.

Diríamos que solo coinciden en la ortogonalidad, pues mientras el volumen blanco se ajusta a su trama estructural de 3x3 pilares, el volumen enterrado se expande libremente más allá, siempre que el uso lo requiere, como ocurre con sendas bandas de aseos a norte y sur.

Cabe apreciar cierta axialidad en la crujía central, que rompe la isotropía estructural del volumen blanco. En el enterrado, si desplazamos ese eje estructural al de la escalera, podemos hasta calificarlo de simetría. El primer eje simetriza las bandas de baños laterales, mientras el segundo, reforzado por las puertas y el baño central, los dormitorios.

Por contra, en cota 0 se traza el eje ortogonal que divide en dos la fachada sur. Es frontera entre la terraza pasante (a cota +0.00) de la intermedia (a +1.75); frontera también de los dos niveles de dormitorios, el -2.55 y el -3.50.

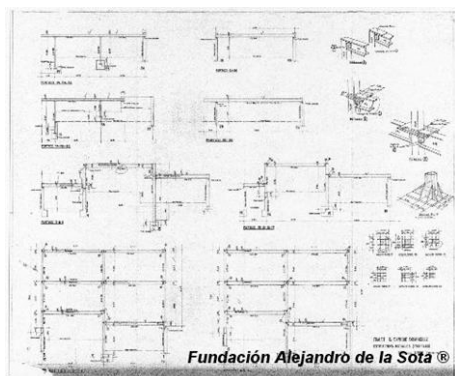
Sin embargo, podemos afirmar que no existen más intenciones compositivas ni estilísticas que la ordenación imprescindible para una mejor organización y uso de las estancias. Como es habitual en sus plantas, se esfuerza en expresar la libertad, naturalidad y frescura propias de lo popular, hasta el punto de aparecer deslavazadas. Aun ya bien sabido, no deja de repetirlo en la memoria:

*Estúdiense los planos, el funcionamiento normal de una casa unifamiliar y ver si cumple con los requisitos exigidos; véase como no pertenece a Escuela alguna ni, por otra parte, la forma.*

Soltura que no desluce la expresión de la idea inicial:

Véanse claramente los volúmenes separados que se construyen y su enlace y obsérvense también los otros múltiples entre ellos, los vistos, los insinuados y también como puede jugarse, por ejemplo, con las barandillas, por otro lado necesarias.

En fin, el eterno escape de la cultura escrita y transmitida y la libertad de hacer cada uno lo que le da la gana dentro, claro esta, de sus propias leyes, del propio código creado uno mismo.

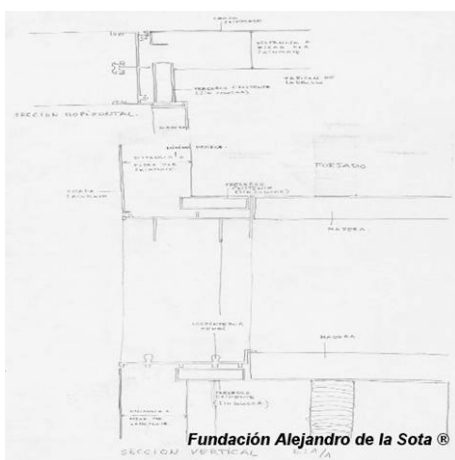
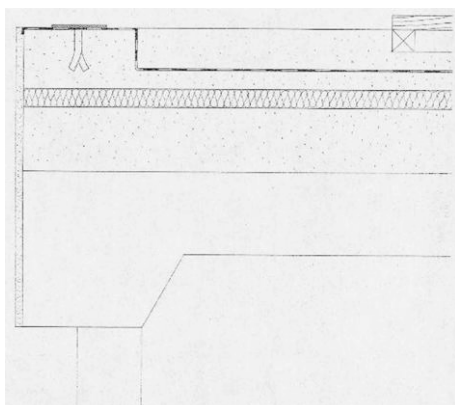


**- Estructura y construcción.**

Como señala la memoria, la idea elige su materialización, en estrecha coherencia función-forma-construcción:

“Se parte del plano horizontal. Las cotas negativas albergarán las zonas de reposo, dormitorios y cuanto con ellos se relaciona. Sobre la cota 0, primero nada, luego la estancia-acción, el comer, la atención al hombre activo”

“Lleva esto a una manera de hacer y de usar unos determinados materiales: pesados, cerámicos, los de abajo, los del cobijo. Metálicos, hierro, chapa, cristal, la parte abierta, el vuelo del edificio y del hombre. Se construyó una terraza encima de todo, terraza de despegue. Se construyó otra terraza, acordando el 0 con el +1, terraza de la normalidad, con accesos que unen estancia y descansos. La unión de cuerpos enterrado y elevado, es lógico, de cristal-pavés”.



En coherencia, decíamos, el cubo aéreo se cierra con paneles lisos metálicos de chapa, marca Skinplate, colocados en vertical a modo de tabique pluvial, por delante de una fábrica a la capuchina, enfoscada exteriormente, con aislamiento térmico en la cámara.

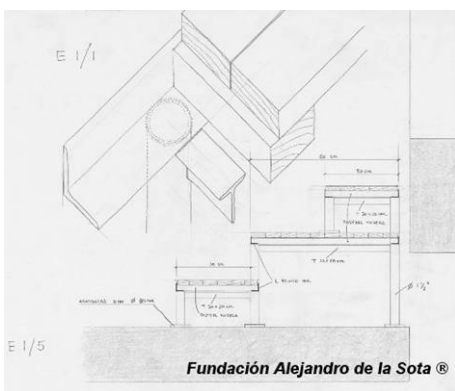
Por contra, los revestimientos del volumen enterrado emergen de las cotas negativas como si de un corte reciente de la tierra se tratase: El color de tierra aún húmeda. Tanto los paramentos verticales como sus pavimentos exteriores se unifican con gres local, marca Burela, de Lugo, de pequeño formato, 9.5x19.5CM.



Incluso la estructura, metálica arriba, hormigón abajo, remarca a diferencia: Revestida de Skinplate, tanto los pilares como las vigas del cubo, queda embebida en los muros de hormigón y cerámica del cuerpo enterrado. Manifiesta toda su ligereza al dejar los perfiles vistos en las terrazas y escaleras exteriores, en acuerdo con el leve juego de las barandillas. Sorprende la terraza media que, mirando a poniente, atisba sobre el viejo muro; puesta a su nivel, parece casi apoyada en el.

Desde el estar el ventanal sur muestra todo el roble, y aun el viejo muro, al bajar a la terraza, 75CM inferior,





invisible desde el estar si no es de pie. Precisando, medimos: La altura libre del estar es 2.43. Ventanas con antepechos de 59CM y dintel de 16CM. La barandilla de tubo de la terracita esta a 80CM. Comprobamos que una repisa de madera sobre los radiadores, los hace más utilizables. Similar a la que se coloca en sótanos, para utilizar el remate de los muros de contención.

La cubierta, plana, ajardinada arriba y abajo.

Las carpinterías exteriores de aluminio termo lacado—en su mayoría corredizas— se llevan a haces exteriores.

El pavimento interior utiliza tarima de madera también la terraza intermedia, prolongando con ella la sala de estar, aunque es roble crudo al exterior y tarima Junkers, más rubia, en el estar. Sin embargo, las circulaciones y escaleras se silencian, tapizadas en moqueta parda.

La pintura brillante corrobora el aspecto mecánico-metálico, incluso en los enlucidos de los paramentos horizontales de cielos rasos exteriores e interiores y en los aseos. El color blanco destaca aún más sobre el pardo fondo vegetal.

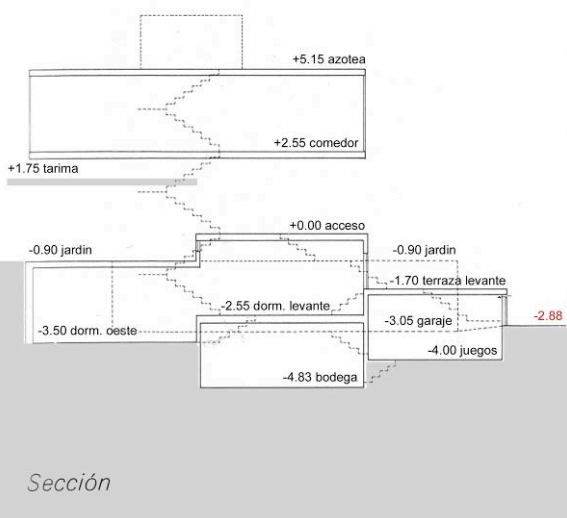
La materialización, ya se ve, propone soluciones constructivas y materiales avanzados, poco habituales en la arquitectura doméstica, que sugieren de nuevo propuestas de prefabricación industrial y seriación.

### - Métrica.

Revisando cotas, descubrimos que la modulación de planta, 5.25+5.25, correspondiente a la estructura, parece repetirse en sección, 2.55+2.55 sobre cota cero, y -2.55-2.30 hacia abajo. En sótano, al cuadrado 10,50x10,50 se le adosan dos "alforjas", según el eje inicial de simetría levante-poniente, que albergan los aseos de niñas y padres así como los ámbitos de estudio de los niños. En el sótano de la segunda versión, esa simetría se desplaza de la línea de pilares hacia norte, reforzando el eje de la escalera y circulaciones. El eje ortogonal (norte-sur) es el que marca el salto de nivel.

Un cómputo de superficies corrobora las impresiones iniciales: Sobre la superficie del terreno, 2 X 530M2, el cubito blanco de 10.50 de lado apenas ocupa un 10.50%.

El efecto iceberg se concreta en 1/4 frente a 3/4 de la superficie construida bajo la línea de flotación, definida



intencionalmente en el proyecto como cota 0, cota de la planta de accesos.<sup>456</sup>

#### CUADRO DE SUPERFICIES CONSTRUIDAS

pl. cubierta	14 M2		porcentaje aproximado
pl. estar	115 M2		
pl. acceso	27 M2		
total sobre cota 0		156 M2	25%
pl. sótano	260 M2		
pl. bodega	170 M2		
total bajo cota 0		430 M2	75%
total superficie construida		586 M2	100%

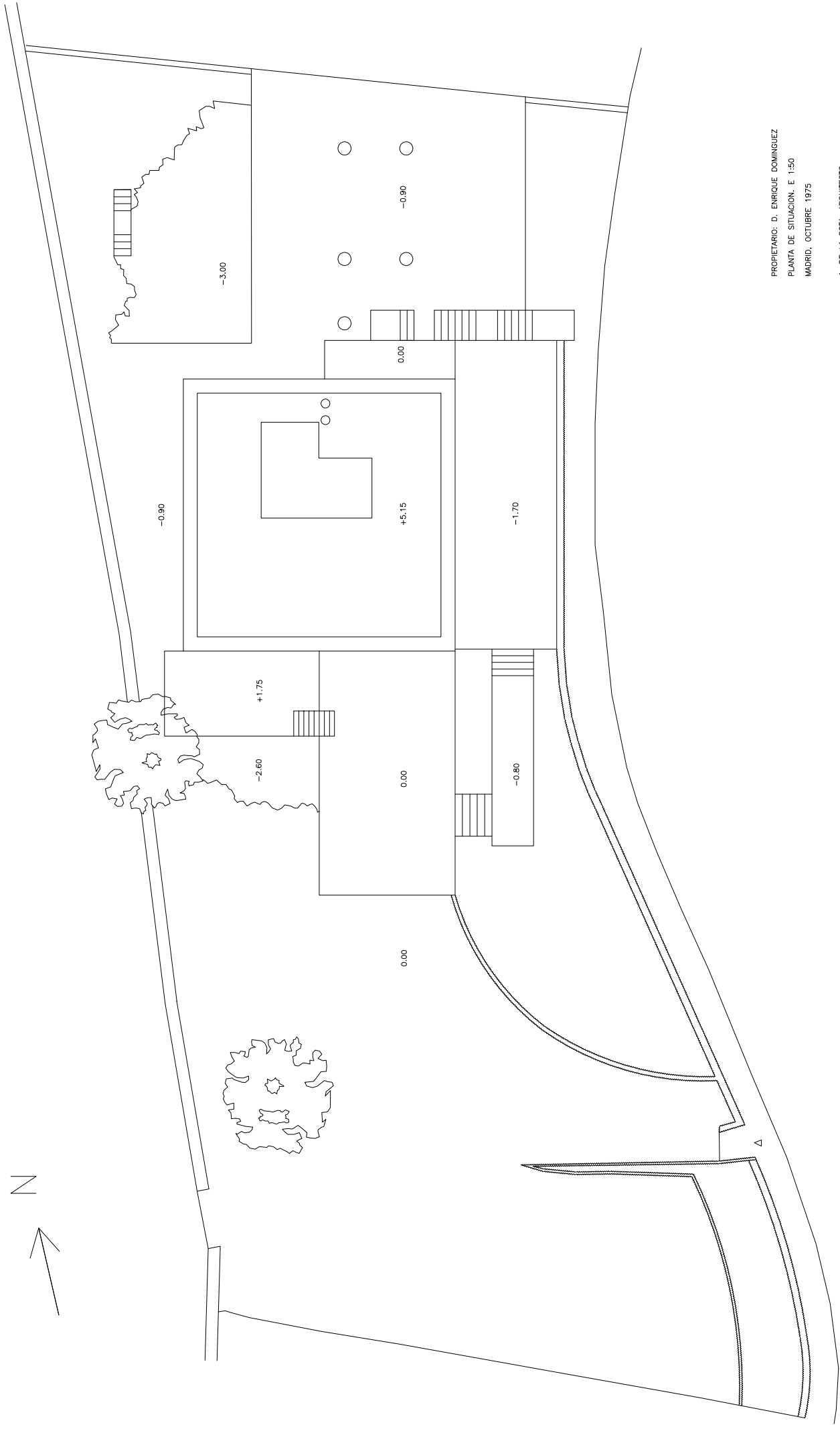
En las superficies útiles destacan la generosidad de los espacios servidos a costa de apurar los sirvientes, al modo de LC.

#### SUPERFICIES UTILES

planta estar	estar, comedor, chimenea	38+15+18	71 M2
	cocina + despensa	18+5	23 M2
planta sótano	dormitorio padres + vestidor	15+5.3	20.3 M2
	dormitorio chicas x 2 + juegos	6.5x2+13	26 M2
	habitación 2 chicos x 2	13x2	26 M2
	habitación individual x1	15	15 M2
	aseos complejos (dobles)	entre 5 y 6 M2	



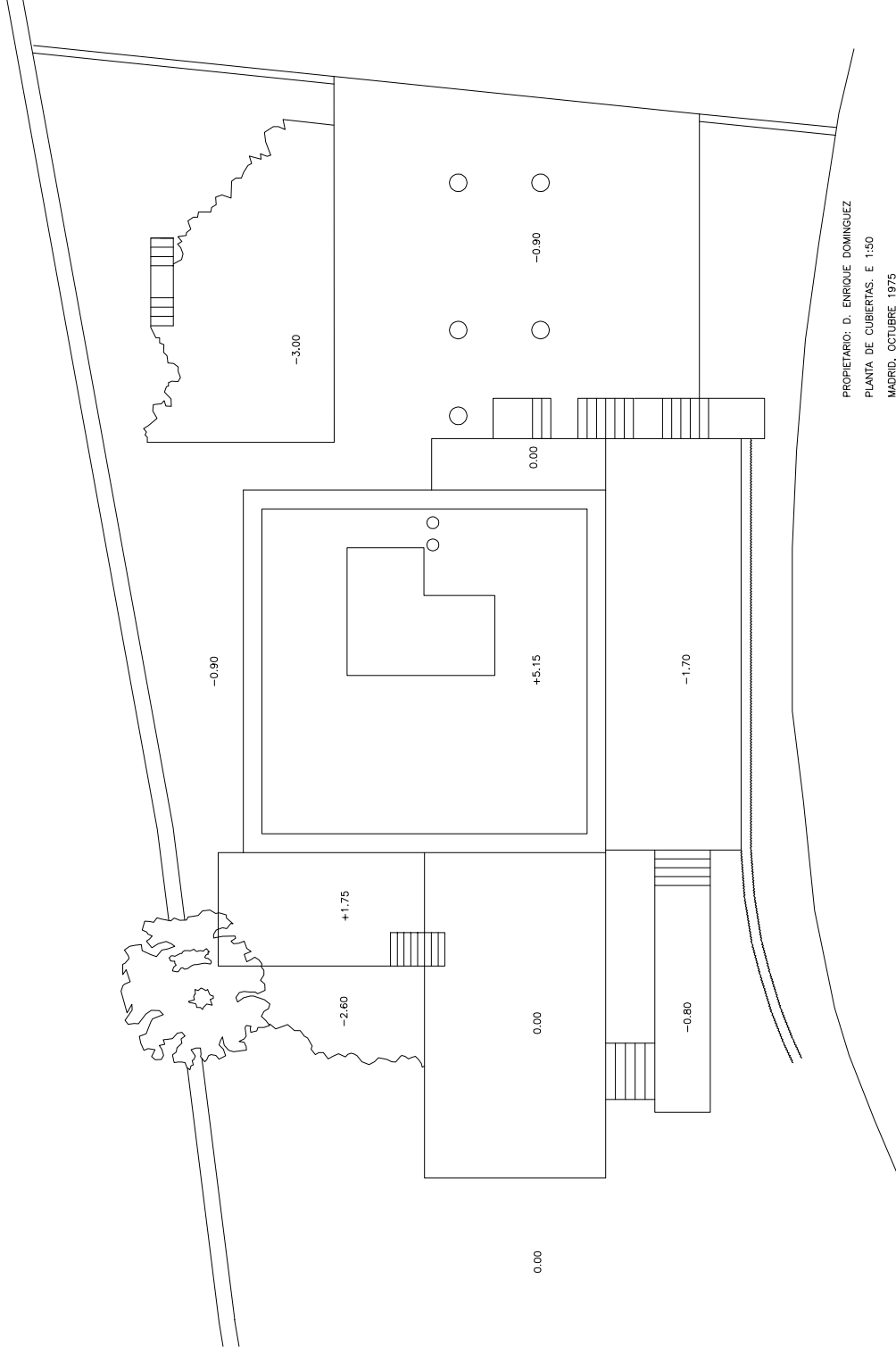
<sup>456</sup> Según la sección de proyecto, la cota 0 se encuentra, en realidad, 2.88 metros por encima de la rasante oficial, medida en el punto medio de la parcela en la calle 1. Es aún más claro el plano a25 de la primera versión, a 3.00 metros.



PROPIETARIO: D. ENRIQUE DOMINGUEZ  
PLANTA DE SITUACION. E 1:50  
MADRID, OCTUBRE 1975

A. DE LA SOTA. ARQUITECTO

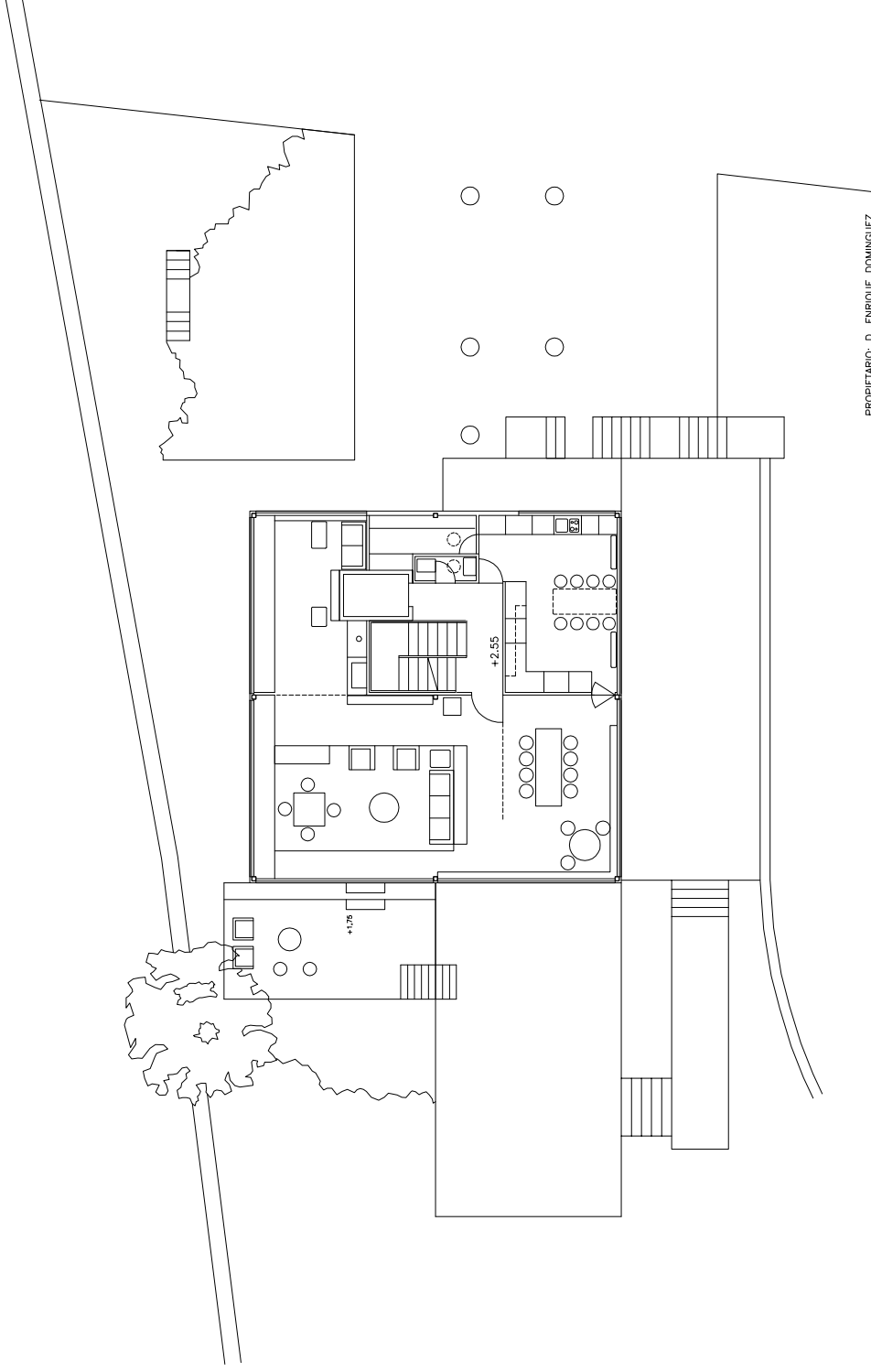
Plano reducido a E 1:200



PROPIETARIO: D. ENRIQUE DOMINGUEZ  
PLANTA DE CUBIERTAS. E 1:50  
MADRID, OCTUBRE 1975

A. DE LA SOTA. ARQUITECTO

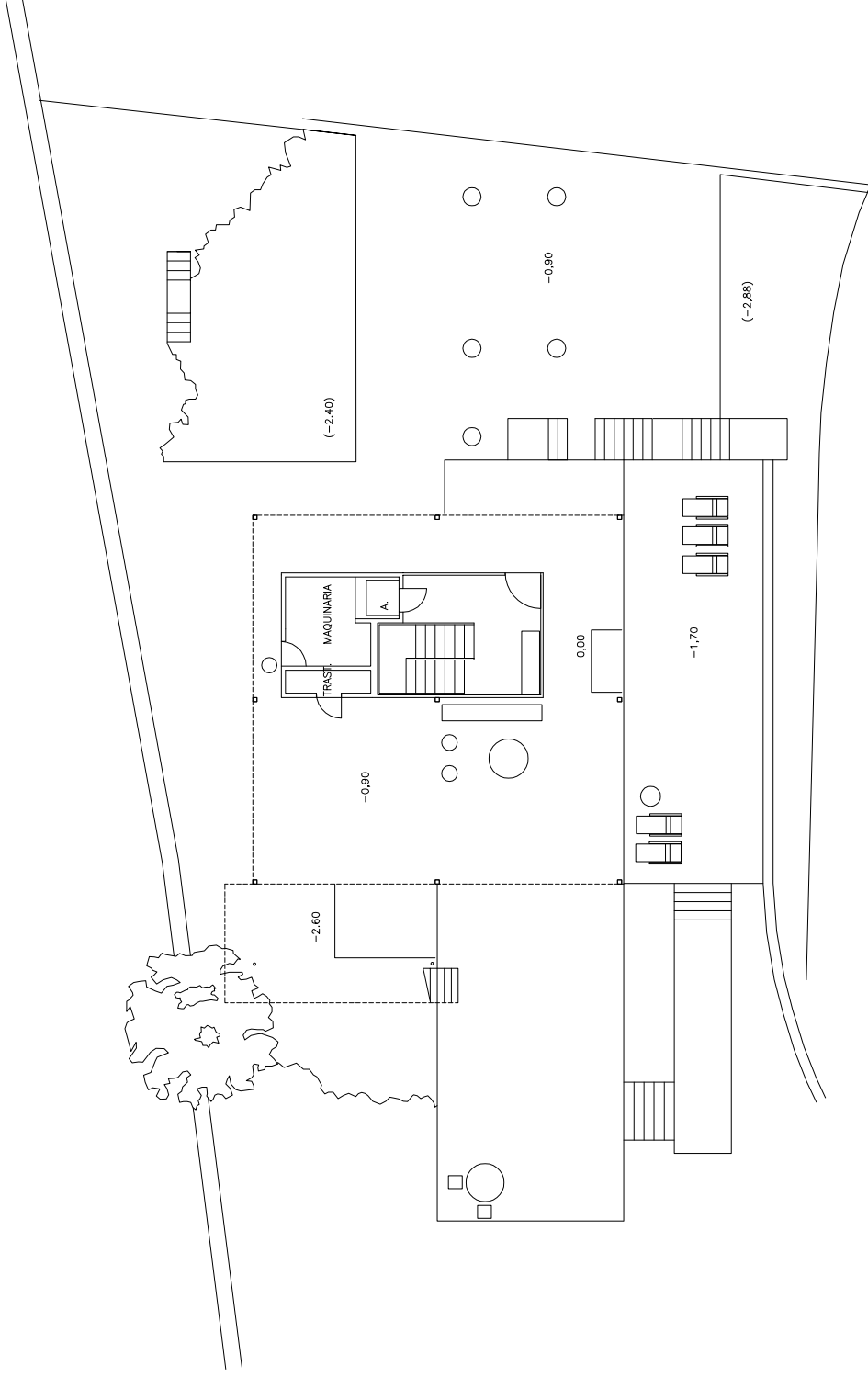
Plano reducido a E 1:200



PROPIETARIO: D. ENRIQUE DOMINGUEZ  
PLANTA ALTA +2.55. E 1:50  
MADRID, OCTUBRE 1975

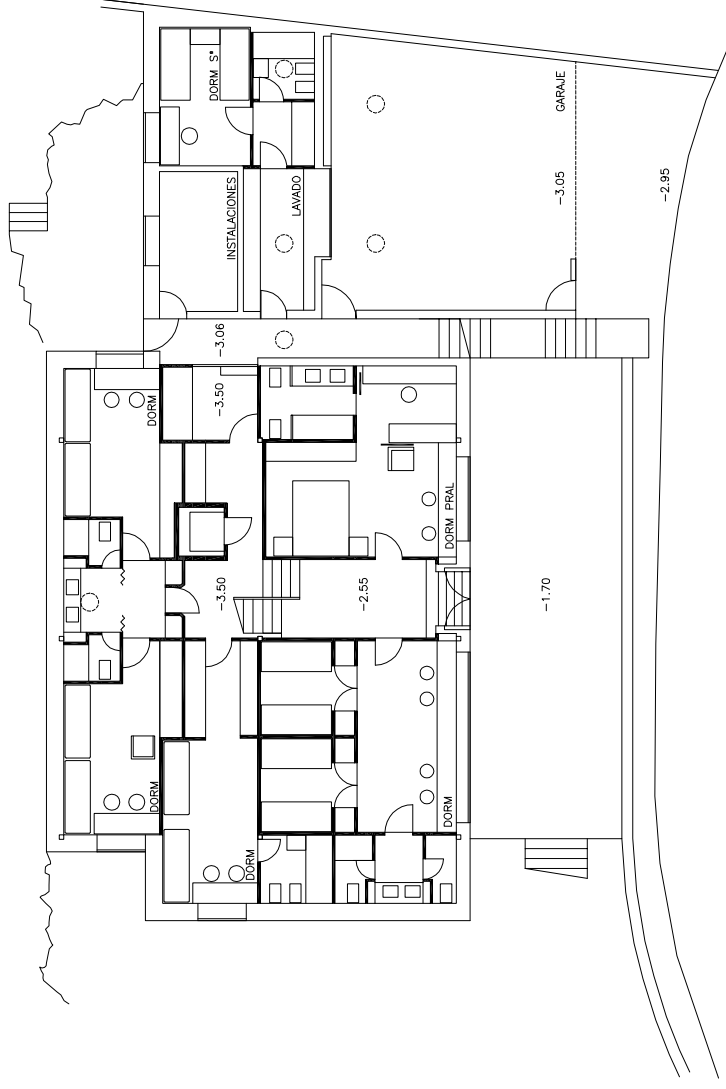
A. DE LA SOTA. ARQUITECTO

Plano reducido a E 1:200



PROPIETARIO: D. ENRIQUE DOMINGUEZ  
PLANTA DE ACCESO AMUEBLADA. E 1:50  
MADRID, OCTUBRE 1975

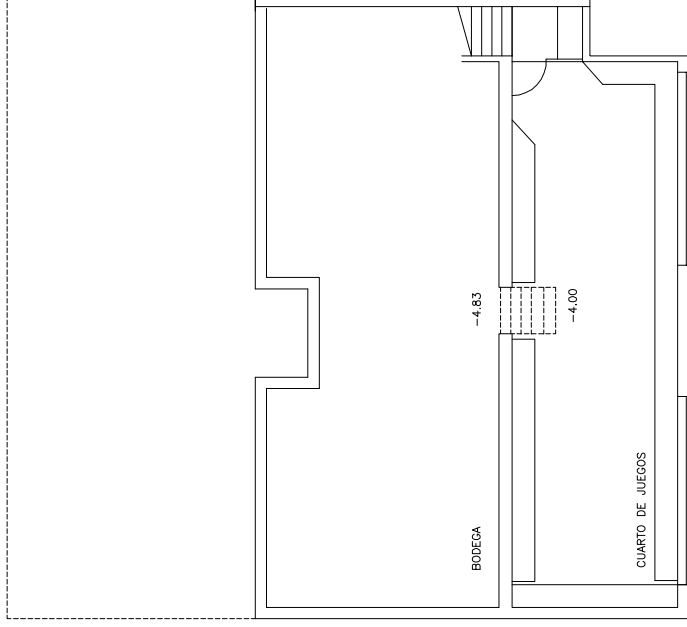
A. DE LA SOTA. ARQUITECTO



PROPIETARIO: D. ENRIQUE DOMINGUEZ  
PLANTA DE DORMITORIOS. E 1:50  
MADRID, OCTUBRE 1975

A. DE LA SOTA. ARQUITECTO

Plano reducido a E 1:200



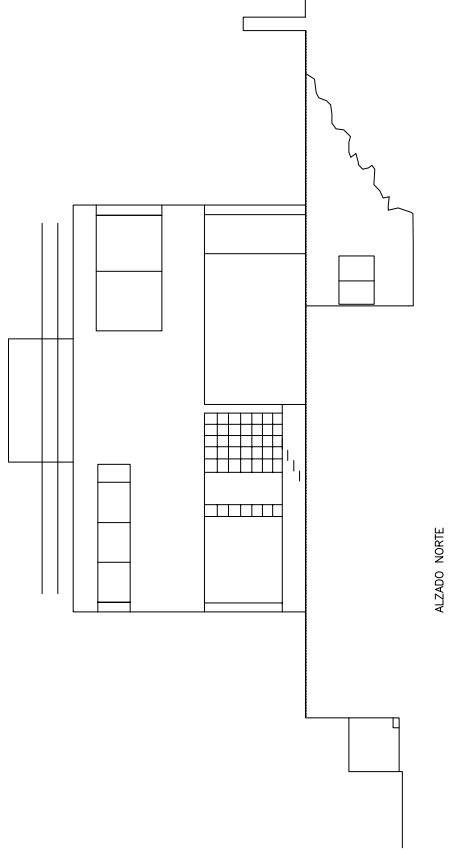
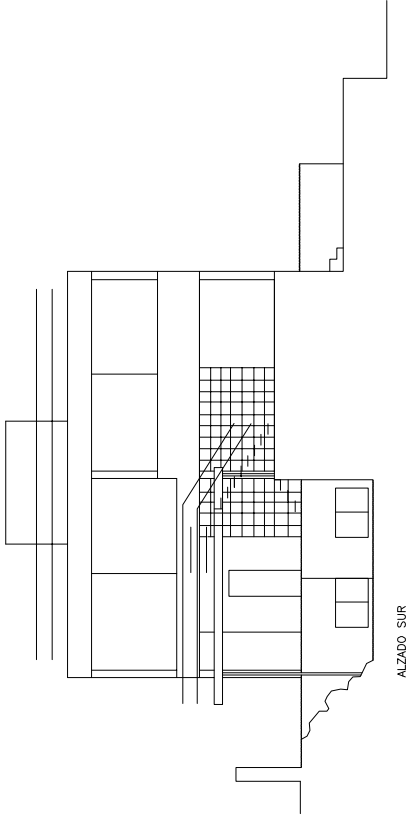
PLANTA BODEGA

PROPIETARIO: D. ENRIQUE DOMINGUEZ  
PLANTA A COTAS -4.00 Y -4.83. E 1:50  
MADRID, OCTUBRE 1975

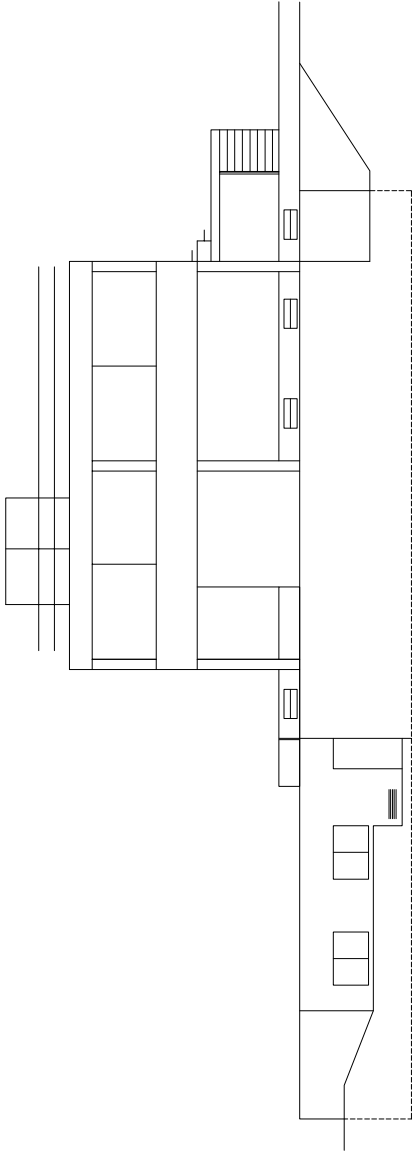
A. DE LA SOTA. ARQUITECTO



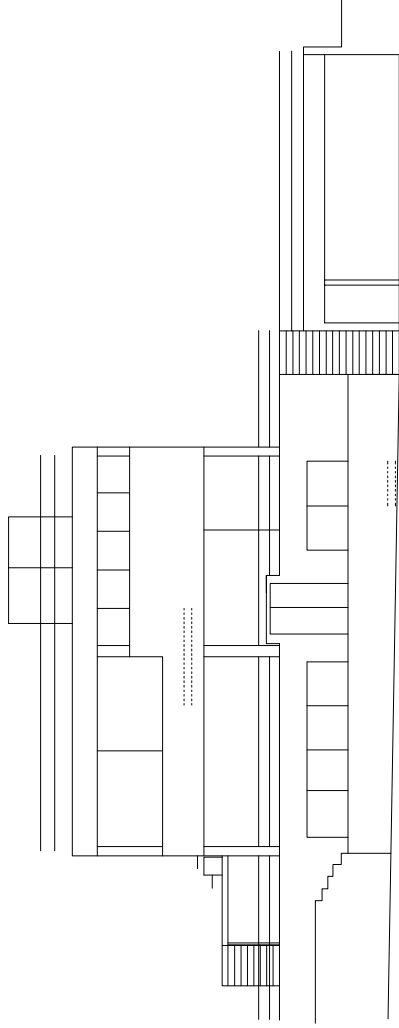
Plano reducido a E 1:200



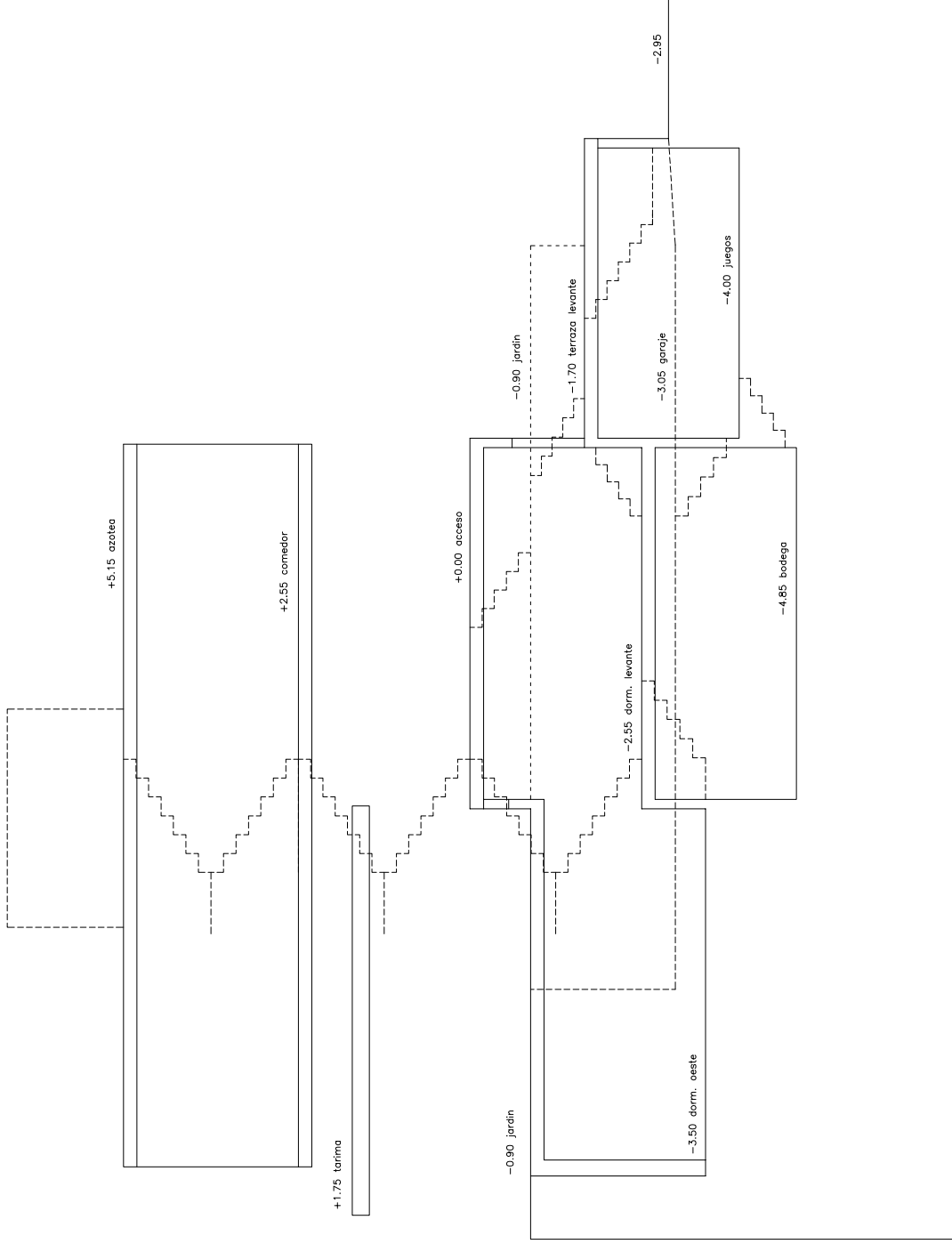
Plano reducido a E 1:200



ALZADO OESTE



ALZADO ESTE





#### 4.1.2. Referencias críticas publicadas, ordenadas cronológicamente y comentadas.

Es de señalar que la información, tanto gráfica como escrita –planos y textos- contenida en las diversas publicaciones se repite una y otra vez, sin más excepción que los croquis reseñados.

1981 Febrero                    Arquitectura nº. 288 Pág. 58-64.  
Sepultado por la documentación sobre el Banco de Bilbao de Oiza, que ocupa las páginas 17 a 37. Añade una nota a pie de página: “*Los muchos y sutiles detalles llegaron a ser por el cuidado afectivo y próximo de Fermín García, aparejador*”.  
Fermín García ya aparece como aparejador del Gimnasio Maravillas (1960-62).

1986 mayo                    Architectural Review nº. 1071  
Comentario de la obra de Alejandro de la Sota a cargo de Peter Buchanam.

1987 Harvard University Press. Alejandro de la Sota.  
Con motivo de la exposición de su obra. Una imagen y un brevísimo comentario de la Caeyra en cuatro líneas.

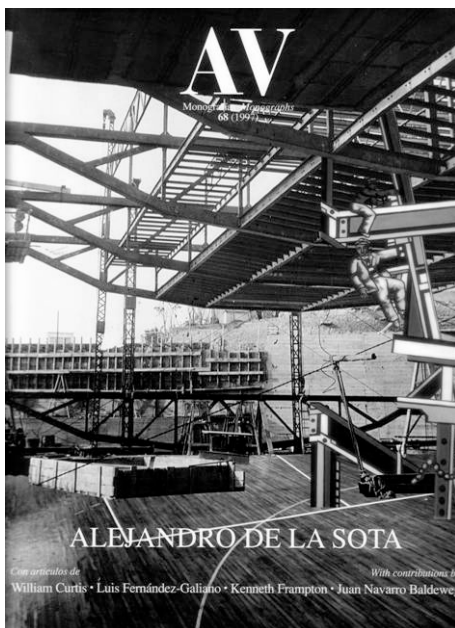
1988 Madrid                    catálogo de la exposición en Nuevos Ministerios. págs. 62 y 63  
Sin comentario. Foto y algunos planos.

1989 Pronaos.                    páginas 167 a 171

1997 Architectural Association. Alejandro de la Sota: The architecture of imperfection. Págs. 96 a 101  
Es el número 2 de la colección destinada a “exemplary projects”, a continuación del número dedicado a las termas de Vals, de Peter Zumthor.  
Incluye artículos de Curtis, Abalos y López Peláez.

1997 diciembre            AV monografías nº. 68 págs. 22 y 124  
Brevísimo comentario y tres croquis inéditos hasta la fecha

2000 Guía de Arquitectura. España 1920-2000. Tanais página 219  
El comentario, como puede verse, es una reelaboración de la memoria de don Alejandro.<sup>457</sup>

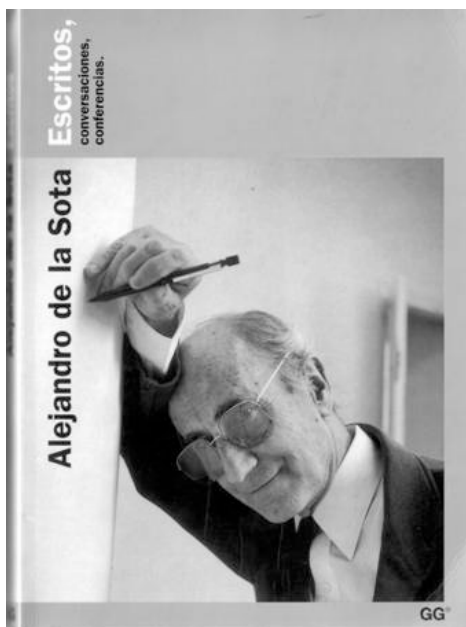


<sup>457</sup> VVAA; Guía de Arquitectura. España 1920- 2000; Registro de Arquitectura de España, Ministerio de Fomento; ed. Tanais, Madrid 1998.; página 219

# ALEJANDRO DE LA SOTA



HARVARD UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF DESIGN



2003 Escritos, conversaciones, conferencias. GG  
página 185, con una breve descripción de la obra  
en el curso de una conferencia dictada en Barcelona en  
1980, algo más explícita que la sucinta memoria.<sup>458</sup>

*Recuerdo un croquis de Eero Saarinen, en que decía que el hombre, cuando vive, está en la naturaleza, al sol, al aire, cuando descansa, cuando duerme, cuando se recupera, se entierra.*

*A partir del dibujo de Saarinen hice como un cacahuete. Si empezamos a apretar por el centro, lo diferenciamos más. Si seguimos apretando se pueden llegar a separar; entonces el hombre duerme más fuertemente y es más activo arriba. Esto, al multiplicarlo, puede tener más actividades de reposo, de lectura, de dormir y, arriba, otro tanto. La realidad es que el hombre activo no tiene nada que ver con el pasivo. Hace bastantes años que hice este dibujo, y que me preocupó, y ahí quedó, en el archivo. Yo quería vendérselo a alguien. Es bastante difícil encontrar a alguien que ante esta explicación invierta x millones de pesetas en su casa.*

*Apareció una prima mía que tenía su fe, y adelante. Todo esto iba unido a que, debajo de donde se emplazaba la casa, estaba lleno de otros chalets nauseabundos y que, desde arriba, cuanto más alto se sube, más vista se tiene y más tranquilos están, casi entre los árboles.*

*Este asunto es algo biológico. No hay mamífero que no se medio entierre para vivir y, cuando tiene actividad, salta a la superficie; cualquiera de ellos y el hombre, uno más. Esta es la idea. ¿Como se da forma a esto? Se hizo la casa como los dibujos, separando.*

*Arriba tiene la habitación de estar y la cocina incorporada. Abajo están metidos los dormitorios que dan a patios con paredes blancas por donde entra el sol. Se ve el talud con flores blancas muy duraderas que llegan hasta el antepecho de la ventana. Debajo tienen la bodega y el cuarto de juegos para los niños. Todo eso bajo la cota cero de la parcela. La terraza de la sala de estar esta a media altura para que este más cerca del terreno. Arriba, en la terraza de madera, tiene una vista espléndida y allí se vive muy a gusto.*

*Resulta que en vez de "me subo a dormir", aquí se dice "me bajo a dormir", dejando una planta en medio que es nada, solo un vestíbulo. Hay salas de juegos para niños (abajo) y para mayores (arriba, en el salón). He estado luego de visita en la casa y, habiendo allí ocho niños (entre los que allí viven más las visitas) abajo, en la sala de juegos, no se oía nada.*

<sup>458</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; páginas 185 y 186.

*La casa también es de chapa, de la misma chapa Aceroid que el centro de cálculo de la Caja Postal de Madrid.*

*A los tubos de las barandillas se le dio el toque de "tubo interior " de domicilio, de casa privada, poniéndole una maderita. Doblar estos tubos ya se entiende que no es de proyecto. Para esto hay que coger un alambre frío, como lo llaman, doblarlo y dárselo al cerrajero y decirle: como este; no se pueden dibujar. No ha quien los dibuje. Esto de las barandillas no tiene tanta importancia, son lo superfluo, lo frívolo , lo de "quita y pon", pero quiero decir que si se hace una barandilla, se tiene que tener el máximo cuidado. Sobre actuaciones en la naturaleza. La naturaleza hay que cuidarla. Nunca se estropea con cosas que están bien, con cosas puras. Antes pensaba (supongo que sería cuando estudiaba bachillerato) que todos los minerales cristalizaban en cinco o seis sistemas (no me acuerdo bien cuántos). A mí esto me parecía prodigioso. Cuando estudiábamos geología e íbamos al monte, un mineral era un hexágono, otro un cubo; era un hecho maravilloso. Luego se ha alejado uno y no vela nada; todo era monte. La naturaleza, fisiológicamente, admite, y además nos surte de, formas geométricas. Una vez me preguntaron: ¿por qué no usas el hexágono? Contesté que porque **el hombre es cúbico, ha cristalizado en sistema cúbico. Las naranjas las manda en cajones, las botellas las mete en cajas que son cúbicas o paralelepípedicas; todo es cúbico: mesas, armarios, libros, etc. El resto son sistemas en los que el hombre trata de librarse de lo establecido.***

*En esta casa, después de todo, he tenido la intención de que fuera bastante pura. No rompe con un muro de piedra que me he encontrado allí, ni con la naturaleza existente en ese lugar. A la naturaleza se le añade todo esto y no le pasa nada. Pasa con otras arquitecturas, ¡esas sí que son gallegas!<sup>459</sup>*

De todo lo reseñado se desprende que hasta la fecha no se ha efectuado un análisis de esta obra, muy al contrario de lo ocurrido con Maravillas, Gobierno Civil, Alcudia y tantas otras. Podemos afirmar que no hay publicada ninguna referencia crítica.

---

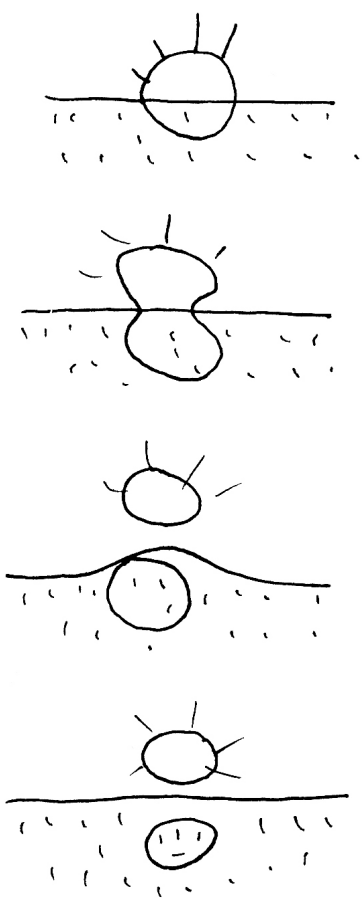
<sup>459</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; páginas 185 y 186.

### 4.1.3. Entorno de arquitectura

#### 1. Antecedentes propios.

*“Cuidada en años esta imagen y aparecidas las condiciones precisas se le da forma física a estos pensamientos”, afirma Alejandro en la memoria del proyecto.*

Distinguiremos en los antecedentes de la Caeyra, entre ideas y formas. Las primeras, frecuentemente expresadas por escrito. Las formas, las de obras similares en todo o en parte. Señalaremos antecedentes en usos, composición y construcción.



#### - Dos mundos.

La idea largamente acariciada de las dos vidas – psíquica y somática- en **dos mundos -aéreo y subterráneo-** la cita como proveniente de Eero Saarinen. Sin embargo, una descripción casi literal puede encontrarse ya en escritos propios del año 1956 y aún 1952:

*Si un topo hace túneles porque siempre vive en la tierra, y hacen nidos los pájaros porque vuelan, es lección aprovechable.*

*Usamos materiales térreos, pétreos, barro, y usamos materiales ligeros, madera, hierro, aluminio. Definamos profundamente sus funciones, como el topo y el pájaro, como la naturaleza nos enseña; aplastemos contra la tierra el barro -el ladrillo-, la piedra; elevemos y adelgacemos las jaulas de aluminio y hierro; separemos o juntemos las dos cosas, pero sin que jamás se disuelvan una en la otra, que se conserven puras: es una arquitectura, la buena.*

*La arquitectura popular, maestra tantas veces, pocas se aparta de estas verdades; por como trata un tapial y como construye un palafito, hasta para tenerle un enorme respeto.*

*¡Cómo llegó el hombre a olvidar verdades que parecen eternas por ser naturales?<sup>460</sup>*

*En ocasiones vivió y vive aún dentro de cuevas, haciendo de ellas también verdaderos encantos. Hablando de un pueblo cualquiera, Dueñas, escribe José Ortega y Gasset: "Se alza en la caída de un*

<sup>460</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Arquitectura y naturaleza; 1956; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página149.

*cabezo con aire de pueblo alerta. Es de color de la tierra. Las casas de adobe, bajo la luz de la siesta, casi incorpóreas, tiemblan como hechas de luz y caligine, y una enorme iglesia se levanta en lo alto, defensora y hostil. En torno al pueblo, edificado sobre la tierra, hay un pueblo de terrícolas, de hombres que viven como hormigas dentro del cabezo. Allí, sepultos en las entrañas del montículo, que debe de arder con fuego sin llama y sin candor, con terrible fuego mudo, estos castellanos y castellanas, hermanos nuestros, duermen, aman, paren. Fuera, el sol amarillea," etcétera. Maravillosa descripción de un paisaje, ¿urbano?, ¿rústico?, y maravillosa unión de arquitectura y paisaje, la más completa.<sup>461</sup>*



A-sora. 71

Ese modo vivencial está expresado inmejorablemente por Jorge Luis Borges, en texto paralelo al de Bachelard en un texto citado por Sáenz de Oiza:

*Uno de los defectos de nuestra escuela es que se habla muy poco de los hechos psicológicos que determinan la casa. Dice Bachelard que una escalera que sube a un desván siempre sube y nunca baja igual que siempre baja y nunca sube la de un sótano. Porque el hombre está siempre sometido a la ensoñación y arriba se producen siempre todos los grandes sueños, y abajo, todos los grandes pecados.<sup>462</sup>*

*La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien me dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el aleph.*

*-¿El Aleph? -repetí.*

*-Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos.<sup>463</sup>*

La idea se atribuye a Saarinen, pero podría haber sido siempre. Vemos en la casa la conjunción palafito / cueva, cabaña arbórea / tumba enterrada, cofa / pañol, pájaro / topo. Quizás no se construye hasta ahora, pero estaba ahí siempre.

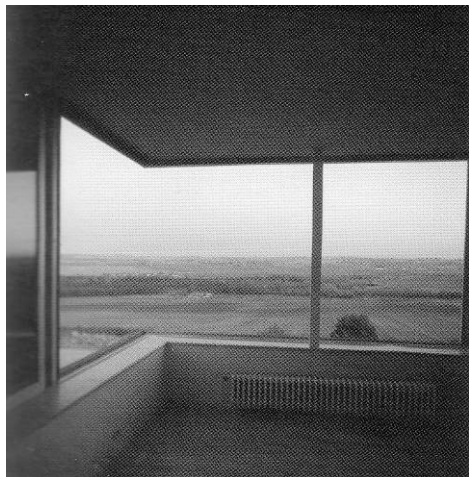


<sup>461</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La arquitectura y el paisaje, Madrid, 1952; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 134.

<sup>462</sup> SAENZ DE OIZA, Francisco Javier; 1947-1988; El Croquis 32-33, número monográfico Madrid 2002 ; página 28

<sup>463</sup> BORGES, Jorge Luis; El Aleph. Aquí de Narraciones, editorial Cátedra (Grupo Anaya), Madrid 1980; página 186.





Encontramos paralelismos con los comentarios de Blanca Lleó sobre la cámara sepulcral del sótano de la casa de sir John Soane en Lincon's Inn Fields:

*Otro punto de sintonía con Bouleee será la preferencia por la arquitectura enterrada que, como máximo exponente de la expresión poética y del mundo interior e inmutable asociado a los efectos misteriosos de la luz, dará forma al corazón de esta casa. En la planta de sótano, el la parte llamada cámara sepulcral, Soane coloca en 1824 la que probablemente sea la pieza más preciada de su colección: el sarcófago de Seti I. (...) Una cierta atmósfera de **atemporalidad** invade el interior de la casa de Soane, mientras que lo eterno e inmutable es invocado en este ambiente romántico, para extraer en el presente la esencia del pasado<sup>464</sup>*

Una organización de vida similar (arriba / abajo) se vislumbra en la vivienda unifamiliar del Sr. Guzmán, urbanización de Santo Domingo, Madrid, 1972, vivienda cronológicamente inmediata. Sobre una planta horizontal, semienterrada, abierta a la parcela por un gran umbral que diluye la frontera (*"dentro-fuera sin pisar raya"*<sup>465</sup>) emerge un cubo volcado al lejano horizonte.<sup>466</sup>

<sup>464</sup> LLEO, Blanca; El sueño de habitar; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005, páginas 29 y 30.

<sup>465</sup> *Lo bueno de hoy en día es que podemos hacer una abierta, abierta, que se cierre. Parece que es una tontería pero así es, esa es la gran novedad. Estar dentro de tu casa y que en ella penetre el jardín, que no pises raya al pasar sobre ese dentro-fuera.*

*Vienen después todas esas otras cosas de situación de cota para vistas, dominio, recogimiento, etc.; esas otras cosas de la orientación y tantas otras de todo: seguridad.*

*Es importantísimo sentirse bien dentro de toda ella, en cada rincón.*

DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, arquitecto; Editorial Pronaos, Madrid 1989; página 134

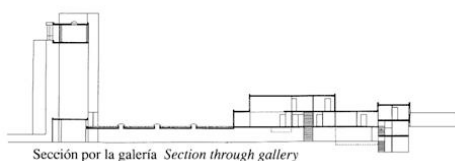
<sup>466</sup> Casa Guzmán, Urbanización de Santo Domingo, Madrid, 1972

*Siempre se dice, es muy corriente: casa en ladera, casa en acantilado, casa en... sabiendo que lo que no cuesta nada hoy es mover el terreno. De ladera nada: las laderas las hago yo.*

*En este sitio sopla mucho el viento que viene de la sierra de Madrid por lo que la casa se abriga. Andar por el jardín, y subir al de arriba (porque la sala de arriba tiene un jardín encima), no se sabe si se está arriba o abajo. El confusionismo sabido da cantidad de posibilidades.*

*El cuarto de arriba tiene unas vistas impresionantes sobre el valle del Jarama, con un jardín delante al que se puede salir. A veces hay vergüenza de la ventana que se necesita. Aquí, la ventana de la vergüenza no tiene ni carpintería ni nada; es una luna puesta en medio de la fachada.*

DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 180.



Sección por la galería Section through gallery

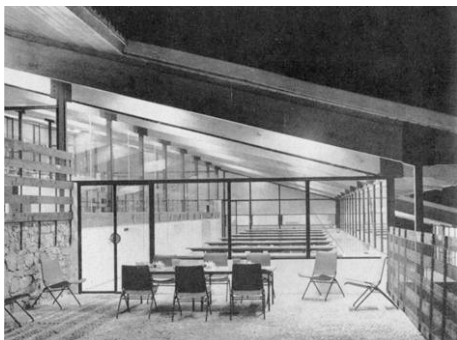
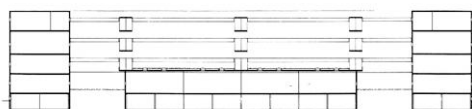
Arriba / abajo son enfatizados por la sorprendente ubicación del gimnasio del Colegio Mayor Cesar Carlos, ciudad universitaria, Madrid, 1967: Un dintel de vidrio sobre las dos torres de dormitorios, atlético faro hacia lontananza.



Arriba / abajo denota una planificación de usos en sección, del que es paradigma el Gobierno Civil, Tarragona 1954-56, organizado también como cubo sobre basa horizontal, pegada al terreno, segregados por una rasgadura.

Aéreo / subterráneo genera una obra del año anterior, el Centro de Cálculo de la Caja Postal de Ahorros, Madrid, 1975. Allí se entierra un gran volumen destinado a los ordenadores, y son dos los cubos emergentes que alojan las oficinas. Muchos paralelos constructivos tiene con nuestra vivienda. Los destacaremos al referirnos a los detalles y técnicas constructivas.

Arquitectura subterránea encontraremos también bajo los patios interiores del edificio para aulas y seminarios en la Universidad de Sevilla, 1972, y en las conexiones entre las torres de los dormitorios y el edificio social del ya citado Cesar Carlos. Por no remontarnos al conjunto del Gimnasio Maravillas, Madrid 1961, donde, observando su ubicación entre un muro de contención y un cerramiento opaco a la calle, podría considerarse todo él construido **bajo** el patio de juegos del colegio. Posteriormente, los proyectos no realizados de los agregados de viviendas de la calle Velázquez y de Santander, siguen la estrategia de bandas de arquitectura abancalada semienterrada.



#### - La materialización dialéctica,

materiales ligeros (acero, vidrio) / materiales pesados (hormigón, piedra, cerámica) se propone intencionalmente en el proyecto de Miraflores, 1957, que distingue entre un basamento construido con piedra del lugar y una cubierta montada posteriormente.

*“Hicimos hace años, Corrales, Molezún y yo, una residencia de niños en Miraflores de la Sierra, que también es una adaptación al terreno con rocas sacadas de allí. Se hizo toda la preparación del suelo con piedras del lugar, y la cubierta ligera de madera se apoyaba*



sobre pilares de hierro; esto lejanamente recuerda a la obra de Utzon.<sup>467</sup>

En este caso, la justificación era meramente constructiva, paralela a la de Le Corbusier en la casa de vacaciones en Les Mathes, cerca de La Rochelle, 1935:

*La construcción de esta casa impuso inesperadas soluciones. El presupuesto era tan reducido que impedía todo viaje de los arquitectos al lugar, antes de la construcción y durante ella. Una documentación fotográfica precisa, proporcionada por el propietario permitió implantar con naturalidad la casa en la duna. La imposibilidad de supervisar la obra y la necesidad de utilizar los servicios de un contratista local condujeron a la idea del plan.*

*Tres etapas sucesivas, netamente separadas, habían de realizar la obra:*

*a) un trabajo de albañilería de piedra irregular, hecho de una vez:*

*b) una armazón que se insertaría libre y totalmente tras las obras de albañilería; y*

*c) un trabajo de carpintería, concerniente a las puertas, ventanas, tabiques y armarios de pared, ejecutado según estándares y basado en un principio unitario: hecho con independencia, acogería rellenos diversos de vidrio, fibrocemento o madera contraplacada.*

*Así se hizo esta casa, sin errores, sin supervisión alguna, por un contratista de pueblo, honrado, concienzudo... y con un presupuesto increíble.*<sup>468</sup>

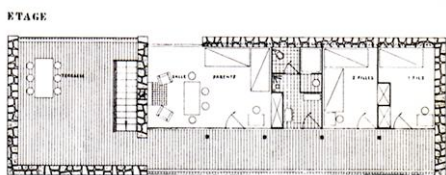
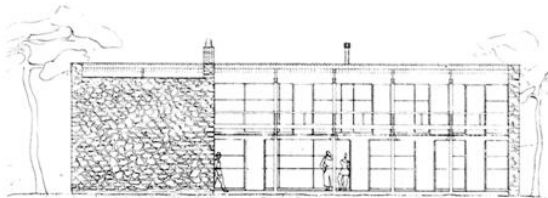
#### - Doble relación con el paisaje:

Esa dialéctica constructiva (materiales pesados / ligeros) provoca una doble **relación con el paisaje (mimetismo / distinción)** ya analizada por D. Alejandro en 1952:

*Es evidente que el paisaje que el hombre se encontró sobre la tierra era rústico; faltaban las obras que él había de introducirle. No consideraremos aquí las obras realizadas por infinidad de variados animales, que en ocasiones bien podrían ser consideradas, por su belleza y funcionalismo, casi como obras de arquitectura. Seguramente sería una maravilla la contemplación de aquellos paisajes; aún hoy nos admiramos y alabamos un paisaje salvaje, donde todavía el hombre no puso el*

<sup>467</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; Ed. editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 106

<sup>468</sup> BOESIGER, W. ; Le Corbusier 1910-65; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1971; página 70





*pie ni su mano pecadora, paisaje que, sin embargo, contemplamos desde un coche que rueda sobre espléndida carretera, trazada dentro de su virginidad; nos contentamos con poco.*

*Necesitó el hombre guarecerse, necesitó arreglar un poco su vida sobre la tierra: construyó. Cogió para ello lo que más cerca tenía: barro, piedras, en el árido terreno; troncos, palos, cañas y hojas, en la selva. Su ingenio superior le llevó a hacer construcciones también superiores. Más adelante, su sentido artístico las mejoró, creando arquitectura; o tal vez mató el encanto de aquellas primeras obras. ¡De todo pasa!*

*(...)*

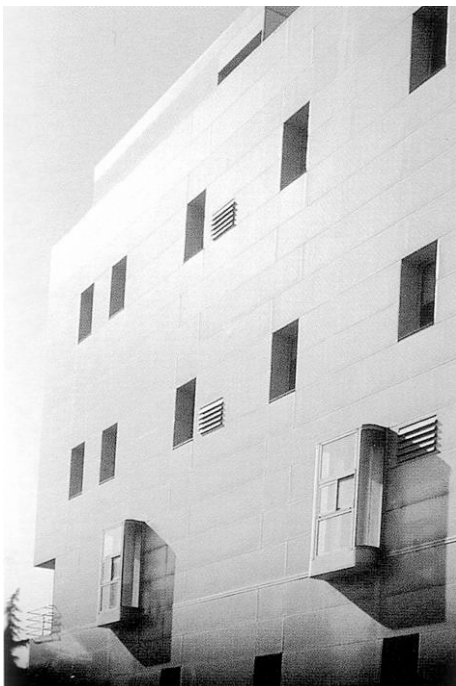
*En esta fase de construcción, el hombre actuaba sobre el paisaje sin apenas herirlo; la forma era como los materiales, iguales o parecidos por su tosquedad a los de la naturaleza que le rodeaba. Hizo su arquitectura mimética, que, a fin de cuentas, es una buena norma; he aquí un camino. Hoy, los cándidos labradores de lejanos y olvidados pueblos siguen con esta sana arquitectura, y tal vez allí tengamos que ir a buscarla.*

*Un pueblo de barro en sus muros, de barro mal cocido en sus cubiertas, de madera vieja en sus puertas y ventanas, y asentado sobre barro, es un paisaje que nos llega a las entrañas. Si pasamos a la montaña pizarrosa, y vemos aquellos muros hechos con lajas, con sólo agujeritos para meterse dentro o que dentro se respire; con los cucuruchos que cubren sus casas, contruidos con pizarra en costras, sentimos aquella misma emoción de antes. Igual pensamos o sentimos delante de la arquitectura del negro africano...*

*(...)*

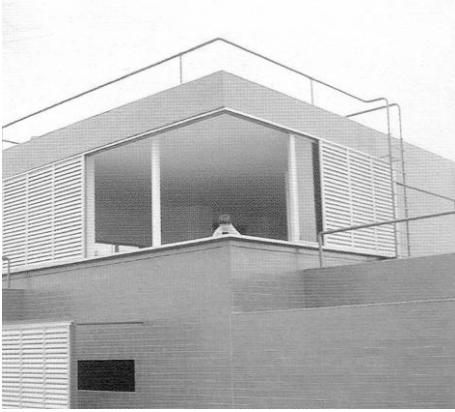
*Volviendo otra vez al mundo y sus principios, vayamos por otra ruta y con rumbo diferente. ¡Rompe el hombre el mimetismo! Inventa formas nuevas, inventa nuevos materiales, el color, el transporte. Disfruta al destacar su construcción sobre el paisaje: son estas construcciones de formas ya no naturales. Coloca una piedra hincada, vertical, y hace el primer monumento; más tarde son dos, y una tercera apoyada sobre ellas; luego, más: construye en altura y llega a la arquitectura monumental, con cánones por él descubiertos y por él establecidos. Aquí rompió por la forma.*

*Para mejorar sus construcciones traslada materiales de un lugar a otro, los pinta después de colocarlos, disfruta con el rompimiento que así hace del paisaje; sus construcciones son mejores y más bonitas. Si ahora volvemos a nuestros campesinos -los más puros y candorosos arquitectos-, vemos cómo también ellos adoptan estos principios, y así, por ejemplo, después de inventar la cal la usan dentro de sus casas, y viven más limpios fuera, y alegran su vida, la de los demás y el paisaje mismo, con la alegría de lo blanco. ¡Allá se fue*



*el mimetismo, y se nos señalaron rumbos nuevos que seguir!*

*Vimos, pues, caminos de arquitectura mimética y de arquitectura no mimética. De cómo estos caminos se separan, de por qué llegan a estar tan, tan lejos unos de otros, de si esto debe ser así, de si hay que tratar de volver a unirlos, en parte al menos; si sería conveniente escoger unos y abandonar otros que nos llevan a mal fin; si deben buscarse rutas paralelas y cambiar con un pie en cada una de ellas, etc., son profundidades que encierran tal vez soluciones inmensas a estas lagunas, soluciones que nos ayudarán a salir de estos abismos en los cuales, a modo, nos hemos metido.*<sup>469</sup>



Dialéctica de materiales ligero/pesado también en Museo de León, viviendas en Alcudia.

**La Mímesis de los materiales** del basamento de Miraflores, la misma piedra del lugar, son el obligado aplacado del Gobierno Civil o la piedra de Salamanca cortada a hachuela, en las viviendas de la calle Prior, 1963. Podríamos decir lo mismo del ladrillo rojo-Madrid de la fachada de Maravillas o el de las naves del Cenim, en la Ciudad Universitaria, Madrid 1963. Es la mimesis del hormigón abujardado del bloque de viviendas en la calle Gondomar, Pontevedra 1972, y hasta de la chapa Robertson "color León" del edificio de Correos y Telecomunicaciones, 1981.

A propósito del aplacado de piedra del lugar, Alejandro de la Sota relata una sabrosa anécdota:

*Más tarde construí en Tarragona el edificio del Gobierno Civil. Eran tiempos en que los arquitectos jugábamos a la pobretería los tablonos, la Uralita, los enfoscados pintarrajeados vencían a otros materiales que, precisamente por nobles, eran inaceptables... ¡Ah! Pero el Gobierno Civil era otra cosa, era un edificio oficial, representativo, no podía hacerse en la arquitectura de la chabola. Así estaban las cosas cuando tuve la gran oportunidad de comentar con el gran arquitecto y maestro don José Luis Sert, recién conocido por mí en Barcelona, mis aspavientos hacia un material noble como el mármol, tan lejos de ser admitido entonces por tantos arquitectos modernos "progres" (entonces) que desechaban el mármol y también naturalmente los gobiernos civiles del poder central.*

*Tuve esta oportunidad y la aproveché.*

<sup>469</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 136 y ss. 134; La arquitectura y el paisaje\*; Madrid, 1952

*"-Don José Luis, un Gobierno Civil, un edificio del Estado ¿hecho de mármol está mal?  
-No, ¿de dónde es el mármol?  
-De Tarragona, se llama borriol.  
-Todo lo que saque usted del suelo y, laborado o no, lo pone usted encima, está bien.  
-Mil gracias, don José Luis".<sup>470</sup>*

Ese aplacado mimético se torna gres Burela en la basa de la Caeyra, experimentado ya en el revestimiento de la Casa Guzmán y en el Cesar Carlos.

**La implantación en el paisaje por diferencias,** "cristalográfica" es vidrio y chapa blanca en el cubo de la Caeyra.

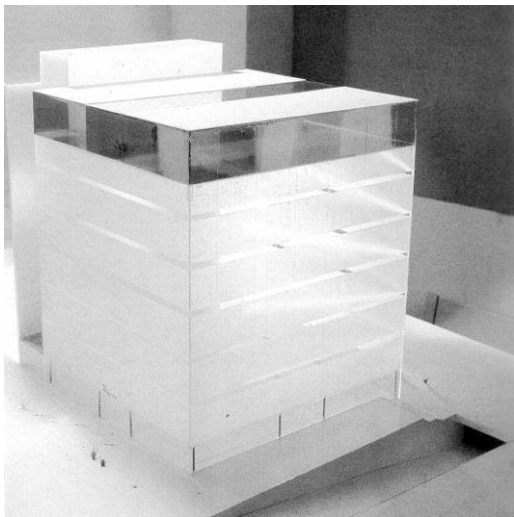
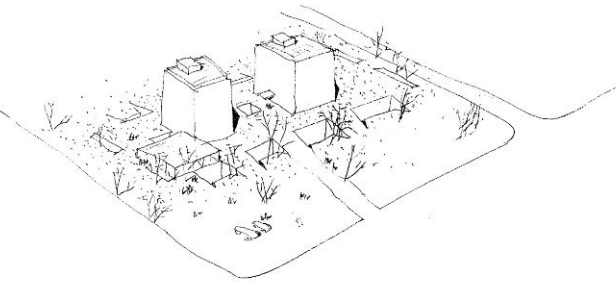
*La arquitectura es una cosa tan ligada a la tierra que casi te inquieta porque no puedes separarte de ella. Si coges una piedra y la colocas encima de otras haces un muro precioso y las piedras que no has cogido siguen alrededor en buena armonía. Ese mimetismo es un cambio, el de la arquitectura popular. Pero también hay otra posibilidad: en el campo, un observador riguroso busca no la piedra con musgo sino como un mineralogista que ve que los trocitos de esas piedras son los cristales que por unas leyes divinas se cristalizan en formas geométricas y metales que parecen casi un producto humano de la ciencia; están ahí, sólo que a una escala distinta.*

*Fijándose bien se podría escoger un cristal de éstos, que son purísimos, transparentes, de colores ¿y eso rompe la naturaleza? Todo depende de la escala con que lo hagas. Lo que rechaza la naturaleza es la arquitectura mala. La naturaleza admite las geometrías.<sup>471</sup>*

Chapa y vidrio similares a las de los cubos del Centro de Cálculo. Son tan numerosos como desconocidos los "cubos de chapa" proyectados por Alejandro de la Sota para las pequeñas oficinas de Correos, analizados con todo detalle por Restituto Bravo Reims. Ejercicios de reconocimiento y adiestramiento en el empleo de un material entonces novedoso, que permite su magistral empleo en Correos de León o en el edificio de los Juzgados de Zaragoza, 1986.

<sup>470</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 79

<sup>471</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 105



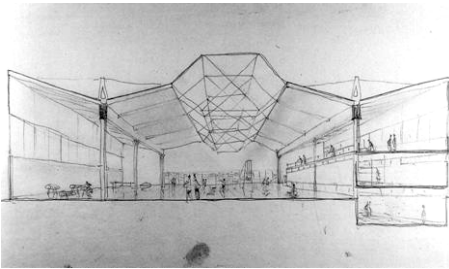
### - Ligereza e industrialización.

Robertson y Aceroid dan cumplimiento a un viejo anhelo de **ligereza en industrialización** repetido muchos años antes.

*(...) se sabe que en un período evolutivo y perfectivo en todo como es el actual, siempre se tiende (y se ha tendido) a la ligereza, al alivio del peso de la materia; es una natural aspiración humana. Pasa en las artes, en las letras y en las técnicas, cuando son inteligentes. Si añadimos la claridad como concepto, podríamos decir que claridad y ligereza caracterizan hoy la sublimación de las cosas: su ingravidez es un factor positivo.*

*(...)*

*Son los arquitectos artífices de la masa; con la nada no tienen capacidad de hacer, no ven claro el trinomio inhibición-espiritualidad-exquisitez. Pienso en tantos buenos pasados arquitectos de pasada arquitectura como serios enemigos nuestros. La pasividad en arquitectura es tema invariable. Es pasivo aquello que se defiende del medio mediante su masa; históricamente fue consecuente ya que no existió otra defensa del medio: la bóveda, el gran muro, la arquitectura romana, la románica, la renacentista, la de aún tantos arquitectos de hoy, todos fueron pasivos. Por el contrario, la arquitectura activa, que se defiende de la naturaleza con su misma vitalidad, debería tener hoy única vigencia, consecuencia de la tecnología actual aplicada a la construcción. Las instalaciones, hoy, son más arquitectura que la arquitectura misma, ya que transforman y conforman.*

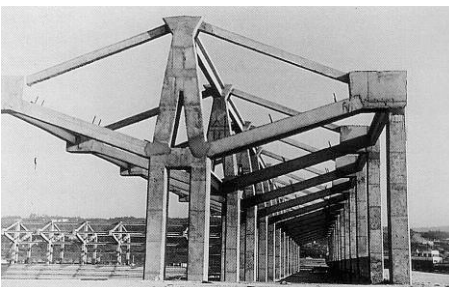


*No es discutible el mundo en que nos ha tocado vivir; nos lleva a considerar que cualquier esfuerzo arquitectónico lícito ha de desarrollarse dentro de él. Es tonto buscar, pues, la arquitectura en sí, en sus formas que ya no existen; formas, volúmenes, texturas, tantas y tantas cosas que ya fueron y cumplieron. Aquí empieza a diferenciarse el mundo del pasado, el del próximo e indeciso próximo pasado, y el presente y futuro (es muy simple encontrar la separación de estos dos mundos). Bastaría someterlos al peso: las buenas arquitecturas flotarían y las malas se hundirían con todo su lastre material y cultural.*

*(...)*

*El peso total del edificio ha de ser la norma; entra entonces el ingenio para disminuir densidades. ¿No horrorizan esas moles de hormigón, de masas de ladrillo, verdaderos accidentes telúricos que van como a hundir la tierra? Analizando sus espesores pudiera uno aterrarse.*

*Decía Jean Prouvé en uno de sus libros que le comentaba un amigo ingeniero aeronáutico, que "si los ingenieros de aeronáutica compañeros suyos tuvieran el*



*mismo espíritu para hacer los aviones que los arquitectos para hacer sus obras, los aviones no volarían".<sup>472</sup>*

Refiriéndose al centro de cálculo de la Caja Postal, Madrid, 1975:

*La fachada esta hecha con chapa, con **Aceroid** y no lleva carpintería. Es un procedimiento en el que en este mundo apetece muchísimo meterse y continuar. Tengo ahora la dicha de tener otra oportunidad que eso se puede hacer. Este revestimiento gusta de usar. No hay elemento material que se pueda comparar en finura. El material sirve para todo el edificio y esta siempre como un coche bien cuidado. es un material cambiante de la arquitectura.<sup>473</sup>*

A partir del primer correos, los leves "**cubos-que-funcionan**" materializados en acero y vidrio serán omnipresentes:

*Recuerdo haber oído y ya aquí dicho que a la vuelta de su primer viaje a Nueva York, Le Corbusier escribió al alcalde de aquella ciudad: "Si derriba Vd. N.Y. yo le construyo un cubo que funcione."*

*Puede ser cierto el hecho, puede estar bien o mal recordado, pero lo que sí es evidente es que por lo menos pudo influir seriamente en la posición de algún arquitecto frente a sus planteamientos.*

*Hemos pasado ya por aquella fase de dar forma arquitectónica, hacer composición de volúmenes con los que resultaba de las distintas partes de un mismo programa de necesidades.<sup>474</sup>*

---

<sup>472</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Sentimiento sobre cerramientos ligeros 1963; Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; páginas 158, 159

<sup>473</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 183

<sup>474</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, arquitecto; Editorial Pronaos, Madrid 1989; página 176; Edificio de Correos y Telecomunicaciones, León, 1991

(...)

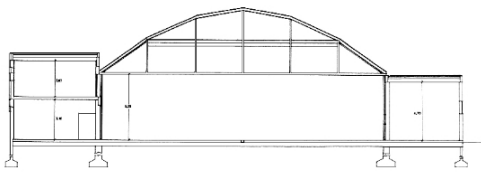
*Con todo el respeto y con el tremendo cambio de escala: dicen que a la vuelta de su primer viaje a Nueva York Le Corbusier escribió a su alcalde ofreciéndose para tirar toda la ciudad y hacer un cubo que funcionase. Debe tomarse este hecho como de un gran valor.*

*La antiarquitectura siempre funcionando.*

DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, arquitecto; Editorial Pronaos, Madrid 1989; página 156

*Centro de Calculo para la Caja Postal de Ahorros, Madrid 1975*





Sección transversal



### - La estructuración pesada / aérea,

ya se encuentra en los Talleres Aeronáuticos TABSA, Barajas, Madrid 1957, realizados en colaboración con el ingeniero Rojas Marcos. Esta organizados como hangar longitudinal cubierto por una cercha aérea entre dos bloques lineales de oficinas y talleres, muy horizontalizados, pegados al terreno.

La cercha aérea de TABSA es directo antecedente –si no la misma- de las de Maravillas, 1961, calculadas por el mismo ingeniero, con la “pequeña” diferencia de que aquí se coloca del revés, con el tirante horizontal arriba. Y si en TABSA apoyaba en bloques horizontales pegados al terreno, aquí apoya en el sólido muro vertical que lo contiene.

Volveremos a encontrar el dipolo ligero/pesado, acero/hormigón, en el Pabellón Polideportivo de Pontevedra, 1966, así como en el concurso anterior de instalaciones deportivas de la Delegación Nacional de Deportes de 1963.

Hasta el leve cubo metálico entre los pesados muros de la muralla del Museo Provincial de León, 1984, podríamos explicar así.

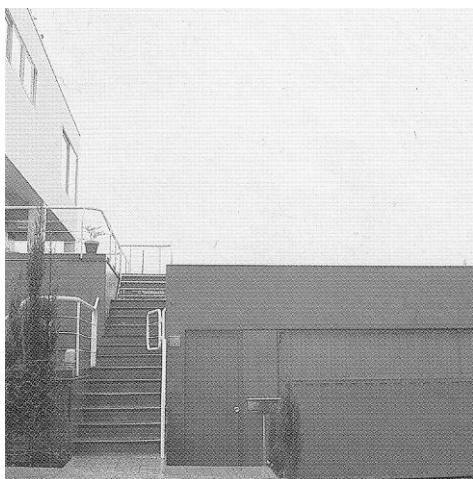
Y, basta un cambio de escala, para transformar el esquema de TABSA, 1957 (espacio liviano longitudinal entre volúmenes cerrados pesados) en Alcudia, 1984.

### - Basamento y cubrición.

Liviano / pesado, arriba / abajo, industrial / artesanal, en el albergue de Miraflores se plantean como **Basamento y cubrición**, lo que Alberto Campo Baeza distinguirá repetidamente como arquitectura estereotómica y tectónica, son admirados por Alejandro de la Sota en Utzon, opera de Sydney, aplaudiendo la naturalidad del basamento mientras critica la caprichosa cubrición.

*La ópera de Sydney me ha servido de mucho, aunque sus bóvedas me parecen una falsedad en la manera de hacerlas, como si fueran un producto natural -llamando natural a lo lógico-, pero sabemos todos los esfuerzos inhumanos que han tenido que hacer para llegar a las bóvedas previas del proyecto y que ya no tienen nada de natural.*

*La obra está dividida en dos partes; primero la entrada, la preparación del suelo para poder usarlo, que roza también con la naturaleza. Entonces, cuando tú separas todas las bóvedas, que es lo falso, ves la ópera dentro, toda la parte de uso. Incluso piensas que si hubiera buen clima, si no hubiera ruidos, ni lloviera, etc., habrías terminado la ópera, te bastaba, como un teatro romano.*



*Era muy bonito, altamente bello, todo lo demás es de una artificiosidad tremenda.*<sup>475</sup>

Nos gustaría afirmar que conocía el famoso texto de Utzon sobre plataformas y mesetas:

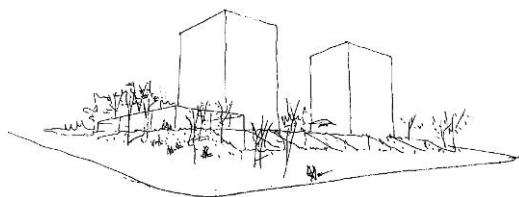
*En el proyecto para la Opera de Sydney, la idea rectora fue hacer que la plataforma cortara el edificio como un cuchillo separando completamente las funciones primarias de la secundarias. En la parte superior de la plataforma, el espectador recibe la obra de arte terminada; en la parte inferior se la prepara. Es muy importante mostrar la fuerza expresiva de la plataforma y no destruirla con las formas que se construyen sobre ella. Un techo plano no expresa la horizontalidad de la cubierta. (/)*

*La plataforma, utilizada como elemento arquitectónico, resulta algo fascinante. Me cautivó por primera vez en México, durante un viaje de estudios que realicé en 1949. Allí encontré una gran variedad de plataformas, diferentes tanto por su tamaño como por su concepción. Muchas de ellas se encuentran aisladas, rodeadas solamente por la naturaleza. Todas las plataformas mexicanas fueron ubicadas y construidas por artistas que hicieron gala de una gran sensibilidad en su apreciación del entorno natural y de una gran profundidad en su concepción del diseño. Irradia de ellas una gran fuerza. Cuando uno las siente bajo los pies experimenta la misma sensación de firmeza que emana de un macizo rocoso. Quiero dar algunos ejemplos de la brillante concepción que las respalda.*

*En Yucatán, en Uxmal y en Chichen Itza se han seguido los mismos principios, basados en la existencia de entornos naturales similares. La región de Yucatán es una planicie cubierta por una selva inaccesible de altura uniforme y definida. En esta selva, los mayas vivían en villorrios rodeados de pequeñas parcelas de terreno despejadas de árboles para dedicarlas al cultivo y teniendo como fondo, y también como techo, la jungla calurosa y húmeda. No existían largas visuales ni era posible realizar movimientos hacia arriba o abajo. Al introducir el uso de la plataforma con su nivel superior ubicado a la misma altura que las copas de los árboles, los mayas descubrieron sorpresivamente una nueva dimensión de la vida, consonante con su devoción a los dioses. Sobre estas altas plataformas -muchas de las cuales tienen una longitud de cien metros- construyeron sus templos. Desde allí tenían acceso al cielo, las nubes, la brisa y a esa gran planicie abierta en que, de*

<sup>475</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Entrevista (sobre arquitectura nórdica)\*

1983; Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; páginas 106



pronto, se había convertido el anterior tedio selvático. Gracias a este artificio arquitectónico cambiaron totalmente el paisaje y dotaron a su experiencia visual de una grandeza sólo comparable a la grandeza de sus dioses. Todavía hoy puede experimentarse esa misma maravillosa variación de sensaciones que se produce al pasar de la selva cerrada al vasto espacio abierto que se aprecia desde lo alto de la plataforma. Es un sentimiento similar al que vivimos en Escandinava cuando después de semanas de interminable lluvia, nubes y oscuridad, aparece nuevamente el sol.<sup>476</sup>

<sup>476</sup> UTZON, Jörn; (Publicado originalmente en inglés en Zodiac n°. 10, Milán, 1962. Se reproduce aquí la versión castellana publicada en Cuadernos Summa/Nueva Visión n°. 18, Buenos Aires, febrero de 1969).

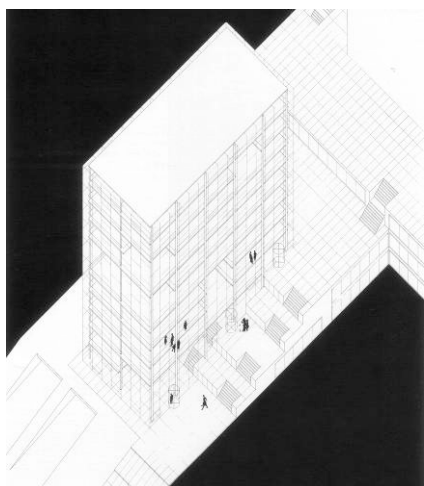
(...)

También en la India y en Oriente, sin olvidar las acrópolis y el Medio Oriente, muchas plataformas maravillosas de diferentes tipos constituyen la base de composiciones arquitectónicas magníficamente concebidas. Una de las más destacadas es la mezquita de Old-Delhi. Está rodeada por las construcciones del mercado y los bazares, ubicados a su vez dentro de un fárrago de tránsito, gente, animales, ruido y edificios. Elevada entre tres y cinco metros con respecto a todo ese mundo, se extiende la enorme plataforma de roja piedra arenisca, rodeada por arcadas. En tres de los lados de la plataforma las arcadas están cerradas por paredes, de manea que sólo a través del cuarto lado se puede mirar hacia abajo y establecer contacto con el desorden y la vida de la ciudad. Dentro de esta playa o plataforma se experimenta una profunda sensación de lejanía y de paz. Con medios tan escasos se obtuvo un efecto que ningún arquitecto o cliente podría haber soñado de antemano.

Las viviendas y los templos chinos deben mucho de la sensación de firmeza y seguridad que transmiten al hecho de que se apoyan sobre una plataforma, elemento que suele tener las mismas dimensiones que el techo, o a veces mayores, de acuerdo con la importancia del edificio. El juego entre la cubierta y la plataforma produce un efecto mágico. El piso, en las casas tradicionales japonesas, es una delicada plataforma tratada como si fuera un puente. Es algo así como la tapa de una mesa. Es un mueble. En las casas japonesas nos atraen los pisos, así como en las casas europeas nos atraen las paredes. En una casa europea uno quiere sentarse junto a la pared; en el Japón desea sentarse sobre el piso, más que caminar sobre él. La vida, en los hogares japoneses, se expresa en los movimientos de recostarse o caminar casi a gatas. Contrariamente a la sólida sensación de roca que brindan las plataformas mexicanas, aquí uno se siente como si estuviera parado sobre un pequeño puente de madera, dimensionado sólo para sostener nuestro peso y ni una brizna más. Un refinamiento que se agrega a la expresividad de las plataformas japonesas es el énfasis horizontal conferido al espacio por el movimiento de las puertas corredizas y los biombos, mientras que las líneas negras, que marcan los bordes de las esteras, acentúan la atractiva superficie del piso. Contra el fondo de esta arquitectura tranquila, lineal y de colores naturales -pero igualmente efectiva y encantadora-, las mujeres japonesas se mueven silenciosamente como exóticas mariposas, envueltas en sus kimonos de seda alegremente coloreados.

Otro ejemplo mexicano es Monte Albán, un lugar ingeniosamente elegido para adorar a los dioses. El ordenamiento, o la adaptación, realizado por el hombre en ese sitio ha dado como resultado un hecho más importante aún que la naturaleza misma, confiriéndole al mismo tiempo un alto contenido espiritual. Esa pequeña montaña -Monte Albán, casi una pirámide- domina tres valles cercanos a la ciudad de Oaxaca, en el sur de México. La montaña





Basamento cerrado / volumen aéreo, justificados como en Miraflores por el desnivel del terreno, dan lugar al concurso para la sede de Bankunion, Madrid 1970. Un prisma vítreo sobre una basa pétrea.

#### - Línea de flotación.

Arriba / abajo y ligero / pesado da lugar a un nuevo concepto, la “línea de flotación”:

*Hablamos de vez en cuando del peso específico de una construcción para un determinado fin. Hay que dejar que la casa flote, suba, baje y quede en su cota; la casa es un solido flotando en un magma y ella sola fija esa cota. Es preciso ser observador del sube y baja hasta el edificio final. ¡Gracias casa!*<sup>477</sup>

Restituto Bravo explica que a esa operación (...) La denominaba reiteradamente, durante nuestras

---

se trunca, y esa especie de meseta superior mide aproximadamente unos 500 por 300 metros. Mediante la construcción de escalinatas y edificios aterrizados sobre el borde de la plataforma, y manteniendo la parte central de ésta a un nivel inferior, la cima de la montaña se convirtió en algo completamente independiente que flota en el aire, separado de la tierra. Desde arriba no se ve otra cosa que el cielo y las nubes que pasan: un nuevo planeta.

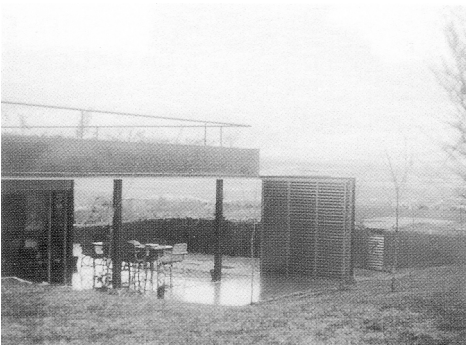
Algunos de mis proyectos de los años más recientes están basados sobre el empleo de este elemento: la plataforma. Además de su fuerza arquitectónica, la plataforma suministra un buen recurso para resolver los actuales problemas de tránsito. El simple hecho de que los automóviles puedan pasar por debajo de una superficie reservada al tránsito peatonal ofrece muchas posibilidades de utilización. Gran parte de nuestras hermosas plazas europeas se deterioran a causa de los automóviles. Los edificios, que antes “conversaban entre sí” a través de una plaza, ya sea que estuvieran ordenados en sistemas axiales o en composiciones equilibradas, ahora ya no pueden hacerlo porque el flujo del tránsito los separa. La velocidad y el comportamiento sorpresivamente ruidoso de los vehículos nos hacen huir de las plazas, lugares que antes utilizábamos para pasear tranquilamente. En algunos de los esquemas que mostramos existen varios niveles de tránsito planteados debajo de una plataforma (para movimiento peatonal cubierto, para el tránsito de vehículos y para estacionamiento). Los edificios están ubicados en la parte superior de la plataforma y se relacionan los unos con los otros dentro de una composición que no resulta perturbada por el tránsito. En el proyecto para la Opera de Sydney, la idea rectora fue hacer que la plataforma cortara el edificio como un cuchillo separando completamente las funciones primarias de la secundarias. En la parte superior de la plataforma, el espectador recibe la obra de arte terminada; en la parte inferior se la prepara. Es muy importante mostrar la fuerza expresiva de la plataforma y no destruirla con las formas que se construyen sobre ella. Un techo plano no expresa la horizontalidad de la cubierta.

<sup>477</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, arquitecto; Editorial Pronaos, Madrid 1989; página 134; Vivienda unifamiliar Sr. Guzmán. Urb. Sto. Domingo, Madrid 1972

*conversaciones como Teoría de la Olla Express: En ese sistema compositivo, el edificio se mueve sobre el magma del terreno hasta que encuentra su cota cero específica, a partir de la cual reordena el entorno (...) por ejemplo, Casa de Guzmán o vivienda taller en el barrio de Canillejas, Madrid.*<sup>478</sup>

Esa línea es frontera nítida en La Caeyra:

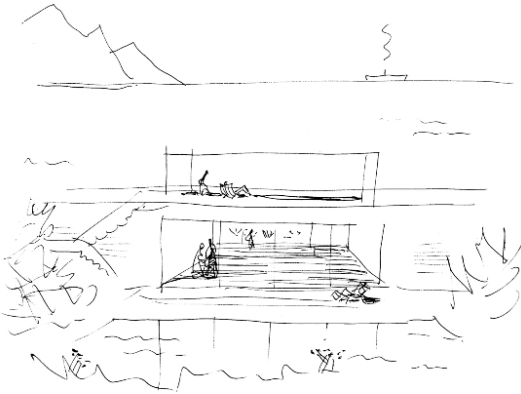
*Se parte del plano horizontal. Las cotas negativas albergarán las zonas de reposo, dormitorios y cuanto con ellos se relaciona. Sobre la cota 0, primero nada, luego la estancia-acción, el comer, la atención al hombre activo.*<sup>479</sup>



Algo similar a la **rasgadura entre el cubo y la basa** del Gobierno Civil, rasgadura que llega hasta Correos de León.

#### - Azotea de despegue.

Y, por encima, la **azotea de despegue**, anunciada en la casa Guzmán y, magistralmente desarrollada como tema de proyecto, en el óptimo clima y orientación de las viviendas de Alcutia. Otra urbanización costera, esta vez junto al Mar Menor de Murcia, propone también vivir y respirar por las cubiertas, en un tapiz de arquitectura despegada de la cota cero, del acceso desde el terreno.



#### - Escaleras.

Detalles y antecedentes de **escaleras y barandillas** sería prolijo aquí describir.

*Como veis gusto mucho de los tubos y de lo que se puede hacer con las barandillas. Que los tubos empiecen donde se coge uno la mano, todos esos divertimentos no son arquitectura.*

...

*He cogido el tema de las barandillas y escaleras. Como alguien decía de mí, no me acuerdo bien de quien, eres un gran "barandillero". He cogido este ejemplo de las barandillas porque son un exponente más de lo que es un edificio, de como la barandilla no es más que el sitio donde uno se agarra, unas protecciones que no lo dejan*



<sup>478</sup> BRAVO REIMS, Restituto; Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984); Editor: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Colección Textos de Doctorado. Serie Arquitectura. N° 14 Año de 1ª edición: 2000; página 203.

<sup>479</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Memoria vivienda Sr. Domínguez; Fundación de la Sota, Madrid.

*a uno caer, esto es todo. Los alemanas tienen unas ordenanzas pero aquí vivimos un poco más libres y aquí basta con ese poco; doblar tubos.*<sup>480</sup>

## 2. Antecedentes en el lugar.

Ya hubo otros proyectos anteriores de viviendas unifamiliares en La Caeyra para D. Jaime Olmedo Limeses, con quien pudimos conversar en su hotelito de San Genjo, una de las primeras viviendas de Alejandro<sup>481</sup>.

Son los Olmedo antiguos clientes del estudio. Ordenados cronológicamente figuran once proyectos<sup>482</sup>:

1945	vivienda unifamiliar	Sangenjo	Sr. Olmedo
1946	vivienda unifamiliar		José Olmedo y Diego Pazo
1952	reforma de local comercial	Bilbao	Almacenes Olmedo
1954	reforma de local comercial	Vigo	tienda Olmedo
1956	bloque de viviendas	Zamora	edificio Olmedo
1958	reforma de local comercial	Zamora	almacenes Olmedo
1964	edificio de viviendas con local comercial	Vigo	edificio Olmedo
1965	vivienda unifamiliar	La Caeyra I	José Olmedo Limeses
1967	vivienda unifamiliar	La Caeyra I	José Olmedo Limeses
1967	reforma de local	Santiago de	almacenes

<sup>480</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 183

<sup>481</sup> Proyecto de 1946, obra de 1949, como se lee en forja; Se encuentra en magnífico estado de conservación. Los propietarios han mantenido hasta el mobiliario de cocina original, el solado de la escalera, de tabla lavada y la carpintería, de castaño decapado a la cal y encerado. La vivienda limitrofe, para su cuñado Diego Pazo, demolida, ha sido reemplazada por un bloque de apartamentos.

*Alejandro prefería la palabra "hotelito" a la de Chalet: Hotelito se dice con mimo y requiere mimo.*

<sup>482</sup> Relata d. Jaime que Alejandro era el arquitecto de la familia, en quien se confiaba.

	comercial	Compostela	Olmedo
1972	vivienda	La Caeyra II	Jaime
	unifamiliar		Olmedo
			Limeses

Jaime y su hermano José encargaron dos viviendas exentas en dos parcelas colindantes de la urbanización La Caeyra. En el fondo de la Sota figuran bajo el título “La Caeyra I”, (con dos versiones de 1965 y 1967) y “La Caeyra II”, a nombre de Jaime, de 1972, concluido en octubre de 1975 y visado el 13 de mayo de 1976 (número de expediente 72.7) <sup>483</sup>. Los proyectos de la Caeyra no se llegaron a construir.

### 3. Entorno: obras próximas ajenas.

Alejandro de la Sota huía de modelos y repudia la erudición. Sin embargo, no esconde su admiración por Le Corbusier, Mies, Wright y Gropius<sup>484</sup>. Hay también constancia de un conocimiento directo de la obra de Jacobsen, Asplund, Aalto y Prouvé. Aprecia la lectura de Breuer, Neutra y Saarinen. Pero, a partir de su retiro

---

<sup>483</sup> d. Jaime cuenta que que dibujo varios proyectos, pero solo recuerda el ultimo, que fue el que se presento en el ayuntamiento y en el MOPU, pues era una vivienda de protección oficial. Al fin, fue encargado a otro arquitecto. Si recuerda que le propuso un tejado de piedra, para que se cubriera de musgo, y que además de la ventana, le sugería colocar un periscopio en su despacho.

<sup>484</sup> *Por ejemplo, si analizamos a los arquitectos inconvencionales los encontramos como pilares. El encuentro con Mies van der Rohe, o con Frank Lloyd Wright, era una auténtica emoción y había que hacer verdaderos ejercicios espirituales, digámoslo así, retirado, sin hablar con la gente, para entender aquella cosa tan grande y tan inconvencional. Esto lo ha vivido nuestra generación. No era como la vuestra; vosotros acabáis más informados. Hoy la información es total en las escuelas. Para nosotros esto llegó ya mayorcitos y, entonces, encontrarse con otras cosas que habíamos aprendido aquí como malos oficios, nos hacían amar nada más que las formas hechas, no importaba cómo. Y ¿con qué?, con pasta. Se dibujaba una casa; quien fuera un poco más artista lo hacía un poco mejor y se quedaba muy feliz. Da una sensación de frivolidad todo esto; dibujar casas como tontos y nada sabemos del sistema molecular; esto es andar por el mundo de una manera muy basta, por muy artistas que seamos.*

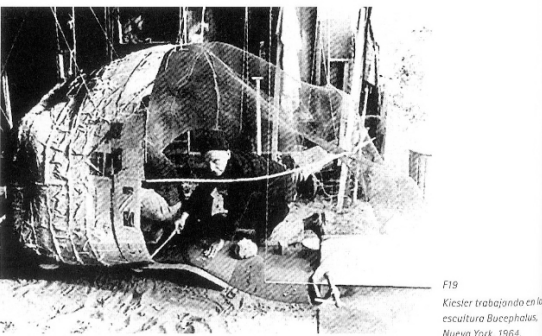
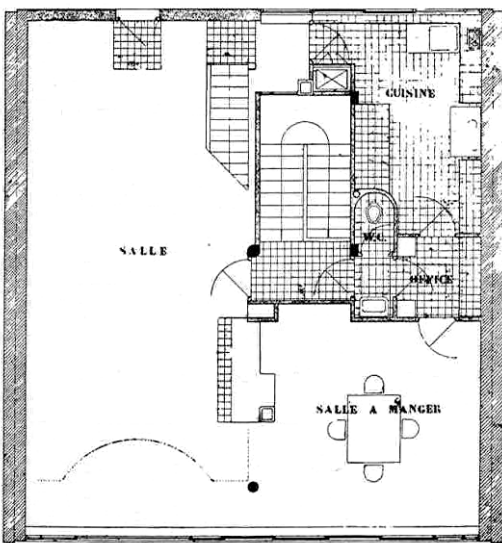
*Emociona mucho aprender la seriedad de los sabios investigadores. Leer libros o revistas de arquitectura es una cosa realmente aburrida. En cambio, tener conversaciones con gente de otra naturaleza le enriquece a uno por dentro.*

DE LA SOTA, Alejandro; Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 162

domiciliario reniega de la información arquitectónica y adopta como principal maestro al “carterito”:

*El mejor maestro de arquitectura es el carterito, ese carterito que llega con propaganda (hoy fenomenal) orientativa de verdad y bastante seria. En muchos casos es un estudio profundo. Entonces llega ese carterito, llama a la puerta y le da a uno un folletito de esos y resulta que aquel folletito está tan lleno de posibilidades que hace que sea un buen día arquitectura. Esto puede ser más interesante que leer a James Stirling o Louis I. Kahn.*

*Naturalmente, no se puede despreciar a nadie, pero puede ser que esas formas inventadas por otros quizá no tengan un significado verdaderamente profundo. Siempre se ha dicho que la humanidad necesita ídolos. Los grupos de música son semanales, un cantante aparece y desaparece al poco tiempo. En arquitectura pasa un poco esto. A lo mejor el periodo es un poco más largo, pero el arquitecto acaba cansando. No obstante, siempre se necesita una estrella que le guíe a uno, pero que le guíe, no por lo que hace, sino introduciéndose en su verdadera profundidad y sabiendo: esto lo hace por esta razón, sólo con este fundamento. Entonces empieza uno a separar y se queda con los cinco inmuebles, que no hacen formas jamás, sino que tienen una filosofía, un pensamiento, y cuando uno penetra en ellos se olvida de las formas que consiguen, pero le queda grabado su pensamiento. ¿Cómo se puede pasar de la arquitectura de Frank Lloyd Wright a la de Mies van der Rohe? Por fuera no se puede. Por dentro son compatibles perfectamente; cabe entonces la síntesis de todos estos pensamientos y de esa síntesis saldrá arquitectura.*<sup>485</sup>



F19  
Kiesler trabajando en la escultura Bucephalus, Nueva York, 1964.

No obstante, podemos encontrar paralelismo, probablemente casuales –o “causales”, consecuencia del procedimiento de proyecto y construcción- entre la Caeyra y diversas obras de los ya citados:

Gropius: viviendas prefabricadas Weisenhof (1926-1927) y exposición Berlín (1932)

Neutra: Lovel Beach House (1926) y Lovel Health House (1927-1929)

Le Corbusier: casa Cook (1927), Villa Savoye (1928-1929).

Fuller: Dimaxion House (1927-1931)

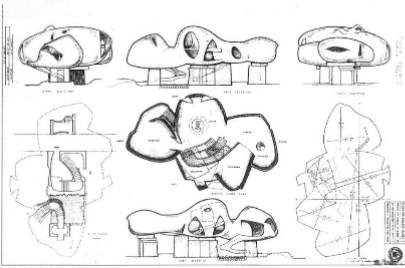
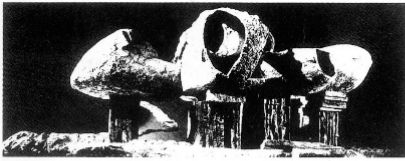
Sert y GATPAC: caseta desmontable y Casas “ciutat de repos i vacances” (1930)

Breuer: casas sobre basamentos de piedra (1949)

Eames: Bridge House y CSH nº 8 (1945-1949)

<sup>485</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 163.





F12 y F13  
Endless House versión  
de 1959-60, maquet<sup>19</sup>  
y planos.

Smithson: Upper-Lawn, Folly Solar Pavilion.(1945-1963)

Mies: Farnsworth (1946-1950), Baccardi (1958)

Saarinen: casa burbuja

Kiesler: Endless House. (1950-1960)<sup>486</sup>

Sostres: casa Moratíel (1955-1957)

Meier: Douglas House (1973)

El entorno histórico próximo de la casa lo presentamos en un sucinto cuadro de la obra propia y ajena, extracto del desarrollado en los anejos.

La forma propuesta tiene resonancias posteriores. Si Alejandro de la Sota no se ruboriza al citar la burbuja de Saarinen como compendio de su idea motriz, Alberto Campo Baeza, que propone en la limpia casa de Blas una reelaboración de la Caeyra y Alcudia, aporta con toda naturalidad un ideograma similar.

<sup>486</sup> Participo en la exposición del Moma, "Arquitectura visionaria", junto a Wright, Le Corbusier, Fuller y Taut, inaugurada el 29 septiembre de 1960. Aquí de MORALES, Jose; La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960; editorial Rueda, Madrid 2005; páginas 211 y ss.

<b>año</b>	<b>Alejandro de la Sota</b>	<b>Otros</b>
1970	Sede de Bankuni3n, Madrid, 1970, c	Carvajal, torre de Valencia, Madrid
1971		Corrales y Molez3n, Bankunion, Madrid Oiza, Banco de Bilbao, Madrid Cano Lasso, viviendas Bas3lica, Madrid
1972	Vivienda unifamiliar Sr. Guzm3n. urb. Sto. Domingo, Madrid. 1972. Bloque de viviendas en la calle Gondomar, Pontevedra. 1972.	Coderch, instituto franc3s, Barcelona Cano Lasso, centros PPO Vitoria, Pamplona, Salamanca, con Campo Baeza
1973	Edificio para aulas y seminarios para la universidad, Sevilla. 1972.	Moneo, Bankinter, Madrid Cano Lasso, universidad Laboral de Almer3a, con Campo Baeza et alt.
1974	colegio Maristas, La Coru3a	Fern3ndez Alba, ETSA de Valladolid
1975	Centro de c3lculo para la Caja postal de Ahorros, Madrid. 1975. Sede de AVIACO, Madrid. 1975, p	Clotet y Tusquets, casa en Panteller3a, Italia
1976	Vivienda unifamiliar Sr. Dom3nguez, La Caeyra, Pontevedra. 1976.	Garc3a de Paredes, auditorio M. de Falla, Granada
1977	Urbanizaci3n de la calle Vel3zquez, Madrid. 1977.	
1978		Carvajal, La Adri3tica, Madrid Coderch, ampliaci3n ETSA, Barcelona
1981	Edificio de Correos y Telecomunicaciones, Le3n. 1981.	

#### **4.2. Análisis. Comprobación atemporal.**

Condensando la investigación teórica previa, concluimos el capítulo anterior con un resumen de criterios de atemporalidad. Uno de nuestros principales objetivos era disponer de una herramienta de verificación, una criba que nos permita experimentarlos sobre realidades construidas. Para ello, trazamos el siguiente esquema de criterios positivos y negativos. Analizaremos ahora la vivienda en la Caeyra con esta herramienta de comprobación atemporal.

##### **Positivo:**

1. Adecuación entre idea, concepto universal y lugar concreto.  
Idea desde la esencia del problema. Expresada con nitidez.
2. Adecuación entre idea y forma.  
Forma verdadera, adecuada: no puede ser de otra "forma".
3. Adecuación entre forma y medios.  
Los medios verdaderos, necesarios, imprescindibles.  
Los medios del momento.

##### **Negativo:**

1. Nada superfluo (los medios necesarios, imprescindibles)
2. Nada arbitrario (no puede ser de otra manera)
3. Ningún prejuicio, pre-forma, modelo de catálogo.  
La novedad exige partir de 0 para deducir la solución desde el problema.
4. Ningún a priori de estilo, formalismo, código añadido.  
El mínimo peso compositivo. Solo las consecuencias del entendimiento de los medios, las reglas impuestas por ellos. (El anonimato de lo popular).

#### 4.2.1. Positivo:

##### 1. Adecuación entre idea, concepto universal y lugar concreto.

La casa del Sr. Domínguez, como tantas otras de la Sota, surge como respuesta aparentemente inmediata al lugar y uso. Si algunos proyectos parecen determinados por las peculiaridades del emplazamiento (Maravillas, Miraflores de la Sierra, la casa Varela), en su mayoría media un equilibrio entre ambos condicionantes: vivienda calle Dr. Arce, Gobierno Civil, Bankunion, Museo de León, Juzgados de Zaragoza... El equilibrio lugar-uso no es fruto de desatender algún requerimiento del primero para satisfacer al segundo. Cada obra responde al 100% de uno y otro. Constaté en Alcudia o en nuestro propio tema, La Caeyra.

La universalidad, lógicamente, es menos predicable del lugar que del análisis de usos y su consiguiente respuesta. Con frecuencia esas reflexiones se plasman por escrito, de modo gráfico o literario, como ideas previas al proyecto. No son la descripción del programa, sino el entendimiento del problema. Son la expresión del concepto (general) que dictara la organización espacial. Podríamos enumerar la conceptualización de la edificación de poblados (Esquivel), el concepto de edificio representativo (Tarragona), el de vida en un colegio mayor (Cesar Carlos), el trabajo en oficinas (Bankunion), la vivienda en la naturaleza –por oposición a “chalet”- (Guzmán), edificio publico (Aviaco), el concepto de Museo (León), el de Juzgado (Zaragoza)... En cierto modo, lo que se propone cada vez son prototipos:

*El cliente da unas obligaciones a cumplir, y eso es lo que le exigen a uno. Pero uno puede exigirse a sí mismo mucho más. En la trayectoria inevitable que sigue un arquitecto, aparece el cliente como un catalizador que hace precipitar. Ese personaje tiene que decir que sí a la obra que uno va a hacerle y no a otra. Con mayor frecuencia dice que no.*

*La prefabricación es cara, como caro es el prototipo de un avión. Eso es lo que nosotros estamos haciendo: prototipos.<sup>487</sup>*

---

<sup>487</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 165

No hay proyecto sin idea, comprobamos. Cada proyecto es ocasión de reflexión sobre la esencia del problema. Ciertamente que, en ocasiones, se ofrece además una descripción de arquitecto: construcción, modulación, composición... Pero el problema se aborda desde la mirada del usuario dirigido, reiteradamente, hacia el "estar bien".

*Posiblemente este cambio de ser arquitecto a ser su usuario sensible es lo que condiciona la buena arquitectura.*<sup>488</sup>

En la Caeyra esa reflexión universal sobre el asentamiento del hombre se ofrece explícitamente al inicio de la memoria, fruto del análisis del ideograma de Saarinen. La relación con el lugar se ofrece a continuación. Son gran parte de las "condiciones precisas" que permiten "dar forma física a esos pensamientos".

## 2. Adecuación entre idea y forma.

**Forma verdadera, adecuada: no puede ser de otra "forma".**

Como en la Caeyra, en muchos proyectos la idea deviene en un esquema gráfico y/o escrito, y se condensa en él.

- La vivienda del Sr. Arvesú y el comendador.
- Tarragona
- Clesa (el equipaje de los toreros)
- Maravillas
- Polideportivo de Pontevedra
- Bankunion (estructura entre árboles)
- Aviaco
- Museo de León
- Alcudia

### ¿Podría ser de otra forma?.

*"Estúdiense los planos, el funcionamiento normal de una casa unifamiliar y ver si cumple con los requisitos exigidos",* es el reto lanzado desde la memoria del proyecto.

Visto ya que la composición construida cumple esos requisitos, cabe aún otra revisión: ¿Es posible otra

---

<sup>488</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, 1987; Entrevista con Pilar Rubio en Lápiz n.º. 42, 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 111

composición, es posible una mejor organización de estancias? ¿Puede ser de otra forma, moviendo esto de aquí allá? ¿Cabe otra forma más adecuada al lugar y a la idea, que mejore el uso?

Empíricamente, a la vista del programa dictado, no encontramos otra opción. De hecho, la versión construida supera la primera dibujada.

¿Y teóricamente?

Alejandro de la Sota da la respuesta en “una arquitectura lógica”, pues lo enuncia como método:

*El procedimiento para hacer la arquitectura lógica es bueno: se plantea un problema en toda su extensión, se ordenan todos los datos que se hacen exhaustivos teniendo en cuenta todos los posibles puntos de vista existentes. Se estudian todas las posibilidades de resolver el problema de todas las maneras posibles. Se estudian todas las posibilidades materiales de construir lo resuelto en lo que ya han entrado estas posibilidades. Un resultado obtenido: si es serio y si es verdad el camino recorrido, el resultado es arquitectura.*

*Es curioso el comprobar cómo es necesario el uso de la totalidad de los datos y como no da producto la falta de uno de ellos.*<sup>489</sup>

Planteamientos paralelos al que propone comparando el proyectar a una partida de ajedrez, pensar mucho y dibujar poco:

*La arquitectura, como el ajedrez, es un proceso mental, y los planos con su perspectivas axonométricas, caballerías, lineales... lo que se quiera, son medios de expresión para que los demás entiendan. Uno ha terminado el edificio mucho antes del papel. Estar en la cama y terminar un edificio da un sueño tranquilísimo; pero en la cama, sin tablero, sin papel ni lápiz.*<sup>490 491</sup>

---

<sup>489</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 70 26. Por una arquitectura lógica\* 1982 ; Publicado originalmente en Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme (C.O.A.C.), nº. 152, mayo-junio 1982.

<sup>490</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia\* Barcelona, 1980 \* Conferencia impartida dentro del ciclo " Modernitat i avantguarda". 1ª Semana cultural (28 enero / 2 febrero de 1980). Escuela de Arquitectura de Barcelona (transcrita de video por el editor). Inédita. Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 176

<sup>491</sup> *En una conferencia que di en la Escuela de Arquitectura del Vallés, en Sabadell , ya dije: este dibujo es un procedimiento de trabajo que a mí me va muy bien y que, si alguien tiene la vibración mía, le servirá. Esto es lo que quiero sacar de cualquier conversación que tenga con vosotros. Yo hago, normalmente, un plano único. Lo pongo sobre el tablero y está el tiempo en que uno escribe la idea general que le da la obligación de hacer lo que va a*

### 3. Adecuación entre forma y medios.

#### Los medios verdaderos, necesarios, imprescindibles. Los medios del momento.

Si hemos dejado para un tercer momento la referencia a los medios es solo por limitación del esquema metodológico. Lugar, uso y materialización son inseparables en Alejandro de la Sota. composición, estructuración y construcción no son etapas sucesivas en una determinación progresiva, "lineal", de idea-forma. Y si en algunos proyectos señalábamos la primacía de condicionantes de lugar sobre uso, otro tanto diremos de la materialización sobre ellos.

Así la estructura aérea es definitoria en TABSA y en el Polideportivo de Pontevedra.

El dipolo constructivo artesanal-industrial en Miraflores. Los prefabricados de hormigón en las viviendas de Collado Mediano, o las del Mar Menor y el Colegio de Orense.

El vidrio en los miradores de Salamanca, en el Bankunion y Aviaco.

Y las fachadas metálicas ligeras son más definitorias en Correos de León que en el Centro de Cálculo o en los Juzgados.

En ningún caso cabe dudar de su justo uso y actualidad.

En la Caeyra, la idea necesita los materiales:

*Lleva esto a una manera de hacer y de usar unos determinados materiales: pesados, cerámicos, los de abajo, los del cobijo. Metálicos, hierro, chapa, cristal, la parte abierta, el vuelo del edificio y del hombre. Se construyó una terraza encima de todo, terraza de despegue. Se construyó otra terraza, acordando el 0 con el +1, terraza de la normalidad, con accesos que unen*

---

*hacer. Está siempre pensando con un papel, y ese papel va a ser depositado de todas las cosas que se nos van ocurriendo. Aquí están todas las plantas del edificio, que son seis. Están las secciones, el ático que se le añade; están todas las notas y no lo toca nadie más que uno. Muchas veces no le añade nada y otros días viene y pone lo que va en cada planta. En el momento en que está pensado totalmente, pero sobre este plano único, entonces, de aquí, salen seis plantas, salen las secciones, sale todo. Porque no se puede jugar al ajedrez moviendo la ficha, porque cuando uno quiere retroceder ya no puede. Esto es un problema intelectual, de la cabeza; sin tocar pieza.*

DE LA SOTA, Alejandro; Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 192

*estancia y descansos. La unión de cuerpos enterrado y elevado, es lógico, de cristal-pavés.*<sup>492</sup>

#### **4.2.2. Negativo:**

**1. Nada superfluo (los medios necesarios, imprescindibles).**

**2. Nada arbitrario (no puede ser de otra manera).**

**3. Ningún prejuicio, pre-forma, modelo de catálogo.**

**La novedad exige partir de 0 para deducir la solución desde el problema.**

**4. Ningún a priori de estilo, formalismo, código añadido.**

**El mínimo peso compositivo. Solo las consecuencias del entendimiento de los medios, las reglas impuestas por ellos. (El anonimato de lo popular).**

Con lo visto hasta el momento, el chequeo sobre el resultado, lo que hemos llamado condiciones negativas de atemporalidad, no requiere en Alejandro de la Sota más atención que enumerarlo.

nada superfluo

nada arbitrario

ningún prejuicio

ningún a priori

No podemos eludir otro comentario sobre la ligereza, esta vez referida a la composición, que alcanza orden con la mínima formalización posible, rayando el informalismo. Según Baldellou, atemporalidad por arquitectura exclusiva en lo formal e inclusiva en lo conceptual.

*Para intentar una aproximación a la arquitectura realizada por Alejandro de la Sota, podría servir un estudio **intemporal** (...) si bien su evolución sorprendente, esta transcurre básicamente en la primera década de su ejercicio profesional.*

(...)

*Volviendo a la componente estética que configura la obra plena de Alejandro de la Sota, podemos advertir*

---

<sup>492</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Memoria vivienda Sr. Domínguez; Fundación de la Sota, Madrid.



*una serie de cualidades fundamentales. En primer lugar el sentido del orden. Tafuri plantea con lucidez el debate que entorno al Orden y la recuperación de la Forma mantuvieron las vanguardias, destacando en ellos extremos de Dada y de Stijl. Este descubre la posibilidad de sublimación del universo mecánico en la totalidad de la Forma, mientras Dada asume la realidad, la ironiza y se adentra en el Caos, que resulta un dato, mientras que el Orden aspira a ser objetivo.*

(...)

*Esto puede afirmar en la **intemporalidad** a las obras que nacen "clásicas" en su más estricto sentido a través del Orden. Por ser una noción intrínseca a la vida, primaria y definitiva, es difícil definir que sea exactamente el orden y los intentos han proliferado en los últimos tiempos, quizás como contrapunto teórico a la muy distinta realidad. Las cristalizaciones de Mies recorren la propuesta un tanto mística de Kahn, el gran apóstol de las últimas generaciones, que, debido al conocimiento superficial de los imitadores y al cripticismo de su lenguaje, ha generado una serie de vulgarizaciones a escala mundial, confusas en el entendimiento y, consecuentemente, en el resultado.*

(...)

*Escaso es el orden que se manifiesta por la exclusión y no admite la inclusión. Así pues, el orden al que intento aproximarme es una cualidad intelectual fundamentalmente vital, inclusiva y exclusiva, es decir, que implica la posibilidad pero por ello acepta el dato sin ponerlo en crisis. Parte ya de la "superación" de las bases de la vanguardia del Movimiento Moderno. Situándose en el plano de compromiso a que se llega por el intento de conciliación de orden y caos, la recuperación de la naturaleza.*

(...)

*La arquitectura de Alejandro de la Sota persigue el orden. Y podemos comprobarlo analizando su vitalidad. En primer lugar, su orden admite cambio. Pero no cualquier cambio, sino aquel que se encauza dentro de las posibilidades de la estructura ordenada. El cambio como posibilidad ya está incluido en el orden y solo necesita para su existencia la decisión lúdica o aleatoria de la intuición del arquitecto.*

(...)

*La arquitectura en de la Sota es inclusiva en cuanto anónima, en tanto que satisface condiciones de flexibilidad, de adición, de modificación, de usos múltiples. El sentido de tradición, el respeto por el entorno, ayudan a la formalización de sus prototipos de intención anónima, que no de diseño.*

*El diseño en de la Sota es tanto inclusivo (la componente anónima) como exclusivo (su renuncia dialéctica), y, por propugnar obstinadamente la consecución de un estilo mítico. Esta fijación estilística mediante la creación de arquitectura-container que*

*equilibra la dualidad inclusivo-exclusivo, llevando lo inclusivo a lo más interno, a la complejidad de funciones, y lo exclusivo a lo externo, logrando una "piel" protectora-diferenciadora pero basada no en una propuesta formal singular, sino en el silencio dialéctico.*<sup>493</sup>

*Una de las características más a tener en cuenta por la función es su cualidad de variable en el tiempo y en el espacio y de la Sota cree la posibilidad de ser plenamente de la función dentro del container. Y por su rotura de la relación forma <--> función, la expresión de la función nunca se reflejara en la Forma.*

(...)

*Una de las características de lo anónimo es estar en continua ejecución*

(...)

*La referencia al "hacerse" relaciona al material no convencional, curiosamente, a lo anónimo.*<sup>494</sup>

(...)

*El uso progresista de los materiales falsamente llamados innobles esta en el ennoblecimiento por el trato correcto que se les da.*<sup>495</sup>

El ansiado anonimato de la arquitectura popular, el despojo de toda retórica<sup>496</sup>:

---

<sup>493</sup> BALDELLOU, Miguel Angel: "Alejandro de la Sota". (Artistas españoles contemporáneos; 103. Serie arquitectos); Edita Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1975; página 70-81

<sup>494</sup> *Se aparta deliberadamente de la cultura del momento, reconocible por su vocabulario, sus códigos, estilo e imágenes.*

GALLEGO, Manuel; de la Sota, viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984; cuaderno de investigación de la exposición 20 Arquitecturas ausentes del siglo XX; Ed. Ministerio de la Vivienda. Editorial Rueda, Madrid, 2004; página 30.

<sup>495</sup> BALDELLOU, Miguel Angel: "Alejandro de la Sota". (Artistas españoles contemporáneos; 103. Serie arquitectos); Edita Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1975; página 100-1003

<sup>496</sup> *El deseo de anonimato lo es en cuanto supone renuncia a la exhibición de la arquitectura como objeto independiente. (...) Su orden se acerca más al de la vida del hombre que fluye y se desenvuelve en un espacio que al de la arquitectura. En ese silencio, para Sota, la arquitectura se aproxima más a una vivencia poética que a un espacio ordenado por reglas, que intencionalmente tienden a su formalización.*

GALLEGO, Manuel; de la Sota, viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984; cuaderno de investigación de la exposición 20 Arquitecturas ausentes del siglo XX; Ed. Ministerio de la Vivienda. Editorial Rueda, Madrid, 2004; página 30.

*La arquitectura es intelectual o es popular. Lo demás es un negocio.*<sup>497</sup>

Silencio, trazar la forma de resolver el problema, y construirla con lo mínimo. La solución evanescente.<sup>498</sup>  
499

*-Un proyecto exige un análisis de un programa y una concepción científica de su desarrollo.*

*¿Considera lícita la libre expresión individual como parte integrante del mismo? ¿En qué etapa de este desarrollo introduce usted esta libre expresión?*

*-No.*

*-Podría entenderse esta libre expresión, como expresión de la cultura propia y ésta, que es la sensibilidad desarrollada que cada uno tiene, está siempre presente.*

*-¿Cómo se expresa usted en sus obras?*

*No quisiera de ninguna otra que de la manera de hacer más lógicamente extendida.*<sup>500</sup>

*“Se escapa uno conscientemente de un mundo hablado, todo escrito... Véase como no pertenece a Escuela alguna... (...) En fin, el eterno escape de la cultura escrita y transmitida y la libertad de hacer cada uno lo que le da la gana dentro, claro está, de sus propias leyes, del propio código creado uno mismo”*<sup>501</sup>

---

<sup>497</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Por una arquitectura lógica; 1982; \* Publicado originalmente en Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme (C.O.A.C.), nº. 152, mayo-junio 1982, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 70

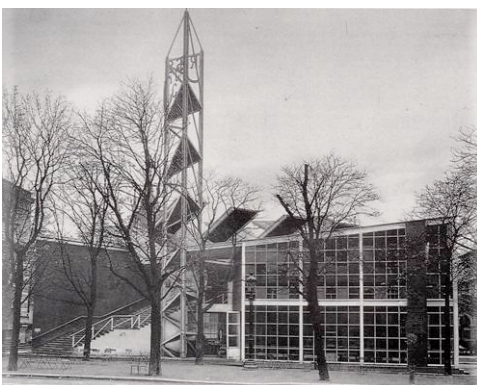
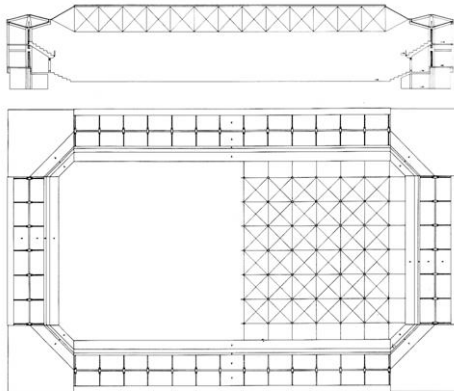
<sup>498</sup> RODRÍGUEZ CHEDA, J. B.: "Alejandro de la Sota: construcción, idea y arquitectura". Editor: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela 1994; páginas 333 y ss.

<sup>499</sup> *Pocas veces una arquitectura ha estado tan presente, tan evidente su capacidad de involucrarnos y de expresarse como en este proyecto y , al mismo tiempo, ha aparecido tan inmaterial, tan evanescente.*

GALLEGO, Manuel; de la Sota, viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984; cuaderno de investigación de la exposición 20 Arquitecturas ausentes del siglo XX; Ed. Ministerio de la Vivienda. Editorial Rueda, Madrid, 2004; página 31.

<sup>500</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El método, 1968, Encuesta dirigida a Walter Gropius, Antonio Fernández Alba, Alejandro de la Sota, José Antonio Coderch y André Ricard. Publicada originalmente en Aranzábal, E.; Martínez Ramos, J.; Olmedo, M.; Del Pozo Mozo, A. (eds.), Método, 119 promoción de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1968, en Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 98;

<sup>501</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Memoria vivienda Sr. Domínguez; Fundación de la Sota, Madrid.



### 4.3. La atemporalidad en los textos de la Sota.

*“Me consideré obligado a ser sincero y confesar ese sentimiento de que no había pasado el tiempo por mis obras.”*

- arquitectura: idea levemente construida.  
arquitectura ligera, ingrávida, casi inmaterial. Sin peso formal o compositivo.

- "El procedimiento atemporal": Hacer arquitectura (con minúscula) sin hacerla, por un conocimiento hondo del problema, construida con los medios del momento, como el hombre ha hecho siempre.

*Revisé mis trabajos de hace muchos años, distanciados entre sí por vida y sucesos. Podría cambiar el orden en que nacieron pues en todos ellos encontré algo que los unificaba en el tiempo. Revisé obras no mías y sentí que en muchas sucedía lo contrario. La tontería de aquellas nacidas de la novedad, del salto adelante, como hoy se dice, sigue hoy vigente, como también hoy se dice.*

(...)

*Tal vez sea una suposición mía, pero me consideré obligado a ser sincero y confesar ese sentimiento de que **no había pasado el tiempo por mis obras.***<sup>502</sup>

Así escribe haciendo balance de su trabajo dos años antes de morir. Enjuiciándose, resuena el término que da título a nuestra tesis, la atemporalidad.

En otra ocasión ya se lo planteó, asombrado de la estabilidad de los diseños de Balenciaga:

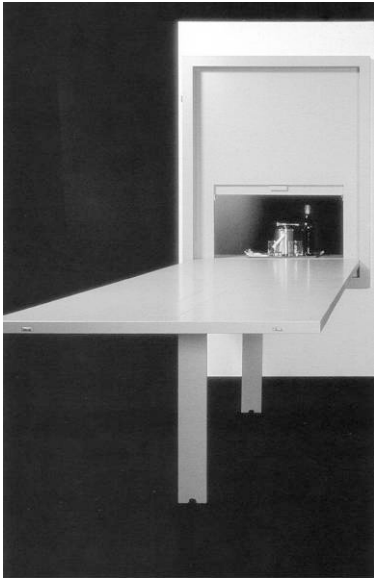
*Yo no entiendo muy bien la moda, ni siquiera lo que se entiende auténticamente como moda. Tengo aquí un extraordinario catálogo de una exposición de **Balenciaga**. Son trajes que cualquier chica de ahora podría comprar y eso que **están diseñados hace***

<sup>502</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Presentación de la exposición sobre su obra en Sevilla, Catálogo de la exposición Alejandro de la Sota Arquitecto, organizada por el Ministerio de Fomento en el Antiguo Convento de Nuestra Señora de los Reyes, Sevilla, marzo-abril, 1994; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 88



**treinta o cuarenta años, pero podrían seguir usándose siempre.** La moda, si la entendemos desde un maestro del diseño como Balenciaga, tiene una estabilidad tremenda. De todo lo que he hecho hay una silla que es mi diseño preferido y también la mesa que estuvo en la exposición de Colorare, porque nacieron, -como ya he dicho-, de la necesidad. Esta silla se puede usar como tal y al mismo tiempo con un pequeño movimiento, sin intervenir mecanismo ninguno, ni maniobra de manos, se convierte en una tumbona. Es precioso partir de una necesidad que no tiene forma, que no se sabe lo que va a ser siquiera; pero salió bastante lógica y, en cierto sentido, culta.<sup>503</sup>

Atemporalidad que no es construir fuera del tiempo, a no ser por motivo concreto:



- En Almendraremos, y algo más pragmáticamente, Sota persiguió -según me reconocía- "*hacer una arquitectura sin edad o con una datación imposible*", animado en la imagen ofertada por las innumerables capas de cal que suelen acabar deformando las aristas y ciertos rasgos de muchas casas nobles y Palacios (...)<sup>504</sup>

#### 4.3.1. arquitectura: idea levemente construida.

Si, con Alberto Campo Baeza, la analizábamos la atemporalidad de la "Idea construida", la de Alejandro de la Sota precisa aún más: arquitectura como "solución levemente construida", con el mínimo peso material y formal.

Definición de arquitectura que adelgaza la compositiva de Le Corbusier<sup>505</sup> y la expresiva de Mies.<sup>506</sup>

<sup>503</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, Entrevista con Pilar Rubio en Lápiz nº. 42, 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 116.

<sup>504</sup> BRAVO REIMS, Restituto; Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984); Editor Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Colección Textos de Doctorado, Serie Arquitectura. Nº 14; Año de 1ª edición: 2000; página 145.

<sup>505</sup> *La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz.*

LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978; página 16

<sup>506</sup> ... Expresión espacial del espíritu de la época. Viva, cambiante, nueva. *MIES*, 1923.

MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 25



Así, por ejemplo, se sabe que en un periodo evolutivo y perfecto en todo como es el actual, siempre se tiende (y se ha tendido) a la ligereza, al alivio del peso de la materia; es una natural aspiración humana. Pasa en las artes, en las letras y en las técnicas, cuando son inteligentes. Si añadimos la claridad como concepto, podríamos decir que **claridad y ligereza caracterizan hoy la sublimación de las cosas: su ingravidez es un factor positivo.**

Con toda independencia de nuestra participación, **las casas que nosotros usamos se van aligerando por sí mismas**, aunque sólo sea por mediación del factor económico. Resulta que si nuestros productos arquitectónicos aparecen más ligeros es porque los realizamos con los productos materiales ligeros que nos ofrecen. Esto no significa que nosotros mismos hayamos dado paso alguno adelante; no somos los poetas del aligeramiento.

No debe olvidarse, no obstante, que arquitectos ha habido con su excepción; éstos, con independencia, aligeraron la arquitectura y, antes de la aparición de los materiales ligeros, tiraron de ellos, aligeraron, esta vez sí, poéticamente la construcción. Cuando la intención y materiales inciden conjuntamente, el hecho es coherente, lo más difícil siempre.<sup>507</sup>

(...)

Volviendo a la **ligereza**, ésta podría unirse al dominio, a la maestría, al ansia de liberación de la materia.

(...)

Hace ya muchos años que **la construcción con el uso de hormigón armado y hierro fundido y laminado se liberó de la masa portante y portada, masa construida**: fue entonces cuando los buenos constructores usaron con talento estructuras puntuales que permitieron cerrar ligero, incluso no cerrar. Palacio de Exposiciones, torre Eiffel, cualquier invernadero... Con semejantes logros parece que se podría vivir tranquilo y pensar en el futuro, al menos en una permanencia de lo alcanzado. Que no se espere: Robert Venturi, Louis I. Kahn, etc., se encargarán de decirlo.



<sup>507</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Sentimiento sobre cerramientos ligeros, 1963; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 156.

(...)

*Por el contrario, **podría uno alegrarse frente a viviendas ligeras, sin gravitar, casi volátiles.** Si añadimos el color, el blanco, que no pesa, habríamos hecho mucho por este oficio que tratamos de salvar con tanta promesa. A nosotros arquitectos nos dan unas armas y es de nuestra incumbencia usar estas armas "nuestras".*<sup>508</sup>

*Son los arquitectos artífices de la **masa**; con la nada no tienen capacidad de hacer, no ven claro el trinomio inhibición-espiritualidad-exquisitez. Pienso en tantos buenos pasados arquitectos de pasada arquitectura como serios enemigos nuestros. La pasividad en arquitectura es tema invariable. Es pasivo aquello que se defiende del medio mediante su masa; históricamente fue consecuente ya que no existió otra defensa del medio: la bóveda, el gran muro, la arquitectura romana, la románica, la renacentista, la de aún tantos arquitectos de hoy, todos fueron pasivos. Por el contrario, la **arquitectura activa**, que se defiende de la naturaleza con su misma vitalidad, debería tener hoy única vigencia, consecuencia de la tecnología actual aplicada a la construcción. Las instalaciones, hoy, son más arquitectura que la arquitectura misma, ya que transforman y conforman.*

*No es discutible el mundo en que nos ha tocado vivir; nos lleva a considerar que cualquier esfuerzo arquitectónico lícito ha de desarrollarse dentro de él. Es tonto buscar, pues, la arquitectura en sí, en sus formas que ya no existen; formas, volúmenes, texturas, tantas y tantas cosas que ya fueron y cumplieron. Aquí empieza a diferenciarse el mundo del pasado, el del próximo e indeciso próximo **pasado, y el presente y futuro (es muy simple encontrar la separación de estos dos mundos).** Bastaría someterlos al peso: las buenas arquitecturas flotarían y las malas se hundirían con todo su lastre material y cultural.*<sup>509</sup>

*Aún estamos en la pesantez. R. Buckminster Fuller hace la pregunta a un arquitecto: **¿Cuánto pesa la casa que ha hecho?** Vergüenza, piensa Fuller, cualquiera de las contestaciones. Primera, que no se sepa; segunda, el exceso de toneladas. Para Fuller el peso es un lastre,*

---

<sup>508</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Sentimiento sobre cerramientos ligeros, 1963; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 157.

<sup>509</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Sentimiento sobre cerramientos ligeros, 1963; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 158.

para su arte. La ligereza es una poesía arte, si la poesía no es contestataria.

(...)



Si entramos en la **ingravedez fulleriana**, si pensamos en el espacio (Fuller no señala la llegada a la luna como acontecimiento, señala como tal el hecho de haber logrado la energía que rompe la gravedad) pide letras de oro para el logro de la ingravedez. Lograda, otra arquitectura ¿estaciones espaciales, cápsulas de navegación, cápsulas submarinas? ¿Nueva arquitectura? ¿Nos corresponde? No se quiere hablar de esto como nueva arquitectura, sí de cómo nos ha de influir.<sup>510</sup>

#### 4.3.2. El procedimiento atemporal.

**Hacer arquitectura (con minúscula) sin hacerla, por un conocimiento hondo del problema, construida con los medios del momento, como el hombre ha hecho siempre**

En esa frase procuramos compendiar “el método” atemporal de la Sota. Lo proponemos como análisis nuestro más que como intención suya. Buscando no hacer arquitectura, se encontró que le salía “atemporal”. Es un análisis con muchos paralelismos al que hace un buen conocedor de su trabajo, Juan Navarro:

#### ALEJANDRO DE LA SOTA

*El arranque (de su obra) siempre se encuentra en una **intuición** nítida: Un lugar previo que es objeto de una intensa definición creativa. Remontarse desde la obra realizada hasta ese núcleo originario implica, en primer lugar, describir su sustancia para después tomarlo como punto de referencia constante: captar es empuje (que como un vector orientado y unitario, rige el desarrollo del proyectos a través de sus transposiciones) dejándonos llevar por ciertas sensaciones que cristalizan en una imagen nítida y vibrante a la vez.*

(...)

*Así se comprendería la atención prestada a la **arquitectura de consumo**: a la arquitectura que se produce como **respuesta fácil y anónima**. Y también su manera de sentir la **tecnología** como una transformación interna, química, de las sustancias constructivas del mundo que nos rodea. En definitiva, se*

<sup>510</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La arquitectura como arte y necesidad, Material didáctico. Siete hojas mecanografiadas, Madrid, sin fecha; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 169.



*advierde en Alejandro de la Sota una apertura confiada a experiencias que se cultivan y se miman hasta alcanzar el perfil máximamente acusado y luminoso de una noción.*

*No es difícil imaginar a los arquitecto reunidos en algún lugar para tratar de las cuestiones que más les afectan, dando así lugar colectivamente a la creación diacrónica de la **cultura** arquitectónica. Podemos imaginar ese lugar como una casa o una habitación, pero en ella Alejandro de la Sota solo es concebible afuera, al otro lado de la ventana, aspirando directamente el paisaje y haciéndolo suyo. Así se entiende su indiferencia o ( más precisamente) su casi **desdén** por la arquitectura como cuestión de **lenguaje**, por la construcción entendida a partir de los instrumentos de **composición**, por la creación de la obra en cuanto agregado de **citas** o por el uso de la gran tradición como precedente único de las convenciones aceptables. Pues la palabra "paisaje" se emplea aquí en sentido figurado, a fin de ilustrar la actitud de Alejandro de la Sota frente a los datos como **algo que está ahí, al alcance de la mano**: algo que se presta a ser aprehendido directamente al margen de razonamientos prestados. Tal es el origen de muchos de los temas que reconocemos en su obra.*

(...)

*En el momento actual, en el que se concibe la arquitectura sobre todo a partir de la ciudad del pasado históricamente alineada en la continuidad de lo construido, Alejandro de la Sota nos sorprende como un "poeta negativo" que crea con independencia total, a contracorriente, pero con una capacidad única para incorporar a los proyectos los aspectos más dispares, que, así aproximados, pueden reconocerse sin contradicción y sin merma de una exigente radicalidad de orden interno. Estas obras crecen a nuestros ojos porque están hechas de imágenes memorables y de emociones profundas que al nacer fueron nuevas, no renovadas, lo que les permite **mantener siempre su frescura originaria**.<sup>511</sup>*



### 1. Hacer arquitectura sin hacerla.

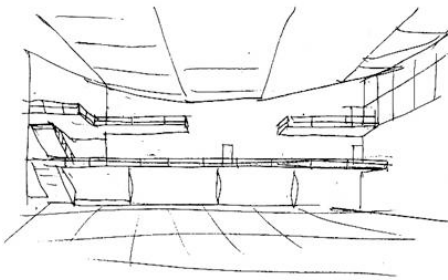
- arquitectura, no Arquitectura.

- Recuerda el afán de Louis Kahn al no querer hacer nada "bonito", solo escuchar los requerimientos de cada material. Pero Alejandro de la Sota va más allá: No solo esquiva todo ornato, como Loos: Despoja la

<sup>511</sup> NAVARRO BALDEWEG, Juan; La habitación vacante; editorial pre-textos de arquitectura, Colegio de arquitectos de cataluña, demarcación de Gerona, 2001. (1ªed. 1999); páginas 92 y ss.

construcción de todo aderezo, la desnuda de la misma composición, tan profusamente utilizada por Kahn.

- Hasta el extremo de negar, con dichos y hechos, toda forma a priori.
- Va más allá que Mies (que conserva la “*expresión del espíritu de la época*”) busca la belleza calva, desnuda de forma, composición y expresión.
- En el despojo de todo añadido, alcanza un retorno al origen paralelo al predicado por Kahn en su *amor a los inicios*. Ya no hay estilo, ni accidentes: Al final solo queda la esencia.



*Un buen día dejé de trabajar y procuré pensar libremente en lo que hacía y se hacía. Ese mismo día empezaron a desprenderse tantos añadidos que a cualquier pensamiento serio sobre arquitectura se abrazaban, se pegaban como auténticas lapas, crustáceos. El resultado limpio era atractivo y **pensé que también podía llamarse Arquitectura, tal vez arquitectura, y disfruté con esa a minúscula ya que me bastaba para resolver los problemas que siempre la arquitectura tuvo que resolver: ordenación del mundo en donde desarrollamos nuestra vida.***<sup>512</sup>

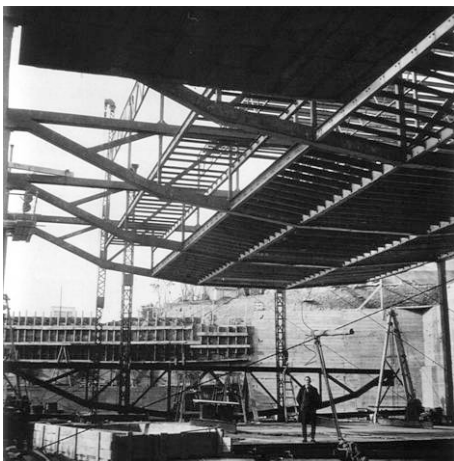
*El gimnasio de Maravillas tiene ya 22 años. No sé por qué en el año sesenta lo hice así, pero lo que sí sé es que no me disgusta haberlo hecho. **Creo que el no hacer arquitectura es un camino para hacerla** y todos cuantos no la hagamos, habremos hecho más por ella que los que, aprendida, la siguen haciendo. Entonces, se resolvió un problema y sigue funcionando y me parece que nadie echa en falta la arquitectura que no tiene.*<sup>513</sup>

***La arquitectura dejó de ser, nosotros no somos, y nosotros con los demás técnicos podremos plantear los "problemas" a su altura y sus soluciones trataremos de que no vuelvan a llamarse arquitectura, sino soluciones. La humildad de las cosas es que son y es que sirven.***<sup>514</sup>

<sup>512</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Arquitectura y arquitectura*; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 74

<sup>513</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Carta Maravillas*, 1985 en Alejandro de la Sota, Ediciones Pronaos, Madrid, 1997; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 73

<sup>514</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Respuesta a unas preguntas*; Publicada originalmente en *Hogar y arquitectura* n.º. 79, noviembre-diciembre 1968; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 103



*Existen hoy arquitectos, y no en el sentido en el que siempre lo hemos conocido, que hacen una arquitectura libre, libre de prejuicios y de cultura; han perdido la memoria colectiva por su asombrosa inteligencia, por ser hijos predilectos del tiempo en que nacieron, por su auténtica libertad. Existen y deben ser conocidos como arquitectos; lo son.(...) El hecho tan pasado de moda de "partir de cero", creo que, siendo claro, lo deberíamos llevar dentro de nosotros. Hemos hecho hincapié cantidad de veces sobre la necesidad absoluta de anular la arquitectura para realmente hacerla.*<sup>515</sup>

**- Recuerda el afán de Louis Kahn al no querer hacer nada "bonito", solo escuchar los requerimientos de cada material**<sup>516</sup>.

**Pero Alejandro de la Sota va más allá: Parece que, llevado del "feísmo" gallego, no solo esquiva todo ornato, como Loos: Despoja la construcción de todo aderezo, la desnuda de la misma composición, tan profusamente utilizada por Kahn.**

---

<sup>515</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Arquitectura posmoderna*; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 67

<sup>516</sup> *El proyectar exige que se comprenda el orden. (...) si preguntamos al ladrillo qué quiere, responderá: "Bueno, querría un arco". Y entonces diremos: Pero los arcos son difíciles de hacer. Son más costosos. Creo que el cemento iría igualmente bien por encima de tu apertura". Pero el ladrillo replica: "Ya sé, ya sé que tienes razón, pero si me preguntas qué prefiero, yo quiero un arco". Y uno dice: "Pero bueno, ¿por qué eres tan terco?". Y el arco dice: "¿Puedo hacer una pequeña observación?" "¿No os dais cuenta de que estáis hablando de un ser, y que un ser de ladrillo es un arco?". Esto significa comprender el orden. Significa conocer su naturaleza. Significa saber qué puede hacer. Y respetarlo profundamente. Si trabajamos con ladrillo, no lo usemos como una opción de segunda mano o porque cuesta poco. No, debemos alzarlo en toda su gloria, y ésta es la única interpretación que merece. Si trabajamos con cemento, debemos conocer el orden de su naturaleza, debemos conocer la naturaleza del cemento, qué trata de ser realmente el cemento. En realidad, el cemento quiere ser granito, pero no lo consigue. Los hierros de refuerzo son la intervención de un prodigioso elemento secreto que hace milagrosamente eficiente a esta llamada piedra fundida: un producto de la mente. El acero quiere decirnos que puede tener la fuerza de un insecto, y el puente de piedra que fue construido como un elefante; pero nosotros conocemos la belleza de ambos, la armonía derivada de haber aprovechado al máximo las posibilidades del material. Si nos limitamos a revestir de piedra un muro, tenemos la sensación de estar haciendo algo mezquino, si bien esa crítica pueda hacerse a los mejores de entre nosotros. Ver las cosas correctamente y actuar en consecuencia, sin compromisos, puede costarnos el aislamiento. Sin embargo, es importantísimo dar un paso adelante; hay que darlo con cautela y en plena conciencia.*

NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 115.

*Yo no quería hacer nada bonito; sólo quería conseguir una evidente afirmación de un modo de vivir.*

*(...) Y creo que en la distribución de los espacios demandados, la sensación de entrar y la sensación de acoger, incluso la planta, corresponden a lo apropiado de tales procedimientos... o a la sensación que se debería recibir considerando el tipo de edificio que es. Se debería recibir una sensación de entrar y de acoger, no mediante símbolos sino por su mismo carácter.*<sup>517</sup>

*Nada tan peligroso para la decoración hoy, como su mismo nombre: decoración, de decorar, adornar, embellecer. El fin es bueno, pero la forma en cómo se trata de conseguir es normalmente equivocada. Las cosas pueden embellecerse añadiéndoles otras que lo consigan, o suprimiendo aquellas que lo entorpecen y en última instancia, también no añadiendo, sino insinuando añadidos, es decir, embelleciendo en potencia, igual que esas personas que nos asombran o atraen más por lo que callan, que por lo que dicen. Insistiendo, la decoración mal entendida se afana en abrumar, la otra, más selecta, en seleccionar.*<sup>518</sup>

***Unos cuantos amamos y sentimos la arquitectura simple, sin ciencia aparente, a la que nos ha costado mucho llegar, porque se llega a ella solamente con mucho sacrificio y disciplina, pruebas a las que no todos gustan de someterse; nosotros creemos que mucho mal no hay en ello.***



*Negar, en general, lo que nosotros en arquitectura defendemos, es tanto como creer que la ciencia solamente esta en los libros; es negar la ciencia de un refrán, el profundo sentido común, que también es ciencia, tan desarrollado en las almas sencillas.*

*Creemos que también es un camino partir de esa otra filosofía de la arquitectura popular; las formas son aparte. Esperamos, saliendo de aquí, llegar a algo; partiendo de esta casi nada todo esta por hacer, hay que crearlo todo, y ya se sabe que solo hay arte cuando hay creación.*<sup>519</sup>

<sup>517</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 74

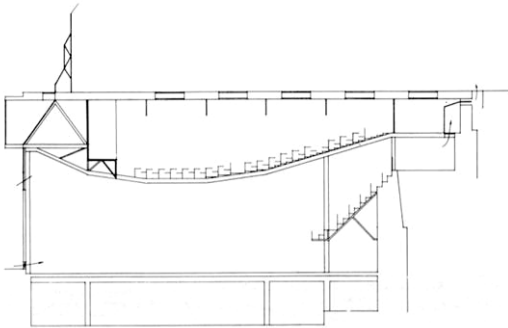
<sup>518</sup> DE LA SOTA, Alejandro; ABC, 21 de octubre de 1951; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 19

<sup>519</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Carta a la dirección de la Nacional de Arquitectura, 10 de junio de 1953; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 26

**Cuando nos ponemos intelectuales esto no es arquitectura, nos separamos tanto de esto que decimos que esto es del hombre de la calle. La arquitectura es que uno esté bien en el ambiente que el arquitecto ha hecho. Esto está en nuestras manos, a veces de manera casi ostentosa como yo con estas presuntuosas cuartillas; antes de hablar del edificio, hablar de la cuestión previa. Otras veces en silencio, lo que hay que pensar es voy a hacer esto porque simplemente por hacerlo van a vivir mejor: es nuestra obligación.**<sup>520</sup>

**- Hasta el extremo de negar, con dichos y hechos, toda forma a priori, en textos paralelos a Mies (La forma como fin es mero formalismo).**<sup>521</sup>

*Nada es estético en la Arquitectura y en nada, si no tiene un sentido de expresión del interior, de dentro a fuera. Pueden negarse las formas, todas, si no son resultados.*<sup>522</sup>



**La forma por la forma me parece casi deshonesta. Digamos que la belleza tiene que ser un resultado, naturalmente, pero como consecuencia de nuestro refinamiento. Tenemos que cuidar ante todo la inteligencia, que todo funcione bien. Funcionar bien significa que el programa esté bien hecho, que los materiales sean los exactos, que sean económicos, que la obra, en fin y en todo su sentido, esté organizada. Luego resulta que uno tiene un refinamiento nacido de lo que uno se haya cultivado, sea la poesía, la pintura, o la música, y todo ello aflora cuando te pones a hacer las cosas. Es por eso que en arquitectura la belleza no tiene cánones fijos. Con demostraciones de lo que uno ha hecho es fácil explicar.**<sup>523</sup>

<sup>520</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 197.

<sup>521</sup> *La forma como fin acaba en mero formalismo.*

*Este esfuerzo está dirigido hacia el exterior. Pero sólo lo que vive en el interior tiene un exterior vivo.*

*Sólo lo que tiene intensidad de vida puede tener intensidad de forma.*

*Todo "cómo" está basado en un "qué"*

*Lo informal no es peor que lo sobreformal.*

*Lo primero no es nada; lo último, sólo apariencia.*

MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 34

<sup>522</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 60

<sup>523</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, 1987; Entrevista con Pilar Rubio en Lápiz nº. 42, 1987; Alejandro de la Sota,

**No existen tales normas** o que, al menos, son tantas que quedan difundidas en su infinito. Baso todo cuanto con el arte se relaciona en la inspiración nacida, claro es, en el conocimiento de las cosas <sup>524</sup>.

Recuerdo que siendo profesor (fui profesor de la escuela de Madrid durante 15 años) en una ocasión, un alumno, que no aprobó en junio, me dijo: "es una lástima, porque yo todos los veranos viajo muchísimo y aprendo muchísimo". Era mal alumno y tenía un cargo distinguido y para él, además, era un bochorno ya que estos viajes los consideraba indispensables. Yo tenía el sistema de que los alumnos se aprobaran o suspendieran, siempre y cuando coincidieran conmigo, como es natural. Hubo cierta duda y quedamos en que aquel verano se quedara en Madrid y trabajara en determinadas cosas. Le dije que siguiera viajando, pero que ese verano viajara por dentro de él, a ver qué veía. Esta cosa de estar pacífico, muy alejado, sin estas estridencias en que uno está metido, es bueno. La filosofía es indispensable, **¿cómo se va a hacer algo que no se sepa el porqué?** <sup>525</sup>

Cansa hablar y oír hablar del concepto del espacio. ¡Qué ansias de hacer más, y más naturalmente! **Construyamos con lo último y que luego nos hablen de los espacios conseguidos; será de nuestra voluntad escucharles.** <sup>526</sup>

Seguramente le gustaría la extraña definición neoplatónica de Proclo: -"¿Qué es el espacio? No es otra cosa que sutilísima luz." <sup>527</sup>

---

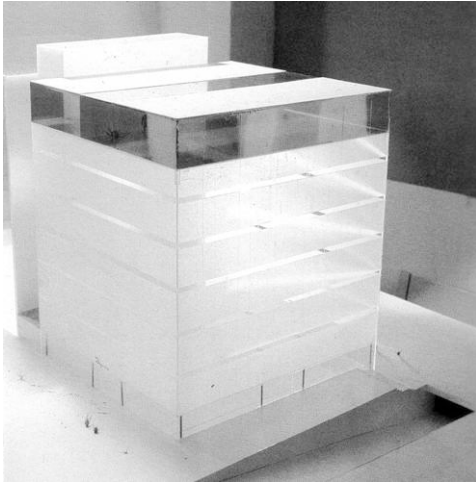
Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 113.

<sup>524</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 29

<sup>525</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 173.

<sup>526</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El método, 119 promoción de la escuela de Madrid, Madrid, 1968; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 99.

<sup>527</sup> FULLAONDO ERRAZU, Juan Daniel: "Notas de sociedad"; Nueva Forma, nº. 107, Madrid diciembre de 1974; sobre Alejandro de la Sota

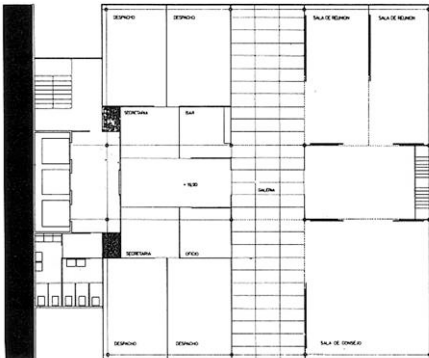


- Va más allá que Mies pues, mientras este conserva la “expresión del espíritu de la época”<sup>528</sup>, Alejandro de la Sota busca la belleza calva, desnuda de forma, composición y expresión:

-“Un automóvil se utiliza para trasladarse rápida y cómodamente de un lugar a otro. ¿Qué significa para usted utilizar un edificio?”

*El no notarlo; solamente es de forofos del volante el notar el coche cuando se va en él rápida y cómodamente de un lugar a otro, ya que naturalmente lo lógico es ir cómoda y rápidamente sin más. Vivir cómoda y lentamente es la mejor manera de utilizar un edificio, aunque sea necesario mucho saber para lograrlo y luego no hacerlo notar.*<sup>529</sup>

*No hace falta romper una lanza por hacer plantas claras. Las plantas tienen que ser limpiísimas y que el edificio, por dentro, sirva para todo. El eclecticismo arquitectónico, un tema que he desarrollado en la escuela; nunca las cosas son definitivas en el tiempo.*<sup>530</sup>



*“Un museo es un gran almacén de cosas buenísimas que se permite sea visitado. Su existencia es un hecho antinatural: nada ha sido creado para almacenarse (esto en aquella época era importante escribirlo). Otro asunto. Hoy han aumentado en mucho los temas de readaptación de edificios. Es corriente que un viejo gran hospital o un antiguo cuartel se destinen a centros culturales. Un nuevo museo de arte contemporáneo puede ser destinado a sede política,*

<sup>528</sup> Sentía que era posible llevar en armonía, en nuestra civilización, las viejas y nuevas fuerzas. Cada uno de mis edificios era una demostración de ese pensamiento y un paso más en el proceso de mi propia búsqueda hacia la claridad. Yo estaba cada vez más seguro de que los nuevos descubrimientos científicos y técnicos eran los auténticos anticipadores de un arte de la construcción de nuestro tiempo. No he abandonado esa opinión. Hoy, como entonces, pienso que el arte de la construcción poco o nada tiene que ver con el inventar formas interesantes o con los gustos personales.

*El verdadero arte de la construcción es siempre objetivo, y es la expresión de la estructura interna de la época, de la que ha nacido.*

MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 83

<sup>529</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El método, 119 promoción de la escuela de Madrid, Madrid, 1968; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 99.

<sup>530</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 180.

*mientras que otro ministerio se traslada a un edificio bancario. Antes fue un instituto de investigaciones agronómicas el que albergó a la presidencia, que parece que ahora podrá pasar a un edificio también bancario, que no lo era. Todo está ya sucediendo en Madrid. El eclecticismo arquitectónico parece obligado en nuestros proyectos, y parece también obligado un mayor sosiego en nuestras ocupaciones y desocupaciones.*

*En León, el señor obispo pasa al viejo edificio de Correos y Telégrafos, y el Museo Provincial al Palacio del Episcopado"*

*Estas cosas parecen cómicas, pero en aquel momento fue un movimiento en Madrid, y yo, que iba a actuar en León me encuentro con lo mismo. Yo estaba haciendo en León un edificio de Correos y tenía que terminarlo porque Correos antiguo pasaba a Correos nuevo, entonces dejábamos Correos viejo libre para que el obispo se trasladara allí. Todo esto en León donde trabajaba por casualidad, pero supongo que habrá pasado en Murcia y habrá pasado en todos los lados. Este movimiento aún sigue; entonces, **¿todo tiene que servir para todo?** Pensamiento.<sup>531</sup>*

*Un día leía una poesía muy corta a mi hijo José, el letrado de la casa: "es difícil entender lo que quiere decir" , comentó, "no, **no quiere decir nada** -le contesté-; **pero está muy bien**".<sup>532</sup>*

- Un proyecto exige un análisis de un programa y una concepción científica de su desarrollo.

**¿Considera lícita la libre expresión individual** como parte integrante del mismo? ¿En qué etapa de este desarrollo introduce usted esta libre expresión?

- **No.**

*Podría entenderse esta libre expresión, como expresión de la cultura propia y ésta, que es la sensibilidad desarrollada que cada uno tiene, está siempre presente.*

- ¿Cómo se expresa usted en sus obras?

- *No quisiera de ninguna otra que de la manera de hacer más lógicamente extendida.<sup>533</sup>*

<sup>531</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 188.

<sup>532</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conversación de Alejandro de la Sota con J. Manuel Gallego, Pedro de Llano, Cesar Portela en Madrid en 1990. Publicada originalmente en gallego bajo el título "Unha conversa...", en Grial nº. 109, 1991 (traducción de Juan Pablo Naya y Moisés Puente); Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 123.

<sup>533</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Aranzábal, E.; Martínez Ramos, J.; Olmedo, M.; Del Pozo Mozo, A. (eds.), Método, 119 promoción de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Madrid 1968; Alejandro de la Sota, Escritos,





*El mejor resumen de esa actitud lo ofrecía el propio de la Sota, citando a su amigo el gran arquitecto catalán desaparecido José Antonio Coderch. Si la belleza última es la cabeza calva de Nefertari, hay que arrancarse los pelos uno a uno, y en ese doloroso despojamiento del ornamento innecesario reside la "sencillez sencilla" de la mejor arquitectura. A través del ascetismo y la depuración extrema, Alejandro de la Sota construyó edificios luminosos y líricos que conservarán su memoria mientras perduren sus fábricas ásperas y exactas.*<sup>534</sup>

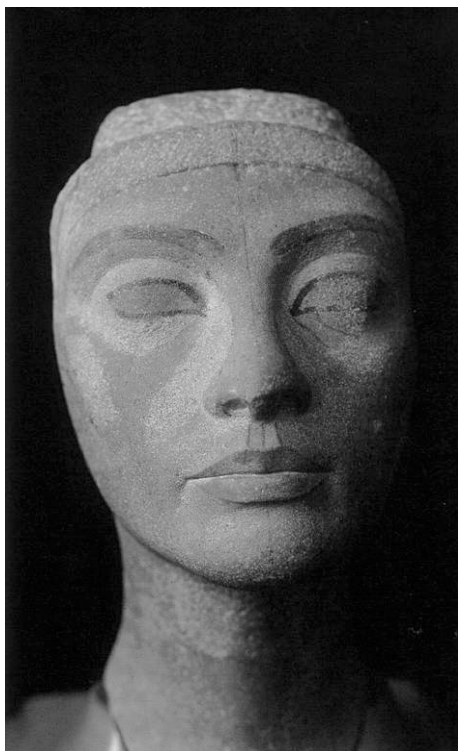
*Está uno cansado de ver cómo se persigue la belleza y la bondad de las cosas, tal vez sean lo mismo, con añadidos embellecedores, sabiendo que no está ahí el secreto. Decía mi inolvidable amigo J. A. Coderch que si se supone que la última belleza es como una preciosa cabeza calva (por ejemplo Nefertitis) es necesario haberle arrancado cabello a cabello, pelo a pelo, con el dolor del arranque de cada uno, uno a uno, de ellos.*

*Con dolor tenemos que arrancar de nuestras obras los cabellos que nos impiden llegar a su final sencillo, sencillo.*

*Este deseo podría ser acompañado, tal vez, de alguno por el estilo, un principio de la presentación del libro. ¡La sencillez sencilla!*<sup>535</sup>

*-“ya para terminar, ¿un espacio para mostrar sus creaciones?”  
La Nada.*<sup>536</sup>

**- En el despojo de todo añadido, alcanza un retorno al origen paralelo al predicado por Kahn en su amor**



conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 98.

<sup>534</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis; Cenizas de san Valentín: Alejandro de la Sota, 1913-1996; Arquitectura Viva, nº. 47, Madrid Mar.-Apr. 1996; páginas 68-70.

<sup>535</sup> DE LA SOTA, Alejandro; "Alejandro de la Sota"; Editorial Pronaos, Madrid 1989; contraportada

<sup>536</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Proyectar arquitectura y diseño, Original mecanografiado titulado "Proyectar arquitectura y diseño" (dos hojas sin fecha), Entrevista con Juana Vera. Publicada originalmente en De diseño nº. 11, junio 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 109.



**a los inicios. Ya no hay estilo, ni accidentes: solo lo esencial.**

Si ya no queda nada, nada que no sea la pura idea, ¿Qué se puede corromper? Las formas pasan, las ideas permanecen.

*Por esto es bueno que la mente retorne al inicio: porque, para cualquier actividad humana constituida, el inicio es el momento más maravilloso. Pues en él está todo su espíritu, todas sus potencialidades, de las que constantemente debemos sacar inspiración para las necesidades actuales. Podemos hacer que nuestras instituciones sean grandes dándoles, en la arquitectura que les ofrecemos, nuestro sentido de esta inspiración.*<sup>537</sup>

*Es un inicio en el que están contenidas todas las maravillas que luego seguirán su estela. Las columnas, como un ritmo de cerrado y abierto, y la sensación de entrar, cruzando a través de ellas, en los espacios que ellas encierran, esto es un espíritu arquitectónico, una religión que aún prevalece en nuestra arquitectura de hoy en día.*<sup>538</sup>

*La estancia es el inicio de la arquitectura.  
Es el lugar de la mente.*<sup>539</sup>

Textos paralelos a los de la Sota:

*Es necesario gozar de las cosas allí donde dejan de serio, **en su principio**, donde desapareció tanto de su superficialidad que no queda más que ese escollo puro, lo noble que en toda cosa hay.*<sup>540</sup>

*En arquitectura y en cualquier arte se goza conociendo todas las formas que antes de nosotros se cultivaron; (...) Se remonta uno incluso hasta las artes más primitivas, y se disfruta de ellas, se disfruta por su pureza y espontaneidad, cansados precisamente de rodar por un mundo ya sabido y redicho; el **volver a las***

<sup>537</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 65.

<sup>538</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 78.

<sup>539</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 108.

<sup>540</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Chillida, Revista Nacional de Arquitectura n.º. 180, diciembre 1956; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 34

*artes primitivas es, muchas veces, privilegio de los que más adelante llegaron. Alcanzada esta plenitud, es también llegada la hora de gozar otro arte: el que va a llegar, que también es arte.*<sup>541</sup>



## 2. Desde un conocimiento hondo del problema.

- Libres de forma, cultura, estilo y expresión, la mirada se centra en resolver el problema con toda frescura. Partir de 0 y acertar. Mirar naturaleza e historia desde la necesidad. La verdad.

- Un método que -ya se dijo- deja de lado la memoria y se basa en la razón, la lógica y el sentimiento.

- Dirigidos al “estar bien” en este lugar, que completa la verdad meramente funcionalista en arquitectura.

**- Libres de forma, cultura, estilo y expresión, la mirada se centra en resolver el problema con toda frescura. Partir de 0 y acertar, desde la pura necesidad, para acuciar. La estabilidad estriba en la verdad de la solución inevitable.**

*Pienso en lo lejos que debería estar la enseñanza de la arquitectura de su enseñanza. El hecho tan pasado de moda de "partir de cero", creo que, siendo claro, lo deberíamos llevar dentro de nosotros. Hemos hecho hincapié cantidad de veces sobre la necesidad absoluta de anular la arquitectura para realmente hacerla, tanto que si hoy no lo es, ¿valdría inventar otro nombre?*

*Cuando proyecto no siento nunca la menor necesidad de hacer uso de mis recuerdos históricos. Nada viene a mi memoria, el recuerdo de las viejas enseñanzas, ya olvidadas, nada tiene que ver con esos momentos de uso inmediato y real, Un capítulo semejante ¿qué necesito, con qué cuento? puede ser ese punto cero que se pregona.*<sup>542</sup>

*Que nada debe ser inventado, ni dejar de serlo; todo ha de ser continuación de **un mayor conocimiento** de las cosas. ¿Arquitectura, invención, imaginación?*

<sup>541</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Crítica de arquitectura, Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura, Vol. V, primer trimestre, 1951; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 15

<sup>542</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Arquitectura posmoderna; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 68

*Arquitectura y todo, o nada. Siempre el conocimiento y, agotado este, el añadido.*<sup>543</sup>

La forma se alcanza como resultado, solución lógica a un problema. Brilla la certeza de la verdad, fruto del análisis.

*Tenemos que **plantear los problemas** que cada tema general exige y **llegar al fondo de cada cuestión**; el enriquecimiento que nace de esta penetración es fuente de posibilidades funcionales, constructivas y por ende arquitectónicas. Los temas se simplifican, nos brindan oportunidades. La arquitectura no nos exige recurrir a ella; aparecerá ella sola.*<sup>544</sup>

*Hablar de arquitectura "moderna" es tema que no nos gusta; preferimos hacerlo de arquitectura buena y arquitectura mala y, en cualquiera de éstas entendemos que entra, y no puede prescindirse de él, el factor tiempo. He aquí un punto interesante: el tiempo entra a formar parte, y de manera importantísima, en lo bueno y en lo malo, y de forma tal que puede llegar a invertir estos términos: malo en bueno y bueno en malo.*

(...)

***La arquitectura "moderna", como el arte "moderno" bueno, es verdad, y la otra fue verdad. las cosas a su tiempo ... !***<sup>545</sup>

La permanencia de lo necesario frente a la contingencia de los arbitrario.

*Uno necesitaba hacerse las cosas. Más tarde llegó la obra del edificio del Gobierno Civil de Tarragona y entre mi hermano Jesús, que ya ha muerto, y yo nos amueblamos el edificio entero que para entonces era mucho. Desde entonces siempre he diseñado, he hecho muchas cosas pero no tanto por el afán de que fueran novedosas sino que esos muebles debían estar acordes*



<sup>543</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Memoria a la cátedra de Elementos de Composición, ETSAM, Madrid, 1970; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 59

<sup>544</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Presentación de la exposición sobre su obra en Harvard, catálogo de la exposición, Moneo, Rafael (ed.), Alejandro de la Sota, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge (Mass.), agosto 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 77

<sup>545</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Pequeña polémica en torno a unas fotografías, Revista Nacional de Arquitectura n.º. 124, abril 1952; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 25

*con el edificio y creo que se consiguió. Cuando a uno le preguntan qué es lo más importante de un diseño, siempre digo que es **la necesidad** de él, incluso por encima de cualquier otra consideración. Mi familia es numerosa, he tenido siete hijos y siempre hemos tenido necesidades del tipo: mesas extensibles, sillas, etc., así que empezó a salir una colección de necesidades que había que dibujar y realizar. Nunca me ha interesado en el diseño la forma por la forma, pienso que, por eso, está el mundo lleno de tantas cosas que no son muy apetecibles, claro que tampoco me quiero meter mucho con este tipo de diseñadores porque se basan en que una necesidad es la moda. Yo no entiendo muy bien la moda, ni siquiera lo que se entiende auténticamente como moda. Tengo aquí un extraordinario catálogo de una exposición de Balenciaga. Son trajes que cualquier chica de ahora podría comprar y eso que están diseñados hace treinta o cuarenta años, pero podrían seguir usándose siempre. La moda, si la entendemos desde un maestro del diseño como Balenciaga, tiene una estabilidad tremenda. De todo lo que he hecho hay una silla que es mi diseño preferido y también la mesa que estuvo en la exposición de Colorare, porque **nacieron**, -como ya he dicho, **de la necesidad**. Esta silla se puede usar como tal y al mismo tiempo con un pequeño movimiento, sin intervenir mecanismo ninguno, ni maniobra de manos, se convierte en una tumbona. Es precioso partir de una necesidad que no tiene forma, que no se sabe lo que va a ser siquiera; pero salió bastante lógica y, en cierto sentido, culta. Si nos ponemos en el punto de vista de un observador, incluso va más a un tipo de personas que aprecian una cosa que se ha hecho inteligentemente para su uso.<sup>546</sup>*

La arquitectura puede encontrar verdad en la acción de la naturaleza, no en la imitación de sus formas.

*Abogo por volver los ojos a la naturaleza con sencillez, con verdad. Creo puede y debe usarse de sus enseñanzas; pero más directamente, sin petrificaciones. ¡La tierra, tierra, y la madera, madera! La lección es de veracidad, anulación de prejuicios.*

**Cuando la razón va directamente a la verdad, sin prejuicios, el acierto es, normalmente, grande. Es también grande y hermoso cómo entonces se llega a formas naturales maravillosas. En este siglo de los Constellations, poco queda más digno de admirar que su maravillosa forma. La razón, la ciencia, ha llevado**

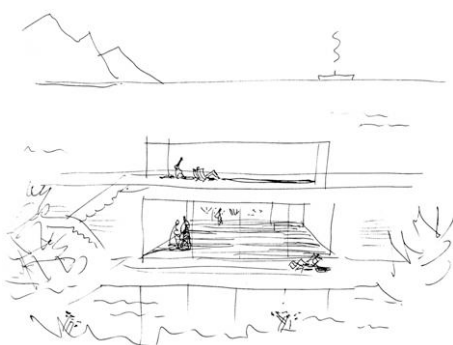
---

<sup>546</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, Entrevista con Pilar Rubio en Lápis nº. 42, 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 116.

aquí a una forma auténticamente natural: un Constellation y un escualo, iguales; formas para moverse con rapidez en medios homogéneos. Esperemos cualquier día el coletazo de un Constellation; vivirá como pez en el agua. ¿Por qué dudarlo? Ya le han aparecido branquias. ¡Y que esta forma, de tantísima belleza, haya nacido en una oficina, sin chalinas! **Verdad y belleza, esta vez sí, juntas.**



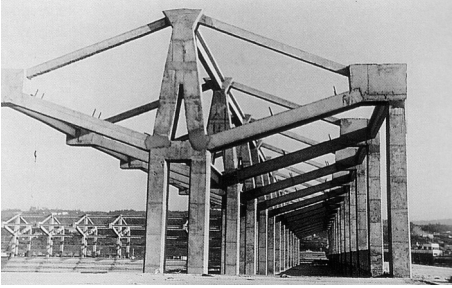
Se llegó antes a un encuentro del arte abstracto dentro de la naturaleza; no es nuevo. Depende de cómo miramos. Si hoy la fotografía en color sustituye a aquel pintor, es decir, si la técnica sustituye a un arte de antes, la microfotografía amenaza a otro más: el mundo de los artistas se conmueve. Caminos, mil caminos, surgen nuevos. Me decía un amigo -aficionado a pintar- que él no podía hacer una síntesis de lo que tenía delante porque lo veía todo: en una casa muy lejos veía todas sus tejas, porque sabía que las tenía; tenía que pintarlas todas. El suyo era otro arte, desde luego no abstracto; tal vez de Leica.



Tal vez exista confusión, tal como antes se habló, sobre si la arquitectura debe ser imitación de la naturaleza o, por el contrario, ser claramente diferenciada. Siempre es difícil, imposible, definir este punto. Puede ser motivo de confusión hablar de Constellations y de formas de peces en divagaciones sobre arquitectura. ¿Es que cuando la arquitectura llegue a la altura de la técnica aeronáutica las casas han de parecerse precisamente a una especie animal? Mientras, ¿no se habrá llegado a nada? Difícil de contestar. Sin embargo, una colmena, un hormiguero, son viviendas aisladas y colectivas del reino animal. Cumplen sus funciones como nuestras viviendas: aislar del ambiente, primer punto de la arquitectura, y defender de los ataques de seres de la misma o distinta especie. El análisis de estos moluscos y de estos cobijos, sin duda puede servirnos a nosotros, arquitectos, en forma y función. Es sabido que se hacen actualmente estudios de formas animales, de partes de los organismos animales, para encontrar nuevas formas constructivas; la bóveda del cráneo es, parece, perfecta constructivamente por su rigidez elástica; tiene sus juntas de dilatación; la forma de los huesos de sostenimiento del cuerpo es la perfecta para su función. Y a esto se llega cerebral, científica, funcionalmente. ¿Qué sucede en la plástica? **Las formas naturales, orgánicas, son realmente atractivas para investigar en su estética. Por tanto, nada puede decirse tampoco de posibilidades futuras.** Posiblemente, es muy probable que la arquitectura ande siempre por los cauces de la diferenciación, precisamente más cuanto más avancen las técnicas; en el momento actual lo vemos, vemos cuánto se separa; la técnica actual,



*técnica de líneas y planos, técnica de laminación, así lo exige.*<sup>547</sup>



Propone mirar la historia, como la naturaleza, desde el enfoque de **la necesidad y las técnicas** (entendimiento de soluciones), no desde la cultura y los estilos (memoria de formas). Los problemas y sus soluciones construidas.

La respuesta de la construcción a la necesidad será verdadera si es lo necesario, lo cierto, la solución adecuada, lo inevitable. La "cultura" (el estilo) es lo superfluo.

*En Madrid estamos haciendo un seminario al que hemos bautizado **Historia de la arquitectura a través de los materiales**. Hasta ahora la historia de la arquitectura se ha visto a través de la **cultura**, por eso este seminario nuevo nos apetecía mucho y nos permitía empezar con otro tema: la historia actual con los materiales actuales.*<sup>548</sup>



*Hay unos arquitectos que son los clásicos. En la historia que hemos hecho en Madrid desde los egipcios hasta este siglo, la cosa estaba perfectamente clara. Había unos procesos de esfuerzo constructivo con el sentido de la belleza, y luego había unos esfuerzos del pensamiento en plasmarlos en unas obras que no tenían*

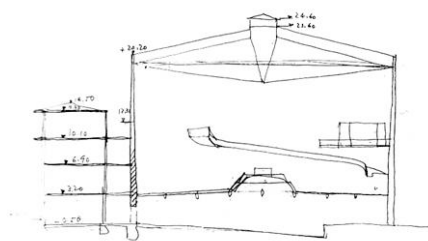


<sup>547</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Arquitectura y naturaleza*; Conferencia pronunciada en el curso de Jardinería y Paisaje, publicada originalmente en: De la Sota, Alejandro, *Arquitectura y naturaleza*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1956; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 151.

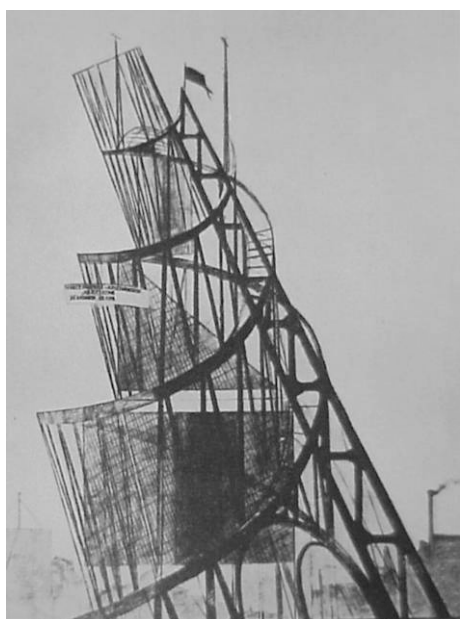
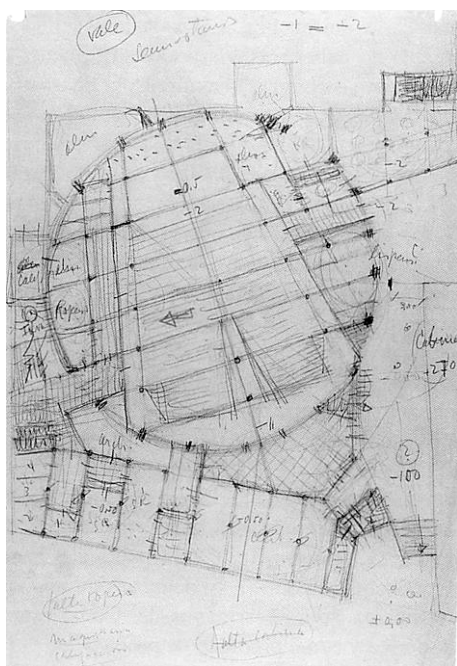
*Por ahí se comenta con nostalgia que se terminan las carreras sin haber trabajado nada. Hay un momento en que, quiera uno o no, le dicen en la escuela: "has terminado", y lo echan. Ese momento, que no tenía por qué notarse en a vida de uno, resulta que el Estado lo hace notorio. Entonces, como se ve venir, se pasa muy mal. He tenido conversaciones con chicos a quienes han echado de la escuela al acabar la carrera y que están trágicamente impresionados. Esto hay que evitarlo. Hay que dar una continuidad muy grande al ser arquitecto. Cuando daba clase en la escuela de Madrid me gustaba tratar a los de los primeros cursos como si ya fueran arquitectos.*

*En arquitectura hay que decir: la arquitectura tiene hoy estos problemas. Estos problemas son comunes a alumnos y profesores. El profesor será bueno si sabe transmitir sus propios problemas. No creo que haya nadie capacitado para decir: "¡esto se hace así!". Recordemos a Le Corbusier cuando decía: "nada que pueda ser enseñado merece la pena ser aprendido". Esto para mí fue el catecismo y lo aprendí después de llevar varios años sintiéndolo.*

<sup>548</sup> DE LA SOTA, Alejandro; siete hojas mecanografiadas, transcripción de la conferencia celebrada en la Escuela de Arquitectura de Pamplona, marzo de 1969; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 160.



parroquial, Cuenca, 1960



que ver nada con la construcción. Es decir, se pasó de Mesopotamia a Egipto, de Grecia a Roma (del dintel a la bóveda) y todo era perfectamente claro. Luego, cuando nos metimos en la arquitectura románica y en la gótica se entendía perfectamente. Entonces analizábamos ese paralelismo, que tantas veces se rompe, entre el pensamiento y la acción en el arquitecto.

Por ejemplo, los góticos, en pensamiento arquitectónico, son iguales que nosotros: se adelantaron en siglos a lo que podían hacer. Una iglesia gótica es un varillaje perfecto; es como un paraguas. Sale una columna y al llegar a un punto se abre como una palmera, y lo mismo la columna de enfrente y, luego, se cruzan estas hojas de la palmera y arriba tienen sus claves, que son como botones de soldadura, de piedra. Ahora, que es una cosa falsa, todos los sabemos.

Estos hombres se adelantaron en expresión unos siglos. No estaban en condiciones de hacer eso. Entonces tuvieron que inventar las tornapuntas, los contrapesos, los arbotantes... para que no se les viniera abajo un pensamiento. Es emocionante ver cómo se adelantaron en cuatro o cinco siglos a una posibilidad de realización.<sup>549</sup>

Desde el comienzo de la vida del hombre, antropológicamente, nace la **necesidad** en él. El hombre caza y se guarece defendiéndose del medio físico y del animal. Cualquier función sobre sus necesidades primarias las satisface sin otro deseo que el mismo fin de ellas lo mueven. Perfecciona sus medios de perfección de estas satisfechas necesidades.

Actúa sobre una cueva simplemente, adaptándola mejor a su descanso o defensa, mejorando su suelo, o su techo; dificulta su acceso. Otras necesidades las satisface de manera también primaria. Pinta en sus cuevas -es grande su encierro- y tiene, o siente, facultades para poder hacerlo.

Hasta este momento no ha sentido más dentro de sí mismo, con ligeras diferencias del resto de otros pobladores de la tierra en circunstancias análogas.

Sucede algo y lo conmemora: hincan una piedra en el suelo y hace un monumento, el menhir. Algo trascendente ha ocurrido.

<sup>549</sup> DE LA SOTA, Alejandro; siete hojas mecanografiadas, transcripción de la conferencia celebrada en la Escuela de Arquitectura de Pamplona, marzo de 1969; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 161.



*Para estos momentos, análogos cronológicamente, atrae recordar otras defensas, descansos y despensas en otros reinos. Animales y pájaros, en cuevas, y nido en los árboles.*

*La maravilla del castor (arquitecto- cobijo, ingeniero-despensa) es igual siempre, lo ha sido siempre.*

*Piensa uno en si no se ha perfeccionado su nido o guarida porque es animal, o por aquella perfección inicial de la que ya de siempre se ha partido.*

*Su vivienda, su despensa, su entorno y su permanencia, transformando materiales al actuar sobre ellos, trasladándose y organizándolos, es ejemplar.*

*Dar por sentados hechos creo que es una de las mayores ambiciones del hombre, consciente; el animal inconsciente lo logra en sí.*

*En los pájaros los ejemplos son múltiples; tampoco necesitan evolucionar porque sus obras inconscientes de arte y necesidad son ya de siempre.*

*Son todos los animales no perfeccionables en sus actividades.*

*El hombre es perfectible en sus acciones después del menhir, hablando de arquitectura.*

***Nunca he sido capaz de ver en las acciones de los hombres más que unas primeras satisfacciones de necesidades y una insistencia, persistencia, sobre las mismas.*** *En música, esos temas, maravillosos, con variaciones; el tema, las necesidades; las variaciones ¿el arte? Lo digo porque cuántas veces el tema ni les perteneció. Era de otro.*

*Se plantea el arte como necesidad; espiritual, a partir de un momento anímico y unas posibilidades o como inutilidad.<sup>550</sup>*

*He ligado, no he podido hacerlo nunca de otra manera, **la arquitectura a una necesidad material por satisfacer.** Es curioso ver cómo estas otras necesidades artísticas añadidas van tomando presencia e incluso se alejan del mismo fin del que partieron. Si el hombre sale de la cueva y la construye fuera, sin o con bóveda, ha salido al exterior cerrado, pero con posibilidades de abrirse.*

---

<sup>550</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La arquitectura como arte y necesidad, Material didáctico. Siete hojas mecanografiadas, Madrid, Sin fecha; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 166

*Aparecen los muros, dinteles, vigas, bóvedas y estructuras reticulares. ¡Hay que ver todo lo que pasa por dentro de uno al escribir a vuelapluma tantos siglos de cosas, de cosas arquitectónicas!*

*He comentado la persistencia de la actuación humana sobre un sistema independiente de la cosa. El arte como olvido de la cosa, e incluso en contra de ella. ¡Decadencias!*



*El deseo de ver claro en el origen, y llevar todo lo que vemos al origen, nos hace depender de tanto, que nos hace olvidarlo. ¡Qué maravilla! Del agujero, tal vez perfecto, de la cueva al transparente de la catedral de Toledo, da gusto verlos hermanados. Del dintel egipcio pasar a Grecia, un ensanche del corazón; de la bóveda asiria o romana pasar a Santa Sofía de Constantinopla. ¿Qué sé si es bueno o malo...? Del renacimiento de Filippo Brunelleschi a Francesco Borromini, no tengo duda, de Fra Angélico a Miguel Ángel tampoco caben dudas, de Franz Joseph Haydn a Ludwig van Beethoven (el primero en sus principios, el último en sus Ruinas de Atenas) tampoco; de un principio de actuación a un final auténtico... ¡La fuente en su manantial! Del primer arco un poco apuntado de transición románico-gótica a gótico flamígero: ¿quién puede dudar?*

***El arte en sus primeras actuaciones sobre la necesidad es muy encantador.*** Luego se mira en sí mismo, como cualquier narciso, y basta con mover el agua con la más ligera brisa para que no aguante o deshaga la imagen.

*Y hablamos de bóvedas. Ahora haciéndolo de estructuras reticulares de sostén o liberadas de este, aquí estamos. La maravilla de Mies van der Rohe y una casa de Madrid. Las influencias de R. Buckminster Fuller, aún en esas pobres estructuras reticulares. ¿Se llegó a ellas? Necesidades de acoplamiento de los productos del hombre crean una arquitectura, luego ¿arte? ¿Por qué vive el hombre en estructuras reticulares? ¿Cómo se atreve a hablar de escala humana al referirse a un paralelepípedo que lo alberga? ¿Por qué es bajo, por qué es alto? Errores debidos al arte o no, pero independientes del mismo arte.*

*Se podría seguir sintiendo sobre todo un proceso.*

*Se podría, sin embargo, cortar en parte un proceso. Una primera arquitectura necesaria, una segunda arquitectura arte.*

*Existe hoy una técnica, siempre indiscutible. Cómo nos ha adelantado, nos promueve, provoca o emociona.*

*La arquitectura es para las mismas necesidades antropológicas. La técnica nos ofrece posibilidades, todas en principio, siguiendo en cierto modo el tema, es también algo primario en nosotros. Podremos huir, refugiarnos en la historia, en la cultura -la creada, la por crear- o podremos usarla así, con sencillez, y si siempre **la arquitectura ha sido la actuación sobre un entorno para vivirlo según unas exigencias, tal vez cambiantes. Actuemos como el hombre primitivo, el romano, el renacentista, el de siempre. Necesidad y posible arquitectura cada una. ¡En su momento!***<sup>551</sup>

No solo las técnicas, también las necesidades pueden ser cambiantes. Encontrar la respuesta adecuada al problema planteado es lo que ha hecho el hombre siempre.

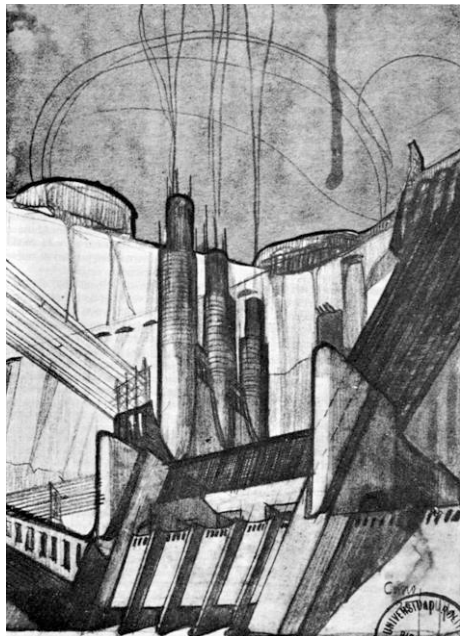
*Me impresionó lo que dijo **Kenzo Tange en Roma:** "vengo de Tokio y me considero obligado a enseñar las cosas que todos conocéis. Las traigo (después de haberlas pasado rápidamente). Esto lo tenía que presentar y me hago responsable. Pero, ahora, el Kenzo Tange que piensa es un hombre distinto. He venido en vuelo directo y he tardado tan solo horas. Nos hemos reunido aquí de diversos países, pensando en urbanismo: **¿qué es una plaza de pueblo? ¿El corazón de la ciudad?**". **Todos estos conceptos, ¿son eternos?** Para mí han dejado de serlo. El corazón de la ciudad, la plaza del pueblo, realmente es ésta, es decir, antes cambiaban ideas un vecino con el de enfrente, y ahora el vecino de enfrente vive a miles de kilómetros. Estos conceptos nuevos y actuales lo hacen a uno cambiar.*<sup>552</sup>

*Condicionantes hoy, ¡qué lejos! **¿Qué ha cambiado? ¡Todo!** El fin: servicio del hombre, ¿qué hombre? Los medios, ¿qué medios? Pues no hay más, siempre, el tiempo no existe. ¡Una humanidad como la de hoy! Mirad, tantas veces se ha dicho en clase, ¿qué tiene que ver este salón de actos con su contenido? ¿Es que no es necesaria una arquitectura cambiante, desaparecedora? ¿Diez, veinte años de vida, como dice Cedric Price? O no sirve la escuela o no sirven los alumnos, o los vestimos como a la escuela corresponde.*

---

<sup>551</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La arquitectura como arte y necesidad, Material didáctico. Siete hojas mecanografiadas, Madrid, Sin fecha; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 167

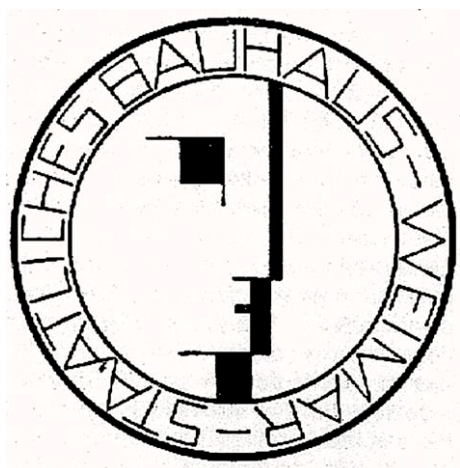
<sup>552</sup> DE LA SOTA, Alejandro; siete hojas mecanografiadas, transcripción de la conferencia celebrada en la Escuela de Arquitectura de Pamplona, marzo de 1969; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 160.



*Continente Y contenido, o al revés. Seamos consecuentes. Seamos consecuentes también en lo que decimos y hacemos, en lo que queremos hacer. Las Think belt es toda una programática. ¿Arte, arquitectura, las Think Belt, el Fun Palace? ¿A quién le importa por ahora? Los fuegos de artificio son arte en un momento. La música está ligada al tiempo, si el tiempo no la hace desaparecer no existe.*

*Quisiera hacer (¡quién pudiera!) otro manifiesto; aquel de 1914, de antes de la 1ª Guerra Mundial, de Antonio Sant ' Elia. Quisiera y no puedo; condiciona el medio y las circunstancias.*

*Cuando una **necesidad** se satisface, se satisface vulgarmente; luego se usa el arte arquitectónico aquí y ya no es arte puro porque nació como sustituto o, en el mejor caso, como ayuda. Me queda la terrible duda, gran duda, de que algo falló -posibilidades, medio social, medios técnicos...- debilidad del yo, que no bastó lo otro para conseguir aquello, sin arte arquitectónico, arte hecho con la mano izquierda, ¿seré zurdo? Satisface a los demás lo así hecho. Entonces, ¿qué medio es este en el que nos movemos? ¡Renuncio a la continuidad! Quiero también dejar constancia de que puede ya notarse algo por dentro de estos edificios (propios ensayos), o medios urbanos, que empieza a cristalizar y creo, espero y deseo que esta necesidad pueda convertirse alguna vez en arte. Así estoy más en el tema, en mi tema, porque de eso se trata siempre. Ser y darse. Transmitirse, no transmitir.*



**La arquitectura es necesidad, convertible o no en arte.**

*El arte muerto no es arte, la arquitectura que mantiene el arte no es arte; el arte se tiene que estar produciendo siempre: fragancia, candor o perversidad nuevos es arte.*

*No debe exigirse todavía a la arquitectura que hoy sea arte para nosotros. Guardemos lo que ya fue arte; trabajemos en nuevas necesidades, transmitamos ese sentir, ¿cuándo lo calificará la Academia? ¿Qué academia? Por ejemplo, Mies van der Rohe, R. Buckminster Fuller, Cedric Price, Günter Behnisch en Múnich... -ese espacio continuo- ¿arquitectura? ¿arte?*

*Mies, racionalista-clásico: un mundo aún sin desarrollar; se desarrollará tarde. Fuller: la esperanza, la ingravidez. ¡Si hasta ha influido en la arquitectura más.<sup>553</sup>*

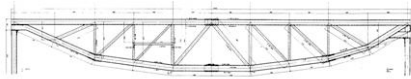


<sup>553</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La arquitectura como arte y necesidad, Material didáctico. Siete hojas mecanografiadas, Madrid, Sin fecha; Alejandro de la

La solución necesaria, inevitable, la adecuada respuesta de la técnica a la necesidad es la que llamamos verdadera.

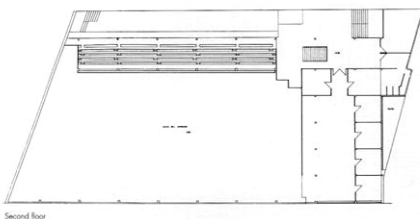
***Cuando las cosas solamente pueden hacerse de una manera, empieza su seriedad, y esto es respecto al tiempo, a la manera, a la materia, al sujeto.***<sup>554</sup>

*Yo sabía que las cosas que iba a tratar de hacer eran mucho más sencillas y esto fue así después de mi estancia en el Instituto Nacional de Colonización. Imbuirme en el ambiente de un pueblo de éstos, entenderlo, sentirlo y, sin copiar ese tipo de arquitectura, manejar este espíritu elegante que hay en los pueblos andaluces. Volvemos a la idea de que hay que sensibilizarse en un buen lugar y tratar de ser uno mismo. Alvar Aalto estuvo unos años en un sanatorio y, cuando salió, pidió que le encargaran hacer uno y así hizo uno suprimiendo todo lo que no le había gustado. Eso es un buen arquitecto porque lo importante es lo que él añadió como enfermo, como persona implicada. Le Corbusier también estaba haciendo uno al morir y también se puso en el lugar del enfermo. Posiblemente **este cambio de ser arquitecto a ser su usuario sensible es lo que condiciona la buena arquitectura.** Así, las primeras obras que hice en Madrid estaban influenciadas por la arquitectura popular de mi trabajo en los pueblos y es que la arquitectura popular es buenísima. En música tenemos el ejemplo de Manuel de Falla, Béla Bartók, músicos geniales, o Igor Stravinsky mismo.*



En las obras más conocidas que usted realiza en los años cincuenta y sesenta (Gobierno Civil de Tarragona, la central lechera Clesa, el gimnasio de colegio Maravillas, el colegio mayor César Carlos, etc.) late uno de sus fundamentos más arraigados: "principios firmes y evolución en las realizaciones".

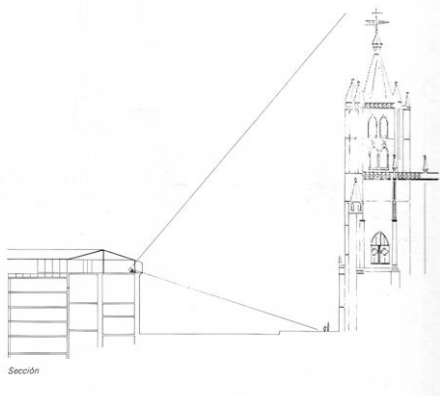
***Hay muchas más obras aparte de éstas tan conocidas. Pero en todas ellas sólo he considerado que, inevitablemente, tenían que ser de esa manera. En ellas se puede estudiar su buen funcionamiento considerando como tal que allí dentro se facilita el***



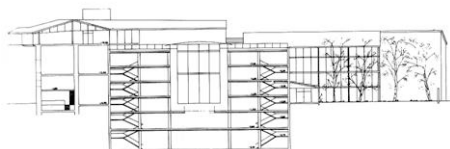
Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 168

<sup>554</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Sentimiento arquitectónico de la prefabricación, Arquitectura n.º. 111, febrero 1968; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 47

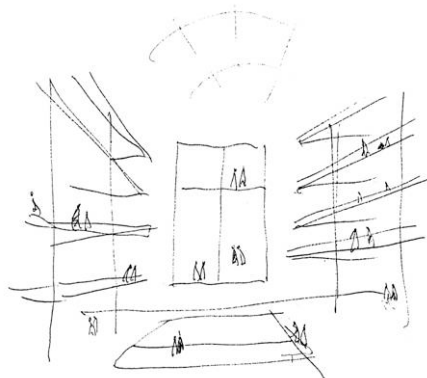
**desarrollar todo lo que dentro tiene que pasar y que, además, se tiene en cuenta, inevitablemente, que el entorno y los materiales son los mejores para su uso; unir todo ello le hace a uno concebir la obra como inevitable.** Esta obra tan publicada del gimnasio del colegio Maravillas, no concibo cómo podía haberla hecho de otra manera. Si yo fuera arquitecto posmoderno hubiese llegado allí y no habría sabido hacer un gimnasio. Cuando me puse a hacerlo resulta que cabían muchas cosas que nadie me pidió pero que se iban añadiendo según avanzaba el proyecto. No sé cómo llamar a esto, porque inspiración me parece demasiado. Yo lo llamaría *ocurrencias*, que es un término que me agrada más.<sup>555</sup>



*El gimnasio de Maravillas; (...) entonces, se resolvió un problema y sigue funcionando y me parece que nadie echa en falta la arquitectura que no tiene.*<sup>556</sup>



**El problema del arquitecto es resolver problemas.** Que no tiene patio, que necesitan más aulas, un gimnasio, todo eso y que, además, sea económico y que se pueda hacer en poco tiempo. Todas esas cosas son las que tiene que resolver, sabiendo muy poco de arquitectura.<sup>557</sup>



Podemos concluir que lo inevitable, necesario, la solución al problema, lo que funciona, lo adecuado al entorno y a la técnica... no son más que empujones para trasladar la arquitectura al ámbito de lo objetivo, lo seguro, cierto, verdadero. Lo que venimos llamando necesidad y otras veces "esencia del problema" o concepto, ahora se traduce por **programa**: ¿Qué es un museo?, ¿Qué es un gimnasio?, ¿Qué es un juzgado? El método, pensar mucho antes de dibujar nada.

#### Museo Provincial de León

*Voy a leer rápidamente las cosas que uno escribe cuando está haciendo el proyecto en vez de hablar sobre ellas ahora, pasado un tiempo que ha servido*



<sup>555</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *El espíritu de un verdadero moderno*, 1987; Entrevista con Pilar Rubio en *Lápiz* nº. 42, 1987; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 111

<sup>556</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Carta Maravillas*, marzo de 1985, Alejandro de la Sota, Ediciones Pronaos, Madrid, 1997; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 73

<sup>557</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 179.

para la meditación o no. Las cosas que se han escrito en el momento de pensar por primera vez. Y se decía:

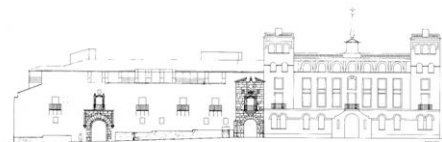
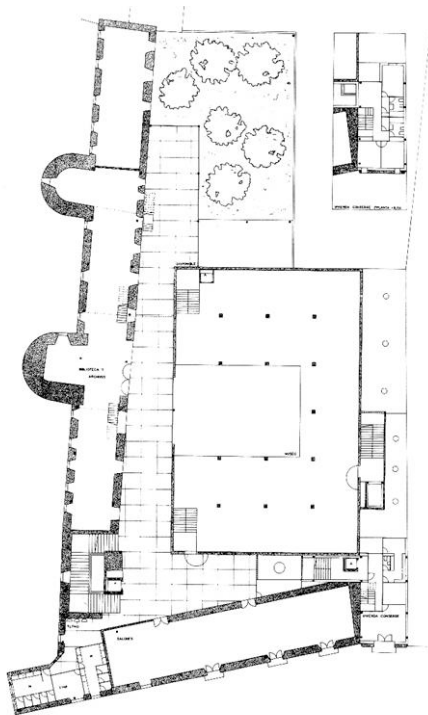
"Un museo es un gran almacén de cosas buenísimas que se permite sea visitado. Su existencia es un hecho antinatural: nada ha sido creado para almacenarse (esto en aquella época era importante escribirlo). Otro asunto. Hoy han aumentado en mucho los temas de readaptación de edificios. Es corriente que un viejo gran hospital o un antiguo cuartel se destinen a centros culturales. Un nuevo museo de arte contemporáneo puede ser destinado a sede política, mientras que otro ministerio se traslada a un edificio bancario. Antes fue un instituto de investigaciones agronómicas el que albergó a la presidencia, que parece que ahora podrá pasar a un edificio también bancario, que no lo era. Todo está ya sucediendo en Madrid. El eclecticismos arquitectónico parece obligado en nuestros proyectos, y parece también obligado un mayor sosiego en nuestras ocupaciones y desocupaciones.

En León, el señor obispo pasa al viejo edificio de Correos y Telégrafos, y el Museo Provincial al Palacio del Episcopado"

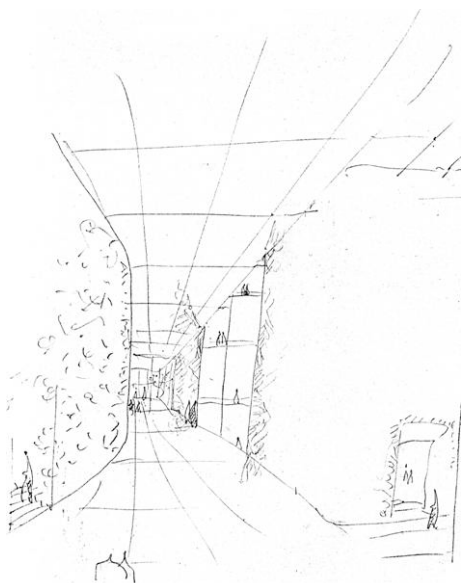
Estas cosas parecen cómicas, pero en aquel momento fue un movimiento en Madrid, y yo, que iba a actuar en León me encuentro con lo mismo. Yo estaba haciendo en León un edificio de Correos y tenía que terminarlo porque Correos antiguo pasaba a Correos nuevo, entonces dejábamos Correos viejo libre para que el obispo se trasladara allí. Todo esto en León donde trabajaba por casualidad, pero supongo que habrá pasado en Murcia y habrá pasado en todos los lados. Este movimiento aún sigue; entonces, ¿todo tiene que servir para todo? Pensamiento.

"Volviendo al tema. El museo-almacén es un edificio que, como todos los almacenes, existe sólo de manera intrínseca en lo guardado". Es decir, que cuando un museo guarda lo que debe guardar, obras de arte auténticas, la fuerza está en ellas; esto no puede olvidarse. Por ejemplo, si uno entra por la puerta de una habitación, pasa por delante de un Goya y sale por la puerta contraria, ese hombre es otro. Esa es la vitalidad que tienen que tener los museos: aquello que encierran. "Refleja cierta tristeza muchas horas al día y todas las de la noche: 'abierto de 10 a 2 y de 5 a 8'. Las horas de apertura se relacionan naturalmente con la obligada vigilancia".

Podría, debería, ser envuelto el museo-almacén con dependencias más alegres y de uso más permanente: bibliotecas, escuelas de restauración, oficinas de información y turismo, bar, club, salón de conferencias,



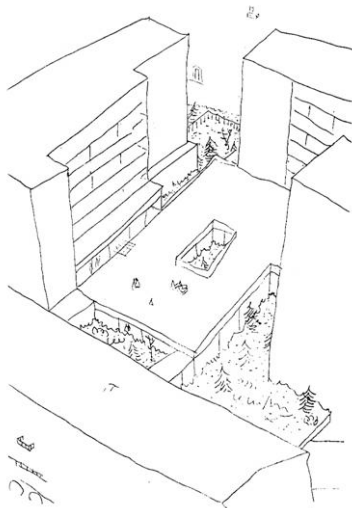
Alzado proyectado



etc., que fuera de las horas de visita al museo seguirían dando vida al edificio que lo envuelve.

Crearía el conjunto, un punto vital de movimiento de personas interesadas por temas próximos a las artes y sería un complemento al gran foco que en León representa la catedral. Todo es posible en León.<sup>558</sup>

El museo-almacén exige una forma natural de contenedor regular. La forma regular admite la plenitud de un gran espacio único y un montón de subdivisiones para minimizar los espacios de exposición. Nuestro contenedor es un cubo aislado dentro del edificio actual, después de haber vaciado su interior. Total hermetismo defendido del robo, incendio...



Una de las experiencias que yo quiero transmitir es que el programa, **el programa de necesidades, es un factor esencialísimo** porque ahí es casi donde se cuece previamente lo que va a ser un buen proyecto, un buen edificio. Normalmente se nos pide una cosa como muy ramploncilla, es decir, nada: un museo. **¡Un museo no se sabe ni lo que es!** En otro caso, por lo publicado que está y lo conocido, un gimnasio. Habría cumplido en el gimnasio del colegio Maravillas con nada, con hacer sólo un gimnasio. Se le han añadido cantidad de cosas que han sido un buen negocio para la propiedad, simplemente por haber aumentado el programa de necesidades. Creo que esto es una de las bases que hace falta recalcar. **Mucho antes de empezar a tener nada en el tablero, pensar en la cosa, en la cosa en sí.** Cuando hablemos más tarde de los juzgados de Zaragoza, veremos (la cantidad de riqueza; riqueza no se puede decir) la cantidad de matices que ha cogido el proyecto, simplemente por no haberlo tocado antes de haber pensado mucho en ello. Este es un primer factor: que el arquitecto haga un programa por su cuenta, basándose naturalmente en el que ha recibido.<sup>559</sup>



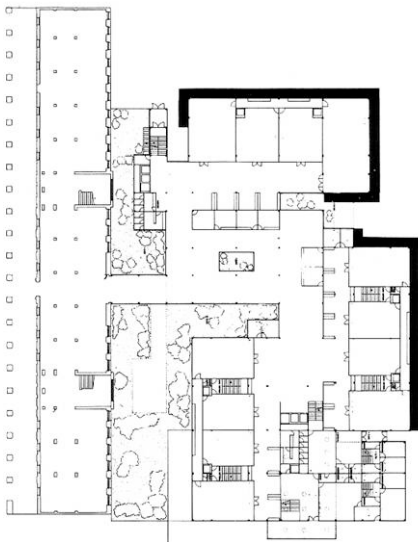
#### Juzgados de Zaragoza

Decíamos del programa de necesidades. Hay un programa de necesidades que es: **tendrá seis aulas para 50 alumnos, ocho para 200, el profesorado, el rectorado, etc., todo eso, incluso con dimensiones. Eso hay que**

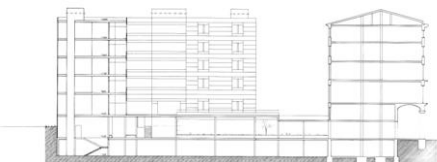
<sup>558</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 188.

<sup>559</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 189.





Planta baja



*cumplirlo, porque son necesidades, digamos, primarias. Pero hay otra serie de necesidades que ni el que encarga ha pensado en ellas, ni uno tiene, podría decir, la obligación de tenerlas en cuenta, pero que creo que son fundamentales. Uno recibe un encargo: "ampliación de los juzgados de Zaragoza", una ampliación mayor que el edificio actual. Entonces estudia el edificio actual y el programa; en cuanto tenga tantas salas de audiencias, tantas salas de juicios, de magistraturas y en cuanto tenga los despachos para los jueces, he cumplido. Pero a mi me parecía que esto no era, y entonces cierra uno los ojos, ¿qué es un juzgado? Se va a ver los juzgados y piensa una serie de cosas.*

*En una presentación oficial que hicimos, con todas las altas jerarquías del Ministerio de Justicia y todos los arquitectos que interveníamos en un proyecto general para toda España de una cantidad de juzgados muy grandes que están ahora en realización, llevamos nuestro proyectito y había que explicarlo. Yo pedí permiso para meterme en camisa de once varas y me lo dieron. Entonces leí estas cosas que son tan sencillas: "Para tanta gente que ha tenido escasos contactos con los ambientes judiciales, el recuerdo que les ha quedado de ellos es siempre extraño (he limado palabras: es desagradable). Tanto da el efecto producido por un pobre y perdido juzgado, como el producido por la más alta sede del Tribunal Supremo.*

*En cualquiera de los casos la impresión es extraña por lo poco que se acomoda a un posible ambiente más asequible y más inteligible. Parece tierra de abogados, su coto ". Todos hemos visto cómo están los abogados en los juzgados están todo el día ahí, todos los días del año después de muchos años, son todos amigos, contentos siempre. Y parece que no debe ser así, ya que existen más protagonistas importantes en el uso de estos edificios. "Se quisiera comprender qué tiene uno que ver con esa pobreza de un pequeño juzgado o con la ostentación e incomprensible presencia de tanto entorchado y purpurinas del más alto tribunal". Si pensáis en las Salesas, pues hay que ver qué fuertes, qué artesonados, purpurina pura, y ahí, en medio de esa purpurina, pues se encuentran esos abogados, vestidos todos de negro. "Cualquier acto humano puede, y parece, debe ser realizado con toda dignidad en ambientes normales y (repito) dignos.*

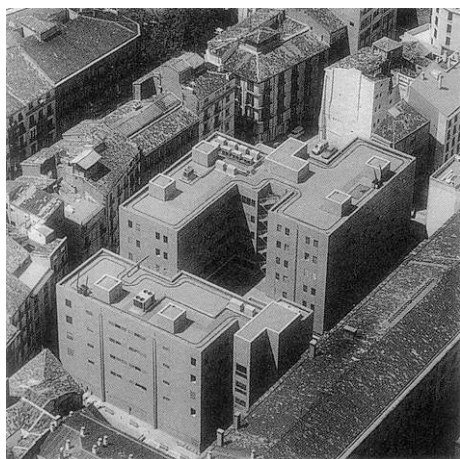
*En cambio normalmente, y al contrario de todo esto, qué mal funcionan en relación con el denigrado y necesario funcionalismo.*

*¿Es posible que, en la mayoría de los casos, se mezclen público, juzgadores y juzgados en una extraña mixtura? Es distinto el buen ánimo de quien juzga, al de quien va*

a ser juzgado; el del declarante, al del último espectador del acto.<sup>560</sup>

*En el caso de los grandes lugares de la justicia, igualmente y a pesar de su grandiosidad, se ven, abriéndose paso entre el apiñado público y a través de los grandes y ostentosos pasillos, a los guardas que conducen a un detenido esposado. Es frecuente en todos los juzgados ver a jueces y magistrados abriéndose camino entre la muchedumbre para llegar a sus despachos o salas de vistas, sabiendo que el estado de ánimo de esa muchedumbre está en algún extremo sensibilizada.*

*No se quisiera llevar este análisis a tantos puntos de la ambientación de estos lugares de Administración de Justicia que si se actualizasen otros serían o deberían ser. Puede recordarse incluso el mobiliario de estos santos lugares. Afortunadamente ya se ve a través del cine y la televisión cómo ha iniciado su evolución, tímidamente en España, con más seguridad fuera de ella.*



*Se piensa que cuando la función de un edificio es importante en sí misma hacia dentro, en el momento de su planteamiento debe reflejarse; el convento desarrollado alrededor de sus claustros, la vivienda íntima envolviendo el patio familiar, la plaza de toros..., estos edificios se cierran para sí, son egocéntricos, mejor, sin fachada, algo contrario a lo normal: ¡fachadas de Audiencias!... hasta llegar a las Salesas, con la estatua de la Justicia en todas ellas: podría ponerse este punto, como tantos otros sobre el tapete".*

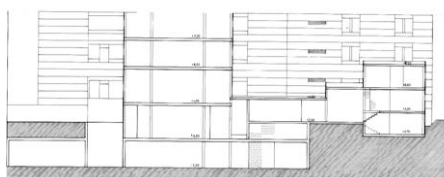
*Yo creo que hasta ahora, los arquitectos, cuando se les encargaba un Palacio de Justicia, se llenaban de gozo pensando en la fachada. El remate ya lo tenían seguro, ya sabemos; la venda, tenían motivo de composición arquitectónica perfecto, esa era la guinda.*

*"La labor del arquitecto no es otra que la de ordenar un ambiente en el que quien lo usa se encuentre a gusto en él: que el funcionalismo, en el más amplio sentido de su significado, sea el correcto.*

*Funcionalismo, funcionamiento es, se repite, que en cada instante la persona que usa un edificio se encuentre bien; funcionamiento es que cuando se desplaza dentro del edificio se encuentre en su andadura con quien tiene que encontrarse y no con otros; que*



Planta primera



Sección C-C

<sup>560</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 195.

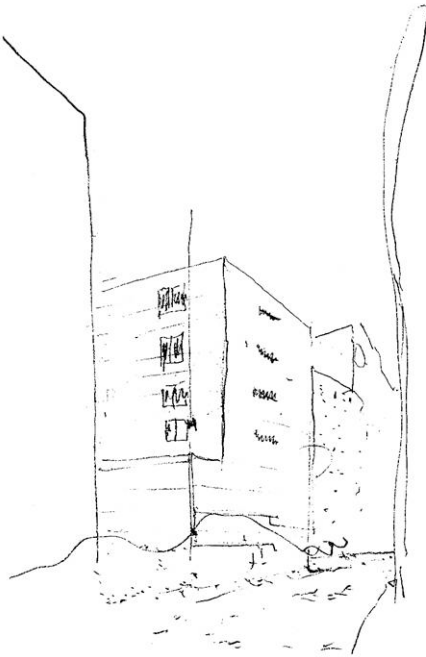


*cuando le interese mezclarse con otras personas ajenas, esta mezcla sea realizada con normalidad; que si necesita paz la encuentre en sus lugares de trabajo, de pensar; funcionamiento es que el edificio sea claro de uso, y no solamente para quien lo conoce, sino también para quien lo usa por primera vez, que sea claro y hasta grato aunque esté destinado a ser edificio de juzgados...*

*Un edificio que permita desarrollar con toda normalidad las funciones para las que fue concebido y que, sin embargo, permita cualquier posible cambio al existir también ese cambio en sus funciones o destino: versatilidad, deberá ser versátil, como todo cuanto tiene futuro variable".*

*Si no se sabe ahora, por ejemplo, si va a haber juzgados libres o juzgados públicos; por eso hay que dar un margen. Esto lo he leído delante de las altas jerarquías, del ministro para abajo. Incluso, al salir, me pidieron estas cuartillas porque decían que encerraban algo de lo que también ellos, sin saberlo, llevaban dentro.<sup>561</sup>*

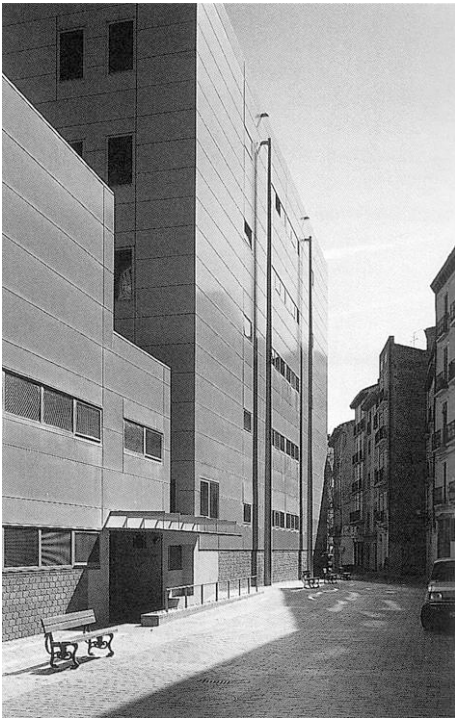
*¿Por qué es tan desagradable un juzgado? Yo he coincidido en alguna ocasión en una desgracia de estas, concretamente en el incendio de la discoteca de Madrid, que estaban los ánimos de los padres de los afectados, yo fui con uno de ellos, y en el pasillo cogían al juez y lo vituperaban, lo cogían por las solapas, le tiraban de la chaqueta, en el mejor de los casos. A este juez, si el arquitecto no tiene en cuenta esto, resulta que le obliga todos los días a pasar por este público, que muchos días puede estar muy tranquilo, pero en otras ocasiones, puede estar muy incómodo, muy excitado. Ese juez está obligado a pasar por medio de esa muchedumbre excitada; resulta que quien puede evitar esto es el arquitecto. Hasta ahora, ya se sabe, las cosas funcionan de esta manera, que todo el mundo pasa por todos los lados. Pasa un pobre detenido y se encuentra con sus familiares que le esperan, que bajan la cabeza, que la suben, que lloran... y al lado hay ese grupo de abogados que están como los médicos en los sanatorios que no pueden llorar en un quirófano, pero, en cambio, en la habitación de al lado sí está la familia llorando, porque no saben cómo va a salir la operación. Esto, análogo, ocurre en los juzgados, porque los médicos, como los abogados, están en su medio, en su coto. Los abogados están muy contentos porque sueltan el último chiste o están muy excitados porque la justicia está atacada ahora públicamente. Y todo esto se junta en un lugar, en estos pasillos oscuros, horrorosos, llenos de humo, con un conserje que llama a las vistas que tiene con una cuartilla escrita por él con bolígrafo, ¡Juanito Pérez: otro*



<sup>561</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 196.

*que no viene!, y tachan. Estas cosas son vulgares y pasan todos los días, y esto es arquitectura. Cuando nos ponemos intelectuales esto no es arquitectura, nos separamos tanto de esto que decimos que esto es del hombre de la calle. **La arquitectura es que uno esté bien en el ambiente que el arquitecto ha hecho.** Esto está en nuestras manos, a veces de manera casi ostentosa como yo con estas presuntuosas cuartillas; antes de hablar del edificio, hablar de la cuestión previa. Otras veces en silencio, lo que hay que pensar es voy a hacer esto porque simplemente por hacerlo van a vivir mejor: es nuestra obligación.*

*Como consecuencia de esto ha salido un nuevo edificio de juzgados, mucho mayor que el que existe actualmente, en el que por primera vez se hace un corte importante que es separar las salas de vistas del despacho de los jueces, que es una cosa que siempre estaba perfectamente unida. Entonces era un elemento con el que se jugaba, se ponía aquí o allí, donde fuera, pero siempre iba la sala de vistas y, al lado, el despacho del juez que abre la puerta, revisa la vista y se va otra vez a su despacho.<sup>562</sup>*



*Antes nos metíamos con los entorchados, ¿qué ambiente debe tener la sala de juicios? ¿dónde se juzga? El elemento aislado. En Brasilia concretamente, Oscar Niemeyer arrasó. Nunca puede juzgar un hombre a otro desde un peldaño más elevado; ni un centímetro. Yo me siento con el delincuente y me cuenta todo lo que ha pasado, yo le digo todo lo que tengo que decirle pero, de hombre a hombre. Esto parece que es una tontería pero desde esos escalones ingleses y con la peluca y todo eso, los delincuentes desaparecen, ¡que hagan de mí lo que quieran que no me defiendan. El tamaño del juzgador, el tamaño-juez es el del estrado que se le pone, eso también hay que pensarlo. Queremos evitar todo eso, está legislado y no podemos. Cualquier sala de estas tiene, por obligación, una tarima que es para los que juzgan, y tiene un corte para que el juzgado no esté sobre esa tarima. Estas cosas son cosas que están mandadas así, pero hay que luchar contra ellas: que una sala de juicios sea una cosa sencilla, sin tanta fanfarronada.<sup>563</sup>*

<sup>562</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 197.

<sup>563</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 200.

- Un método que -ya se dijo- deja de lado la memoria y se basa en la razón, la lógica y el sentimiento.

*El procedimiento para hacer la arquitectura lógica es bueno: se plantea un problema en toda su extensión, se ordenan todos los datos que se hacen exhaustivos teniendo en cuenta todos los posibles puntos de vista existentes. Se estudian todas las posibilidades de resolver el problema de todas las maneras posibles. Se estudian todas las posibilidades materiales de construir lo resuelto en lo que ya han entrado estas posibilidades. Un resultado obtenido: si es serio y si es verdad el camino recorrido, el resultado es arquitectura.*

*Es curioso el comprobar cómo es necesario el uso de la totalidad de los datos y como no da producto la falta de uno de ellos.*<sup>564</sup>

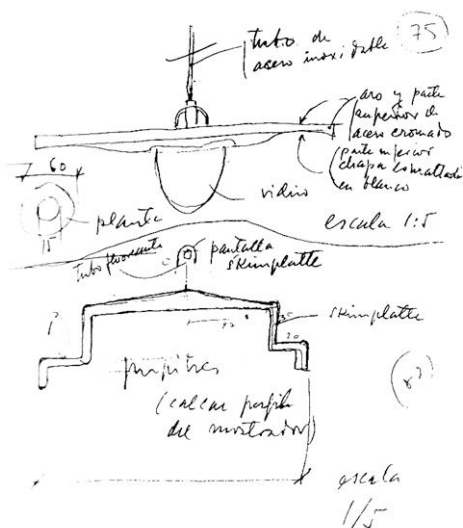
¿Cuándo comienza su labor en el campo del diseño industrial?

*¿Sabe uno verdaderamente cuándo ha empezado a proyectar? Nosotros los arquitectos lo supimos cuando en la escuela de arquitectura nos mandaban hacer el primer "proyecto", lo que hoy llaman "diseño", confundiendo, como en tantas otras cosas, conceptos y palabras.*

**Se piensa, se tiene una idea y se proyecta.** Nunca mejor empleado el término, ya que de esa idea se hacen proyecciones horizontales, verticales... entonces ¿cuál es el proyecto: la idea o su proyección?

*Para los arquitectos, y de una manera general, en la mayoría de los casos sucede que el diseño es una continuación de la arquitectura. La necesidad de un mueble determinado, de un objeto, de tantas cosas que van a continuar nuestra obra, es un principio generalizado de los primeros diseños.*

*Lejos de toda presunción tomemos el ejemplo de los grandes arquitectos que fueron nuestros maestros; todos llenaron sus obras de "diseños" propios ya que no existían los que esas obras exigían. Y es que cuando un arquitecto proyecta un edificio, tanto en el interior como en el exterior, ha de completarlo en "su" línea, y esto es normalmente difícil de hacer con productos comerciales, si es que la obra es verdaderamente "suya". También es cierto que estos diseños pueden ser tan generalizables que sirvan para usos más ajenos y ahí tenemos ya en el*



<sup>564</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Por una arquitectura lógica, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme nº. 152, mayo-junio, 1982; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 71



comercio un mueble, un objeto, no sólo para el arquitecto y su obra, sino además para el público en general.

Existen por otro lado buenísimos diseñadores, que no han sido ni han querido ser arquitectos, y que producen muebles perfectamente comercializables Parten, sin embargo, cuando la cosa va en serio, de necesidades generales, necesidades a veces con un margen mínimo para el diseño, que son o tienen un origen más frívolo de capricho, de vaguedades, y que en muchos casos por esa misma frivolidad y "no" necesidad, alegran el mercado y nuestras propias vidas.

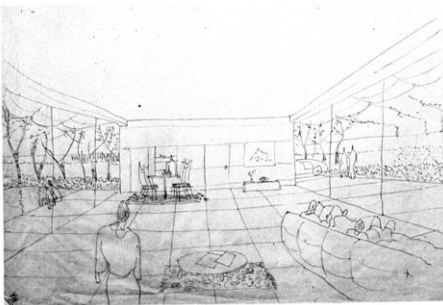
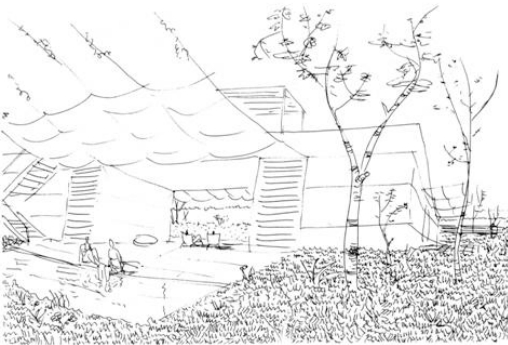
El diseño tal como lo conocemos ahora nace cuando muere la artesanía, son flores sobre su tumba. La artesanía tiene un valor puntual, de cada cosa en sí misma por el hecho de ser manoseada por su autor. El diseño es el buen proyecto de mil cosas repetidas, igual de bien diseñadas. Al diseñar un objeto se piensa en que ha de repetirse, en el proceso industrial, en los materiales, en su economía... **Es la cabeza la que trabaja y no las manos con la navajita.**<sup>565</sup>

Hacer arquitectura es una **proceso mental** y, en él, el programa es importantísimo.<sup>566</sup>

- Dirigidos al "estar bien" en este lugar, que completa la verdad meramente funcionalista en arquitectura.

Proyectar desde la sensibilidad del usuario, más que desde un funcionalismo científico y para métrico de arquitecto.

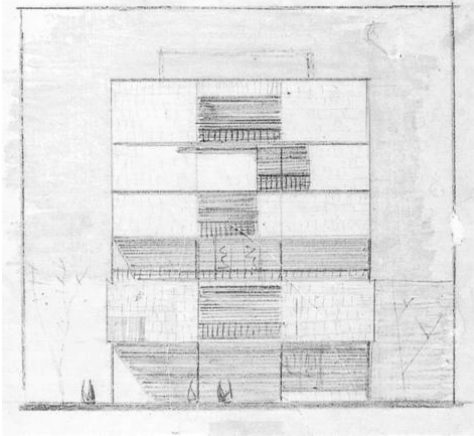
**¿Se está bien en los lugares donde vamos? Hace tiempo un estudiante de arquitectura vino a verme para preguntarme o pedirme algún tipo de consejo para saber qué era y cómo se hace la buena arquitectura. Como me pareció que había bastante nobleza en la pregunta, le propuse como ejercicio que cuando estuviera en**



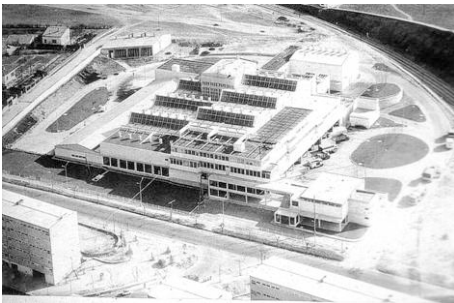
<sup>565</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Proyectar arquitectura y diseño, Original mecanografiado titulado " Proyectar arquitectura y diseño " (dos hojas sin fecha), Entrevista con Juana Vera. Publicada originalmente en De diseño, 11, junio 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 108.

<sup>566</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conversación de Alejandro de la Sota con J. Manuel Gallego, Pedro de Llano, Cesar Portela en Madrid en 1990. Publicada originalmente en gallego bajo el título "Unha conversa...", en Grial nº. 109, 1991 (traducción de Juan Pablo Naya y Moisés Puente); Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 128.

*cualquier sitio pensara con sensibilidad si se encontraba bien allí o no. Le dije que hiciera una relación de lugares en los que se había encontrado bien o mal razonando al lado el porqué. Podía ser un cine, un palacio, la casa de un amigo o la calle y así cuando quisiera proyectar algo podría usar estas anotaciones. Creo que lo entendió muy bien y el final de la historia es que no volvió por aquí. No sé si es que creía que había una fórmula mágica para hacer buena arquitectura y que la teníamos escondida. (...) Desde mis primeros años de profesión **entendí que todo giraba en ese "estar bien"**, entendía que tenías que albergar a gente para "que estuviera bien". Parece como si un arquitecto sólo está obligado a tener una gran cultura arquitectónica que significa saber y conocer todo lo que ya está apreciado como bueno, pero la diferencia es que, para mí, la cultura arquitectónica, es sólo una cultura más, e incluso son más eficaces aquéllas que te hacen pasar mejores ratos como, por ejemplo, la música; te favorecen mucho más y son más útiles que meterse en una biblioteca de buena arquitectura.<sup>567</sup>*



Lo cuenta con otras palabras en Pronaos, recalcando que no existen **recetas** heredadas :



*En Arquitectura no se aprenden soluciones. "Lo que se puede enseñar no merece la pena ser aprendido" (Le Corbusier). Es necesario hacerse a uno mismo, prepararse profundamente para que en el momento de buscar soluciones salgan con naturalidad.*

*Se presentó en el estudio un estudiante de Arquitectura "buscando soluciones". "He oído en la Escuela su nombre repetidas veces como arquitecto de soluciones sencillas y razonables. Soy un estudiante mediocre y pienso que si usted me indica alguna de esas soluciones ya por sencilla podría yo emplearla."*



*"Esto no es una Farmacia", fue mi respuesta inmediata. Pensé luego que podría ayudarle. "Compra un cuaderno. En las páginas pares anotas todo lo que vas encontrando en el medio en el que te desenvuelves, en los ambientes que visitas, aquello que te resulta grato. En las impares lo que verdaderamente te moleste. Naturalmente, seguidas unas y otras anotaciones de un análisis del porqué. En el primer problema que tengas que resolver usas las notas del cuaderno y el resultado puede ser provechoso."*

<sup>567</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, Entrevista con Pilar Rubio en Lápis nº. 42, 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 110.

*Llegue a la conclusión de que el consejo podría ser acertado.*<sup>568</sup>

No conocemos la identidad de aquel estudiante, pero al oír a Peter Zumthor leyendo las notas de su cuaderno, parece que, de algún modo, siguió aquella lección. Es el inicio de su reciente conferencia titulada "atmósferas":

*La atmósfera habla de una sensibilidad emocional, un percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir. No en todas las situaciones queremos recapacitar durante mucho tiempo si aquello nos gusta o no, sobre si debemos o no salir corriendo de allí. Hay algo dentro de nosotros que nos dice enseguida un montón de cosas, un entendimiento inmediato, un contacto inmediato, un rechazo inmediato. Algo bien distinto de ese otro pensamiento lineal que nosotros también poseemos y que también me gusta: pasar mentalmente de la A a la B de una forma ordenada.*

(...)

*Para que veáis que quiero decir con esto, leeré algo que tengo escrito en mi **cuaderno** de notas sobre el tema.*

*"El jueves santo de 2003. Aquí estoy, sentado en una plaza al sol, un gran soportal, largo, alto, hermoso bajo el sol. La plaza -frente de casas, iglesia, monumentos- como un panorama ante mis ojos A mi espalda la pared del café. La justa densidad de gente Un mercado de flores. Sol. Las once. La cara de enfrente de la plaza en sombra, de un apacible color azulado. Ruidos maravillosos: conversaciones cercanas, pasos en la plaza, en la piedra, pájaros, ligero murmullo de la multitud, sin coches, sin estrépito de motores, de vez en cuando ruidos lejanos de una obra. Me figuro que el comienzo de las vacaciones ya ha ralentizado los pasos de la gente. Dos monjas -esto es de nuevo real, no me lo estoy inventando-, dos monjas cruzan la plaza gesticulando, con un andar rápido, sus tocas ondean ligeramente, cada una de ellas lleva una bolsa de plástico. La temperatura: agradablemente fresca y cálida. Estoy sentado bajo el soportal, en un sofá tapizado en verde pálido, en la plaza. La estatua de bronce sobre su alto pedestal frente a mí me da la espalda, contemplando, como yo, la iglesia con sus dos torres. Las dos torres de la iglesia tienen un remate diferente; empiezan siendo iguales abajo y, al subir, se van diferenciando. Una de ellas es más alta y tiene una corona de oro alrededor del extremo de la cúpula. Pronto vendrá hacia mi, cruzando en diagonal la plaza desde la derecha".*

---

<sup>568</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Recuerdos y experiencias, en Alejandro de la Sota, arquitecto; Editorial Pronaos, Madrid 1989; página 12



Ahora bien, ¿Qué me ha conmovido de allí? Todo. Todo, las cosas, la gente, el aire, los ruidos, los colores, las presencias materiales, las texturas, y también las formas. Formas que puedo entender. Formas que puedo intentar leer. Formas que encuentro bellas. ¿Y que más me ha conmovido? Mi propio estado de ánimo, mis sentimientos, mis expectativas cuando estaba sentado allí. Me viene a la cabeza esa célebre frase inglesa, que remite a Platón: "Beauty is in the eye of the beholder" (La belleza esta en los ojos de quien mira). Es decir: todo esta solamente dentro de mi. Pero entonces hago el experimento de quitarme la plaza de delante, y ya no tengo los mismos sentimientos. Un sencillo experimento, disculpad la simplicidad de la idea. Lo cierto es que, al quitarme la plaza de delante, mis sentimientos desaparecen con ella. Nunca hubiera tenido tales sentimientos sin esa atmósfera de la plaza. Lógico. Hay un intercambio entre las personas y las cosas. Con esto tengo que tratar como arquitecto. Y pienso: esta es mi pasión. Existe una magia de lo real.<sup>569</sup>

Ambos van mucho más allá del ingenuo "funcionalismo".

**La labor del arquitecto no es otra que la de ordenar un ambiente en el que quien lo usa se encuentre a gusto en él:** que el funcionalismo, en el más amplio sentido de su significado, sea el correcto.

**Funcionalismo, funcionamiento es, se repite, que en cada instante la persona que usa un edificio se encuentre bien.**<sup>570</sup>

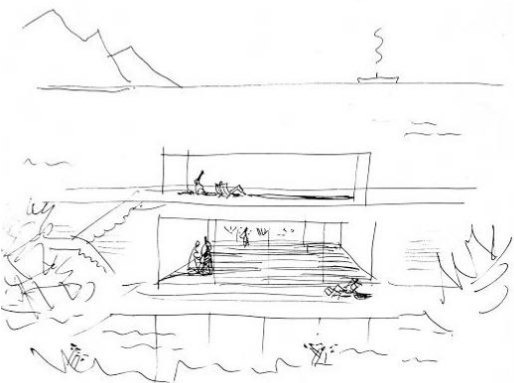
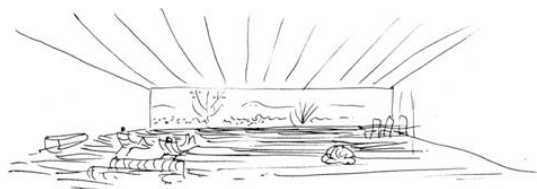
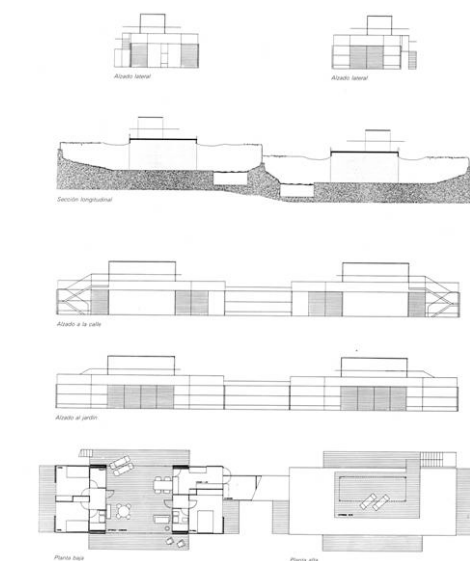
**La arquitectura es que uno esté bien en el ambiente que el arquitecto ha hecho.** Esto está en nuestras manos, a veces de manera casi ostentosa como yo con estas presuntuosas cuartillas; antes de hablar del edificio, hablar de la cuestión previa. Otras veces en silencio, lo que hay que pensar es voy a hacer esto porque simplemente por hacerlo van a vivir mejor: es nuestra obligación.<sup>571</sup>

Alvar Aalto estuvo unos años en un sanatorio y, cuando salió, pidió que le encargaran hacer uno y así hizo uno suprimiendo todo lo que no le había gustado. Eso es un

<sup>569</sup> ZUMTHOR, Peter; *Atmosferas*; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2006 (1ª edición)

<sup>570</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 196.

<sup>571</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 197.



*buen arquitecto porque lo importante es lo que él añadió como enfermo, como persona implicada. Le Corbusier también estaba haciendo uno al morir y también se puso en el lugar del enfermo. **Posiblemente este cambio de ser arquitecto a ser su usuario sensible es lo que condiciona la buena arquitectura.** Así, las primeras obras que hice en Madrid estaban influenciadas por la arquitectura popular de mi trabajo en los pueblos y es que la arquitectura popular es buenísima. En música tenemos el ejemplo de Manuel de Falla, Béla Bartók, músicos geniales, o Igor Stravinsky mismo.*

(...)

*Hay muchas más obras aparte de éstas tan conocidas. Pero en todas ellas sólo he considerado que, inevitablemente, tenían que ser de esa manera. En ellas se puede estudiar su **buen funcionamiento** considerando como tal que allí dentro se facilita el desarrollar todo lo que dentro tiene que pasar y que, además, se tiene en cuenta, inevitablemente, que el entorno y los materiales son los mejores para su uso; unir todo ello le hace a uno concebir la obra como inevitable".<sup>572</sup>*

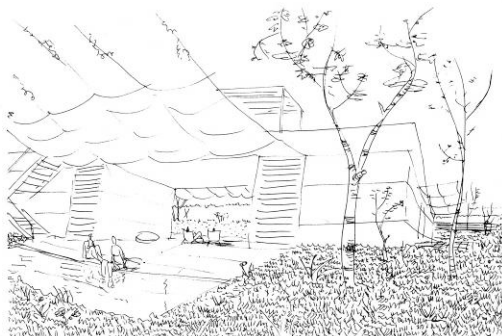
**Conseguir que el hombre viva mejor.** Que la ciudad sea alegre, humana y abierta al paisaje. Que sus habitantes hagan un trabajo metódico y creador de auténtica riqueza.<sup>573</sup>

**Lo único importante es que la gente se encuentre mejor,** que viva mejor y que los demás no se den cuenta de todas esas cosas. Excepto en el caso de edificios "sobresalientes" **es para lo que nació la arquitectura,** ¿no es cierto? La casa de Don Fulano de Tal. Menos cuando aparece un genio como Gaudí, la casa viene, simplemente, a resolver un problema familiar.<sup>574</sup>

<sup>572</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, 1987; Entrevista con Pilar Rubio en Lápiz nº. 42, 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 111.

<sup>573</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Puntos básicos de una posible orientación arquitectónica; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 14

<sup>574</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conversación de Alejandro de la Sota con J. Manuel Gallego, Pedro de Llano, Cesar Portela en Madrid en 1990. Publicada originalmente en gallego bajo el título "Unha conversa...", en Grial nº. 109, 1991 (traducción de Juan Pablo Naya y Moisés Puente); Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 131.

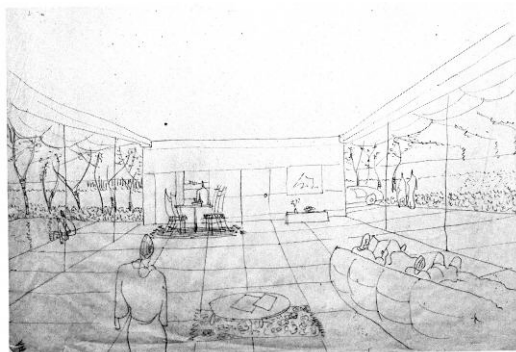
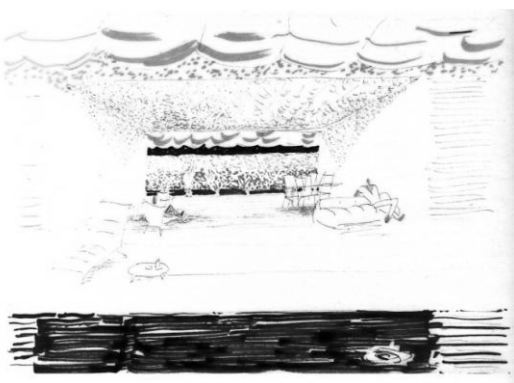


**Existe comodidad del cuerpo y del espíritu.** La del cuerpo puede ser sinónimo de confort y se consigue con muelles, finas plumas, etc.; la del espíritu es más difícil y puede traducirse en sensaciones de sosiego, placidez, armonía...; la primera es producto de la técnica; la segunda de la sensibilidad y exquisitez del espíritu. La unión de ambas es indispensable para toda buena decoración moderna. Trataremos hoy solamente de esta última.<sup>575</sup>

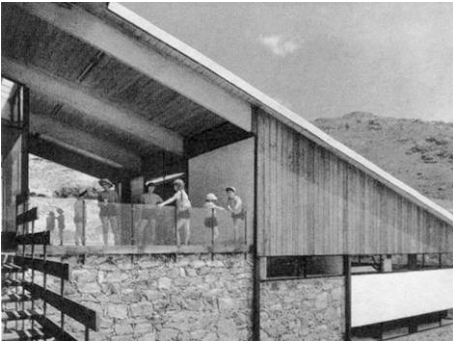
Así lo señala Juan Navarro en un acertado comentario a los dibujos realizados para Alcudia:

**Un modo de vivir está representado en este proyecto,** y los dibujos tienen el aire y la dimensión de una utopía. Allí están los personajes en un delicioso retrato de vida mundana: contemplación, ligereza estival. Junto al coche deportivo, dos personas charlan en la cancela; un barco en la línea del horizonte indica la condición isleña y la evasión. Todo tiene una apariencia sociable y sin problemas. Un día igual a otro, amigos y familia en el deseado sueño del verano permanente.

Esta manifestación del vivir concreto está lejos de ser banal. Los dibujos conmueven al fundir en todo momento lo necesario y lo contingente, lo próximo y lo lejano, lo estático y lo móvil en diferentes escalas, situaciones y ritmos. La rutina diaria se desarrolla en un fondo apenas constrictivo, en el clima dulce del litoral balear. Su carácter libre, sin insistencias ni obstrucciones, y su transparencia, se fuerzan en el juego de continuidades, oposiciones, reflejos y simetrías del proyecto, y en la disposición de sus elementos constructivos. Algunos de estos efectos han sido ya señalados, otros más se pueden hacer y parecen no agotarse. Hay continuidad entre la vida representada y lo construido: todo crece como lo hacen las plantas y aún la casa misma porque aunque es lo único que podía estar fijo o enraizado, tampoco lo está: el suelo, las paredes y el techo son de paneles metálicos fabricados en taller y llevados allí como semillas en volandas; el toldo y la hiedra se apoyan y crecen en el mismo hilo, línea de fusión entre lo animado y lo inanimado; los toldos prolongan el espacio cubierto hacia fuera a los dos lados, a lo abierto sobre el mar y sobre la piscina en un efecto de simetría. En incluso los puntos negros que representan las gafas de sol de un habitante están allí para prolongarse y convocar el espacio soleado.



<sup>575</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La decoración moderna en los interiores, ABC, 21 de octubre de 1951; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 20



La arquitectura se perfila aquí como cristalización de extremos: la casa se ha hecho un sitio entre los muros de la parcela como acumulación de materia en sus límites. La organización de lo doméstico (estar, entre cocinar y reposar) tiene su equivalencia en lo obligado y lo libre: hay una clara oposición entre la fijeza de las cajas que albergan cocinas o dormitorios y la movilidad de las puertas-ventanas del estar. Hay un equilibrio entre la manifestación física de lo que consideramos variables esenciales y lo que se deja libre para el pasatiempo.

La arquitectura es también como un residuo de funciones; está tejida en procesos y es reflejo de una organización en tiempos y ritmos vitales. El proyecto es todo ello y resulta difícil separar el contenedor de lo contenido. **La arquitectura se inclina a no ser, es incorpórea, como el aire marino, como la luz sin nubes** y como los cuerpos traslúcidos, fantasmales, de los dibujos. Sobre todo se ofrece un proyecto que no es de obra; aquí se expresa claramente que la arquitectura no es artefacto y que está, en su esencia, más allá de eso. Todo esto se cuenta con gran precisión visual, con estilo y humor.

Estos dibujos muestran la esquivada magia artística de la obra de Alejandro de la Sota. Todo es transparente y explícito y, sin embargo, aquí la arquitectura se retira, se oculta, se hace casi opaca. Queda admirablemente ilustrado a través de los dibujos lo que habría podido llegar a ser este conjunto de viviendas de Alcludia de haberse construido, pero además, reflejan una idea de la arquitectura que, en actitud desprendida, austera, es capaz de negarse mucho a sí misma.

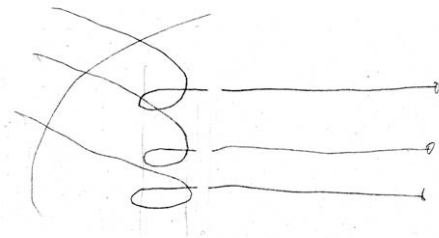
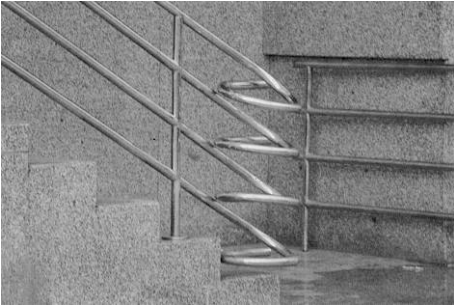
Quizá vemos también aquí lo que es propio del buen arte, ese desposeimiento enigmático, esa paradójica 'transparente opacidad'. En un momento en el que la un mero objeto, esta manera de distanciarse, de desinteresarse por la obra, es ejemplar y responde a un ideal más generoso y alto: renuncia a toda obsesión por la aparatosa materialidad para casi no ser. **Construir y habitar se identifican** al equilibrar sus demandas, al ponerse lo uno en la situación de lo otro. Construir para dar salida más libremente a una realidad viva y mostrar la verdad sencilla del habitar.<sup>576</sup>

**La importancia de la arquitectura no es otra que la del ambiente que crea. Un ambiente es conformador de conductas.**

No puede entrar un desaliñado en el pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe. Esto es importante.

Es curioso que todos los arquitectos retratamos la arquitectura vacía de personas, sabiendo que ha nacido

<sup>576</sup> NAVARRO BALDEWEG, Juan; "Construir y Habitar"; Monografías A & V nº 68, Madrid, Noviembre diciembre de 1997; páginas 30 y 31



*para ser usada por personas, y es que la arquitectura es permanente, duradera; las personas cambian, La arquitectura de Mies se retrató con Mies dentro, y es porque Mies, su persona, su figura, fue tan correcta como su arquitectura. Esto es con las personas. Con las cosas es lo mismo.*<sup>577</sup>

### 3 Construida con los medios del momento.

**-Pues no se pretende una atemporalidad piramidal, en la durabilidad de la obra, sino regresar al modo intemporal: Resolver el problema, construyéndolo con lo que hay aquí hoy ahora.**

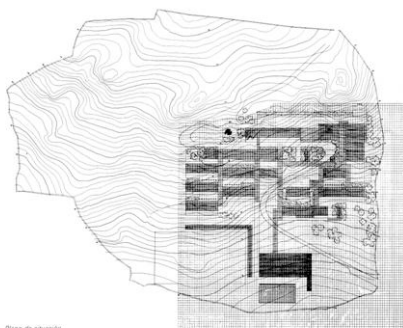
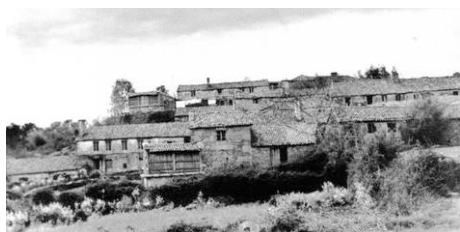
*De la misma manera, cuando queremos hacer una **arquitectura eterna**, seguimos recurriendo a los materiales que consideramos nobles por perdurables, olvidándonos que el hombre siempre usó de los que dispuso y siempre aplicó sobre ellos el máximo nivel de conocimiento y ambición. Con la irrupción de la tecnología, la arquitectura cambió y con ella debían cambiar nuestros conceptos. La tecnología nos hace pensar en otros problemas. La revolución industrial creó nuevas necesidades y también nuevos instrumentos que permitieron extender las soluciones: aparece el confort, vivir mejor más gente. Nuevas necesidades se hacen indispensables, la comodidad y funcionalidad se convierten en los nuevos criterios que deben guiar las obras.*<sup>578</sup>

*Es muy importante alejarse a tiempo de la obra, lograr no manosearla.*

*Por ejemplo: el edificio de Correos de León es una obra de tecnología en cierto modo avanzada, pero cargada de imperfecciones técnicas que le dan ese sabor especial, cierto encanto de lo artesano, de lo incontrolado, que no tiene la arquitectura sometida a procesos industrializados puros, construidos en países más desarrollados. He transigido en ella temas que asumen nuestras limitaciones, la deficiente*

<sup>577</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El pabellón de Barcelona de Mies, Arquitectura, 261, julio-agosto 1986; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 75

<sup>578</sup> DE LA SOTA, Alejandro; De las restauraciones, Restauración & Rehabilitación n°. 0, julio-agosto, 1994; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 92



Plano de situación

*especialización. Sin embargo, he considerado inflexibles otros aspectos, aparentemente menores, pero esenciales para defender aquello en que crees. Recuerdo que rehicimos bastantes metros de tubo de barandillas de escaleras porque no se distanciaba dos centímetros, en un encuentro que hacía que flotase el espacio...*

*No creo en la arquitectura como exhibición de instrumentos técnicos, tubos, pilares, instalaciones. Por el contrario, éstos deben actuar con naturalidad, sin esfuerzos, ligeros, casi invisibles.*

*(...)*

*La piedra y la madera son materiales que fabrica la naturaleza. De ahí su nobleza ligada a su gravedad, a su duración y a su temporalidad.*

***La arquitectura tradicional está muy unida a lo imperecedero. Mies van der Rohe, por ejemplo, que hizo el edificio Seagram, comparable a la mejor arquitectura de la historia, tuvo que debatir en su interior el carácter perecedero.***<sup>579</sup>

La anhelada atemporalidad no estriba, ya se ve, en la durabilidad de los materiales. Las obras pasan. Las ideas permanecen.

***Preocupa al hombre el problema de la supervivencia. Sobrevivirnos es, en nosotros, arraigado deseo: momificarse, pensar en reencarnaciones, preparar tumbas llenas de aquello que pueda prolongar nuestra vida de muertos son consecuencia de esta preocupación; tal vez el arte sea una consecuencia más: el arte es una supervivencia.***

***Crear –"producir algo de la nada"- por antonomasia es solamente a Dios a quien pertenece; en su acercamiento, el hombre crea; tanto más elevado será su arte cuanto mayor sea este acercamiento. Unida a esta elevación, a esta pureza en la concepción, va la supervivencia de la obra de arte; su valor se mide por esta supervivencia. No es necesaria la supervivencia de la obra en sí; basta con que exista en la idea que alentó su creación.***<sup>580</sup>

<sup>579</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Entrevista sobre la obra de Arne Jacobsen, 1990; Entrevista con Sara de la Mata y Enrique Sobejano, publicada originalmente en *Arquitectura* nº. 283-284, marzo-junio, 1990; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 118.

<sup>580</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Arquitectura y naturaleza*; Conferencia pronunciada en el curso de Jardinería y Paisaje, publicada originalmente en: De la Sota, Alejandro, *Arquitectura y naturaleza*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1956; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 149.

*Esta charla de hoy es sobre el paisaje y la arquitectura, que así, genéricamente, pueden ser cosas vagas, algo como hablar de pájaros y flores; dicha, además, por mí, tal vez nada enseñe.*

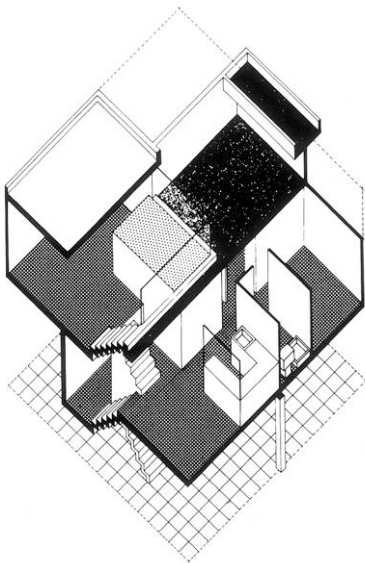
*Estas son Sesiones de Crítica; por tanto, hay que criticar. Se tocan algunos puntos que, si hoy sólo se rozan, podrán otro día ser recogidos por alguien de más peso que, de esta nada, haga algo.*

*Dice la Real Academia: "paisaje es una porción de terreno considerada en su aspecto artístico". Nada indica esta definición si en esta porción de terreno ha de haber o ha de faltar la edificación, la obra de fábrica; por tanto, es de creer que puede existir y puede faltar. Voy a llamar paisaje rústico a este último y urbano a aquél; cabe todavía un paisaje mixto, formado por ambos.*

*Es evidente que el paisaje que el hombre se encontró sobre la tierra era rústico; faltaban las obras que él había de introducirle. No consideraremos aquí las obras realizadas por infinidad de variados animales, que en ocasiones bien podrían ser consideradas, por su belleza y funcionalismo, casi como obras de arquitectura. Seguramente sería una maravilla la contemplación de aquellos paisajes; aún hoy nos admiramos y alabamos un paisaje salvaje, donde todavía el hombre no puso el pie ni su mano pecadora, paisaje que, sin embargo, contemplamos desde un coche que rueda sobre espléndida carretera, trazada dentro de su virginidad; nos contentamos con poco.*

***Necesitó el hombre guarecerse, necesitó arreglar un poco su vida sobre la tierra: construyó. Cogió para ello lo que más cerca tenía: barro, piedras, en el árido terreno; troncos, palos, cañas y hojas, en la selva. Su ingenio superior le llevó a hacer construcciones también superiores. Más adelante, su sentido artístico las mejoró, creando arquitectura; o tal vez mató el encanto de aquellas primeras obras. ¡De todo pasa!***<sup>581</sup>

***El hombre construyó siempre con lo que tuvo a mano: barro, piedras, árboles, en sus primeros tiempos. Con su imaginación inventó materiales nuevos y los usó: fundió y elaboró metales, los forjó y laminó, inventó hormigones, los pretensó, inventó estructuras y olvidó***



Axonometría

<sup>581</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La arquitectura y el paisaje, Madrid, 1952; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 134.

*los pesados muros, soñó y alcanzó la posibilidad de cerramientos inverosímiles, muros cortina...*

*Claro, añadió el transporte. Lo que fabrica aquí puede usarse allá.*

*(...)*

*Los cambios de los estilos arquitectónicos fueron siempre culturales. Hoy son materiales; únicamente los nuevos materiales nos permiten hacer nuevas arquitecturas.*<sup>582</sup>

*Emociona mucho aprender la seriedad de los sabios investigadores. Leer libros o revistas de arquitectura es una cosa realmente aburrida. En cambio, tener conversaciones con gente de otra naturaleza le enriquece a uno por dentro.*

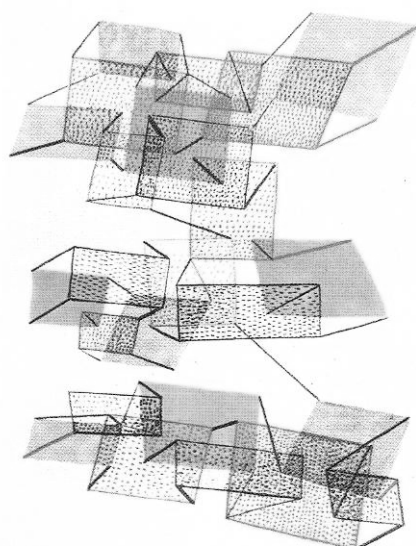
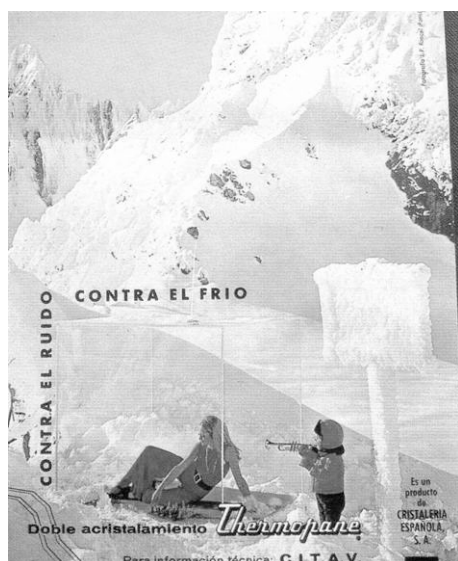
***El mejor maestro de arquitectura es el cartero, ese carterito que llega con propaganda (hoy fenomenal) orientativa de verdad y bastante seria. En muchos casos es un estudio profundo. Entonces llega ese cartero, llama a la puerta y le da a uno un folletito de esos y resulta que aquel folletito está tan lleno de posibilidades que hace que sea un buen día arquitectura. Esto puede ser más interesante que leer a James Stirling o Louis I. Kahn.***



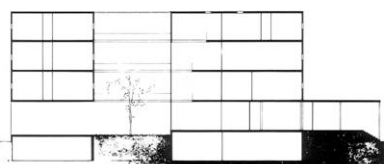
*Naturalmente, no se puede despreciar a nadie, pero puede ser que esas formas inventadas por otros quizá no tengan un significado verdaderamente profundo. Siempre se ha dicho que la humanidad necesita ídolos. Los grupos de música son semanales, un cantante aparece y desaparece al poco tiempo. En arquitectura pasa un poco esto. A lo mejor el periodo es un poco más largo, pero el arquitecto acaba cansando. No obstante, siempre se necesita una estrella que le guíe a uno, pero que le guíe, no por lo que hace, sino introduciéndose en su verdadera profundidad y sabiendo: esto lo hace por esta razón, sólo con este fundamento. Entonces empieza uno a separar y se queda con los cinco inconvencionales, que no hacen formas jamás, sino que tienen una filosofía, un pensamiento, y cuando uno penetra en ellos se olvida de las formas que consiguen, pero le queda grabado su pensamiento. ¿Cómo se puede pasar de la arquitectura de Frank Lloyd Wright a la de Mies van der Rohe? Por fuera no se puede. Por dentro son compatibles perfectamente; cabe entonces la síntesis de todos estos pensamientos y de esa síntesis saldrá arquitectura.*

<sup>582</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Nuevos materiales, nuevas arquitecturas, Texto extraído del catálogo de Formawall de Robertson<sup>R</sup>, Tectónica, 1, noviembre 1995; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 94 (Texto publicado anteriormente en la revista El croquis, como comentario publicitario de los productos de la gama Formawall de Robertson España)





Casas de cristal. Paul Klee.



Sección 3

He tenido una manía personal a Eero Saarinen. Se iban publicando sus obras y cada publicación no tenía nada que ver con la anterior. Todas sus obras estaban bien, pero decíamos: "este hombre no tiene personalidad alguna, es un frívolo". ¿A qué se debía esto? Hubo un momento en que quedó bastante claro. Resulta que Saarinen era un arquitecto de nuestro tiempo que tenía miles de posibilidades y siempre anduvo jugando seriamente con esas posibilidades serias. Iba estudiando a todos y siempre su obra estuvo influenciada de una manera muy determinada por uno de los grandes pensadores.

¿Vamos a añorar a los góticos? No, vamos a hacer lo nuestro un poco como Eero Saarinen, Cuando uno empieza a proyectar su propia obra comienza a despreciarse como a Saarinen (aunque, posiblemente, sin ningún orgullo, no como él). Manera de actuar hoy: conocimiento, información total y mucha sinceridad. Encontramos la arquitectura a través de nuestras realizaciones, pero de aquellas que nacen del **conocimiento profundo de los materiales**. Esto es obligado. Para mí es la única preocupación: ese conocimiento que a veces le convierte a uno en un nihilista, que le lleva a no querer hacer, como a un investigador. Si uno está metido en algo y en ese momento tiene que hacer arquitectura, la hace sin traicionarse. La arquitectura de uno va pasando rápidamente por una serie de sistemas (materiales y la forma de manejarlos).<sup>583</sup>

Inspiraciones. Lo digo con toda humildad: siempre busco inspiraciones arquitectónicas muy lejos de mí, muy lejos del arquitecto. No me gustan los libros de arquitectura. Nunca quiero pensar que ha salido algo importante, para mí, de arquitectura que no haya sido motivado por algo muy lejano. Ésta es una pintura de Josef Albers. De este tipo de cosas tengo infinidad, cosas que me han movido a un entendimiento, una vibración que ha sido aprovechada.<sup>584</sup>

**Un anuncio de cualquier revista:** "contra el ruido, contra el frío". ¿Por qué en los refugios de montaña tenemos que tragar tanto tronco cortado a la mitad? Cada arquitecto tiene la obligación de pensar en cada

<sup>583</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Pamplona, 1969; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 163.

<sup>584</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 177.

*cosa que hace. Sin embargo, repite la misma cosa y se cree que con una pincelada de colorado ha cumplido. Una pintura preciosa de Paul Klee: Casas de cristal. Una inspiración fabulosa, la cosa que no pesa, que no se sabe cómo se enlaza, pero que hay un orden; esto es. La vibración es permanente cuando uno está comprometido en hacer algo.*



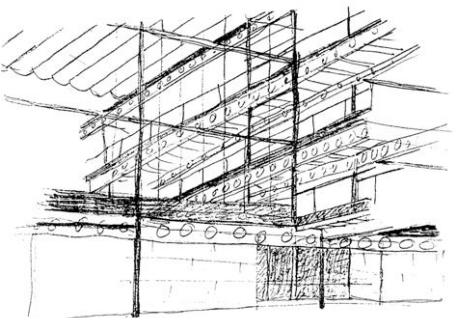
*El mayor ruido es donde hay mayor número de alumnos, así que todas las clases grandes se han puesto abajo y, según se sube, las clases son menos importantes hasta terminar en despachos individuales. A parte de esto, esa cosa de los pasillos tradicionales de las universidades, aquí se han concentrado en estos balcones; así todos participan permanentemente del movimiento de los alumnos en los descansos. Unas pasarelas cruzan al edificio de enfrente, que es el mismo, donde están los seminarios. Toda la estructura está colgada de la cubierta para que en los lugares de mayor tránsito de alumnos no haya pilares en el medio. Dicha estructura se calculó tres veces en los dos meses de proyecto.*

*Las libertades del arquitecto (la primera verdad que hay que buscar es la de uno) y lo que la goza cuando es libre en el tablero, cuando se engendra en la memoria, se sabe lo que se quiere y se deja que aquello vaya solo; se disfruta, es un gozo.<sup>585</sup>*



*Indiscutiblemente no se puede olvidar algo tan importante como la filosofía de la arquitectura. Para cultivarla hay que leer a los filósofos de la arquitectura. Además, resulta que uno es ciudadano del mundo y, como tal, le importan todas las cosas que suceden en él. En el momento de hacer arquitectura, todas esas cosas se juntan y sale algo que tiene que estar influenciado. No se puede ser constructor puro. Los problemas sociales, que hoy tanto pesan, le tienen que afectar a uno. Pero no le deben afectar tanto como para anular los demás Sentidos. Esto creo que a vosotros no hay que recalcarlo En la escuela de Madrid insisto en ello de una manera tremenda porque la balanza se ha desnivelado por completo. Son sociólogos de oídas, políticos de pasillo, y esa angustia de que les van a dar el título de arquitecto nace, en la mayoría de los casos, de ahí: "de mi profesión no sé, y cuando me quiera meter en política, tampoco me van a querer porque tampoco estoy preparado para ello".*

***Hay que saber mucho de los materiales que vamos a utilizar. Pero la materia que nos ofrecen hoy es infinita, agobiadora. Nos vamos a contentar con ir construyendo***

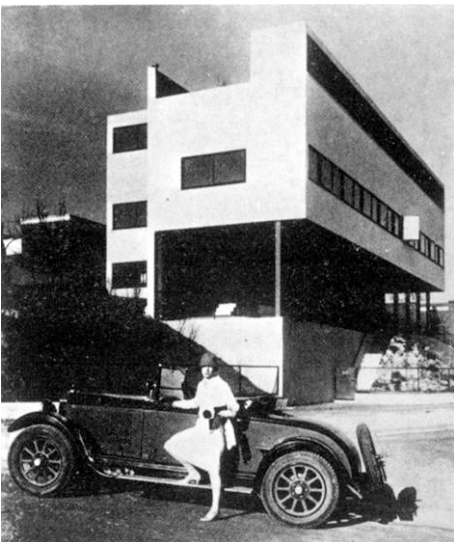


<sup>585</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 178.

*en cada momento con lo que seriamente más nos apetece, es decir, con lo inevitable. No usaremos otro material que el que no podemos dejar de usar.*

*Hay que distinguir las arquitecturas que hay. No se puede hablar de arquitectura cuando se piensa en la casita del molinero (la casa de barro y cañas) comparada con un edificio de Nueva York. **Hay que saber a qué mundo pertenece uno, si a ese mundito tonto y artesanal que no nos necesita para nada, o al otro mundo, el de la tecnología, el de la manera de construir difícil.***

*Un ingeniero aeronáutico me decía: "cuando vuela un avión hay que pensar que se trata de una unidad representativa de toda la tecnología del país. Por eso hay países que pueden hacer aviones y países que no pueden hacerlos". Si nosotros elevásemos la arquitectura a ese nivel, diríamos: hay países que pueden construir y países que no pueden construir. Si hoy se volviesen a usar los aviones de los hermanos Wright, ¿se justificaría que hiciéramos arquitectura de barro y ladrillo? Tenemos que hacer un esfuerzo tecnológico que pueda salvar nuestra arquitectura. Un propósito firme: que no salga un proyecto de nuestras manos sin que haya nacido en el seno de equipos de técnicos de muchas clases. No pueden ponerse las instalaciones después de haber proyectado un edificio, No se puede proyectar una estructura después de haber pensado el edificio.<sup>586</sup>*



#### **4. como ha hecho el hombre siempre.**

El retorno a la verdad del origen muestra que sencilla es la clave de la atemporalidad: El cobijo.

*La aparición del hombre y de la arquitectura es simultánea, aparición sincronizada. **La arquitectura, el cobijo, como el comer, es necesidad biológica, y puede resolverse tan sencillamente como el alimentarse;** bastaba matar un animal para tener alimento, encontrar una cueva resolvía el cobijo. Más tarde, todo se complicó bastante, sobre todo añadiendo la cultura a acciones tan elementales. Cuando dominó la cultura durante la historia de la arquitectura, la*

<sup>586</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Pamplona, 1969; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 164.

*arquitectura se encontró a sí misma y se satisfizo ampliamente. Narcisismo puro.*<sup>587</sup>

La atemporalidad no es el resultado sino en el procedimiento:

***Si desde hace veinticuatro siglos repitiéramos constantemente las bellísimas esculturas de Praxíteles, el mundo estaría lleno de magníficos artesanos y se habría, seguro, matado el arte, que es crear, crear perfecciones o tal vez escapar de ellas si ya han perdido la fuerza que las creó. Interesa más esta fuerza creadora que la misma obra fruto de ella, porque a veces interesa más ver con los ojos del alma y del corazón que con los de la cara; mirando así, con los ojos cerrados, encontraremos la belleza profunda de esas formas despreciadas por quienes las miran con las gafas puestas.***<sup>588</sup>

*...siempre la arquitectura ha sido la actuación sobre un entorno para vivirlo según unas exigencias, tal vez cambiantes. Actuemos como el hombre primitivo, el romano, el renacentista, el de siempre. Necesidad y posible arquitectura cada una. ¡En su momento!*<sup>589</sup>

Refiriéndose a las primeras promociones de la post guerra, y su desvinculación con el avance exterior de la arquitectura, distingue entre formalismo y procedimiento:

*El grupo era muy diferente, unos de otros, casi imposible de agrupar. Esto es una aportación a la arquitectura que ha hecho España y que ahora empieza a tener cierta salida e interés en el exterior, porque hay curiosidad por conocer lo que había pasado en España en todos esos años, como si se tratara de una nación que nunca hubiera existido. Cada uno trabajábamos de una manera muy individual y cada uno entendía las influencias exteriores, que eran como salpicaduras, a su manera. En cada viaje uno volvía transformado, con cada nuevo libro, igual, pero siempre se hacían las cosas con una aportación propia y personal. Pienso en todo el grupo,*

---

<sup>587</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Arquitectura posmoderna; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 67.

<sup>588</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Pequeña polémica en torno a unas fotografías; Revista Nacional de Arquitectura nº. 124, abril 1952. Carlos de Miguel y Alejandro de la Sota comentan las fotografías y planos aparecidos en The Architectural Record, enero 1952; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 24.

<sup>589</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La arquitectura como arte y necesidad, Material didáctico. Siete hojas mecanografiadas, Madrid, Sin fecha; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 167.

*Francisco Cabrero, Miguel Fisac, José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún, Rafael Aburto.... cada uno tenía su librito, bueno o malo. Lo que ocurre es que cuando se abrieron las compuertas y llegó el agua del exterior, pues se anonimaron, vamos a decir, se mezclaron mucho con el exterior. Sin embargo, quien había encontrado un caminito y lo seguía, permanecía fiel. Hay buenísimos arquitectos que no han hecho escuela y que no tienen seguidores, por imposibilidad de tenerlos, porque ellos mismos no se siguen a sí mismos. En cuanto a eso de la escuela "sotiana" ni me seduce, ni me halaga. Cuando alguien me lo dice le contesto que **no hay sotismo, sino que lo que hay en mi obra es algo que es así como consecuencia de una manera de pensar y tratar los problemas.** Si le preguntaran a Mies van der Rohe por qué ha hecho esa arquitectura, diría que porque había que hacerla y alguien tenía que realizarlo. Cuando las cosas tienen este fundamento se vuelven más serias y más duraderas. Después los que vienen, si lo entienden de verdad, no imitarán, pongámonos en primera persona, lo que yo haga, sino que es otra manera. Viviendas he hecho pocas, pero en las que hago trato de que en ellas se esté muy bien. Pero esto está en el entendimiento de todos, en el de Walter Gropius, la Bauhaus, algunas de Alvar Aalto.... de todos estos maestros, de Mies van der Rohe, Le Corbusier. He intentado entenderlos a todos pero sin ser más partidario de uno u otro, incluso a muchos de segunda fila, valiosísimos, los he tenido casi como consejeros, pero no he intentado imitarles. **Creo que ninguna de mis obras se parece, afortunadamente, a las suyas. Hubiera hecho un mal papel si me hubiera puesto a imitar a Mies. Lo que hay que hacer es entender cuál es su mensaje,** porque la influencia en cada persona es distinta y creo que con este discernimiento global actuamos.*

-Usted ha hecho uso de toda clase de materiales nuevos. En alguna ocasión dijo que hacer arquitectura sin cambio tecnológico equivalía a quedarse en un mero divertimento estilística.

*Cuando se habla de tecnología en el mundo de la arquitectura casi da risa si lo comparamos con lo que es la tecnología de verdad. En arquitectura apenas se la admite si no es en cuestiones como las de los ascensores, el aire acondicionado, etc. Pero **han aparecido muchos materiales que han permitido otra arquitectura y, aún más, creo que es la única que se puede hacer, la que emplea materiales en la idea de lo que ha hecho siempre el hombre, utilizar lo que tenía a mano. Y lo que tiene ahora debe usarlo porque ahorra dinero, permite la rapidez de la obra y muchas más cosas.** Hoy no podemos pensar en hacer en medio de Nueva York una casa de piedra con*

*canteros. Los nuevos materiales proporcionan otra belleza que no tiene nada que ver con la anterior. La anterior es cultura arquitectónica que la tenemos que dejar en su sitio. Creo que, a lo mejor, debernos el impresionismo al que inventó el tubo de plomo para llevar la pintura. Resulta que unos pintores que amaban la naturaleza se encontraban con que no podían llevar la pintura fuera, porque ésta había que hacerla en cacharritos dentro del estudio. Salieron porque, entre otras cosas, tenían medios para salir y pintar fuera. En arquitectura también influyen mucho los medios.<sup>590</sup>*

-No hubiera podido sospechar don Alejandro que más de medio siglo después del nacimiento del movimiento moderno y por más que denodadamente cierta crítica reflexiva haya intentado decretar su defunción, íbamos a asistir a una velada de reflexión acerca de la vigencia de una serie de conquistas entendidas ahora como irreversibles. Un debate que no sólo no se extingue, sino que se reaviva periódicamente ante la fragilidad pero sobre todo dispersión de sus alternativas.

*Si fuera verdaderamente sincero le diría que todo este debate no me preocupa absolutamente nada. Creo que, en el fondo, **la cuestión sigue siendo la de resolver de la mejor manera posible el problema que tengo entre las manos. Pero siendo quien soy en ese preciso momento.** Verdaderamente el momento de la vida del hombre es corto, es pequeño, hay que ser en todo su sentido contemporáneo a ese momento y comprometerse con él. En mi caso siento que nos ha tocado trabajar en ese momento crucial de la arquitectura de este siglo, un siglo de cambio auténtico que nosotros hemos cogido de lleno. Lo que sí podría decir, y además lo he escrito en muchas ocasiones, es que creo que jamás habrá un nuevo renacimiento. Era muy cómodo cuando se llegaba a resultados Como el gótico-flamígero que venga un movimiento y le devuelva a la academia. Además se vivía con una tranquilidad tremenda. Se llegaba a los disparates, e incluso se soñaba con ello, en medio de toda una juerga de libertad y era el arquitecto quien mejor lo hacía. El art nouveau fue exactamente igual. Es como conseguir el más difícil todavía, pero pensando en que debajo hay una red, que debajo está Grecia y Roma y que van a volver de nuevo. Cuando se llega al disparate volvemos los ojos hacia ese Partenón tan alabado. Pero ahora, nunca, nunca más se va a producir ese retorno. Han ido apareciendo unos nuevos sistemas de construcción que son como*

---

<sup>590</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, 1987; Entrevista con Pilar Rubio en Lápiz nº. 42, 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 112.

*regalos que nos han hecho a los arquitectos y también es algo que impide volver atrás. Pero nunca más habrá renacimientos. Lo que ocurre es que el hombre lleva dentro el cariño a lo que fue. Cuando se hace una casa, ésta parece que sólo puede ser de una manera, que nadie había pensado que podía ser de otra. Esta exigencia, o injerencia, en el mercado de la arquitectura es siempre negativa.*

-¿Qué encuentra usted de fallido, de desechable en la arquitectura posmoderna?

*Sinceramente, hace unos años me operaron y me compré unos libros de arquitectura posmoderna. Si no me hubiese operado, no los habría llegado a comprar. Fue un momento de debilidad corporal y física. Es incómodo decirlo, pero la arquitectura posmoderna me parece una tontería. Es como la inutilidad en el diseño. ¿Hay necesidad de un frontón? No sabría dónde ponerlo, ¿encima de una ventana? ¿de una puerta? No son tiempos de arquitectura enfática, ni de hacer énfasis en nada. En el renacimiento las puertas eran verticales y altísimas, algunas pasaban de los cinco metros. Entonces es que por ahí entraba el hombre y, encima de él, su importancia. Ahora vivimos en una época democrática.<sup>591</sup>*



*Lo único que quiero decir para terminar es que para mí **no hay vanguardias, no sé lo que son. Sé lo que es hacer con aquello que vamos teniendo.** Como el hombre es poroso, aquello que vamos teniendo entra por todos los poros, por todo su cuerpo. Como ya les dije, me emociona mucho más recibir un prospecto de un nuevo material, que me da unas posibilidades inmensas, que toda una lección de no-sé-cuántos que, a lo mejor, ni me va. Los problemas sociales, económicos, etc., todos penetran en uno, y uno es consciente, es como una esponja o como una criba, unos le van, otros se le quedan; esa es su personalidad. No hay otro sistema.*

*Muchas gracias.<sup>592</sup>*

Podríamos concluir como hace de la Sota al preparar la publicación de su obra:

<sup>591</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *El espíritu de un verdadero moderno*, 1987; Entrevista con Pilar Rubio en *Lápiz* n.º. 42, 1987; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 114.

<sup>592</sup> DE LA SOTA, Alejandro; *Conferencia*, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 186.



*Con la falsa humildad necesaria, sale este libro a la calle con el sano propósito de evitar que aquellos que lleguen a verlo o a leerlo, caigan en los mismos errores que quien lo escribe cometió. Nuevos errores enriquecerán el mundo.*

*Visto en conjunto lo expuesto, parece podría sacarse la conclusión de que exista en el libro un culto a la sencillez, en este caso arquitectónica. Si así no sucede es un grave fallo, pues **la sencillez sencilla**, la sencillez fue y sigue siendo el logro más deseado por el autor a lo largo de su vida.<sup>593</sup>*

---

<sup>593</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, arquitecto; Editorial Pronaos, Madrid 1989; contraportada.



## CAPITULO 5

## CONCLUSION

## 5.CONCLUSION.

Una discusión final de los conceptos de clasicismo, modernidad y atemporalidad aportados por diversos autores nos permitirá condensar la conclusión de esta tesis.

### 5.1. Discusión.

#### Introducción.



Ya hace tiempo que compartíamos con Alejandro de la Sota el asombro ante la resistencia a la caducidad de la silla hormiga de Jacobsen. O el de Oscar Tusquets ante la permanente modernidad de la ET41 de los Eames.

Con la perspectiva del nuevo siglo es más fácil discriminar las formas supervivientes de la revolución que produjo el movimiento moderno. Hoy queremos precisar las condiciones de su atemporalidad.

Paradójicamente, esa atemporalidad de la modernidad (del movimiento moderno) sugiere a una redefinición del clasicismo: Nadie discute que Cervantes, Mozart, Velázquez o Shakespeare sean clásicos de la literatura, música, pintura o teatro. Si ninguno de ellos escribe en latín o griego; ni pinta o compone como los griegos o latinos, ¿por qué se cifra la arquitectura clásica en lo que se reviste de los órdenes romanos o griegos? ¿Es clásico un estilo más, o, precisamente, el no tenerlo? ¡Cómo va a ser clásico un revestimiento! Solo al desnudarse de lo caduco queda lo atemporal.



Como cuestionamos el concepto habitual de arquitectura clásica, queremos reformular la acepción vulgar de la moderna. Efectivamente, de igual modo que Summerson generalizó, en su afán divulgador, una caricatura de la arquitectura clásica, reducida al soporte de unos órdenes, el estilo internacional de Hitchcock y Johnson, ciegos al contenido revolucionario del Movimiento Moderno, el auténtico renacimiento de la arquitectura, tan solo ofrecen otra descripción estilística, un mero código formal.

Es precisamente su carga anti-historicista, su reacción ante el eclecticismo agonizante, su repulsa a la decoración aplicada mediante formas heredadas, lo que guió al Movimiento Moderno en su vuelta a los orígenes. Sumada a un ingenuo optimismo en el enfoque científico y en su confianza en la razón propuso un nuevo modo de enfocar el proyecto, el célebre "partir de 0", la arquitectura como solución al problema bien planteado. El despojo formalista y una nueva vitalidad.

Y es que el Movimiento Moderno no es un estilo (internacional o no) sino, precisamente, liberarse de él.

Liberados del lastre formal, sus resultados o, aún mejor, la virtualidad de su procedimiento resume atemporalidad. Pensábamos inicialmente decodificar las leyes de pervivencia de algunas formas modernas. Y procurando establecer un nuevo canon (otro orden más), descubrimos que "partir de cero" es generar soluciones desde la necesidad con los medios del momento. Justo lo que ha hecho el hombre de todos los tiempos.

Para experimentar la atemporalidad, de los autores que más nos atraen, hemos elegido a don Alejandro de la Sota. Y de su obra, la casa Domínguez.

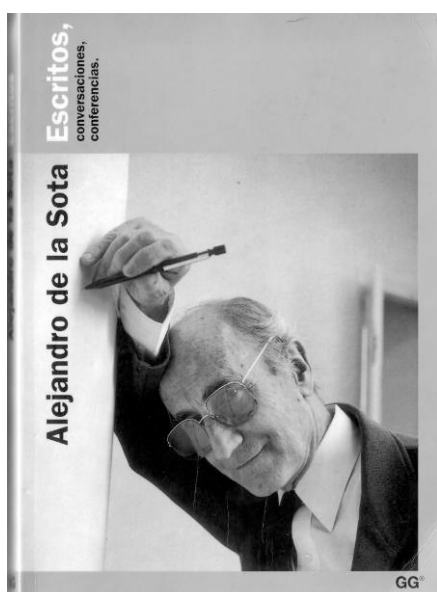
Una conjunción de motivos sostiene esa elección, algunos circunstanciales, otros de más cuerpo; todos en relación a esta tesis: vive de la vena de la modernidad, se declara y actúa fuera de todo clasicismo y, por su razonamiento proyectual, construye reiteradamente modelos de atemporalidad. Sin buscarla, al cabo de los años, la descubre en su propia obra.

***Revisé mis trabajos de hace muchos años, distanciados entre sí por vida y sucesos, podría cambiar el orden en el que nacieron pues en todos ellos encontré algo que los unificaba en el tiempo. Revisé obras no mías y sentí que en muchas sucedía lo contrario. La tontería de aquéllas nacidas exclusivamente de la novedad, del salto adelante, como hoy se dice, sigue hoy vigente, como también hoy se dice. En los últimos años he sentido el reconocimiento de vosotros, no sólo en mis obras sino incluso, escuchando mis palabras de mayor.***

***Debo confesaros que no deja de sorprenderme este reconocimiento pues al empezar cada nuevo proyecto, en la soledad íntima de mis pensamientos, no me siento ni más ni menos tranquilo que en mis años con menos años. Y quizá este sea mi secreto. No haber esperado a ser mayor para ser exigente ni haber llegado a serlo sin abandonar el riesgo y la aventura en la arquitectura y así creo que mis obras últimas tienen tanta frescura como las primeras. Eso, repito, me creo yo.***

***Tal vez sea una posición mía, pero me consideré obligado a ser sincero y confesar ese sentimiento de que **no había pasado el tiempo por mis obras.*****<sup>594</sup>

Recientemente, en el transcurso de esta investigación, gran número de sus escritos han sido compilados y publicados.<sup>595</sup> Esto nos han facilitado contrastarla con



<sup>594</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 88 y 89.

<sup>595</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

sus ideas, ordenándolas según el esquema de la tesis: Modernidad, clasicismo y atemporalidad.

### 5.1.1. Definiciones.

#### 1. Definición de modernidad.

##### - Modernidad según Hitchcock y Johnson: el estilo internacional.

El catálogo de la breve exposición (10 febrero a 23 marzo de 1932) aporta un centenar de obras extraordinariamente recientes y similares, y enumera los criterios de selección, unos invariantes compositivos y constructivos. Se enorgullece de haber capturado un nuevo estilo, recién nacido, y lo bautiza como "estilo internacional".

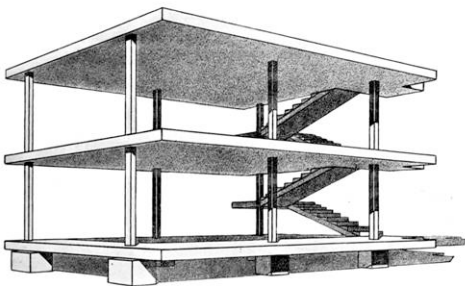
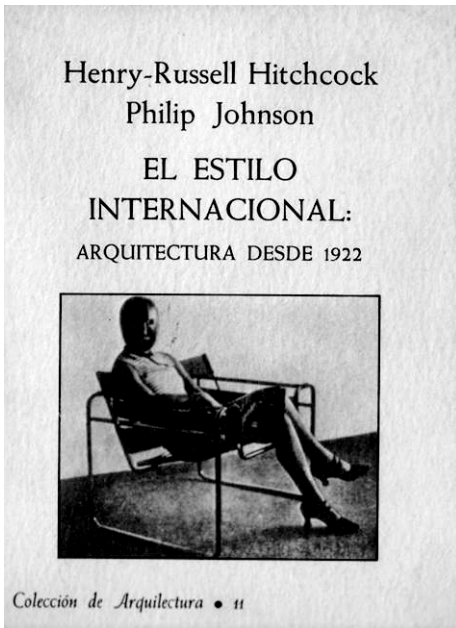
Organiza su sistema de clasificación en torno a tres principios:

- una concepción de la arquitectura como volumen, más que como masa.
- la regularidad, sistema de orden sustituto de la antigua simetría.
- la proscripción de la decoración aplicada.

Atribuye el nacimiento del estilo internacional, en parte, a la muerte del eclecticismo del siglo XIX, colección de estilos, vestido ornamental de la arquitectura: "El estilo de los siglos doce y trece fue el último estilo anterior a nuestros días creado a partir de un nuevo tipo de construcción."

Resulta paradójico, pues, que sólo hablen de manifestaciones formales mientras reconocen el cambio de sistemas estructurales y constructivos. Pero también lo es el hacer de aquellos arquitectos que da lugar al decir de estos críticos: Mientras están negando todo formalismo y estilo, grandes y pequeños, agregados en torno a una moda, establecieron en solo cinco años (1926-1932) un ámbito compositivo nítidamente identificable, ya sea el asimétrico neoplasticismo de Mies o el blanco maquinismo de Le Corbusier.

Nos interesan las motivaciones tecnológicas que apuntan como justificación de las estilísticas, pues recorren un camino similar al de los cinco puntos de Le Corbusier, enunciados seis años antes. Ambos permiten hoy distinguir entre la técnica y su expresión, lo imprescindible de lo arbitrario, lo necesario de lo contingente.

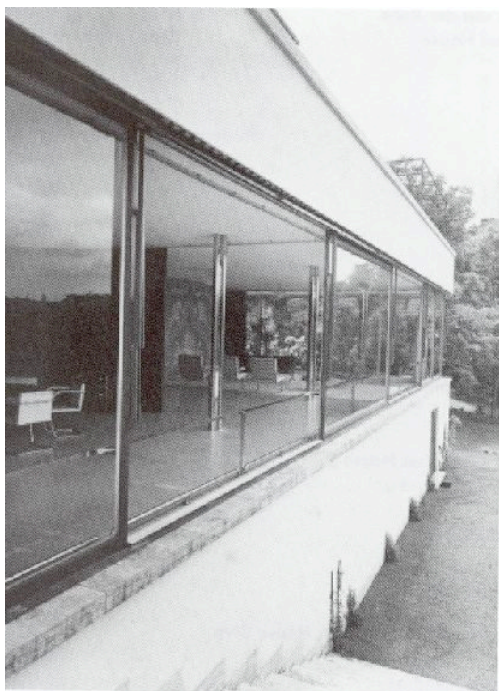


Estructura tipo Domino para ser producida en serie

Al formular el primer principio, espacio en vez de masa, reflexionan con Le Corbusier sobre las consecuencias de la estructura dominó. El esqueleto estructural libera la corteza. Los nuevos materiales estructurales (acero, hormigón) condensan su trabajo, despejando de peso la construcción, y permiten el voladizo. El muro, libre de su función portante, puede reducirse a mero cerramiento, colgado o volado, una piel tensa. La planta, apenas tramada por pequeños pilares, se organiza mediante particiones, independizando también uso de estructura. La liberación de la masa que supone la sustitución de muros portantes por pilares se expresa en ligereza. De ahí surge la selección de materiales y el omnipresente estuco blanco.

El segundo principio, la regularidad, lo explican a raíz de la ordenación del esqueleto y de la construcción mediante piezas estandarizadas.

En ese ámbito justifican el abandono de la simetría biaxial o bilateral: *"Los esquemas de diseño asimétrico son, de hecho, preferibles, tanto desde el punto de vista técnico como estético. Esto se debe a que la asimetría eleva sin duda el interés general de la composición"*.



También en la regularidad encuentran el origen de la horizontalidad, tendencia que llega a falsificar las "fenêtres en longueur" de Le Corbusier mediante bandas falsas: *"uno de los principales vicios de la arquitectura contemporánea (...), que consiste en un truco puramente decorativo: unir las ventanas para crear una gran banda horizontal"*.

No temen declarar la decoración aplicada como discriminador: *"La ausencia de adorno -igual que la horizontalidad regular- nos sirve para diferenciar, al menos superficialmente, el estilo actual de los estilos del pasado y de las distintas tendencias del último siglo y medio."*

Lástima que concluyen en un canon estilístico lo que empezó en coherencia estructural y tecnológica: *"cualquiera que siga las reglas, que acepte las implicaciones de una arquitectura que no es masa sino volumen, y que acate el principio de regularidad, podrá crear edificios que, al menos estéticamente, sean correctos"*.

Hitchcock, en su artículo "The International Style: Twenty Years after" de 1951, propone ampliar los estrechos criterios del Estilo Internacional, para incorporar a arquitectos que, como Wright y Aalto, son para el indiscutiblemente modernos, y para recuperar, hacia atrás, algunas obras de Wagner, Behrens y Perret. Ratifica su confusión entre Movimiento Moderno y Estilo Internacional.

Si todavía manifestaba la continuidad de aquel Estilo con la arquitectura del momento (la Glass House de

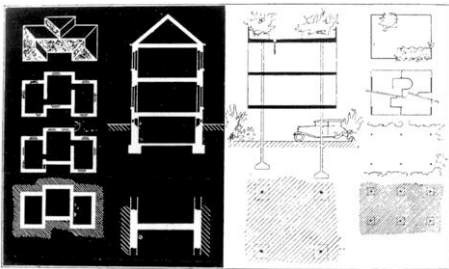


Philip Johnson de 1949), en 1963, en su obra "Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries", afirma sin paliativos que el Estilo Internacional es algo acabado.

Más adelante, en la introducción a la nueva edición de 1966 llega a negar su misma existencia como estilo. Lo despoja de su más sólido apoyo, la validez normativa de unos principios y el amplio conjunto de obras que los corroboraban como real: Lo repropone como un momento crucial en el que la arquitectura moderna alcanza la cima de su desarrollo.

En 1972, Johnson, en el epílogo de la recopilación de sus escritos, responde a las críticas lanzadas contra el Estilo Internacional, con el convencimiento de que los estrechos límites temporales (la década 1922-1932) permitieron atrapar un estilo, hablar de lo que solo era constatación de lo que ocurría en la arquitectura de esos años. Y comparte con sus críticos la extrañeza ante el atrevimiento con que aislaron los elementos formales del Estilo Internacional y trazaron un manual de consejos para proyectar. (cfr. pág. 16 a 22)

#### - Modernidad según Le Corbusier: Los cinco puntos.



Le Corbusier ya había ofrecido sus reglas para proyectar, intercambiando los cinco órdenes clásicos por sus cinco puntos de la arquitectura moderna.

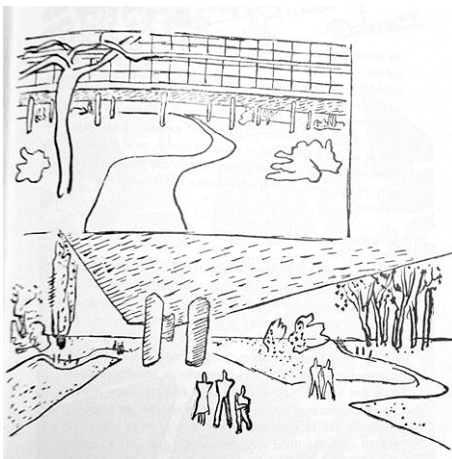
También fundamenta su conocida oferta en las características de los nuevos medios: El hormigón armado y la calefacción central.

No necesitó negarlos, como Hitchcock- Johnson. Le bastó enunciarlos -explica Curtis- para abandonarlos inmediatamente después.

Los cinco puntos caducaron, no su raíz: Extraer las nuevas posibilidades arquitectónicas que nos brindan las nuevas técnicas, para solucionar viejos y nuevos problemas.

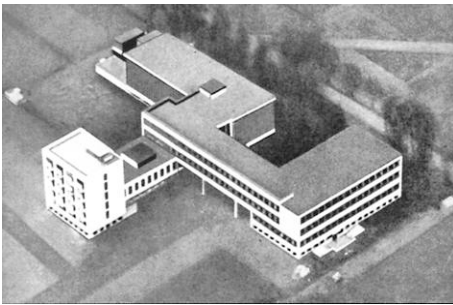
Es magnífico cómo Le Corbusier, que se sabe pilotando un estilo -aún sin nombre- reniega de él al poco de disfrutar su cómodo liderazgo: **"¡Abolamos las escuelas!** (la escuela Corbu tanto como la escuela Vignola, por favor). Ninguna fórmula, ningún expediente. Estamos en los comienzos del descubrimiento arquitectónico de los tiempos modernos. Que se formulen, desde cualquier parte, francas propuestas. Dentro de cien años podremos hablar de un estilo. Ahora esto no nos sirve, únicamente nos sirve el estilo en general, es decir, la coherencia moral en cada obra creada."

¿Por qué las obras de Le Corbusier, máximo exponente de la modernidad en aquel momento, rebosan de frescura? ¿Por qué Le Corbusier, el anticlásico, no caduca?



Le Corbusier, que disfruta de un sabroso sentido de la composición, no sucumbe a la tentación formal y no decae en manierismo. Él sí sabe distinguir y elegir entre Estilo y arquitectura moderna. Al trabajar se libera de reglas y órdenes voluntariosas y olvida en lo posible logros y experiencias de la memoria. Sin ese lastre, enfoca cada problema con ojos nuevos: *Solo soy un burro con ojos*, así se retrata poco antes de morir.

### - Modernidad según Benévolo: el Movimiento Moderno.



Si Hitchcock no duda en dar por acabado el Estilo Internacional y Le Corbusier prefiere no empezar a hablar de estilos, ahora nos preguntamos por el origen del Movimiento Moderno. Benévolo, además de esclarecer su distinción con el Estilo Internacional y otras tendencias, atestigua su hondura y permanencia. Relaciona el inicio del Movimiento Moderno con los cambios técnicos, sociales y culturales ligados a la revolución industrial. Más concretamente, con la escuela de Gropius en Weimar, en 1919. Los nuevos materiales (el acero y el hormigón especialmente) y las innovaciones técnicas, las instalaciones de comunicación interior (ascensor, teléfono) hicieron posible la construcción y el funcionamiento de nuevos organismos.

En la posguerra emergió una creencia que pretendía implantar rápidamente un sistema formal universalmente válido que rechazaba todo vínculo con el pasado. Concluido el Estilo Internacional, la cultura contemporánea, aún bajo la fuerte impresión de aquel fracaso, verifica sus tesis, explora las oportunidades rechazadas en un primer momento y revisa la herencia del pasado para separar lo vivo de lo muerto.

*No podemos etiquetar al nuevo movimiento como la más reciente de las tendencias que se alternan, a breve distancia, en el escenario, sino que atestigua un cambio mucho más profundo, que actúa sobre el conjunto de las tendencias, expresando una nueva dirección y una nueva exigencia que abordar, para poderse enfrentar con las necesidades de un mundo radicalmente transformado.*<sup>596</sup>

*Son "Le Corbusier, Gropius, Mies (...) quienes han iniciado una experiencia en la que todos nos hayamos inmersos y de la que depende nuestro modo de vivir" (pág. 8)*

Esa exigencia para encontrar en los nuevos medios, soluciones a las necesidades del nuevo mundo es el espíritu moderno que ha transformado la arquitectura.

<sup>596</sup> BENEVOLO, L.; Historia de la Arquitectura Moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 453

### - Conclusiones sobre la modernidad.

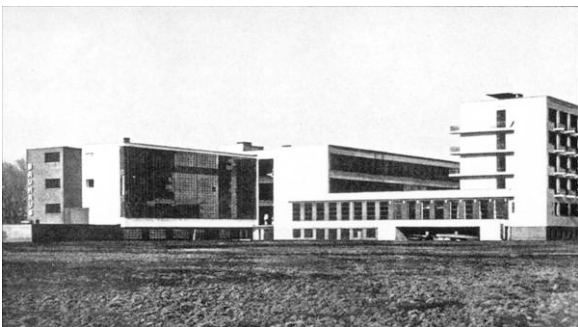
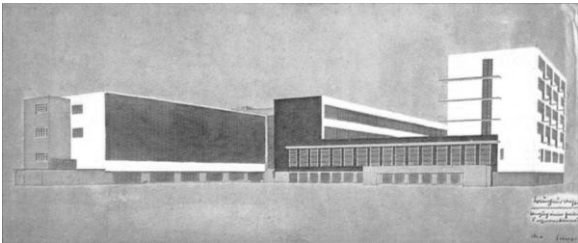
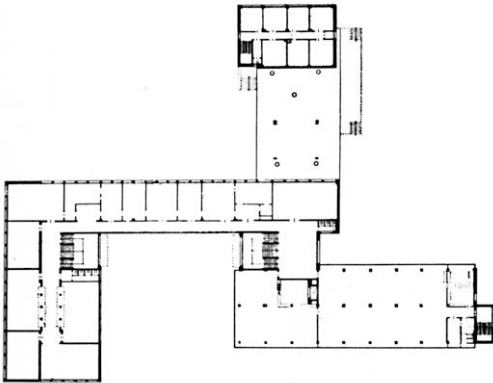
1. Con Benévolo, frente a Hitchcock y Johnson, distinguimos entre Movimiento Moderno y Estilo Internacional: uno formal y caduco, el otro racional y vivo. Sin embargo, hasta en aquel Estilo descubrimos trazas de lo atemporal.

El movimiento moderno no ha muerto pues su esencia es, precisamente, renacer cada día, volver al origen en cada proyecto, aplicando la razón desde la necesidad y los medios de este momento.

2. El movimiento moderno no es “el estilo internacional”. Es justo lo contrario a cualquier estilo. Rechaza todo formalismo apriorístico, todo prejuicio cultural. Surgió como reacción antiformalista al hiperformalismo del eclecticismo. La actitud antihistoricista, anti “cultural” y funcionalista de los primeros modernos es el fruto inmediato del historicismo epidérmico que envolvía la arquitectura de la época, velando su cometido verdadero. Una hipertrofia del “arte” que asfixiaba la razón. La arquitectura (como la medicina, la ingeniería o la pintura) es mucho más que su historia. Y la Historia de la arquitectura, mucho más que una colección de estilos, de modas de vestir o de revestir, de ropajes que se pone, de pase de modelos... Esa historia superficial es la rechazada por los modernos, quienes – paradójicamente-, acuden una y otra vez a la Historia. Esta ayuda. La otra estorba. La modernidad tampoco esta en la vanguardia (el futuro) sino en lo contemporáneo (el presente). Aún más, su novedad esta en el viejo procedimiento. En el modo de hacer popular: Resolver el problema racionalmente, sin interferencias aleatorias o “culturales”. Es volver al origen de la arquitectura: Dar cobijo hoy aquí con lo que esta a mano.

3. Aún lo que parece más formal, menos justificado estructuralmente, en el Estilo Internacional, la poda del ornamento, es quizá la puerta de su atemporalidad. Rechazar la decoración aplicada es más que podar la enredadera historicista. Es despojarse de lastre formal, estético, accidental y arbitrario, para centrarse en lo central: las necesidades y los medios, solucionar problemas.

Incluso el gusto por la asimetría no es meramente formal: El rechazo al artificio de la simetría como sistema de composición aplicada, permite un retorno a la naturalidad popular, a la belleza de su ingenuidad funcional y constructiva, a su serena despreocupación “cultural”.





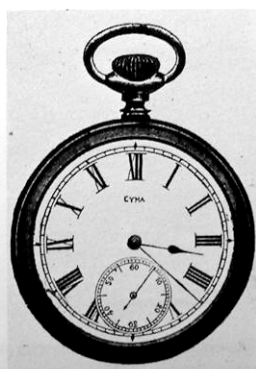
## 2. Definiciones: Atemporalidad. El tiempo.

Ricardo Yepes afirma que en el hombre aloja un algo atemporal. En la experiencia de estar instalados en el espacio y tiempo, siente cada individuo y cada cultura la necesidad de trascender de él.

*(...)el hombre, gracias a su inteligencia, tiene la singular capacidad y la constante tendencia a situarse por encima del tiempo (...), Esa lucha no sería posible si no existiera en el hombre algo efectivamente intemporal(...). Lo temporal y lo intemporal conviven juntos en el hombre: no se oponen sino que se complementan y le dan su perfil característico .*<sup>597</sup>



Reloj diseñado por L. C., 1902



Reloj Cyma fabricado por Shwob

¿Qué es el tiempo?, porque es una realidad difícil de definir. Convenimos con lo que decía S. Agustín: *"todos tenemos idea de lo que es hasta que se nos pregunta, hasta que nos piden definirlo: Cuando hay que precisar esa idea, no sabemos qué decir."*<sup>598</sup>

*Tiempo dice de duración y de medida de esa duración. Esta se define como permanencia en el Ser, según Spinoza.*

Así podemos distinguir tres nociones de tiempo: el externo u objetivo; el interno, de la conciencia y un tiempo imaginario, ideal, absoluto.

Yepes describe tres mecanismos que utiliza el hombre, en su afán temporal, para sobreponerse al devenir del tiempo:

*El primer modo de superar el tiempo es guardar memoria del pasado, ser capaz de volverse hacia él y advertir hasta qué punto dependemos de lo que hemos sido. La segunda manera es desear convertir el presente en algo que permanezca, que quede a salvo del devenir que todo se lo lleva. Y así, el hombre desea que las cosas buenas y valiosas duren, que el amor no se marchite, que los momentos felices "se detengan", que la muerte no llegue, que lo hermoso se salve por medio del arte o que exista la eternidad. En el hombre se da una pretensión de inmortalidad: los hombres quieren quedar, que su pasar no pase nunca. Una fiesta, el enamoramiento en sus primeros momentos llenos de ilusión, la madurez de una relación que ha sabido alcanzar su equilibrio perfecto y que la hace bella: son momentos que reclaman permanencia y que, por eso mismo, marcan la vida humana con cierta melancolía, amargura o esperanza, según se confíe o no en su permanencia. Rescatar el tiempo, revivir lo verdadero,*

<sup>597</sup> YEPES, Ricardo, ARANGUREN, Javier; Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana; 3.3. La persona en el espacio y en el tiempo; Ed. Eunsa, Pamplona 1977 (cuarta edición); página 87 y ss.

<sup>598</sup> SAN AGUSTIN, confesiones XI, 14,17

*son constantes en el comportamiento humano (de ahí las representaciones populares de las grandes historias de los pueblos, o las confidencias familiares en torno a la mesa en las grandes fiestas). El ser humano es reiterativo: quiere volver porque querría quedarse. En ese sentido, la propuesta cristiana de una eternidad que sacie sin saciar es antropológicamente pertinente.*

*Hay una tercera manera de situarse por encima del tiempo que es anticipar el futuro, proyectarse con la inteligencia y la imaginación hacia él, para decidir lo que vamos a ser y hacer. "La vida es una operación que se hace hacia delante. Yo soy futurizo: orientado hacia el futuro, proyectado hacia él"<sup>599</sup>. Y así, además de instalación en una forma concreta de estar en el mundo, el hombre tiene proyección pues vive el presente en función de lo por venir. La biografía es la manera en que se ha vivido, la vida que se ha tenido. Por ser cada persona singular e irrepitable, cada biografía es diferente. No hay dos vidas humanas iguales, porque no hay dos personas iguales. Pero no sólo porque las circunstancias o movimientos sean distintos (en eso son iguales los animales), sino porque cada uno es fuente original de novedad. Para captar lo que es una persona hay que conocer su vida, contar su historia, narrar su existencia. Como toda historia, para ser mínimamente interesante ha de tener una meta (fin), que se concreta en un proyecto y la adquisición de los medios para ejecutar ese proyecto (virtudes), a la vez que va acompañada de obstáculos (externos y la propia debilidad), que dan los toques de emoción y la posibilidad del fracaso a esa narración. Por la decisión de la propia libertad cada uno llega a ser, o no, aquel que quiere ser.<sup>600</sup>*

---

<sup>599</sup> MARIAS, Julian; Antropología metafísica; Revista de Occidente, Madrid 1983; página 91

<sup>600</sup> YEPES, Ricardo, ARANGUREN, Javier; Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana; 3.3. La persona en el espacio y en el tiempo; Ed. Eunsa, Pamplona 1977 (cuarta edición); página 73

### 3. Definiciones: Clasicismo.

#### - El clasicismo en arquitectura según Summerson en el lenguaje clásico de la arquitectura.

En el hablar común distinguimos con frecuencia entre clásico y moderno. La convención no intenta precisar una datación ni una época de la historia o una corriente cultural. Clásico o moderno son como dos grandes continentes, un primer criterio de clasificación. Al girar el dial de la radio, todo el mundo distingue inmediatamente si emiten música clásica o moderna. Como en un museo, cualquiera se orienta si le envían a la sala de pintura moderna. Y, respecto al mismo museo, nadie duda si es un edificio clásico o moderno. Al primer vistazo todos coincidimos en la convención. Un traje, una obra de teatro, un mueble son indudablemente clásicos o modernos.

En arquitectura, la acepción general de clásico se describe en el conocido texto de Summerson:

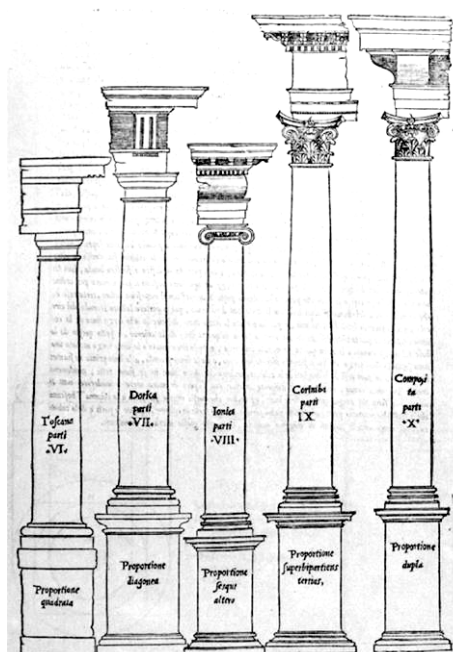
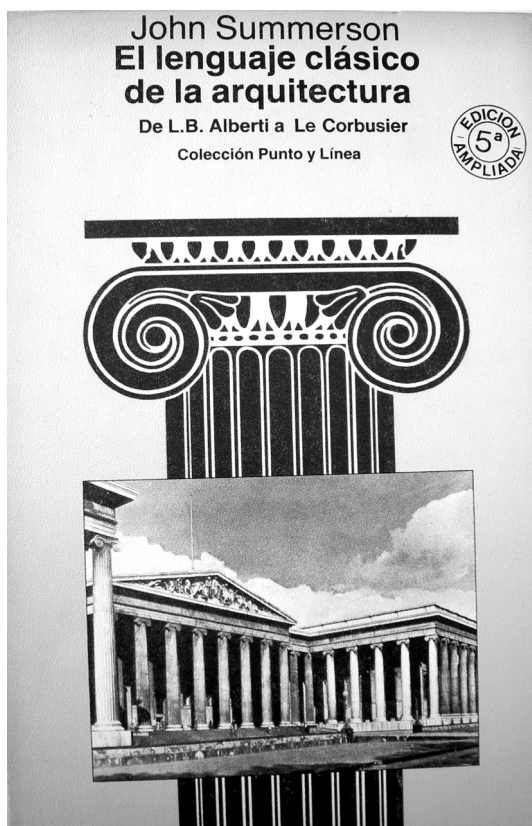
*Un edificio clásico es aquel cuyos elementos decorativos proceden (...) del "mundo clásico" como a menudo se le llama: Esos elementos son fácilmente reconocibles; por ejemplo, columnas de cinco variedades estándar aplicadas de modos también estándar. (...) Podemos afirmar que la finalidad e la arquitectura clásica, ha sido siempre lograr una armonía demostrable entre las partes.. Se consideraba que tal armonía caracterizaba a los edificios de la antigüedad y que era en buena parte "intrínseca" a los principales elementos antiguos, especialmente a los cinco "órdenes".*

Los griegos levantaban sus templos de piedra con estructuras adinteladas. Los romanos, grandes constructores, edifican en ladrillo. Abandonan el sistema adintelado, salvando grandes luces mediante arcos, bóvedas y cúpulas: Los arcos de triunfo, las termas, el Panteón. Los romanos, los primeros clasicistas, revisten su magnífica arquitectura abovedada con los órdenes del templo griego adintelado. ¿Es una mera decoración aplicada? (pág. 26)

Para ellos los órdenes eran "la" arquitectura. Quizás su objetivo era dotar las grandes obras de ingeniería civil del prestigio de la arquitectura religiosa.

Vitrubio (S.I) fija el primer trazado de los órdenes. Serlio los dibuja. Lo que se usaba con naturalidad en Roma, se embalsama y canoniza durante el Renacimiento. Proporción basada en el diámetro del fuste, modulación vertical de cada orden y horizontal del intercolumnio. Proporción y ritmo.

Fernández Alba, en su prólogo al libro de Tzonis sobre el clasicismo, se detiene en el descubrimiento que hace





la filosofía griega de la naturaleza y los universales. Lo natural, lo que sigue el dictado de la ley natural, da lugar a ordenaciones universalmente válidas y estables, adecuada a la naturaleza de las cosas:

*La voluntad de forma que caracteriza la arquitectura griega, la concepción "antropométrica" de sus espacios, responde a ese sentido **intemporal**, a esa manera de administrar las formas como prototipos permanentes (...) en el tiempo. (pág. 3)*

Clásico dice más que un estilo de decoración, proporción y armonía. Con sus órdenes pretende precisar y fijar la armonía, canonizar la belleza. Frente al vaivén de modas y gustos opinables, el retorno a lo clásico es el anhelo de la verdad objetiva y permanente.

### 5.1.2. Binomios.

#### 1. Clasicismo y atemporalidad.

Ya hemos visto que se entiende vulgarmente por arquitectura clásica: Aquella que hace relación a la griega y a la romana. Aún más, aquella que se reviste de los órdenes greco-romanos.

¿Y en otras disciplinas?, ¿qué significa "clásico" en pintura o en literatura? ¿Cuándo empezó a utilizarse el apelativo "clásico"?

Hasta el siglo XVIII no se usa ese vocablo. Los tratadistas del renacimiento, que no conocían bien el arte griego, sino por las copias romanas, solían hablar de "stilo antiguo".

#### - Clasicismo en arte según D'Ors.

Según Eugenio D'Ors, barroco no es un estilo, sino un momento en la trayectoria vital de este; y lo mismo vale para "clásico": Cada estilo comienza, pasados sus primeros balbuceos, por una época arcaica. Perfeccionada, da lugar a lo que llamamos clásico. Tras un encrespamiento posterior, libérrimo y estrictamente barroco, desemboca en la vulgaridad, hasta ser substituido por otro estilo. A nadie sorprenderá, pues, que se llame a Mies o a Le Corbusier "clásicos" de la arquitectura del siglo XX, a Juan Gris, clásico del cubismo. Es conocida la tesis de D'Ors sobre Picasso, donde lo saca de la vanguardia y lo propone como autor clásico, atemporal:

*La obra y vocación de nuestro pintor han sido, en realidad, **completamente independientes**, no solo de las tendencias de la época y de sus veleidosos cambios, sino del tiempo mismo.*<sup>601</sup>

Y para subrayar la atemporalidad de Picasso confronta sus mujeres con las de Constantino Guys:

*Ante esos talles encorsetados, ante esas cabecitas enmarcadas por la capota, ante esos figurines ¿no podemos inmediatamente señalar una fecha, el segundo imperio, un año, una moda? Pero si las elegancias de Guys corresponden al año setenta y tantos, las formas monumentales de Picasso, monumentales incluso cuando representan delgadeces huesudas, no corresponden en manera alguna, "no tienen absolutamente nada que ver" con los años novecientos*



Picasso, Eugenio d'Ors y Sebastián Jufier



<sup>601</sup> D'ORS, Eugenio; Pablo Picasso en tres revisiones; Ed. Aguilar, Madrid 1946 (primera edición completa), aquí ediciones Acanalado, Quaderns crema, 2001; páginas 32, 33



y tantos. Por otra parte, **tampoco tienen nada que ver con otro siglo o con otra época.**<sup>602</sup>

Y concluye cifrando el clasicismo de Picasso en la negación de circunstancias de entorno y tiempo: Como la permanencia del clasicismo exige atemporalidad, independencia de tiempo, también su universalidad requiere utopía, negación del lugar.

#### - Clasicismo en literatura según Fontán.

Clasicismo no es solo una poética aplicada al campo de las artes plásticas y la literatura. Supone una amplia visión del mundo. Su primer principio es el de "autoridad". El reconocimiento del prestigio de los antiguos conduce a proponerlos como modelos a imitar.

Antonio Fontán rastrea el origen del término clásico en literatura, y logra remontarse a un texto de Melancthon de 1519, referido a Plutarco. Más atrás, llega a las "Anotaciones a las Pandectas", de Guillermo Bude, en 1508. Y aun alcanza la primera vez que hay constancia del uso del término entre los romanos: Según la organización atribuida al Rey Servio Tulio, el pueblo romano se distribuía en "classes", en proporción de la riqueza de cada uno al efectuarse el censo. A los ciudadanos más adinerados se les decía "classici" (pág. 129)

*La transferencia de la terminología de unos "colectivos" de ciudadanos organizados de arriba abajo en función de sus recursos económicos a órdenes de la vida en que se quieran expresar otra especie de valoraciones, era empresa fácil y todo el mundo podía entenderlo.*

*Cicerón en uno de sus tratados académicos (CIC., Luc., 73), sin llamar "clásico" a Demócrito, afirmaba que en comparación con él, Cleantes, Crisipo y los filósofos tardíos (inferioris aetatis) parecían de "quinta clase", que era la última que recibía tal título en la organización serviana.*

*Hay también un testimonio de Festo, transmitido por Paulo Diácono en su compendio, de que se conocía como "classici testes", o testigos de primera clase, a la gente principal que intervenía en los testamentos, certificándolos (PAUL., Fest., p. 56 M).*

*Sólo hay constancia de que en época romana se aplicara a la lengua y a la literatura una vez. Fue en una reunión de estudiosos que tuvo lugar en Roma en la casa de Cornelio Frontón, más o menos a mediados del siglo II d. C. Lo cuenta Aulo Gelio, el erudito escritor*

<sup>602</sup> D'ORS, Eugenio; Pablo Picasso en tres revisiones; Ed. Aguilar, Madrid 1946 (primera edición completa), aquí ediciones Acanalado, Quaderns crema, 2001; pág. 60

*arcaísta del siglo II, que era entonces un muchacho joven, "adulescentulus".*<sup>603</sup> (Frontón, que muere en 161 d.C., el más notable orador de Roma, fue maestro de Marco Aurelio, el emperador filósofo.) *Ese día Gelio asistió a la discusión del gran orador africano con un poeta ilustre, persona culta cuyo nombre no se sabe. El poeta dijo que se habla curado de una hidropesía con "arenas calientes". Frontón le respondió que se había curado de la enfermedad, pero no de hablar mal el latín. Porque "harena" era una palabra que sólo se usaba en singular, así como "quadrigas" no tenía más que plural.*

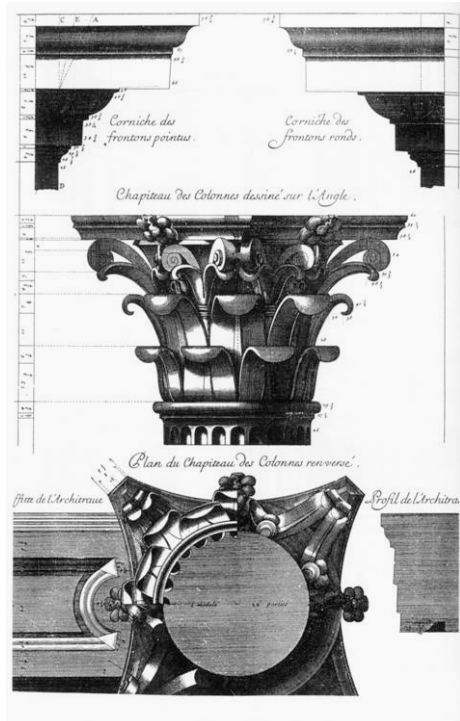
*A lo largo de una digresión sobre nombres de los que sólo existe el singular y sobre "pluralia tantum", Frontón adujo un testimonio de G. César en el libro de analogía que precisamente mencionaba los casos de "arena" y de "cuadrigas". A la autoridad de César unió el docto orador otros argumentos y terminó diciendo a sus oyentes que cuando tuvieran tiempo buscaran entre los oradores y poetas antiguos si alguien había usado "quadriga" en singular o "harenas" en plural: alguien, que fuera "un escritor, siguió Frontón, clásico y solvente, no proletario"*<sup>604</sup>

Clásico, que se atiene a las reglas y sigue los modos de los que tienen clase, modelos de autoridad probada; su opuesto es lo sórdido, el proceder de los proletarios.

Le Corbusier, Mies, acuden a la arquitectura sin arquitectos, extraen la sabiduría de los primitivos, de la arquitectura popular, anónima. De la Sota aparta la arquitectura "cultura" y aplaude la ciencia del refrán. No negamos la ciencia de los clásicos, sino el método. ¿Negaremos el logro de tal o cual autor clásico? Tampoco el de tal o cual procedimiento anónimo. No negamos la ciencia en los clásicos o en lo popular, sino el proceder irreflexivo, la repetición de uno u otro modelo por mera autoridad. Un barroco que decae en manierismo. Y eso vale para cualquier estilo, "clásico" o "moderno".

#### - Clasicismo en arquitectura, según Tzonis.

Una obra clásica es un mundo dentro del mundo. Establece la separación por la unidad entre sus partes y la fuerte demarcación de sus límites. Contrasta con lo que la rodea, pues es "completa y total", y por su "unidad". Tres características que provienen de la poética de Aristóteles.



<sup>603</sup> FONTAN PÉREZ, Antonio; El latín de los clásicos: norma y modelo de decir; Cursos de verano en el Escorial, 1989; Editor: Universidad Complutense, Madrid 1990; página 2

<sup>604</sup> FONTAN PÉREZ, Antonio; El latín de los clásicos: norma y modelo de decir; Cursos de verano en el Escorial, 1989; Editor: Universidad Complutense, Madrid 1990; página 129



El "todo", según Aristóteles, es "tripartito": tiene "un principio, un intermedio y un final". Tiene también "una disposición ordenada de las partes". Estos dos imperativos generales constituyen lo que se denomina **taxis**.

La fórmula tripartita subraya la frontera entre la obra y el mundo, y lo mismo hacen el ritmo, la armonía y el metro, la extraordinariamente rigurosa organización interna y la interrelación de las partes constituyentes de la obra.<sup>605</sup>

Esas características resuenan con fuerza en Los **templos antiguos**, de cuya arquitectura deriva el clasicismo, surgieron como apoyo de los ritos mágicos arcaicos. Formaban parte del culto del "temenos", un **recinto aislado del mundo profano y dedicado a un dios o a un héroe**.<sup>606</sup>

Taxis es un entramado normativo, un sistema de líneas y planos, ejes y trazados reguladores que garantiza que las partes de la obra se dispongan según leyes no contradictorias.

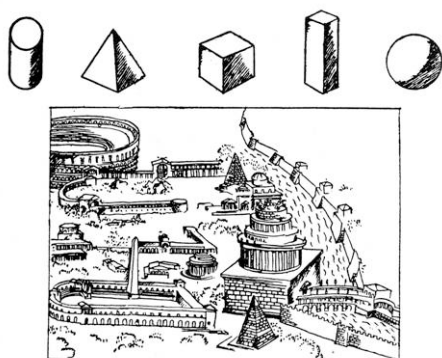
De todos los aspectos del clasicismo, la taxis es el más fuerte y profundo instrumento de control. Los cisnes y los delfines, las guirnaldas, las alas, las antorchas, las volutas y las esfinges pueden desmoronarse. La taxis se conservará.<sup>607</sup>

La preocupación de revestimiento de un orden (más que de unos órdenes), de una reglamentación añadida a la mera necesidad, composición sobre la construcción, arte sobre la técnica, es una distinción reiterada de arquitectura e ingeniería. Un añadido, un plus, un regalo:

Le Corbusier las distingue también así, en términos de armonía que emociona, de euritmia:

**ARQUITECTURA. LA LECCIÓN DE ROMA**

La arquitectura tiene que establecer, con materias primas, **relaciones conmovedoras**. **La arquitectura está más allá de las cosas utilitarias. La arquitectura es plástica**. Espíritu de orden, unidad de intención. El sentido de las relaciones; la arquitectura rige las cantidades. La pasión hace un drama de las piedras inertes. (...) Por fin podremos hablar de Arquitectura, después de tantos silos, fábricas, máquinas y rascacielos. La Arquitectura es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de la construcción. La Construcción tiene por



<sup>605</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 14

<sup>606</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 15

<sup>607</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 20



*misión afirmar algo; la Arquitectura, se propone emocionar. La emoción arquitectónica se produce cuando la obra suena en nosotros al diapasón de un universo, cuyas leyes sufrimos, reconocemos y admiramos. Cuando se logran ciertas relaciones, la obra nos capta. La Arquitectura consiste en "armonías", en "pura creación del espíritu".<sup>608</sup>*

Por no abundar en sus trazados reguladores, padres del Modulor.

Con Mies criticamos el revestimiento de aquella decoración aplicada que ocultaba la proeza estructural de los rascacielos de Chicago, sin advertir que entre los reflejos de sus prismas de vidrio no aparecen los pilares. Tampoco en planta.

Simetría o ritmo, intercolumnios, siguen los pasos de una danza, arte del cual derivan, dice Aristóteles, todos los ritmos. Tiene euritmia la obra bien moldeada métricamente, abunda Vitrubio.

Tzonis describe la relación de una obra clásica con las de su entorno bajo el término de Parataxis, el modelo formal de la calle. *La gradual elaboración de los elementos arquitectónicos heredados de la antigüedad para formar un canon de taxis, modos y simetría, se ha equiparado varias veces con el desarrollo de un vocabulario, una gramática y una sintaxis de la arquitectura. Esta analogía es particularmente tentadora si contemplamos una calle clasicista en la que multitud de casas de modos diferentes y ritmos cambiantes se relacionan entre sí de una forma civilizada, como si fueran personas que participan en un acto social de un modo protocolario y oficial o con un tono cortés de conversación salpicado de ocurrencias. Como en una cadena de palabras cuando la gente está hablando entre sí, hay variedad sin fin, casualidad junto con previsible repetición,<sup>609</sup>*

A tal extremo de coacción regulativa alcanzan estos mecanismos de composición, que suenan disonancias al entender que ese grupo de individuos deben concertarse en la armonía de una orquesta, marcar el paso de un desfile perpetuo...

Unos afirman que los elementos clásicos son una representación de la realidad, abstracción de formas naturales, generalización de soluciones antiguas.

---

<sup>608</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; ed. Poseidón, Barcelona 1978; página 9

<sup>609</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 181

Abstracción y generalización son medios de universalizar, establecer, fijar.

Otros dicen que la arquitectura clásica es la expresión de la esencia metafísica del lugar, una ordenación que responde a la facultad estructuradora de la mente humana, según los psicólogos contemporáneos de la Gestalt. Pero, ya lo demostró Claude Perret en el XVII, **no existen invariantes para las buenas formas:** Cambian con cada sociedad y con cada periodo.

Tzonis traza una analogía entre el clasicismo y el lenguaje poético. La transformación del lenguaje corriente en poesía estriba en ciertas características del texto que hacen de su organización lingüístico - fonética, gramatical, sintáctica y semántica se aparten del uso corriente. *Así pues, la identidad poética de un edificio no depende de su estabilidad, de su función ni de la eficacia de sus medios de producción, sino del modo en que todo lo anterior ha quedado limitado, sometido y subordinado a requerimientos ópticos, de articulación y de disposición.*<sup>610</sup> (lo que hoy llamamos "de composición").

Poesía para derribar la rutina de lo prosaico: *"La función de la poesía, como la de todo arte, es contrarrestar el impacto destructivo de la vida social cotidiana"*, siguiendo la tesis de Tolstoi. Así, *El clasicismo puede verse como el conjunto de desviaciones del "habla normal" necesarias para lograr un distanciamiento en las imágenes y prácticas sociales establecidas.*<sup>611</sup>

Cruzar las reglas sintácticas de ese lenguaje compositivo con los significados semánticos muestra el límite de la analogía:

*La lista de compromisos contradictorios del clasicismo es demasiado larga*, afirma Tzonis. Tanto significó una "vuelta a lo antiguo" en el Renacimiento, como el estandarte del nuevo orden de los nacientes Estados Unidos de Jefferson; crea el ambiente con que los propagandistas republicanos de finales del S.XVIII fomenta la causa del tiranicidio (como en el Bruto de David, de 1789), o se compromete con el capitalismo de los rascacielos clasicistas americanos de los círculos financieros del este. Es conocida su adhesión a la cultura nazi y a la soviética estalinista... Revisando el S.XX podríamos establecer paralelismos con el uso del Movimiento Moderno por corrientes sociales y políticas diametralmente opuestas. Aun así, concluye Tzonis, *"la forma arquitectónica no es arbitraria en el mismo sentido*

<sup>610</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 205

<sup>611</sup> TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden (prólogo: Antonio Fernández Alba); edita Hermann Blume, Barcelona 1984; página 207

*que Saussure entendió que lo era la relación entre sonido y significado de la palabra".*

Para desembarazarse del peso del orden y romper con la taxis atrozante surgen nuevos lenguajes compositivos: Romper simetrías, desplazar ejes, trincar esquinas, reventar por los bordes, abandonar la jerarquización y la división tripartita, propuestas de intervalos regulares con cadencias rítmicas irregulares.... Son rupturas del orden, de la simetría, de la proporción, de las reglas de juego que no son más que... otras reglas de juego. Es algo que ya ocurrió otras veces y seguirá ocurriendo. Fue el caso del pintoresquismo del XVIII o del constructivismo y de Stijl del XX.

El clasicismo es más que órdenes. Es taxis, pauta, normativa de composición. Es un estilo, un modo de formalizar, un lenguaje coherente. El neoplasticismo es otro. Quizás no el otro. Clásico no es ni un estilo ni otro. Es lo probado. Es un modo de verificación basado en la autoridad de algún autor, o fundado en la repetición depurada.

¿Qué queda de la arquitectura clasicista? Desvinculada del sentido estructural, de los materiales y del uso, despojada del revestimiento de unos órdenes arcaicos, Tzonis aun salva un orden, una taxis, una poética de composición. Pero si la sintaxis admite significados diversos, aun contradictorios, y su aprecio sufre el vaivén de la moda, al fin no queda ni un viejo disfraz.

### - Clasicismo y atemporalidad según Linazasoro.

1. En busca de certezas acude al clasicismo para producir una arquitectura verdadera, al margen de cambios históricos. Traza su sistema de pensamiento, principalmente en dos escritos, en “El proyecto clásico en arquitectura” (1981), publicación de su tesis doctoral, y en “Apuntes para una teoría del proyecto” (1984), memoria de la cátedra de la asignatura de proyectos I de Valladolid. Así lo explica Sola Morales en la introducción:

*En los primeros planteamientos de su autor, este quería ser un intento de escribir un tratado de la arquitectura de hoy. Es evidente que el sentido cultural del tratado era lo fascinante: poder reunir en un compendio de enunciados simples, racionales y claros los criterios básicos para poder **producir arquitectura cierta**.*<sup>612</sup>

2. Encontramos simetrías entre su búsqueda y la nuestra. Siguiendo a Tafuri, Linazasoro establece condición de verdad en la permanencia, como nosotros señalamos la condición de atemporalidad en la verdad:

*“Reconduciendo la arquitectura a sus elementos primarios y a su “grado cero”, se introduce una **objetividad** en la revelación de los fenómenos, que satisface el casi siempre más difuso deseo de reencontrar no solo un proceso lógico y verificable de construcción de la forma, sino también **de principios constantes y permanentes –“al margen de cambios históricos”- propios de la arquitectura.***<sup>613</sup>

3. Coincide con nuestra crítica de Summerson por estilista. Y también con la de Hitchcock -Johnson, por lo mismo.

*Por Clasicismo no se entiende aquí una versión exclusivamente “estilística” de la arquitectura, sino, ante todo, una “**constante**” del pensamiento artístico, en general, y arquitectónico, en particular, que trascendería la noción de “estilo” en cuanto categoría históricamente determinada.*

*En ese sentido, la versión dada por Summerson del clasicismo nos parece incorrecta, limitada e, incluso,*

<sup>612</sup> SOLA-MORALES, Ignacio; en la introducción a LINAZASORO, José Ignacio; El proyecto clásico en arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981; p. IX

<sup>613</sup> TAFURI, M. ; *Teoría e Storia dell'Architettura*, Bari 1968; (versión castellana: Teoría e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico; Editorial Laia, Barcelona 1972)

*confusa a veces en su propensión a juzgar la arquitectura por parámetros exclusivamente estilísticos.*

No mira al clasicismo en arquitectura como estilo sino como sistema que permite esa objetividad universalizable.

*La actitud del Clasicismo ante la realidad se caracterizaría por una voluntad esencialmente “sistemática”, hasta el punto de que se podría afirmar que “sistema” y “Clasicismo” presentan una relación de coincidencia casi total en lo que se refiere a la “específica sistematización” de las artes. Pero establecer un sistema aplicable al campo del arte significa reconocer en este un principio cognoscitivo.*

*Tal reconocimiento supone, asimismo, la **convicción de una “objetividad” o de “verdad artística”**, lo cual equivale a afirmar que el “arte” –frente a la posición de todo “idealismo subjetivo”- no puede ser entendido, exclusivamente, como una “expresión de autor”.<sup>614</sup>*

4. Comienza con la distinción de Alberti entre belleza y ornato, orden y estilo, idea y forma.

*Sin duda, el tratado de Alberti es todavía una de las referencias más precisas al teorizar la relación historia-proyecto. La distinción que se plantea en “De Re Aedificatoria” entre las dos partes del tratado, sintetiza de forma definitiva una postura posteriormente seguida de reconocimiento del pasado como fundamentación teórica de la disciplina.*

*En la primera parte del tratado se establece, por ejemplo, una definición de los principios generales o “ideales” de la arquitectura (“eidos”).*

*Se habla allí de los principios y elementos arquitectónicos con un sentido de generalidad tal que permitiría hasta incluir el pasado gótico, pues ni una sola referencia estilística se manifiesta.*

*Así, Alberti establece una diferencia inicial entre “belleza y ornamento”:*

*“En qué consiste precisamente la belleza y el ornamento y en qué se diferencian entre sí es más fácil de comprender en el ánimo que expresarlo con palabras. De cualquier modo sin alejarnos demasiado, definiremos*

---

<sup>614</sup> LINAZASORO, José Ignacio; El proyecto clásico en arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981; P. 9

*la belleza como la armonía entre los miembros en “la unidad de la que forman parte” fundada siempre sobre leyes precisas, de modo que no se puede añadir o quitar o cambiar nada si no es para peor.”*

*En la segunda parte, por el contrario, a través de la introducción del ornamento –término que engloba lo propiamente “morfológico” en arquitectura-, Alberti añade un cuadro de referencias muy preciso: el de la arquitectura clasicista de los antiguos (“morfe”). Pero frente al dogmatismo posterior de Vignola, no son los órdenes para Alberti los que constituyen la base referencial: los órdenes son tan solo ornamentos de los capiteles y las “referencias” históricas en su conjunto. De hecho, para Alberti, frente a la belleza en general:*

*“...El ornamento puede referirse a una especie de “belleza auxiliar” o de complemento. Mientras la belleza verdadera o propia es una “cualidad intrínseca” o casi natural que se refiere a la “estructura completa” del organismo que llamamos “bello”, el ornamento tiene la forma de un atributo accesorio, añadido, “máquina natural”.<sup>615</sup>*

La distinción de Alberti entre un nivel hondo (“eidos”) y otro superficial (“morfo”), es paralela a la de Alberto Campo, entre idea y forma: “Las formas pasan, las ideas permanecen”. Pues, mientras orden e idea hacen referencia a lo más permanente, forma y estilo, rayan la moda:

*En mi reciente ensayo “El Proyecto Clásico en Arquitectura” hacía referencia a una distinción entre estructura profunda (Orden o “eidos”) y estructura superficial (Orden estilístico o “morfe”) en arquitectura.*

*Esta última se refería al “estilo” como formulación histórica más intranscendente (en último y más peyorativo término recibiría el calificativo de “moda”).<sup>616</sup>*

5. Prosigue, con Durand, separando el lenguaje (estilos - idiomas de diversas culturas, “Japón, China, Góticos”-), palabras (elementos de arquitectura) y conceptos (combinatoria, composición de elementos, tipos).

---

<sup>615</sup> LINAZASORO, José Ignacio; Apuntes para una teoría del proyecto; universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, serie arquitectura y urbanismo, nº. 2, 1984; P. 22

<sup>616</sup> LINAZASORO, José Ignacio; Apuntes para una teoría del proyecto; universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, serie arquitectura y urbanismo, nº. 2, 1984; P. 29

*“La belleza resultante de estos peristilos (...) es de carácter tan general, que se haría incluso sentir si los pilares que los forman, en vez de ofrecer a los espectadores soberbias columnas coríntias, presentasen troncos de árboles cortados en sus raíces y en el nacimiento de sus ramas, o si las columnas estuvieran inspiradas en modelos egipcios o chinos; incluso si estos pilares no fuesen sino un montón confuso de pequeñas columnas góticas, o bien los soportales cuadrados y masivos de nuestros pórticos.”*<sup>617</sup>

Para Durand, el uso de un determinado código lingüístico o estilo responde, además, a un convencionalismo cultural y, por eso, justifica el uso de estilos distintos en función de distintas coordenadas culturales o sociales:

*“(...) Las formas y las proporciones de la segunda especie deberán entenderse como cosas puramente locales, únicamente destinadas a no chocar contra nuestras costumbres; de manera que, si se construyese en China o en Japón, nos deberíamos abstener de emplearlas, porque, al obrar de esta manera, nos estaríamos oponiendo a las costumbres del país y a los propios materiales que allí se emplean.”*

Los órdenes, y el estilo que ellos representan, no son por tanto, para Durand cuestiones centrales en arquitectura. Subyacentes a ellos se encuentra la “Composición”, que constituye su verdadero soporte, y el Orden, en cuanto estructura de leyes y principios compositivos.<sup>618</sup>

Con GUADET sigue también a Durand cuando propone su tratado como composición de elementos:

*“Componer es hacer uso de lo que se conoce. La composición tiene sus materiales, como la construcción tiene los suyos, y estos materiales son, precisamente, los Elementos de Arquitectura.”*<sup>619</sup>

Elementos similares a los recogidos por Alexander, en el lenguaje de patrones para componer las instituciones de Kahn.

<sup>617</sup> DURAND, J.N.L. ; *Precis de Leçons d'Architecture*; Paris 1819; cap. I;

<sup>618</sup> LINAZASORO, José Ignacio; *El proyecto clásico en arquitectura*; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981; P. 71

<sup>619</sup> GUADET, J; *Elements et theorie de l'architecture*". Librairie de la Construction moderne. Paris 1909.

5. Al dejar a un lado el estilo y el ornamento, como residuos del pasado, la actitud clásica puede lograr una "esencialización". Y así lograr soluciones repetibles, universales y permanentes.

Similar a lo que leímos en Loos, Mies y de la Sota: El despojo, la "belleza calva", lo imprescindible. El resplandor de la verdad desnuda, "sin-cera", bien distinta al maquillaje del ornato.

*Además del análisis tipológico y la composición de elementos, debemos a la tratadística del XIX (...): De una parte, la "esencialización" progresiva de las formas arquitectónicas que se hace evidente e todas las construcciones de este periodo y, de otra, el empleo puntual, pero significativo, de las formas ornamentales. Es importante señalar que ambos problemas se hallan íntimamente relacionados, hasta el punto de que solo se explican recíprocamente.*

6. Pero las simetrías cambian de signo desde su enfoque inicial, hasta el punto de transformar nuestra tesis en su antítesis: Linazasoro dice que busca la verdad (permanente) en el clasicismo, pero necesita negarlo: Niega el ornato, niega los órdenes, niega el estilo. El eclecticismo lo libera del clasicismo y pone a su disposición toda la historia de la arquitectura. Al fin, para desembarazarse de todo lastre, recurre a "esencializar" las formas, pues no logra distinguir entre arquitectura e historia de la arquitectura. Llega al extremo de identificarlas explícitamente. Así, solo en la tradición sabe encontrar certezas.

*Podemos afirmar, de hecho, que **la arquitectura es la historia de la arquitectura**, del mismo modo que la pintura es la historia de la pintura, etc. La componente de historicidad que constituye una de las aportaciones fundamentales de la cultura del siglo XIX (en particular de la filosofía hegeliana) no nos permite en este momento interpretar la realidad bajo otro punto de vista.*

*(...) aunque el proyecto signifique una determinada opción ante la realidad y en ese sentido, se configure por lo menos dentro de un cierto número posible de alternativas, lo cierto es que, a partir de una determinada toma de postura, existe una aproximación mayor o menor hacia la solución justa y precisa.*

*(...) Entiendo aquí por solución justa o precisa, aquella que se aproxima al "prototipo", es decir, la que constituye una auténtica "cumbre" –como decía H. Focillon- en el conjunto de soluciones.*

*En este sentido, ese "prototipo" se convierte en el "modelo" de otras posibles soluciones y, a partir de las mismas, se construyen "criterios de certeza" en el proyectar.*



*Estas soluciones son las que los tratadistas han llamado Elementos de Arquitectura (...)*

*En este sentido, las llamadas a la simplicidad, al elementalismo, más allá del carácter típicamente formalista con que se presentan, denotan en su repetición periódica a lo largo de la historia, una voluntad de acercamiento a la solución precisa, despojada de “adherencias” y expresiva de **valores seguros y permanentes.***<sup>620</sup>

La cita de Ingres es la más pura expresión de clasicismo, más allá del tradicionalismo, el puro argumento de autoridad.

*“...Todo ha sido ya hecho, todo se ha encontrado ya. Nuestro deber no es inventar sino continuar; tenemos bastante ya con utilizar el ejemplo de los maestros y de los innumerables tipos que nos ofrece la naturaleza e interpretarlos. Las condiciones, los “principios” de lo bello “no se han de descubrir” de nuevo. Se trata de “aplicarlos” sin que el deseo de inventar nos haga perderlos de vista.”*<sup>621</sup>

*Hay que reconocer también, en tal sentido que cada obra nueva no es sino una reflexión en profundidad sobre las que le han precedido, hacia las cuales guarda siempre, por tanto, una estrecha dependencia genealógica, ya que en esto consiste el verdadero sentido de la proyección y de los procesos renovados del Proyecto Clásico.*<sup>622</sup>

Encerrado en esas categorías, no puede entender la arquitectura contemporánea:

*Siguiendo a G. Kubler en “The Shape of Time” podríamos afirmar que las vanguardias modernas se inscriben en el ciclo de los “estilos”, de los periodos con “voluntad esencialmente estilística”, como decíamos más atrás a propósito de determinadas arquitecturas de la historia.*

*Villa Savoya o el Pabellón de Barcelona habrían de ser considerados en cuanto objetos puros formales, “experimentos” de una arquitectura enmarcada en una voluntad estilística, antes que “edificios” propiamente*

---

<sup>620</sup> LINAZASORO, José Ignacio; Apuntes para una teoría del proyecto; universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, serie arquitectura y urbanismo, nº. 2, 1984; P. 20-26

<sup>621</sup> INGRES, Notas y pensamientos; versión italiana, Milán 1946.

<sup>622</sup> LINAZASORO, José Ignacio; El proyecto clásico en arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981; P. 73

*dichos. (No estamos criticando, sin embargo su extraordinaria belleza, pero si dudando de que esta belleza sea “propia” arquitectónica y no “formal” en sentido más amplio.)*<sup>623</sup>

Nuestra tesis propone exactamente lo contrario. Que la atemporalidad (la verdad estable, la "adecuatio", lo necesario frente a lo contingente) aparece al enjuiciar el problema planteado con ojos limpios, al dejar de lado estilos y dogmas, los pre-juicios de la historia. Aquella cita de la Sota: *¿Necesita la arquitectura de la historia para ser hecha?*

Pensamos que, si no fuera por su carga historicista, Linazasoro hubiera alcanzado la solución. De hecho logra distinguir abiertamente entre voluntad de estilo y voluntad de adecuación, la respuesta a los problemas ciertos:

*(...) establecer una contraposición entre “voluntad de estilo” frente a otra que caracterizamos como “voluntad de adecuación”*

*La “voluntad de adecuación” implica un desinterés por el estilo ya que predominan los valores específicos de cada situación de proyecto (tema, lugar, construcción...) frente a intereses “puro formales” al margen de estas componentes.*

*Prosiguiendo en este camino, pienso que la alternativa entre “voluntad de estilo y voluntad de adecuación” tiene una explicación en el terreno de la estructura profunda de lo arquitectónico a la que nos venimos refiriendo casi de modo continuo en estas paginas, es decir a la distinción entre el nivel del “eidos” y el nivel “morfe”.*<sup>624</sup>

Los clásicos buscan la verificación en la propia disciplina, en la historia de la arquitectura, entre los muertos. Los modernos, en la realidad presente, en la vida.

---

<sup>623</sup> LINAZASORO, José Ignacio; Apuntes para una teoría del proyecto; universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, serie arquitectura y urbanismo, nº. 2,1984; P. 29 y 36

<sup>624</sup> LINAZASORO, José Ignacio; Apuntes para una teoría del proyecto; universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, serie arquitectura y urbanismo, nº. 2,1984; P. 29

### - Clasicismo según de la Sota.

#### Olvido de la memoria.

El lastre de la "cultura" es un prejuicio que empaña la mirada para plantear con lógica y sencillez los problemas y satisfacer la necesidad.

Critica "la cultura" donde diríamos "erudición", compendio de estilos, modos del pasado.

*Vemos la arquitectura anquilosada, varada, anclada a un pasado, a una cultura, sin proyección a ningún futuro.*

*Le Corbusier: "solamente en arquitectura el progreso no es indispensable, la pereza reina, todo se refiere al ayer".*<sup>625</sup>

La crítica como mecanismo de decisión basado en el acervo de la historia, en la memoria del pasado, no en el entendimiento del presente, en la experiencia de otros, no en nuestra experimentación.

*Solamente en pueblos liberados de prejuicios las personas se decoran sus viviendas para ellos mismos, nunca para sus antecesores muertos hace ya siglos.*<sup>626</sup>

*Pero, ¿es que el arte clásico puede superarse? ¿No es acaso el arte barroco el verdadero arte?(...) ¿Por qué este amor al barroco, siempre, siempre?*<sup>627</sup>

*¿Necesita la arquitectura de su historia para ser hecha? ¿Necesita el médico de la historia de la medicina en sus actuaciones?*<sup>628</sup>

*En las artes plásticas ha entrado la erudición y ahí ha sido cuando ese nosotros, el erudito y el historiador, ha sido más que el arquitecto.*<sup>629</sup>

*La aparición del hombre y de la arquitectura es simultánea, aparición sincronizada. La arquitectura, el cobijo, como el comer, es necesidad biológica, y puede resolverse tan sencillamente como el alimentarse;*

<sup>625</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Memoria a la cátedra de Elementos de Composición, ETSAM, Madrid, 1970; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 55

<sup>626</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La decoración moderna en los interiores, ABC, 21 de octubre de 1951; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 20

<sup>627</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Santiago de Compostela, 1955; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 144.

<sup>628</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Arquitectura posmoderna; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 68

<sup>629</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Santiago de Compostela, 1955; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 146.

*bastaba matar un animal para tener alimento, encontrar una cueva resolvía el cobijo. Más tarde, todo se complicó bastante, sobre todo añadiendo la cultura a acciones tan elementales*

El clasicismo es injustificable nada tiene que ver con la atemporalidad. No hay modelos eternos.

*¿Por qué no se pinta hoy como pintaba Velázquez, se compone como lo hizo Beethoven o se proyecta como Palladio? Porque estamos a siglos de ellos. En su tiempo también ellos fueron avanzados (pensemos en el Greco, o en Goya)<sup>630</sup>.*

Cuando una obra de arte quiere permanecer, pesa; pero no sabe que ocurrirá en 100 años.

Libres de crustáceos adheridos, del lastre del historiador y del erudito, el arquitecto trabaja con sencillez y objetividad.

*Un buen día dejé de trabajar y procuré pensar libremente en lo que hacía y se hacía. Ese mismo día empezaron a desprenderse tantos añadidos que a cualquier pensamiento serio sobre arquitectura se abrazaban, se pegaban como auténticas lapas, crustáceos. El resultado limpio era atractivo y pensé que también podía llamarse Arquitectura, tal vez arquitectura, y disfruté con esa a minúscula ya que me bastaba para resolver los problemas que siempre la arquitectura tuvo que resolver: ordenación del mundo en donde desarrollamos nuestra vida.*

---

<sup>630</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 204



## 2. Modernidad y clasicismo.

### Forma y función.

#### - Modernidad según Giedion y Le Corbusier.

Giedion describe con crudeza la separación arte-técnica a partir de la revolución industrial.

EL brusco aumento de producción que se alcanza en el S. XVII al conjugar el trabajo organizado y mecánico cambio el aspecto del mundo.

En Inglaterra, la producción en masa de hierro fundido (1750) por Abraham Darby y el primer puente de acero, levantado también por él (1775), introduce un nuevo sistema estructural y deja atrás los modos de construcción tradicionales.

Con el nacimiento de la Escuela Politécnica en 1794, durante la revolución francesa, los ingenieros se hacen cargo de los grandes cálculos, recluyendo a los arquitectos a la Ecole de Beaux Arts.

El art nouveau supuso una renovación formal, rompiendo con el historicismo y eclecticismo inoperantes, al recoger el uso generalizado de hierro y vidrio, pero aún en un clima de construcción artesanal.

Uno de sus fundadores, Henry Van der Velde anticipa, ya en 1901, las tesis de Vers une architecture: "Existe una clase de hombres a los que no puede negarse el título de artistas. Esos artistas, los creadores de la moderna arquitectura, son los ingenieros."

Le Corbusier comienza así sus "Trois Rapelles a messieurs les Architectes": **ESTECTICA DEL INGENIERO, ARQUITECTURA (...)**

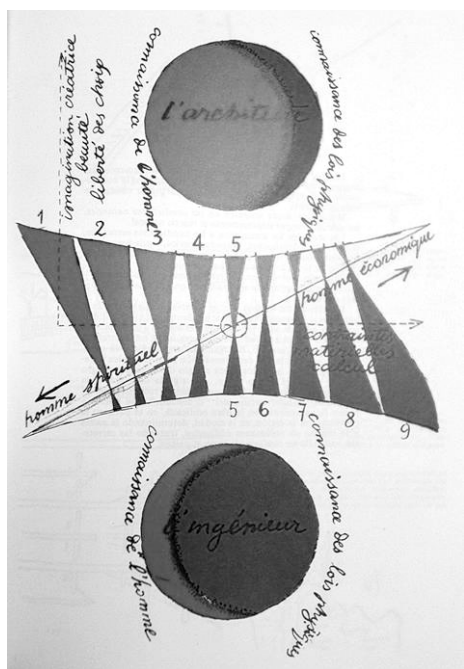
Los ingenieros hacen arquitectura, porque emplean el cálculo surgido de las leyes de la naturaleza y sus obras nos hacen sentir la **ARMONIA (...)**

Los arquitectos viven en la estrechez académica, en la ignorancia de las nuevas reglas de construcción y sus conceptos se detienen gustosamente en palomas que se besan. Mientras, los constructores de los paquebotes, audaces y sabios, crean palacios junto a los que las catedrales son muy pequeñas: ¡y los echan al agua!

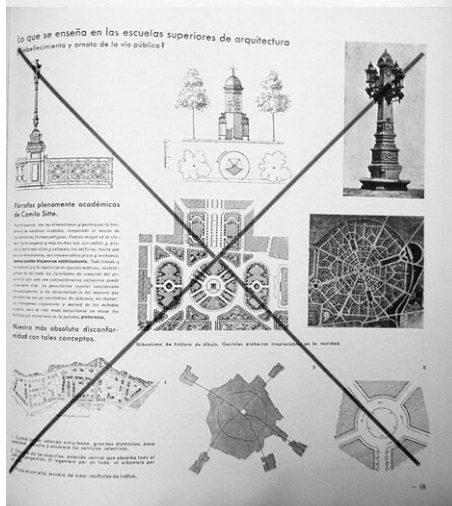
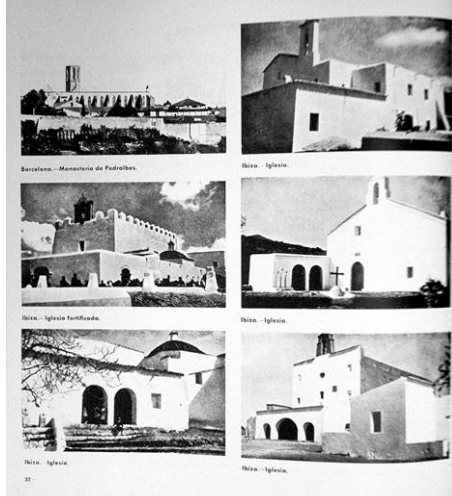
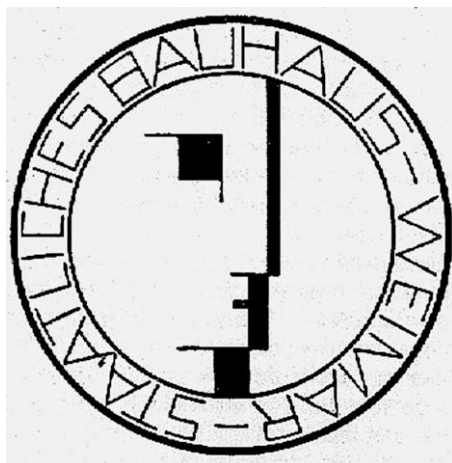
La arquitectura se ahoga en las costumbres.

Mies augura la desaparición de los medios tradicionales de construcción: "Si alguno lamenta que la casa del futuro ya no se construye a mano, olvida que hace ya tiempo que los automóviles no los fabrican guarnicioneros. (...) La arquitectura es el espíritu de una época traducido a espacio."

La Bauhaus cose la ruptura entre producción industrial y hecho artístico. Deja atrás la artesanía, el hecho artístico de firma: El valor no reside en el objeto único



OJOS QUE NO VEN...



producido por un artista único (Duchamp, Warhol). Mies y Le Corbusier destacan los constructores anónimos, los ingenieros anónimos.

Los ingenieros, junto a las nuevas estructuras nos han regalado las maravillosas máquinas. La técnica aporta serie y tiempo. El arte da culto a la máquina y al movimiento. Pintura, cine y rock&roll. Le Corbusier extrae la fuerza de la nueva arquitectura de barcos, aviones y automóviles. Su casa es una máquina de habitar. Incluso lo parece.

**Forma y procedimiento.**

El trabajo industrial, hacer trabajar en serie hombres y máquinas, precisa trazar el procedimiento, acotar acciones. Matemática de la eficiencia, ciencia económica.

El estilo internacional se quedó en los nuevos materiales y nuevas composiciones, de aspecto maquinista. El movimiento moderno va más allá: No deja de lado la tradición sino los procedimientos tradicionales. Abandona el confiado recurso a la experiencia, pequeños reajustes sobre sistemas y tipos ya probados. Comienza a proyectar sobre un papel en blanco, partir de cero, resolver un problema bien planteado. Deja atrás la memoria para avanzar guiado por la razón. Desconfía de las formas cultas y cree en la ciencia, medio de objetivar y parametrizar la función. Niega los estilos y modelos históricos mientras saborea la anónima arquitectura popular. (Ibiza de Sert, Le Corbusier, Mies). Esto es lo verdaderamente moderno. La novedad no estriba en un repertorio de nuevas formas sino en un nuevo procedimiento.

**- Modernidad y clasicismo según Piñón.**

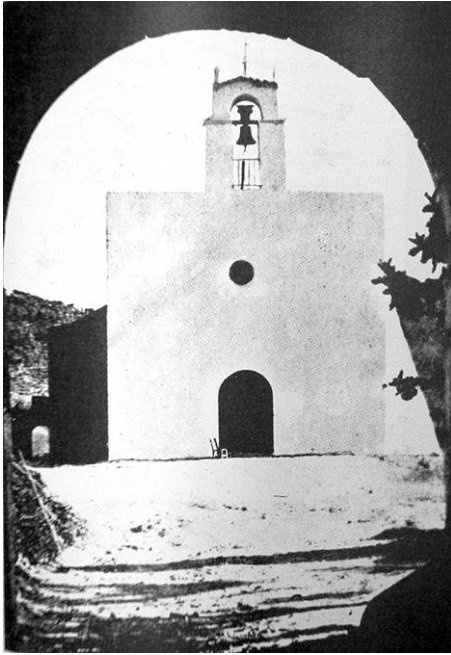
Helio Piñón perfila la Modernidad en contrapunto al clasicismo, no por resultados sino por el procedimiento.

**Tipo-programa.**

En arquitectura clásica, la identidad de una obra reside en el tipo, definido por invariantes en su organización de partes, generalizable. En la moderna, una obra es la respuesta específica al programa: uso, lugar, construcción.

**Reglas y orden, Mimesis vs. solución.**

La forma moderna tiene un orden específico, no responde a unas reglas anteriores o ajenas.



La estructura propia de tal artefacto le hace "ser algo" sin necesidad de "parecerse a nada". La falsa arquitectura moderna que se propone "ser como", es decir, parecerse a un modelo, renuncia a su identidad específica y cae en la identidad mimética del clasicismo.

#### **Subjetividad-universalidad.**

Si no hay reglas previas que determinen -y verifiquen- la consistencia formal, ¿cómo garantizar que pueda reconocerla el espectador?

En arte no hay garantías ni puede hablarse de certeza. Dependerá de la tensión hacia la universalidad que contenga el objeto -ya que la valoración de lo universal es propia de la especie humana- y el conocimiento que tenga el espectador de los criterios estéticos del autor. La universalidad, la economía, precisión y rigor, eran los atributos del arte nuevo propuestos en "Après le cubisme" por Ch. E. Jeanneret y Ozenfant en 1918.

#### **Originalidad-origen**

Al renunciar a la imitación de tipos, convenciones y modelos, la originalidad es condición básica de la arquitectura moderna. Su verdadero sentido es "ir al origen de las cosas", coherente con la primera acepción del diccionario "lo que tiene cierto carácter de novedad, fruto de la creación espontánea", bien distinta a "lo original como singular, extraordinario, extravagante".

#### **Sinceridad y constructivismo.**

Piñón critica otras acepciones superficiales de verdad. A menudo se alude a la transparencia (técnica y de función) como atributo esencial a la modernidad, cuando la misión de todo artes es, precisamente, alterar la visión subjetiva del mundo objetivo. La tosca iconografía de recientes "constructivismos", exhibición de los pormenores técnicos, es solo otro pintoresquismo, que convierte en material narrativo lo que es solo condición material de ejecución. Quizás pueda mostrar la verdad del como se ha hecho, no lo que esa obra de arquitectura es.

#### **Sentido y consistencia.**

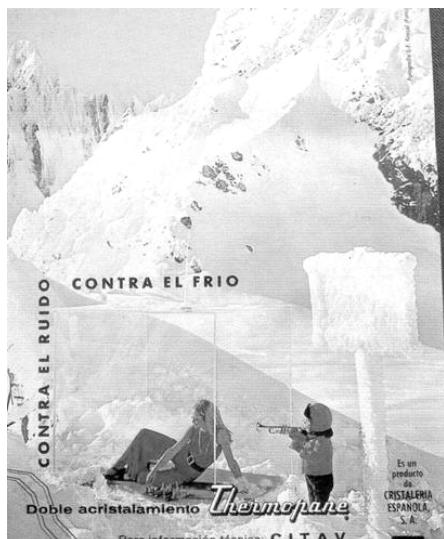
¿Cómo verificar la forma, si la universalidad es inalcanzable y su mera satisfacción funcional es solo calidad necesaria, no suficiente de la calidad de la obra?

*Antes de responder a esta pregunta conviene aclarar que la obra arquitectónica –la obra de arte, en general– tiene dos componentes esenciales: el sentido y la consistencia. El sentido tiene que ver con las relaciones del objeto y su exterior: material, cultural; histórico, en definitiva. El sentido define la posición del arquitecto ante la historia: el modo de interpretar la contemporaneidad con su trabajo. La consistencia tiene que ver, en cambio, con las relaciones interiores a la*

*propia forma: equilibrio, coherencia, intensidad y claridad –por referirme a algunos–, son atributos de la consistencia formal, es decir, cualidades características de su capacidad para existir con independencia de cualquier regulación o solicitud que venga del exterior. Sin sentido, la forma es mera sintaxis; sin consistencia, el proyecto es mero desahogo psicológico.*<sup>631</sup>

Según Helio Piñón, la modernidad estriba en proceder sin prejuicios, reglas, tipos ni cánones previos. Resolver el problema planteado hasta dar con la solución verdadera, con sentido y consistencia, la respuesta adecuada. Hace mención a la universalidad, atributo de los mejores artefactos modernos, como verificación de la solución y satisfacción de un anhelo propio de la especie humana. Cuando hablamos de adecuación y universalidad, hablamos de características atemporales de la verdad.

#### **- Modernidad según de la Sota. Modus hodiernus.**



La modernidad no está en nuevas formas o modos. Es responder a los nuevos problemas con nuevos medios. *Todo evoluciona con rapidez, todo hecho es ya historia. Se vive del avance, avance analógico, total. (...) Existen nuevas, novísimas necesidades; existen novísimos medios para satisfacerlas. Nunca llegaremos a unos resultados que medio consuelen nuestro trabajo. ¿Qué duda cabe que todo sucede con una lógica?*<sup>632</sup>

Los nuevos materiales generan nuevas formas.

*Los cambios de los estilos arquitectónicos fueron siempre culturales. Hoy son materiales; únicamente los nuevos materiales nos permiten hacer nuevas arquitecturas.*<sup>633</sup>

*Creo que, a lo mejor, debernos el impresionismo al que inventó el tubo de plomo para llevar la pintura.*<sup>634</sup>

<sup>631</sup> PIÑÓN, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura; conferencia COACV Castellón, 27 sept 2003; página 20

<sup>632</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Memoria a la cátedra de Elementos de Composición, ETSAM, Madrid, 1970; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 55

<sup>633</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Tectónica nº. 1, Noviembre 1995; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 94

<sup>634</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, 1987; Entrevista con Pilar Rubio en Lápiz nº. 42, 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 112.





El arte, como el avión, se sostiene en su continuo avance. Arte estática, arte muerta.

*¿Es posible que sepa un artista con qué ha de hacer una nueva obra? Pueden dividirse todos los artistas en dos únicos grupos: los que saben hacer la siguiente obra y los que no saben hacerla: los primeros son artesanos, “quien hace un cesto hace cientos”; los segundos son artistas auténticos, los únicos que realmente lo son. Estos últimos, sin saber, harán su nueva obra, obra de arte. (...) El avance en las artes es su vida. Arte estática, arte muerta. ¡Qué importa que en nuestro avance lleguemos, en emocionante coincidencia, a momentos estéticos que ya fueron!*<sup>635</sup>

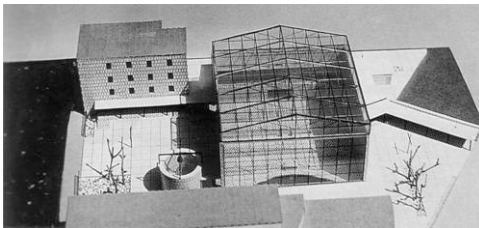
La arquitectura es nueva cada vez.

Movimiento moderno suena a redundancia: Es moderno si hay movimiento. Moderno es "modus hodiernus", el modo de hoy. Todo es nuevo cada día. El modo de ayer es ya historia.

### **La modernidad esta en el modo, no en las formas.**

Es plantear el problema, simplificando la ecuación para satisfacer la necesidad con sencillez.

Usar la tecnología sin que se note. Sin recurrir a la historia, sin estilos, sin buscar la modernidad. Entender a los maestros modernos sin imitarles.



*Conseguir que el hombre viva mejor. Que la ciudad sea alegre, humana y abierta al paisaje.(...) Conseguir una humilde y sincera estética basada en la veracidad de expresión, en contraposición al funcionalismo y el organicismo apriorísticos, falsos y fatuos.*<sup>636</sup>

*Hablar de arquitectura “moderna” es tema que no nos gusta; preferimos hacerlo de arquitectura buena y arquitectura mala y, en cualquiera de éstas entendemos que entra, y no puede prescindirse de él, el factor tiempo. He aquí un punto interesante: el tiempo entra a formar parte, y de manera importantísima, en lo bueno y en lo malo, y de forma tal que puede llegar a invertir estos términos: malo en bueno y bueno en malo.*

*La arquitectura “moderna”, como el arte “moderno” bueno, es verdad, y la otra fue verdad. ¡las cosas a su tiempo ...!*<sup>637</sup>

<sup>635</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 45

<sup>636</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Puntos básicos de una posible orientación arquitectónica; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 14

<sup>637</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Pequeña polémica en torno a unas fotografías; Revista Nacional de Arquitectura, 124, abril 1952. Carlos de Miguel y Alejandro de la Sota comentan las fotografías y planos aparecidos en The

*Uno es moderno porque ha nacido en la época moderna. Entonces no hace falta hacer arquitectura moderna, sino hacer la arquitectura que corresponde a este momento. El momento lo lleva uno dentro, conservando siempre el respeto a lo que uno ha respetado después de pensarlo mucho. Lo moderno es aquello que es de su tiempo y debe estar a la medida y en la posición de su tiempo. Se reprocha a menudo a los artistas por ser demasiado modernos o no serlo bastante. Se podría con tal criterio reprochar al tiempo no ser moderno o serlo en demasía.*<sup>638</sup>

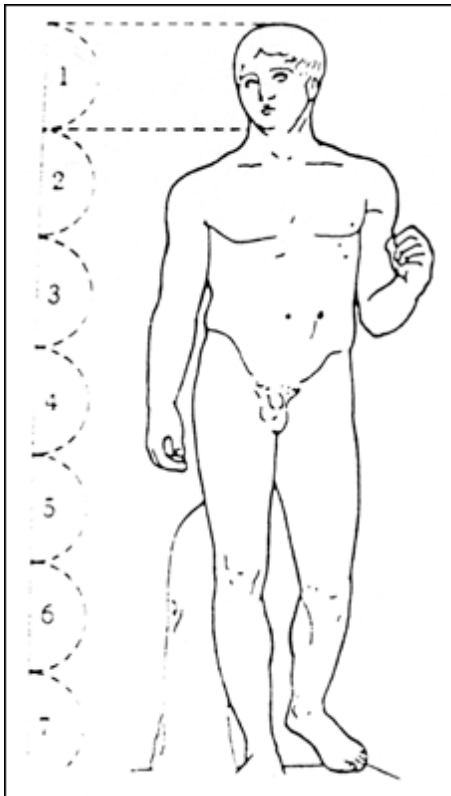
*El racionalismo, nacido, durará siempre; es anecdótico lo demás, y esta confusión lingüística no deja de ser otro castigo bíblico por tanto pecado de soberbia.*<sup>639</sup>

---

Architectural Record, enero 1952; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 25

<sup>638</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico, 1987. Ministerio de Cultura, Madrid 1990, página 305, aquí tomado de BRAVO REMIS, Restituto; Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984); Editor: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Colección Textos de Doctorado, Serie Arquitectura, nº 14; Año de 1ª edición: 2000; página 201.

<sup>639</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El método, 119 promoción de la escuela de Madrid, Madrid, 1968; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 99



### 3. Modernidad y atemporalidad.

#### Forma y tiempo.

#### - La forma caduca en el tiempo: Estilos, moda y canon.

La historia del arte se describe frecuentemente como un transcurso de estilos y siglos. Los estilos señalan los siglos mientras el tiempo consume los estilos. La moda viene a ser un estilo que se consume en poco tiempo por mucha gente.

Arte y negocio conciben diseño de consumo. Invertir en arte, cotizarlo, subastarlo, alcanza a pocos. La moda llega a todos. El arte se hace objeto de consumo y los objetos de consumo necesitan arte. El "diseño" es un valor añadido que inyecta la virtualidad de la moda a un ámbito cada vez mayor. Hasta el último objeto cotidiano, estrictamente funcional, multiplica su precio aplicándole "diseño". Lo exponencia si lleva firma.

Si la industria concibió un nuevo arte, este, agradecido, le regala un plus de rentabilidad, "el diseño".

Un reloj, por poner un ejemplo, superada la barrera de la precisión y durabilidad, mide su precio en el diseño, aunque sea de usar y tirar. Y se tira, muchas veces, no por estar usado, sino por haberse gastado el diseño.

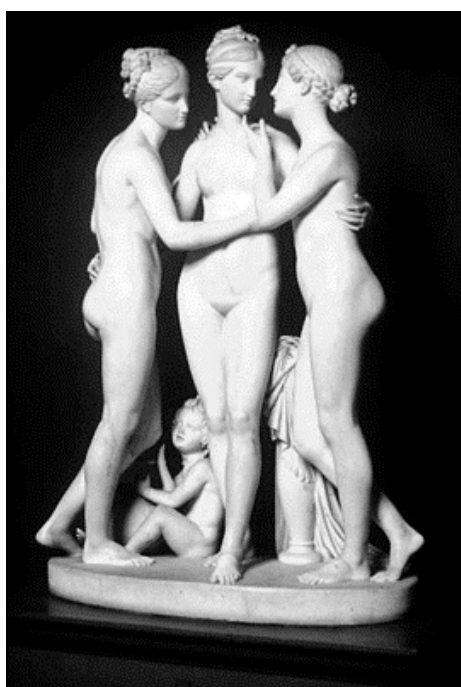
La producción en serie supera las necesidades y los niveles de calidad y de durabilidad. Si la industria aniquila la "artesanía", el diseño ha venido a rellenar el hueco artístico, y contagia su caducidad. Lograr que pase de moda supone un plus de rentabilidad.

Arrastrados por el torbellino del cambio del gusto, de la moda, de los estilos, aflora el anhelo de un asidero estable, de suelo firme donde asentar el eterno culto a la belleza perdurable y universal. Nace así el canon y la proporción, en el afán de acotar y fijar la armonía y belleza. Revisando la historia comprobamos que, por muchas medidas que se establezcan, esas sutiles divinidades se escurren una y otra vez entre las redes de números con que las pretendemos apresar.

Poco duro a Policleto su canon. Las siete cabezas del Dorífero (450 a.C.) pasaron a ocho, muy poco después, con Lisipo.

Si esto ocurre con la altura, ¿qué diremos de las tres gracias de Botticelli, de Rubens, o de Bertel Thorvaldsen. Proporción y armonía son consideradas por la escolástica como aspectos primordiales de la belleza. La pintura y escultura renacentista mide, busca, asevera y establece el canon del cuerpo humano.

No deja de ser divertido un pase de modelos de los cánones del románico, gótico y renacimiento. Y da que



pensar el constante fijar las proporciones del cuerpo humano a la vista de la también constante mutación de su representación a lo largo de la historia del arte.

Una fresca aproximación a esa variación en el tiempo acaba de publicar Umberto Eco en su "Historia de la Belleza"<sup>640</sup>. De modo eminentemente visual ofrece una historiografía de los cánones de la belleza a través de la historia del arte. La belleza ideal de rostro y cuerpo humanos propuesta por los artistas, muestra los valores imperantes en la cultura -o culturas- del momento.

El canon, norma de proporción, es quien dio lugar a los órdenes. Basta cambiar de módulo: el diámetro de la columna en vez del tamaño de la cabeza. De hecho *Siempre se les ha atribuido una personalidad "humana"; Vitrubio es seguramente el responsable. Veía en el dórico un arquetipo de "las proporciones, la fuerza y la elegancia del cuerpo del hombre", presumiblemente de un varón medio con buen tipo. Para él, la "esbeltez femenina" caracterizaba al jónico, y el corintio imitaba la "ligera figura de una muchacha", lo cual no suena muy distinto de lo anterior.*<sup>641</sup>

Fijar una proporción de elementos representaba para los griegos la perfecta expresión de belleza. Su concepto de armonía superaba al numérico-musical; su afán era la consonancia con la sinfonía del mundo.

Pitágoras trazó las consonancias musicales en unas sencillas progresiones numéricas. "Todo está dispuesto según los números" afirmaba.

Poco después Platón con sus series, llega a postular que no sólo contenían la escala musical sino que expresaban la estructura armónica del universo.

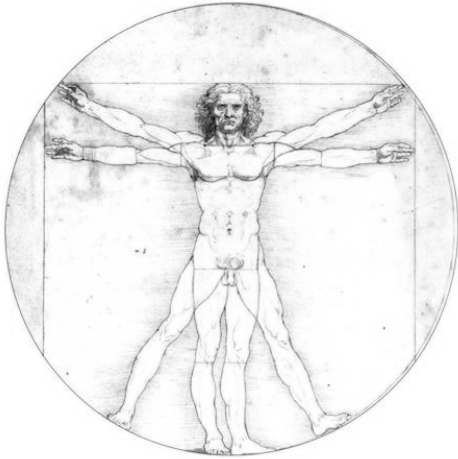
La fascinación por la magia numérica, la armonía del hombre y del universo, alcanzó a Le Corbusier mucho antes de su modulator. Así se explicaba, entre trazados reguladores, en Hacia una arquitectura:

*El ingeniero, inspirado por la ley de la economía, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Logra la armonía.*

*El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es una pura creación de su espíritu; por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo, con el del mundo, determina reacciones diversas de nuestro*

<sup>640</sup> ECO, Umberto; Historia de la Belleza; ed. Lumen, Barcelona 2004

<sup>641</sup> SUMMERSON, John; El lenguaje clásico de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972; página 20

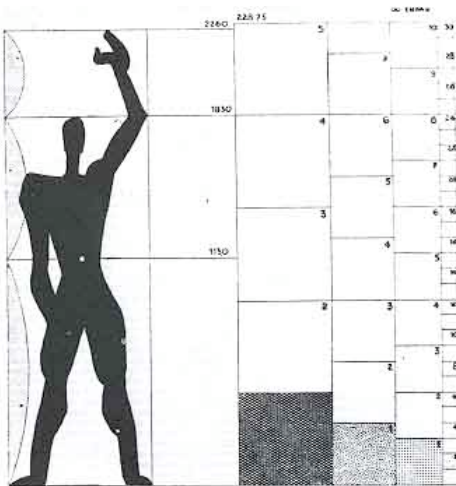


*espíritu y de nuestro corazón; y entonces percibimos la belleza.*<sup>642</sup>

*La Arquitectura es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de la construcción. La Construcción tiene por misión afirmar algo; la Arquitectura, se propone emocionar. La emoción arquitectónica se produce cuando la obra suena en nosotros al diapasón de un universo, cuyas leyes sufrimos, reconocemos y admiramos. Cuando se logran ciertas relaciones, la obra nos capta. La Arquitectura consiste en "armonías", en "pura creación del espíritu".*<sup>643</sup>

En 1946 presenta a Einstein el Modulor, gamas de dimensiones armónicas en las que lleva años investigando.

*En septiembre de 1951 se abrió, con la ocasión de la Trienal de Milán, el "Congreso de la Divina Proporción", congreso que reunió a sabios, matemáticos, estéticos, artistas y arquitectos. Constituyó un fundamento solemne para los problemas de proporcionamiento y de matemática planteados en las artes durante el transcurso de la historia. Una impresionante exposición de manuscritos y de primeras ediciones de obras de grandes maestros de la antigüedad, de la edad media y del renacimiento, organizada por Mme. Marzoli, reunía a Vitrubio, Villard de Honnecourt, Durero, Pacioli, Pietro de la Francesca, Leonardo da Vinci, Alberti, etc. Comprendiendo varios siglos, la exposición concedía un lugar al Modulor.*<sup>644</sup>



Es paradójico escuchar al profeta de la modernidad predicando una y otra vez sobre proporciones. Armonía, proporción y modulación parecen más cerca del canon clásico, de la taxis, que de la forma-función. Y es que, en abierta oposición a la tesis de Tzonis, el clasicismo no radica en "la poética del orden". Orden y poética valen para toda arquitectura, para todo arte.

#### - La forma permanente en el tiempo.

El canon, la proporción, la armonía fijada mediante el número muestran un afán de permanencia. Denotan un

<sup>642</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; ed. Poseidón, Barcelona 1978; p.XXIX

<sup>643</sup> LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; ed. Poseidón, Barcelona 1978; p.9

<sup>644</sup> BOESIGER, W. ; *Le Corbusier 1910-65*; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1971; página 290

esfuerzo por objetivar, por establecer de una vez por todas unos parámetros ciertos, indelebles, objetivos, codificados, verdaderos. Quieren señalar un camino seguro a través de los vaivenes de épocas, estilos y modas.

Pero...¿basta el número? ¿Es todo, acaso, mera cantidad ?

### - Belleza estable según López Quintans.

La belleza, según el diccionario de la academia, es una *“Propiedad del las cosas que nos hace amarlas, infundiendo en nosotros un deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas.”* Y, belleza artística es *“La que se produce de modo cabal y conforme a principios estéticos, por imitación de la naturaleza o por intuición del espíritu.”*

San Agustín la define como "splendor veritatis". Sin embargo, López Quintans afirma que la belleza no es fruto de una especulación metafísica, sino la experiencia de una cualidad de lo real que brota espontáneamente.

Ni es una mera impresión subjetiva ni es solo un hecho objetivo: brota de la correlación entre ambos que se da en la contemplación. Esta no es una actitud pasiva sino con-creadora. El sujeto trasciende los elementos sensibles intuyendo –aun sin entenderlas racionalmente- las estructuras formales del objeto.

La fruición no se produce por el agrado superficial, acariciante, de la mera percepción sensible – determinados colores, líneas o sonidos-, sino en el orden espiritual subyacente. Lo bello no atrae por agradable, sino por ambital, envolvente, fantástico.

No se entienda por fantasía lo irreal, sino el clima donde germina lo más hondamente real.

El esplendor de lo bello es una luminosidad de su configuración que emerge del proceso constitutivo de la forma: de ahí la acepción de "formosum".

El orden dice tanto de relaciones cuantitativas como cualitativas. Llamamos "proporción" a las cuantitativas: dimensión, número. Y, "armonía" a las cualitativas: semejanza, contraste, fusión.<sup>645</sup>

Así como "orden", hablando de belleza, es más que relaciones numéricas, "el orden", en arquitectura, supera "los órdenes". Del mismo modo, "verdad" -lo vimos poco atrás- trasciende la simple sinceridad constructiva o estructural. Piñón cifraba la verificación en sentido y consistencia, en tensión hacia lo universal, adecuación a las relaciones exteriores (al lugar) e interiores (al programa). Algo muy paralelo al la definición aristotélica

<sup>645</sup> cfr. LOPEZ QUINTAS; Antonio; Hacia un estilo integral de pensar. I. Estética. II. Metodología, Antropología, Editora Nacional, Madrid 1967, 2 vols.

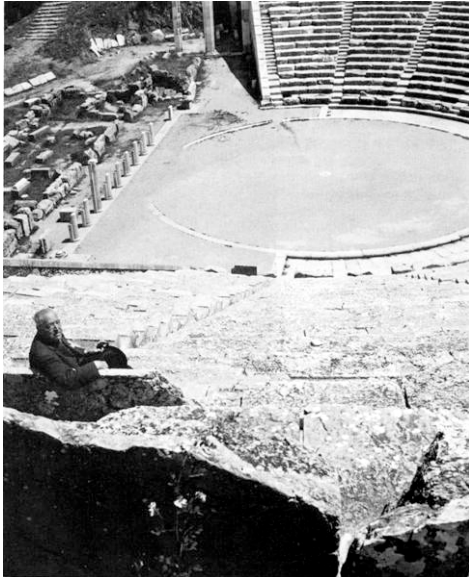
de verdad, "adecuatio intellectum rei", adecuación entre concepto y cosa.

Así también, "el lugar" –luego veremos el tiempo– es más que mera condición de la arquitectura. Es el germen de la innegable belleza de la arquitectura popular, en su larga y sabiamente experimentada respuesta a las condiciones del clima, de los materiales, de los usos. Nos permite volver a reflexionar sobre la adecuación.

¿Es posible una arquitectura utópica. Y respecto al tiempo, ¿Es posible una arquitectura acrónica? .

Los arquitectos llevan siglos levantando clasicismo justo con esa intención. Clasicismo como solución universal, utópica y atemporal.<sup>646</sup>

La fuerza de Roma conquistadora, que levanta sus monumentos, extendiendo su ciudadanía –civilización– allá por dónde pasa, pervive siglos después de la caída del imperio.



### - Forma y tiempo según Mies.

Mies propone todo lo contrario:

*" la arquitectura es la expresión del espíritu de una época con los medios del momento "*<sup>647</sup>

Es una definición repetidamente depurada:

*"Descubrir lo que realmente era la arquitectura me llevo cincuenta años, medio siglo."*

*La arquitectura es la voluntad de la época traducida a espacio.*

*Viva. Cambiante. Nueva.*

*Ni el ayer, ni el mañana, solo el hoy puede plasmarse.*

*Solo se puede realizar esta arquitectura.*

*Crear la forma desde la esencia del problema con los medios de nuestra época.*

*Esta es nuestra tarea.*

(1923)

¿Deja Mies algún resquicio a lo atemporal? Sensible a lo cambiante, manifiesta -con dichos y hechos- su búsqueda de lo esencial, lo universal, lo anónimo. De

<sup>646</sup> "Hemos dado un paso más sobre la vieja fantasía de viajar por el tiempo: Ahora ya producimos el pasado, lo construimos a voluntad."

CRUZ, M.; Estamos de más en el presente; El País 15 enero 1999. Aquí, tomado de BRAVO REIMS, Restituto; Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984); Editor: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Colección Textos de Doctorado. Serie Arquitectura. Nº 14 Año de 1ª edición: 2000; página 268.

<sup>647</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba, Murcia 1982; página 25.

ahí su despojo: Para afirmar lo esencial niega lo accidental, lo accesorio, lo contingente. Deja lo estrictamente necesario.

Menos accidental es más esencial. Menos particular es más universal. Menos peculiar, más anónimo. Menos material, más espacial... Menos es más.

### **- Forma y tiempo según Le Corbusier.**

Le Corbusier sabe distinguir entre estructura y decoro. Oíza lo explica con claridad:

*Hay una especie de estructura profunda, permanente, o estable del objeto arquitectónico, o lingüístico, o lo que sea, y una especie de estructura superficial, aparente, que adapta el objeto a las condiciones más locales o más espaciales, o más en el tiempo... Espacio-tiempo: los dos vectores que determinan una realidad.*

Esto nos traslada a los mitos del arte clásico. Shakespeare, Goethe, Cervantes son clásicos porque modelan y ejemplifican invariantes de la naturaleza humana. Les han puesto nombre (Lear, Fausto, Quijote), ambientados en un lugar y tiempo concreto. El mismo hombre, perenne, con diverso ropaje, caduco. No pueden ser atemporales, por mucho empeño en que duren, sus formas externas, órdenes o ropajes. La respuesta a un tiempo y lugar, "los medios de la época" es accidental. Será atemporal aquello que exprese lo esencial, lo no contingente, lo verdadero, lo universal.



### 5.1.3. Atemporalidad.

Revisados los conceptos de modernidad, clasicismo y atemporalidad, así como sus relaciones, querríamos proponer criterios de atemporalidad en arquitectura, aquellas "órdenes" que la harán clásica.

Vimos que, al analizar el objeto construido, lo superficial, lo relativo a la técnica, acusa un momento del progreso de la ciencia. La piel es lo primero que envejece, los revestimientos. Lo material perece; el concepto, la esencia, lo inmaterial, permanece. Aquella distinción aristotélica de sustancia y accidentes. *Las formas pasan, las ideas permanecen*<sup>648</sup>, y aun menos.

Vimos que lo atemporal no puede estar en el abrigo sino en el hombre. Este cambia de hábitos y ropajes, pero algo permanece. Si planteáramos nuestro esfuerzo en formas eternas construidas con materiales duraderos, estaríamos dejando un clasicismo (griego) para caer en otro (piramidal). La atemporalidad no es piramidal sino procedimental. No ansiamos una arquitectura muerta, embalsamada, sino una arquitectura fresca<sup>649</sup>, vivificadora. No es atemporal construir con lo de siempre sino construir como siempre, con lo de ahora<sup>650</sup>. Eso es lo que ha hecho el hombre de todos los tiempos.

Nada tiene que ver con "los invariantes": *Cuando Fernando Chueca Goitia publicó sus **Invariantes Castizos de la Arquitectura Española** (1947) intentó, desde la tradición del regeneracionismo de la Revista de Occidente, una definición empático-formalista de toda la arquitectura española, desde la Edad Media hasta el presente. Era una tentativa re fundadora que tenía más de manifiesto que de descripción.*<sup>651</sup>

Pese a los "propósitos" iniciales de permanencia y eternidad, Chueca deviene en otro código formal:

#### PROPOSITO

*"Es fácil que el lector tenga olvidado, de puro sabido, que mientras pasan sistemas, escuelas y teorías, va formándose el sedimento de las **verdades eternas** de la eterna esencia"*

<sup>648</sup> cfr. CAMPO BAEZA, ALBERTO; La idea construida; editorial Universidad de Palermo, Buenos Aires , 2000. Textos de arquitectura y diseño. página 10

<sup>649</sup> "Creo que un cuadro es bueno cuando soporta cualquier tipo de discurso; Y que los cuadros realmente buenos son los que soportan todos los discursos, hasta los absurdos, los contradictorios... mientras ellos siguen ahí, indiferentes, con su presencia igual de fresca."

BARCELO, M.; El País, 7 diciembre 1995.

<sup>651</sup> SOLA MORALES; recogido en VVAA; Guía de Arquitectura. España 1920- 2000; Registro de Arquitectura de España, Ministerio de Fomento; editorial Tanais, Madrid 1998; página 16

UNAMUNO.<sup>652</sup>

*El pensamiento tomado en su sentido más general, para abrazar el arte, la filosofía, la religión, la ciencia, tomadas a su vez en la acepción más general, es la busca de la **invariabilidad** dentro de un mundo en fluctuación.*<sup>653</sup>

---

<sup>652</sup> CHUECA GOITIA, Fernando; Invariantes castizos de la arquitectura española; editorial Seminarios y Ediciones, Madrid 1971; página 17

<sup>653</sup> CHUECA GOITIA, Fernando; Invariantes castizos de la arquitectura española; editorial Seminarios y Ediciones, Madrid 1971; página 30

## 1. La atemporalidad según Louis I. Kahn.

### La eternidad de “El Orden”.

1. Kahn se plantea explícitamente la atemporalidad. Entiende “lo **eterno**” como la expresión en un determinado momento histórico de un deseo eterno, presente desde el origen, en el orden de la naturaleza del hombre y del mundo.



*No es en absoluto excepcional que en un determinado momento de la historia del hombre haya un momento en que se funde algo y que todos lo sostengan como si fuera **eterno**.*<sup>654</sup>

*Lo que será siempre fue.*

2. Narra su descubrimiento de lo atemporal en los clásicos, leyendo a Goethe y contemplando a Giotto:

*El llama a su biografía verdad y poesía.(...) Aun cuando refiere los hechos que le han ocurrido, evita siempre ligarlos a lo contingente o al simple suceso, y siempre reflexiona sobre su significado, que trasciende su vida personal.(...) Al leer no hay que prestarle atención a él, hay que prestar atención a **lo que pertenece a la eternidad**.*<sup>655</sup>



*Giotto (vibra en este área,) desafía al tiempo. En ninguna época se dirá jamás que está pasado de moda. (...)*

*Un hombre movido, no por el lucro sino sólo por una sensación de ofrenda, escribe un libro esperando que sea publicado. Hace este esfuerzo, impulsado por la sensación de poseer algo, ya sea hundido en el silencio, ya sea en el umbral de la inspiración. Debe escribirlo, y aun tomando de aquí y de allá, de algún modo da una motivación a su escribir. Y bebe en otra estupenda fuente, es decir, en la experiencia o en la odisea de una vida que se desenvuelve a través de las circunstancias del vivir, y lo que cuenta no son las fechas ni los hechos, sino como ha descubierto al hombre a través de lo contingente. Es un polvo de oro que cae y, si se consigue apoderarse de él, se tiene el poder de la anticipación El artista lo siente cuando crea algo. **Sabe que crea su obra en el presente pero también sabe que ésta posee un valor eterno.** No acepta las circunstancias tal como se dan. Extrae de las*

<sup>654</sup> NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 86

<sup>655</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 85

*circunstancias cualquier cosa que le sirva para descubrir al hombre.*<sup>656</sup>

Expresar la esencia, pasar por encima de los accidentes, asegura la atemporalidad. Las obras pasan, las ideas permanecen. El creador se atreve incluso a predecir lo que permanecerá. Rememora un encuentro con Luis Barragán: *Mientras recorría su casa, sentí el sentido del término "La Casa": buena para Él y buena para cualquiera en cualquier momento de la vida. Ella nos dice que **el artista busca solo la verdad**. Y que lo que es tradicional o moderno no tiene ningún sentido para el artista.(...) Más tarde nos reunimos en grata compañía y el me hizo la siguiente pregunta: "¿Qué es la tradición?".(...) En cualquier cosa ocurra en el curso contingente de su vida, el hombre deja, como más precioso residuo, un polvo de oro que es la esencia de su naturaleza. Este polvo, si ustedes conocen este polvo y creen en él y no en sus circunstancias, entonces están verdaderamente en contacto con el espíritu de la tradición. Entonces podría ser que la tradición es lo que nos da los poderes de la anticipación, por lo cual **sabemos, cuando creamos, qué es lo que permanecerá.***<sup>657</sup>

*Hay ciertas naturalezas que **siempre serán verdad**. El aspecto de una cosa no será el mismo, pero aquello a lo que la cosa responde sí. Es un mundo dentro de otro mundo; y eso será siempre así. Cuando tengan un recinto, será distinto de lo que está fuera. Y lo será porque tal es su naturaleza.*<sup>658</sup>

3. La verdad atemporal es aquella que expresa la armonía universal entre las leyes originarias e inmutables de la naturaleza y del espíritu. Es lo que Kahn llama "**el Orden**". Estar en contacto con esa armonía deviene en un "estado de maravilla". Permite crear en la dirección del Orden.

Nos maravillamos al descubrir reglas que gobiernan la naturaleza y a nosotros mismos, también parte de la creación.

*El hombre determina reglas que derivan de las leyes de la naturaleza y del espíritu. La naturaleza física esta dominada por la ley. Las leyes de la naturaleza actúan*

---

<sup>656</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 100

<sup>657</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 98

<sup>658</sup> KAHN, Louis I.; Conversaciones con estudiantes; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002 página 42

*en armonía la una con la otra. Esta armonía es el orden.*<sup>659</sup>

Naturaleza, esencia, es lo que hace que una cosa sea lo que es y no otra cosa. Al conocer, el intelecto genera el concepto, entresaca de los seres individuales lo esencial, distinguiéndolo de lo accidental. Kahn llama a la esencia “Forma”, lo inconmensurable. Al individuo y sus accidentes, “Proyecto”, “conformación”. La forma, “el qué”, se materializa a través de lo mensurable, “el cómo”.

*La forma abraza una armonía de sistemas, un sentido del Orden y lo que distingue una existencia de otra. Por ejemplo, en la contraposición entre “una cuchara” y “la cuchara”, la cuchara indica una forma compuesta de dos partes inseparables, mango y cavidad. Una cuchara implica un determinado proyecto realizado en plata o en madera, grande o pequeño, poco o mucho cóncavo. La forma es “qué”. El proyecto es “cómo”.*<sup>660</sup>

*La forma no es la conformación visual. La conformación es una cuestión de diseño, mientras que la forma es la comprensión de componentes inseparables.(...) la forma se revela como la naturaleza de algo (...)*<sup>661</sup>

4. Su modo de proyectar va al origen, “parte de 0”, como los modernos. Pero en su caso, deja de lado los modelos –al menos en esta fase inicial-, no para seguir el dictado de las funciones, del programa, sino para construir desde lo esencial. Kahn se remonta al origen para encontrar allí el inicio de la institución, la necesidad que inspira la naturaleza del edificio, convencido que partir de 0 estimula la inspiración:

*Nuestras inspiraciones acuden cuando nos apartamos de soluciones y métodos conocidos. La comprensión de una naturaleza aún no descubierta y de los elementos de su forma puede estimular un punto de vista totalmente nuevo sobre todas las cosas.*<sup>662</sup>

*Por esto es bueno que la mente retorne al inicio: porque, para cualquier actividad humana constituida, el inicio es el momento más maravilloso. Pues en él está todo su espíritu, todas sus potencialidades, de las que constantemente debemos sacar inspiración para las necesidades actuales.*<sup>663</sup>

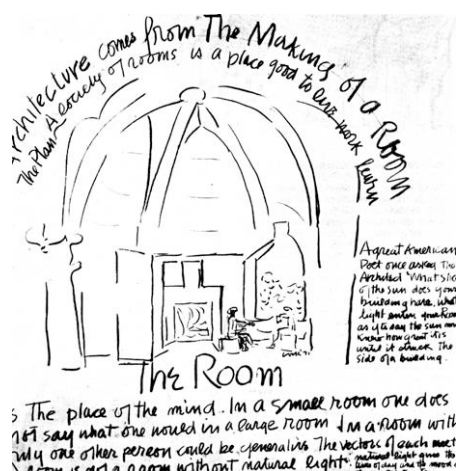
<sup>659</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 79

<sup>660</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 63

<sup>661</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 115

<sup>662</sup> KAHN, Louis I.; Bibliotecas; COAC, Barcelona 1989; página 149

<sup>663</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 64



“La Forma”, (la esencia) radica en la pregunta “¿qué es?, ¿cómo quiere ser?”, no en el programa (superficies). **La forma** no es el resultado de la función (**en cuanto mensurable**), sino de la esencia.<sup>664</sup>

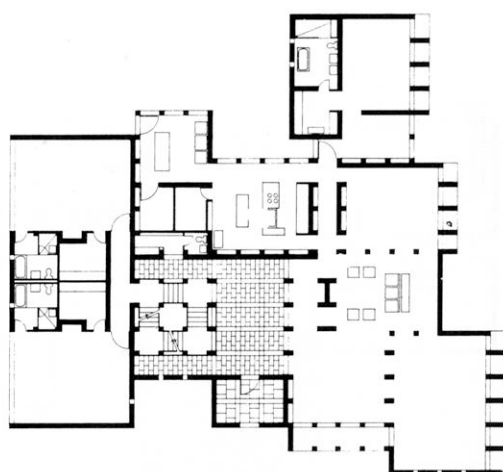
*Tu programa no significa nada por sí mismo, porque estas hablando de espacios. (...) Invariablemente, se necesitan más espacios porque todos los programas los escriben no-arquitectos y están destinados a ser una copia de otra escuela o edificio.*

*Es como escribir a Picasso y decirle, “Quiero un retrato... con dos ojos... y una nariz... y solo una boca, por favor”<sup>665</sup>*

*Programa es una palabra demasiado aburrida. Se trata de comprender la naturaleza de un conjunto de espacios donde es bueno hacer algo en concreto.<sup>666</sup>*

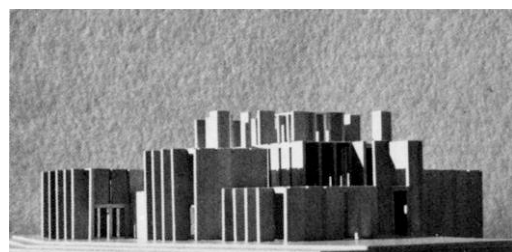
No le interesan las superficies sino los espacios. Reitera su distinción cuantitativa / cualitativa, mensurable / inconmensurable, física / psíquica. Deja a un lado el proceso funcionalista de concebir la forma desde un programa paramétrico, al insistir en que existe un orden que precede al diseño. Su famoso interrogante “¿Qué quiere ser el edificio?”

*En mi opinión, un gran edificio debe partir de lo no-mensurable, debe proceder a través de medios mensurables en el proceso compositivo y, al final, debe ser inconmensurable.<sup>667</sup>*



5. Esas preguntas (¿qué es?, ¿cómo quiere ser?) producen diversos conceptos, “**instituciones**”. Habitualmente los dicta como definiciones que comienzan con el artículo determinado (“el..., la...”) y prosiguen por un predicamento preciso (“el...es...”).

La casa, la calle, un jardín, un patio, la plaza, la ciudad, la escuela, la biblioteca... Se definen desde la intención más universal, desde el deseo de ser, desde la esencia irreductible, despojada de cualquier peculiaridad circunstancial, de todo lo accidental.



<sup>664</sup> cierta incoherencia detectamos entre idea y obra. El formalismo de esta puede explicarse así:

*Tras la mesa de dibujo de Kahn en su abigarrado y nada elegante despacho de Filadelfia, llenaba casi toda la pared un fantástico mapa del Campo Marzio de Piranesi. Derivan de él, una tras otra, todas las Formas de la obra de Kahn*

KAHN, Louis I.; Bibliotecas; COAC, Barcelona 1989; página 31

<sup>665</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 45

<sup>666</sup> KAHN, Louis I.; Conversaciones con estudiantes; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 30

<sup>667</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 66

En conclusión, con Kahn aprendimos a discriminar lo contingente de lo esencial. De un lado, lo accidental: respuesta al lugar, a una técnica, a una cultura, a un estilo, al material. De otro, la idea que surge de la naturaleza del problema, de lo que es, más que la forma que sigue a la función. Su enfoque cualitativo, "incomensurable", aplicado al espacio lo humaniza, al mirarlo como estancia.

En sus reflexiones entrevió la arquitectura atemporal, siempre la misma y siempre nueva, cuando se esfuerza en adecuarse y expresar la verdad de la naturaleza del hombre y del mundo en diversas circunstancias, lugares y medios.

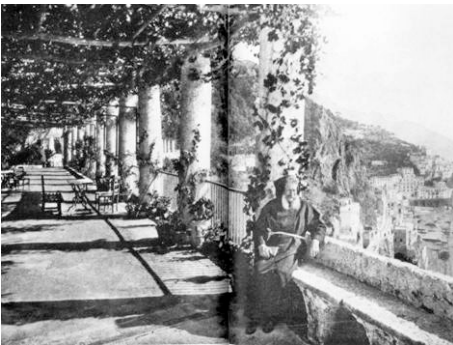
Kahn señala leyes estables en la naturaleza y en el hombre, huellas del modo de ser, del modo del que hemos sido hechos. Mientras la naturaleza las manifiesta de modo ciego, el hombre, a través de sus deseos, las desvela paulatinamente, en sí y en ella. Encuentra trazas permanentes en el legado de los clásicos: Así como el progresivo descubrimiento y precisión de leyes físicas, ya escritas en el mundo, permiten comprenderlo, expresarlo y predecirlo, los clásicos van enunciando otras leyes psíquicas y sociales, coherentes con su naturaleza. No se refiere a leyes científicas (que denomina "mensurables") sino a verdades ontológicas, esenciales, universales y estables (sus "instituciones").

## 2. La atemporalidad según Alexander:

### el modo intemporal de construir.



El modo de concebir los espacios y de relacionarlos para satisfacer las necesidades del hombre es, según Alexander, un lenguaje atemporal y universal, común a todas las civilizaciones de todos los tiempos. Ofrece gran paralelismo con los conceptos de Kahn, las estancias y las instituciones, haciendo hincapié en catalogar un gran número de aquellas. Es un lenguaje impreso en la naturaleza del hombre y, por tanto, de cada individuo, ya que responde al "Orden" del mundo. Seguir su dictado produce "El modo intemporal de construir".



La adecuación que soporta la atemporalidad se traduce, en Alexander, por la armonía con "la cualidad sin nombre", que garantiza una arquitectura viva e intemporal que vivifica los meros espacios.



Bastan unos párrafos para manifestar el gran paralelismo que subyace entre sus principios y los de Kahn: Admirado por el hecho de espacios vivos y muertos, Alexander no logra desentrañar el por qué, pero no se conforma: Nos ofrece un elenco sistematizado de los primeros. Ofrece un procedimiento que no parte de un mero listado de funciones parametrizadas, acotadas y conectadas ("mensurables"). Nos regala su álbum, su colección más preciada, de "Patrones". Esos ejemplos, extraídos del "modo intemporal de construir", común a todo tiempo, lugar y cultura ("universal") rebosan vida porque están en armonía con "la cualidad sin nombre" ("el orden"). La gente puede conformar edificios o ciudades, así lo han hecho durante siglos (desde "el inicio"), combinando patrones ("sociedad de estancias"). Tiene miles de años de antigüedad y es hoy el mismo de siempre ("eterno"). El modo intemporal no se aprende, se descubre en la naturaleza de la gente y de las cosas ("como quiere ser"), pues ya estaba en nosotros ("como hemos sido hechos").

*Un edificio o una ciudad sólo estarán vivos en la medida en que sean gobernados por el modo **intemporal**.*

*1. Se trata de un proceso que extrae el orden sólo de nosotros mismos; no puede alcanzarse: ocurrirá espontáneamente, sí se lo permitimos.*

*Para acceder al modo intemporal debemos conocer primero la cualidad sin nombre.(...)*





4. Con el propósito de definir esta cualidad en edificios y ciudades, debemos comenzar por comprender que todo lugar adquiere su carácter a partir de ciertos patrones de acontecimientos que allí ocurren.

5. Los patrones de acontecimientos siempre están relacionados con determinados patrones geométricos del espacio. Como veremos, cada edificio y cada ciudad surgen, en última instancia, de estos patrones del espacio: son los átomos y las moléculas con las que se levantan un edificio o una ciudad.(...)

Existe un modo **intemporal** de construir.

Tiene miles de años de antigüedad y es hoy el mismo de siempre.

Las grandes construcciones tradicionales del pasado, las aldeas y tiendas de campaña, los templos en los que el hombre se siente cómodo, siempre han sido erigidas por personas muy próximas al espíritu de dicho modo. No es posible hacer grandes edificios, ni grandes ciudades, ni hermosos lugares en los que te sientas tú mismo, lugares en los que te sientas vivo, si no sigues este modo. Como verás, este modo conducirá, a cualquiera que lo busque, a edificios que en sí mismos son tan antiguos en su forma como los árboles y las colinas, como nuestros rostros.

- Se trata de un proceso a través del cual el orden de un edificio o de una ciudad surge directamente de la naturaleza interna de la gente, los animales, las plantas y la materia que los componen.<sup>668</sup>

Cuanto más aprendemos a emplear este método, tanto más descubrimos que lo que hace no es enseñarnos procesos que antes ignorábamos, sino abrir en nuestro interior un proceso que ya formaba parte de nosotros.(...) Y por tal razón **el modo intemporal es, finalmente, intemporal.**

No se trata de un método externo que pueda imponerse a las cosas. Es un proceso que reside en lo profundo de nuestro interior y sólo necesita ser liberado.<sup>669</sup>

**- La cualidad sin nombre.**

Alexander se esfuerza en precisar qué explica el carácter saludable de ciertos lugares. Le llama "cualidad sin nombre" pues excede los propuestos, pero ofrece sabrosas descripciones:

*La verdad es que la diferencia entre un buen edificio y un mal edificio, entre una buena y una mala ciudad, es una cuestión objetiva. Se corresponde con la diferencia entre salud y enfermedad, entre lo integral y lo*

<sup>668</sup> ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectura/ Perspectivas, Barcelona 1980; página 21

<sup>669</sup> ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectura/ Perspectivas, Barcelona 1980; página 25



escindido, entre la auto conservación y la autodestrucción.<sup>670</sup>

Se trata de una sutil especie de liberación de las contradicciones internas.

Un sistema posee esta cualidad cuando es una unidad en sí mismo y carece de ella cuando está escindido.

La posee cuando es fiel a sus propias fuerzas internas, carece de ella cuando es desleal a sus propias fuerzas internas.

La posee cuando está en paz consigo mismo y carece de ella cuando lucha consigo mismo.

Tú ya conoces esta cualidad. La sensación que le corresponde es la más primitiva que un animal o un hombre pueden experimentar. La emoción que le corresponde es tan primitiva como la sensación del propio bienestar, de la propia salud, tan primitiva como la intuición que nos indica cuándo algo es falso o verdadero.<sup>671</sup>

En el mundo de la física, cualquier sistema que es autodestructivo deja de existir, sencillamente. Pero en el mundo de los sistemas complejos no ocurre lo mismo.(...) En el mundo de las cosas vivientes, cada sistema puede ser más o menos real, estar más o menos acorde consigo mismo. No puede volverse más acorde consigo mismo copiando algún criterio impuesto desde el exterior sobre lo que debe ser. Pero es posible definir un proceso que te indicará cómo el sistema puede llegar a estar más acorde consigo mismo, en síntesis qué "debe ser", sólo en concordancia con lo que es.

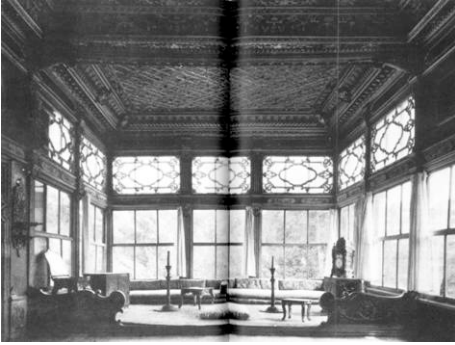
(adecuación con su naturaleza , esencia)

#### **viviente.**

Un fuego bien hecho está vivo. Hay un mundo de diferencias entre un fuego que es una pila de troncos ardientes y un fuego hecho por alguien que realmente comprende qué es el fuego. Este acomoda exactamente cada leño para hacer que el aire circule correctamente entre los troncos. No aviva el fuego con un atizador; mientras los leños arden coge cada uno y vuelve a acomodarlo, quizás a muy pocos centímetros de donde estaba antes. Los troncos quedan tan bien colocados que forman canales para el paso del aire. Lenguas de fuego amarillo suben por los leños cuando sopla el aire. Cada tronco reverbera con plena intensidad. El fuego arde tan intensa y uniformemente que cuando, por último, se extingue se convierte en nada; al morir el último destello sólo queda un puñado de ceniza en la chimenea.

<sup>670</sup> ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectura/ Perspectivas, Barcelona 1980; página 35

<sup>671</sup> ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectura/ Perspectivas, Barcelona 1980; página 36 y 37



Pero viviente es solo una metáfora, pues la empleamos tanto para seres vivos como inertes.

### **integral**

*Algo es integral en la medida en que está libre de contradicciones internas.(...)*

*Compraremos los árboles próximos a un lago agitado por el viento con un barranco en erosión. Los árboles y las ramas están hechos de manera tal que cuando sopla el viento se arquean, y todas las fuerzas del sistema, incluso las violentas fuerzas del viento, siguen en equilibrio cuando los árboles se inclinan; como están en equilibrio no hacen daño, no violentan.*

Pero integral sugiere tintes de autonomía y de encierro no adecuados.

### **cómodo**

*Imagínate una tarde invernal con una tetera, un libro, una lámpara para leer y dos o tres mullidos cojines en los que puedes apoyar la cabeza. Ahora ponte cómodo. No de manera tal que puedas mostrárselo a otros y decirles cuánto te gusta. Quiero decir que te guste realmente, por ti mismo.*

Pero es fácil emplear erróneamente la palabra cómodo. Demasiados tipos de comodidad tan solo atontan y embotan.

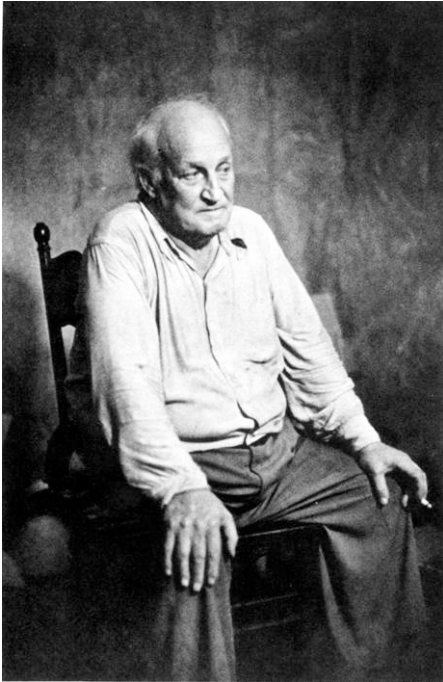
### **eterno**

*Todas las cosas, las personas y los lugares que poseen la cualidad sin nombre ingresan en el reino de lo eterno.*

(...)

*Una vez vi un sencillo estanque de peces en una aldea japonesa, que quizás era eterno.*

*Lo hizo un granjero para su granja. El estanque era un simple rectángulo de alrededor de un metro ochenta y cinco de ancho y dos cuarenta y cinco de largo, con un sencillo sistema de irrigación. En un extremo, colgaba sobre el agua una mata de flores. En el otro, debajo del agua, había un círculo de madera cuya parte más alta se encontraba a unos treinta centímetros por debajo de la superficie del agua. En el estanque había ocho enormes carpas viejas, de aproximadamente cincuenta centímetros de largo, de color naranja, oro, púrpura y negro: la más vieja llevaba allí ochenta años. Los ocho peces nadaban lenta, muy lentamente en círculos... a menudo en el interior del redondel de madera. El mundo entero estaba contenido en ese estanque. Todos los días el granjero se sentaba unos minutos frente al estanque. Yo estuve allí un solo día y me dediqué a contemplarlo toda la tarde. Aún ahora me es imposible recordarlo sin que se me llenen los ojos de lágrimas. Aquellos viejos peces habían estado nadando muy lentamente en el estanque durante ochenta años. Concordaba hasta tal punto con la naturaleza de los peces, de las flores, de las aguas y de los granjeros, que*



*se había sustentando a sí mismo durante todos esos años, repitiéndose incesantemente, siempre diferente.*

### 3. La atemporalidad según Curtis.

Modernidad, clasicismo y atemporalidad.

El conocido historiador y crítico de arquitectura William Curtis, en plena efervescencia de postmodernidad, rompía los tópicos sobre el rechazo de la historia por parte del Movimiento Moderno, mostrando el carácter clásico y atemporal de sus obras basilares:

#### **Intemporal, pero de su tiempo.**

*(...)Ciertos edificios pertenecientes a la tradición moderna ofrecen un vínculo más fuerte con el clasicismo. El Unity Temple, la Villa Saboya, Otaniemi, el parlamento de Dacca, todos ellos han sido fruto de indagaciones en la tradición mucho más profundas que los edificios "revivalistas" de la moda reciente.(...)Estas obras trascienden las convenciones en las que fueron concebidas, y **aluden a cuestiones de una duradera relevancia humana.***

*(...)*

*Como dijo Palladio de Bramante, este no copiaba a los antiguos, sino que captaba el espíritu y los principios que había detrás de sus obras. Llegar hasta el fondo de Mies van der Rohe, Le Corbusier o Kahn no es solo penetrar en el corazón de unos prototipos de continua relevancia para el mundo moderno: también es acercarse a esas cualidades **intemporales** a las que se refería Palladio.*

*(...)*

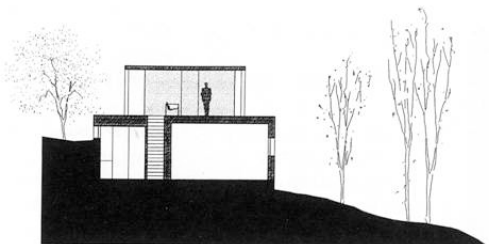
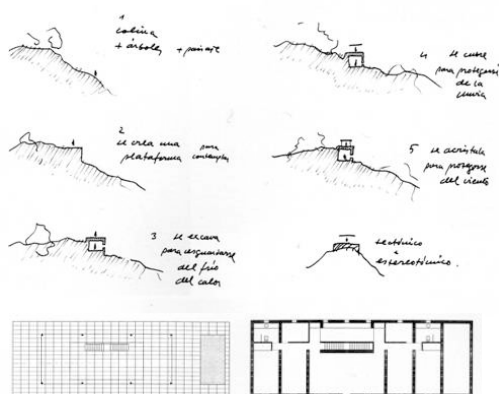
La misión de toda generación consiste en encontrar soluciones apropiadas para las necesidades y creencias cambiantes, y, sin embargo, descubrir continuidades más hondas dentro de la tradición. La mejor manera de conseguir esto es comprender las profundas raíces de las obras basilares del Movimiento Moderno, y apreciar como estas a su vez afectan a los fundamentos sobre los que se apoyan también las arquitecturas anteriores.

*(...) Los arquitectos contemporáneos que busque una arquitectura más sólida y duradera podrían reflexionar acerca de la sabiduría de Joseph Reynolds, que escribió más de dos siglos atrás: "Las obras ... que se basan en una naturaleza general **viven para siempre**; mientras que las que dependen para la existencia de costumbres y hábitos particulares ... o las fluctuaciones de la moda, solo pueden ser coetáneas de aquello que por vez primera las sacó de las tinieblas"* <sup>672</sup>

---

<sup>672</sup> CURTIS, William; Los principios frente al pastiche. Perspectivas sobre algunos clasicismos recientes; en AV Monografías nº. 21; I-II 1990, CLASICISMOS (Beeby · Blatteau · Bofill · Curtis · Fernández-Galiano · Graves · Greenberg · Honour · Íñiguez y Ustároz · Krier · Linazasoro · Rossi · Rowe · Stern · Terry · Venturi); páginas 20 y ss.

#### 4. Núcleo de la atemporalidad. Idea construida.



Lo que resuelve un problema, lo que satisface una necesidad, lo adecuado a la naturaleza, lo universal... son diversos modos con los que venimos nombrando la atemporalidad. Sistemas que despejan prejuicios, normativas de estilo, modas, caprichos del gusto, arbitrariedades accidentales... Es difícil capturar la atemporalidad en un solo término, hasta el punto que Christopher Alexander la denomina "la cualidad sin nombre".

Idea construida: Así tituló Alberto Campo Baeza el curso de doctorado que impartió en 1988 en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Y así titula su libro del año 2000, en directa relación con la atemporalidad.<sup>673</sup>

*"Quería expresar con estas palabras que la Arquitectura, por encima de las formas con que se nos aparece, es idea que se expresa con esas formas. Es idea materializada con medidas que hacen relación al hombre, centro de la Arquitectura. Es idea construida. La Historia de la Arquitectura, lejos de ser sólo una Historia de las formas, es básicamente una Historia de las Ideas Construidas. Las formas se destruyen con el tiempo pero las ideas permanecen, son eternas."*<sup>674</sup>

Nos servimos de ese binomio, idea construida, para condensar todo aquello que veníamos acopiando en torno a la atemporalidad.

#### - La idea atemporal.

Las ideas tienen un origen histórico. Según Kahn, idea es institución, un concepto mental que brota en un momento de la historia.

Mies, Le Corbusier, Kahn se preguntan por la naturaleza del problema, por la esencia: El museo es..., la biblioteca es.... la casa es... la calle es...

El concepto de museo, escuela, cementerio o biblioteca son mucho más que el resultado de las funciones, más

<sup>673</sup> CAMPO BAEZA, Alberto; La idea construida: arquitectura a la luz de las palabras; universidad de Palermo, Buenos Aires 2001, Textos de arquitectura y diseño

<sup>674</sup> CAMPO BAEZA, ALBERTO; La idea construida; editorial Universidad de Palermo, Buenos Aires, 2000. Textos de arquitectura y diseño; página 10

que el mero programa de necesidades, los modos de usarlos o los tipos habituales. Idea es lo que es.

En este afán de establecer lo permanente, rastreamos lo seguro, lo cierto, lo verdadero.

-“¿qué es?, ¿cómo quiere ser?”<sup>675</sup> se pregunta repetidamente Louis Kahn.

- “La arquitectura "moderna", como el arte "moderno" bueno, es verdad, y la otra fue verdad. ¡ las cosas a su tiempo ... !” (Alejandro de la Sota).<sup>676</sup>

- “Hay ciertas naturalezas que siempre serán verdad. El aspecto de una cosa no será el mismo, pero aquello a lo que la cosa responde sí. (Kahn)<sup>677</sup>

- “ Queremos saber lo que puede ser, lo que debe ser y lo que no debe ser.  
Queremos, por tanto, aprender a conocer su esencia.” (Mies)<sup>678</sup>

- “Cuando las cosas solamente pueden hacerse de una manera, empieza su seriedad, y esto es respecto al tiempo, a la manera, a la materia, al sujeto.” (Alejandro de la Sota).<sup>679</sup>

Sin embargo, idea, concepto, verdad, no son inmediatamente "eternas", atemporales. Hay tradición y hay progreso. Las instituciones responden a los valores,

---

<sup>675</sup> “El famoso interrogante kahnniano: “¿Qué quiere ser el edificio?” se toma, en general, como punto de partida para la crítica del aspecto filosófico de su pensamiento. Esta pregunta va más allá de la posición funcionalista, que es puramente circunstancial, ya que de lo particular se remonta a lo general, aun no desdiciendo conceptos de tipología y morfología.  
En cambio, el interrogante de Kahn sugiere que los edificios poseen una esencia que determina su solución.”;

NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 9

<sup>676</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Publicado originalmente en Revista Nacional de Arquitectura nº. 124, abril 1952. Carlos de Miguel y Alejandro de la Sota comentan las fotografías y planos aparecidos en The Architectural Record, enero 1952.

<sup>677</sup> KAHN, Louis I.; Conversaciones con estudiantes; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002, página 42

<sup>678</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 46

<sup>679</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota : escritos, conversaciones, conferencias; edición a cargo de Moisés Puente, Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 46

a la imagen que tienen el hombre y la sociedad de sí mismos en cada momento.

**Existen nuevas, novísimas necesidades; existen novísimos medios para satisfacerlas. Nunca llegaremos a unos resultados que medio consuelen nuestro trabajo. ¿Qué duda cabe que todo sucede con una lógica?**<sup>680</sup>

### - Forma y concepto según Mies.

Mies mutó el "la Forma sigue a la función" por construir la forma desde "la esencia del problema", el concepto. El primer esfuerzo será definirlo. Por eso, precisa, incluso por escrito, que **es** un edificio de oficinas o que **es** un museo:

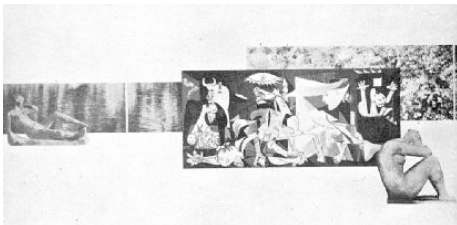
*Crear la forma desde la esencia del problema con los medios de nuestra época.*

*Esta es nuestra tarea.*

*Un edificio de oficinas es un edificio de trabajo de organización, de claridad, de economía.*

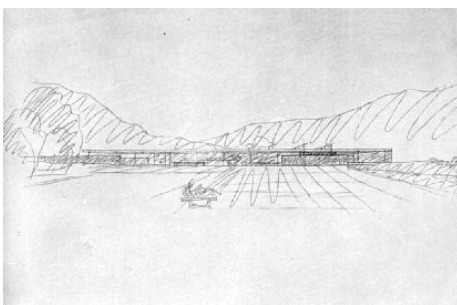
*Lugar de trabajo amplio, iluminado, no compartimentado sino articulado de acuerdo con la organización del trabajo. Máximo rendimiento con mínimos medios.*

*Los materiales son hormigón, acero, cristal.*



*En vez de intentar resolver los nuevos problemas con las viejas formas, debemos desarrollar las nuevas formas a partir de la naturaleza real de los nuevos problemas.*<sup>681</sup>

*El primer problema es establecer el museo como centro de gozo, no de encierro del arte. En este proyecto, la barrera entre la obra de arte y la comunidad viviente queda borrada por un jardín de acceso donde se expone escultura. La escultura colocada en el interior del edificio goza de igual libertad espacial, porque la planta abierta le permite ser vista contra las montañas circundantes. El espacio arquitectónico así dispuesto resulta más un espacio definidor que limitador.*<sup>682</sup>



*La forma como fin acaba en mero formalismo.*

*Este esfuerzo está dirigido hacia el exterior. Pero sólo lo que vive en el interior tiene un exterior vivo.*

<sup>680</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Memoria a la cátedra de Elementos de Composición, ETSAM, Madrid, 1970; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 55

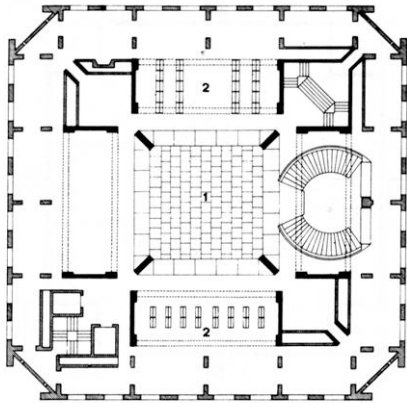
<sup>681</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 25

<sup>682</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 52



*Sólo lo que tiene intensidad de vida puede tener intensidad de forma.*

*Todo "cómo" está basado en un "qué"<sup>683</sup>*



*Queremos un orden que dé a cada cosa su sitio, y queremos darle a cada cosa lo que le corresponde según su **esencia**.*

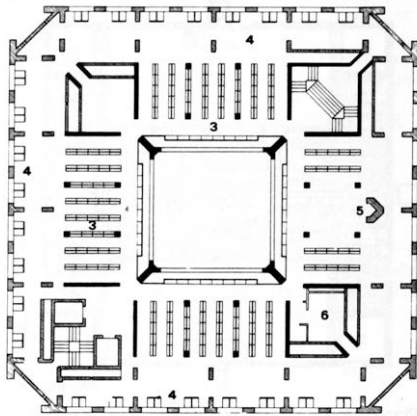
*Queremos hacerlo de modo tal que el mundo de nuestras creaciones comience a florecer desde su interior.*

*No queremos más, tampoco podemos más.*

*No hay nada más ligado a la meta y sentido de nuestro trabajo que la profunda palabra de San Agustín:*

*"Lo bello es el resplandor de la **verdad**."<sup>684</sup>*

Por eso, parece sonreírse cuando es preguntado sobre la posibilidad de pasarse de moda:



*"Eso no me preocupa. **El concepto no puede pasarse de moda** por dos motivos. Es al mismo tiempo radical y conservador. Es radical por aceptar las fuerzas científicas y tecnológicas que sostienen nuestro tiempo. Tiene carácter científico, pero no es científico. Es conservador en el sentido de que no sólo se centra en un objetivo, sino que también posee un significado, no sólo se centra en la función sino también en la expresión. Es conservador por basarse en **las leyes eternas de la arquitectura**: Orden, Espacio y Proporción."<sup>685</sup>*

### - Forma y concepto según Kahn.

Años más tarde, Louis Kahn prosigue ese modo de proyectar desde la esencia en la misma línea de Mies. Sus textos manifiestan su esfuerzo por precisar los conceptos previamente al trabajo de proyecto.

Indaga lo verdadero en "el orden" de la naturaleza. Distingue también entre fines y medios. Kahn insiste en las mismas preguntas, ¿qué es?, ¿cómo quiere ser? y avanza. Según vimos atrás, su investigación aporta nítidas definiciones: qué **es** una biblioteca, qué **es** una escuela, qué **es** una capilla...



<sup>683</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 34

<sup>684</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba; Murcia, 1982; página 48

<sup>685</sup> CARTER, Peter; "Mies van der Rohe, An Appreciation on the Occasion. This Month, of His 75th Birthday". *Architectural Design*. Vol 31, n.3, (marzo 1961) p. 206 ; En Cohen, Mies Van der Rohe, Madrid, Editorial Akal, 1998; página 105

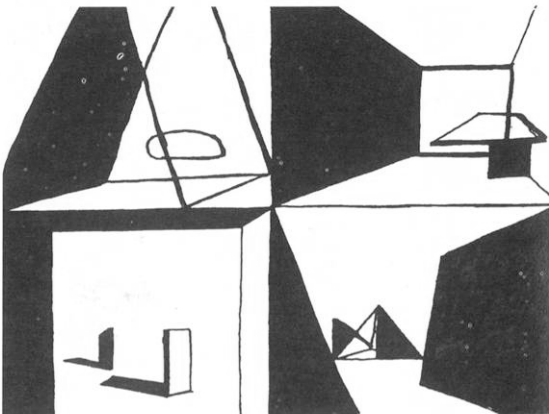
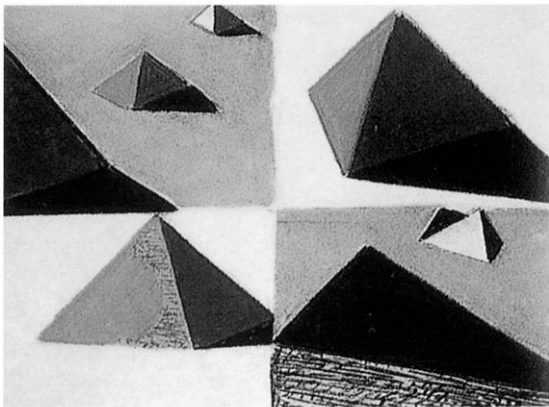
*“Un hombre con un libro va hacia la luz,  
Así comienza una biblioteca.  
El edificio en cuestión parte de un hombre que quiere  
leer un libro.”<sup>686</sup>*

*“La escuela comenzó con un hombre bajo un árbol, un  
hombre que no sabía que era un maestro, y que se puso  
a discutir de lo que había comprendido con algunos  
otros, que no sabían que eran estudiantes.”<sup>687</sup>*

Por ese camino, Kahn llega a plantearse la diferencia entre “forma” (algo universal, “inconmensurable”, coherente con el concepto), y “proyecto” (el desarrollo de esa forma en una situación concreta con unos medios concretos).

*“La cuchara indica una forma compuesta de dos partes inseparables, mango y cavidad. Una cuchara implica un determinado proyecto realizado en plata o en madera, grande o pequeño, poco o mucho cóncavo. La forma es “qué”. El proyecto es “cómo”. ”<sup>688</sup>*

Kahn no se conforma con la idea que dará origen a la forma de tal o cual edificio: Pretende deducir la forma de lo que llama “la institución”, el concepto en su enfoque más universal. En la expresión acertada de esa institución es dónde hallaremos su adecuación, más que en la corrección funcionalista del programa o en lo apropiado de las superficies.



### **- Construcción atemporal. Verdad y construcción según Mies.**

1. Frente a la atemporalidad pesada, “piramidal”, inmediata, que construye con lo de siempre con el estilo de siempre, con materia pesada para que la obra dure “para siempre”, proponemos de nuevo la atemporalidad ligera, basada en construir la verdad.

***Se habla de lo unida que está la obra de arte a las cosas permanentes. ¿No es arte un fuego de artificio? ¿No es arte una cascada artificial? Sin embargo, se cree***

<sup>686</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 64-66

<sup>687</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 64-65

<sup>688</sup> NORBERG-SHULZ, Christian; DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981; página 63

*mucho más en las artes plásticas permanentes. El Lissitzky habló mucho sobre permanencia del arte y cómo se buscan materiales pesados para hacer arte. A esto me niego a hacer.*<sup>689</sup>

2. Hablamos de construcción verdadera, no de aquella ingenua "sinceridad constructiva", sino de la construcción como mecanismo de verificación. construcción racional (lógica), desde la razón, no el sentimiento, que abandona toda arbitrariedad.

*En general, creo que mi obra influye tanto porque es **razonable**. Todo el mundo podría hacerlo. Para hacerlo bien no se necesita demasiada fantasía; solo debe utilizarse el cerebro, algo que, al fin y al cabo, cualquiera puede hacer. El desarrollo **objetivo** es una cuestión de educación. Las cosas se van haciendo mejor y mejor a través del ejemplo. Si no lo hay, entonces la gente únicamente habla, habla de cosas que no conocen, con lo que de ningún modo pueden juzgar la diferencia entre lo bueno y lo malo.*

*¿Siempre ha pensado así?*

*No, ha sido el resultado de un desarrollo lento. Al principio todo era confuso y, más tarde, el modelo y las respuestas aparecieron gradualmente. Cuanto más buscaba un **entendimiento más profundo** de los problemas, más clara pasaba a ser mi obra.*<sup>690</sup>

*A veces rechazaba cosas que me gustaban mucho, cosas que quería de corazón, pero que cuando estaba más convencido, si tenía una idea mejor, más clara, entonces la seguía.*

*(...)*

*Hay otra cosa que se me viene a la cabeza. Santo Tomas de Aquino dijo: "**La razón es el primer principio de toda obra humana**". Una vez captas eso, actúas en consonancia. Así que rechace todo aquello que no era razonable.*<sup>691</sup>

---

<sup>689</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Entrevista sobre arquitectura nórdica; Entrevista con Marta Thorne, publicada originalmente en Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme (C.O.A.C.) nº. 157, abril-mayo 1983; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 106.

<sup>690</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 1, Londres 1959; páginas 10 y ss.

<sup>691</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 3, Nueva York, 1955; página 52 y ss.

3. Lo objetivo, que deja de lado gustos subjetivos. La verdad, desde la esencia de medios y fines. Adecuada a los medios de la época. Ligera, esencial, aligerada de todo lastre de formalismos y estilos.

*No es suficiente con que alguien tenga algunas ideas, no es suficiente decir que esas cosas son arquitectura, o simplemente decir: "Esto es lo que me gusta hacer". Ya pasamos por eso cuando yo era joven, cuando escuchaba a aquellos grandes personajes de alrededor del cambio de siglo. Teníamos talento, teníamos todo lo que se podía pedir para trabajar en arquitectura, pero, en mi opinión, éramos simplemente subjetivos, como lo es la mayoría de la gente. Y creo que solo podemos avanzar si encontramos terreno donde pisar. En mi opinión, la arquitectura no es un asunto subjetivo. La tendencia debería ser la dirección **objetiva**.*<sup>692</sup>

*Hoy, como entonces, pienso que el arte de la construcción poco o nada tiene que ver con el inventar formas interesantes o con los gustos personales. El verdadero arte de la construcción es siempre **objetivo**, y es la expresión de la estructura interna de la época, de la que ha nacido.*<sup>693</sup>

*Igual que los materiales, también queremos aprender la naturaleza de nuestros **fines**. Queremos analizarlos claramente. Queremos saber cuál es su contenido. En qué se diferencia realmente un edificio de viviendas de cualquier otro edificio. **Queremos saber lo que puede ser, lo que debe ser y lo que no debe ser. Queremos, por tanto, aprender a conocer su esencia.***

(...)

*Queremos un **orden** que dé a cada cosa su sitio, y queremos darle a cada cosa lo que le corresponde según su esencia.*

*Queremos hacerlo de modo tal que el mundo de nuestras creaciones comience a florecer desde su interior.*

*No queremos más, tampoco podemos más.*

*No hay nada más ligado a la meta y sentido de nuestro trabajo que la profunda palabra de San Agustín:*

*"Lo bello es el resplandor de la verdad."*<sup>694</sup>

4. Encontramos la verdad en la "arquitectura sin arquitecto", anónima. General, universal, no particular.

<sup>692</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 2; página 29.

<sup>693</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia 1982; página 83

<sup>694</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia 1982; páginas 45 a 48.

*La gente (...) cree que si usted tuviera que hacer una ciudad entera sería un lugar aburrido, que los edificios serían muy parecidos, y que puede que haya cierta necesidad de variación.*

*Pero mire las ciudades medievales: son un buen ejemplo. Todas las casas son realmente lo mismo. Todas las plantas son realmente la misma. Puedes poner un buen hall de entrada; puedes comprar y colocar un buen picaporte; y si alguien podía conseguir una bay-window, lo hacía, pero las plantas eran la misma; ¡y qué rica es la ciudad medieval!*<sup>695</sup>

*“Mi enfoque del edificio Seagram fue similar al de cualquier otro edificio. La idea o, más bien, la “indicación” que sigo es la que conduce a una estructura y una edificación claras; esto se aplica no a un problema en **particular** sino a todos los problemas arquitectónicos con los que me enfrento. En realidad estoy totalmente en contra de la idea de que un edificio específico deba tener un carácter **individual**. Por el contrario, creo que debería expresar un carácter **universal** que viene determinado por el problema global que la arquitectura debe esforzarse por resolver.*<sup>696</sup>

*Los templos griegos, las basílicas romanas y las catedrales medievales son significativas para nosotros como creaciones de toda una época, más que como obras de arquitectos individuales. ¿Preguntamos los **nombres** de sus constructores? ¿Qué significado tiene la personalidad casual de sus creadores? Estos edificios son impersonales por naturaleza. Son la pura expresión de su tiempo. Su verdadero sentido es que son símbolos de su época.*

*La exigencia de nuestro tiempo, de realismo y funcionalismo, debe ser satisfecha. Sólo entonces nuestros edificios expresarán la grandeza potencial de nuestro tiempo; y sólo un loco puede decir que no es grande.*

*Hoy nos afectan cuestiones que son de naturaleza general. Lo **individual** está perdiendo significado; no nos interesa demasiado su destino. Los éxitos decisivos en todos los campos son impersonales y sus autores son, en su mayoría, desconocidos. Forman parte de la tendencia de nuestro tiempo hacia el anonimato. Nuestras estructuras de ingeniería son ejemplo. Diques*

---

<sup>695</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 2; página 29.

<sup>696</sup> CARTER, Peter; “Mies van der Rohe, An Appreciation on the Occasion. This Month, of His 75th Birthday”. Architectural Design. Vol 31, n.3, (marzo 1961) p. 206 ; En Cohen, Mies Van der Rohe, Madrid, Editorial Akal, 1998; página 105

*gigantescos, grandes instalaciones industriales, puentes inmensos se construyen como cosa corriente, sin referir el nombre del diseñador.*<sup>697</sup>

(Quizás aquel análisis que hacía Mies de las fuerzas de la época y su ingeniería anónima fuera más apropiado para el comienzo de aquel siglo que para este.)

5. Hay verdad en la arquitectura sin arquitectura, "hacer arquitectura sin hacerla".

*En alemán utilizamos la palabra **Baukunst**, que es una palabra compuesta de **Bau** (construcción) y **Kunst** (arte). El arte es el refinamiento de la construcción, eso es lo que se expresa con la palabra **Baukunst**. Cuando era joven, odiaba la palabra alemana para arquitectura: **Architektur**. Nosotros hablábamos de **Baukunst**, porque **Architektur** consiste en darle forma a algo desde e exterior.*<sup>698</sup>

6. Y la verdad es duradera. Aligerada de modas y estilos, se reduce a lo necesario, lo imprescindible: Una construcción leve, silenciosa, libre, decimos, de todo sobreañadido compositivo.

*Cuando era muy joven, no llegaba todavía a los veinte años, me impresionaron la fuerza de estos edificios antiguos porque ni siquiera pertenecían a una **época**, pero **estaban allí desde hace mil años**. Estaban allí y todavía me impresionaban; **nada podía cambiarlo**. Habían pasado todos los estilos, los grandes **estilos**, pero ellos todavía estaban allí. No habían perdido nada. Fueron ignorados en ciertas épocas arquitectónica, pero todavía estaban allí, **tan buenos como el primer día en que se construyeron**.*<sup>699</sup>

7. Lástima que al fin, ese intento de universalización se traduzca en una nueva propuesta de lenguaje común, internacional, de nuevo, otro orden clásico:

*No trabajo sobre arquitectura sino sobre la **arquitectura como lenguaje**; creo que para tener un lenguaje se tiene que tener una gramática. Tiene que ser un lenguaje vivo, pero al final llegas a una gramática. Es una disciplina que puede usarse para propósitos normales, y entonces hablas en prosa; si eres bueno*

<sup>697</sup> MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia 1982; página 31

<sup>698</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 3, Chicago 1964; página 52 y ss.

<sup>699</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 3, Nueva York, 1955; página 52 y ss.

*utilizándola, hablas una prosa maravillosa; y si eres realmente bueno, puedes ser un poeta. Pero se trata del mismo lenguaje, esto es lo característico. Un poeta no produce un lenguaje distinto para cada poema. No es necesario, utiliza el mismo lenguaje, incluso utiliza las mismas palabras. En música sucede siempre lo mismo y casi siempre con los mismos instrumentos. Creo que sirve igual para la arquitectura.*

*Si tienes que construir algo, puedes hacer un garaje o una catedral. Utilizamos los mismos medios, los mismos métodos estructurales para todo. No tiene nada que ver con el nivel en el que trabajas. Lo que intento es desarrollar un lenguaje común y no ideas personales. Creo que es el tema más importante de todo nuestro tiempo: No tenemos un lenguaje común verdadero.<sup>700</sup>*

---

<sup>700</sup> MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006; conversación 3, Nueva York, 1955; página 52 y ss.

## 5. La atemporalidad en Alejandro de la Sota.



Descubre la atemporalidad en su propia obra, a posteriori, sin haberla buscado directamente.

*Revisé mis trabajos de hace muchos años, distanciados entre sí por vida y sucesos. Podría cambiar el orden en que nacieron pues en todos ellos encontré algo que los unificaba en el tiempo. Revisé obras no mías y sentí que en muchas sucedía lo contrario. La tontería de aquellas nacidas de la novedad, del salto adelante, como hoy se dice, sigue hoy vigente, como también hoy se dice. (...) Tal vez sea una suposición mía, pero me consideré obligado a ser sincero y confesar ese sentimiento de que **no había pasado el tiempo por mis obras.***<sup>701</sup>



**- La arquitectura es idea "levemente" construida.**

.Sin peso constructivo ni formal.

.Sin hacer arquitectura.

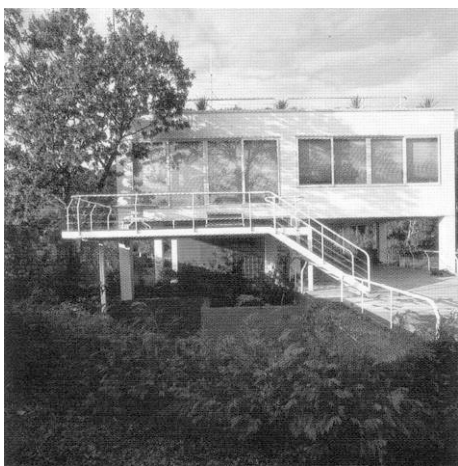
.Sin ciencia aparente, arquitectura popular, simple, la ciencia de un refrán: arquitectura es que uno esté bien.

.Sin forma previa: negación de toda forma, canon, norma, espacios.

.Sin que se note.

.Sin expresión, la nada.

La belleza calva, un doloroso despojamiento de lo innecesario, hasta alcanzar la sencillez sencilla. (Negaciones enriquecedoras)



*Así, por ejemplo, se sabe que en un periodo evolutivo y perfectivo en todo como es el actual, siempre se tiende (y se ha tendido) a la ligereza, al alivio del peso de la materia; es una natural aspiración humana. Pasa en las artes, en las letras y en las técnicas, cuando son inteligentes. Si añadimos la claridad como concepto, podríamos decir que **claridad y ligereza caracterizan hoy la sublimación de las cosas: su ingravidez es un factor positivo.***<sup>702</sup>

<sup>701</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Presentación de la exposición sobre su obra en Sevilla, Catálogo de la exposición Alejandro de la Sota Arquitecto, organizada por el Ministerio de Fomento en el Antiguo Convento de Nuestra Señora de los Reyes, Sevilla, marzo-abril, 1994; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 88

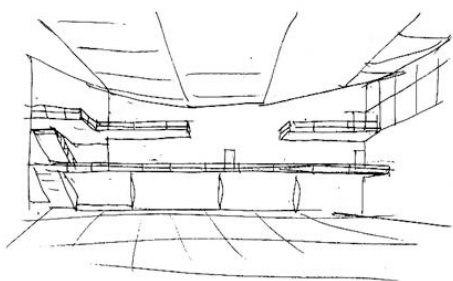
<sup>702</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Sentimiento sobre cerramientos ligeros, 1963; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 156.



*Volviendo a la **ligereza**, ésta podría unirse al dominio, a la maestría, al ansia de liberación de la materia.*<sup>703</sup>

*No es discutible el mundo en que nos ha tocado vivir; nos lleva a considerar que cualquier esfuerzo arquitectónico lícito ha de desarrollarse dentro de él. Es tonto buscar, pues, la arquitectura en sí, en sus formas que ya no existen; formas, volúmenes, texturas, tantas y tantas cosas que ya fueron y cumplieron. Aquí empieza a diferenciarse el mundo del pasado, el del próximo e indeciso próximo pasado, y el presente y futuro (es muy simple encontrar la separación de estos dos mundos). Bastaría someterlos al peso: las buenas arquitecturas flotarían y las malas se hundirían con todo su lastre material y cultural.*<sup>704</sup>

*Aún estamos en la pesantez. R. Buckminster Fuller hace la pregunta a un arquitecto: **¿Cuánto pesa la casa que ha hecho?** Vergüenza, piensa Fuller, cualquiera de las contestaciones. Primera, que no se sepa; segunda, el exceso de toneladas. Para Fuller el peso es un lastre, para su arte. La ligereza es una poesía arte, si la poesía no es contestataria.*<sup>705</sup>



#### - "Procedimiento atemporal":

Hacer arquitectura (con minúscula) sin hacerla.

Desde un conocimiento hondo del problema.

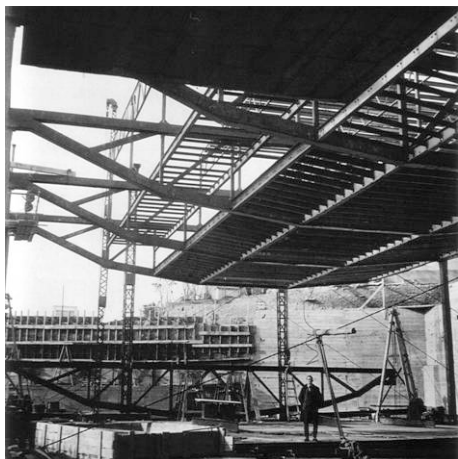
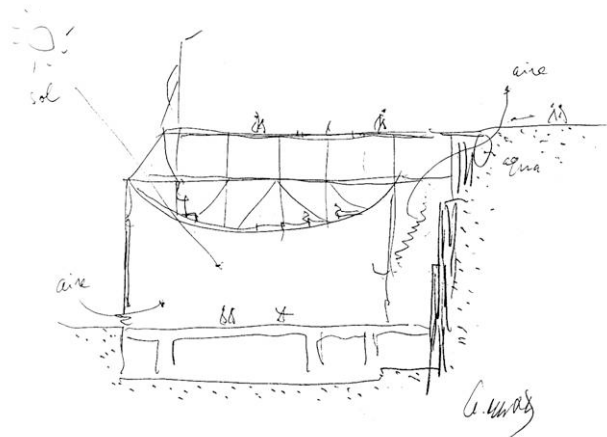
Construida con los medios del momento

Como ha hecho el hombre siempre.

#### - Hacer arquitectura (con minúscula) sin hacerla.

*El gimnasio de Maravillas tiene ya 22 años. No sé por qué en el año sesenta lo hice así, pero lo que sí sé es que no me disgusta haberlo hecho. **Creo que el no hacer arquitectura es un camino para hacerla** y todos cuantos no la hagamos, habremos hecho más por ella que los que, aprendida, la siguen haciendo.*

*Entonces, se resolvió un problema y sigue funcionando y me parece que nadie echa en falta la arquitectura que no tiene.*<sup>706</sup>



<sup>703</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Sentimiento sobre cerramientos ligeros, 1963; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 157.

<sup>704</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Sentimiento sobre cerramientos ligeros, 1963; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 158.

<sup>705</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La arquitectura como arte y necesidad, Material didáctico. Siete hojas mecanografiadas, Madrid, sin fecha; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 169.

<sup>706</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Carta Maravillas, 1985 en Alejandro de la Sota, Ediciones Pronaos, Madrid, 1997; Alejandro de la Sota, Escritos,

*El hecho tan pasado de moda de “partir de cero”, creo que, siendo claro, lo deberíamos llevar dentro de nosotros. Hemos hecho hincapié cantidad de veces sobre la necesidad absoluta de **anular la arquitectura para realmente hacerla.***<sup>707</sup>

. Sin ciencia aparente, arquitectura popular, simple, la ciencia de un refrán: arquitectura es que uno esté bien.

**Unos cuantos amamos y sentimos la arquitectura simple, sin ciencia aparente, a la que nos ha costado mucho llegar, porque se llega a ella solamente con mucho sacrificio y disciplina, pruebas a las que no todos gustan de someterse; nosotros creemos que mucho mal no hay en ello.**

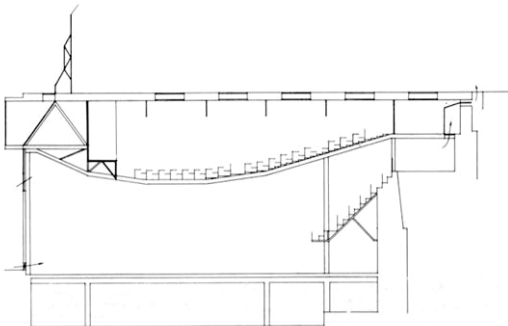
*Negar, en general, lo que nosotros en arquitectura defendemos, es tanto como creer que la ciencia solamente esta en los libros; es negar la ciencia de un refrán, el profundo sentido común, que también es ciencia, tan desarrollado en las almas sencillas.*

*Creemos que también es un camino partir de esa otra filosofía de la arquitectura popular;*<sup>708</sup>

. Sin forma previa: negación de toda forma, canon, norma, espacios.

*Nada es estético en la Arquitectura y en nada, si no tiene un sentido de expresión del interior, de dentro a fuera. Pueden negarse las formas, todas, si no son resultados.*<sup>709</sup>

*La forma por la forma me parece casi deshonesta. Digamos que la belleza tiene que ser un resultado, naturalmente, pero como consecuencia de nuestro refinamiento. Tenemos que cuidar ante todo la inteligencia, que todo funcione bien. Funcionar bien significa que el programa esté bien hecho, que los materiales sean los exactos, que sean económicos, que la obra, en fin y en todo su sentido, esté organizada.*




---

conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 73

<sup>707</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Arquitectura posmoderna; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 67

<sup>708</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Carta a la dirección de la Nacional de Arquitectura, 10 de junio de 1953; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 26

<sup>709</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 60

*Luego resulta que uno tiene un refinamiento nacido de lo que uno se haya cultivado, sea la poesía, la pintura, o la música, y todo ello adora cuando te pones a hacer las cosas. Es por eso que en arquitectura la belleza no tiene cánones fijos.*<sup>710</sup>

*No existen tales normas o que, al menos, son tantas que quedan difundidas en su infinito. Baso todo cuanto con el arte se relaciona en la inspiración nacida, claro es, en el conocimiento de las cosas*<sup>711</sup>.

*Cansa hablar y oír hablar del concepto del espacio. ¡Qué ansias de hacer más, y más naturalmente! Construyamos con lo último y que luego nos hablen de los espacios conseguidos; será de nuestra voluntad escucharles.*<sup>712</sup>

. Sin que se note.

-“Un automóvil se utiliza para trasladarse rápida y cómodamente de un lugar a otro. ¿Qué significa para usted utilizar un edificio?”

*El no notarlo; solamente es de forofos del volante el notar el coche cuando se va en él rápida y cómodamente de un lugar a otro, ya que naturalmente lo lógico es ir cómoda y rápidamente sin más. Vivir cómoda y lentamente es la mejor manera de utilizar un edificio, aunque sea necesario mucho saber para lograrlo y luego no hacerlo notar.*<sup>713</sup>

. Sin expresión: la nada.

- Un proyecto exige un análisis de un programa y una concepción científica de su desarrollo.

¿**Considera lícita la libre expresión individual** como parte integrante del mismo? ¿En qué etapa de este desarrollo introduce usted esta libre expresión?

- **No.**

---

<sup>710</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, 1987; Entrevista con Pilar Rubio en Lápiz nº. 42, 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 113.

<sup>711</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 29

<sup>712</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El método, 119 promoción de la escuela de Madrid, Madrid, 1968; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 99.

<sup>713</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El método, 119 promoción de la escuela de Madrid, Madrid, 1968; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 99.



- *Podría entenderse esta libre expresión, como expresión de la cultura propia y ésta, que es la sensibilidad desarrollada que cada uno tiene, está siempre presente.*

¿Cómo se expresa usted en sus obras?

- *No quisiera de ninguna otra que de la manera de hacer más lógicamente extendida.*<sup>714</sup>

-“ya para terminar, ¿un espacio para mostrar sus creaciones?”

- **La Nada.**<sup>715</sup>

*El mejor resumen de esa actitud lo ofrecía el propio de la Sota, citando a su amigo el gran arquitecto catalán desaparecido José Antonio Coderch. Si la belleza última es la cabeza calva de Nefertari, hay que arrancarse los pelos uno a uno, y en ese doloroso despojamiento del ornamento innecesario reside la "sencillez sencilla" de la mejor arquitectura. A través del ascetismo y la depuración extrema, Alejandro de la Sota construyó edificios luminosos y líricos que conservarán su memoria mientras perduren sus fábricas ásperas y exactas.*<sup>716</sup>

- **Desde un conocimiento hondo del problema.**

-Libres de toda forma, "cultura" y estilo, la mirada se centra en satisfacer la necesidad con lo necesario. La razón va directamente a la verdad.

*Tenemos que plantear los problemas que cada tema general exige y llegar al fondo de cada cuestión; el enriquecimiento que nace de esta penetración es fuente de posibilidades funcionales, constructivas y por ende arquitectónicas. Los temas se simplifican, nos brindan*

<sup>714</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Aranzábal, E.; Martínez Ramos, J.; Olmedo, M.; Del Pozo Mozo, A. (eds.), Método, 119 promoción de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Madrid 1968; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 98.

<sup>715</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Proyectar arquitectura y diseño, Original mecanografiado titulado "Proyectar arquitectura y diseño" (dos hojas sin fecha), Entrevista con Juana Vera. Publicada originalmente en De diseño nº. 11, junio 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 109.

<sup>716</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis; Cenizas de san Valentín: Alejandro de la Sota, 1913-1996; Arquitectura Viva, nº. 47, Madrid Mar.-Apr. 1996; páginas 68-70.

*oportunidades. La arquitectura no nos exige recurrir a ella; aparecerá ella sola.*<sup>717</sup>

*Hablar de arquitectura "moderna" es tema que no nos gusta; preferimos hacerlo de arquitectura buena y arquitectura mala y, en cualquiera de éstas entendemos que entra, y no puede prescindirse de él, el factor tiempo. He aquí un punto interesante: el tiempo entra a formar parte, y de manera importantísima, en lo bueno y en lo malo, y de forma tal que puede llegar a invertir estos términos: malo en bueno y bueno en malo.*

(...)

*La arquitectura "moderna", como el arte "moderno" bueno, es verdad, y la otra fue verdad. Las cosas a su tiempo ... !*<sup>718</sup>

-Tampoco aquellos conceptos ("patrones", "instituciones") son eternos.

*Me impresionó lo que dijo Kenzo Tange en Roma: "vengo de Tokio y me considero obligado a enseñar las cosas que todos conocéis. Las traigo (después de haberlas pasado rápidamente). Esto lo tenía que presentar y me hago responsable. Pero, ahora, el Kenzo Tange que piensa es un hombre distinto. He venido en vuelo directo y he tardado tan solo horas. Nos hemos reunido aquí de diversos países, pensando en urbanismo: ¿qué es una plaza de pueblo? ¿El corazón de la ciudad?". **Todos estos conceptos, ¿son eternos?** Para mí han dejado de serlo. El corazón de la ciudad, la plaza del pueblo, realmente es ésta, es decir, antes cambiaban ideas un vecino con el de enfrente, y ahora el vecino de enfrente vive a miles de kilómetros. Estos conceptos nuevos y actuales lo hacen a uno cambiar.*<sup>719</sup>

*La arquitectura ha sido la actuación sobre un entorno para vivirlo según unas exigencias, tal vez cambiantes. Actuemos como el hombre primitivo, el romano, el*

---

<sup>717</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Presentación de la exposición sobre su obra en Harvard, catálogo de la exposición, Moneo, Rafael (ed.), Alejandro de la Sota, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge (Mass.), agosto 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 77

<sup>718</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Pequeña polémica en torno a unas fotografías, Revista Nacional de Arquitectura n.º. 124, abril 1952; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 25

<sup>719</sup> DE LA SOTA, Alejandro; siete hojas mecanografiadas, transcripción de la conferencia celebrada en la Escuela de Arquitectura de Pamplona, marzo de 1969; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 160.

*renacentista, el de siempre. Necesidad y posible arquitectura cada una. ¡En su momento!*<sup>720</sup>

-Verdad es la solución necesaria, inevitable, objetiva. Conocer "el programa", el concepto, para que ese esté bien.

*La arquitectura es **necesidad**, convertible o no en arte.*<sup>721</sup>

*Cuando las cosas solamente pueden hacerse de una manera, empieza su seriedad, y esto es respecto al tiempo, a la manera, a la materia, al sujeto.*<sup>722</sup>

*Una de las experiencias que yo quiero transmitir es que el programa, el programa de necesidades, es un factor esencialísimo porque ahí es casi donde se cuece previamente lo que va a ser un buen proyecto, un buen edificio. Normalmente se nos pide una cosa como muy ramploncilla, es decir, nada: un museo. ¡Un museo no se sabe ni lo que es! En otro caso, por lo publicado que está y lo conocido, un gimnasio. Habría cumplido en el gimnasio del colegio Maravillas con nada, con hacer sólo un gimnasio. Se le han añadido cantidad de cosas que han sido un buen negocio para la propiedad, simplemente por haber aumentado el programa de necesidades. Creo que esto es una de las bases que hace falta recalcar. Mucho antes de empezar a tener nada en el tablero, pensar en la cosa, en la cosa en sí. Cuando hablemos más tarde de los juzgados de Zaragoza, veremos (la cantidad de riqueza; riqueza no se puede decir) la cantidad de matices que ha cogido el proyecto, simplemente por no haberlo tocado antes de haber pensado mucho en ello. Este es un primer factor: que el arquitecto haga un programa por su cuenta, basándose naturalmente en el que ha recibido.*<sup>723</sup>

---

<sup>720</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La arquitectura como arte y necesidad, Material didáctico. Siete hojas mecanografiadas, Madrid, Sin fecha; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 167

<sup>721</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La arquitectura como arte y necesidad, Material didáctico. Siete hojas mecanografiadas, Madrid, Sin fecha; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 168

<sup>722</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Sentimiento arquitectónico de la prefabricación, Arquitectura nº. 111, febrero 1968; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 47

<sup>723</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 189.

*Hacer arquitectura es una proceso mental y, en él, el programa es importantísimo.*<sup>724</sup>



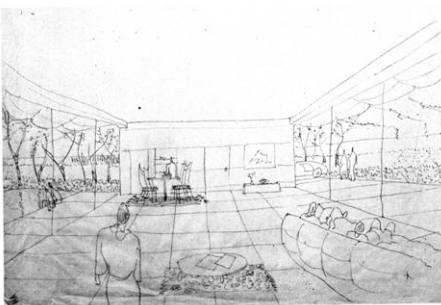
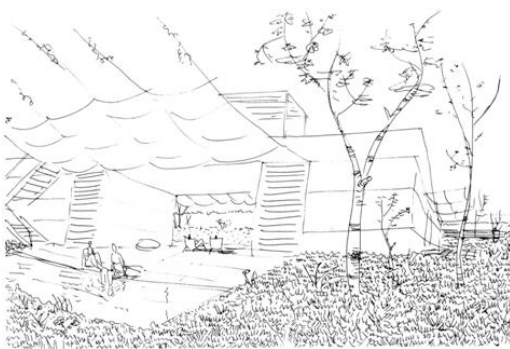
*¿Se está bien en los lugares donde vamos? Hace tiempo un estudiante de arquitectura vino a verme para preguntarme o pedirme algún tipo de consejo para saber qué era y cómo se hace la buena arquitectura. Como me pareció que había bastante nobleza en la pregunta, le propuse como ejercicio que cuando estuviera en cualquier sitio pensara con sensibilidad si se encontraba bien allí o no. Le dije que hiciera una relación de lugares en los que se había encontrado bien o mal razonando al lado el porqué. Podía ser un cine, un palacio, la casa de un amigo o la calle y así cuando quisiera proyectar algo podría usar estas anotaciones. Creo que lo entendió muy bien y el final de la historia es que no volvió por aquí. No sé si es que creía que había una fórmula mágica para hacer buena arquitectura y que la teníamos escondida. (...) Desde mis primeros años de profesión entendí que todo giraba en ese "estar bien", entendía que tenías que albergar a gente para "que estuviera bien". Parece como si un arquitecto sólo está obligado a tener una gran cultura arquitectónica que significa saber y conocer todo lo que ya está apreciado como bueno, pero la diferencia es que, para mí, la cultura arquitectónica, es sólo una cultura más, e incluso son más eficaces aquéllas que te hacen pasar mejores ratos como, por ejemplo, la música; te favorecen mucho más y son más útiles que meterse en una biblioteca de buena arquitectura.*<sup>725</sup>

*La arquitectura es que uno esté bien en el ambiente que el arquitecto ha hecho.*<sup>726</sup>

#### **- Construida con los medios del momento.**

-solo cuando se buscan soluciones "eternas" se buscan materiales imperecederos.

*De la misma manera, cuando queremos hacer una arquitectura eterna, seguimos recurriendo a los*



<sup>724</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conversación de Alejandro de la Sota con J. Manuel Gallego, Pedro de Llano, Cesar Portela en Madrid en 1990. Publicada originalmente en gallego bajo el título "Unha conversa...", en Grial nº. 109, 1991 (traducción de Juan Pablo Naya y Moisés Puente); Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 128.

<sup>725</sup> DE LA SOTA, Alejandro; El espíritu de un verdadero moderno, Entrevista con Pilar Rubio en Lápiz nº. 42, 1987; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 110.

<sup>726</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Barcelona, 1980; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 197.

*materiales que consideramos nobles por perdurables, olvidándonos que el hombre siempre usó de los que dispuso y siempre aplicó sobre ellos el máximo nivel de conocimiento y ambición. Con la irrupción de la tecnología, la arquitectura cambió y con ella debían cambiar nuestros conceptos.*<sup>727</sup>

*Necesitó el hombre guarecerse, necesitó arreglar un poco su vida sobre la tierra: construyó. Cogió para ello lo que más cerca tenía: barro, piedras, en el árido terreno; troncos, palos, cañas y hojas, en la selva. Su ingenio superior le llevó a hacer construcciones también superiores. Más adelante, su sentido artístico las mejoró, creando arquitectura; o tal vez mató el encanto de aquellas primeras obras. ¡De todo pasa!*<sup>728</sup>

***El hombre construyó siempre con lo que tuvo a mano: barro, piedras, árboles, en sus primeros tiempos. Con su imaginación inventó materiales nuevos y los usó: fundió y elaboró metales, los forjó y laminó, inventó hormigones, los pretensó, inventó estructuras y olvidó los pesados muros, soñó y alcanzó la posibilidad de cerramientos inverosímiles, muros cortina...***

***Claro, añadió el transporte. Lo que fabrica aquí puede usarse allá.(...) Los cambios de los estilos arquitectónicos fueron siempre culturales. Hoy son materiales; únicamente los nuevos materiales nos permiten hacer nuevas arquitecturas.***<sup>729</sup>

*Leer libros o revistas de arquitectura es una cosa realmente aburrida. En cambio, tener conversaciones con gente de otra naturaleza le enriquece a uno por dentro.*

***El mejor maestro de arquitectura es el cartero, ese carterito que llega con propaganda***<sup>730</sup>

---

<sup>727</sup> DE LA SOTA, Alejandro; De las restauraciones, Restauración & Rehabilitación nº. 0, julio-agosto, 1994; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 92

<sup>728</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La arquitectura y el paisaje, Madrid, 1952; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 134.

<sup>729</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Nuevos materiales, nuevas arquitecturas, Texto extraído del catálogo de Formawall de Robertson<sup>R</sup>, Tectónica, 1, noviembre 1995; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 94 (Texto publicado anteriormente en la revista El croquis, como comentario publicitario de los productos de la gama Formawall de Robertson España)

<sup>730</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Conferencia, Pamplona, 1969; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 163.



- **Como ha hecho el hombre siempre.**

-Solo es atemporal el proceder del "hombre primitivo, romano, renacentista, el de siempre: Necesidad y posible arquitectura ¡en su momento!

***Si desde hace veinticuatro siglos repitiéramos constantemente las bellísimas esculturas de Praxiteles, el mundo estaría lleno de magníficos artesanos y se habría, seguro, matado el arte, que es crear, crear perfecciones o tal vez escapar de ellas si ya han perdido la fuerza que las creó. Interesa más esta fuerza creadora que la misma obra fruto de ella, porque a veces interesa más ver con los ojos del alma y del corazón que con los de la cara; mirando así, con los ojos cerrados, encontraremos la belleza profunda de esas formas despreciadas por quienes las miran con las gafas puestas.***<sup>731</sup>

***...siempre la arquitectura ha sido la actuación sobre un entorno para vivirlo según unas exigencias, tal vez cambiantes. Actuemos como el hombre primitivo, el romano, el renacentista, el de siempre. Necesidad y posible arquitectura cada una. ¡En su momento!***<sup>732</sup>

---

<sup>731</sup> DE LA SOTA, Alejandro; Pequeña polémica en torno a unas fotografías; Revista Nacional de Arquitectura nº. 124, abril 1952. Carlos de Miguel y Alejandro de la Sota comentan las fotografías y planos aparecidos en The Architectural Record, enero 1952; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 24.

<sup>732</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La arquitectura como arte y necesidad, Material didáctico. Siete hojas mecanografiadas, Madrid, Sin fecha; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 167.

## 6. Criterios de verificación.

Ofrecemos, bajo nuevo título, una revisión de los que llamábamos "criterios de atemporalidad", fruto de las conclusiones provisionales de la tesis. Son los que aplicamos, como experimentación, sobre la vivienda estudiada, la casa Domínguez, de Alejandro de la Sota. Después, el esquema de su "procedimiento atemporal".

### - Positivos:

1. Adecuación entre idea y forma.

Forma adecuada al concepto –al programa, universalizable- en el lugar concreto. Idea desde la esencia del problema.

Forma verdadera (no puede ser de otra "forma") y clara (expresada con nitidez).

2. Adecuación entre forma y medios.

Los medios verdaderos, necesarios, imprescindibles. Los medios del momento.

### - Negativos:

1. Ningún pre-juicio, pre-forma (modelo de catálogo).

La novedad exige partir de 0 para deducir la solución desde el problema.

2. Nada arbitrario (no puede ser de otra manera)

Ningún estilo, formalismo. El anonimato de lo popular.

3. Nada superfluo (lo necesario, lo imprescindible).

El mínimo peso compositivo. Solo las consecuencias del entendimiento de los medios, las reglas impuestas por ellos.

### - Procedimiento atemporal:

1. Hacer arquitectura (con minúscula) sin hacerla.

La arquitectura es idea "levemente" construida.

.Sin peso constructivo ni formal.

.Sin hacer arquitectura.

.Sin ciencia aparente, arquitectura popular, simple, la ciencia de un refrán: arquitectura es que uno esté bien.

.Sin forma previa: negación de toda forma, canon, norma, espacios.

.Sin que se note.

.Sin expresión, la nada.

2. Desde un conocimiento hondo del problema.

. Libres de prejuicios, la razón va directamente a resolver lo necesario, lo verdadero en su momento.

Tampoco los conceptos son eternos: Cambian los medios y los fines.

.Verdad es la solución necesaria, inevitable, objetiva: Esta bien si se esta bien.

3. Construida con los medios del momento

4. Como ha hecho el hombre siempre.

No hay atemporalidad en el resultado sino en el procedimiento.

*...siempre la arquitectura ha sido la actuación sobre un entorno para vivirlo según unas exigencias, tal vez cambiantes. Actuemos como el hombre primitivo, el romano, el renacentista, el de siempre. Necesidad y posible arquitectura cada una. ¡En su momento!*<sup>733</sup>

La belleza calva, un doloroso despojamiento de lo innecesario, hasta alcanzar la sencillez sencilla.  
(Negaciones enriquecedoras)

---

<sup>733</sup> DE LA SOTA, Alejandro; La arquitectura como arte y necesidad, Material didáctico. Siete hojas mecanografiadas, Madrid, Sin fecha; Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002; página 167.

## 5.2. Conclusiones

1. Viendo que lo permanente no se esconde tras los ropajes del clasicismo, buscamos la atemporalidad en la desnudez de la modernidad y nos encontramos con quienes no perseguían la permanencia sino la verdad. Asombrados por la frescura de antiguas obras modernas adoptamos la tutela de Alejandro de la Sota para revisar los conceptos de clasicismo, modernidad y atemporalidad.

2. Pretendíamos precisar un procedimiento atemporal y proponer una nueva definición de la arquitectura clásica: "Modernidad atemporal, una redefinición del clasicismo". Vimos que esas órdenes eran solo un orden más, un nuevo "estilo internacional". Ciertamente que hay en el hombre un permanente afán de permanencia, que los clásicos desvelan las facetas más permanentes de su obrar en el tiempo. Pero siempre deja huellas de cultura y técnica, y fijan una idea a su época. Recientemente acabamos de comprobar cómo lo que era virtud común, la sobriedad, se ha transformado en estilo al ponerle nombre propio, "mínimal". Y que el bautizo añade fecha al nacimiento, porque los estilos son hitos de orientación en el tiempo, señales en el mapa de la historia del arte, como las toponimias en el espacio. Cada obra nace herida de temporalidad, es hija de su época y llega con fecha de caducidad. Si pretende escapar del tiempo nace muerta. La pirámide, máximo monumento al afán de atemporalidad, solo encierra dentro una momia.

3. Descubrimos que ni el clasicismo ni el movimiento moderno son meros estilos ni sistemas de composición, sino procedimientos de verificación, uno por autoridad, el otro por racionalidad. Buscando lo permanente vimos que debía ser lo adecuado, lo verdadero, lo esencial; la idea, el concepto, patrón, institución...

Los clásicos buscan certeza, la verdad, en lo universal y permanente. En los tipos y elementos probados, los modelos repetidos. Componen de memoria, con la seguridad del orden y la autoridad académica de los maestros y los cánones establecidos.

Los modernos, buscando soluciones objetivas, quizás generen alguna permanencia (nuevos tipos) en su experimentación. Abordan los problemas desde la razón y el sentimiento. Supone un nuevo enfoque, o el más antiguo, el de la arquitectura popular: Resolver la necesidad de cobijo, abandonando formalismos y sobreañadidos culturales, investigando formas para resolver los nuevos problemas con los medios del momento.

La esencialización sirvió a unos y otros para discriminar el orden de las ideas del de las formas. Para separar conceptos de lenguajes. Despojados de estilos y sistemas compositivos, quedan dos actitudes, dos herramientas para hacer arquitectura: Memoria y Razón.

4. Las formas pasan, las ideas cambian. Lo que permanece es el proceso de necesidades y medios que es la vida. Atemporal es otro resplandor de la verdad.

Mies pretende verificar lo objetivo, universal, anónimo, esencial, en la construcción (Baukunst), y quiere construir la verdad, "desde la esencia del problema con los medios de la época", fuera de moda, estilo y tiempo. Kahn afirma que la inspiración acude al apartarse de la memoria y preguntarse por el origen, y que algunas "instituciones" serán siempre verdad. Como Mies, propone una verificación en el orden de la esencia, y otra en el orden de la construcción. Sus célebres "¿qué es?" y "¿cómo quiere ser?" hacen referencia también a un orden previo en la naturaleza.

Alexander busca la cualidad vivificante y recoge su colección de patrones atemporales en lo popular. Verifica su universalidad y pervivencia al encontrarlos en remotas culturas, de distinto tiempo y lugar. Afirma que es cada usuario, no los arquitectos, quien puede descubrir en sí ese orden vivo y común.

De la Sota se despoja hasta que no pueda ser de otra forma, hasta lo estrictamente necesario. La arquitectura con minúscula, resolver las necesidades, añade la verificación del "estar bien". La "sencillez sencilla".

## CAPITULO 6

## BIBLIOGRAFIA

## 6. BIBLIOGRAFIA.

### 6.1. Bibliografía citada.

ABALOS Y HERREROS; Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea; editorial Nerea, Guipúzcoa 1995. (edición revisada 2000)

ALEXANDER, Christopher y otros; Un lenguaje de patrones. Ciudades, edificios y construcciones ; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1980

ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectura/ Perspectivas, Barcelona 1980

ARISTOTELES; Metafísica; Edición trilingüe por V. García Yerba, 2 vols. Gredos, Madrid 1970

ARISTOTELES; *Rethorica*; editorial de Tovar, A. Instituto de estudios políticos, Madrid 1971

BACHELARD, Gastón: *La poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, 1957*

BALDELLOU, Miguel Angel: "Alejandro de la Sota". (Artistas españoles contemporáneos; 103. Serie arquitectos); Edita Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1975

BENEVOLO, L.; Historia de la Arquitectura Moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972

BENEVOLO, L. Y OTROS; La proyectación de la ciudad moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1978.

BOESIGER, W. ; Le Corbusier. *Ouvre complete*; editorial Gisberger, Zurich, 1953.

BOESIGER, W. ; Le Corbusier 1910-65; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1971

BORGES, Jorge Luis; El Aleph. Aquí de Narraciones, editorial Cátedra (Grupo Anaya), Madrid 1980

BORRAS, Maria Luisa; Sert, Arquitectura mediterránea; ediciones Polígrafa, Barcelona 1984.

BRAVO REIMS, Restituto; El materismo transpositivo como fenómeno epigenético de la arquitectura en el s XX: Transpoética; Departamento: Proyectos

Arquitectónicos, Programa de Doctorado: Arquitectura y Proyecto de Arquitectura, Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, 1994

BRAVO REIMS, Restituto; Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984); Editor: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Colección Textos de Doctorado. Serie Arquitectura. Nº 14 Año de 1ª edición: 2000

CAMPO BAEZA, Alberto; El día que Mies visito a Sota; en La Idea Construida; Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1996

CAMPO BAEZA, Alberto; La idea construida: arquitectura a la luz de las palabras; universidad de Palermo, Buenos Aires 2001, Textos de arquitectura y diseño.

CAMPO BAEZA, Alberto; La sencilla sencillez de Alejandro de la Sota se expone en Zúrich; Arquitectos nº. 115, Madrid 1990

CARTER, Peter; *"Mies van der Rohe, An Appreciation on the Occasion. This Month, of His 75th Birthday"*. *Architectural Design. Vol. 31, n.3*, (marzo 1961) p. 206 ; En Cohen, Mies van der Rohe, Madrid, Editorial Akal, 1998

CHUECA GOITIA, Fernando; Invariantes castizos de la arquitectura española; editorial Seminarios y Ediciones, Madrid 1971

CURTIS, William; La Arquitectura moderna desde 1900; Ed. Hermann Blume, Barcelona 1986

CURTIS, William J. R.: Le Corbusier. Ideas and Forms, Oxford, Phaidon, 1986. Contiene "Le Corbusier in India: The Symbolism of Chandigarh" y The Merchants off Ahmedabad". Traducido como Le Corbusier: ideas y formas; Ed. Hermann Blume, Madrid 1987

CURTIS, William; Los principios frente al pastiche. Perspectivas sobre algunos clasicismos recientes; en AV Monografías nº. 21; I-II 1990, CLASICISMOS (Beeby · Blatteau · Bofill · Curtis · Fernández-Galiano · Graves · Greenberg · Honour · Íñiguez y Ustároz · Krier · Linazasoro · Rossi · Rowe · Stern · Terry · Venturi)

DANTO, Arthur C.; El abuso de la belleza; editorial Paidós, Barcelona 2005.



DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, arquitecto; Editorial Pronaos, Madrid 1989

DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota : escritos, conversaciones, conferencias; edición a cargo de Moisés Puente, Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002

D'ORS, Eugenio; Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético (de acuerdo con las novedades y últimas adquisiciones del Museo), Ediciones Españolas, Madrid, 7ª ed., 1941, (1ª. Edición, 1923)

D'ORS, Eugenio; Pablo Picasso en tres revisiones; Ed. Aguilar, Madrid 1946 (primera edición completa), aquí ediciones Acanalado, Quaderns crema, Barcelona 2001.

DURAND, J.N.L. ; *Précis des leçons D'Architecture, données a l'école royale polytechnique. Second volume. Paris 1817*; Versión castellana: Pronaos, Madrid 1981

ECO, Umberto; Historia de la Belleza; editorial Lumen, Barcelona 2004

FERNANDEZ ALBA, A. Prólogo en: TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden; editorial Hermann Blume, Barcelona 1984. Biblioteca básica de arquitectura.

FERNANDEZ ALBA, A. Neoclasicismo y Post-Modernidad. En torno a la última arquitectura; editorial Hermann Blume, Barcelona 1983. Biblioteca básica de arquitectura.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis; Cenizas de san Valentín: Alejandro de la Sota, 1913-1996; Arquitectura Viva, nº. 47, Madrid Mar.-Apr. 1996

FERRATER MORA, J.; Diccionario de filosofía de bolsillo ; Alianza editorial, Madrid 1983.

FERRATER MORA, J. ; Diccionario de grandes ; Alianza Editorial, Madrid 1986.

FONTAN PÉREZ, Antonio; El latín de los clásicos: norma y modelo de decir; Cursos de verano en el escorial, 1989; Editor: Universidad Complutense, Madrid 1990

FONTÁN PÉREZ, Antonio; Humanismo romano (Clásicos medievales-modernos); Col. Ensayos Planeta de Historia y Humanidades, vol. 11. Editorial Planeta S. A., Barcelona, 1974

FRAMPTON, K.; Historia crítica de la arquitectura moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1992

FULLAONDO ERRAZU, Juan Daniel: "Notas de sociedad". Nueva Forma, nº. 107, Madrid diciembre de 1974; sobre Alejandro de la Sota

FUSCO, Renato de; La Idea de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1976

GALLEGO, Manuel; de la Sota, viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984; cuaderno de investigación de la exposición 20 Arquitecturas ausentes del siglo XX; Ed. Ministerio de la Vivienda. Editorial Rueda, Madrid, 2004

GAMBRA, Rafael; Historia sencilla de la filosofía; editorial Rialp, Madrid 1977

GATEPAC; AC, 1931-1937; ed. Facsímil. Gustavo Gili, Barcelona 1975

GIEDION, Sigfrid; Espacio, tiempo y arquitectura (1941); Editorial Dossat, Madrid 1978

GIEDION, Siegfried; Befreites Wohnem, 1929. manifiesto incluido en GRASSI, La construcción lógica de la arquitectura, editorial COAC, Barcelona 1973

GROPIUS, Walter; La nueva arquitectura y la Bauhaus; editorial Lumen, Barcelona 1966

HITCHCOCK, HENRY RUSSELL Y JOHNSON, PHILIP; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de María Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia 1984

HART, Erin M.; Tierra embrujada; editorial Destino, Barcelona, 2003

HEIDEGGER, Martin ; *Sein und Zeit* (Ser y Tiempo, 1927); (Prólogo y traducción de José Gaos; México: Fondo de Cultura Económica, 1951); Trad. de J. E. Rivera, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.

GIBSON, James J.; La percepción de/ mundo visual; Ed. Infinito, Buenos Aires 1974.

HEREU / MONTANER / OLIVERAS; Textos de arquitectura de la modernidad; Editorial Nerea, Madrid 1994

JENKS, Charles; El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1980

KAHN, Louis I.; Conversaciones con estudiantes; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002

KAHN, Louis I.; Bibliotecas; COAC, Barcelona 1989

LAUGIER, Marc Antoine; La cabaña primitiva, *Essai sur L'architecture*; Paris (segunda edición) 1755, traducido Ensayo sobre la arquitectura. 1753. Recogido en HEREU / MONTANER / OLIVERAS. Textos de arquitectura de la modernidad; editorial Nerea, Madrid 1994

LECLERQ , J.; Elogio de la pereza; en De la vida serena, editorial Rialp, Madrid 1965

LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978

LE CORBUSIER ; El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura; colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba; Murcia 1987

LE CORBUSIER; *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, París, Crès, 1930. Traducido como Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo; Ed. Poseidón, Barcelona 1978

LE CORBUSIER; *Le Modulor; Boulogne, L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1950; traducción en Modulor y Modulor 2; Apostrofe ediciones, 2005

LE CORBUSIER; *Modulor 2; Boulogne, L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1955; traducido, editorial Poseidón, Barcelona 1976

LE CORBUSIER; *Entretien avec les étudiants des Écoles d'Architecture*, París, Denoël, 1943. Reedición París, de Minuit, 1957. Traducido LE CORBUSIER; Mensaje a los estudiantes de arquitectura; ediciones infinito, Buenos Aires 2001

LE CORBUSIER; Catálogo de exposición, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, Madrid 1987

LINAZASORO, José Ignacio; El proyecto clásico en arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981

LINAZASORO, José Ignacio; Apuntes para una teoría del proyecto; universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, serie arquitectura y urbanismo, nº. 2, 1984

LYNCH, Kevin; ¿De qué tiempo es este lugar?. editorial Gustavo Gili, Barcelona 1975.

LOOS, Adolf; Los interiores de la rotonda, 12 junio 1898; Ornamento y delito; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972

LOOS, Adolf; Ornamento y educación, 1924, en Ornamento y delito; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972

LOOS, Adolf; Ornamento y delito y otros escritos. Recogido en "Adolf Loos, Escritos I" 1897/1909. Viena 1987. ; El Croquis Ed., Madrid 1993

LOPEZ QUINTAS; Antonio; Hacia un estilo integral de pensar. I. Estética. II. Metodología, Antropología, Editora Nacional, Madrid 1967, 2 vols.

LLEO, Blanca; El Sueño de Habitar, editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005.

LLINAS, Josep; introducción a Alejandro de la Sota, Escritos, conversaciones, conferencias; Edición a cargo de Moisés Puente; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002

LYNCH, Kevin; ¿De qué tiempo es este lugar?; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972

MARÍAS, Julián; Antropología Metafísica: La estructura empírica humana; Revista de Occidente, España 1970

MIES VAN DER ROHE; Paperback; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1982.

MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia 1982

MIES VAN DER ROHE; Discurso de ingreso como director del Departamento de Arquitectura del Armour Institute of Technology (AIT) el 20 de Noviembre de 1938; con ocasión del Testimonial Dinner en el Palmer House, Chicago. Manuscrito conservado en LoC; reproducido en Philip Johnson: Mies van der Rohe", Nueva York 1947, págs. 196 200; Werner Blaser: "Mies van der Rohe, Lehre und Schule ", Studgart/Basilea 1977, págs. 28 30. Tomado aquí de NEUMEYER, Fritz; Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones

sobre la arquitectura 1922 /1968. 1986; El Croquis Editorial, Madrid 1995; páginas 479 y ss.

MIES VAN DER ROHE; conversaciones con; editorial Gustavo Gili, 2006;

MORALES, José; La disolución de la estancia. Transformaciones domesticas 1930-1960; editorial Rueda, Madrid 2005.

NAVARRO BALDEWEG, Juan; Excerpted from "Madrid: Masters and Disciples". The Architectural Review, Vol. 179. nº 1071, May 1986

NAVARRO BALDEWEG, Juan; "Construir y Habitar"; Monografías A & V nº 68, Madrid, Noviembre diciembre de 1997

NAVARRO BALDEWEG, Juan; La habitación vacante; editorial pre-textos de arquitectura, Colegio de arquitectos de Cataluña, demarcación de Gerona, 2001. (1ª ed. 1999)

NEUMEYER, Fritz; Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968. 1986; El Croquis Editorial, Madrid 1995

NEUTRA, Richard; *Auftrag für Morgen*, Hamburgo, 1962.

NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981

Ortega y Gasset, José; Meditación de la Técnica; Alianza Editorial, Madrid 1983.

ORTIZ ECHAGÜE, Cesar; Lecciones / documentos de arquitectura 6; T6 ediciones s.l., Pamplona 2001.

PALLADIO, Andrea; *"Il Quattro Libri dell'architettura"*. (1562); *Ulrico Hoepli. Milano, 1951. (facsimile)*; Los cuatro libros de la Arquitectura

PAWSON, John; La expresión sencilla del pensamiento complejo; El Croquis nº 127, número monográfico, Madrid 2005

Pevsner, N.; Historia de las tipologías arquitectónicas; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979

PEVSNER, N.; Los orígenes de la arquitectura moderna; Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1969

PIÑÓN, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura, conferencia en COACV Castellón, 27 sept. 2003

RODRÍGUEZ CHEDA, J. B.: "Alejandro de la Sota: construcción, idea y arquitectura". Editor: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela 1994.

ROSSI, Aldo ; La arquitectura de la ciudad. (1ª ed.1966); editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979

RUBERT DE VENTOS; Arquitectura y espacio rural en Ibiza: COAB nº. 4 y 5, Barcelona mayo 1982

SAENZ DE OIZA ; Francisco Javier; 1947-1988; El Croquis 32-33, número monográfico Madrid 2002

SERLIO, Sebastiano; Tratado de arquitectura (5 libros) 1545; Tutte le opere (obra completa : I-V, VII y Extraordinario); Venezia : 1584, 1600, 1618.

SUMMERSON, John; El lenguaje clásico de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972

TUSQUETS, Oscar; Dios lo ve; editorial Anagrama, Barcelona 2000

TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden, prólogo: Antonio Fernández Alba; editorial Hermann Blume, Barcelona 1984.

UTZON, Jörn; (Publicado originalmente en inglés en Zodiac nº. 10, Milán, 1962. Se reproduce aquí la versión castellana publicada en Cuadernos Summa/Nueva Visión nº. 18, Buenos Aires, febrero de 1969).

VAN EYK , A.; Arquitectos nº. 148, CSAE, Madrid cuarto trimestre 1999.

VAN EYCK, A.; El interior del tiempo (1969); Recogido en HEREU / MONTANER / OLIVERAS; Textos de arquitectura de la modernidad; Editorial Nerea, Madrid 1994

VIAPLANA, Albert; *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* núm.175 (C.O.A.C.) ; Barcelona, 4º trimestre 1987

VIGNOLA, I.; Regla de los cinco órdenes de arquitectura. 1562; editorial Albatros, Valencia 1985. (Edición facsímile)

VITRUVIO, M. L.; Los diez libros de Arquitectura. ; Alianza editorial, Madrid 1995.

VVAA; Invitación a la Arquitectura; Diálogos con Oriol Bohigas, Juan Navarro Baldeweg, Oscar Tusquets, Albert Viaplana y Peter G. Rowe; Edición de Joaquim Español, RBA, Barcelona 2002

VVAA; Guía de Arquitectura. España 1920- 2000; Registro de Arquitectura de España, Ministerio de Fomento; editorial Tanais, Madrid 1998.

YEPES, Ricardo, ARANGUREN, Javier; Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana; Ed. Eunsa, Pamplona 1977 (cuarta edición).

ZABALBEASCOA, Anatxu y RODRIGUEZ MARCOS, Javier; Minimalismos; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2000

ZABALBEASCOA, Anatxu, RODRIGUEZ MARCOS, Javier; Vidas Construidas; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005.

ZEVI, Bruno; Historia de la arquitectura moderna; Editorial Emecé, Buenos Aires 1954

ZUMTHOR, Peter; Atmósferas; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2006 (1ª edición)

ZWEIG, Stefan; Tiempo y mundo; editorial Juventud, Barcelona 1998

## 6.2. Bibliografía por temas.

### 6.2.1. Atemporalidad.

ALEXANDER, Christopher y otros; Un lenguaje de patrones. Ciudades, edificios y construcciones ; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1980

ALEXANDER, Christopher; El modo intemporal de construir; editorial Gustavo Gili, Arquitectura/ Perspectivas, Barcelona 1980

CALVINO, Italo. Las ciudades invisibles; Ed. Minotauro, Buenos Aires 1974.

CHUECA GOITIA, Fernando; Invariantes castizos de la arquitectura española; editorial Seminarios y Ediciones, Madrid 1971

CURTIS, William; Los principios frente al pastiche. Perspectivas sobre algunos clasicismos recientes; en AV Monografías nº. 21; I-II 1990, CLASICISMOS (Beeby · Blatteau · Bofill · Curtis · Fernández-Galiano · Graves · Greenberg · Honour · Íñiguez y Ustárroz · Krier · Linazasoro · Rossi · Rowe · Stern · Terry · Venturi)

DANTO, Arthur C.; El abuso de la belleza; editorial Paidós, Barcelona 2005.

D'ORS, Eugenio; Pablo Picasso en tres revisiones; Ed. Aguilar, Madrid 1946 (primera edición completa), aquí ediciones Acanalado, Quaderns crema, Barcelona 2001.

ECO, Umberto; Historia de la Belleza; editorial Lumen, Barcelona 2004

GAMBRA, Rafael; Historia sencilla de la filosofía; editorial Rialp, Madrid 1977

HART, Erin M.; Tierra embrujada; editorial Destino, Barcelona, 2003

HEIDEGGER, Martin ; *Sein und Zeit* (Ser y Tiempo, 1927); (Prólogo y traducción de José Gaos; México: Fondo de Cultura Económica, 1951); Trad. de J. E. Rivera, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.

KAHN, Louis I.; Conversaciones con estudiantes; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002

KAHN, Louis I.; Bibliotecas; COAC, Barcelona 1989



LECLERQ , J.; Elogio de la pereza; en De la vida serena, editorial Rialp, Madrid 1965

LYNCH, Kevin; ¿De qué tiempo es este lugar?. editorial Gustavo Gili, Barcelona 1975.

LOOS, Adolf; Los interiores de la rotonda, 12 junio 1898; Ornamento y delito; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972

LOOS, Adolf; Ornamento y educación, 1924, en Ornamento y delito; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972

LOOS, Adolf; Ornamento y delito y otros escritos. Recogido en "Adolf Loos, Escritos I" 1897/1909. Viena 1987. ; El Croquis Ed., Madrid 1993

LLEO, Blanca; El Sueño de Habitar, editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005.

LYNCH, Kevin; ¿De qué tiempo es este lugar?; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972

MARÍAS, Julián; Antropología Metafísica: La estructura empírica humana; Revista de Occidente, España 1970

NAVARRO BALDEWEG, Juan; La habitación vacante; editoria pre-textos de arquitectura, Colegio de arquitectos de Cataluña, demarcación de Gerona, 2001. (1ªed. 1999)

NEUTRA, Richard; *Auftrag für Morgen*, Hamburgo, 1962.

NORBERG-SHULZ, Christian, DIDERUD, J.C.; Louis I. Kahn, idea e imagen; Xarait ediciones, Madrid 1981

ORTEGA Y GASSET, José; Meditación de la Técnica; Alianza Editorial, Madrid 1983.

ORTIZ ECHAGÜE, Cesar; Lecciones / documentos de arquitectura 6; T6 ediciones s.l., Pamplona 2001.

PAWSON, John; La expresión sencilla del pensamiento complejo; El Croquis nº 127, número monográfico, Madrid 2005

RUBERT DE VENTOS; Arquitectura y espacio rural en Ibiza: COAB nº. 4 y 5, Barcelona mayo 1982

SAENZ DE OIZA ; Francisco Javier; 1947-1988; El Croquis 32-33, número monográfico Madrid 2002

TUSQUETS, Oscar; Dios lo ve; editorial Anagrama, Barcelona 2000

VALERY, Paul; Eupalinos o el Arquitecto; editorial Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de cultura del Consejo Regional, Murcia 1982

VIAPLANA, Albert; *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* núm.175 (C.O.A.C.) ; Barcelona, 4º trimestre 1987

VVAA; Invitación a la Arquitectura; Diálogos con Oriol Bohigas, Juan Navarro Baldeweg, Oscar Tusquets, Albert Viaplana y Peter G. Rowe; Edición de Joaquim Español, RBA, Barcelona 2002

YEPES, Ricardo, ARANGUREN, Javier; Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana; Ed. Eunsa, Pamplona 1977 (cuarta edición).

ZABALBEASCOA, Anatxu y RODRIGUEZ MARCOS, Javier; Minimalismos; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2000

ZUMTHOR, Peter; Atmósferas; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2006 (1ª edición)

ZWEIG, Stefan; Tiempo y mundo; editorial Juventud, Barcelona 1998

### **6.2.2. Tiempo.**

BERGSON, Henri; El pensamiento y lo moviente; Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1976.

BERGSON, Henri; La evolución creadora; Ed. Espasa Calpe, Madrid 1973.

BERGSON, Henri; *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889); traducción: Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia; ediciones Sígueme, s.a., Salamanca 1999

BETTANINI, T.; Spazio e science umane; Ed La Nova Italia, Firenze 1976

BOLLNOW, O.F.; Hombre y espacio; Ed. Labor, Barcelona 1969.

CAMÓN AZNAR, José; El tiempo en el arte; Ed. Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid 1958.

DELEUZE, Gilles; Henry Bergson: memoria y vida; Ed. Alianza, Madrid 1977.

DUMONT, Jacques; La calidad del tiempo personal; Ed. Deusto; Bilbao 1989.

ECO, H. & CALABRESE, O.; El tiempo en la pintura; Ed. Mondadori, Milán 1987.

EINSTEIN, Albert; Sobre la teoría de la relatividad especial y general; Ed. Alianza, Madrid 1995. (Sª edic.).

FRIEDMAN William; About time: Inventing the Fourth dimensión. Ed. Mitt Press. Cambridge, Massachussets, 1990.

HERACLITO; Fragmentos; en Los filósofos presocráticos, editorial Gredos, Madrid 2001

HEIDEGGER, Martin ; *Sein und Zeit* (Ser y Tiempo, 1927); (Prólogo y traducción de José Gaos; México: Fondo de Cultura Económica, 1951); Trad. de J. E. Rivera, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.  
GIBSON, James J.; La percepción de/ mundo visual; Ed. Infinito, Buenos Aires 1974.

GUBERN, Rornán; La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporáneo; Ed. Gustavo Gili Barcelona 1994.

HALL, E.; La dimensión oculta; Ed. Siglo XXI, México 1976.

KUBLER, George; La configuración del tiempo; Ed. Nerea, Madrid 1988.

MARÍAS, Julián; Antropología Metafísica: La estructura empírica humana; Revista de Occidente, España 1970

NEWTON, Isaac; Los principios matemáticos de la filosofía natural; Aquí en Editora Nacional, Madrid 1982.

OLIVER CUEVAS, Isabel; La expresión del tiempo; Valencia 2004.

TORÁN, Enrique; El espacio en la imagen; Ed. Mitre, Barcelona 1985.

TRÍAS, Eugenio; Lo bello y lo siniestro; Ed. Ariel, Barcelona 1992.

VV.AA.; El fin de los tiempos; Ed. Anagrama, Barcelona 1999

WALLIS, Robert; El tiempo, cuarta dimensión de la mente: estudio de la función temporal del hombre desde el punto de visto físico, biológico y metafísico; Ed. Ateneo, Buenos Aires 1976.

### 6.2.3. Clasicismo y teoría del arte clásico.

ARISTOTELES; Metafísica; Edición trilingüe por V. García Yebra, 2 vols. Gredos, Madrid 1970

ARISTOTELES; *Rethorica*; ed. de Tovar, A. Instituto de estudios políticos, Madrid 1971

BONFANTI, E. y otros ; Arquitectura racional ; Alianza Editorial, Madrid 1979.

CURTIS, William; Los principios frente al pastiche. Perspectivas sobre algunos clasicismos recientes; en AV Monografías nº. 21; I-II 1990, CLASICISMOS (Beeby Blatteau · Bofill · Curtis · Fernández-Galiano · Graves · Greenberg · Honour · Íñiguez y Ustároz · Krier · Linazasoro · Rossi · Rowe · Stern · Terry · Venturi)

DURAND, J.N.L. ; *Précis des leçons D'Architecture, données a l'école royale polytechnique. Second volume. Paris 1817*; Versión castellana: Pronaos, Madrid 1981

D'ORS, Eugenio; Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético (de acuerdo con las novedades y últimas adquisiciones del Museo), Ediciones Españolas, Madrid, 7ª ed., 1941, (1ª. Edición, 1923)

D'ORS, Eugenio; Pablo Picasso en tres revisiones; Ed. Aguilar, Madrid 1946 (primera edición completa), aquí ediciones Acantilado, Quaderns crema, Barcelona 2001.

FERNANDEZ ALBA, A. Prólogo en: TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden; editorial Hermann Blume, Barcelona 1984. Biblioteca básica de arquitectura.

FERNANDEZ ALBA, A. Neoclasicismo y Post-Modernidad. En torno a la última arquitectura; editorial Hermann Blume, Barcelona 1983. Biblioteca básica de arquitectura.

FONTAN PÉREZ, Antonio; El latín de los clásicos: norma y modelo de decir; Cursos de verano en el escorial, 1989; Editor: Universidad Complutense, Madrid 1990

FONTÁN PÉREZ, Antonio; Humanismo romano (Clásicos medievales-modernos); Col. Ensayos Planeta de Historia y Humanidades, vol. 11. Editorial Planeta S. A., Barcelona, 1974

GOMBRICH, E.H. ; (The Story of Art; Phaidon, Londres, 1950); versión española: Historia del arte; edita Circulo de lectores, Barcelona 1995

KOSTOV, Spiro; Historia de la arquitectura, 3 tomos; Alianza Editorial, colección Alianza Forma, vol. 76,77,78, Madrid 1985

LAUGIER, Marc Antoine; La cabaña primitiva, *Essai sur L'architecture*; Paris (segunda edición) 1755, traducido Ensayo sobre la arquitectura. 1753. Recogido en HEREU / MONTANER / OLIVERAS. Textos de arquitectura de la modernidad; editorial Nerea, Madrid 1994

LINAZASORO, José Ignacio; El proyecto clásico en arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981

LINAZASORO, José Ignacio; Apuntes para una teoría del proyecto; universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, serie arquitectura y urbanismo, nº. 2,1984

LOPEZ QUINTAS; Antonio; Hacia un estilo integral de pensar. I. Estética. II. Metodología, Antropología, Editora Nacional, Madrid 1967, 2 vols.

PALLADIO, Andrea; *"Il Quattro Libri dell'architettura"*. (1562); *Ulrico Hoepli. Milano, 1951. (facsimile)*; Los cuatro libros de la Arquitectura

PERRAULT, Claude; "Ordonances des cinc especes de colonne"; Paris 1676

PEVSNER, N.; Historia de las tipologías arquitectónicas; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979

ROSSI, Aldo ; La arquitectura de la ciudad. (1ª ed.1966); editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979

RUIZ RETEGUI, Antonio; Pulchrum. Reflexiones sobre la belleza desde la antropología cristiana, Ed. Rialp. Madrid 1998, 198 págs.

RYKWERT; La casa de Adán en el paraíso; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1974.

SUMMERSON, John; El lenguaje clásico de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972

TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, BILODEAU, Denis; El clasicismo en arquitectura, La poética del orden, prólogo: Antonio Fernández Alba; editorial Hermann Blume, Barcelona 1984.

ZOBEL, Fernando; Cuaderno de apuntes sobre la pintura y otras cosas; ed. Galería Juana Mordó, Madrid, 1974.

#### **6.2.4. Modernidad.**

ABALOS Y HERREROS; Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea; editorial Nerea, Guipúzcoa 1995. (ed. revisada 2000)

ANDO, Tadao; Arquitectura y espíritu; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1988

BANHAN, R.; Teoría y diseño en la primera era de la máquina. 1960; Ediciones Paidós, Barcelona 1985.

BENEVOLO, L.; Historia de la Arquitectura Moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972

BENEVOLO, L. Y OTROS; La proyectación de la ciudad moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1978.

BOESIGER, W. ; Le Corbusier. *Ouvre complete*; editorial Gisberger, Zurich, 1953.

BOESIGER, W. ; Le Corbusier 1910-65; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1971

BORRAS, Maria Luisa; Sert, Arquitectura mediterránea; ediciones Polígrafa, Barcelona 1984.

CAPITEL, Antón; Arquitectura española años 50-años 80; MOPU arquitectura, Madrid 1986.

CARTER, Peter; "*Mies van der Rohe, An Appreciation on the Occasion. This Month, of His 75th Birthday*". *Architectural Design*. Vol. 31, n.3, (marzo 1961) p. 206 ; En Cohen, Mies van der Rohe, Madrid, Editorial Akal, 1998

COLIN ROWE; manierismo y arquitectura moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1978

COLLINS, Peter; Los ideales de la arquitectura Moderna; su evolución (1750-1950). Londres 1965; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1970

COLQUHOUN, A.; Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1978

CURTIS, William; La Arquitectura moderna desde 1900; Ed. Hermann Blume, Barcelona 1986

CURTIS, William J. R.: Le Corbusier. Ideas and Forms, Oxford, Phaidon, 1986. Contiene "Le Corbusier in India: The Symbolism of Chandigarh" y "The Merchants off Ahmedabad". Traducido como Le Corbusier: ideas y formas; Ed. Hermann Blume, Madrid 1987

FRAMPTON, K.; Historia crítica de la arquitectura moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1992

FUSCO, Renato de; Historia de la arquitectura moderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1970

FUSCO, Renato de; La Idea de la arquitectura; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1976

GATEPAC; AC, 1931-1937; ed. Facsímil. Gustavo Gili, Barcelona 1975

GIEDION, Sigfrid; Espacio, tiempo y arquitectura (1941); Editorial Dossat, Madrid 1978

GIEDION, Siegfried; Befreites Wohnem, 1929. manifiesto incluido en GRASSI, La construcción lógica de la arquitectura, editorial COAC, Barcelona 1973

GROPIUS, Walter; La nueva arquitectura y la Bauhaus; editorial Lumen, Barcelona 1966

HITCHCOCK, HENRY RUSSELL Y JOHNSON, PHILIP; El Estilo internacional : arquitectura desde 1922; prólogo de Maria Teresa Muñoz ; traducción de Carlos Albisú; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia 1984

HEREU / MONTANER / OLIVERAS; Textos de arquitectura de la modernidad; Editorial Nerea, Madrid 1994

JENKS, Charles; El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1980

LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; París, Crès, 1923. Reedición París, Arthaud, 1977; traducido Hacia una arquitectura; editorial Poseidón, Barcelona 1978

LE CORBUSIER; *L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine* núm.4, París, enero 1921. Contiene Bissière, Roger: "Notes sur Ingres" y Ozenfant, Amédée: Jeanneret, Charles-Édouard: "Le Purisme"; traducción: El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura; colegio oficial aparejadores, galería-librería Yerba; Murcia 1987

LE CORBUSIER; *Le Voyage d'Orient*, París, Forces Vives, 1965. Reeditado en Marsella, Parenthèses, 1987. Traducido como El viaje de Oriente; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Galería-Librería Yerba, Consejería de Cultura y educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1984

LE CORBUSIER; *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, París, Crès, 1930. Traducido como Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo; Ed. Poseidón, Barcelona 1978

LE CORBUSIER; *Le Modulor; Boulogne, L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1950; traducción en Modulor y Modulor 2; Apostrofe ediciones, 2005

LE CORBUSIER; *Modulor 2; Boulogne, L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1955; traducido, editorial Poseidón, Barcelona 1976

LE CORBUSIER; *Entretien avec les étudiants des Écoles d'Architecture*, París, Denoël, 1943. Reedición París, de Minuit, 1957. Traducido LE CORBUSIER; Mensaje a los estudiantes de arquitectura; ediciones infinito, Buenos Aires 2001

LE CORBUSIER; Catálogo de exposición, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, Madrid 1987.

MIES; Paperback; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1982.

MIES VAN DER ROHE; Escritos, diálogos y discursos; Colegio oficial aparejadores de Murcia, galería-librería Yerba; Murcia 1982

MIES VAN DER ROHE; AD marzo 1966; pág.7

MIES VAN DER ROHE; Burohaus. G nº 1. 1923



MORALES, José; La disolución de la estancia. Transformaciones domesticas 1930-1960; editorial Rueda, Madrid 2005.

NEUMEYER, Fritz; Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968. 1986; El Croquis Editorial, Madrid 1995

PEVSNER, N.; Los orígenes de la arquitectura moderna; Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1969

PEVSNER, N.; Pioneros del diseño moderno; editorial Infinito, Buenos Aires 1958

PIÑON, Helio; Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura, conferencia en COACV Castellón, 27 sept. 2003

ROWE, Colin; Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos ; Gustavo Gili, Barcelona 1978

UTZON, Jörn; (Publicado originalmente en inglés en Zodiac n°. 10, Milán, 1962. Se reproduce aquí la versión castellana publicada en Cuadernos Summa/Nueva Visión n°. 18, Buenos Aires, febrero de 1969).

VAN EYK , A.; Arquitectos n°. 148, CSAE, Madrid cuarto trimestre 1999.

VAN EYCK, A.; El interior del tiempo (1969); Recogido en HEREU / MONTANER / OLIVERAS; Textos de arquitectura de la modernidad; Editorial Nerea, Madrid 1994

VENTURI, Robert; *Complexity and Contradiction in Architecture*; Nueva York, *The Museum of Modern Art*, 1966; traducción Complejidad y contradicción en la arquitectura ; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972.

VON MOOS, Stanislaus; *Le Corbusier, Frauenfeld, Huber, 1968*. Traducido como *Le Corbusier*; Lumen, Barcelona 1977

WOLFE, Tom; ¿Quién teme a la Bauhaus feroz?; editorial Anagrama, Barcelona 1988.

WRIGHT, F. LI.; El futuro de la arquitectura; ed Poseidón, Buenos Aires 1957

ZABALBEASCOA, Anatxu, RODRIGUEZ MARCOS, Javier; *Vidas Construidas*; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005.

ZEVI, Bruno; Historia de la arquitectura moderna; Editorial Emecé, Buenos Aires 1954

### 6.3. Bibliografía Alejandro de la Sota.

Ordenada cronológicamente

56

DE LA SOTA, Alejandro; Casa en El Viso; Informes de la Construcción, nº. 78, Madrid, febrero de 1956.

59

DE LA SOTA, Alejandro; Edificio de viviendas y almacén en Zamora; Arquitectura, (C.O.A.M.), nº. 3, Madrid, marzo 1959

DE LA SOTA, Alejandro; F.LL. Wright ha muerto; Arquitectura, (C.O.A.M.), nº. 5, Madrid, mayo 1959

DE LA SOTA, Alejandro; Residencia infantil de verano Miraflores de la Sierra; Arquitectura, (C.O.A.M.), nº. 7, Madrid, julio 1959.

DE LA SOTA, Alejandro; Alumnos de Arquitectura; Arquitectura, (C.O.A.M.), nº. 9, Madrid, septiembre 1959

62

DE LA SOTA, Alejandro; Talleres aeronáuticos en Barajas (Madrid); Arquitectura, (C.O.A.M.), nº. 39, Madrid, marzo 1962.

63

DE LA SOTA, Alejandro; "Gimnasio del Colegio Maravillas"; Hogar y Arquitectura. La arquitectura de Madrid, nº. 1, 1963.

66

DE LA SOTA, Alejandro; "Conjunto residencia, para vacaciones, en la Manga del Mar Menor, Murcia". Hogar y Arquitectura nº. 64, Madrid, mayo junio 1966.

68

SOTA, Alejandro de la : "Sentimiento arquitectónico de la prefabricación". Arquitectura (C.O.A.M.), nº. 110, Madrid, febrero de 1968.

74

BALDELLOU, M.A.: "La arquitectura de Alejandro de la Sota". Hogar y Arquitectura nº 115, Madrid, noviembre diciembre 1974.

BAYÓN, M.: "Conversación con Alejandro de la Sota desde su propio arresto domiciliario"; *Arquitecturas Bis*, nº 1, Barcelona, mayo 1974; página. 15

FULLAONDO ERRAZU, Juan Daniel: "Gimnasio del colegio Maravillas". *Nueva Forma*, nº. 107, Madrid, diciembre de 1974.

FULLAONDO ERRAZU, Juan Daniel: "Notas de sociedad". *Nueva Forma*, nº. 107, Madrid, diciembre de 1974; sobre Alejandro de la Sota

SOTA, Alejandro de la : "Vivienda Unifamiliar en Collado Mediano". *Nueva Forma*, nº. 107, Madrid, diciembre de 1974.

75

BALDELLOU, Miguel Angel: "Alejandro de la Sota". (Artistas españoles contemporáneos; 103. Serie arquitectos); Edita Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1975

FLORES, C.; *Arquitectura española contemporánea*, Ediciones Aguilar, Bilbao 1975.

78

CAMPO BAEZA, A.; "Alejandro de la Sota"; *A + U*, nº. 89. Marzo, 1978.

81

DE LA SOTA, Alejandro; "Centro de Cálculo de la Caja Postal"; *Arquitectura*, nº. 233, Madrid, noviembre diciembre 1981.

LÓPEZ PELÁEZ, J. M.; "La pasión por la idea. Apuntes sobre la arquitectura de Sota"; *Arquitectura (C.O.A.M.)*, nº 233, Madrid, noviembre-diciembre 1981

VALDÉS, A.; "De Mies van der Rohe a Alejandro de la Sota, o de la grande y honrosa fidelidad a unos principios heredados"; *Arquitectura (C.O.A.M.)*, nº. 233. Madrid 1981.

*Arquitectura (C.O.A.M.)*, nº 228 Madrid, enero-febrero 1981

82

DE LA SOTA, Alejandro; "Por una arquitectura lógica"; *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº. 152, Barcelona, mayo junio de 1982.

84

BRU, E. Y MATEO, J.L.: "Arquitectura Española contemporánea"; editorial Gustavo Gili, Barcelona 1984.

DE LA SOTA MARTINEZ, Alejandro; Casas en la playa de Mallorca; Quaderns d'arquitectura i urbanisme, nº.160, Barcelona, enero-marzo 1984; páginas 20 a 23

85

DE LA SOTA, Alejandro; "Edificio de Correos en León". Arquitectura. Colegio oficial de arquitectos de Madrid. Nº. 252, enero febrero 1985.

LAHUERTA, J. J, PIZZA, A.; "Alejandro de la Sota". Catálogo de la exposición celebrada en mayo junio de 1985; Edita C.R. C. Galería de Exposiciones, Barcelona 1985.

86

NAVARRO BALDEWEG, J.: "Alejandro de la Sota". (*Excerpted from "Madrid: Masters and Disciples".*) Architectural Review, nº. 1071, mayo de 1986.

VENDRELL, X.: "La huella del aprendizaje". A. 30, nº. 1, 1986.

87

DE LA SOTA, Alejandro: "Dos sillas convertibles en tumbonas". De Diseño, nº. 11, Madrid, enero1987.

RUBIO, P.: "El espíritu de un verdadero. Entrevista con Alejandro de la Sota". Lápiz, nº 42, Madrid 1987.

VERA, J.; "Alejandro de la Sota". De Diseño, nº. 11, Madrid, enero1987.

VV.AA.: "Alejandro de la Sota". Catálogo de la exposición celebrada en la Gund Hal Gallery de la Universidad de Harvard, entre mayo y junio de 1987, (mientras dicha escuela estaba dirigida por J. Rafael Moneo Vallés). Harvard University Press Cambridge, Massachussets, 1987.

88

DE LA SOTA, Alejandro; Exposición COAM MOPU 1988/ Alejandro de la Sota. - Madrid; Coeditan Servicio de publicaciones del C.O.A.M. y Centro de publicaciones del MOPU, Secretaría General Técnica, Madrid 1988.

NAVARRO BALDEWEQ J.: "Una laboriosa abstracción: sobre Alejandro de la Sota". Arquitectura Viva, nº. 3, Madrid 1988.

NÚÑEZ, J. M. y FRAGUAS, M. S.: "Alejandro de la Sota" (video). Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1988.

89

DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, arquitecto; Editorial Pronaos, Madrid 1989

DE LA SOTA, Alejandro; palabras de agradecimiento recepción medalla de oro de la arquitectura. Juzgados en Zaragoza; ARQUITECTOS n.108, Madrid 1989

90

CAMPO BAEZA, ALBERTO; La sencilla sencillez de Alejandro de la Sota se expone en Zúrich, Arquitectos nº. 115, Madrid 1990

DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, architect (1990) 1ª ed. ingles; Editor: Ediciones Pronaos, S.A., Madrid 1990

DE LA SOTA, Alejandro; Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico, 1987. Ministerio de Cultura, Madrid 1990

LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel; Naturaleza de la arquitectura - Nature of architecture; **El Croquis** nº.43, Madrid Apr.-June 1990; p.163-165.

VV.AA.: "Alejandro de la Sota". Architecti. Revista de arquitectura e construação nº.4. Lisboa, Abril 1990; p. 17-64.

91

GIRBAU, Lluís Domènech; Alejandro de la Sota: un maestro spagnoto; Casabella, 1990 Oct., v.54, nº.572, p.31-33. (book review) (Italian) AN: 313315

VV.AA.: "Alejandro de la Sota". Grial nº.109, número monográfico de la revista. Vigo, March, 1991, Tomo XXIX.

VV.AA.: "Edificio de Correos en León, 1980 1984". Catálogo de la primera Bienal de Arquitectura Española, Madrid, 1991. Ministerio de Obras Públicas y transportes y otros.

93

FERNÁNDEZ GALIANO, L.: "El curso de Don Alejandro. De la Sota, 80 aniversario". *Arquitectura Viva*, nº.32, Madrid Sept-Oct. 1993; p.72-73

94

BALDELLOU, M. A.; "La forma continua sobre el efecto Mendelsohn"; *Arquitectura* nº 318, (C.O.A.M.), Madrid 1994

BRAVO REIMS, Restituto; *El materismo transpositivo como fenómeno epigenético de la arquitectura en el s.XX: Transpoética*; Departamento: Proyectos Arquitectónicos, Programa de Doctorado: Arquitectura y Proyecto de Arquitectura, Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, 1994

DE LA SOTA, Alejandro; *Alejandro de la Sota, arquitecto: proyectos 1982-1994* (1994); Ediciones Pronaos, S.A., Madrid 1994

DE LA SOTA, Alejandro; "Casas en la playa de Mallorca"; *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 160, Barcelona, Enero febrero marzo 1994.

DE LA SOTA, Alejandro; "Alejandro de la Sota: pueblo de Esquivel y edificio de aulas y seminarios de la Universidad de Sevilla"; Catálogo de la exposición (17 de marzo 19 de abril de 1994, Sevilla); Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, Sevilla 1994

LLANO CABADO, P.; de: "Alejandro de la Sota, o nacemento dunha arquitectura"; Edit. Diputación de Pontevedra, 1994.

MARIN DE TERÁN, L.; "Notas sobre Alejandro de la Sota" (casete VHS); Edit. Consejería de Obras Públicas y transportes de la Junta de Andalucía, Sevilla 1994.

RODRÍGUEZ CHEDA, J. B.: "Alejandro de la Sota: construcción, idea y arquitectura". Editor: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela 1994.

95

BALDELLOU, Miguel Ángel; *Alejandro de la Sota (1913-1996): tríptico de su recuerdo*; *Arquitectura* Nº. 304: *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, 1995; Págs. 100-101

AYALA, Gerardo; "La moda sotiana"; Anales de Arquitectura nº. 6, Departamento de Teoría y Proyectos de la Universidad de Valladolid, 1995; páginas 177-180

DE LA SOTA, Alejandro; "Restauración y ampliación de la casa Palacio del Excmo. Cabildo de gran Canaria"; Basa, nº. 17, número único de 1995.

DE LA SOTA, Alejandro; "Nuevos materiales, nuevas arquitecturas"; Tectónica, nº 1, Madrid 1995 (Texto publicado anteriormente en la revista El croquis, como comentario publicitario de los productos de la gama Formawall de Robertson España)

FERNÁNDEZ MUÑOZ, A. L.; "El último romántico. Dos proyectos de Alejandro de la Sota para el Museo Provincial de Arte de León"; Anales de Arquitectura nº. 6, Departamento de Teoría y Proyectos de la Universidad de Valladolid, 1995; páginas 215-218.

LLANO, Pedro de; "Alejandro de la Sota, o nacemento donha arquitectura"; ed. Diputación Provincial de Pontevedra. Servicio de Publicaciones, 04/1995, Pontevedra 1995

LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel; "Gimnasio Maravillas"; Anales de Arquitectura nº. 6, Departamento de Teoría y Proyectos de la Universidad de Valladolid, 1995; páginas 185-191.

96

BALDELLOU, M. A.; "Las mejores intenciones. Intervenciones y paradigma"; Arquitectura nº 307, (C.O.A.M.) Madrid 1996.

CAMPO BAEZA, Alberto; El día que Mies visito a Sota; en La Idea Construida; Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1996

DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, arquitecto ; Ediciones Pronaos, S.A. , Madrid 1996

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luís; Cenizas de san Valentín: Alejandro de la Sota, 1913-1996; Arquitectura Viva, nº. 47, Madrid Mar.-Apr. 1996; páginas 68-70.

FROMNOT, Françoise; Alejandro de la Sota (1913-1996); editorial Architecture d'aujourd'hui nº 304, Apr. 1996; páginas 20 y ss.

LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel; En parcourant Sota; editorial Moniteur architecture n.72; AMC, June-July 1996; páginas 50-53.

VV.AA.; Conversaciones en torno a Alejandro de la Sota; Ed. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1996.

97

BALDELLOU, M.A.; "Gimnasio Maravillas, Madrid, 1960 1962"; colección Archivos de Arquitectura del siglo XX. Nº 7; bajo la dirección de Miguel Centellas y Antonio Pizza. Edit. Colegio de Arquitectos de Almería, 1997.

BALDELLOU, M. A.; "Ni más ni menos. A propósito de la Caeyra"; Arquitectura (C.O.A.M.), nº 309; Madrid enero 1997.

CASQUEIRO BARREIRO, F.: "Estudiar De la Sota". Obradoiro, (C.O.A.G), nº 26; 1997.

DE LA SOTA, Alejandro; "Alejandro de la Sota. The architecture of imperfection"; Catálogo de la exposición celebrada en la sede de la Architectural Association, junio de 1997, Londres, 1997; Textos de Alejandro de la Sota, Iñaki Abalos, William Curtis, Mohsen Mostafavi, José Manuel López-Peláez Photography: Etienne Clement .

DE LA SOTA, Alejandro; Artículo: Josep Llinas; Editorial Tanais, Madrid 1997

DE LA SOTA, Alejandro; "Alejandro de la Sota". Editorial Pronaos, Madrid, 1997 (2ª edición)

FERNÁNDEZ GALIANO, L. Y OTROS; "Las tres vidas de Alejandro de la Sota"; Monografías A & V nº 68; Madrid noviembre diciembre de 1997.

FLORES, C. y GÜELL, X.; "Guía de Arquitectura de España 1929 1996"; Edit. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 1996.

FRAMPTON, K.; "Maestro de esencias"; Monografías A & V. nº 68; Madrid noviembre diciembre 1997.

NAVARRO BALDEWEG Juan; "Construir y Habitar"; Monografías A & V, nº 68; Madrid, Noviembre diciembre de 1997

VV.AA.; "Alejandro de la Sota"; Werk bauen & Wolmen, nº 5; mayo de 1997.

VV.AA.; "Fo(u)r De la Sota"; Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme (C.O.A.C.), nº 215; 1997.

VV.AA.; "Alejandro de la Sota"; Monografías A&V, nº 68; Madrid noviembre diciembre de 1997



VV.AA.; Guía de Arquitectura. España 1920- 2000; Registro de Arquitectura de España, Ministerio de Fomento; editorial Tanais, Madrid 1998.

99

BRAVO REMIS, Restituto.; "Constructividad Industrial y Maquinación Arquitectónica: Alejandro de la Sota"; Historia y Teoría de la Arquitectura, nº 1; Sevilla 1999.

NAVARRO BALDEWEG, Juan; La habitación vacante; editorial pre-textos de arquitectura, Colegio de arquitectos de Cataluña, demarcación de Gerona, 2001. (1ª ed. 1999)

2000

BRAVO REMIS, Restituto; Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984); Editor: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Colección Textos de Doctorado, Serie Arquitectura, nº 14; Año de 1ª edición: 2000

2002

DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota : escritos, conversaciones, conferencias; edición a cargo de Moisés Puente, Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002

2003

DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota, arquitecto; Editor: Ediciones Pronaos, S.A., Madrid 2003

DE LA SOTA, Alejandro; Artículo: Josep Llinas; Editorial: Tanais, Madrid 2003

PÉREZ ARROYO, Salvador; Los Años críticos : 10 arquitectos españoles : Candela, Cano Lasso, Oiza, Chueca, Sota, La Hoz, Fisac, Peña Ganchegui, Picardo, Carvajal; Fundación Antonio Camuñas, cop. Madrid 2003

2004

GALLEGO, Manuel; de la Sota, viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984; cuaderno de investigación de la exposición 20 Arquitecturas ausentes del siglo XX; Ed. Ministerio de la Vivienda. Editorial Rueda, Madrid, 2004

2005

VV.AA.; Arquitecturas Ausentes, del siglo XX; Catálogo de la Exposición Arquitecturas Ausentes 2004: aalto, asplund, candela, p. piñero, coderch, corrales/molezún, duiker, el lissitzky, fisac, gropius, jacobson, kahn, kiesler, le corbusier, loos, melnikov, mendelson, mies van der rohe, oíza/romaní, sert/gatcpac, sota, terragni, utzon, wright, zuazo/torroja.; Edita Tanais, Madrid 2005.

2006

CORTES, Juan Antonio; Alejandro de la Sota; Editor : Colegio Oficial De Arquitectos de Almería, 2006

DE LA SOTA, Alejandro, COUCEIRO DURÁN, Maria Teresa; Urbanización y poblado de absorción Fuencarral B: Madrid, 1955; ed. Fundación Alejandro de la Sota, Madrid 2006.

2007

V.V.A.A. ; Alejandro de la Sota. Gimnasio Maravillas Madrid 1960 ; Editor: Fundación Alejandro de la Sota; Edición a cargo de Teresa Couceiro, 1ª Ed. Madrid 2007

---

# INDICE

**INDICE.**

<b>INTRODUCCION</b>	<b>3</b>
<b>1. Arquitectura y clasicismo.</b>	<b>4</b>
<b>2. Arquitectura y tiempo.</b>	<b>5</b>
<b>3. Arquitectura y modernidad.</b>	<b>6</b>
<b>4. Objetivo y procedimiento.</b>	<b>8</b>
<b>5. Resumen de la investigación por capítulos. Fuentes principales.</b>	<b>9</b>
<b>6. Alejandro de la Sota. Motivos de su elección.</b>	<b>11</b>
<b>CAPITULO 1.</b>	<b>18</b>
<b>1. DEFINICIONES.</b>	<b>19</b>
<b>1.1. Concepto de modernidad.</b>	<b>19</b>
1.1.1. Modernidad según Hitchcock y Johnson: el estilo internacional.	21
- Del Movimiento Moderno al estilo internacional	22
- De la muerte del eclecticismo al nacimiento del estilo internacional.	23
- Los tres principios del estilo	25
<i>Primer principio: espacio en vez de masa</i>	26
<i>Materiales</i>	27
<i>Segundo principio: la regularidad</i>	29
<i>Tercer principio: la ornamentación proscrita</i>	31
- Análisis compositivo	33
- Crítica al estilo internacional	34
- Globalidad	36
1.1.2. Modernidad según Le Corbusier: los cinco puntos	38
1. Los "pilotis"	38
2. Las terrazas -jardín	38
3. La planta libre	39
4. La "fenêtre en longueur"	39
5. La fachada libre	40
1.1.3. Modernidad según Benévolo: el Movimiento Moderno	41
Las condiciones de partida	43
La formación del movimiento moderno	44
Los principios del movimiento moderno	45
<i>El urbanismo</i>	45
<i>Maquinismo</i>	45
<i>Nuevos materiales.</i>	46

<b>1.2. Concepto de atemporalidad: el tiempo.</b>	<b>47</b>
1.2.1. El tiempo objetivo. Los calendarios.	49
1.2.2. El tiempo filosófico	50
1.2.3. El tiempo subjetivo: psicológico y antropológico.	57
Psicológico	57
Antropológico. Atemporalidad.	57
1.2.4. El tiempo en la actualidad.	61
1.2.5. El tiempo en el arte. Tiempo y arquitectura	63
<b>1.3. Concepto de clasicismo.</b>	<b>65</b>
1.3.1. El clasicismo en arquitectura según Summerson en El lenguaje clásico de la arquitectura	66
Grecia	67
Roma	68
Renacimiento	71
<b>CAPITULO 2</b>	<b>76</b>
<b>2. BINOMIOS.</b>	<b>77</b>
<b>2.1. Clasicismo y atemporalidad.</b>	<b>77</b>
2.1.1. Clásico en arte según D'Ors.	79
2.1.2. Clasicismo en literatura, según Fontán	84
- El nacimiento de la palabra.	85
- Classicus en latín.	87
- Clásico en la edad moderna.	87
- Clásico en castellano.	90
2.1.3. Atemporalidad en literatura, según Zweig.	95
2.1.4. Clasicismo en arquitectura, según Tzonis:	99
- Taxis. El soporte normativo.	99
- Simetría. La reacción normativa.	102
- Antología.	105
- Parataxis. El modelo acumulativo.	106
- El significado del clasicismo.	108
- El recurso al clasicismo. Semántica y composición.	112
2.1.5. Clasicismo y atemporalidad (en arquitectura), según Linazasoro.	116
2.1.6. Clasicismo según de la Sota.	125
1. Olvido de la memoria. El lastre de la "cultura", de los estilos históricos.	125
- <i>Como otros estilismos, el clasicismo es injustificable.</i>	126
- <i>Clasicismo que nada tiene que ver con la atemporalidad.</i>	132
- <i>Liberado del lastre de la historia, del enfoque cultural, como de crustáceos adheridos, disfruta de una mirada fresca, sin prejuicios.</i>	133
2. La razón y el sentimiento, son los instrumentos.	134
- <i>"La arquitectura, o es intelectual o es popular. Lo demás es mero negocio".</i>	135
<b>2.2. Modernidad y clasicismo.</b>	<b>138</b>
2.2.1 La forma y la función.	138

1. Modernidad según Giedion y Le Corbusier.	138
- <i>Ingenieros y arquitectos.</i>	139
<i>El culto a la máquina y al movimiento</i>	142
2. Modernidad según de la Sota. Modus hodiernus.	144
- <i>Como el mismo declara, no esta atento a los modos del momento – a los estilos, modas, formas -, sino a las necesidades y posibilidades del momento, en una arquitectura que debe ser nueva cada vez.</i>	144
- <i>Así, distingue dos grupos de artistas: los que saben hacer la siguiente obra y los que no saben hacerla.</i>	150
- <i>Movimiento vs. estilismo: el avión.</i>	151
2.2.2. La forma y el procedimiento.	152
1. Modernidad según el GATEPAC; Ibiza	153
2. Modernidad según Oiza	155
3. Modernidad y clasicismo según Piñón	157
<i>Tipo-programa</i>	157
<i>Función- funcionalismo</i>	157
<i>Orden y reglas</i>	158
<i>Mímesis vs. el problema resuelto</i>	158
<i>Proceso-procedimiento</i>	159
<i>Subjetividad- universalidad</i>	159
<i>Originalidad-origen</i>	161
<i>Verdad y sinceridad visual</i>	161
<i>Construcción y constructivismo</i>	162
<i>Sentido y consistencia</i>	162
4. Modernidad y procedimiento según de la Sota.	163
Modernidad en el modo, no en las formas.	163
- <i>Le Corbusier admiraba a los ingenieros, en sus barcos, aviones y coches. Sus casas no solo adoptan sus modos; con frecuencia se parecen.</i>	163
- <i>Usar la tecnología sin que se note.</i>	164
- <i>Satisfacer las necesidades sin recurrir a la historia.</i>	164
- <i>La forma como resultado. Buscar el fin sin pararse en estilos.</i>	165
- <i>Sin buscar la modernidad.</i>	165
- <i>Sin buscar las formas de "los modernos".</i>	166
<b>2.3. Modernidad y atemporalidad.</b>	<b>168</b>
2.3.1. Forma y tiempo	170
1. Las formas caducas en el tiempo.	170
- <i>Los estilos, la moda, los cánones.</i>	170
- <i>El Modulor.</i>	176
- <i>Tipos, modelos y leyes de las formas modernas.</i>	177
2. La forma permanente en el tiempo.	180
- <i>La belleza estable.</i>	180
- <i>Belleza según López Quintas.</i>	180
- <i>Belleza y tiempo según Danto.</i>	182
- <i>Arquitectura, expresión de lugar y tiempo.</i>	185
- <i>El espacio vacío, el tiempo detenido. (Navarro Baldeweg).</i>	187
- <i>Forma y tiempo según Loos.</i>	188
- <i>Forma y tiempo según Mies.</i>	193
- <i>Forma y tiempo según Le Corbusier.</i>	197
2.3.2. Pervivencia de la modernidad.	199
- <i>Según Benévolo,</i>	199
- <i>Según Piñón.</i>	200
- <i>Según Alejandro de la Sota.</i>	201

<b>CAPITULO 3.</b>	<b>203</b>
<b>3. ATEMPORALIDAD.</b>	<b>204</b>
<b>3.1. Rastreo de la atemporalidad.</b>	<b>204</b>
- <i>Los invariantes de Chueca.</i>	206
3.1.1. La atemporalidad según Louis I. Kahn.	208
La eternidad de "El Orden".	208
1. "Lo eterno".	208
2. La verdad perenne.	210
3. El Orden.	213
4. Los orígenes y el programa.	215
5. Las instituciones.	218
<i>la casa.</i>	219
<i>un jardín, un patio, una plaza.</i>	219
<i>la calle.</i>	219
<i>la ciudad.</i>	219
<i>la escuela.</i>	220
<i>la biblioteca.</i>	220
<i>la capilla.</i>	221
<i>un auditorio.</i>	221
<i>una sala de conciertos.</i>	221
<i>la torre.</i>	222
<i>laboratorios de investigación.</i>	222
6. La estancia.	222
3.1.2. La atemporalidad según Alexander: el modo intemporal de construir	225
El modo intemporal.	225
- <i>La cualidad.</i>	226
- <i>El lenguaje de patrones:</i>	226
- <i>Existe un modo intemporal de construir.</i>	226
La cualidad sin nombre.	228
3.1.3. La atemporalidad según Curtis.	235
Modernidad, clasicismo y atemporalidad.	235
Intemporal, pero de su tiempo.	235
<b>3.2. Núcleo de la atemporalidad. Idea construida.</b>	<b>238</b>
3.2.1. La idea atemporal.	238
1. Forma y concepto según Mies.	241
2. Forma y concepto según Kahn.	243
3.2.2. La construcción atemporal.	245
Verdad y construcción según Mies.	245
- <i>Para Mies la objetivación es cosa de la razón y se verifica, principalmente, en la construcción</i>	248
- <i>El ámbito de la construcción y de la tecnología es razonable, objetivable. Al desconfiar de los sentimientos prefiere hablar de Baukunst que de Architektur.</i>	249
- <i>La verdad es universal, repetida, anónima.</i>	249

- La verdad es duradera, esta fuera de modas y estilos. Permite la armonía de la expresión del espíritu de la época (la tecnología) con las viejas fuerzas de la civilización:	251
- La verdad es coherencia y lógica, deja a un lado los gustos.	252
- La verdad es universal, decíamos, generalizable. Mies propone que la generalización da lugar a un lenguaje común, una combinación de elementos, "palabras" (medios constructivos, estructurales, espaciales), y reglas de combinación, "gramática" con las que expresar "conceptos" (un garaje, una catedral) en prosa o en verso. Algo paralelo a la combinatoria de Durand, esencializada por Linazasoro, que luego veremos.	253
3.2.3. Criterios de atemporalidad.	254
1. Nombres de la atemporalidad.	254
- ontológicos.	254
- autoría.	254
- envoltura.	254
- concepto.	254
- permanencia.	254
- métrica.	255
- clásico.	255
2. Búsqueda de atemporalidad.	255
1. En el resultado.	255
2. En el procedimiento.	257
3. Comprobación atemporal.	258
- Positivo:	258
- Negativo:	259

## **CAPITULO 4. 260**

### **4. EXPERIMENTACION. LA ATEMPORALIDAD EN ALEJANDRO DE LA SOTA.261**

<b>4.1. Toma de datos.</b>	<b>262</b>
4.1.1. El objeto de estudio.	263
1. Documentación gráfica y escrita del Fondo de la Sota.	263
- Planos.	264
- Primer proyecto (octubre 1973):	266
- Segundo proyecto (octubre 1975).	267
- Planos de obra.	268
- Croquis previos.	268
- Textos.	269
- Fotografías.	270
- Varios.	270
2. Recopilación in situ. Visita y entrevista: circunstancias del encargo, elección del lugar, del arquitecto, proyecto, construcción, uso y mantenimiento.	270
- Lugar.	270
- Entrevista.	271
- El terreno y el arquitecto.	271
- El proyecto.	272



- <i>La construcción.</i>	272
- <i>El uso.</i>	273
3. Versiones del proyecto y redibujo actual.	275
- <i>Uso y organización.</i>	276
- <i>Composición.</i>	277
- <i>Estructura y construcción.</i>	278
- <i>Métrica.</i>	279
4.1.2. Referencias críticas publicadas, ordenadas cronológicamente y comentadas.	290
4.1.3. Entorno de arquitectura	293
1. Antecedentes propios.	293
- <i>Dos mundos.</i>	293
- <i>La materialización dialéctica,</i>	296
- <i>Doble relación con el paisaje:</i>	297
- <i>Ligereza e industrialización.</i>	301
- <i>La estructuración pesada / aérea,</i>	303
- <i>Basamento y cubrición.</i>	303
- <i>Línea de flotación.</i>	306
- <i>Azotea de despegue.</i>	307
- <i>Escaleras.</i>	307
2. Antecedentes en el lugar.	308
3. Entorno: obras próximas ajenas.	309
<b>4.2. Análisis. Comprobación atemporal.</b>	<b>313</b>
4.2.1. Positivo:	314
1. Adecuación entre idea, concepto universal y lugar concreto.	314
2. Adecuación entre idea y forma.	315
Forma verdadera, adecuada: no puede ser de otra "forma".	315
3. Adecuación entre forma y medios.	317
Los medios verdaderos, necesarios, imprescindibles. Los medios del momento.	317
4.2.2. Negativo:	318
1. Nada superfluo (los medios necesarios, imprescindibles).	318
2. Nada arbitrario (no puede ser de otra manera).	318
3. Ningún prejuicio, pre-forma, modelo de catálogo.	318
La novedad exige partir de 0 para deducir la solución desde el problema.	318
4. Ningún a priori de estilo, formalismo, código añadido.	318
El mínimo peso compositivo. Solo las consecuencias del entendimiento de los medios, las reglas impuestas por ellos. (El anonimato de lo popular).	318
<b>4.3. La atemporalidad en los textos de la Sota.</b>	<b>322</b>
4.3.1. arquitectura: idea levemente construida.	323
4.3.2. El procedimiento atemporal.	326
1. Hacer arquitectura sin hacerla.	327
- <i>Recuerda el afán de Louis Kahn al no querer hacer nada "bonito", solo escuchar los requerimientos de cada material .</i>	329
- <i>Pero Alejandro de la Sota va más allá: Parece que, llevado del "feísmo" gallego, no solo esquiva todo ornato, como Loos: Despoja la construcción de todo aderezo, la desnuda de la misma composición, tan profusamente utilizada por Kahn.</i>	329
- <i>Hasta el extremo de negar, con dichos y hechos, toda forma a priori, en textos paralelos a Mies (La forma como fin es mero formalismo).</i>	331
- <i>Va más allá que Mies pues, mientras este conserva la "expresión del espíritu de la época", Alejandro de la Sota busca la belleza calva, desnuda de forma, composición y expresión:</i>	333
- <i>En el despojo de todo añadido, alcanza un retorno al origen paralelo al predicado por Kahn en su amor</i>	335

<i>a los inicios. Ya no hay estilo, ni accidentes: solo lo esencial.</i>	336
2. Desde un conocimiento hondo del problema.	337
- <i>Libres de forma, cultura, estilo y expresión, la mirada se centra en resolver el problema con toda frescura. Partir de 0 y acertar, desde la pura necesidad, para acuciar. La estabilidad estriba en la verdad de la solución inevitable.</i>	337
- <i>Un método que -ya se dijo- deja de lado la memoria y se basa en la razón, la lógica y el sentimiento.</i>	355
- <i>Dirigidos al "estar bien" en este lugar, que completa la verdad meramente funcionalista en arquitectura.</i>	356
3 Construida con los medios del momento.	363
- <i>Pues no se pretende una atemporalidad piramidal, en la durabilidad de la obra, sino regresar al modo intemporal: Resolver el problema, construyéndolo con lo que hay aquí hoy ahora.</i>	363
4. como ha hecho el hombre siempre.	369
<b>CAPITULO 5.</b>	<b>375</b>
<b>5.CONCLUSION.</b>	<b>376</b>
<b>5.1. Discusión.</b>	<b>376</b>
Introducción.	376
5.1.1. Definiciones.	378
1. Definición de modernidad.	378
- <i>Modernidad según Hitchcock y Johnson: el estilo internacional.</i>	378
- <i>Modernidad según Le Corbusier: Los cinco puntos.</i>	380
- <i>Modernidad según Benévolo: el Movimiento Moderno.</i>	381
- <i>Conclusiones sobre la modernidad.</i>	382
2. Definiciones: Atemporalidad. El tiempo.	383
3. Definiciones: Clasicismo.	385
- <i>El clasicismo en arquitectura según Summerson en el lenguaje clásico de la arquitectura.</i>	385
5.1.2. Binomios.	387
1. Clasicismo y atemporalidad.	387
- <i>Clasicismo en arte según D'Ors.</i>	387
- <i>Clasicismo en literatura según Fontán.</i>	388
- <i>Clasicismo en arquitectura, según Tzonis.</i>	389
- <i>Clasicismo y atemporalidad según Linazasoro.</i>	394
- <i>Clasicismo según de la Sota.</i>	401
2. Modernidad y clasicismo.	403
Forma y función.	403
- <i>Modernidad según Giedion y Le Corbusier.</i>	403
Forma y procedimiento.	404
- <i>Modernidad y clasicismo según Piñón.</i>	404
- <i>Modernidad según de la Sota.</i>	406
<i>Modus hodiernus.</i>	406
3. Modernidad y atemporalidad.	409
Forma y tiempo.	409

- <i>La forma caduca en el tiempo: Estilos, moda y canon.</i>	409
- <i>La forma permanente en el tiempo.</i>	411
- <i>Belleza estable según López Quintans.</i>	412
- <i>Forma y tiempo según Mies.</i>	413
- <i>Forma y tiempo según Le Corbusier.</i>	414
5.1.3. Atemporalidad.	415
1. La atemporalidad según Louis I. Kahn.	417
La eternidad de "El Orden".	417
2. La atemporalidad según Alexander:	422
el modo intemporal de construir.	422
- <i>La cualidad sin nombre.</i>	423
3. La atemporalidad según Curtis.	427
Modernidad, clasicismo y atemporalidad.	427
<i>Intemporal, pero de su tiempo.</i>	427
4. Núcleo de la atemporalidad. Idea construida.	428
- <i>La idea atemporal.</i>	428
- <i>Forma y concepto según Mies.</i>	430
- <i>Forma y concepto según Kahn.</i>	431
- <i>Construcción atemporal.</i>	432
<i>Verdad y construcción según Mies.</i>	432
5. La atemporalidad en Alejandro de la Sota.	438
- <i>La arquitectura es idea "levemente" construida.</i>	438
- <i>"Procedimiento atemporal":</i>	439
- <i>Hacer arquitectura (con minúscula) sin hacerla.</i>	439
- <i>Desde un conocimiento hondo del problema.</i>	442
- <i>Construida con los medios del momento.</i>	445
- <i>Como ha hecho el hombre siempre.</i>	447
6. Criterios de verificación.	448
- <i>Positivos:</i>	448
- <i>Negativos:</i>	448
- <i>Procedimiento atemporal:</i>	448
<b>5.2. Conclusiones</b>	<b>450</b>

## **CAPITULO 6. 452**

### **6. BIBLIOGRAFIA. 453**

#### **6.1. Bibliografía citada. 453**

#### **6.2. Bibliografía por temas. 461**

6.2.1. Atemporalidad. 462

6.2.2. Tiempo. 464

6.2.3. Clasicismo y teoría del arte clásico. 466

6.2.4. Modernidad. 468

#### **6.3. Bibliografía Alejandro de la Sota. 472**

ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA  
DE LA UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA  
Departamento de Proyectos Arquitectónicos

MODERNIDAD ATEMPORAL  
ANEXOS

TESIS DOCTORAL

presentada por: Alberto Burgos  
dirigida por: Dr. D. Vicente Más Llorens.

Valencia 2008

# CAPITULO 7

# ANEXOS

## 7.1. etimologías según DRAE

### **Atemporalidad**

no figura

### **intemporal.**

Del lat. *intemporalis*

1. adj. No temporal, independiente del curso del tiempo.

### **temporal.**

Del lat. *temporalis*.

1. adj. Perteneciente al tiempo.

2. Que dura por algún tiempo.

3. Secular, profano. Poder TEMPORAL.

4. Que pasa con el tiempo; que no es eterno.

5. V. hora temporal.

6. m. p. us. Buena o mala calidad o constitución del tiempo.

7. tempestad, perturbación atmosférica.

8. tempestad, perturbación de las aguas del mar.

9. Tiempo de lluvia persistente.

10. And. Trabajador rústico que solo trabaja por ciertos tiempos del año.

capear el temporal.

1. fr. fig. y fam. Evitar mañosamente compromisos, trabajos o situaciones difíciles.

### **temporalizar.**

tr. p. us. Convertir lo eterno o espiritual en temporal, o tratarlo como temporal.

### **tiempo.**

Del lat. *tempus*.

1. m. Duración de las cosas sujetas a mudanza.

2. Parte de esta duración.

3. Época durante la cual vive alguna persona o sucede alguna cosa. En TIEMPO de Trajano; en TIEMPO del descubrimiento de América.

4. Estación del año.

5. Edad.

6. Edad de las cosas desde que empezaron a existir.

7. Oportunidad, ocasión o coyuntura de hacer algo. A su TIEMPO; ahora no es TIEMPO.

8. Lugar, proporción o espacio libre de otros negocios. No tengo TIEMPO.

9. Largo espacio de tiempo. TIEMPO ha que no nos vemos.

10. Cada uno de los actos sucesivos en que se divide la ejecución de una cosa; como ciertos ejercicios militares, las composiciones musicales, etc.

11. Estado atmosférico. Hace buen TIEMPO.

12. V. fruta del tiempo.

13. V. unidad de tiempo.

14. V. bomba de tiempo.

15. fam. V. corrida de tiempo.

16. Astron. V. ecuación de tiempo.

17. Esgr. Golpe que a pie firme ejecuta el tirador para llegar a tocar al adversario.

18. Gram. Cada una de las varias divisiones de la conjugación correspondientes a la época relativa en que se ejecuta o sucede la acción del verbo.

19. Mar. Temporal o tempestad duradera en el mar. Correr un TIEMPO; aguantar un TIEMPO.

20. Mec. Fase de un motor.

21. Mús. Cada una de las partes de igual duración en que se divide el compás. absoluto.

1. Gram. El que expresa el momento de la acción, sin relación con los momentos de otras acciones del mismo contexto. Son: presente, pretérito indefinido y futuro. compuesto.

1. Gram. El que se forma con el participio pasivo y un verbo auxiliar. crudo.

1. fig. y fam. punto crudo. Ú. comúnmente con la preposición a o el artículo el. de fortuna.

1. El de muchas nieves, aguas o tempestades. de pasión.

1. En liturgia, el que comenzaba en las vísperas de la dominica de pasión y acababa con la nona del Sábado Santo.

de reverberación.

1. Fís. En un auditorio, es el tiempo que ha de transcurrir para que el sonido se reduzca en una proporción determinada.

futuro.

1. Gram. El que sirve para denotar la acción que no ha sucedido todavía. Daré, habré dado, diere, haber de dar.

geológico.

1. El transcurrido en las sucesivas eras geológicas y cuya duración se mide en millones de años. Ú. m. en pl.

inmemorial.

1. Der. tiempo antiguo no fijado por documentos fehacientes, ni por los testigos más ancianos.

medio.

1. Astron. El que se mide por el movimiento uniforme de un astro ficticio que recorre el Ecuador celeste en el mismo tiempo que el Sol verdadero la Eclíptica.

muerto.

1. Cuba. Período de inactividad en la industria azucarera.

2. En algunos deportes, suspensión temporal del juego solicitada por un entrenador cuando su equipo está en posesión del balón, o el juego se halla detenido por cualquier causa.

pascual.

1. En liturgia, el que principia en las vísperas del Sábado Santo y acaba con la nona antes del domingo de la Santísima Trinidad.

perdido.

1. El que transcurre sin hacer nada provechoso o sin obtener ningún adelanto en la cosa de que se trata.

presente.

1. Gram. El que sirve para denotar la acción actual. Doy, demos, da, dar.

pretérito.

1. Gram. El que sirve para denotar la acción que ya ha sucedido. Daba, diste, he dado, había dado, habría dado, daría, haber dado.

relativo.

1. Gram. El que indica el momento de una acción, considerada desde el punto de vista de su relación con el momento del habla, y, al mismo tiempo, con el de otra acción expresada en el mismo contexto.

sidéreo.

1. Astron. El que se mide por el movimiento aparente de las estrellas y más especialmente del primer punto de Aries.

simple.

1. Gram. tiempo del verbo que se conjuga sin auxilio de otro verbo. Doy, daba, dio, daré, daría, dar.

solar verdadero, o tiempo verdadero.

1. Astron. El que se mide por el movimiento aparente del Sol.

medio tiempo.

1. El que se interpone y pasa entre un suceso y otro, o entre una estación y otra.

tiempos heroicos.

1. Aquellos en que se supone haber vivido los héroes del paganismo.

2. fig. Aquellos en que se ha hecho un gran esfuerzo para sacar adelante una cosa.

abrir el tiempo.

1. fr. fig. Empezar a serenarse; disiparse los nublados; cesar los rigores de las lluvias, vientos y fríos de la estación.

acomodarse uno al tiempo.

1. fr. fig. Conformarse con lo que sucede o con lo que permiten la ocasión o las circunstancias.

acordarse del tiempo del rey que rabió, o del rey que rabió por gachas.

1. fr. fig. y fam. con que se da a entender que una persona o cosa es muy vieja o antigua.

agarrarse el tiempo.

1. fr. fig. y fam. Afianzarse este en su mal estado.

ajustar los tiempos.

1. fr. Investigar o fijar la cronología de los sucesos.

a largo tiempo.

1. loc. adv. Después de mucho tiempo; cuando haya pasado mucho tiempo.

al correr del tiempo.

1. fr. andando el tiempo.

al mejor tiempo.

1. loc. adv. a lo mejor.

al mismo tiempo.

1. loc. adv. Simultáneamente.

alzar, o alzarse, el tiempo.

1. fr. fig. Serenarse, o dejar de llover.

a mal tiempo, buena cara.

1. fr. proverb. que aconseja recibir con relativa tranquilidad y entereza las contrariedades y reveses de la fortuna.

andando el tiempo.

1. loc. adv. En el transcurso del tiempo, más adelante.

andar uno con el tiempo.

1. fr. fig. Conformarse con él; lisonjear al que tiene mucho poder y seguir sus dictámenes.

asegurarse el tiempo.

1. fr. fig. sentarse el tiempo.

a tiempo.

1. loc. adv. En el momento oportuno, cuando todavía no es tarde.

a tiempos.

1. loc. adv. a veces.



2. de cuando en cuando.

a un tiempo.

1. loc. adv. Simultáneamente, o con unión entre varios.

cada cosa a, o en su tiempo.

1. fr. proverb. que indica que la oportunidad avalora las cosas.

capear el tiempo.

1. fr. Mar. Estar a la capa, o no dar a la nave, cuando corre algún temporal, otro gobierno que el necesario para la defensa.

cargarse el tiempo.

1. fr. fig. Irse aglomerando y condensando las nubes.

con tiempo.

1. loc. adv. Anticipadamente, sin premura, con desahogo.

2. Cuando es aún ocasión oportuna. Dar socorro CON TIEMPO.

correr el tiempo.

1. fr. fig. Irse pasando.

darse uno buen tiempo.

1. fr. fig. y fam. Alegrarse, divertirse, recrearse.

dar tiempo.

1. fr. No apremiar a uno, o no apresurar una cosa.

2. Disponer de tiempo suficiente. Lo haré si me DA TIEMPO.

dar tiempo al tiempo.

1. fr. fam. Esperar la oportunidad o coyuntura para una cosa.

2. fig. y fam. Adoptar condescendencia con uno, atendiendo a las circunstancias.

dejar al tiempo una cosa.

1. fr. Levantar mano de un negocio, a ver si el tiempo lo resuelve.

del tiempo.

1. loc. adj. Hablando de una bebida, no enfriada.

del tiempo de Maricastaña.

1. loc. fig. y fam. De tiempo muy antiguo.

descomponerse el tiempo.

1. fr. fig. Destemplarse o alterarse la serenidad de la atmósfera.

despejarse el tiempo.

1. fr. fig. despejarse el cielo.

de tiempo.

1. loc. adj. que se aplica a la criatura o al animal que ha estado en el claustro materno el tiempo necesario para ser viable.

2. Desde bastante tiempo atrás. Sus rarezas ya vienen DE TIEMPO.

de tiempo en tiempo.

1. loc. adv. Con discontinuidad, dejando pasar un espacio de tiempo entre una y otra de las cosas y acciones de que se trata.

de todo tiempo.

1. expr. de tiempo.

echar los tiempos.

1. fr. fig. y fam. echar las temporalidades, decir a uno expresiones ásperas.

engañar uno el tiempo.

1. fr. fig. matar el tiempo.

en los buenos tiempos de uno.

1. loc. adv. fam. Cuando era joven o estaba boyante.

en tiempo.

1. loc. adv. En ocasión oportuna.

en tiempo de Maricastaña, o del rey Perico.

1. loc. adv. fig. y fam. En tiempo muy antiguo.

en tiempos.

1. loc. adv. En época pasada.

entretener uno el tiempo.

1. fr. fig. engañar el tiempo.

faltar tiempo a uno para alguna cosa.

1. fr. fig. Hacerla inmediatamente, sin pérdida de tiempo. Le FALTÓ TIEMPO PARA contarme la noticia.

fuera de tiempo.

1. loc. adv. intempestivamente.

ganar tiempo.

1. fr. fig. y fam. Darse prisa, no perder momento.

2. fig. y fam. Hacer de modo que el tiempo que transcurra aproveche al intento de acelerar o retardar algún suceso o la ejecución de una cosa.

gastar uno el tiempo.

1. fr. perder el tiempo.

gozar uno del tiempo.

1. fr. Usarlo bien o aprovecharse de él.

hacer tiempo uno.

1. fr. fig. Entretenerse esperando que llegue el momento oportuno para algo.

levantar el tiempo.

1. fr. fig. alzar el tiempo.

más vale llegar a tiempo que rondar un año.

1. fr. proverb. que denota que la oportunidad es la mejor condición para lograr la realización de cualquier fin.

matar uno el tiempo.

1. fr. fig. Ocuparse en algo, para que el tiempo se le haga más corto.

medir uno el tiempo.

1. fr. fig. Proporcionarlo a lo que se necesite.

no tener tiempo material.

1. loc. fam. No disponer del que estrictamente se necesita para algo. NO TUVE TIEMPO MATERIAL para escribirte.

no tener tiempo ni para rascarse.

1. fr. fam. Estar uno muy ocupado.

nunca «tiempo hay» hizo cosa buena.

1. fr. proverb. contra los que dilatan la realización de un negocio.

obedecer uno al tiempo.

1. fr. fig. Obrar como exigen las circunstancias.

pasar uno el tiempo.

1. fr. Estar ocioso o entretenido en cosas fútiles o de mera distracción.

perder uno el tiempo, o tiempo.

1. fr. No aprovecharse de él, o dejar de ejecutar en él lo que podía o debía.

2. fig. Trabajar en vano.

por tiempo.

1. loc. adv. Por cierto tiempo, por algún tiempo.

sentarse el tiempo.

1. fr. fig. abonanzar.

ser una cosa del tiempo del rey que rabió.

1. fr. fig. y fam. acordarse del tiempo del rey que rabió.

sin tiempo.

1. loc. adv. fuera de tiempo.

tiempo tras tiempo viene.

1. fr. proverb. alusiva a la inestabilidad y mudanza de las cosas humanas.

tomar uno el tiempo como, o conforme, viene.

1. fr. acomodarse al tiempo.

tomarse tiempo uno.

1. fr. Dejar para más adelante lo que ha de hacer, a fin de asegurar el acierto.

un tiempo.

1. loc. adv. En otro tiempo.

y si no, al tiempo.

1. expr. elípt. para manifestar el convencimiento de que los sucesos futuros demostrarán la verdad de lo que se afirma, relata o anuncia.

**eterno, na.**

Del lat. aeternus.

1. adj. Que no tiene principio ni fin.

2. fam. Que se prolonga muchísimo o excesivamente.

3. V. sabiduría eterna.

4. V. sueño eterno.

5. Dícese de lo que se repite con excesiva frecuencia. Ya están con sus ETERNAS disputas.

6. n. p. m. Teol. Padre Eterno.

el eterno femenino.

1. loc. Traducción del alemán das Ewigweibliche, término acuñado por Goethe para designar el conjunto de caracteres supuestamente permanentes e inmutables de la psicología femenina.

**permanencia.**

1. f. Duración firme, constancia, perseverancia, estabilidad, inmutabilidad.

2. Estancia en un lugar o sitio.

3. pl. Estudio vigilado por el profesor en un instituto o escuela, tarea por la que el dicho profesor recibía una remuneración especial.

**perenne.**

Del lat. perennis.

1. adj. Continuo, incesante, que no tiene intermisión.

2. V. loco perenne.

3. Bot. Que vive más de dos años.

**perennidad.**

Del lat. perennitas, -atis.

1. f. Perpetuidad, continuación incesable.

**clásico, ca.**

Del lat. classicus.

1. adj. Dícese del autor o de la obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte. Ú. t. c. s.

2. Principal o notable en algún concepto.

3. Perteneciente a la literatura o al arte de la antigüedad griega y romana, y a los que en los tiempos modernos los han imitado. Ú. t. c. s.

4. Partidario del clasicismo. Ú. t. c. s.

5. Aplícase a la música de tradición culta y a otras artes relacionadas con ella.

6. Que no se aparta de lo tradicional, de las reglas establecidas por la costumbre y el uso. Un traje de corte CLÁSICO.

**clasicismo.**

De clásico.

1. m. Sistema literario o artístico fundado en la imitación de los modelos de la antigüedad griega o romana.
2. Condición de clásico o tradicional.

**tradición.**

Del lat. traditio, -onis.

1. f. Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación.
2. Noticia de un hecho antiguo transmitida de este modo.
3. Doctrina, costumbre, etc., conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos.
4. Der. Entrega a uno de una cosa. TRADICIÓN de una cosa vendida.
5. Elaboración literaria, en prosa o verso, de un suceso transmitido por tradición oral.

**moderno, na.**

Del lat. modernus, de hace poco, reciente.

1. adj. Perteneciente al tiempo del que habla o a una época reciente.
  2. V. edad moderna.
  3. Dícese de lo que en cualquier tiempo se ha considerado contrapuesto a lo clásico.
  4. V. latín moderno.
  5. p. us. Dícese de la persona que lleva poco tiempo ejerciendo un empleo.
  6. m. En los colegios y otras comunidades, el que es nuevo, o no de los más antiguos.
  7. pl. Los que viven en la actualidad o han vivido hace poco tiempo.
- a la moderna, o a lo moderno.
1. loc. adv. Según costumbre o uso moderno.

**modernismo.**

1. m. Afición a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura.
2. Movimiento religioso de fines del siglo XIX y comienzos del XX que pretendió poner de acuerdo la doctrina cristiana con la filosofía y la ciencia de la época, y favoreció la interpretación subjetiva, sentimental e histórica de muchos contenidos religiosos.
3. Movimiento literario que, en Hispanoamérica y en España, entre finales del siglo XIX y principios del XX, se caracterizó por su voluntad de independencia artística, la creación de un mundo ideal de refinamientos, innovaciones del lenguaje, especialmente rítmicas, y una sensibilidad abierta a diversas culturas, sobre todo a la francesa.

**moda.**

Del fr. mode.

1. f. Uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país, con especialidad en los trajes, telas y adornos. Entiéndese principalmente de los recién introducidos.
  2. V. tienda de modas.  
entrar en las modas.
1. fr. Seguir la que se estila, o adoptar los usos y costumbres del país o pueblo donde se reside.

estar de moda.

1. fr. Usarse o estilarse una prenda de vestir, tela, color, etc., o practicarse generalmente una cosa.

pasar o pasarse de moda.

1. fr. Perder actualidad o vigencia.

salir una moda.

1. fr. Empezar a usarse.

ser moda, o de moda.

1. fr. estar de moda.

### **estilo.**

Del lat. stilus, y este del gr. stáloj.

1. m. Punzón con el cual escribían los antiguos en tablas enceradas.

2. gnomon del reloj de sol.

3. Modo, manera, forma.

4. Uso, práctica, costumbre, moda.

5. Manera de escribir o de hablar.

6. Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador; carácter especial que, en cuanto al modo de expresar los conceptos, da un autor a sus obras. El ESTILO de Cervantes, de fray Luis de Granada, de Moratín.

7. Carácter propio que da a sus obras el artista. El ESTILO de Miguel Ángel, de Murillo, de Rossini.

8. Argent. y Urug. Música típica que se toca con guitarra.

9. Argent. y Urug. Baile y canción populares que se acompañan con esta música.

10. Bot. Columnita hueca o esponjosa, existente en la mayoría de las flores, que arranca del ovario y sostiene el estigma.

11. Der. Fórmula de proceder jurídicamente, y orden y método de actuar.

12. Mar. Púa sobre la cual está montada la aguja magnética.

antiguo.

1. Cronol. El que se usaba en la computación de los años hasta la corrección gregoriana.

nuevo.

1. Cronol. Modo de computar los años según la corrección gregoriana.

recitativo.

1. Mús. El que consiste en cantar recitando.

por el estilo.

1. loc. De semejante manera, en forma parecida.

### **canon.**

Del gr. kanën, regla, modelo, a través del lat. canon.

1. m. Regla o precepto.

2. Decisión o regla establecida en algún concilio de la iglesia católica sobre el dogma o la disciplina.

3. Catálogo de los libros tenidos por la Iglesia católica como auténticamente sagrados.

4. Catálogo o lista.

5. Parte de la misa, que empieza Te igitur y acaba con el Páter noster.

6. El libro que usan los obispos en la misa, desde el principio del canon hasta terminar las abluciones.

7. V. privilegio del canon.

8. Regla de las proporciones de la figura humana, conforme al tipo ideal aceptado por los escultores egipcios y griegos.

9. Modelo de características perfectas.

10. Prestación pecuniaria periódica que grava una concesión gubernativa o un disfrute en el dominio público, regulado en minería según el número de pertenencias o de hectáreas, sean o no explotadas.

11. Percepción pecuniaria convenida o estatuida para cada unidad métrica que se extraiga de un yacimiento o que sea objeto de otra operación mercantil o industrial, como embarque, lavado, calcinación, etc.

12. Der. Lo que paga periódicamente el censatario al censalista.

13. Der. Precio del arrendamiento rústico. También, precio del arrendamiento de un inmueble. CANON conducticio.

14. Impr. Caracteres gruesos equivalentes al cuerpo de veinticuatro puntos.

15. Mús. Composición de contrapunto en que sucesivamente van entrando las voces, repitiendo o imitando cada una el canto de la que le antecede.

16. pl. derecho canónico.

de superficie.

1. Min. canon, prestación pecuniaria que grava una concesión de mina.

gran canon.

1. Impr. Grado de letra de imprenta, la mayor que se usaba.

los cánones.

1. irón. Conjunto de normas o reglas establecidas por la costumbre como propias de cualquier actividad. Torear según LOS CÁNONES; Visitó a todos los directivos de la empresa, como mandan LOS CÁNONES.

### **canónico, ca.**

Del lat. canonicus, regular, conforme a las reglas.

1. adj. Con arreglo a los sagrados cánones y demás disposiciones eclesiásticas.

2. Se aplica a los libros y epístolas que se contienen en el canon de los libros auténticos de la Sagrada Escritura.

3. Que se ajusta exactamente a las características de un canon de normalidad o perfección.

4. V. compurgación, degradación, elección, institución, penitencia, purgación canónica.

5. V. derecho canónico.

6. V. horas canónicas.

7. ant. Se aplicaba a la iglesia o casa donde residían los canónigos reglares. Usáb. t.

c. s.

## 7.2. Alejandro de la Sota Martínez



### 7.2.1. Biografía

#### **vida**

1913 Nace el 20 de octubre en Pontevedra, España.  
Estudió el Bachillerato y dos años de Matemáticas en la Universidad de Santiago de Compostela.

1936 Interrumpe sus estudios por la Guerra Civil y los retoma al finalizar.

1941 Título en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

1941-1947 Trabaja para el Instituto Nacional de Colonización.

1952 Se casa con Sara Rius.

1956-1963 Profesor de Proyectos en la ETSAM.

1960 Funcionario en la Dirección General de Correos.

1964 Pide excedencia en Correos para dedicarse su despacho.

1964-1972 Profesor de Elementos de Composición en la ETSAM.

1965 obtiene el grado de doctor.

Dictó clases y conferencias en las principales Escuelas de Arquitectura de España, Inglaterra, Alemania y Estados Unidos -Boston (Harvard University)- , Aquisgran, etc.

1972 Reinicia su carrera en Correos hasta su jubilación.

1996 Muere el 14 de febrero en Madrid, España.

## premios

- 1963- Gran Premio Nacional de Artes Plásticas. Sección Arquitectura, por el Gimnasio del Colegio Maravillas.
- 1973- Premio Nacional de Arquitectura. Dirección General de Arquitectura. Aulas y Seminarios de la Universidad de Sevilla.
- 1984- Medalla de Oro al mérito en Telecomunicaciones; Dirección General de Correos y Telecomunicaciones.
- 1985- Medalla de Oro de la ciudad de Pontevedra.
- 1986 - Medalla de Oro al mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 1986 - Medalla de Oro de la Arquitectura del Consejo Superior de Arquitectos de España.
- 1988 - Premio PINAT 88; al uso de la piedra en arquitectura.
- 1990 - Premio Castelló - Xunta de Galicia.
- 1993- Premio Fenosa.
- 1993 - V Premio Antonio Camuñas de Arquitectura.
- 1996 - Medalla de Oro del Colegio de Arquitectos de Cataluña.
- 1996- Insignia de Oro del Colegio Maravillas.

## obras

- 1945- Vivienda Unifamiliar , Ramón de Dios, Pontevedra (construida);
- 1945 Vivienda Unifamiliar Sr. Pareva Deva, Guipúzcoa (con Ricardo Abaurre, construida);
- 1945 Escuela de Capataces Gimennells, Lérida ( Agricultura engineers: Ángel Martínez Borque and José Baquer; construida);
- 1945-1953 Poblado de Esquivel para el Instituto Nacional de Colonización, Esquivel, España**
- 1946- Ocho viviendas, Ronda, Málaga (con Ricardo Abaurre);
- 1947-Edificio de viviendas, Calle Alenza, 7 Madrid (con Ricardo Abaurre);
- 1948-Building for the Municipal Savings Bank, Vigo, Pontevedra (con José Maria Iturriaga, concurso);
- 1948 Escuela de Capataces Bastiagueiro, La Coruña (construida);
- 1950-Laboratorios para la Misión Biológica Salcedo, Pontevedra (construida);
- 1951-SAM Dairies Santander;
- 1951 - Vivienda Unifamiliar , Tanger;
- 1952-Two children's shop, Madrid (construida);
- 1952 Architect's , Avenida de los Toreros, 66, Madrid (construida);
- 1953-1954 Casa Sr. Arvesu, Avenida Doctor Arce, Madrid, España . demolida en 1987**
- 1954 Proyecto Diputación Provincial de La Coruña, La Coruña, España**
- 1952-56 AVIACO administration and ticket offices, Palma de Mallorca, Santiago de Compostela, La Coruña, Granada (construida);
- 1955-Tax Delegation Building, Tarragona;
- 1955-1956 Poblado de Fuencarral B, Madrid, España (construida);**
- 1955 Exhibition of Agricultural Engineers, Madrid (construida);
- 1955 Vivienda Unifamiliar , Sr. Andrade, Pontevedra;
- 1955 Building for the Provincial Savings Bank, Pontevedra;
- 1955 Vivienda Unifamiliar , Sr. Poch Sagenjo, Pontevedra;



1956-Edificio de viviendas, Zamora (construida);  
 1956 Villages of Entrerrios, Valuengo and La Balzana, Badajoz (construida);  
 1956 Pontevedra Pavillion Feria del Campo, Madrid (construida e demolita);  
**1956 Proyecto Delegación de Hacienda, La Coruña, España (con Ramón Vázquez Molezún e Antonio Tenreiro);**  
**1956 Proyecto Iglesia Parroquial, Vitoria, España**  
**1956-1963 Gobierno Civil de Tarragona, España (construida);**  
**1957-1958 Talleres aeronáuticos TABSA, Madrid, España (con Eusebio Rojas Marcos, construida);**  
**1957-1959 Residencia de verano infantil, Miraflores de la Sierra, España (construida);**  
**1957 Proyecto Parroquia de San Esteban, Cuenca, España**  
**1958-1962 Gimnasio del Colegio Maravillas, Madrid, España (con Eusebio Rojas Marcos, construida);**  
 1959-Edificio de viviendas on the Calle Narváez, Madrid.  
 1959 -Colegio Santa Maria, Madrid;  
**1959-1963 Central Lechera CLESA, Madrid, España (con Manuel Ramos, construida);**  
**1959-1966 Vivienda de Alejandro de la Sota, Madrid, España**  
**1962-1963 Viviendas en calle del Prior, Salamanca, España (construida)**  
**1965-1967 Edificio industrial CENIM Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas, en la Ciudad Universitaria ; Madrid, España (construida)**  
**1964-Emigrants' residence, Irún, Guipùscoa (construida);**  
**1964 - Vivienda Unifamiliar ,Sr. Varela, Collado Mediano, Villalba, Madrid (construida);**  
**1965 Conjunto Residencial Bahía Bella, Mar Menor, Murcia, 1965.**  
**1966 - Polideportivo, Pontevedra, España, (realizzato);**  
**1966-1967 Colegio Residencia Caja de Ahorros Provincial, Orense, España**  
**1967 Viviendas, Santander.**  
**1967-1968 Colegio Mayor César Carlos en la Ciudad Universitaria; Madrid, España (realizzato)**  
**1970 Proyecto Edificio Bankuni3n, Madrid, España**  
 1971-Law School, Granada;  
**1972-Vivienda Unifamiliar , Sr. Guzmán, Santo Domingo, Algete, Madrid (realizzato);**  
**1972 Edificio de viviendas, Calle gondomar, Pontevedra (realizzato);**  
**1972 Aulas y Seminarios de la Universidad de Sevilla, Sevilla, España (realizzato);**  
**1973-1976 Centro de Cálculo de la Caja Postal, Madrid, España (realizzato)**  
**1974 Banco Pastor, Pontevedra, España**  
**1975 Proyecto para la compañía Aviaco, Madrid, España**  
**1976 Casa Domínguez (La Caeyra), Pontevedra, España (realizzato);**  
 1977-Edificio de viviendas, San Blas, Madrid.  
**1977 Urbanización de la calle Velázquez, Madrid.**  
**1980 Proyecto Museo Provincial, León, España.**  
 1980- Pabell3n Postal Correos RENFE, Palencia, España.  
**1980-1983 Edificio de Correos y Telecomunicaciones, León, España**  
 1983- Pabell3n Postal Correos RENFE, Pontevedra, España.  
**1984 Proyecto Urbanización en Alcludia, Alcludia, España**  
 1986 Proyecto Edificio de viviendas en la M-30, Madrid, España  
**1986-1989 Edificio Caja Postal de Ahorros, Madrid, España**  
 1986-Sports Village, Aldehuela de los Guzmanes, Salamanca;  
 1986 - Sala M.O.P.U, Madrid (realizzato);  
 1987-Extension for the Parliament Congress Building, Madrid

**1989-1991 Proyecto Ampliación de la Embajada Española, París, Francia (realizado);**

1990 Biblioteca Universitaria, Santiago de Compostela, España

1990-94 Provincial Museum II, León;

**1991-1993 Edificio de Juzgados, Zaragoza, España;**

1991 Proyecto Edificio de viviendas sociales, Madrid, España

1993-University Library, Santiago de Compostela;

1993-95 Candido Insular, Las Palmas de Gran Canaria;

en negritas las obras seleccionadas para la publicación en Pronaos

### 7.2.2. Diagrama cronológico de sus principales obras.

Revisé mis trabajos de hace muchos años, distanciados entre sí por vida y sucesos, **podría cambiar el orden en el que nacieron pues en todos ellos encontré algo que los unificaba en el tiempo**. Revisé obras no mías y sentí que en muchas sucedía lo contrario. La tontería de aquéllas nacidas exclusivamente de la novedad, del salto adelante, como hoy se dice, sigue hoy vigente, como también hoy se dice.

En los últimos años he sentido el reconocimiento de vosotros, no sólo en mis obras sino incluso, escuchando mis palabras de mayor.

Debo confesaros que no deja de sorprenderme este reconocimiento pues al empezar cada nuevo proyecto, en la soledad íntima de mis pensamientos, no me siento ni más ni menos tranquilo que en mis años con menos años. **Y quizá este sea mi secreto**. No haber esperado a ser mayor para ser exigente ni haber llegado a serlo sin abandonar el riesgo y la aventura en la arquitectura y así creo que **mis obras últimas tienen tanta frescura como las primeras**. Eso, repito, me creo yo.

**Tal vez sea una posición mía, pero me consideré obligado a ser sincero y confesar ese sentimiento de que no había pasado el tiempo por mis obras.**

Después de esta confesión, no dudo tampoco en hablar de prudencia para una arquitectura encerrada en celofán azul o en cualquier otro envoltorio o triquiñuela, olvidando que la arquitectura sigue siendo un oficio mezclado con la sensibilidad del arquitecto que la tenga y si no, no".

DE LA SOTA, Alejandro; Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias; edición a cargo de Moisés Puente, Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.  
páginas 88 y 89

\* Publicado originalmente bajo el título "Presentación de Sota" en el catálogo de la exposición Alejandro de la Sota. Arquitecto, organizada por el Ministerio de Fomento en el Antiguo Convento de Nuestra Señora de los Reyes, Sevilla, marzo-abril, 1994

.

**1940**

Coderch, título

Alejandro de la Sota.  
título. 1941

**1941**

.

.

**1942**

Fisac, título  
Fisac, Iglesia CSIS  
Madrid  
Cabrero, título

.

**1943**

Fisac, edificio central  
CSIS, Madrid  
Fisac, edificio investi-  
gaciones geológicas  
CSIC, Madrid

.

**1944**

.

vivienda unifamiliar  
Ramón de Dios,  
Pontevedra. 1945

escuela de capataces,  
Lérida. 1945

**1945**

Cabrero, viviendas en  
Francisco Silvela,  
Madrid

.

**1946**

Oiza, título

Bloques de viviendas  
en la calle Alenza,  
Madrid. 1947

**1947**

Coderch, casa Garriga  
Nogués, Sitges

edificio Caja de Aho-  
rros, Vigo. 1948

**1948**

Corrales y Molezún,  
Basílica

Fisac, instituto de  
Basílica CSIC, Madrid

Cabrero, viviendas  
Virgen del Pilar,  
Madrid.

Basílica Ingeniería  
Agronómica. 1949

**1949**

Cano Lasso, título

Cabrero, Basílica  
Sindicatos. 1948-49

Oiza, Basílica Aranza-  
zu

Gutiérrez Soto, edificio  
alto estado mayor,  
Castellana, Madrid

laboratorios diputación, Pontevedra. 1950

**1950**

Cabrero, diputación Sindicatos, Madrid

diputación Denís, Madrid. 1950

central lechera Sam, Santander. P. 1951

**1951**

Coderch, casa Ugalde  
Coderch, casas Barce-  
loneta

vivienda unifamiliar.  
Tanger. 1951. P

Fisac, instituto laboral,  
Daimiel  
Fisac, instituto Cajal,  
CSIC, Madrid  
Fisac, patente del  
ladrillo hueco

vivienda en av. de los  
Toreros, Madrid. 1952

**1952**

Cabrero, vivienda en  
Madrid

.

**1953**

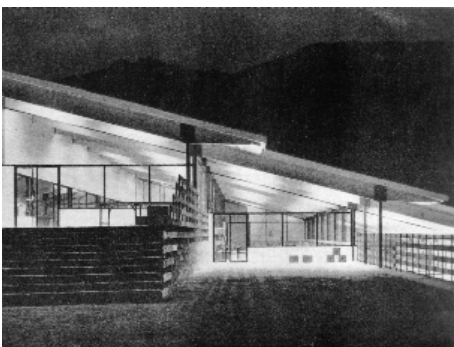
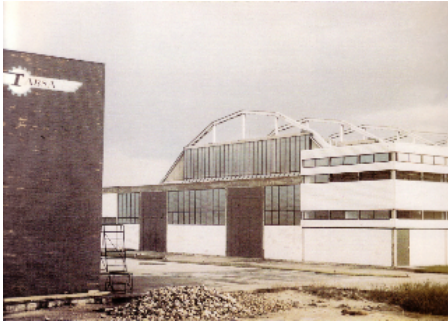
Carvajal, titulo

concurso diputación,  
La Coruña. 1954

**1954**

Coderch, casa Coder-  
ch

Fisac, teologado  
dominicos, Alcobendas



concurso Mercantiles hacienda, Tarragona. 1955.c

Pueblo de Esquivel, Sevilla. 1955.

Poblado de absorción Fuencarral B, Madrid. 1955.

Vivienda unifamiliar en la calle Dr. Arce, Madrid. 1955.

Mercantiles ingenieros

poblados de Entrevías, Valuengo y la Bazana, Badajoz. 1956

Bloque de viviendas, Zamora. 1956

concurso Mercantiles hacienda La Coruña, con Molezún y Teneiro. P

Talleres Aeronáuticos, TABSA, Barajas, Madrid. 1957.

Gobierno Civil, Tarragona, 1954-1957.

Residencia infantil de verano, Miraflores de la Sierra, con C y M. Madrid. 1957.

centro parroquial. San Esteban. Cuenca. 1957. C. P

centro parroquial. Combarro. Pontevedra. 1958. P

vivienda sr. Vázquez, Pozuelo, Madrid. 1959

Bloques de viviendas en la calle Narvárez. Madrid. 1959. P

1955

1956

1957

1958

1959

Fernández del Amo, Vergaviana, Cáceres. Oiza, unidad residencial, Fuencarral Coderch, casa Catusús, Sitges Coderch, casa Senillosa, Cadaqués Oiza, poblado de Entrevías

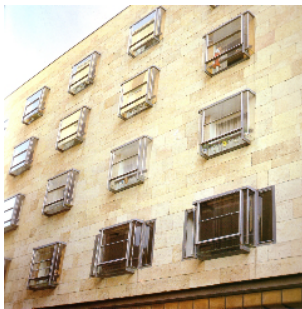
Carvajal, García de Castro. Estudios Mercantiles. Barcelona. Corrales y Molezún, hidráulica de España en Bruselas

Cabrero, escuela nacional de hostelería, Madrid 195-58

Fernández Alba, Titulo

Coderch, edificio viviendas compositor J.S.Bach, Barcelona Fisac, parroquia hidráulica, Vitoria. Fernández Alba, convento del Rollo, Salamanca

Fisac, iglesia San Esteban, Cuenca Fisac, laboratorios hidráulica, Madrid, 1959-60



Central Lechera  
CLESA, Madrid. 1961.

Gimnasio del Colegio  
Maravillas, Madrid.  
1961.

Bloques de viviendas  
en la calle Prior,  
Salamanca. 1963.  
Naves del Centro  
Nacional de Investiga-  
ciones Metalúrgicas,  
CENIM, Ciudad  
Universitaria, Madrid.  
1963.

instituto materiales no  
férreos. Madrid. 1963.

p  
Residencia para  
emigrantes, Irún,  
Guipúzcoa. 1964.  
Vivienda unifamiliar Sr.  
Varela, Collado Media-  
no, Villalba, Madrid.  
1964.

instalaciones deporti-  
vas. delegación nacio-  
nal deportes. 1964.  
c.p.

1960

Coderch, casa Tapiés,  
Barcelona

1961

Cabrero, edificio  
Arriba, Madrid  
vivienda unifamiliar en  
puerta de hierro,  
Madrid  
Oiza, Torres Blancas,  
Madrid, 1961-68  
Moneo, título

1962

Coderch, hotel del  
mar, Palma

1963

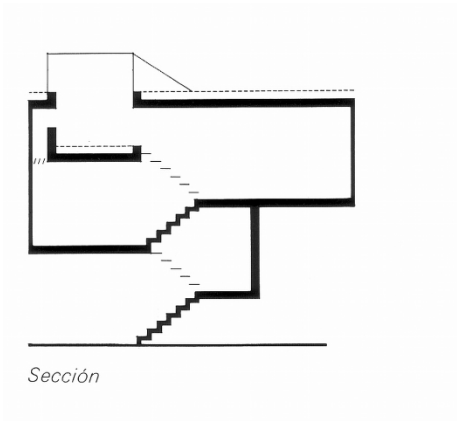
Oiza, ciudad blanca,  
Alcudia

1964

Cabrero, pabellón  
exposiciones casa de  
campo, Madrid

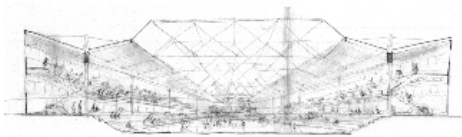
Higueras y Miro,  
instituto restauracio-  
nes, ciudad universita-  
ria, Madrid



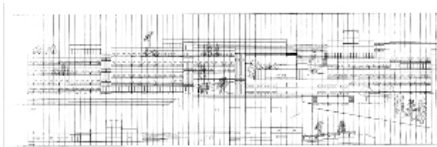


Conjunto Residencial Bahía Bella, Mar Menor, Murcia. 1965.

Urbanización las Palmeras. Basílica 1965. c. p.



Pabellón Polideportivo, Pontevedra. 1966.



Colegio-Residencia. Caja de Ahorros Provincial, Orense. 1967. p

Colegio Mayor César Carlos, Ciudad Universitaria, Madrid. 1967.

Viviendas, Santander, 1967, p

Vivienda unifamiliar Sr. Olmedo. La Caeyra, Pontevedra. 1967. p.



edificio viviendas en O'Donell, Madrid. 1968. p



1965

Coderch, casa Gili, Sitges

1966

Fisac, laboratorios Jorba, Madrid

Coderch, edificio Trade, Barcelona

1967

Cano Lasso, viviendas Basílica, Madrid 1966-74

Corrales y Molezún, casa Huarte, Madrid

1968

Coderch, viviendas "las Cocheras", Barcelona

Carvajal, torre de Valencia, Madrid 1968-70

1969

Moneo, edificio Urumea, San Sebastián



Sede de Bankuni3n,  
Madrid, 1970, c

1970

Corrales y Molez3n,  
Bankunion, Madrid



Facultad de derecho.  
Granada. 1971. p

1971

Oiza, Banco de Bilbao,  
Madrid 1971-1981



Vivienda unifamiliar Sr.  
Guzm3n. urb. Sto.  
Domingo, Madrid.  
1972.  
Bloque de viviendas  
en la calle Gondomar,  
Pontevedra. 1972.  
Edificio para aulas y  
seminarios para la  
universidad, Sevilla.  
1972.

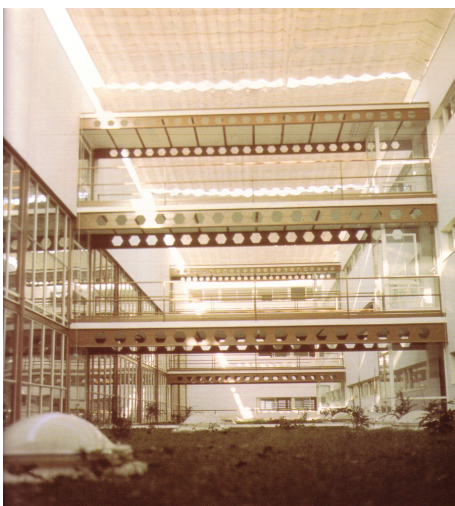
1972

Coderch, instituto  
Fundaci3n, Barcelona  
Cano Lasso, centros  
PPO Vitoria, Pamplo-  
na, Salamanca, con  
Campo Baeza  
Sert. Fundaci3n Miro.  
Barcelona, 1972-74  
Tusquets. casa Bellve-  
dere. Gerona, 1972

1973

Moneo, Bankinter,  
Madrid 1973-77

Cano Lasso, universi-  
dad Laboral de Alme-  
r3a, con Campo Baeza  
et alt.



colegio Maristas, La  
Coru3a. 1974

1974

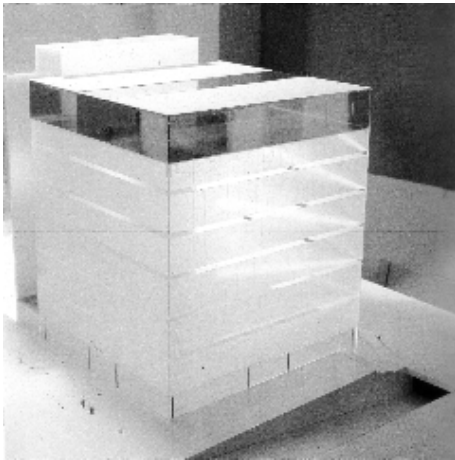
Fern3ndez Alba, ETSA  
de Valladolid  
Linazasoro. Icastola.  
Fuenterrab3a, 1974-  
1978



Centro de cálculo para la Caja postal de Ahorros, Madrid. 1975.

Sede de AVIACO, Madrid. 1975. c

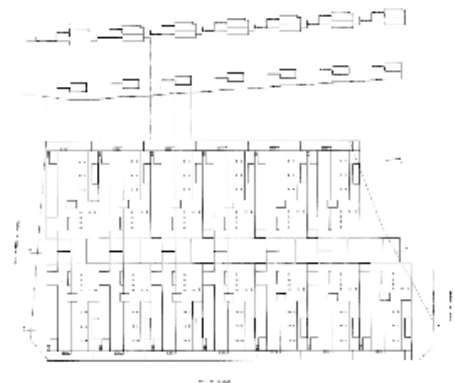
Vivienda unifamiliar Sr. Domínguez, La Caeyra, Pontevedra. 1976.



Urbanización de la calle Velázquez, Madrid. 1977. p



Fundación Alejandro de la Sota



1975

Clotet y Tusquets, casa en Pantellería, Italia

1976

García de Paredes, auditorio M.de Falla, Granada  
Cruz, Ortíz. viviendas dña. ampliación Coronel. Sevilla 1976  
Ruíz Cabrero. Colegio Arquitectos. Sevilla. 1976-82

1977

Navarro Baldeweg. casa de la Lluvia. Santander, 1977-85

1978

Carvajal, La Adriática, Madrid  
Coderch, ampliación ETSA, Barcelona  
Llinás. Casa Llinás. 1978-80  
Vicens. casa Hualde. Almería, 1978-80

1979

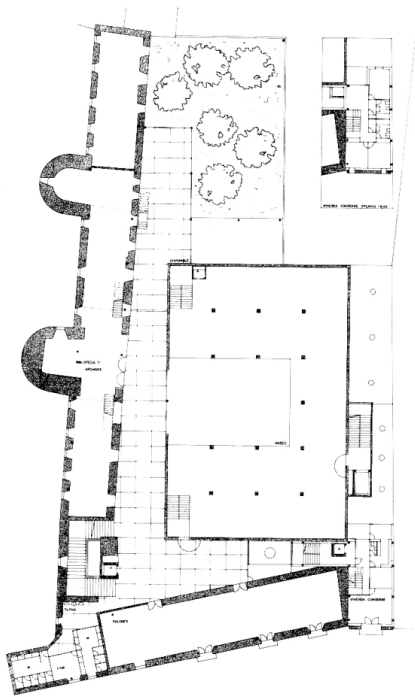
Casas, 1016 viviendas sociales Palomeras. Madrid 1979-84

Yamasaki, torre Picasso. Madrid, 1979-89.

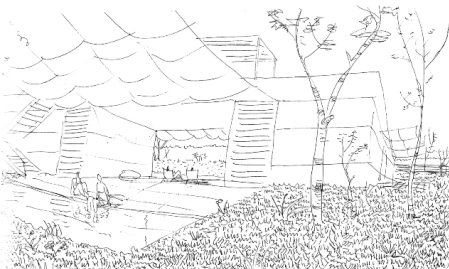
Junquera, Pérez Pita Viviendas Palomeras, Madrid, 1979-84



Edificio de Correos y Telecomunicaciones, León. 1981.



Planta primera



Museo Provincial, León. 1984, p

Urbanización, Alcudia, Mallorca. 1984, p

1980

Moneo, Museo de Arte Romano. Mérida. 1980-1985

1981

Viaplana, Piñon. plaza Sants. Barcelona 1981-83

1982

Martínez Lapeña y Torres. Hospital Mora del Ebro. Zaragoza. 1982-1988

Navarro Baldeweg. Puerta de Toledo. Madrid, 1982-89

1983

López Coteló, Puente. Ayuntamiento Valdellana. 1983-1986

1984

Bonel y Rius. Velódromo de Horta. Barcelona. 1984.

Moneo, Atocha. Madrid. 1984-92

palacio de congresos.  
Salamanca. 1985. c

1985

Campo Baeza. Escuela.  
San Fermín.  
Madrid, 1985.



sala exposiciones  
MOPU. nuevos minis-  
terios, Madrid

1986

Oiza. Viviendas M30.  
Madrid, 1986-90

ciudad deportiva.  
Aldehuela de los  
Guzmanes. Salaman-  
ca. 1986

Campo Baeza, casa  
Turégano, Madrid  
1986-90



Edificio de Juzgados,  
Zaragoza, 1987.

1987

Llinás. Biblioteca y  
aulas Escuela ingenie-  
ros de caminos.  
Barcelona 1987-90.

Nueva Chancillería y  
Embajada de España  
ante la OCDE,  
París. 1987

Meier. MAC. Barcelo-  
na, 1987-96



viviendas Lorca,  
Murcia. 1988. P

1988

1989

Abalos, Herreros. 52  
viviendas. Valderribas.  
Madrid, 1989-93

Cruz, Ortíz. Estadio.  
Madrid, 1989-94

Museo Provincial,  
León. 1990-94, p

**1990**

Siza, centro Gallego  
de Arte Palmas.  
Santiago de c. 1990-  
95

**1991**

Vicens. Casa de la  
Matas 1991-92

Cruz, Ortíz. Palmas  
Santa Justa. Sevilla  
1991

Oiza. Palacio Festiva-  
les. Santander, 1991

**1992**

Navarro Baldeweg.  
Centro cultural. Villa-  
nueva de la Cañada.  
1992-97

Gallego. Institutos  
universitarios Palmas.  
Santiago de c. 1992-  
97

Campo Baeza, casa  
Gaspar. Zahora. Cádiz  
1992

biblioteca universitaria.  
Santiago de Compos-  
tela. 1993.p

**1993**

Moneo. Palmas Miro.  
Palma de Mallorca,  
1993

cabildo insular. Las  
Palmas. 1993-1995. P

**1994**

Moneo y Sola Morales.  
manzana diagonal.  
Barcelona 1994

fallece en febrero

**1995**

Campo Baeza, caja  
Granada, 1995

**7.3. Vivienda en La Caeyra. Compendio de documentación.**

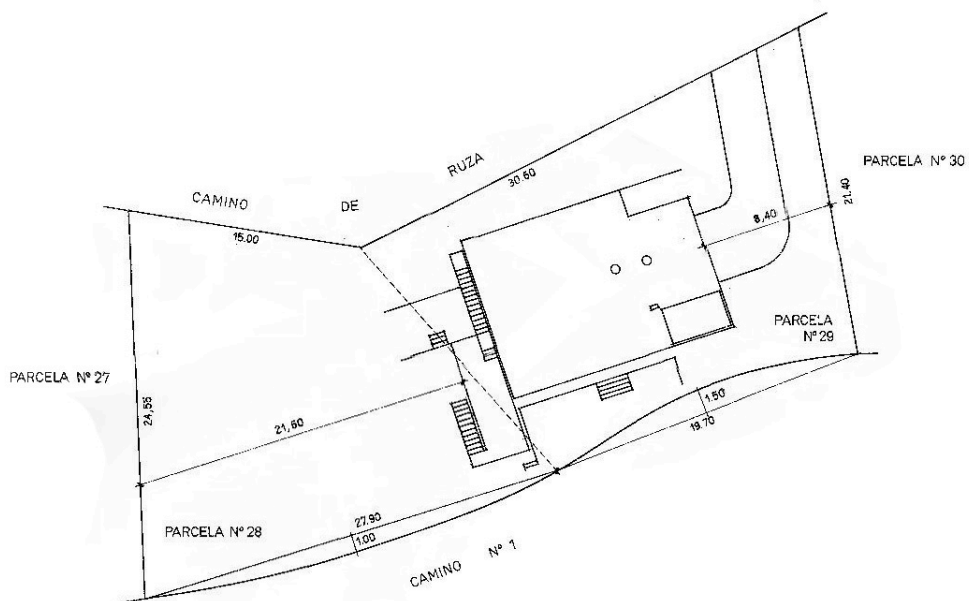
**1. planos originales del primer y segundo proyecto de la Caeyra (fundación)**



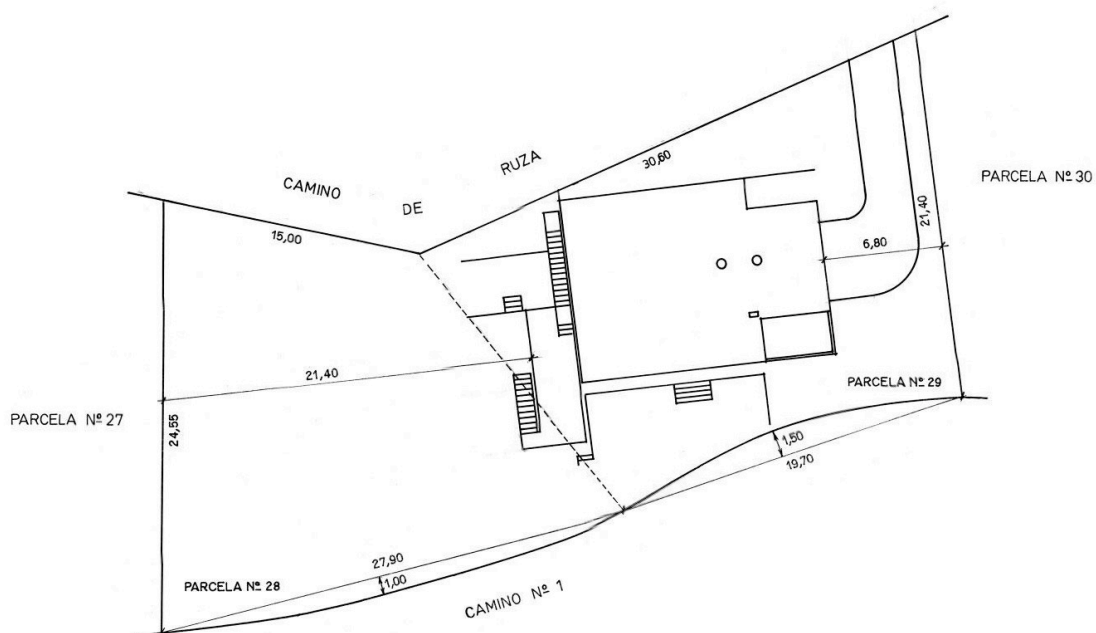
**Primer proyecto (octubre 1973)**

A1a	s/n (1)	PLANO DE SITUACION (proyecto 1)
A1b	s/n	PLANO DE SITUACION -otra situación- (proyecto 1)
A2	2	PLANTA DE CIMENTACION Y SANEAMIENTO (proyecto 1)
A3	3	PLANTA DE BODEGA (proyecto 1)
A4	4	PLANTA DE DORMITORIOS (proyecto 1)
A5	s/n (5)	PLANTA DE ACCESO (proyecto 1)
A6	6	PLANTA DE ESTAR (proyecto 1)
A7	7	PLANTA DE CUBIERTA (proyecto 1)
A8	9	MEMORIA DE CARPINTERIA (proyecto 1)
A25	s/n	PLANO DE SITUACION (proyecto 2) 1
E1	10	ESTRUCTURA (proyecto 1). PLANTA -2,72 Y -3,57
E2	11	ESTRUCTURA (proyecto 1). PLANTA 0,00 Y -0,85.
E3	12	ESTRUCTURA(proyecto 1). PLANTA +2,55.
E4	13	ESTRUCTURA (proyecto 1).PLANTA CUBIERTA
E5	s/n	ESTRUCTURA (proyecto 1). CUADRO DE PILARES

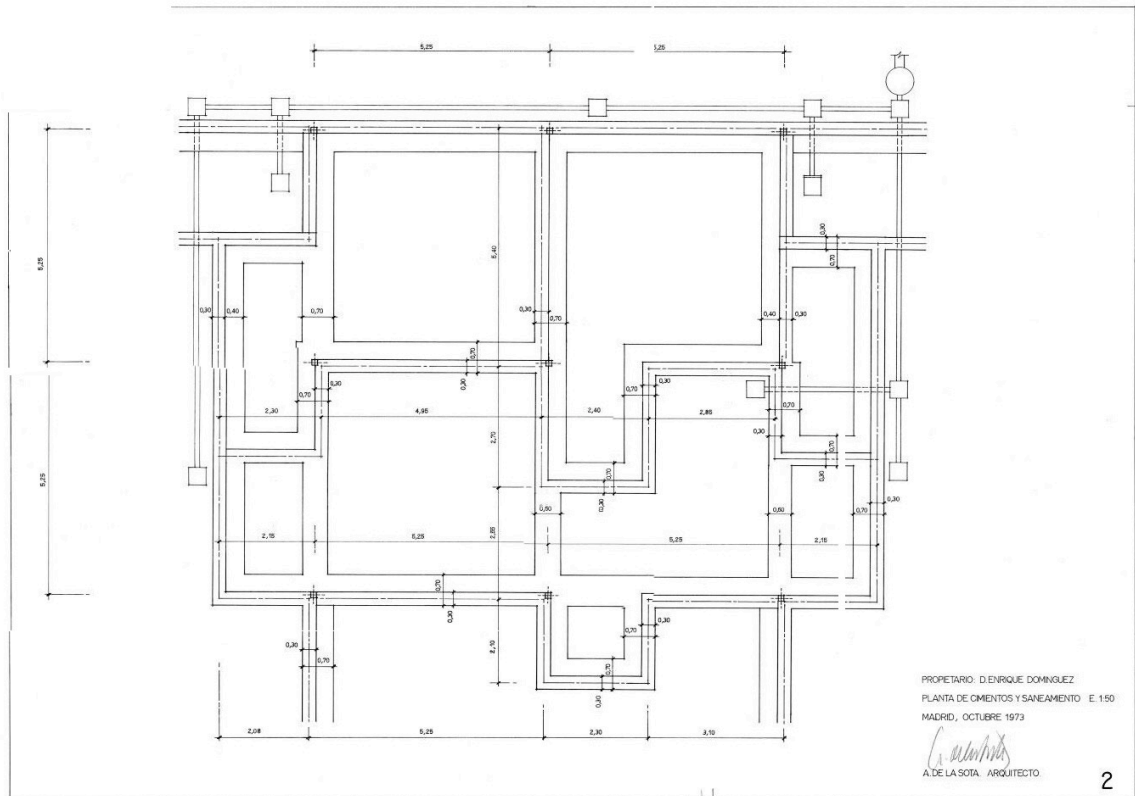
---



A1a s/n (1) PLANO DE SITUACION (proyecto 1)



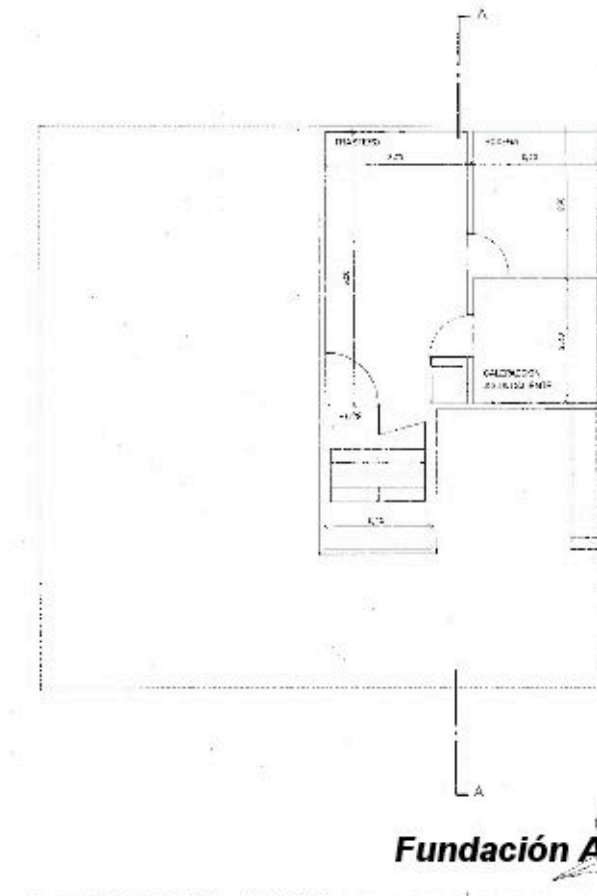
A1b s/n PLANO DE SITUACION -otra situación- (proyecto 1)



2

A2 2

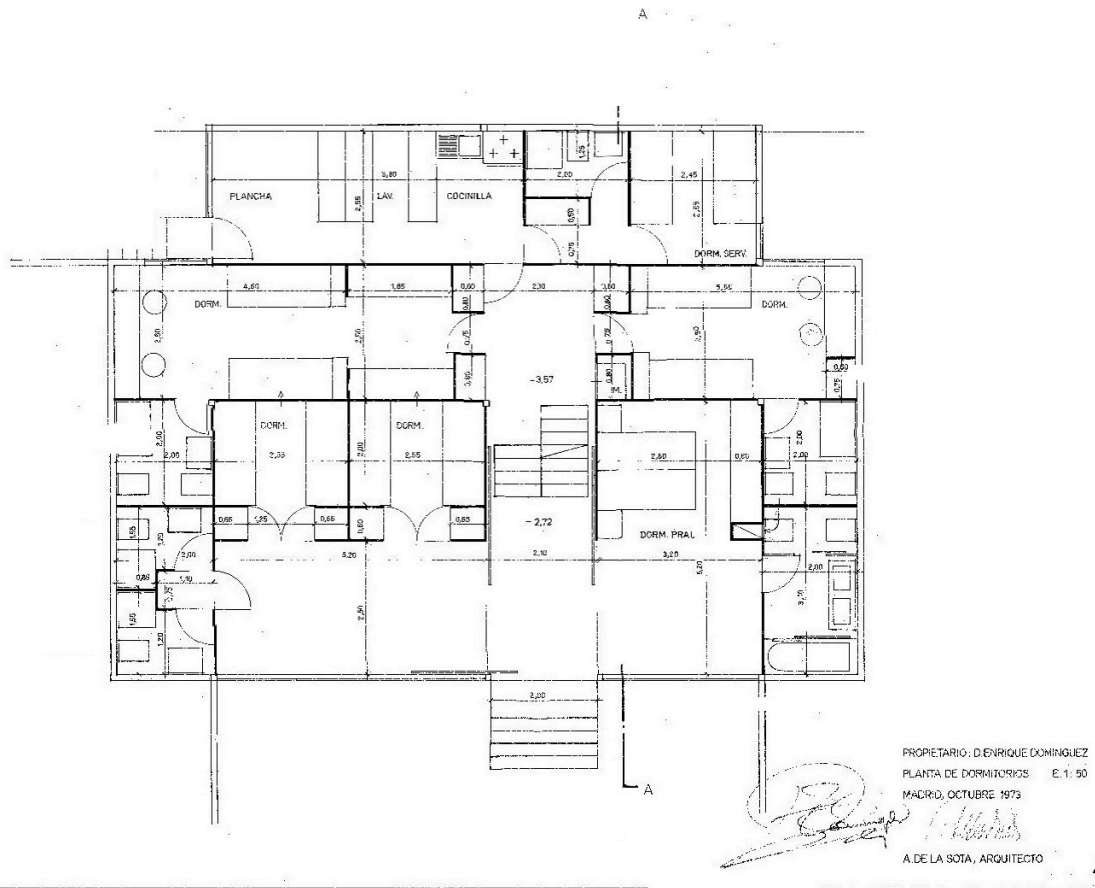
PLANTA DE CIMENTACION Y SANEAMIENTO (proyecto 1)



3

A3 3

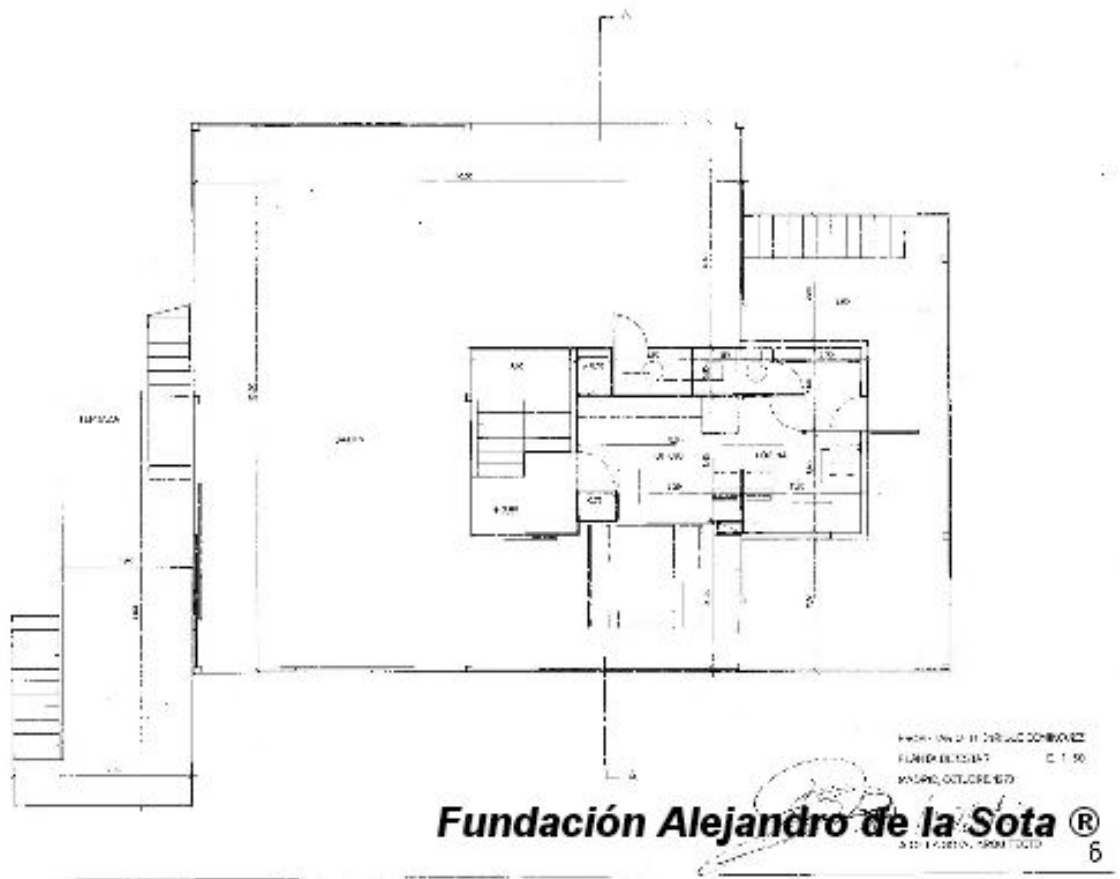
PLANTA DE BODEGA (proyecto 1)



A4 4 PLANTA DE DORMITORIOS (proyecto 1)



A5 s/n (5) PLANTA DE ACCESO (proyecto 1)



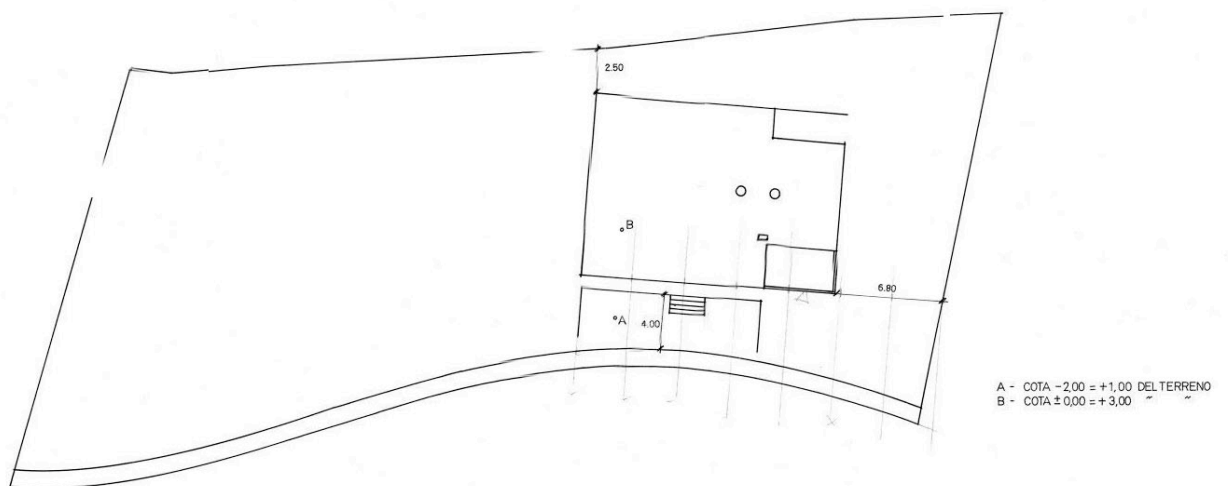
A6 6 PLANTA DE ESTAR (proyecto 1)



A7 7 PLANTA DE CUBIERTA (proyecto 1)

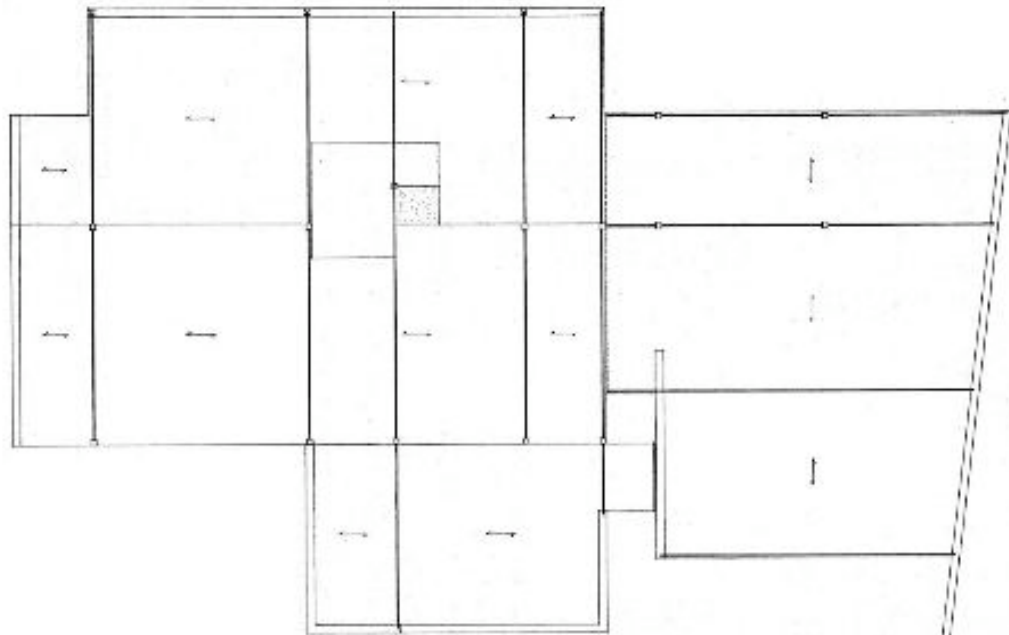


A8 9 MEMORIA DE CARPINTERIA (proyecto 1)



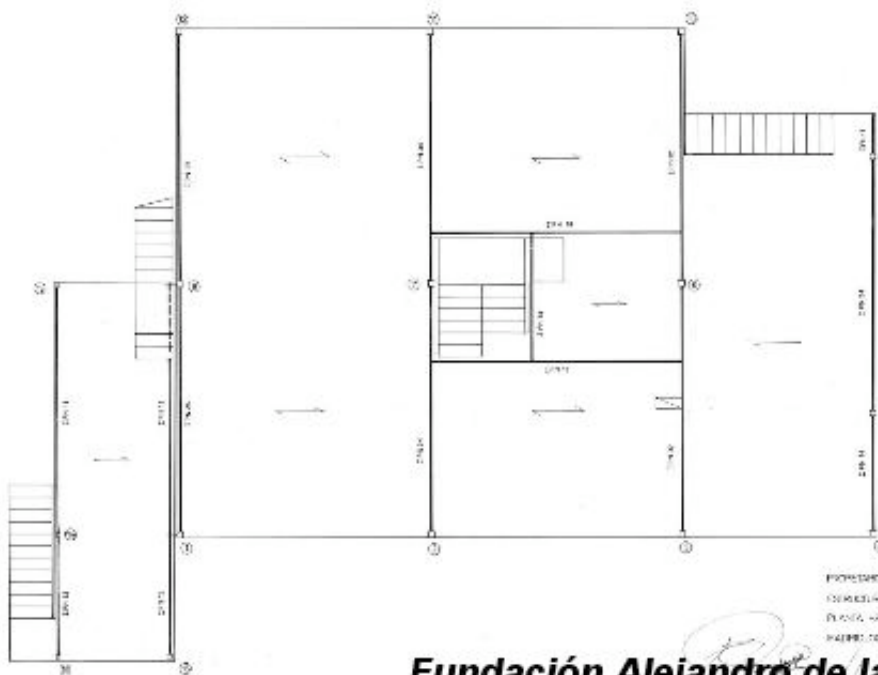
A25 s/n PLANO DE SITUACION (proyecto 2) \*

\* nota: pertenece, en realidad, al proyecto 1



**Fundación Alejandro de la Sota®**

E1 10 ESTRUCTURA (proyecto 1). PLANTA -2,72 Y -3,57

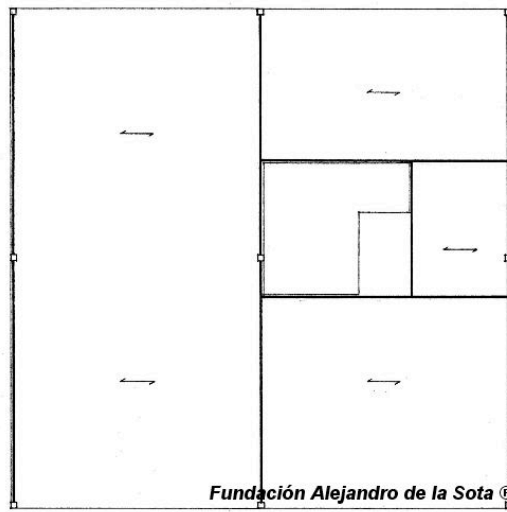


PROYECTO DE OBRAS DE RECONSTRUCCIÓN  
EDIFICIO  
PLANTA 0,00 Y -0,85  
FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA  
ALEJANDRO DE LA SOTA - ARQUITECTO

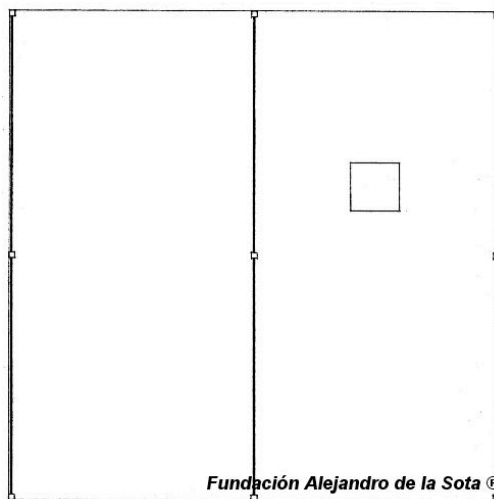
**Fundación Alejandro de la Sota®**

12

E2 11 ESTRUCTURA (proyecto 1). PLANTA 0,00 Y -0,85.

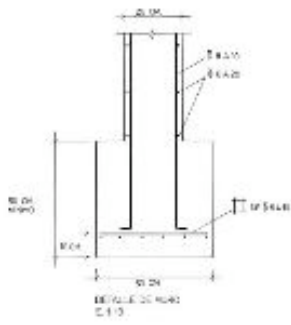


E3 12 ESTRUCTURA (proyecto 1). PLANTA +2,55.



E4 13 ESTRUCTURA (proyecto 1). PLANTA CUBIERTA





DOBLADA

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

CUADRO DE PILARES

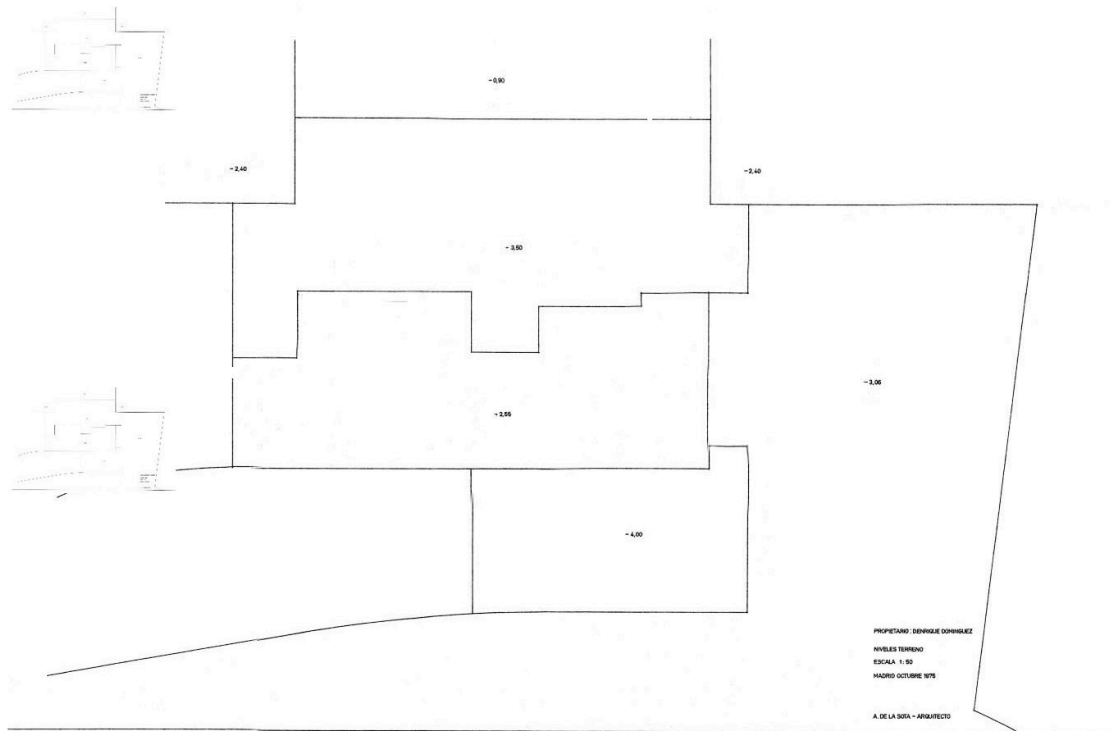
CUADRO DE CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

ESQUEMA	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	UNIDAD	VALOR	UNIDAD	VALOR
E-1-3	ARMADO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
	CONCRETO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
E-1-4	ARMADO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
	CONCRETO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
E-1-5	ARMADO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
	CONCRETO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
E-1-6	ARMADO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
	CONCRETO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
E-1-7	ARMADO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
	CONCRETO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
E-1-8	ARMADO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
	CONCRETO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
E-1-9	ARMADO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
	CONCRETO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
E-1-10	ARMADO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12
	CONCRETO	1	m <sup>3</sup>	0,12	m <sup>3</sup>	0,12

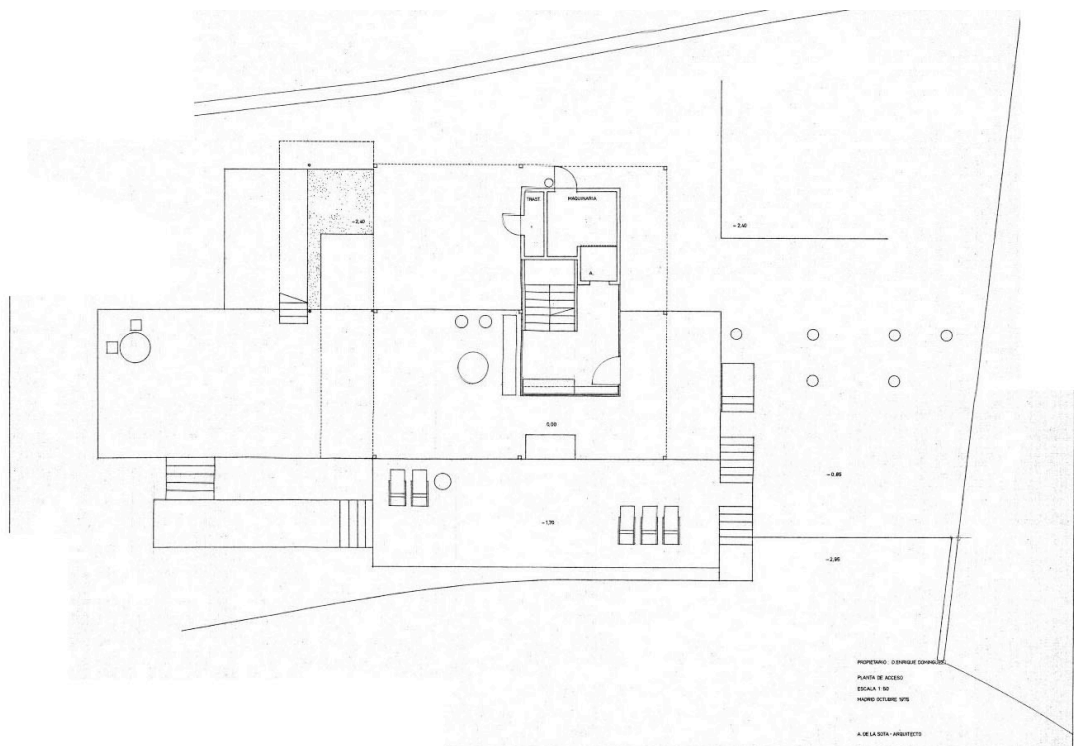
ESTRUCTURA  
 PÁG. 001 DE 001  
**Fundación Alejandro de la Sota**®  
 C. DE LA SOTA - ARQUITECTOS

**Segundo proyecto (octubre 1975)**

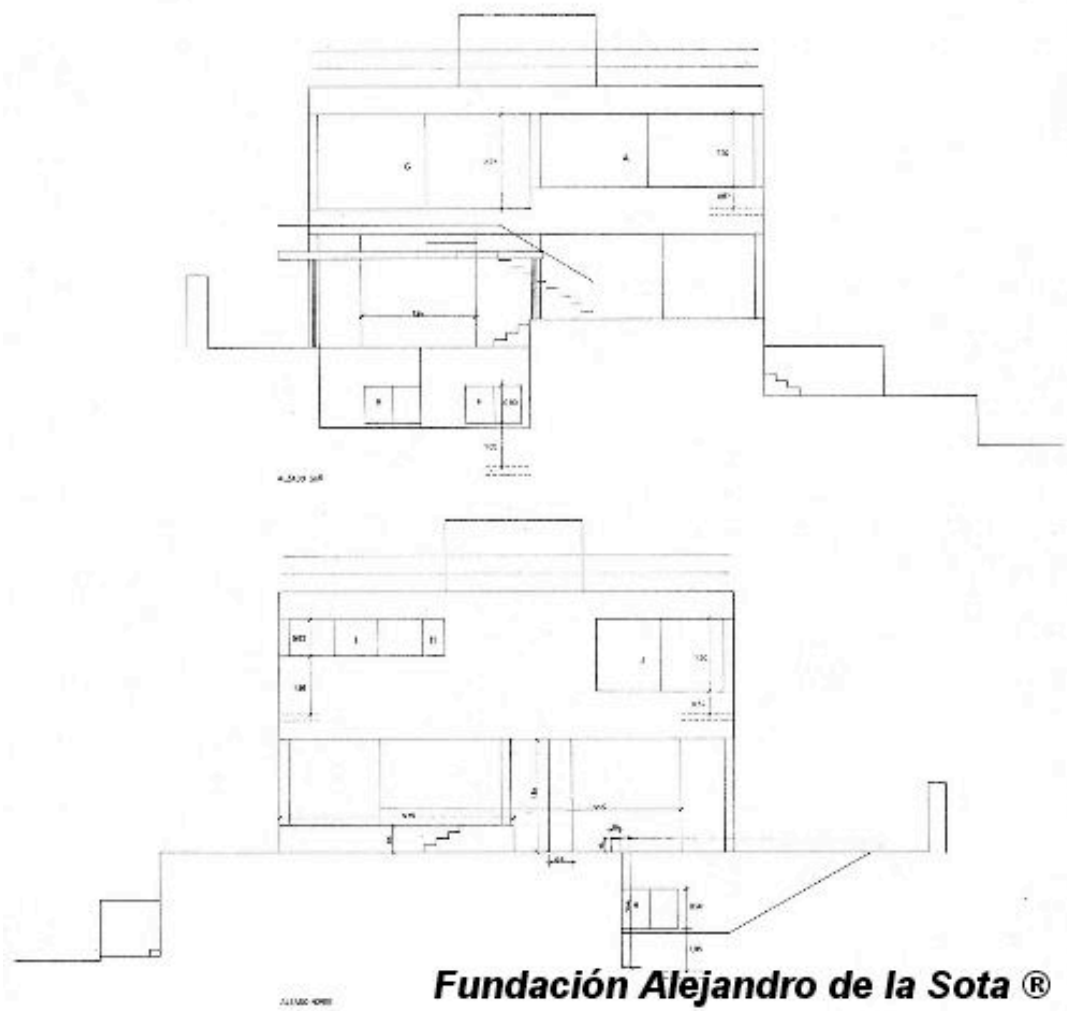
Numero	Titulo
A9	s/n NIVELES DEL TERRENO (proyecto 2)
A11	s/n PLANTA DE ACCESO AMUEBLADA (proyecto 2)
A14	s/n ALZADOS NORTE Y SUR (proyecto 2)
A15	s/n ALZADOS OESTE Y ESTE (proyecto 2)
A16	s/n PLANTA BAJA ACOTADA (proyecto 2)
A17	s/n PLANTA BAJA (proyecto 2)
A23	s/n PLANTA ALTA +2,55. PAVIMENTOS (proyecto 2)
A24	s/n PLANTA ALTA +2,55 AMUEBLADA (proyecto 2)
A26	s/n MEMORIA CARPINTERIA (proyecto 2)
A27	s/n SECCION POR SALA ESTAR HACIA ESCALERA (proyecto 2)
A28	s/n SECCIONES CONSTRUCTIVAS (proyecto 2)
A29	s/n SECCIONES CONST. RADIADOR Y BARANDILLA(proyecto 2)
A30	s/n DETALLE ESCALERA PRINCIPAL (proyecto 2)
A31	s/n DETALLE ESCALERA TERRAZA (proyecto 2).
A52	s/n PLANTA COTA +5,15 TERRAZA ALTA
A58	s/n ALZADO SUR. Id. Varios 6
A59	s/n ALZADO ESTE. Id. Varios 7
A61	s/n SECCION CON COTAS
A62	s/n SECCION COMPLETA CON COTAS
E6	s/n ESTRUCTURA. PLANTA DE ACCESO (proyecto 2)
E7	s/n ESTRUCTURA. PLANTA BAJA (proyecto 2)
E8	s/n ESTRUCTURA. PLANTA ALTA (proyecto 2)
E9	s/n ESTRUCTURA. PLANO DE CIMIENTOS (proyecto 2)
E10	s/n ESTRUCTURA. PLANO PERFILES (proyecto 2)
E11	s/n CIMENTACION Y SANEAMIENTO (proyecto 2)



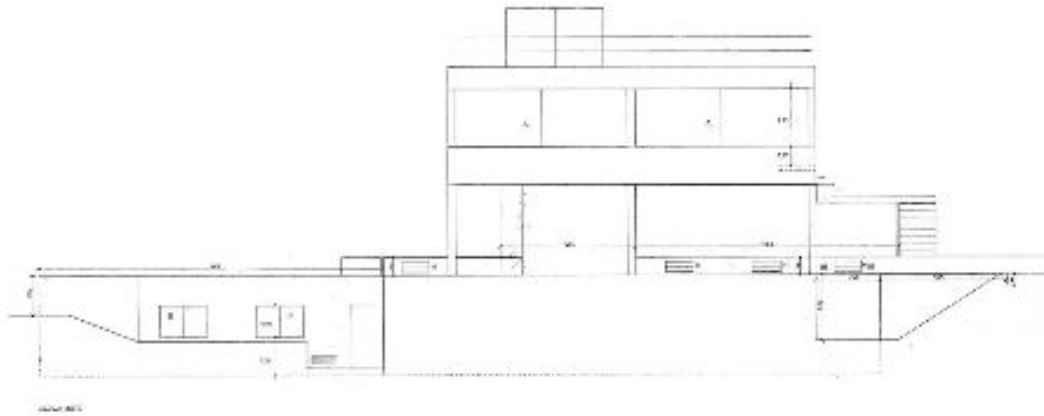
A9 s/n NIVELES DEL TERRENO (proyecto 2)



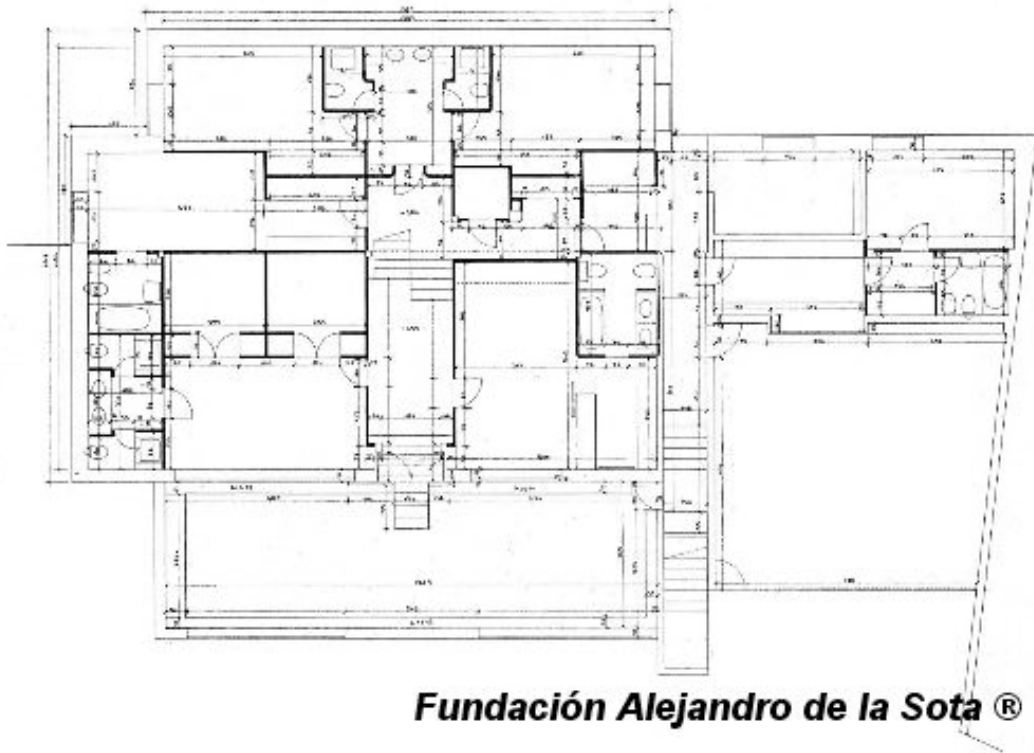
A11 s/n PLANTA DE ACCESO AMUEBLADA (proyecto 2)



A14 s/n ALZADOS NORTE Y SUR (proyecto 2)



A1 s/n ALZADOS OESTE Y ESTE (proyecto 2)



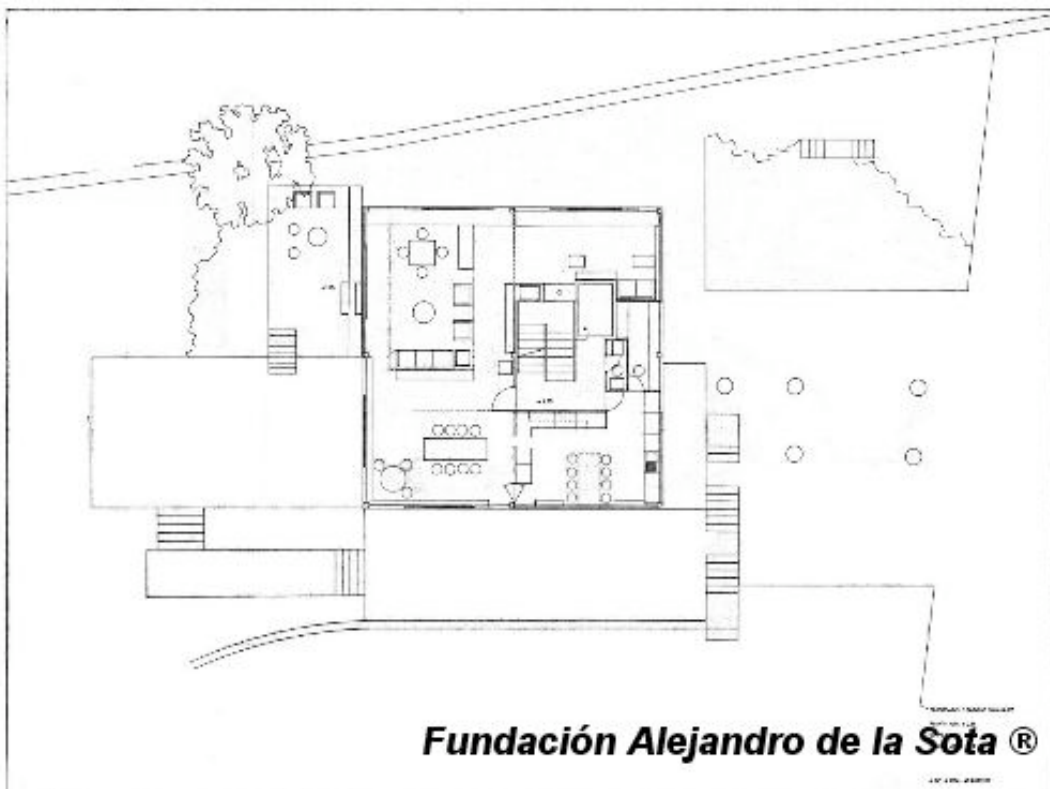
A16 s/n PLANTA BAJA ACOTADA (proyecto 2)



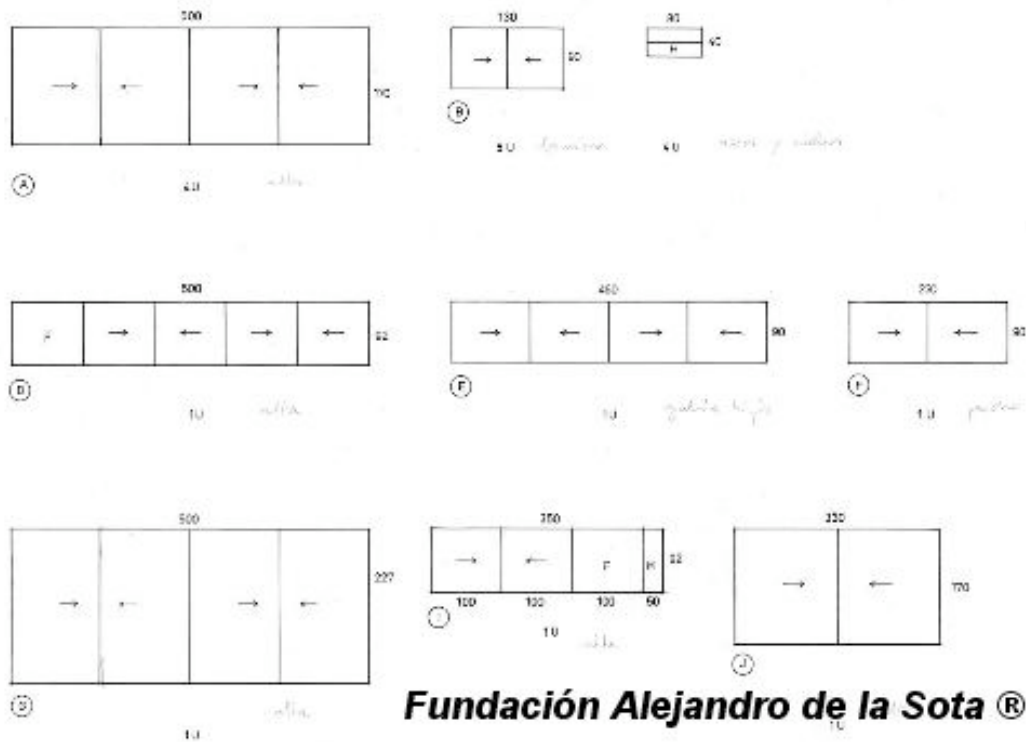
A17 s/n PLANTA BAJA (proyecto 2)



A23 s/n PLANTA ALTA +2,55. PAVIMENTOS (proyecto 2)



A24 s/n PLANTA ALTA +2,55 AMUEBLADA (proyecto 2)



A26 s/n MEMORIA CARPINTERIA (proyecto 2)

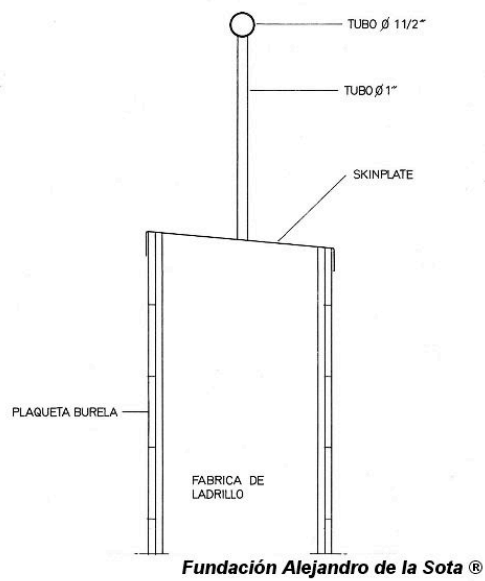
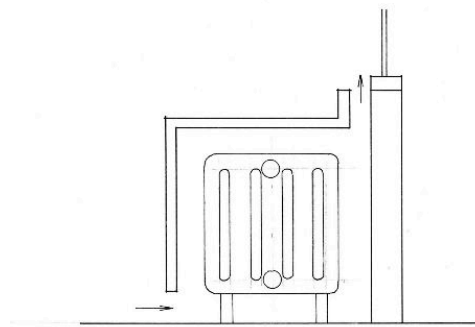


A27 s/n SECCION POR SALA ESTAR HACIA ESCALERA (proyecto 2)





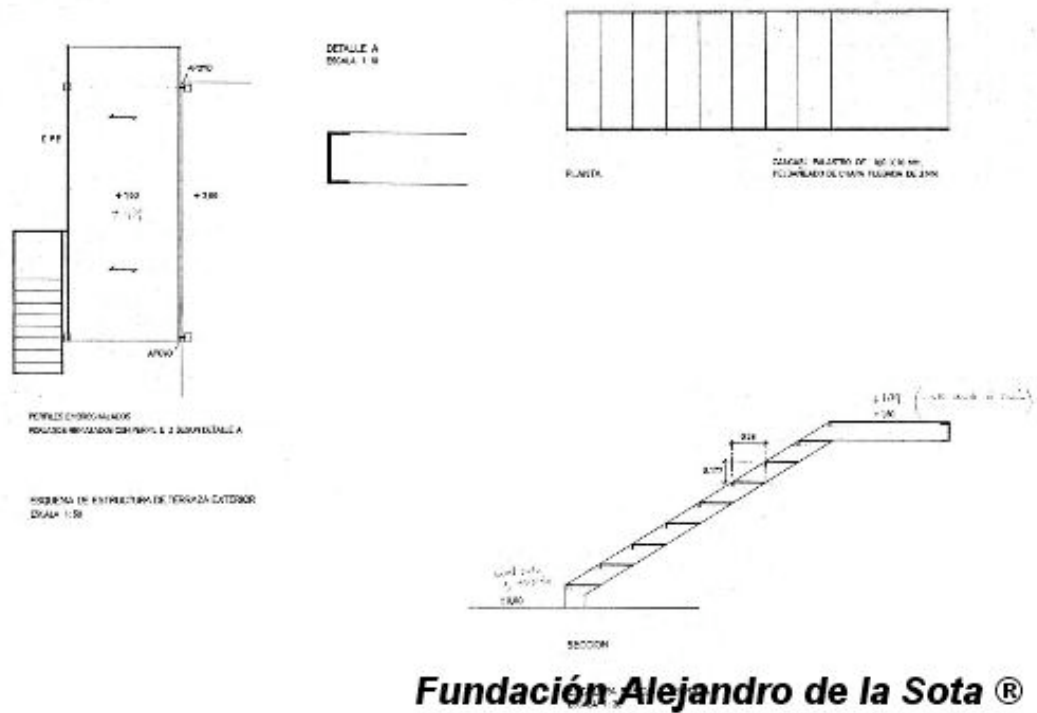
A28 s/n SECCIONES CONSTRUCTIVAS (proyecto 2)



A29 s/n SECCIONES CONST. RADIADOR Y BARANDILLA (proyecto 2)



A30 s/n DETALLE ESCALERA PRINCIPAL (proyecto 2)



A31 s/n DETALLE ESCALERA TERRAZA (proyecto 2).



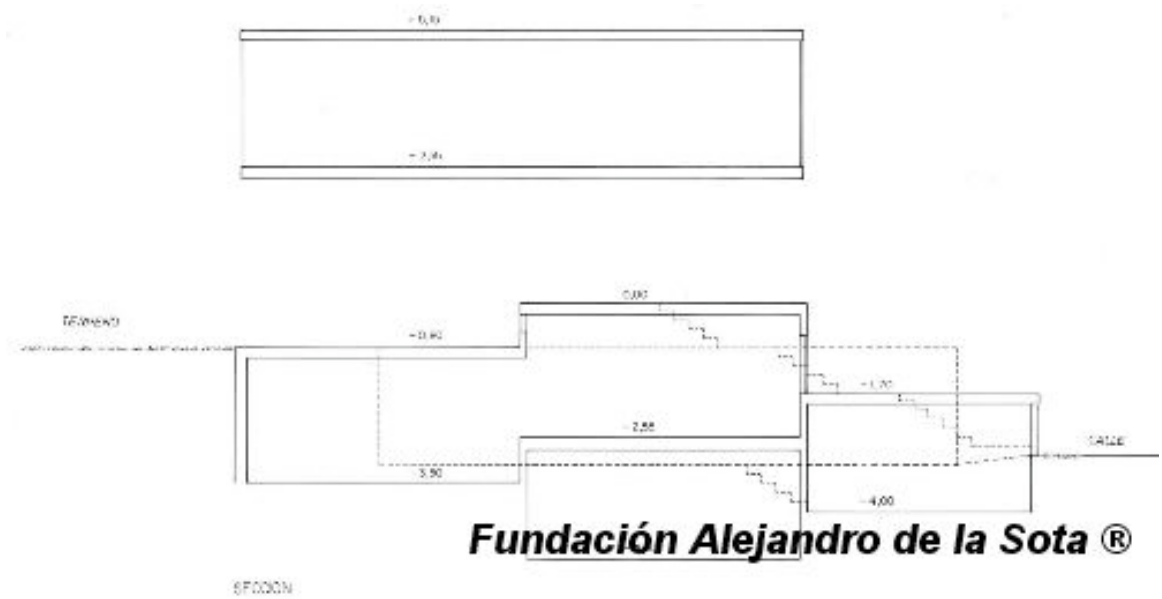
A52 s/n PLANTA COTA +5,15 TERRAZA ALTA



A58 s/n ALZADO SUR. Id. Varios 6



A59 s/n ALZADO ESTE. Id. Varios 7



A61 s/n SECCION CON COTAS



A62 s/n SECCION COMPLETA CON COTAS



E6 s/n ESTRUCTURA. PLANTA DE ACCESO (proyecto 2)

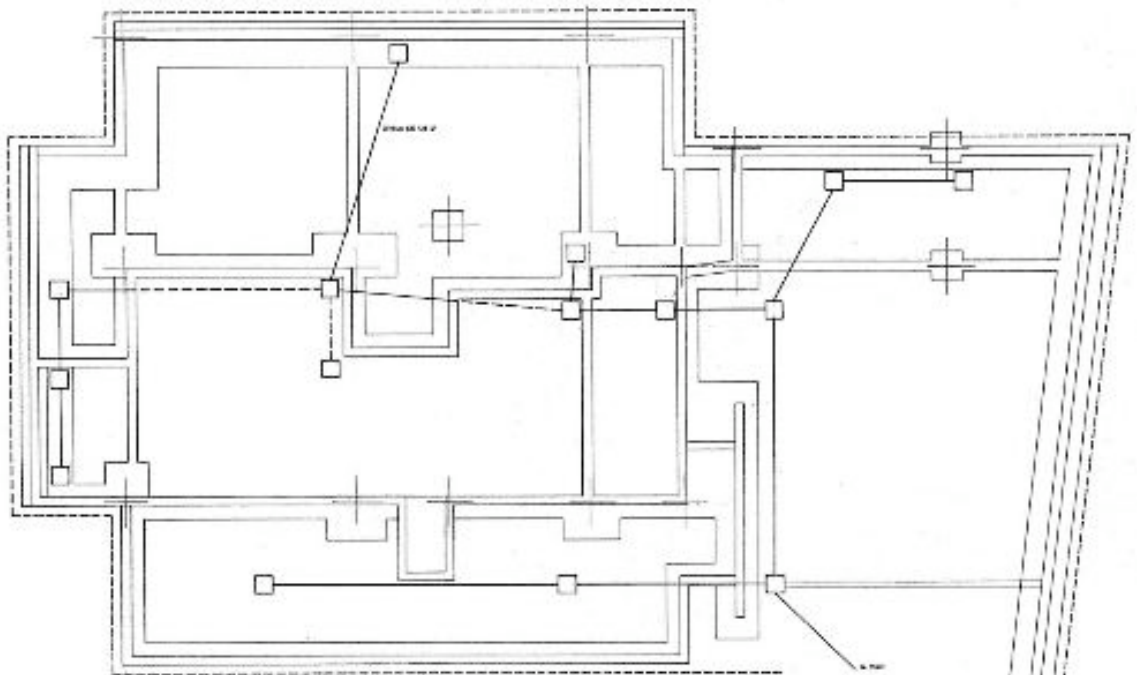


E7 s/n ESTRUCTURA. PLANTA BAJA (proyecto 2)



E8 s/n ESTRUCTURA. PLANTA ALTA (proyecto 2)





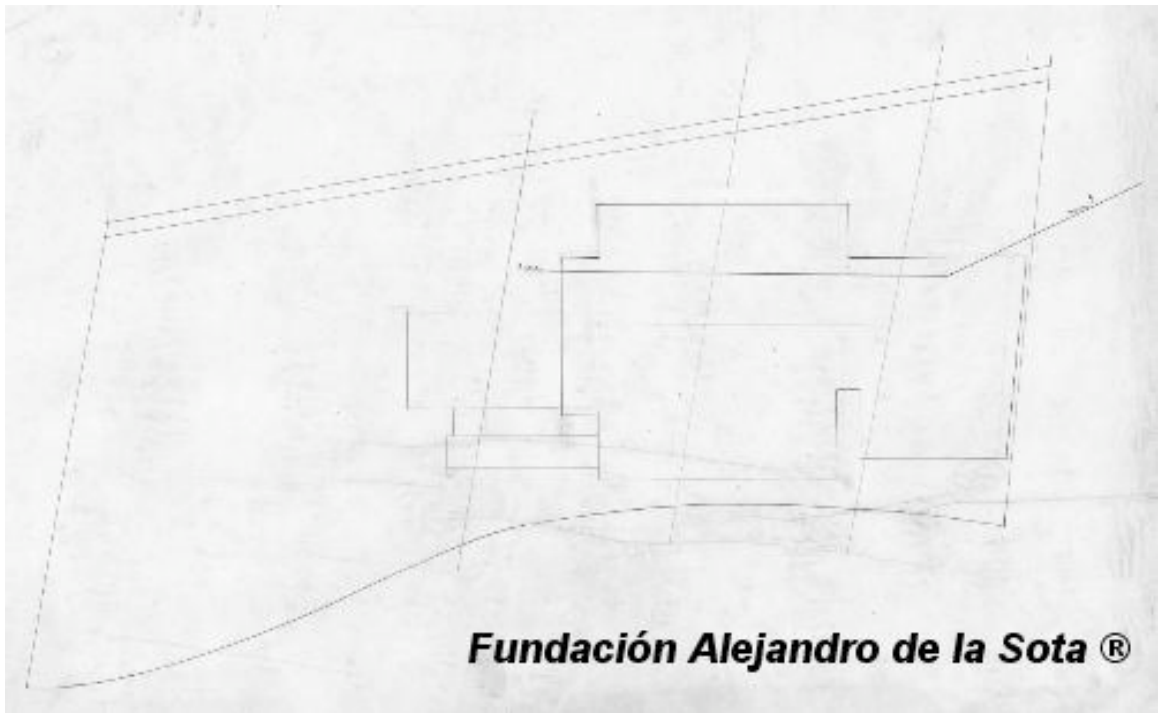
**Fundación Alejandro de la Sota®**

E11 s/n CIMENTACION Y SANEAMIENTO (proyecto 2)

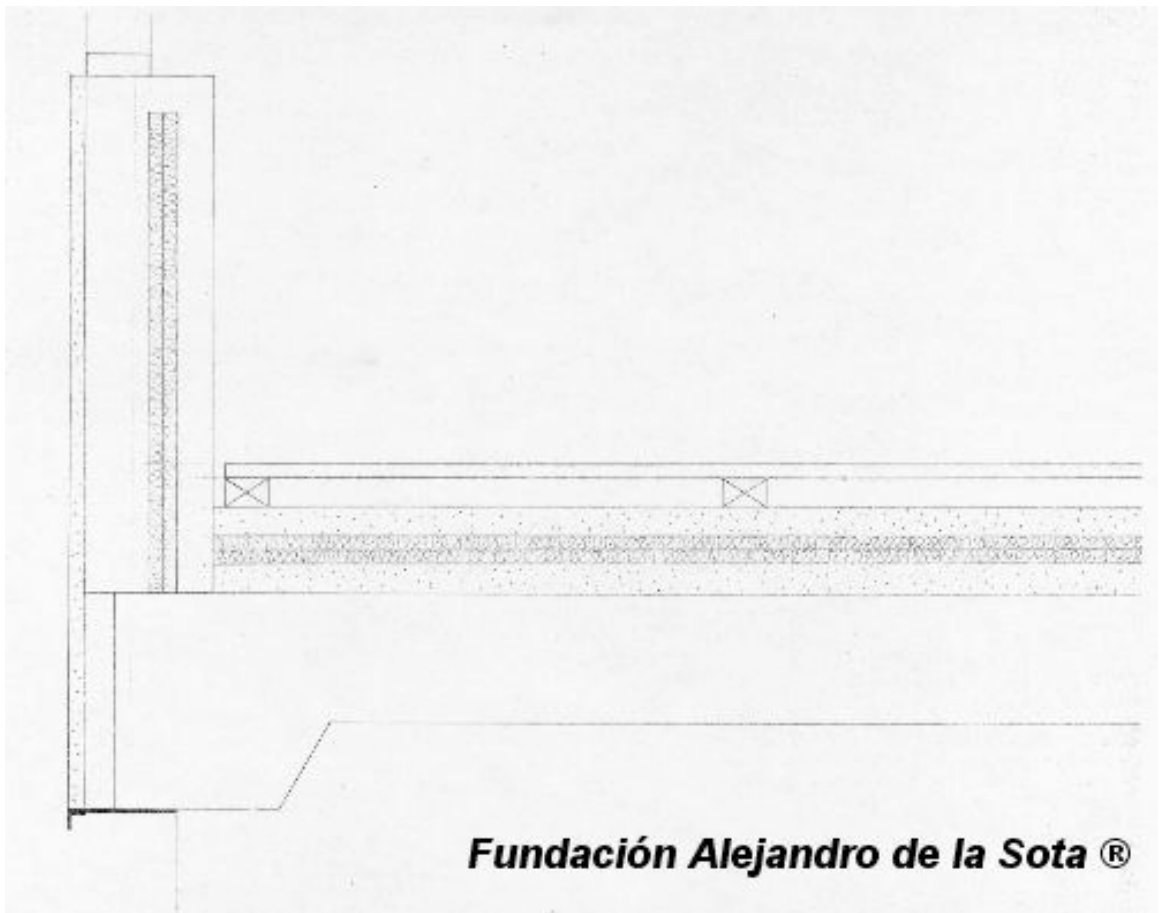


**planos de obra**

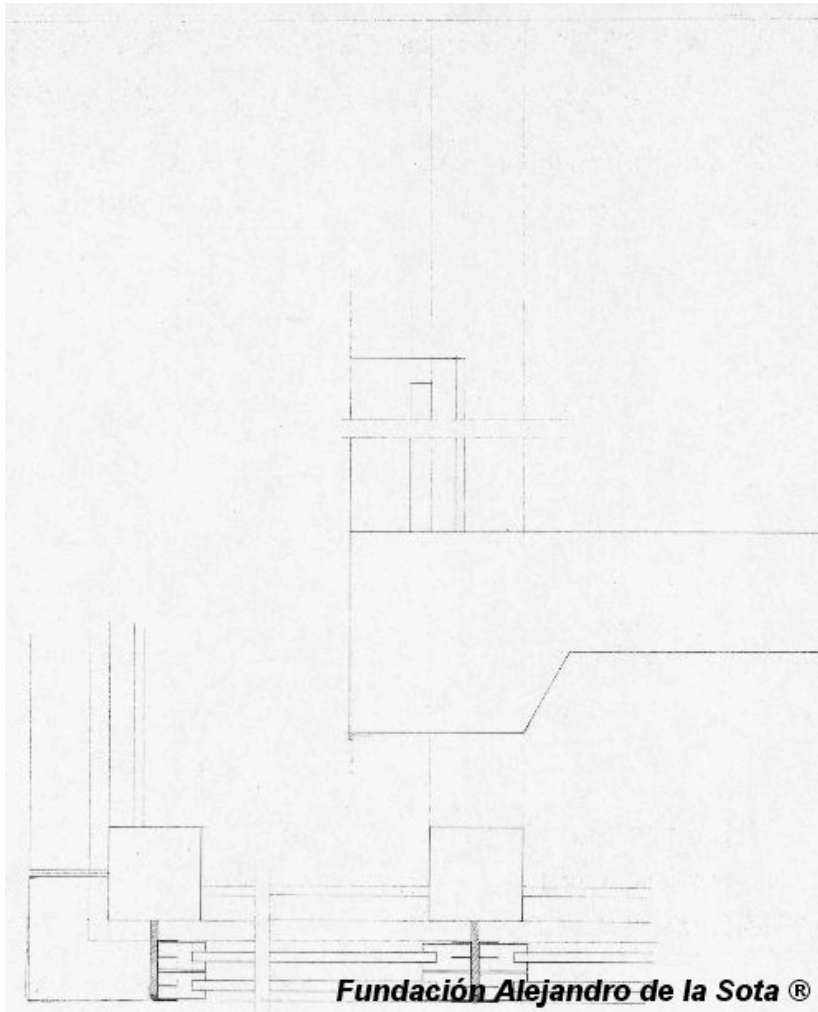
Numero	Titulo
A32 s/n	TIERRAS PARCELA
A35 s/n	SECCION CONSTRUCTIVA FORJADO/CERRAMIENTO
A36 s/n	SECCION Y PLANTA CONSTRUCTIVA FORJADO/CARPINTERIA
A37 s/n	SECCION CONSTRUCTIVA FORJADO/TERRAZA
A38 s/n	SECCION CONSTRUCTIVA FORJADO/CUBIERTA
A39 s/n	SECCION CONST. FORJADO/PLANTA ACCESO/PLANTA BAJA
A40 s/n	DETALLES CARPINTERIA METALICA
A41 s/n	SECCION CARPINTERIA METALICA MAMPARAS
A42 s/n	SECCION CONSTRUCTIVA PILARES FORRO CHAPA
A43 s/n	DETALLE CONSTRUCTIVO CUMBRERA CHAPA
A44 s/n	SEC. CONST. Y AXONOMETRICA ESCALERA/BANCO TERRAZA
A45 s/n	AXONOMETRICA TERRAZA/ESCALERA/BANCO/BARANDILLA
A47 s/n	ALZADO/SECCION CONSTR. TERRAZA BARANDILLA P. ALTA
A49 s/n	PLANTA Y ALZADOS PAVES ESCALERA Y ASCENSOR
A50 s/n	SECCION CONSTRUCTIVA INSTALACION CALDERA Y BAJANTE



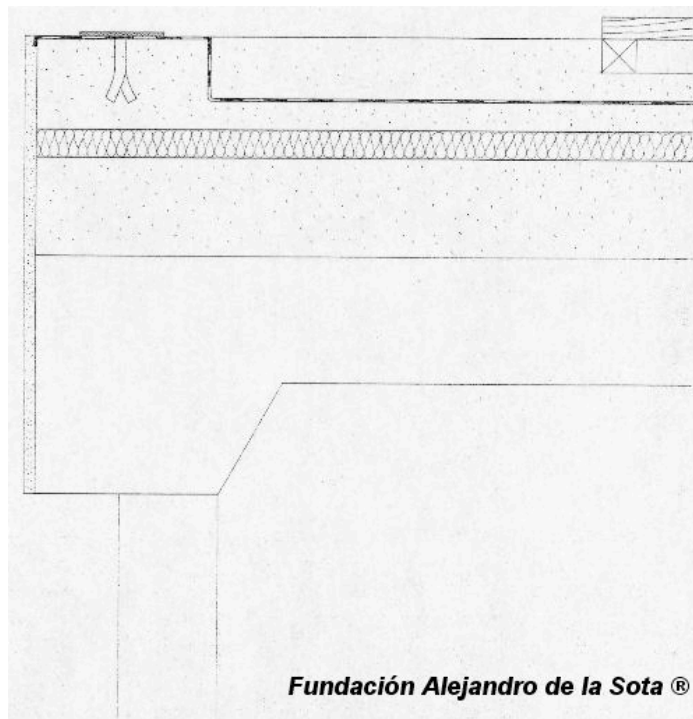
A32 s/n TIERRAS PARCELA



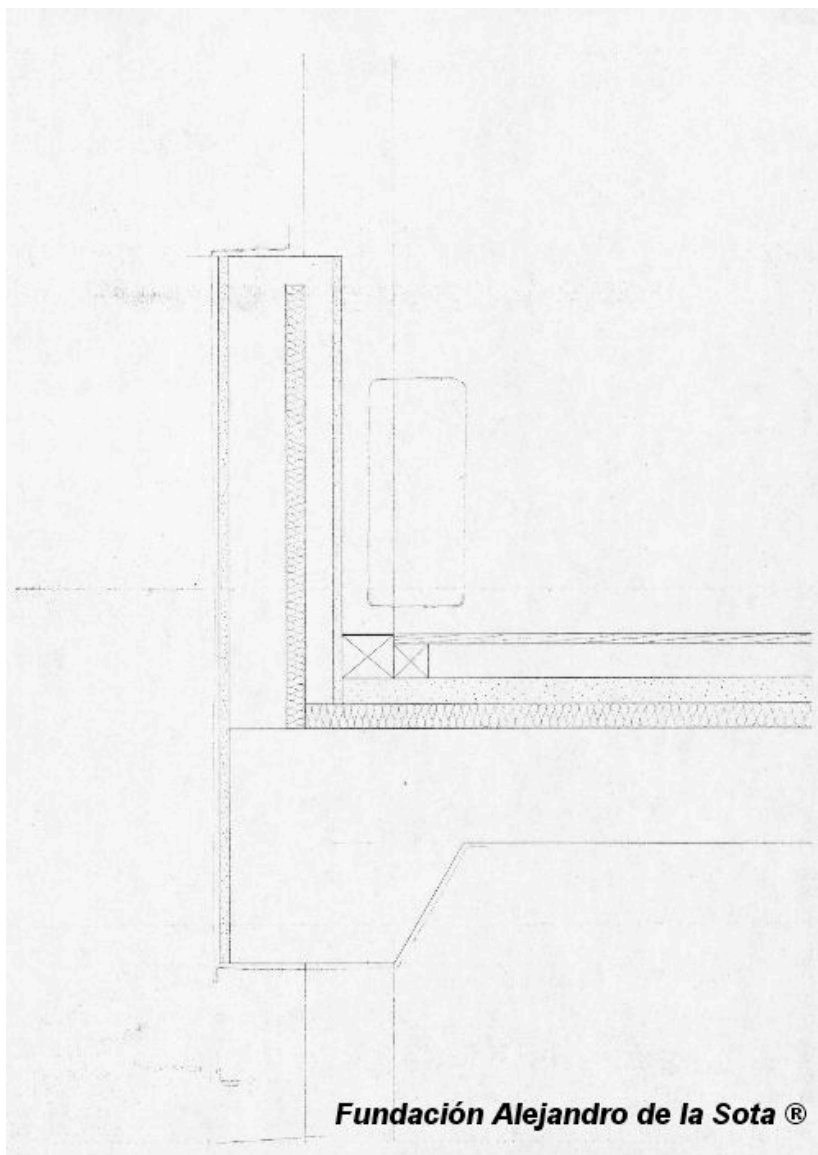
A35 s/n SECCION CONSTRUCTIVA FORJADO/CERRAMIENTO



A36 s/n SECCION Y PLANTA CONSTRUCTIVA FORJADO/CARPINTERIA



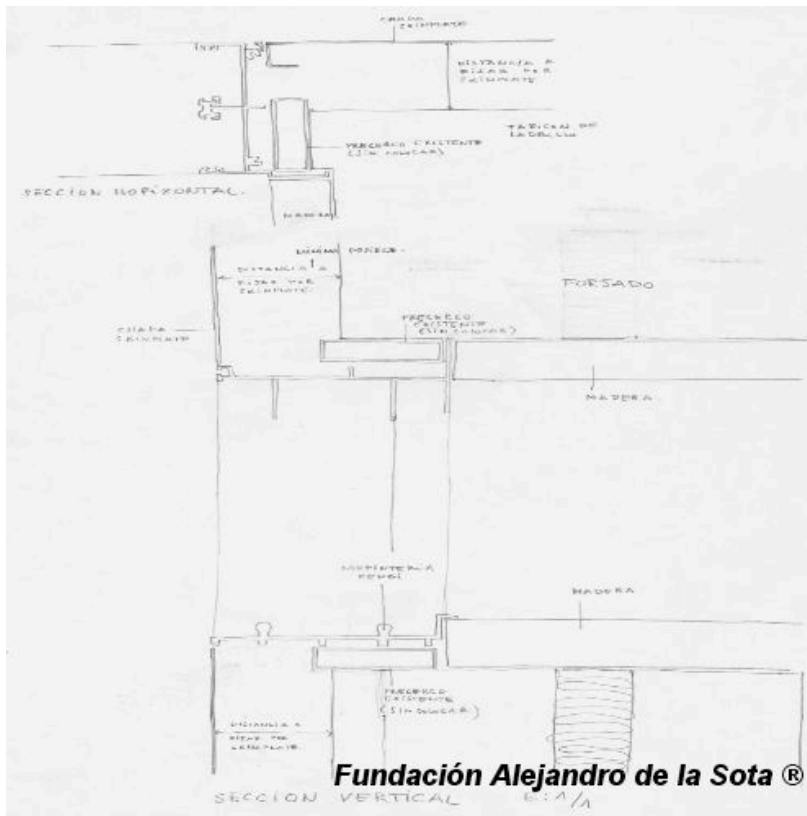
A37 s/n SECCION CONSTRUCTIVA FORJADO/TERRAZA



A38 s/n SECCION CONSTRUCTIVA FORJADO/CUBIERTA



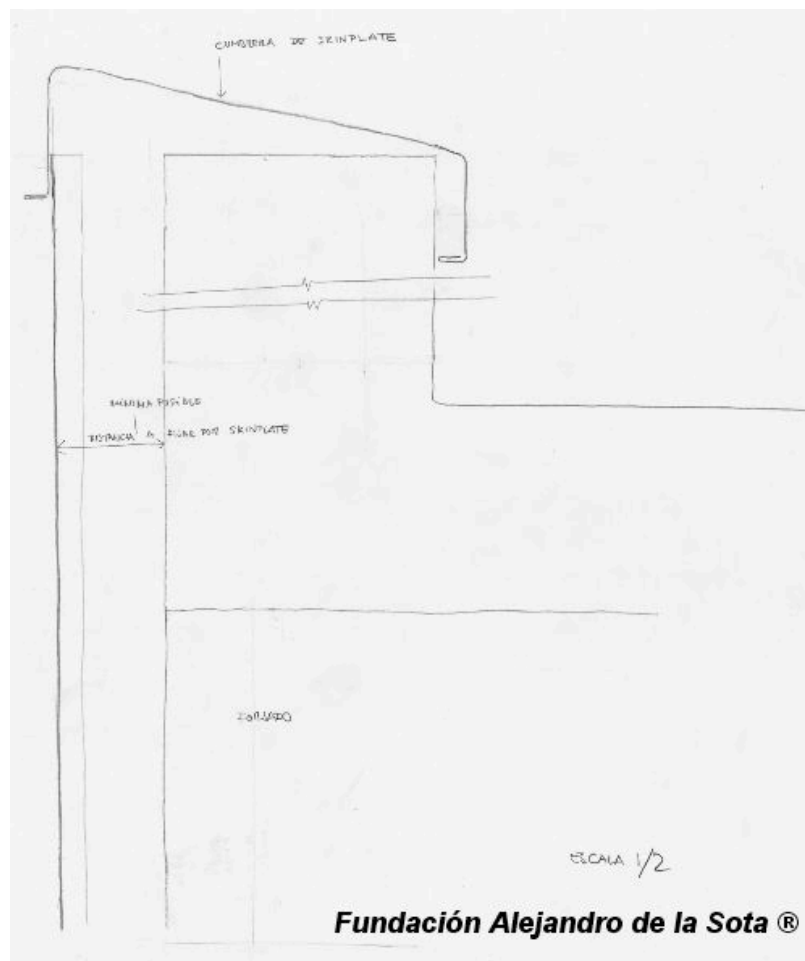
A40 s/n DETALLES CARPINTERIA METALICA



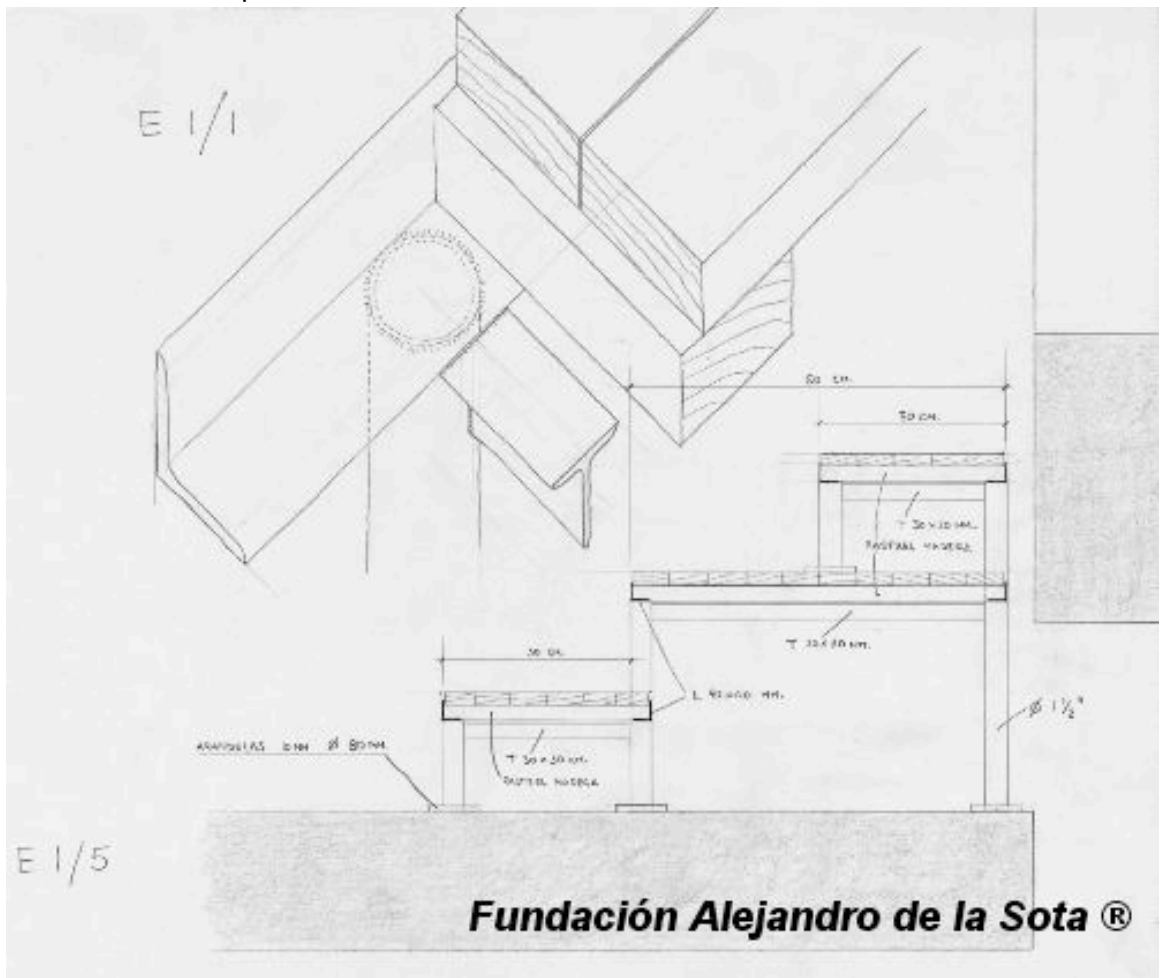
A41 s/n SECCION CARPINTERIA METALICA MAMPARAS



A42 s/n SECCION CONSTRUCTIVA PILARES FORRO CHAPA



A43 s/n DETALLE CONSTRUCTIVO CUMBRERA CHAPA



A44 s/n SEC. CONST. Y AXONOMETRICA ESCALERA/BANCO TERRAZA



A45 s/n AXONOMETRICA TERRAZA/ESCALERA/BANCO/BARANDILLA

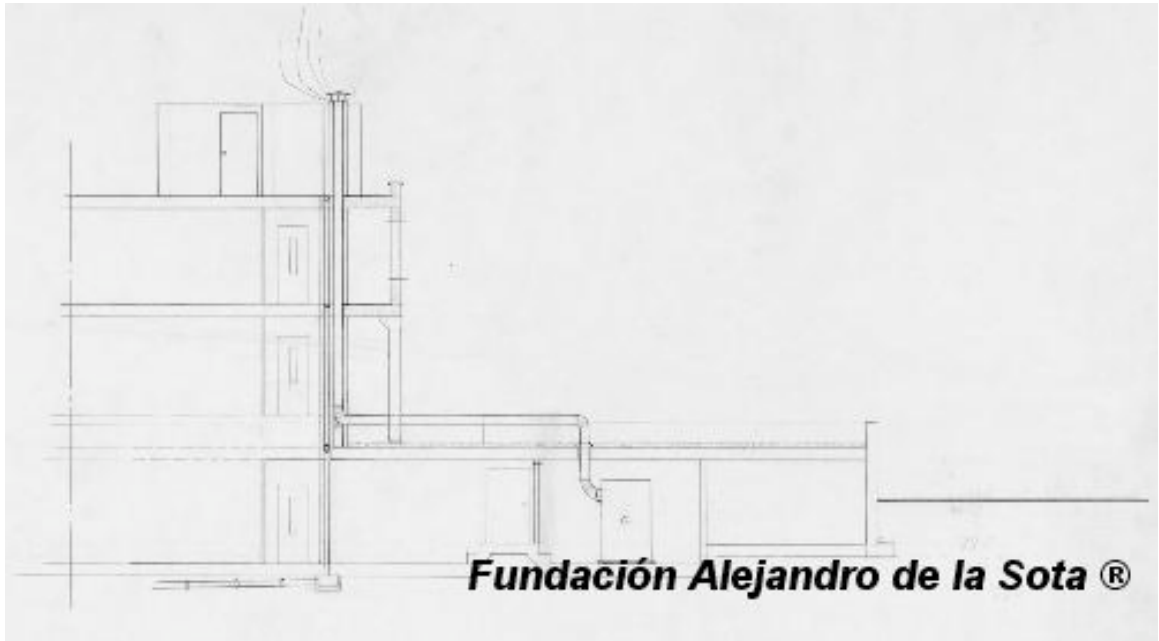


A47 s/n ALZADO/SECCION CONSTR. TERRAZA BARANDILLA P. ALTA



A49 s/n PLANTA Y ALZADOS PAVES ESCALERA Y ASCENSOR

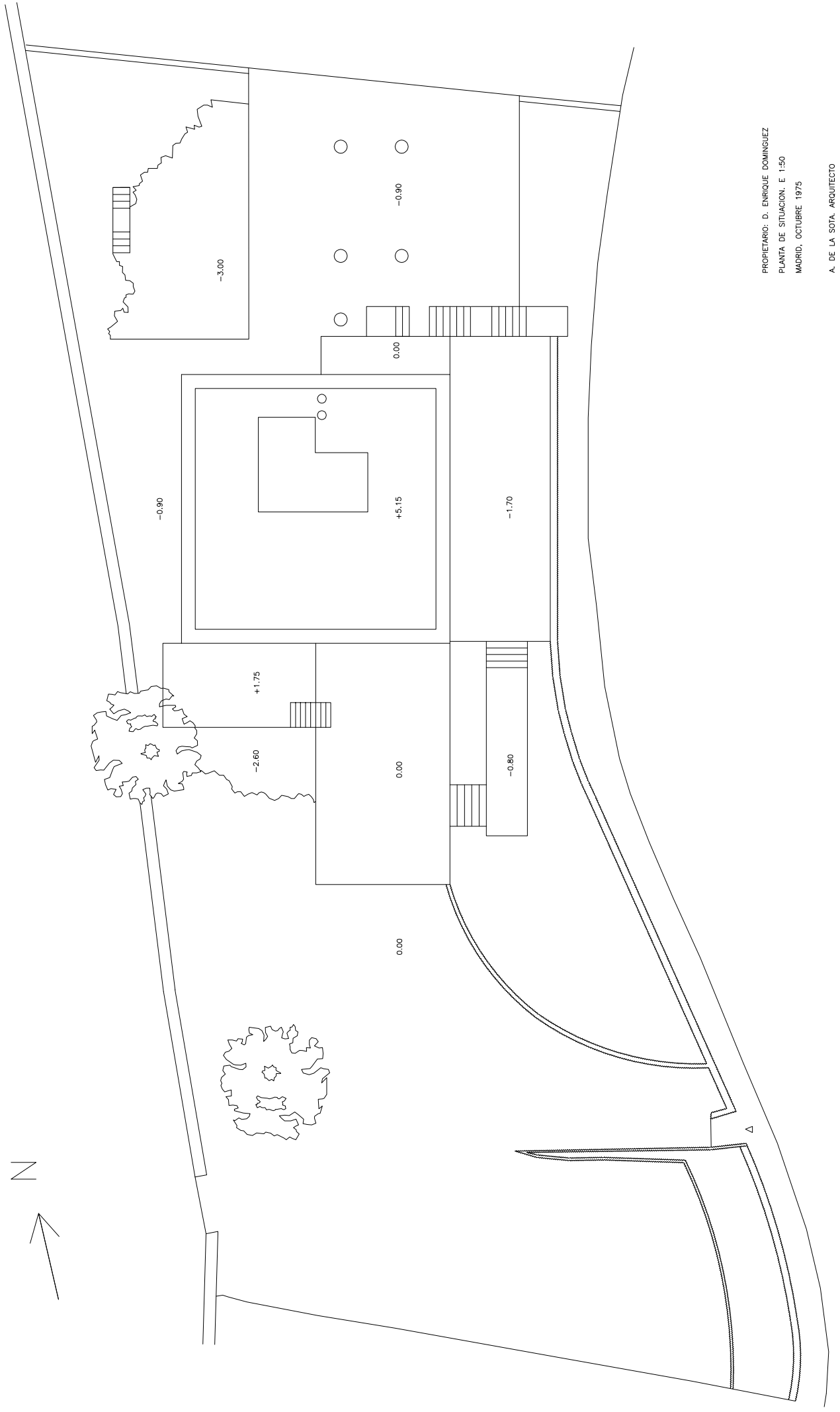




A50 s/n SECCION CONSTRUCTIVA INSTALACION CALDERA Y BAJANTE

---

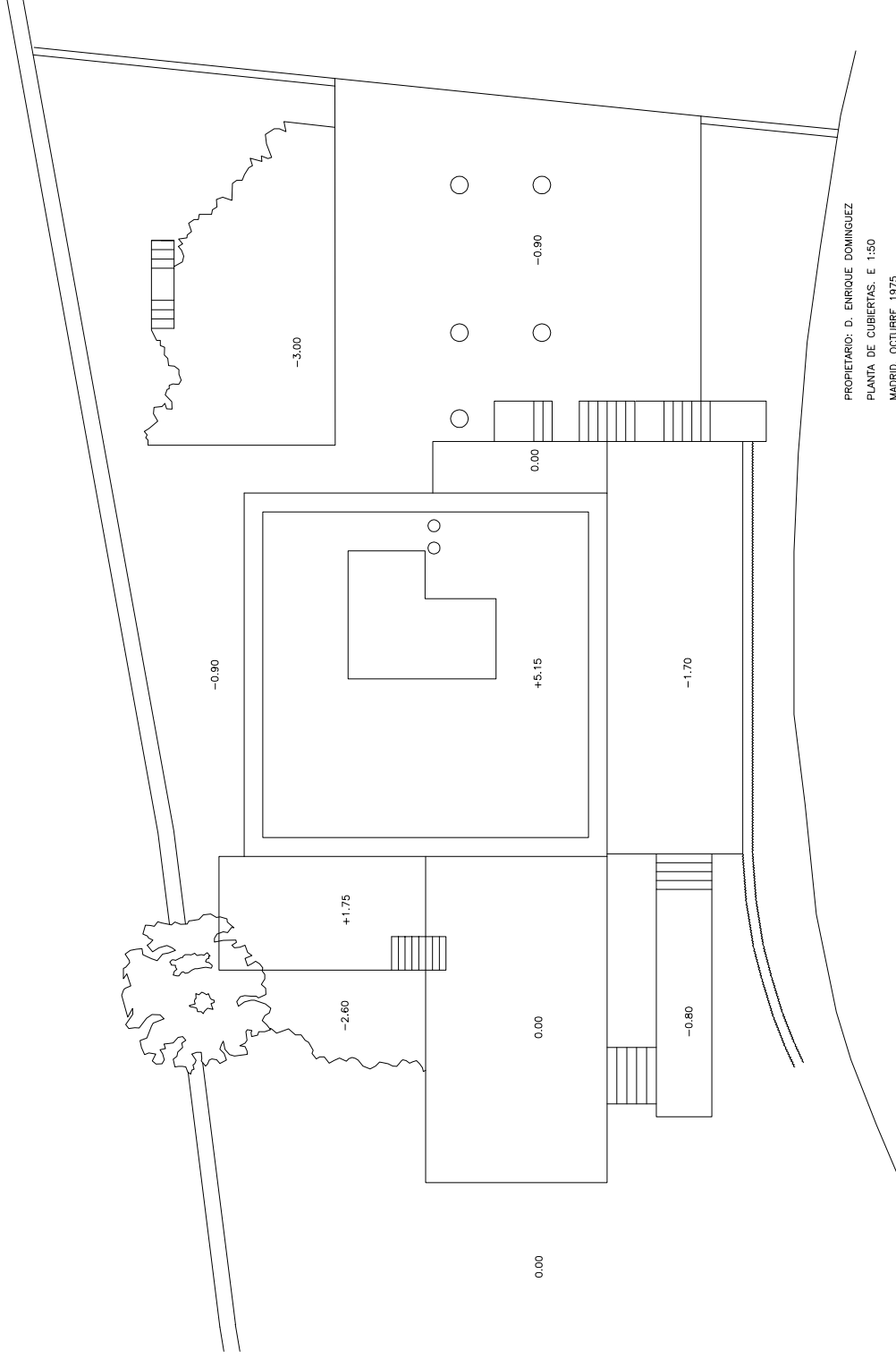
**2. planos redibujados.**



PROPIETARIO: D. ENRIQUE DOMINGUEZ  
PLANTA DE SITUACION. E 1:50  
MADRID, OCTUBRE 1975

A. DE LA SOTA. ARQUITECTO

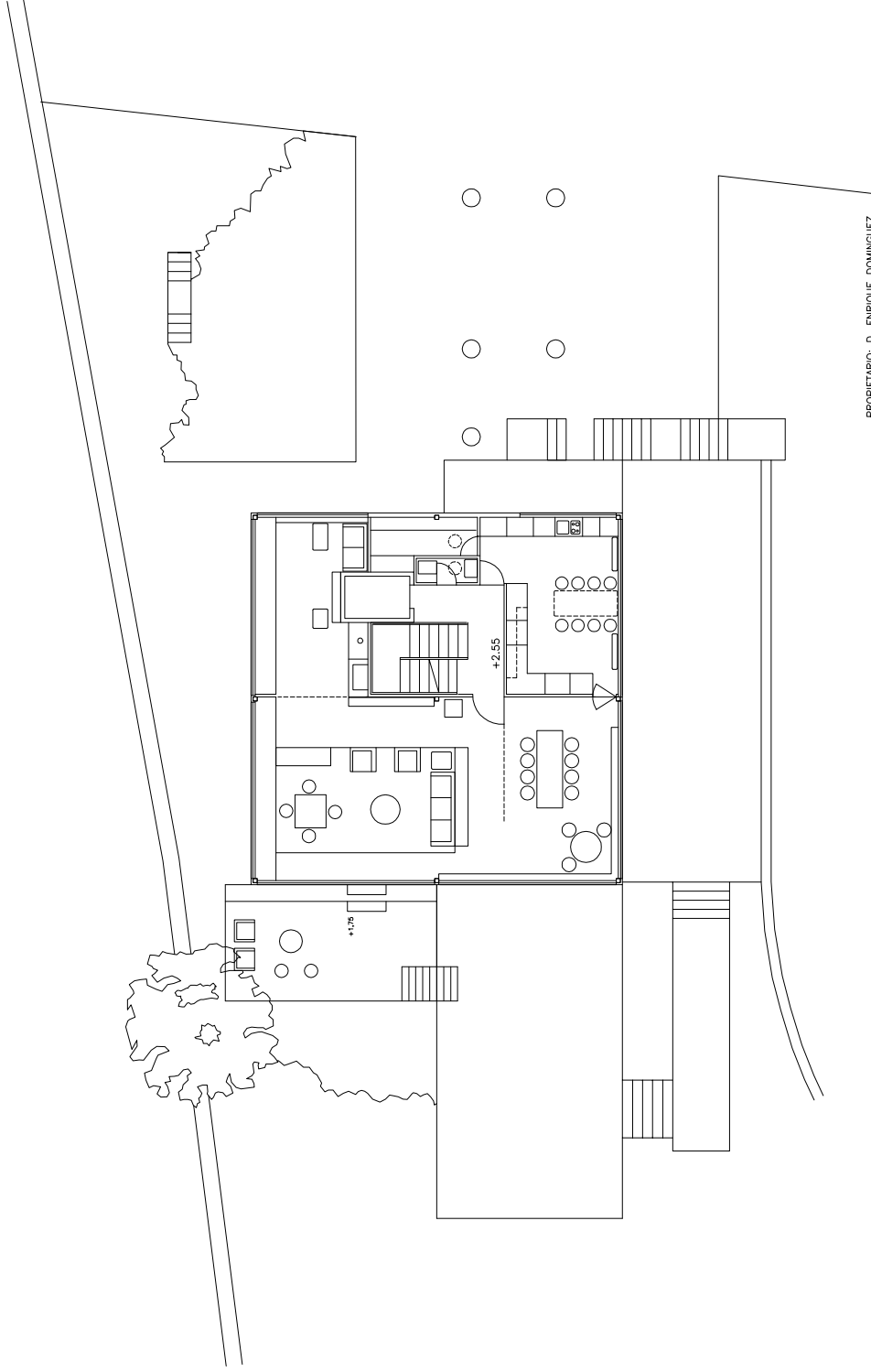
Plano reducido a E 1:200



PROPIETARIO: D. ENRIQUE DOMINGUEZ  
PLANTA DE CUBIERTAS. E 1:50  
MADRID, OCTUBRE 1975

A. DE LA SOTA. ARQUITECTO

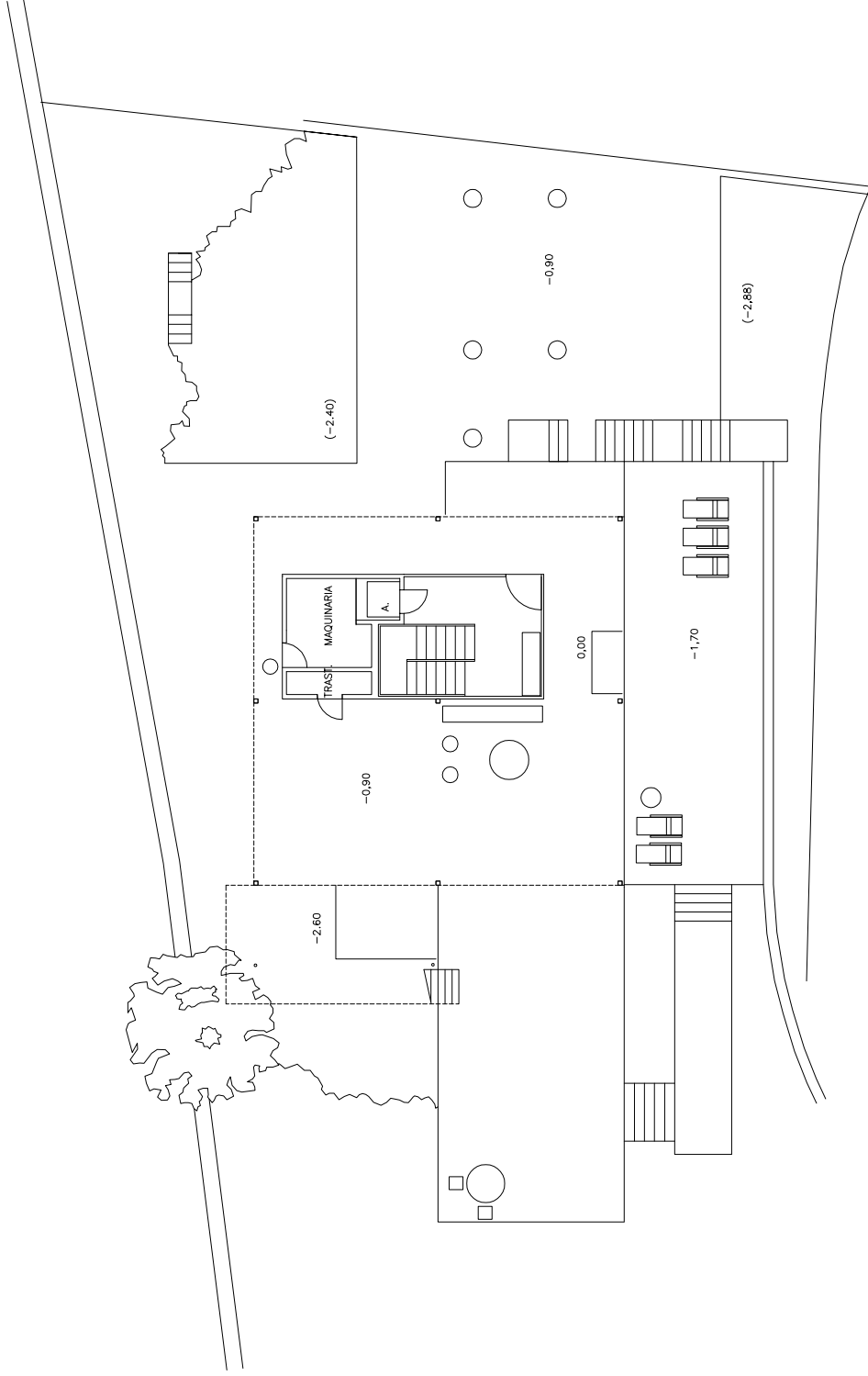
Plano reducido a E 1:200



PROPIETARIO: D. ENRIQUE DOMINGUEZ  
PLANTA ALTA +2.55. E 1:50  
MADRID, OCTUBRE 1975

A. DE LA SOTA. ARQUITECTO

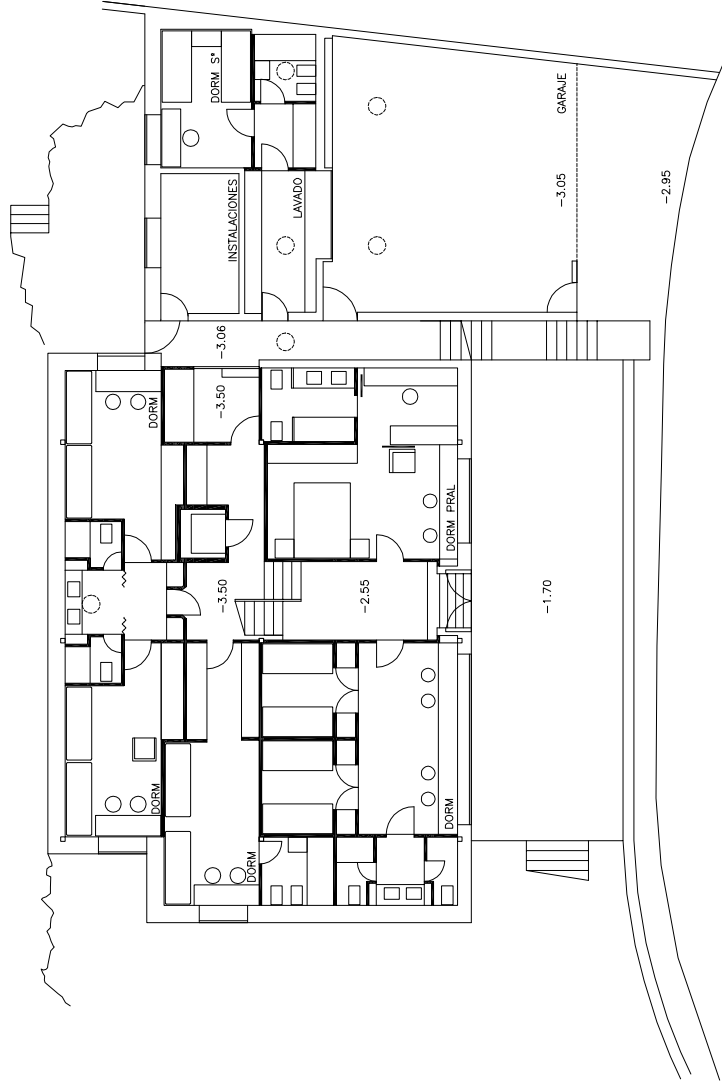
Plano reducido a E 1:200



PROPIETARIO: D. ENRIQUE DOMINGUEZ  
PLANTA DE ACCESO AMUEBLADA. E 1:50  
MADRID, OCTUBRE 1975

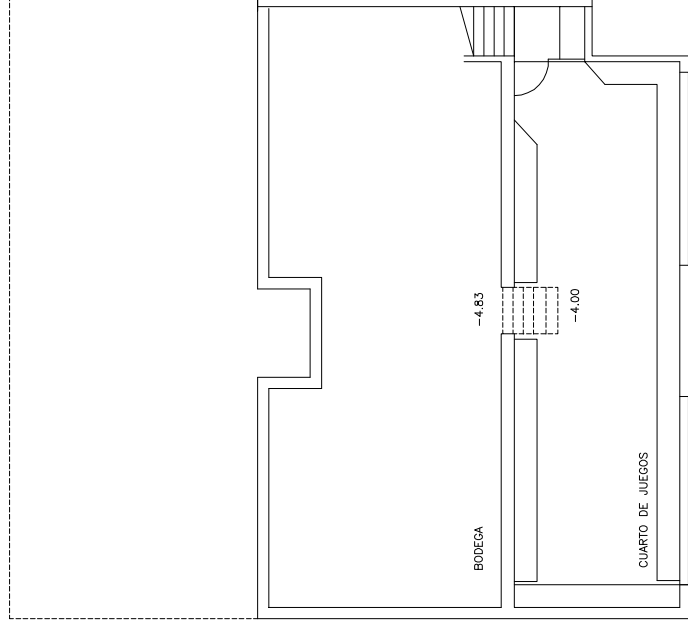
A. DE LA SOTA. ARQUITECTO

Plano reducido a E 1:200



PROPIETARIO: D. ENRIQUE DOMINGUEZ  
PLANTA DE DORMITORIOS. E 1:50  
MADRID, OCTUBRE 1975  
A. DE LA SOTA. ARQUITECTO

Plano reducido a E 1:200



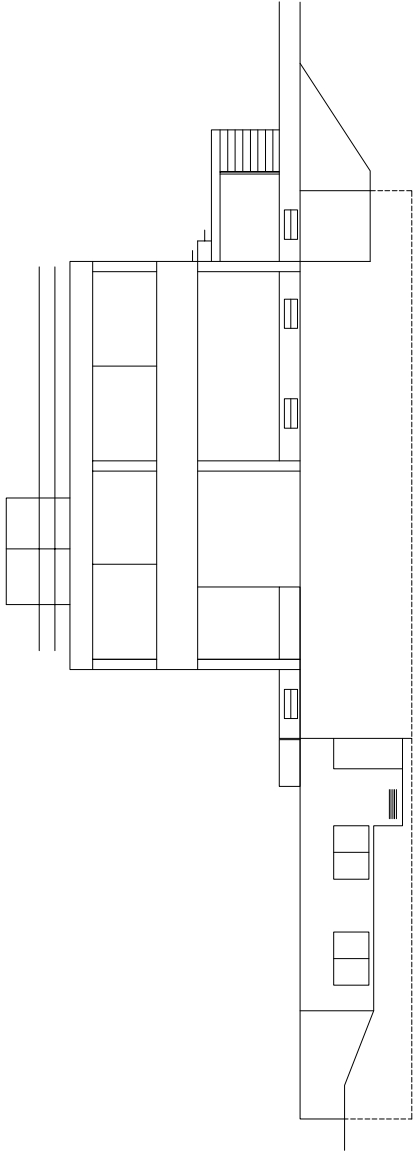
PLANTA BODEGA

PROPIETARIO: D. ENRIQUE DOMINGUEZ  
PLANTA A COTAS -4.00 Y -4.83. E 1:50  
MADRID, OCTUBRE 1975

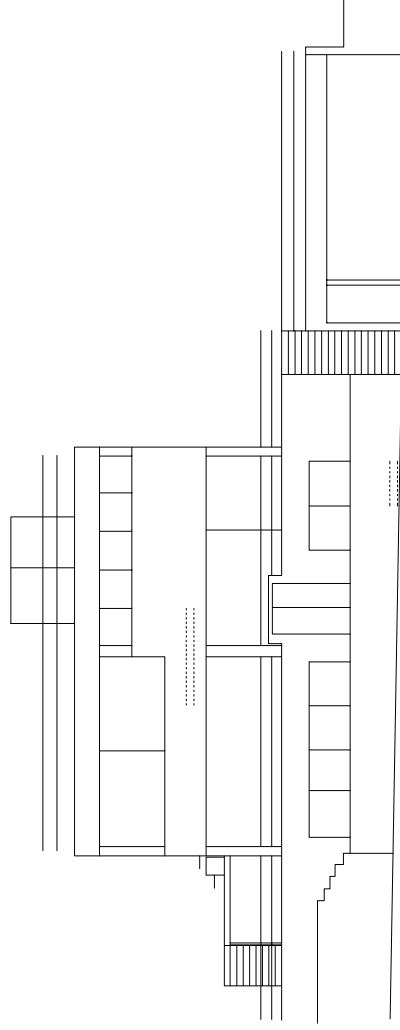
A. DE LA SOTA. ARQUITECTO



Plano reducido a E 1:200

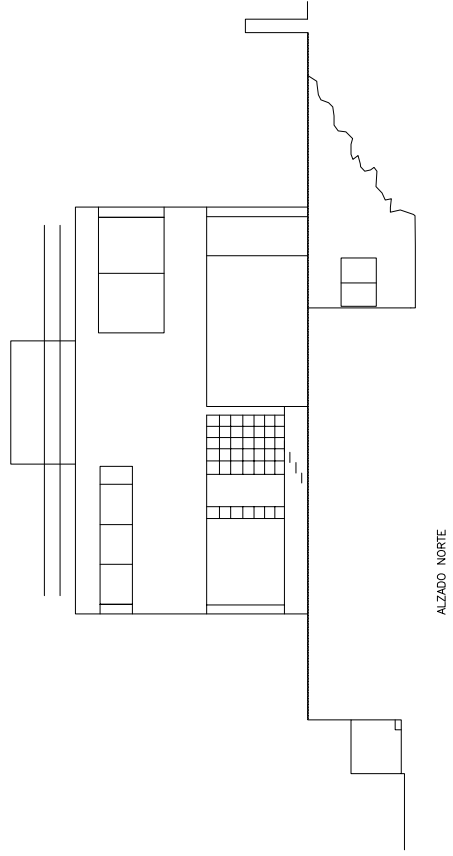
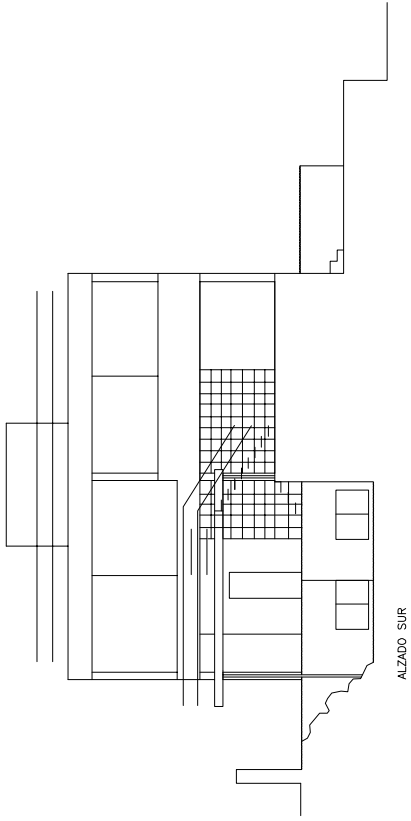


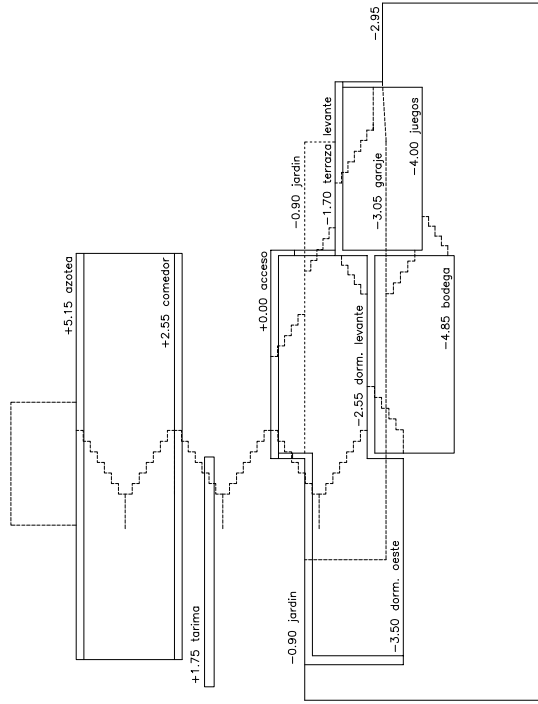
ALZADO OESTE



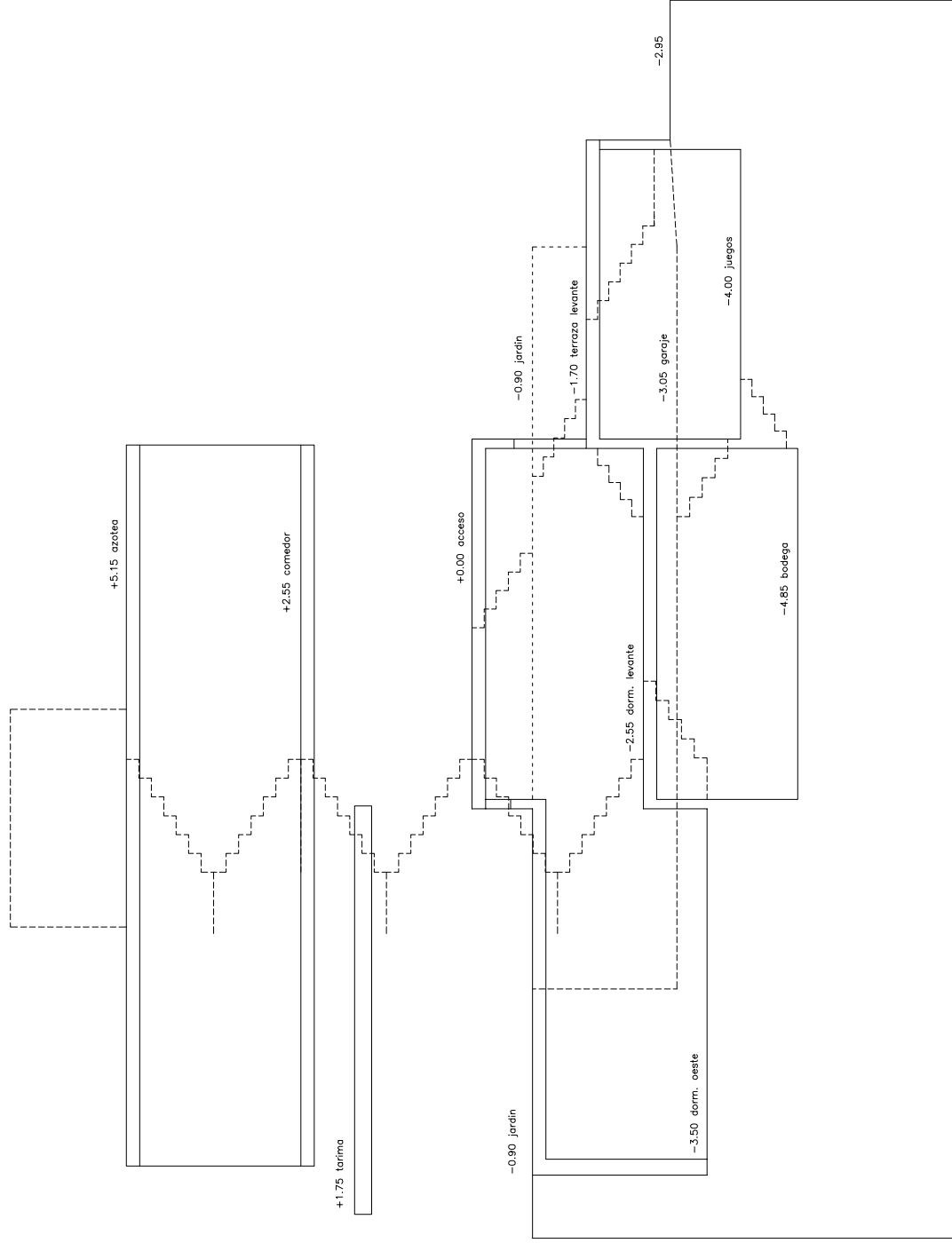
ALZADO ESTE

Plano reducido a E 1:200





Plano reducido a E 1:100



**3. fotografías originales (fundación)**



76\_a\_fo\_d11.jpg



76\_a\_fo\_d13.jpg



76\_a\_fo\_d14.jpg



76\_a\_fo\_d15.jpg



76\_a\_fo\_d17.jpg



76\_a\_fo\_d18.jpg



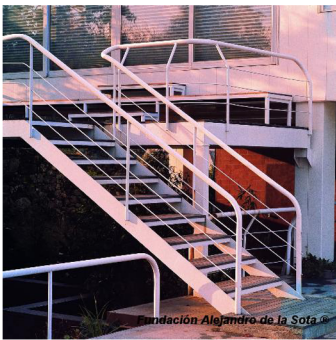
76\_a\_fo\_d2.jpg



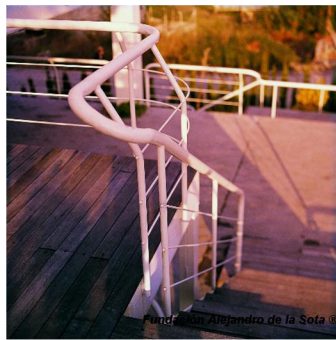
76\_a\_fo\_d21.jpg



76\_a\_fo\_d22.jpg



76\_a\_fo\_d23.jpg



76\_a\_fo\_d24.jpg



76\_a\_fo\_d25.jpg



76\_a\_fo\_d26.jpg



76\_a\_fo\_d27.jpg



76\_a\_fo\_d28.jpg



76\_a\_fo\_d50.jpg



76\_a\_fo\_d52.jpg



76\_a\_fo\_d7.jpg



76\_a\_fo\_d8.jpg



76\_a\_fo\_d9.jpg



76\_a\_fo\_d31.jpg



76\_a\_fo\_d32.jpg



76\_a\_fo\_d33.jpg



76\_a\_fo\_d35.jpg



76\_a\_fo\_d37.jpg



76\_a\_fo\_d38.jpg



76\_a\_fo\_d39.jpg



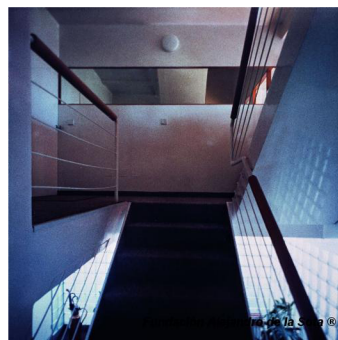
76\_a\_fo\_d4.jpg



76\_a\_fo\_d40.jpg



76\_a\_fo\_d41.jpg



76\_a\_fo\_d43.jpg



76\_a\_fo\_d44.jpg



76\_a\_fo\_d45.jpg



76\_a\_fo\_d49.jpg



76\_a\_fo\_d5.jpg





76\_a\_fo\_fe\_1.jpg



76\_a\_fo\_fe\_20a.jpg



76\_a\_fo\_fe\_20b.jpg



76\_a\_fo\_fe\_21b.jpg



76\_a\_fo\_fe\_24.jpg



76\_a\_fo\_fe\_25b.jpg



76\_a\_fo\_fe\_26a.jpg



76\_a\_fo\_fe\_28.jpg



76\_a\_fo\_fe\_30.jpg



76\_a\_fo\_fe\_34.jpg



76\_a\_fo\_fi\_11.jpg



76\_a\_fo\_fi\_13.jpg



76\_a\_fo\_fi\_14.jpg



76\_a\_fo\_fi\_2.jpg



76\_a\_fo\_fi\_5.jpg

**4. fotografías actuales.**



adls caeyra 2005\_002.jpg



adls caeyra 2005\_007.jpg



adls caeyra 2005\_015.jpg



adls caeyra 2005\_019.jpg



adls caeyra 2005\_020.jpg



adls caeyra 2005\_025\_...



adls caeyra 2005\_030.jpg



adls caeyra 2005\_032.jpg



adls caeyra 2005\_034.jpg



adls caeyra 2005\_035.jpg



adls caeyra 2005\_050.jpg



adls caeyra 2005\_056.jpg



adls caeyra 2005\_063.jpg



adls caeyra 2005\_064.jpg

**7.4 Textos inéditos citados:**

#### 7.4.1. conferencia de Helio Piñón

##### TEORIA DE LA MODERNIDAD Y PROYECTO DE ARQUITECTURA

conferencia dictada el 11-10-2003 en Castellón, colegio de Arquitectos.

##### Introducción

Quiero ante todo agradecer la inesperada –por lo masiva– asistencia al curso: revela una gran amabilidad por vuestra parte, lo que –¿por qué no decirlo?– me carga de responsabilidad; no puedo defraudar impunemente la confianza que habéis depositado en mis intervenciones: tendré que estar a la altura del interés que han despertado estas sesiones. El paso de dos docenas de asistentes a más de un centenar, me obliga a plantear una modificación en el modo de desarrollo de las sesiones que al final de la sesión de hoy propondré. De momento, prefiero entrar en tema: no quisiera que los preámbulos dieran un carácter administrativo a un curso que quiere ser ante todo un ejercicio de reflexión activa.

Rara vez me dirijo a un grupo de arquitectos que se dedican sobre todo a la profesión, a pesar de que en alguna ocasión lo he hecho: precisamente en Castellón, hace años, en unas mañanas de sábados –como aquí– que recuerdo con mucho agrado. En todo caso, no estoy ante una audiencia habitual para mí, lo cual –lejos de incomodarme– me estimula.

Soy consciente de la situación en que se encuentran en la actualidad los profesionales, es decir, los que se enfrentan a la práctica sin coartadas: son los más perjudicados por la decadencia de la arquitectura y, con toda seguridad, no son los culpables. Su obra es, a mi juicio, el mejor indicador de la arquitectura de una época: relaciono la decadencia actual no tanto con la mediocridad de la arquitectura “de autor”, como con la inexistencia de una arquitectura profesional aceptable.

Los profesionales son, en cambio, los únicos que pueden contribuir a atenuar el declive, siempre que abandonen el complejo de dependencia respecto de las **modas**, que en general desarrollan. No se me escapa que lograr esa autonomía requiere una conducta heroica que –por definición– no sería exigible de un profesional, que elige precisamente esa actividad para actuar sin dudas ni sobresaltos.

Es evidente que la arquitectura es una actividad disfuncional –superflua, por tanto– en la cultura actual, lo que contrasta con el aparente interés que despierta en los medios y –por tanto– en las administraciones de diverso rango, siempre tan atentas a los índices de audiencia. Sólo la arquitectura que adquiere los modos del espectáculo parece capaz de sacar de algún apuro a más de un político. En realidad, entre la arquitectura de éxito y los políticos se establece, por lo visto, un pacto tácito: el político utiliza a “estrella” para parecer culto y bien informado, y la “estrella” utiliza al político para parecer buen arquitecto.

No obstante, la arquitectura despierta un gran interés, sobre todo, en el interior de la profesión. Hay, además, un falso interés público que es sólo un espejismo creado por los medios. ¿A que se debe ese interés? A dos motivos fundamentales: a/ a la ilusión de llegar algún día a ser –o aproximarse a– una “estrella”; b/ al fenómeno sociológico que relaciona el arquitecto con un ser privilegiado, culto e influyente.

Hay, sin embargo, razones personales para interesarse por la arquitectura: estas son las que me mueven a proyectar arquitectura y a estar hoy aquí. Por una parte, la inercia histórica es un motivo para proyectar, más allá de su función social: mientras alguien haga arquitectura, existirá la arquitectura; como la poesía, la música o los zapatos a medida. En este caso, el hábito determina la conducta del sujeto, que actúa guiado por una especie de imperativo histórico. Por otra parte, la propia supervivencia de las facultades del espíritu es un pretexto para construir forma: en realidad, mientras quede en la tierra un ápice de inteligencia sensitiva, habrá alguien capaz de ordenar

los elementos del entorno físico, de modo que el reconocimiento de su estructura produzca un placer independiente de la satisfacción funcional.

No hay que buscar motivos relacionados con ningún tipo de redención ambiental a la hora de explicar la supervivencia ocasional de un sistema socialmente obsoleto: el ejercicio de la subjetividad que comporta la práctica artística actúa sobre unas condiciones históricas determinadas, cuya asunción determinará el sentido de la obra. No se debe confundir los grandes rasgos del período histórico con las circunstancias particulares de determinados ámbitos de actividad: la arquitectura auténtica emerge actualmente en el margen de disfuncionalidad que se da en esos ámbitos peculiares e infrecuentes.

De todos modos, no quiero dejar de manifestar mi convicción de que, si nuestra profesión sobrevive a la crisis –de identidad y de competencia– que sufre desde hace décadas, será porque los arquitectos serán capaces de asumir un cometido técnico que ahora desdeñan, empeñados en ocupar un espacio gris tensado por un extremo por las estrellas con renombre y por otro por las servidumbres de una profesión que sobreviva gracias al proteccionismo corporativo, sin que su existencia se justifique por la calidad de sus prestaciones –estéticas y, sobre todo, técnicas– a la sociedad.

De todos modos, hablaré de la arquitectura como práctica artística, no porque crea que habitualmente lo es: por el contrario, ni el uno por mil de los proyectos que se construyen tienen nada que ver con el arte; en cambio, las mayores aberraciones visuales y constructivas, las más osadas extravagancias y despilfarros sobre los que tenía que caer el peso de la ley, se perpetran en nombre del arte. Por tanto, la mejor manera de neutralizar la coartada que hay en el fondo de esas fechorías es dejando claro que el arte es otra cosa.

### **Vigencia estética de la modernidad arquitectónica**

Si hubiera que identificar el problema básico de los arquitectos, no cabe duda de que el mayor desasosiego lo causa el ¿cómo hacer buena arquitectura?; en cambio, **el problema verdadero es responder a ¿cómo se yo que eso está bien?** No es, por tanto un problema técnico, sino un problema de capacidad de juicio: en efecto, no se trata de aprender una técnica capaz de garantizar la calidad del producto –como ocurre en la producción industrial–, sino ser capaz de identificar la calidad –atributo equívoco, por definición– como condición indispensable para usar la técnica adecuada para alcanzarla en cada caso.

Como se habrá advertido, no es una cuestión de seguridad, sino de convicción. Naturalmente, para que haya convicción debe haber criterio. Nunca se puede hablar de seguridad, a propósito de la arquitectura: el arte no describe o predice hechos, sino que propone valores, es decir, actúa con criterios que constituyen la vertiente operativa de principios generales: pertenecientes al arte como sistema o a cualquiera de sus subsistemas disciplinares o históricos. Pero tales valores, por una parte, están contenidos sólo implícitamente en la obra y, por otra parte, para que haya una experiencia artística auténtica, tienen que ser reconocidos por el espectador.

La teoría no puede ayudar mucho en esta situación; no se trata de un instrumento de medida ni de un código prescriptivo: la teoría –en sentido estricto– es la tentativa de encontrar, mediante la reflexión, explicación a fenómenos que no se logran entender con el sentido común. Es necesario, por tanto, para la existencia de teoría: a/ una pregunta, y b/ capacidad para responderla. Preguntarse si es más moderno el racionalismo o el organicismo –pongamos por caso– no es una cuestión teórica, sino una preocupación relacionada con la estrategia personal: el problema relevante es conocer la historicidad de una y otra doctrina, así como su entronque con los criterios formales de la modernidad, que es el ámbito cultural en que nos movemos.

A este respecto, convendría saber, por ejemplo, que el organicismo no es una forma de asumir la modernidad, sino el modo más demagógico de invertir sus principios: en

efecto, la **modernidad** plantea la construcción de objetos dotados de una estructura formal consistente, específica de cada caso; lo que sitúa en el objeto los criterios de su propia legalidad formal. El organicismo, en cambio trata de tomar los criterios de organización de sus objetos de los organismos vivos, sin advertir que la finalidad que caracteriza unos –objetos– y otros –organismos vivos– es de naturaleza esencialmente distinta, como advirtió Kant hace más de doscientos años. Más adelante me detendré en esta punto: baste ahora esta referencia esquemática de cómo lo que a menudo se ha planteado como **una superación de la modernidad**, alternativa a sus criterios de forma, no es otra cosa que un anacronismo denunciado ya a finales del siglo XVIII.

En cualquier período histórico –sea cual fuere el panorama de doctrinas vigentes que lo caracterizan– la práctica de la arquitectura adquiere un sentido específico que depende del uso que el autor hace de los principios teóricos y operativos –de los materiales, diría Adorno– que el tiempo pone a su disposición, es decir, que la cuestión del sentido no puede obviarse, por clara que parezca la hegemonía de un sistema de convenciones sobre los otros que se dan a la vez. Digo esto porque me he resistido, desde el mismo momento en que vi escrito el término “posmodernismo” a pensar que tuviese que ver con una situación de agotamiento estético e histórico de la modernidad.

Ello me impulsó, hace más de veinte años, a orientar mi reflexión a conocer el **fundamento de la modernidad**: los esfuerzos en demostrar su superación histórica me parecieron sospechosos; a mi juicio, no eran más que una confirmación de que se trataba del marco estético en que se desarrollaba mi práctica de la arquitectura. Naturalmente, no podía tranquilizarme con planteamientos a penas vislumbrados, de carácter más o menos personal, por lo que me propuse elaborar una teoría capaz de explicar tanto la consistencia de su armazón teórico, como –sobre todo– la formalidad específica que avala la identidad de las obras concretas. Ello me ha ayudado tanto a conocer sus principios estéticos como a corroborar su vigencia; convicción que, aunque intuitivamente, tenía desde muy joven.

No se trata, en efecto, de saber que hacer para ser más moderno, sino de conocer lo **que aportó el modo moderno de concebir al clasicismo académico: los dos grandes sistemas arquitectónicos de la historia**. Se trataba de conocer la magnitud y el sentido del cambio que supuso el modo moderno de construir la forma en el proceso de evolución histórica de los modos de concebir: en realidad, mi proyecto se basó en plantear en términos de orden visual lo que, en general, los manuales consideran fruto inmediato de una nueva moral, de la mentalidad industrial, de la nueva tecnología o de la angustia burguesa. Si se hubiese conocido tanto el espesor estético de la arquitectura moderna como su trascendencia histórica– más allá de las caricaturas ingenuas de los manuales–, probablemente no se hubieran planteado muchas de las alternativas que, con más precipitación que lucidez, han intentado sustituir a sus principios desde recién acabada la segunda Guerra Mundial.

De todos modos, cuarenta años antes, el interés de un arquitecto comprometido con el proyecto por conocer las bases estéticas de la modernidad no tenía el mismo sentido que pueda tener hoy: Mario Roberto Álvarez o Gordon Bunschaft (SOM) –por referirme sólo a dos de mis arquitectos preferidos–, que nacieron a comienzos de la segunda década del siglo XX, no necesitaron escribir ningún libro, ni asistir a ningún master, para proyectar y construir arquitectura de máximo nivel; entendieron el fundamento de la modernidad, simplemente captando sus modos de concebir, al mirar con atención sus productos: es decir, obras construidas y, sobre todo, publicaciones especializadas. Mi generación –y, más aún, las siguientes– tuvimos que descubrir la modernidad con esfuerzo: crecimos en plena cruzada contrarreformista y maduramos en un tiempo en que sus criterios de orden eran sistemáticamente cuestionados: tuvimos que sobrevivir al organicismo, al realismo, a las neovanguardias (la racional, la inclusivista y la sintacticista), al posmodernismo, al regionalismo crítico, a la deconstrucción, al

minimalismo, al cataclismo geológico—es una propuesta de marca para una tendencia que apunta— y a lo que el futuro nos depare.

No cabe duda de que se pensó que la **modernidad** era un episodio más de los que, con periodicidad decenal, dan textura a la historia del arte, empeñados en modificar las convenciones con un talante tan radical como efímero: las vanguardias sucesivas que —con periodicidad decenal— jalonan la historia del arte del siglo XX, según se recoge en los manuales, son episodios que los críticos han descrito a imagen de esa idea relativa de modernidad. Sólo con una idea costumbrista de modernidad se puede degradar la noción de vanguardia a la de simple movimiento periódico más o menos crítico con las convenciones inmediatamente anteriores.

En la actualidad no se puede actuar con inocencia: hoy la modernidad no es de sentido común, por eso hay que abordarla como problema teórico. No se puede continuar reduciendo a un conjunto de rasgos estilísticos, ni una sarta de preceptos morales o ideológicos, sino que hay que reconocerla como un **modo de afrontar y resolver la construcción de la forma radicalmente distinto del clasicista, sin perder un ápice de la consistencia que caracteriza su idea de orden.**

Reivindicar la arquitectura moderna en la actualidad es, por otra parte, como tratar de identificar los restaurantes chinos en China: en todo caso, son los otros los que han de darse a conocer, puesto que están en suelo extraño. No cabe duda de que ninguna de las doctrinas que han tratado de sustituir los principios de la modernidad ha conseguido hacer olvidar sus criterios de construcción formal: su vigencia estética es absoluta. Otra cosa es la estadística: el neoclasicismo no perdió vigencia porque la mayoría de artistas de comienzos del siglo XIX lo abandonaran, sino porque la irrupción del romanticismo provocó el relevo estético, en tanto que constituye su superación histórica.

Sólo se puede hablar de superación histórica cuando el nuevo sistema introduce valores que amplían las condiciones de la síntesis formal que supone el proyecto: el romanticismo incorpora la acción subjetiva a la sistematicidad neoclásica, con lo que prepara el terreno para la emergencia de la modernidad. Momento que se caracteriza por liberar los criterios de orden sobre los que actúa la subjetividad romántica; con ello se amplía el ámbito de la construcción formal, es decir, aquello que algunos espíritus solemnes prefieren llamar creación.

### **Fundamento estético de la modernidad**

Pero, ¿en que consiste realmente el núcleo estético del arte moderno? La modernidad instituye un modo de entender la forma que sustituye el impulso de mimesis por el de construcción: se abandona la autoridad normativa del tipo arquitectónico —entidad convencional, con vigencia social e histórica— para centrar el empeño en la concepción de un artefacto, en dotarlo de una estructura definida con criterios de forma consistentes. Se renuncia al sistema tipológico como instancia normativa que legitima históricamente —y avala formalmente— la estructura espacial del edificio, para plantearse su estructura en términos de concepción subjetiva: en adelante, nada exterior al objeto podrá determinar o verificar a priori la estructura formal de su constitución. Sólo en ese aspecto — en la renuncia a seguir recurriendo al estilo como sistema normativo— puede hablarse de antiestilismo de la arquitectura moderna.

El influjo de la modernidad en arquitectura se intensifica y da sus primeros frutos en la segunda década del siglo XX: en efecto, la arquitectura empieza en esos años a asumir la nueva idea de forma que propusieron las vanguardias pictóricas durante la década anterior. Si se quiere atribuir al concepto de vanguardia un sentido genuino —el único que le confiere fecundidad teórica—, no debe aplicarse a la arquitectura, sino reservarse a la pintura, en el terreno de las artes plásticas. La arquitectura será, no obstante, la más beneficiada por sus descubrimientos, ya que aprovechará de sus principios sin las servidumbres del alumbramiento: lo que conocemos como



arquitectura moderna, en sentido estricto –la que se apoya en un criterio de forma abstracta, consistente y específica del objeto–, se apoya en la noción de forma descrita en tres ámbitos vanguardistas precisos: el suprematista, el purista y, sobre todo, el neoplasticista.

El expresionismo pictórico y sus consecuencias, el dadaísmo y el surrealismo, asumirían la condición de vanguardia en un sentido distinto: en realidad, no constituyen un propósito de replantear la forma desde criterios constructivos específicos, sino que centran su propósito en denunciar –con los modos del arte– los vicios del propio arte, en tanto que producto –a su juicio– reflejo de una sociedad que abominan. El propósito se aleja, por tanto, de la construcción de la forma para situarse en la acentuación y distorsión de determinados rasgos de la imagen con fines expresivos; comunicativos, en definitiva. Si las vanguardias formales tienen un cometido centrípeto, sobre el propio arte, las vanguardias críticas se empeñan en una acción centrífuga, dirigiendo sus mensajes a la sociedad.

Se trata, como se ve, de dos nociones distintas de vanguardia que a menudo se confunden, lo que provoca como resultado una noción banal de vanguardia como avanzadilla, limitada al sentido que se da al término en la milicia.

Uno y otro planteamiento constituyen los dos polos que determinan el espectro de las actitudes ante el arte: arte como forma y arte como expresión. Así como las vanguardias abstractas suponen una ruptura efectiva en la tradición del arte formalista –en efecto, subvierten los principios formales del clasicismo, aunque continúen situando en lo formal el ámbito de la práctica artística–, las vanguardias críticas –por hacer referencia al aspecto esencial de su cometido– no suponen una discontinuidad similar: en efecto, el expresionismo puede considerarse un cambio en el acento de la acción de pintar respecto del realismo o del impresionismo –por hablar de sus antecedentes históricos–, pero no un relevo de los principios y técnicas; ni menos del modo de plantear la relación entre el arte y el espectador: por el contrario, recuperan la dimensión persuasiva que el arte ha asumido como cometido propio en determinados períodos de la historia. El dadaísmo –por referirme a una doctrina concreta– ejerce a menudo su acción crítica usando instrumentos y criterios visuales de las vanguardias constructivas –los *collages*, de los que Dada se vale con frecuencia, tienen una clara ascendencia cubista–, frente a las cuales, en el fondo, elaboraban sus manifiestos.

Desde esa perspectiva, se puede considerar que el expresionismo y su herencia, al situar su impulso vanguardista en el uso de la pintura para ejercer la crítica moral e ideológica – no ya en la renovación de las convenciones sobre las que la pintura se apoya y basa sus relaciones con el espectador–, actúan como puente entre la modernidad y la tradición, que evita el papel decisivo de las vanguardias formales: en efecto, así como determinados desarrollos del arte del siglo XX no se conciben sin el antecedente de las vanguardias abstractas, las actitudes de tendencia expresionista en ocasiones son productos del mestizaje con aquellas, otras veces se plantean en continuidad con la pintura tradicional –sin acusar la ruptura vanguardista– y en otros casos son acciones más o menos expresivas, cuya concepción y modo de incidencia son ajenos totalmente a lo artístico, por generoso que se sea al establecer los límites del arte.

### **Estilo y forma en la arquitectura moderna**

La concepción moderna persigue –como se ha visto– una formalidad específica, apoyada en criterios irreducibles a sistemas o reglas de carácter general; en ese aspecto, se opone a la noción tradicional de estilo. Ahora bien, si el estilo se entiende como un modo de concebir –apoyado en valores que generan criterios, espaciales y formales–, tiene sentido hablar de estilo Internacional para referirse a la arquitectura moderna: en efecto, se trata de una arquitectura que comparte ciertos principios generales que tienen que ver con el modo de afrontar el proyecto, no con las

características del resultado. La noción de estilo Internacional se utilizó probablemente por primera vez en la muestra preparada por H. R. Hitchcock y Ph. Johnson en 1932 para describir una arquitectura que, aunque pertenecía a ámbitos culturales y geográficos diversos, presentaba rasgos comunes. Pero si bien la calificación se apoya en un principio en la mera identificación de rasgos, pronto los autores advierten que tras la similitud figurativa hay un modo de abordar el proyecto radicalmente nuevo y, de algún modo, compartido por arquitecturas pertenecientes a países diversos y distantes.

Incluso, como propondré aquí en Valencia dentro de unas semanas, en el marco del congreso del Docomomo, es preferible referirse a estilo Internacional a hablar de Movimiento Moderno: expresión equívoca, que convierte una revolución estética sin parangón en la historia, en una cruzada de unos pocos iluminados, convencidos de que la revolución de la modernidad artística era, sobre todo, de tipo social y técnica.

En este punto, considero esencial detenerme un momento en el concepto de forma: una noción que se usa constantemente y casi siempre en su acepción vulgar, aquella que la aproxima a la idea de figura, llegando incluso a identificarla con ella. Probablemente, el motivo del malentendido está en que se plantea mal la cuestión: si uno se pregunta ¿cuál es la forma de un edificio?, lo más probable es que acabe concluyendo que se trata del conjunto de rasgos que lo identifican, es decir, aquellos que determinan su apariencia. De ahí que la noción de forma se confunda con el de figura, tal como se suele hacer en la vida común.

De todos modos, si se quiere que la noción de forma además de correcta –tanto en el marco de la filosofía como en el del arte– sea fecunda, se debe definir con precisión: los textos sobre música –actividad artística formal, por excelencia– suelen ser muy claros a este respecto. El diccionario de música de Roland de Candé, en su edición francesa de bolsillo, de 1961 –por referirme a un clásico–, la define como “la manifestación superior de una estructura organizadora, de una intervención de la inteligencia sobre el azar”; y añade que “la forma es la condición del arte”.

Manifestación que supone la acción de una mente ordenadora: por bello que sea un paisaje, el arte no se manifiesta en él, sino que hace falta la acción de un pintor que revele algunos aspectos de esa realidad –escogiendo el punto de vista, el encuadre, la luz, el cromatismo– en función de una forma preconcebida.

La forma es pues producto de la acción del sujeto: un árbol, en sentido estricto, no tiene forma, sino una estructura orgánica que vincula sus elementos, cuya manifestación por parte de un pintor o un fotógrafo alcanzará la condición de arte, precisamente por lo que tiene de revelación de algo que es irreducible a la mirada común. La forma no tiene existencia real, sino que es el resultado de la proyección de un a priori del sujeto sobre la realidad, de modo que la transforma con criterios artísticos. Este a priori subjetivo está compuesto por una parte universal –innata– y una parte convencional –aprendida–, de modo que varía según la competencia visual con que cada uno se aproxima a las obras de arte. La forma, por tanto, en tanto que mirada subjetiva, revela algún atributo constitutivo de la realidad sin poderse de ningún modo identificar con la ella.

Cuando hablo de la formalidad de un lugar, por tanto, no estoy refiriéndome a la forma del lugar –que, por definición, no tiene, en tanto que naturaleza–, sino tan solo apunto que la posibilidad –virtualidad– formal de ese enclave, reconocida por el arquitecto que ha de intervenir en él, resulta un elemento esencial de la síntesis que comporta la concepción del futuro edificio. Del mismo modo que el arte tiene finalidad –es decir, la condición de los organismos vivos– sin que ello responda a un fin determinado, sino que se trataría de una finalidad abierta –no determinada, por decirlo así–, la naturaleza tiene formalidad –es decir, la condición de los artefactos estructurados– sin tener forma, en todo caso, tiene una estructura determinada por factores geológicos y el transcurso del tiempo.

Conviene distinguir entre la forma y el concepto por cuanto pertenecen a dos universos epistemológicos distintos: el concepto surge del encuentro de los a priori del sujeto con la realidad, dando lugar al conocimiento fenoménico. El arte no tiene por objeto conocer sino reconocer universos ordenados, mediante el juicio: la forma es, de ese modo, la manifestación de los criterios de orden de tales universos; los criterios de forma que determinan la capacidad de juicio sirven tanto al artista como al espectador: pese a la diferencia de sus roles respectivos, tanto la construcción artística como la experiencia de la obra de arte encuentran en la forma su condición de posibilidad.

Una vez se consuma el abandono del tipo –elemento que, en la medida que incorpora la experiencia estabiliza la forma a lo largo del tiempo– el arquitecto actúa libremente, sin otro condicionante que procurar la condición de forma a una estructura organizativa que de identidad a la obra. De ahí que la modernidad arquitectónica precisamente a la vez que abandona la convención tipológica que resuelve –en la medida que obvia– el problema de la forma, acentúa la dimensión formal de las obras. La modernidad es, por tanto, un modo de intensificar la construcción de la forma: libera la coacción de los principios compositivos clasicistas pero sin renunciar un ápice a la precisión y consistencia de la estructura formal del objeto.

El tipo arquitectónico, elemento esencial en la tradición clasicista y vinculado a una clase de edificios, constituiría lo que en música se ha llamado la “forma concreta” –correspondiente al género: la sonata, el rondó o la mazurca–, mientras que la concepción moderna, específica de cada objeto, sin estar determinada por convenciones previas, trataría de alcanzar “la forma abstracta”, es decir, un sistema de relaciones que tiene existencia al margen de la realidad de una u otra obra– en tanto que tiende a lo universal– si bien es específica de cada una de ellas. Esta es precisamente la característica esencial de la forma en arte: ser específica y autónoma a la vez, esto es, identificar al objeto y, al mismo tiempo, tener existencia al margen de su materialidad concreta.

De todos modos, más que preguntarse por la forma de un edificio, que –como digo– puede inducir a simplificaciones indeseables, es conveniente ser capaz de distinguir lo formal, frente lo estilístico y lo figurativo, de modo que, tanto en la experiencia como en el proyecto, cada cual conozca el alcance de sus propósitos y, por tanto, la naturaleza de su arquitectura. Sólo si se incorpora a la conciencia la noción de lo formal como condición del arte y, a la vez, atributo del orden que confiere identidad de la obra, se alcanzará a entender una idea auténtica de modernidad, más allá de tópicos figurativos o mitos estilísticos.

### **Forma e identidad**

Volviendo a la caracterización de la modernidad arquitectónica, su idea de orden es esencialmente distinta de la clásica: no se basa en la jerarquía, sino en la clasificación; no se apoya en la igualdad de las partes, sino en su equivalencia; no persigue la simetría, sino el equilibrio. Pero, tanto la arquitectura clásica como la moderna se basan en una idea fuerte de orden, si bien la forma moderna acentúa la noción de disposición equilibrada respecto a la de regularidad; en ese sentido, puede hablarse de uno y otro sistema como de los dos grandes formalismos de la historia del arte.

La idea de forma moderna, como la clásica, se basa en un conjunto de relaciones interiores al objeto pero, a diferencia de ella, no está determinada por ningún sistema o regla, anterior o ajeno al objeto. Cada producto de la concepción moderna encuentra su legalidad formal al concluir su proceso de concepción: el orden es específico de cada objeto y aparece sólo al final del proyecto. Tal estructura, propia de cada artefacto, le confiere una identidad concreta: le hace “ser algo”, sin necesidad, por tanto, de “parecerse a nada”. El rasgo que caracteriza a la falsa arquitectura moderna es el hecho de plantearse con el propósito de “ser como” –es decir, parecerse a– otra arquitectura, considerada como modelo, no el “ser por si misma”; de ese modo, al

renunciar a la identidad específica de las obras, se invierte el proceso estético e histórico y se recupera el impulso mimético que la modernidad abandona al plantearse el proyecto como construcción genuina.

De lo anterior se deduce que la subjetividad del autor revela, a través del proyecto, la naturaleza del problema que encierra la irrupción del programa en el lugar: no se trata de identificar el problema mediante la razón y luego resolverlo con la arquitectura; el proyecto no actúa sobre problemas, sino sobre programas: la identificación del problema previa a la propuesta arquitectónica –de carácter artístico– sería necesariamente racional, y la arquitectura no basa sus criterios de concepción en preconceptos racionales, sino en procesos de intelección visual en los que la propuesta formal resuelve situaciones a la vez que revela el carácter atípico de su naturaleza.

No tiene sentido, por tanto, hablar de ortodoxia, a propósito de la arquitectura moderna: la ortodoxia es un concepto doctrinal o ideológico, no estético. Por definición, la arquitectura moderna no actúa con modelos que imitar ni reglas que seguir, sino con criterios de forma que sólo pueden verificarse al final del proceso, precisamente porque hasta entonces no se dispone de la regla específica que da identidad a la obra concreta: sólo al final del proceso de proyecto se reconocen los criterios que permiten captar la formalidad específica del objeto.

De lo anterior se desprende que la cuestión de la identidad del objeto es de importancia decisiva en la arquitectura moderna: en efecto, si cada artefacto encuentra su criterio de forma solo al final del proceso de su constitución, el criterio de calidad está estrechamente vinculado a la identidad de su estructura espacial. El primer requisito de un artefacto moderno es estar configurado según reglas propias, esto es, llegar a “ser” algo que tiene una consistencia formal propia, con independencia de cualquier regla o precepto de carácter general.

En la arquitectura clásica, el criterio de identidad de la obra reside en el tipo: la propia descripción hace referencia a una clase de objetos definidos por una serie de invariantes estructurales, es decir, por una serie de atributos típicos. En la arquitectura moderna, lo que identifica la obra es una estructura espacial consistente, constituida sobre los requisitos del programa, entendido en sentido amplio – constructivo, funcional, económico: la descripción de la obra hace referencia, en este caso, a las peculiaridades del programa que han dado lugar a una estructura formal específica, ya no típica, como ocurre con la arquitectura clásica.

### **La forma y la función**

La arquitectura moderna es funcional en tanto que encuentra en el programa el estímulo básico para su constitución, sin que ello signifique que la verificación de la calidad del artefacto puede reducirse a una mera comprobación del grado de satisfacción funcional que propicia. En ese sentido –y sólo en ese– puede hablarse del funcionalismo de la arquitectura moderna; no obstante, a menudo se entiende el funcionalismo como la mera determinación funcional de la forma: una serie de eslóganes –que suenen tan mal en castellano como en inglés, por el abuso que supone descontextualizarlos– contribuyen a aumentar el desprestigio que los críticos han conseguido atribuir a la arquitectura moderna.

En realidad, los modos de afrontar el proyecto que se han sucedido a lo largo de los últimos cuarenta años –aquellos que se deben considerar posmodernistas, en sentido estricto–, han obviado el programa a la hora de proponer la estructura espacial de sus productos; en efecto, al desplazar el interés del proyecto desde el ámbito de la forma al de la imagen, en unos casos, y al de la “expresión” de valores y hábitos, en otros, se produce un cambio de competencia: el programa deja de ser un estímulo para la concepción porque ya no se trata de concebir, es decir, de generar un artefacto genuino dotado de identidad, sino de gestionar unas imágenes afectivas –referidas a

la historia o a la técnica— cuya verosimilitud arquitectónica depende de cómo consigan albergar el programa.

Tal abandono de la consideración del programa como estímulo y elemento de identidad del proyecto se debe a la pérdida de capacidad de abstracción por parte de los arquitectos: en efecto, aunque pueda parecer un contrasentido, la capacidad de pensamiento visual —lo que comporta necesariamente cierto hábito a la abstracción— propicia la consideración del programa, mientras que la pérdida de la condición visual que determinó el abandono de los criterios modernos, determinó la incapacidad para atenderlo como merece. Al centrar el interés del proyecto en la gestión de imágenes, la arquitectura posmoderna renuncia a identificar la dimensión universal de los episodios concretos —condición esencial del pensamiento visual—, de modo que abandona la larga distancia y no ve más que los pormenores del objeto; de ese modo, se abandona la mirada sintética —propia del arte— y se adopta una visión analítica —propia del científico—, particularmente negada para la concepción formal.

De ese modo, la pérdida de la abstracción que es consubstancial a la modernidad no es una mera circunstancia que incide en la apariencia de la arquitectura sino que — como se ve— afecta a la propia concepción, desde sus inicios: es decir, determina la consideración del programa como impulso inicial del proyecto y, a la vez, instancia sobre la que se apoya su identidad formal.

Tal situación ha propiciado dos modos opuestos de atender al programa que, paradójicamente, reflejan un abuso similar de la noción de funcionalidad. Por una parte, la arquitectura que acentúa su dimensión figurativa, se plantea como un contenedor coactivo, en tanto que fuerza la inclusión del programa en unos ámbitos claramente ajenos a la estructura de las actividades que contempla. Por otra parte, la arquitectura que confía su valor a la expresión directa de su proceso —constructivo o deconstructivo, es igual—, trata de compensar la falta de criterios estructurantes con una supeditación servil a las condiciones más tópicas del programa: sin estructura alguna con la que confrontar la mera actividad funcional, intenta darle curso de un modo directo e inmediato, con el fin de compensar ante los usuarios —y supongo que ante la historia— la extravagancia de sus configuraciones.

Las arquitecturas líderes de la actitud que comento no se orientan a la experiencia a través del juicio: en todo caso, tratan de sustituirla por la simple adhesión incondicional, ya que su propósito es conseguir la persuasión del espectador; se muestran como si surgiesen previamente juzgadas: no cabe reconocerlas, sólo pretenden complicidad; ante ellas no cabe otra reacción que la seducción o el rechazo; se apoyan en el baremo de una fama conseguida a base de más insolencia que autoestima.

Son arquitecturas perfectamente funcionales para la cultura actual, que se aprovechan —y, a la vez, fomentan— la desorientación y la falta de capacidad para juzgar por uno mismo: en definitiva, perpetúan la condición de vasallaje estético en que vive el público desde hace varias décadas. A falta de criterios relevantes, la verificación del proyecto se convierte en un acto de fe personal; el reconocimiento por parte del público, a falta de la experiencia estética personal, es el resultado de un acto de fe colectiva.

El programa constituyó el elemento esencial para la arquitectura moderna, sobre todo para la que en la segunda mitad de los años cincuenta alcanzó la plenitud, al convertirse en un modo habitual de concebir, sin tener ya que argumentar en cada ocasión su oportunidad histórica y su calidad estética. Cuando digo que el programa proporciona una identidad a la obra de arquitectura moderna similar a la que confería el sistema tipológico a los edificios del clasicismo, no estoy refiriendo un precepto teórico, sino describiendo las conclusiones de una verificación empírica.

El Ayuntamiento de Rodovre, la casa Catases o el Seagram building —por hablar de tres edificios distantes, geográfica y culturalmente—, no se pueden explicar al margen del programa: no porque su configuración revele los pormenores funcionales de sus respectivos usos, sino porque, sólo la consideración de las posibilidades organizativas

del programa permite concebir propuestas formales que sinteticen los requisitos diversos que lo componen.

En la actualidad, por el contrario, el programa es objeto de desconsideración tanto en las escuelas de arquitectura como en la calle: la mayor parte de la arquitectura actual –por referirme de algún modo a lo que no es más que mala construcción– parece decidida frente al programa; considerado como una simple relación cuantitativa de condiciones, se incorpora al edificio como un escollo a salvar: es frecuente oír el argumento de que “la complejidad del programa impidió hacer arquitectura”, dando por sentado de que se trata de dos realidades distintas, determinadas por valores prácticamente contrapuestos.

En realidad, sólo cuando se consigue captar la estructura de la actividad se puede iniciar la concepción: estructura que no puede reducirse a la suma de los requisitos funcionales particulares, sino que define el ámbito de posibilidad de la forma, en la medida que consigue apreciar las estructuras formales compatibles con ese sistema de actividades que contempla el programa. Sólo tomando distancia en la consideración del programa, es decir, tratando de entender la actividad en su conjunto, se puede apreciar su virtualidad formal y proponer, por tanto, estructuras espaciales que lo satisfagan en su totalidad y, a la vez, cumplan todos y cada uno de sus requisitos.

El “proceso” es uno de los ídolos de la conciencia posmoderna con el que se trata de suplir la falta de capacidad de juicio: en efecto, ante la falta de criterios de calidad, se recurre en ocasiones al proceso como instancia cuya corrección objetiva avala del resultado. No es necesario insistir en la inconsistencia de la noción de arte que anida en tales supuestos: la descripción de un proceso verificable supone la existencia previa de unas reglas prescriptivas de las que, por definición, carece cualquier tipo conocido de arte. La idealización del proceso surge como incapacidad para juzgar el resultado, es decir, de reconocer sus cualidades como ente estructurado.

En realidad, el proceso de proyecto está compuesto por una serie de fases sucesivas en la que el paso de cada una a la siguiente se apoya en un juicio estético subjetivo realizado sobre la primera, de modo que el itinerario depende de la estrategia a que los sucesivos juicios dan lugar. La estructura de la actividad que describe el programa establece un marco de posibilidades formales que se sobrepone a las que sugiere y permite el lugar: el juicio del autor actúa sobre estos dos ámbitos de formalidad posible, proponiendo una estructura. Tal propuesta se somete a la verificación tanto del programa como de las condiciones del lugar: de esa confrontación surgen modificaciones de la propuesta que pueden afectar tanto al modo de estructurar la actividad como a la incidencia del edificio en el sitio. De estas modificaciones puede desprenderse una modificación de la propuesta que sugiere un modo diferente de plantear la actividad, lo que, a su vez sugiere un cambio en el dominio de la síntesis formal. Así, hasta que se da con una propuesta que satisface las variables en juego.

Es evidente que nadie que se haya planteado una sola vez en serio la concepción de un edificio se referirá al funcionalismo, al contextualismo o al proceso como instancias legitimadoras de cualquier proyecto: la interacción entre categorías y valores de naturaleza diversa, a la luz de una mente ordenadora, con capacidad de síntesis a través de la forma, constituye un proceso azaroso –por tanto, impredecible– en el que sólo la acción del sujeto puede controlar la calidad del resultado. Para ello, debe ser capaz de reconocer situaciones que propicien la síntesis en un transcurso que, en ocasiones, puede ser casi instantáneo, y en otras, dilatarse en el tiempo.

El autor del proyecto observa tanto la realidad física del lugar, como las distintas fases por la que atraviesa el proceso, desde categorías formales que tratan de incorporar sus respectivas sugerencias; el procedimiento es, por tanto, inductivo, de modo que procede desde la superposición de una serie de fenómenos particulares hacia una configuración de carácter general que de cuenta de la singularidad del problema y, a la vez, la trasciende, por el grado de universalidad de su estructura.

Si se sitúa el programa en el lugar que realmente ocupa en la concepción arquitectónica, dejan de tener sentido tanto el funcionalismo estrecho como el estilismo iconográfico; si se entiende que el cometido real del programa en el proyecto de arquitectura, queda claro que –por definición– no puede ni determinar la solución ni entorpecerla: en tanto que sistema de actividades, establece el ámbito de posibilidad de la forma y, a la vez, actúa como elemento de verificación del proyecto en diversas fases de su proceso.

### **La aspiración a la universalidad**

Volviendo a la arquitectura, un problema teórico que plantea la concepción moderna a quien proyecta es el siguiente: si no se dispone previamente de reglas capaces de determinar –y verificar– la consistencia formal de un objeto, ¿Qué garantías hay de que el espectador reconozca las relaciones visuales en que el autor ha basado la formalidad específica de una obra? Para responder esta cuestión hay que tener en cuenta, ante todo, que a propósito del arte nunca puede hablarse de garantías; del mismo modo que en el ámbito de lo artístico jamás puede hablarse de certeza. En todo caso, se puede esperar que el otro identifique la estructura formal de un artefacto que ha sido concebido y proyectado en determinadas condiciones: que ello ocurra o no, dependerá de la tensión hacia la universalidad que contenga el objeto – considerando que la valoración de lo universal es un atributo de la especie humana– y de el conocimiento que el otro tenga de los criterios estéticos del autor.

El proyecto que cuenta con categorías visuales que se basan en valores universales aumentará la posibilidad de que se produzca el reconocimiento de la forma por parte de los espectadores, esto es, que se produzca una experiencia arquitectónica auténtica. De todos modos, esta condición es necesaria pero no suficiente: para que el reconocimiento se dé, es preciso que haya una convergencia en la asunción de valores convencionales –históricos– entre el autor y los espectadores: es decir, que haya una conciencia estética por parte del observador de sentido análogo a la del autor de la obra.

El año 1918, un joven llamado Ch. E. Jeanneret –que después se haría famoso con el nombre de Le Corbusier– escribió, junto con su entonces amigo A. Ozenfant, un texto titulado *Après le cubisme*. En él, propone como atributos del arte nuevo: la economía, la precisión, el rigor y la universalidad; cualidades que han caracterizado, en efecto, a las mejores obras de arquitectura del siglo; atributos que están claramente vigentes y que se pueden considerar valores antitéticos de los que animan a la arquitectura que ha triunfado las últimas décadas.

Puede resultar curioso que los autores utilizasen atributos tan “naturales” para caracterizar un sistema artístico que asume tan claramente su artificialidad –su culturalidad– como el moderno: en efecto, la importancia que en el arte moderno adquiere la subjetividad del autor –sustituyendo al peso decisivo de la norma que caracterizó al clasicismo– disipa cualquier duda acerca de la conciencia histórica del episodio. Es precisamente la convicción de que el sujeto solo puede sustituir a la norma si actúa con un marco de referencia que permita esperar el reconocimiento de sus obras –la identificación de los atributos formales que las estructura, respectivamente–, lo que hizo a los autores caracterizar al arte nuevo con cualidades que pueden considerarse universales, por cuanto son principios básicos de la visualidad esencial, propia de la especie.

En efecto, la conciencia de la subjetividad esencial de la concepción moderna hizo advertir al joven Jeanneret que sólo la referencia a valores que tienden a lo universal permitiría que el arte nuevo superase la consideración social de práctica excéntrica, dirigida a unos pocos: no cabe duda de que al escribir el ensayo tenía conciencia de la trascendencia estética e histórica de los criterios formales que en aquellos años empezaban a consolidarse.

La aspiración a la universalidad de los criterios de proyecto, es decir, el uso de convenciones que, más allá de la cultura, son características de la especie humana, es la condición que equilibra el fundamento subjetivo de la concepción moderna. Si no hay una tendencia a lo universal, lo subjetivo se convierte en algo meramente personal –idiosincrásico–, con lo que la experiencia artística se pervierte: no hay reconocimiento posible, el juicio desaparece, suplantado por el mero acatamiento de arbitrariedades ajena.

### **La cuestión de la “originalidad”**

Pero, si la arquitectura moderna se basa en el abandono del tipo –como elemento genérico de control– y la asunción del proyecto –como concepción de objetos particulares, vinculados condiciones y lugares concretos–, alguien puede pensar que cada obra moderna ha de ser diferente al resto. Esta es, en efecto, una de las conclusiones precipitadas que, al generalizarse, han contribuido más eficazmente a pervertir el entendimiento de la arquitectura moderna.

El hecho de que, en el ámbito de la modernidad, el autor de un proyecto tiene la posibilidad de plantear la solución con independencia de la experiencia colectiva –situación que se da tras el abandono del tipo–, no quiere decir que deba, además, prescindir de la experiencia personal, al convertir el proyecto en una traición sistemática a sus propios principios: tal situación de espontaneismo compulsivo no tiene precedentes en la historia ni parece avalada por el sentido común.

La noción de la originalidad, a propósito de la arquitectura moderna, surge de la condición básica de la modernidad: la renuncia a la imitación; en efecto, la arquitectura moderna se plantea –como se ha visto– sin la determinación del tipo convencional que estabilizó la organización de los edificios a lo largo de los casi cuatro siglos del ciclo clasicista. En ese sentido, las obras de la arquitectura moderna son “originales”, no son copia de nada.

La originalidad es pues un atributo esencial de la arquitectura moderna –que, por definición, se concibe sin atenerse a modelos–, lo que no hay que confundir con el significado vulgar del término original, una adherencia del concepto que pervierte su auténtico sentido de “ir al origen de las cosas”. Rastreando la voz “original” en el diccionario, se encuentra como sentido figurado: “lo que tiene cierto carácter de novedad, fruto de la creación espontánea”. Ahí se quiebra el sentido de “lo original como genuino” para incurrir en el de lo “lo original como singular, extraordinario, extravagante”, en definitiva, aquello que, al margen de ser o no copia, se presenta como nuevo.

Tal noción banal de originalidad ha determinado un mal entendimiento del fundamento estético de la modernidad, por cuanto el impulso de novedad en cada caso ha desvanecido el reconocimiento de la novedad esencial que comporta la concepción como proceso de construcción genuina de la forma. En él, la idea de “verdad” –característica de los objetos genuinos– se refiere a la coherencia interior de la obra, no su eventual **adecuación** o dependencia de otra realidad o legalidad exterior.

Tal noción de verdad –de autenticidad, si se quiere resultar menos trascendente– es la condición de la arquitectura: verdad que tiene que ver con la consistencia formal del artefacto, no con la sinceridad en la expresión de los materiales –físicos o teóricos– que la constituyen.

El criterio de sinceridad es otro de los mitos de la crítica que no solo desfigura la noción de modernidad, sino que proyecta una sombra sobre su contorno que impide reconocerla: a menudo se alude a la transparencia de la obra de arquitectura –a la técnica y a la función– como un atributo esencial de su modernidad, sin advertir que tal cualidad es contradictoria con la mediación que supone la acción subjetiva de quien proyecta; en efecto, la transparencia es un atributo esencial de los procesos



electorales o de los sistemas bancarios pero es contradictorio con la mediación esencial de la práctica del arte: sin mediación, no hay posibilidad de arte.

La verdad del arte se apoya a menudo en insinceridades, es decir, que la coherencia visual que garantiza la identidad de un objeto puede alcanzarse –y con frecuencia es así– a partir de falsear la relación material entre el objeto y los sistemas que se han utilizado para construir su forma. No se olvide que la arquitectura, en tanto que se empeña en manifestar la estructura organizativa de una u otra realidad, actúa sobre una doble realidad: la material y la visual. La realidad del arte es de naturaleza visual, y el ámbito de lo visual se establece en el encuentro de los modos de ver del sujeto con la realidad material de las cosas: cualquier propósito de transparencia en la expresión de la realidad material no hace otra cosa que renunciar a la dimensión subjetiva de la mirada a favor de la objetividad del mundo físico, es decir, abandona el territorio específico del arte para incurrir en el de la razón.

En este punto me parece oportuno retomar un argumento esbozado más arriba que me parece esencial para matizar este aspecto fundamental de la falsa conciencia moderna: la polaridad entre el “arte de la expresión” y el “arte de la forma”. Quiero advertir desde el principio que tal división no tiene ningún sentido teórico que la soporte: en efecto, no hay una definición de arte que contemple la posibilidad de acentuar alternativamente una u otra dimensión del arte; del mismo modo que no tendría sentido dividir los automóviles entre los que sirven más bien para transportar personas y los más apropiados para consumir gasolina, por mucho que sea indiscutible que para transportar a los ocupantes, los automóviles consumen gasolina o cualquier otro tipo de combustible o energía. Es simplemente un modo gráfico de corroborar un fenómeno patológico que se da en la realidad: sencillamente, en el mundo del arte, hay quien pone más acento en la forma y otros que se empeñan en exacerbar la expresividad de sus obras, dependiendo de su modo de asumir la historicidad de su obra.

Puede ser que una confusión en las palabras esté –como ocurre a menudo– en el origen del malentendido: en efecto, es frecuente hablar de expresión como propósito del arte, para dejar claro que no se trata de un mero proceso de mimesis. A partir de ahí, debido a hábitos lingüísticos inevitables, el término adquiere un sentido que acentúa el “carácter genial del creador”, atributos típicos de la idea de artista que fomentan las óperas, los seriales de baja estofa y las noveluchas. En efecto, la palabra expresión alude –aún sin explicitarlo– a los sentimientos del autor, a sus experiencias más íntimas: el artista expresa mediante “gestos” su estado de ánimo; “se” expresa a sí mismo, lo que deja fuera de juicio los instrumentos y criterios que utiliza para hacerlo: sus obras serán apreciables por el mero hecho de ser “expresión” auténtica de sus sentimientos y vivencias.

Ese modo de proceder mitifica la “libertad”, entendida como ausencia de disciplina, de convenciones, de criterios que enturbien la comunicación; confía en que el espectador valorará sobre todo el compromiso de “expresarse”, más allá del contenido de lo expresado. La arquitectura “gestual” se colma con la identificación del gesto: sus defensores no se plantean si quiera su sentido, ya que, en su dependencia del subconsciente, renuncian a cualquier compromiso que coarte su “creatividad”. La arquitectura de la expresión se nutre de lo contingente y exacerba lo personal, en el sentido más particular de la palabra.

Acaso todo se deba a una mala interpretación del término manifestar: el arte, en efecto, manifiesta el orden que estructura la obra, revela visualmente los criterios de constitución del objeto; es decir, manifiesta –muestra, da a conocer, pone a la vista– la estructura formal de un edificio apelando a un acto de juicio del observador. El término expresar tiene también un sentido de manifestar –dar a conocer– pero siempre referido al estado de ánimo o afectos íntimos; de ahí que el deslizamiento semántico que se da entre manifestar y expresar se traduzca en dos ideas de arquitectura diferentes, según sitúan su cometido en una u otra expresión.

Parece fuera de duda que la aportación esencial de la modernidad arquitectónica no se dió precisamente en el dominio de la expresión, sino en el de la forma, de modo que la originalidad esencial de sus obras responde a un modo de concebirlas que sitúa –como se ha visto– el criterio de legalidad de su estructura formal en el propio objeto. El énfasis que la arquitectura moderna pone en la construcción de la forma no supone anulación ni menoscabo de la dimensión significativa de la obra, es decir, no anula ni disminuye el sentido que la obra adquiere en un ámbito cultural e histórico determinado. La conciencia histórica del proyecto permite controlar hasta cierto punto ese sentido, aunque depende, en última instancia, de la base social –como el tipo de conducción incide en el consumo de carburante–, pero invertir los valores, de modo que los propósitos expresivos desvanezcan las cuestiones formales es, sencillamente, sacar el proyecto del ámbito del arte para instaurarlo en el de la psicología recreativa.

A propósito de lo íntimo, quiero señalar que la experiencia personal no constituye de por sí un material del que se puede nutrir el proyecto, a no ser que se trascienda con la propuesta de forma; lo que no debe entenderse como una renuncia de lo personal a favor de lo subjetivo universal: la experiencia y las propias peculiaridades psicológicas inciden, de algún modo, en el modo en que cada arquitecto asume las convenciones históricas sobre las que elabora su trabajo; en ese modo de proceder se manifiesta tanto la personalidad del arquitecto como su idea del tiempo histórico, siempre matizadas por lo específico de una práctica peculiar, como es la artística.

El itinerario de los grandes arquitectos modernos –de Mies a Le Corbusier– demuestra exactamente como la fidelidad a sus experiencias respectivas no ha homogeneizado su arquitectura: sus obras muestran su personalidad, lo que les ha permitido insistir en valores diversos, aunque comparten un proyecto estético común.

Puesto que al abandonar el tipo se renuncia a la experiencia social e histórica, es razonable actuar con la máxima atención a la experiencia personal; lo que no quiere decir repetir edificios, pero sí utilizar elementos y criterios experimentados: paradójicamente, sólo actuando con materiales experimentados se puede abordar un proyecto encaminado a la construcción de un artefacto genuino, dotado de identidad formal, más allá de la mera sustitución iconográfica. Es característico de los arquitectos que plantean el proyecto como un acto de concepción auténtica el usar materiales de la propia experiencia, conscientes de que la identidad de la obra no se va a confundir con la continuidad de los instrumentos; por el contrario, los arquitectos menos ambiciosos en cuanto a la concepción y, a la vez, menos convencidos de su trabajo suelen acentuar la diferencia entre sus obras a base de reemplazar constantemente los instrumentos de que se sirven.

### **Crítica a la conceptualización del proyecto**

El abandono de los criterios visuales de la modernidad, consumado hace ahora cuarenta años, obligó a los arquitectos a recurrir a la “idea” –el concepto– como instancia capaz de estimular el proyecto, por una parte, y garantizar su verificación, por otra parte. Con ello se aleja la arquitectura del dominio de lo artístico, para situarla en el de la razón: en efecto, el concepto se crea en el encuentro de los a priori del sujeto con la realidad, para llegar al conocimiento de sus fenómenos. El arte no tiene por objetivo conocer la realidad, sino reconocer la constitución de determinados artefactos artificiales –concebidos de un modo intencional– por medio de la forma. El concepto es, por tanto, una abstracción de la realidad que actúa como instrumento para conocerla, de modo que su aplicación al arte requiere como mínimo una aclaración.

En efecto, la noción de idea que se usa en esos menesteres no tiene que ver con su acepción genuina de reflejo abstracto de las cosas: en efecto, la idea es una abstracción de la realidad que acentúa su dimensión universal: la idea de mesa, o de silla, incluye sólo los aspectos universales de todas las mesas o de todas las sillas. No

obstante, la acepción que usan los arquitectos es una especie de argumento discursivo, a menudo referido a un modo particular –afectado, “poético”– de plantear el uso del edificio; la “idea generadora” se sitúa en el punto medio entre el deseo y la esperanza: “tengo idea de viajar a París la semana próxima”.

De ese modo, la conceptualización de la arquitectura que –paradójicamente, con el propósito de garantizar la universalidad de los valores del proyecto,– provocaron los realismos, en realidad, lo que consigue es introducir la descripción del deseo como criterio de identidad; ello conduce inevitablemente a inhibir la visualidad –al proponer un instrumento “conceptual” de verificación–, y por tanto a eliminar el juicio, tanto en el proceso de proyecto como en la experiencia de la obra.

La arquitectura de la idea reduce el reconocimiento de su consistencia formal a la mera identificación del concepto que la inspira, lo que limita la experiencia estética a un simple acertijo: se diría que la mera identificación del argumento sería, en este caso, motivo de placer. Se comprende que uno de los valores de esa arquitectura sea precisamente la expresión inmediata de la idea, es decir, la supeditación del proceso a la mera comunicación del argumento conceptual que estimula y, a la vez, justifica la solución.

Me he referido en más de una ocasión al expresionismo como una actitud que acentúa la componente expresiva del arte; en pintura se identifica fácilmente con un impulso de afectación de la realidad con el propósito de poner en evidencia algunas de sus características, con fines de denuncia o de simple comentario. En arquitectura, las posturas expresionistas comparten el ideal de afectación pero no ya orientado hacia una realidad representada sino referido al mismo proyecto: el propósito expresionista anida en la conciencia de los arquitectos que entienden el proyecto como expresión de una idea que los anima y legitima a la vez. Su arquitectura, planteada con un inequívoco propósito comunicativo, trata de alcanzar la condición de objeto de la proyección sentimental del observador, de modo que –como observó Worringer– este, al disfrutarla, disfruta de sí mismo; se identifica con ella, anulando la distancia crítica entre sujeto y objeto, para fundirse con la obra en una comunión con resonancias místicas.

De todos modos, las arquitecturas de tendencia expresionista, más allá de caracterizaciones teóricas de sus principios, suelen responder a espíritus con tendencia al análisis, a la indisciplina y a la extravagancia; más propicios a la fabulación que a la síntesis; dotados de un talante romántico genuino, sobreviviente de la tercera década del siglo XIX.

### **Sentido, consistencia e historicidad de la arquitectura**

La cuestión que se plantea en este punto podría enunciarse como sigue: ¿Cómo verificar la forma, si la universalidad es inalcanzable, por definición, y la mera satisfacción funcional es una condición necesaria pero no suficiente de la calidad de la obra?

Antes de responder a esta pregunta conviene aclarar que la obra arquitectónica –la obra de arte, en general– tiene dos componentes esenciales: el sentido y la consistencia. El sentido tiene que ver con las relaciones del objeto y su exterior: material, cultural; histórico, en definitiva. El sentido define la posición del arquitecto ante la historia: el modo de interpretar la contemporaneidad con su trabajo. La consistencia tiene que ver, en cambio, con las relaciones interiores a la propia forma: equilibrio, coherencia, intensidad y claridad –por referirme a algunos–, son atributos de la consistencia formal, es decir, cualidades características de su capacidad para existir con independencia de cualquier regulación o solicitud que venga del exterior. Sin sentido, la forma es mera sintaxis; sin consistencia, el proyecto es mero desahogo psicológico.

La noción de consistencia, básica en un sistema estético como el moderno –en el que la legalidad formal de las obras se ha de conseguir, como se ha visto, en cada caso–, exige que cada obra de arquitectura tenga una estabilidad formal tal que no se pueda modificar ninguna parte del conjunto sin romper el equilibrio en que se basa su propia identidad. La prueba definitiva para verificar la consistencia de la forma es comprobar hasta que punto el proyecto se altera, si se introduce un cambio en alguno de sus elementos: solo si la modificación pervierte la constitución del objeto, puede hablarse de una estructura formal consistente.

La noción de consistencia incluye la satisfacción funcional aunque –como se ve– no puede de ningún modo reducirse a ella: no hay arquitectura sin forma consistente, y no hay forma consistente si no hay reconocimiento –incorporación en la síntesis– de la estructura de la actividad. No se trata, por tanto, de atender al elenco indiferenciado de los requisitos del programa, sino de captar la estructura de la actividad que debe permitir el edificio e introducirla como condición de su configuración espacial.

La obra de arquitectura –de arte, en general– se plantea en un marco histórico determinado que ofrece al autor una serie de instrumentos teóricos, artísticos y materiales, cuya elección incide en el sentido de la obra: la conciencia de la historicidad de la concepción afectará, entre otras causas, a dicha elección. La adopción de una u otra actitud ante la técnica y la forma, pero también ante el papel del arquitecto y al éxito –pongamos por caso–, depende de la idea que el autor tenga de si mismo, del tiempo histórico en el que desarrolla su trabajo y de su cometido en la producción artística de ese período. La historicidad de la arquitectura depende, en definitiva, del modo en que el autor interpreta el sentido de la historia y decide actuar respecto a él.

### **Visualidad y capacidad de juicio**

Al preguntarse por la identificación de los atributos que garantizan la calidad formal de la obra de arte –sentido y consistencia– aparece la noción de juicio estético: no como sanción o calificación del objeto por parte de una autoridad indiscutible, sino como reconocimiento de los atributos formales y culturales que le confieren identidad. El reconocimiento en que se basa el juicio no puede confundirse con la mera identificación figurativa o la adscripción estilística, sino que presupone la captación de la estructura de relaciones que convierte al objeto en un artefacto con identidad precisa. Identidad que es el resultado de la síntesis de los requisitos del programa, del sistema constructivo y los criterios estéticos que ofrece la historia, a través de la forma. La capacidad de juicio es la cualidad básica tanto de la práctica como de la experiencia del arte: presupone, por una parte, disponer de ciertas cualidades innatas, características de la especie, para reconocer valores universales de la forma –claridad, precisión, universalidad, entre ellos– y cultivarlas mediante el hábito de la intelección visual, y, por otra parte, conocer determinadas convenciones que relacionan ciertos valores visuales con la cultura y la historia; dicho de otro modo: ser capaz de reconocer el orden con la mirada y actuar con un marco estético –es decir, una conciencia histórica– respecto al cual adquieren sentido las obras de arquitectura concretas. El juicio no puede reducirse a la mera identificación de la consistencia formal del objeto si se quiere que la experiencia estética sea plena: requiere que haya un reconocimiento de la historicidad que da sentido a la obra como hecho con sentido cultural e histórico.

La competencia para juzgar las obras de arquitectura, dando por sentado que se dispone de las facultades innatas en buen estado –lo que en la actualidad es mucho suponer–, se adquiere juzgando: del mismo modo que solo intentándolo se aprende a montar en bicicleta, la capacidad de reconocer la forma se adquiere empeñándose en reconocer los valores en que se funda el reconocimiento de ciertas arquitecturas

indiscutibles, no estudiando un manual o asistiendo a cuantos cursos y *masters* de teoría se organizan.

En el ámbito de la arquitectura –y de las artes plásticas, en general–, la práctica se adquiere con el hábito de mirar intensamente, es decir, tratar de identificar los valores y los criterios formales en que se basa el objeto, más allá de los rasgos más inmediatos de su presencia. A lo largo de las sesiones ha aparecido varias veces la palabra visual aunque, hasta ahora, no me he detenido en ella como corresponde a la trascendencia que a mi juicio tiene en el juicio estético y, por tanto, en el proyecto de arquitectura.

El hecho de que ponga el énfasis en una condición del juicio que debería resultar obvia –por tanto, de sentido común– es indicio de lo generalizado que está el empeño en reducir la arquitectura a una actividad conceptual: sin ni siquiera advertirlo, lo visual se acaba asumiendo como destino irremediable de lo material, en tanto que reflejo impuro del concepto. Tanto los alumnos como los críticos –y, a menudo, los profesores– tratan de obviar en sus explicaciones todos los argumentos que no corresponden a la esfera de lo racional o lo moral, facultades que por el propio hecho de vivir se desarrollan hasta cierto punto en cualquier ser humano. La intelección visual, la capacidad para reconocer estructuras organizativas a través de la visión, es una facultad en desuso y franca regresión: la sustitución de lo visual por lo vistoso contribuye, por una parte, a crear una falsa conciencia de vivir en un mundo sensitivo y, por otra parte, atrofia la mirada como instrumento de juicio.

La progresiva conceptualización de la arquitectura es fruto del abandono de los criterios visuales modernos, ocurrido en los últimos años cincuenta. Los ideólogos del “realismo” –no importa si eran historicistas o tecnológicos– trataron de situar la legalidad de la arquitectura fuera del objeto, y la instalaron en el ámbito de lo que a sus juicios respectivos constituye la realidad cotidiana. El abandono de los criterios formales de la modernidad dejó a la arquitectura en un estado de orfandad estética que trataron de compensar recurriendo al concepto como criterio de solvencia arquitectónica. No cabe duda de que la arquitectura auténtica de todos los tiempos tiene una dimensión sistemática: en el clasicismo la sistematicidad es explícita, pero en la arquitectura moderna, lo sistemático se ha identificado a menudo con lo conceptual, es decir, se ha considerado que la acción rectora de un concepto puede garantizar la formalidad perdida al consumarse el abandono de los criterios de forma modernos.

No deja de resultar paradójico que una arquitectura que abandona la formalidad moderna para situarse en el campo de la imagen afectiva –no es otra la noción evocativa de “realidad” con que trata de reconquistar a la masa social–, tenga que recurrir al “concepto” como instancia que discipline la aleatoriedad de un discurso arbitrario, coyuntural y, a menudo, cursi.

El declive de la visualidad –es decir, la pérdida de relevancia de la visión como elemento de juicio– es uno de los factores determinantes de la decadencia de la arquitectura a la que asistimos desde hace unas décadas: nadie se fía de la mirada, porque le han adiestrado a confiar tan sólo en la razón. Es más, hay cierto desprestigio de lo sensitivo, como si se tratase de una perversión de los auténticos principios “racionales” de la arquitectura moderna. Las comillas de racional tratan de señalar el uso restrictivo del término que habitualmente hacen los críticos: en realidad usan el término racional para contraponer el uso de la razón a la lógica de la visión, no para designar un modo de conocimiento que, en la medida en que se basa en el uso de las ideas, se opone al conocimiento empírico.

En el sentido de esta última acepción de “racional” –que es la que tiene el término, tanto en filosofía como en cultura general– puede decirse que la arquitectura moderna es racionalista: en efecto, renuncia al tipo –entidad que condensa la experiencia– para plantearse como concepción sintética. El trasvase de la polaridad racional/empírico del conocimiento racional al de la estética tiene todos los riesgos del abuso de la analogía,

en ningún caso autoriza a anular el cometido esencial de la visión en arquitectura, reduciendo la noción de racional a uso exclusivo de la razón.

La presentación de un proyecto –en la escuela o en la prensa– pocos tratan de mostrar la propuesta de orden que en interacción con el lugar basa su identidad como artefacto: en general, se resuelve el trámite esbozando la metáfora que dio lugar a la apariencia de la propuesta. Cualquier observación acerca de la calidad de la arquitectura es recibida como impertinente ante la elocuencia de un discurso que se considera garante tanto de la legalidad formal específica de la obra como de su legitimidad histórica y social.

La cuestión acerca de si la obra “está bien” se considera irrelevante ante el aval del discurso: nunca una arquitectura que se quiere sensitiva había llegado a un grado de visualidad tan bajo: en efecto, lo vistoso ha conseguido suplantar a lo visual, es decir, la traducción óptica del concepto ha sustituido a la construcción de la forma con criterios de consistencia visual.

Al reivindicar la visualidad no pretendo optar por una alternativa al concepto, sino que la propongo como un modo de intelección superior que contiene lo conceptual, en la medida que lo trasciende. Planteo la intelección visual, en definitiva, como el momento sintético del juicio: la visión cuenta con el entendimiento, a la hora de elaborar un juicio; en cambio, la razón deduce por sí misma: de ahí su limitación y, sobre todo, su irrelevancia en los procesos de experiencia artística. La arquitectura –el arte, en general– es irreducible a los procesos de conocimiento: solo es accesible al juicio estético, basado en el reconocimiento de la condición formal del objeto.

De todos modos –se me dirá–, la estructura espacial de una obra genuina –es decir, concebida con criterio de consistencia, no con el propósito de reproducir un cliché– manifiesta en su forma una idea organizativa que, de algún modo, puede considerarse análoga –en el universo de los fenómenos visuales– al concepto, en el terreno de la razón; se trata del “concepto visual” –o “idea visual”– que probablemente está en el origen de esa “idea literaria”, caprichosa y formalmente infecunda que he criticado más arriba. ¿Cómo se explica esta aparente contradicción?

Hay que recurrir a una idea de la estética kantiana –a la que me comprometo a no recurrir, en lo posible– si quiero aclarar este extremo, de vital importancia para entender la modernidad. A juicio de Kant, lo que caracteriza a la obra de arte, respecto a otros organismos dotados de un orden interno coherente –por ejemplo, los seres vivos–, es el hecho de que las obras de arte tienen “finalidad sin fin”: es decir, que tienen sus elementos vinculados por relaciones de coherencia, sin que ello sea determinante para su existencia como objeto. Los seres vivos tienen también sus partes constitutivas dispuestas según relaciones precisas, pero, en este caso, tales relaciones están orientadas a garantizar la vida del organismo. Esta condición análoga –coherencia interna– y, a la vez, radicalmente distinta –en el arte, sin la determinación de un fin; en los seres vivos, determinada por la vida– es la característica esencial de la estructura de la obra de arte.

De modo análogo a como, según la estética kantiana, la obra de arte tiene “finalidad sin fin”, la arquitectura muestra una dimensión conceptual no determinada por un concepto: se diría que es una “conceptualidad virtual”, atributo de su estructura visual específica. De ahí que la conceptualidad de la mejor arquitectura moderna nunca es fruto de la acción reguladora de un concepto, sino que es una cualidad visual, consubstancial a la identidad de la obra, generada por la acción formadora de un sujeto.

De todos modos, es mejor no utilizar términos procedentes de contextos ajenos al arte –“concepto”, es un instrumento básico para el conocimiento racional– para definir realidades que pueden nombrarse con precisión con la propia terminología de la estética: el uso de la noción genuina de forma, lejos de levantar sospechas de frivolidad, debería usarse para describir los aspectos más vinculados a la estructura; la

“idea” –el “concepto”– del edificio sería precisamente lo que determinaría la condición específica de esa estructura, concebida según criterios de universalidad.

### **Construcción, consistencia e identidad**

Hay, en cambio, una sistematicidad intrínseca en la arquitectura que incomprensiblemente no se atiende como parecería lógico: la que comporta actuar con la mediación de sistemas constructivos concretos. En efecto, existe la práctica generalizada –debida más al hábito de actuar así, que a la plena conciencia de lo que se hace– de limitar el proyecto al trazado de unas líneas, sin otra disciplina que las “ideas” del autor, que vienen a ser el testimonio gráfico de sus intenciones. Cuando el resultado satisface plenamente las expectativas del dibujante, se trata de “resolver la construcción”, lo que comporta la elaboración de unos complejos planos de detalle, orientados a demostrar –y demostrarse– que a pesar de las dificultades y sinsentidos del proyecto, es posible construirlo, no sin esfuerzos y despilfarro.

Tal modo de proceder condena a los expertos en técnica constructiva a movilizar su saber para encubrir con más o menos habilidad los vicios sistemáticos sobre los que se han elaborado los proyectos. Es significativo el sentido histórico de tal situación, si se observan los momentos fundamentales de la historia de la arquitectura, se aprecia que el orden de los edificios siempre se ha basado en un sistema que, aunque de modo virtual, alude a un sistema constructivo: los órdenes arquitectónicos están fundados en un modo de entender la construcción que –con el antecedente de la Grecia clásica y el paréntesis del gótico– ha ocupado la práctica totalidad de los últimos veinte siglos de historia de la arquitectura. De hecho, a partir del siglo XV, la arquitectura parece anunciar un momento en el que construcción y orden convergerán en un sistema constructivo, capaz de resolver a la vez la estructura soportante y la disciplinar la estructura formal.

Los arquitectos de la segunda mitad del siglo XX, en un alarde de insensibilidad histórica y visual –justo es reconocerlo–, han elaborado una serie de mitos figurativos, basados en una idea de “originalidad” asociada a la inmediatez y el desorden, con menoscabo de las posibilidades que la técnica ofrece para construir una arquitectura a la altura del tiempo, tanto técnica como visualmente.

En las últimas décadas, se ha reducido el recurso a la técnica en un pretexto expresivo, de modo que periódicamente han ido apareciendo “constructivismos” de linaje equívoco que basan su tosca iconografía en la exhibición inmediata de los pormenores técnicos de los sistemas más aparatosos. Las doctrinas que han basado su propuesta en la reivindicación de la técnica –como el brutalismo y los realismos, más o menos vernáculos– han contribuido al fenómeno que comento: el fundamento moral –o mejor, costumbrista– de tales actitudes ha propiciado un uso pintoresco de los procedimientos técnicos, convirtiendo en material narrativo lo que, en realidad, debería ser la condición sistemática de la concepción, cuya presencia debería limitarse a su cometido estimulante y disciplinante a la vez.

No se trata, por tanto, de supeditar al sistema constructivo tanto la configuración como la apariencia del edificio, sino de controlar la tensión que relaciona el “como se construye” con el “como se ve”. En efecto, la construcción material es solo una de las condiciones de la construcción formal, que –como se ha visto–, no es otra cosa que la manifestación superior de una idea organizativa: la estructura material será, por tanto, la pauta sobre la que la acción del proyectista intenta revelar una estructura visual, de carácter más general que, conteniéndola, no se reduzca a las determinaciones de su lógica.

La arquitectura de Mies van der Rohe –como la de cualquier buen arquitecto– siempre trasciende los elementos metálicos industriales de los que se sirve para construir: los perfiles laminados concretos aparecen en esas obras integrados en estructuras visuales más complejas que, sin negarlos, desvanecen su identidad original y los

incorporan a universos cuya consistencia trasciende la identidad del material constructivo.

No se puede concebir al margen de un sistema constructivo: el arquitecto ordena materiales concretos, no líneas que son sólo una simple declaración de intenciones. La idea de proyecto como mera expresión gráfica de un deseo, sin la tensión –positiva– que la construcción material introduce necesariamente a la construcción de la forma, ha propiciado una arquitectura cuya falta de identidad formal queda agravada por una inverosimilitud material congénita.

La idea misma de “detalle constructivo” adquiere, desde la perspectiva que propongo, un sentido nuevo, pasa de ser la solución técnica de un pormenor a constituir el núcleo sistemático del edificio: en realidad, se trata de la síntesis de un sistema en unas pocas relaciones técnicas y visuales, dotadas de una condición esencial que las capacita para dar cuenta de la totalidad. En esas condiciones, el proyecto actúa sobre la materia, no sobre la ilusión, y la mirada encuentra materia en la que detenerse, no sólo la fugaz y volátil sombra de un deseo.

### **Epílogo**

Es evidente que proyectar con criterios modernos no es tarea fácil; pero se puede complicar todavía más, si se confía demasiado en el efecto mágico de las teorías. Supongo que, en este punto, aparece con claridad la insuficiencia de la reflexión para tener criterio –es decir, capacidad de juicio– que, según hemos convenido, es el principal problema tanto de los profesionales como de los ciudadanos, en general.

La dificultad que encierra una práctica basada en el recurso sistemático al juicio explica, probablemente, la urgencia con que, recién acabada la segunda Guerra Mundial, fueron apareciendo doctrinas y conjeturas dispuestas a tomar el relevo a un modo de concebir irreducible a sistemas y reglas de validez universal; la dificultad que supone la implicación de la subjetividad en el proyecto moderno de arquitectura debió considerarse un escollo insalvable, lo que probablemente hizo suponer a los críticos implicados en la contrarreforma –erróneamente, como se demostró en los años cincuenta y primeros sesenta– que estaba fuera del alcance de la mayoría de los arquitectos: en efecto, entre los años 1956 y 1960 se produjo la generalización de la arquitectura moderna y se alcanzaron, a su vez, las mayores cotas de calidad.

Todos estos extremos –que están más o menos desarrollados en mis libros– irán saliendo a propósito de las arquitecturas que mostraré a lo largo del curso; confío en que, en la medida que sean capaces de responder a preguntas que cada uno se ha formulado –o ha estado próximo a formularse– se vayan incorporando a las conciencias respectivas y tengan incidencia en el momento del proyecto, objetivo último de cualquier reflexión teórica y, por supuesto, de estas sesiones.

HELIO PIÑÓN

11-10-2003



#### 7.4.2. conferencia de Antonio Fontán

##### EL LATIN DE LOS CLASICOS: NORMA Y MODELO DE DECIR.

conferencia dictada en los cursos de verano de EL ESCORIAL, 1989

Los dos adjetivos clásico y postclásico son los términos técnicos con que se designa la lengua latina de dos momentos sucesivos, es decir, dos "estados de lengua"; y se aplican a la vez a las correspondientes épocas de la historia de la literatura, con tendencia a extender la denominación a la cronología general de la cultura romana.

La voz clásico se forjó en latín, como un término del lenguaje técnico de la organización social de Roma. Se llama así a los ciudadanos más ricos o **locupletes**, que pertenecían a la primera clase (1) de la organización social censitaria que se atribuía al rey Servio Tulio. Sólo hay constancia de que en época romana se aplicara a la lengua y a la literatura una vez. Fue en una reunión de estudiosos que tuvo lugar en Roma en la casa de Cornelio Frontón, más o menos a mediados del siglo II d. C. Lo cuenta Aulo Gelio, el erudito escritor arcaísta del siglo II, que era entonces un muchacho joven, **adulescentulus**. Es historia sobradamente conocida. Pero me voy a permitir evocarla brevemente, porque parece que en ella reside la única explicación de que Guillermo Budé, el gran humanista francés del siglo XVI, empleara la voz clásicos referida por escrito en un trabajo publicado en 1508 (2). A partir de este erudito, se fue extendiendo su uso, al principio lentamente, hasta que ya avanzada la centuria, y en la siguiente, se generalizó con el sentido que hoy conserva dentro del campo de la literatura y, por extensión, en los de otras artes.

Respecto del español, el Diccionario de Autoridades y el etimológico de Corominas recogen como más antiguos testimonios uno de Lope de Vega y otro de Paravicino: el primero de 1632 y el otro anterior. Los términos clasicismo y similares son mucho más tardíos (3).

A los autores de calidad, los latinos les aplicaban los adjetivos **boni, probati, probatissimi** y algunos más a los que se oponía con frecuencia, y muy expresivamente, otros, entre ellos **sordidus**. Alguna vez se dice que los discursos que intercala Tucídides en su historia son de la "mejor marca" (optimae notae) como el vino añejo, o que hay un grupo social muy específico de hombres de letras a los que los ricos odian. Pero tampoco se desarrolló mucho el traslado a la crítica literaria de estas expresiones que provenían de las designaciones del tipo «de primera nota» o «de mejor nota», que se aplicaban a los buenos vinos, y a los líquidos, y a materias alimentarlas como el vinagre, el aceite, la miel, etc., seguramente porque en las vasijas en que se comerciaban habla una marca de origen o de distribución y unas de ellas eran consideradas mejores que otras. Más que en el campo de las letras este lenguaje se extendió en el social referido a las costumbres, a la fama o al crédito de algunas personas (4).

Lo que narra Aulo Gelio (5) es que, en la mencionada ocasión acudió él de visita a casa de Cornelio Frontón como hacía con frecuencia. (Frontón, que muere en 161 d. C., era el más notable orador de Roma y quizá el primer intelectual de la época, cabeza y gloria del movimiento literario arcaísta y maestro de Marco Aurelio, el emperador filósofo). Ese día Gelio asistió a la discusión del gran orador africano con un poeta ilustre, persona culta cuyo nombre no se sabe. El poeta dijo que se habla

curado de una hidropesía con «arenas calientes». Frontón le respondió que se había curado de la enfermedad, pero no de hablar mal el latín. Porque **harena** era una palabra que sólo se usaba en singular, así como **quadrigas** no tenía más que plural.

A lo largo de una digresión sobre nombres de los que sólo existe el singular y sobre **pluralia tantum**, Frontón adujo un testimonio de G. César en el libro I de analogía que precisamente mencionaba los casos de "arena" y de «cuadrigas». A la autoridad de César unió el docto orador otros argumentos y terminó diciendo a sus oyentes que cuando tuvieran tiempo buscaran entre los oradores y poetas antiguos si alguien había usado quadriga en singular o **harenas** en plural: alguien, que fuera «un escritor, siguió Frontón, *clásico y solvente*, no proletario» (Más tarde el propio Gelio encontró **quadriga** en una de las «Sátiras» de Varrón que se llama Ecderneticus, mientras que «arenas» en plural no debió hallar ningún ejemplo que desmintiera a Frontón).

Las conclusiones son las siguientes: que Gelio entendía que, según Frontón, a César y a Varrón les cuadraban los títulos de **classicus assiduusque** («clásico y solvente»); que ambos términos, igual que «proletario», están tomados del lenguaje técnico de la distribución serviana en clases sociales; y finalmente que no se sabe bien si el empleo de **classicus** con esta significación y en este contexto procedía de alguna escuela de retórica o de gramática, o fue simplemente en ese momento una ocurrencia aislada de Frontón. Pero, sin decirlo expresamente, Gelio nos enseña algo más: que para él y para Frontón la antigua legión de poetas y prosistas cuyo testimonio constituye autoridad en la lengua latina, y que él quería llamar clásicos, eran los prosistas mencionados y Cicerón, Virgilio, Salustio, incluso Horacio, pero no elegíacos como Propertio y Ovidio, o poetas del siglo I como Lucano, que él debía conocer, aunque ninguno de los tres últimos sea citado nunca en las **Noctes**. En ellas, en cambio, aparecen Virgilio, con más o menos frecuencia, más los mencionados en primer lugar, y por supuesto César y Varrón (y Séneca), pero no los elegíacos ni otros, que además usan **harenas** en plural (6). Gelio lo debía saber o estaba en condiciones de comprobarlo.

Los «clásicos», para Gelio y para Frontón, eran autoridad respecto de la propiedad del latín y escritores dignos de imitar en el empleo de los recursos de la lengua. Y Frontón y Gelio, fueron, las figuras más notables del movimiento «arcaísta» del siglo II d. C., que representaba una tendencia literaria para la que muchos elementos del léxico, y algunos recursos sintácticos de escritores arcaicos, eran más respetados como autoridad, y más apreciados como modelos, que los equiparables de los clásicos.

## APENDICE: EXCURSO SOBRE LOS PRIMEROS EMPLEOS DE LA VOZ «CLASICO» EN LOS HUMANISTAS

### Classicus en latín

Puede asegurarse que en el latín más antiguo *classis* significaba «llamada» o «llamamiento», aunque es probable que no tenga nada que ver con *calo*, «llamar» (cf. los diccionarios etimológicos más usuales). *Classicum cornu*, o simplemente *classicum*, era la trompeta que convocaba a filas a los ciudadanos o mandaba formar a los que ya eran militares.

En la época histórica se conoce desde siempre una distribución en clases del pueblo romano según la riqueza de cada uno al efectuarse el censo, cuya invención era

atribuida al rey Servio Tulio. A los ciudadanos más adinerados se les decía *classici*. Lo atestiguan Aulo Gelio, citando a Catón el censor, y el lexicógrafo Festo, también del siglo II, en dos lugares (p. 56 M y p. 113 M). Los ciudadanos *classici* se oponen a **los infra classem** según las palabras de Catón y las de Festo. Los *classici* serían en principio una especie de «nomenclatura» social.

La transferencia de la terminología de unos «colectivos» de ciudadanos organizados de arriba abajo en función de sus recursos económicos a órdenes de la vida en que se quieren expresar otra especie de valoraciones, era empresa fácil y todo el mundo podía entenderlo.

Cicerón en uno de sus tratados académicos (CIC., Luc., 73), sin llamar «clásico» a Demócrito, afirmaba que en comparación con él, Cleantes, Crisipo y los filósofos tardíos (*inferioris aetatis*) parecían de «quinta clase», que era la última que recibía tal título en la organización serviana.

Hay también un testimonio de Festo, transmitido por Paulo Diácono en su compendio, de que se conocía como *classici testes*, o testigos de primera clase, a la gente principal que intervenía en los testamentos, certificándolos (PAUL., *Fest.*, p. 56 M).

Con estos pocos mimbres, más el episodio de la casa de frontón que narra Aulo Gelio (19.8) y que se recoge por extenso en la parte principal de este trabajo, armó Budé el cesto de los "clásicos" de la literatura latina, designándolos por primera vez en la Edad Moderna con esta palabra que estaba destinada a tan brillante futuro.

Las "anotaciones a las Pandectas", en efecto, son del año 1508, anteriores por lo tanto a la carta de Beatus Rhenanus del 1512, que aduce R. Pfeiffer (*History of Classical Scholarship. 1300-1800*. Oxford, 1976, p. 84, n.o 4), en la que el gran humanista alsaciano escribe *classici auctores*.

En 1899, Kübler en el PaulyWissowa (*RE* 11126289, s. v. *classicus*) mencionaba a Melanchthon como el introductor de la palabra en cuestión referida en esta ocasión a Plutarco. El texto de Melanchthon es una epístola dedicatoria del año 1519, dirigida al rector de la Academia de Wittenberg, que sirve de presentación al ensayo moral de Plutarco sobre «la vida retirada» (en latín, *An recte dictum sit latenter esse vivendum*, PLUT. 1128A 1 130D). Melanchthon consideraba que el escrito de Plutarco sería digno objeto de comentario en Wittenberg. Según el humanista y teólogo germano, existía un debate muy antiguo y permanente en tomo a si es mejor la dedicación a los asuntos públicos o una vida retirada, respecto del cual merece la pena escuchar a Plutarco, «un autor clásico» (*Plutarchi sententiam, classici videlicet authoris*), (*Corpus Reformatorum*, 1, n.o 24, cols. 7980).

La lectura de los pasajes de Beatus y de Melanchthon produce la impresión de que para ellos y para los destinatarios de las cartas «clásicos», aplicado a escritores, era una palabra que no necesitaba acompañarse de ninguna explicación. Significaba calidad, peso, prestigio, crédito intelectual o literario.

¿Es que cuando la empleó Budé, en 1508, fue enseguida aceptada y su uso corrió como la pólvora? El hecho de que no se hayan encontrado o denunciado más ejemplos más bien abonaría la suposición contraria.

Pero no se puede afirmar con seguridad nada. También hay que contar con que los libros, aunque no fueran tan importantes como el comentario al Digesto, circulaban mucho y a gran velocidad a través de la relativamente reducida comunidad intelectual de expresión latina del continente y con que los humanistas seguían constantemente los unos los trabajos de los otros. (FONTÁN, A., *Humanismo Romano*. Barcelona, 1974, p. 274 y ss.). Una obra tan ambiciosa y «*bahnbrechend*» como ésta de la explicación de las «Pandectas» hubo de tener una aparición resonante. El autor, un erudito distinguido, secretario del rey de Francia, embajador en Italia y particularmente cerca del Papa Julio II, estaba en relación con los círculos humanistas de esa Península y del Norte de Europa.

En sus *Annotationes* (p. CXVIII v. de la edición de París de 1532), Budé escribe al margen el lema *classici authores*, que es exactamente la misma expresión que emplearía después Beatus Rhenanus, y, aunque esta vez fuera en singular, Melanchthon. A lo largo de esa página y del principio de la siguiente desarrolla un verdadero estudio del asunto. Dice que Aulo Gelio en el libro XV (en realidad se trata de 16. 10) llamaba **assidui** a los ricos que actuaban como fiadores en un pleito: igual que ahora, añade el humanista, harían los «burgueses» prestando la *Burgesiaca cautio*. Ya en las XII Tablas «estos *assidui* se oponían a los *proletarii*. Y así Ennio pudo usar la palabra "proletario" para designar a una gente muy modesta, si bien los juristas contemporáneos de Gelio no sabían qué significaba una voz que había caído en desuso, igual que otros viejos términos políticos y procesales que eran antiguallas sin vigencia ya ... ».

Budé prosigue su búsqueda y encuentra la equivalencia de *assiduus* y *locuples* (o sea, «rico») en los *Topica* de Cicerón (Top. 10). Cicerón en ese lugar reproduce un texto que para el humanista galo habría pertenecido a una ley «*Aelia Sanctia*» (sic!) y que los modernos comentaristas asignan a un escrito sobre las XII Tablas elaborado por Sex. Elio Peto Cato, que había sido cónsul en el año 198 y censor en el 194 a. C. En el pasaje tuliano se atribuye al jurista Elio la etimología de *assiduus*... *ab asse dando*, que quizá no sea tan fantástica como Henri Bornecque aseguraba en 1924 (ñ.o 3 al texto de su edición en la colección de *Les Belles Lettres*).

A continuación, Budé reproduce por extenso las palabras de Frontón sobre **el *classicus adsiduusque aliquis scriptor non proletarius*** de que hemos dado cuenta más arriba (GEL. 19, 8, si bien Budé dice libro 18, como se solía hacer entonces).

A estas alturas de su investigación, la conclusión de Budé es la siguiente: «En este lugar Gelio ha puesto *adsiduum* por autor rico y muy aprobado (*locuplete et probatissimo*), o sea, un escritor cuya autoridad literaria es tan grande que su testimonio debe ser aceptado como garantía específica de una determinada palabra. Clásico tiene más o menos la misma significación»: *classicus eiusdem pene significationis est*.

A renglón seguido, el humanista francés se remite a un comentario suyo de páginas atrás sobre la distribución en clases censales u organización serviana de la sociedad según Tito Livio (LIV. 1,45). Es, añade, algo parecido a los *timemata* de los griegos de que habla Aristóteles. Igual que en Grecia existió un *proton timema*, en Roma se llamaba **classici** no a todos los miembros de todas las clases, sino a los de la primera de ellas. De la segunda para abajo se agrupaban al amparo del título *infra classem*, como recoge Gelio, tomándolo de Catón (6, 13, Libro séptimo según Budé).

Tras comentar esa última noticia de Aulo Gelio, Budé menciona los **classici testes** del lexicógrafo Festo, que eran personas de la primera clase que garantizaban la autenticidad de un testamento como testigos de principal autoridad. Todo ello siguiendo a Festo (cfr. supra, *testes classici*, PAUL., *Fest.*, p. 56 M).

Todo el pasaje termina de la siguiente manera:

«De modo análogo, dice Gelio metafóricamente "autores clásicos", como los testigos más propios de la pureza latina, escritores de primera nota, como son Cicerón, Quintiliano, Livio, César, Plinio, Virgilio, Horacio, Catulo.»

La relación budeana comprende junto a escritores «clásicos» de las épocas de Cicerón y de Augusto, algunos postclásicos. Pero, curiosamente, éstos son Quintiliano

y Plinio. (No hay ninguna duda de que al citar a este último sólo por el nombre de familia, un humanista se está refiriendo al naturalista, tío del autor de las epístolas). A ambos les cuadra bien el adjetivo «clásico» en el sentido que le da Budé en este contexto. Son dos escritores que se estudiaban en las escuelas y constituían autoridad: el uno acerca de los modos de decir en latín y el otro enseñando a dar nombre a los *realia* en la lengua universal de los sabios. Plinio había sido, además objeto especial de estudio por parte de Budé, igual que las Pandectas y por la misma época.

A diferencia del *classici auctores* de Beatus Rhenanus de 1512 y del *classicus... auctor* que es Plutarco para Melanchthon en 1519, la expresión «autores clásicos» que Budé ha investigado tan exhaustiva y razonadamente tiene todo el aspecto de ser un hallazgo terminológico, que muy bien pudo servir de punto de partida para una nueva etapa semántica de la vieja voz, cuyas aguas inundarían todas las lenguas cultas de la civilización moderna.

### Clásico en castellano

¿Y clásico en español? ¿Cuándo se introduce como moneda de uso corriente en nuestra lengua?

El 29 de junio de 1528 está fechada una carta que dirige a Erasmo el arzobispo de Toledo, Alonso de Fonseca (llamado Alonso III, expresando su satisfacción porque se hubieran publicado, al fin, bajo los cuidados y dirección del humanista holandés las obras de San Agustín, al que llama **autor ex classicis**: para facilitarla había asignado a su admirado maestro una pensión de doscientos escudos de oro.

El uso del término «clásico» por Fonseca es un indicio de que era una voz aceptada en los círculos erasmistas. Hoy por hoy constituye también la primera mención de «clásico» con referencia a los antiguos en la pluma de un hispano. Su aplicación a San Agustín entrañaba un matiz diferencial respecto de Budé, que, por otra parte, casa muy bien con el rigurosamente «ortodoxo» erasmismo del prelado. Parece significar un reconocimiento del prestigio del autor y de su importancia, no una valoración estilística ni que se le presente como el modelo para practicar el latín. Pero todo eso ocurría en latín y entre veinte y diez años más tarde de que hubieran empleado «clásico» Budé, Rhenanus y Melanchthon.

En la lengua castellana parece que hay que esperar un siglo después de la carta de Fonseca para encontrar un «clásico» o «clásicos» aplicados a la literatura. El Diccionario Etimológico de Corominas, en el lugar correspondiente, se limita a repetir, resumiéndolo, el artículo del Diccionario de Autoridades de la Real Academia (1724). Este dice así:

«Classico, ca, adj.: Lo que pertenece a alguna clase. En este significado apenas tiene uso en castellano: y así esta voz se toma por cosa selecta, de notoria calidad y estimación y por digna de todo aprecio: como Autor clásico, etc. Lat. *Primariae notae auctor* (una frase que no existe en el latín histórico documentado). HORTENS. Parieg. Dedicat. del Funeral de la reina Doña Margarita. No es formar otro idioma, sino venerar el vulgar Castellano nuestro, que nos prometamos de él la sublimidad clásica de los otros. LOP.. Y aunque sean clásicos fuera mejor que dixeran ellos lo que dixeran los autores (esta frase es de "La Dorotea") MOND. Dissert. 2 cap. 4. No puede ser testimonio mas expreso, ni más clásico y auténtico.»

El erudito marqués de Mondéjar falleció en 1708 y habla publicado sus *Disertaciones eclesiásticas...* en la segunda mitad del XVII (Zaragoza, 1671). Su testimonio y el mismo contexto en que la emplea han de ser interpretados como una confirmación de que la voz «clásico» pertenecía ya entonces al vocabulario de uso general de la lengua castellana con un valor que encajaba bien, como término intermedio, en la gradación «expreso..., clásico.... auténtico».

En el prólogo de la *Dorotea*, escrito en 1632 que es la fecha de la primera edición de esa comedia, Lope de Vega cuenta que la había compuesto mucho tiempo atrás, «en mis primeros años», antes de alistarse para la Armada Invencible. Perdido el original y «restituido», lo corrigió y sacó por fin a la luz más de cuarenta y cuatro años después de su primera redacción.

El discurso de Paravicino se imprimió en Valladolid en 1628, que debió ser el mismo año en que se habla pronunciado con ocasión, tal vez, de un aniversario de la que había sido esposa de Felipe III. El texto del llamado «Panegírico funeral»... está precedido por una epístola dedicatoria al Cardenal Infante, hermano del rey Felipe IV e hijo también de Margarita de Austria. En esa carta introductoria es donde se contiene la mención de la «sublimidad clásica» que recoge el Diccionario de Autoridades.

El término «clásicos» en el pasaje de Lope es manifiestamente un adjetivo que califica a «autores», ya se suponga que hay elipsis, ya simplemente disyunción. La frase igual puede provenir de una primitiva redacción de los años ochenta que de la época de la impresión. En toda la larga escena de que forma parte hay noticias y expresiones que abonarían una u otra datación. Pero, aunque el «clásicos» de Lope fuera antiguo, la *Dorotea* hasta el 32 estuvo inédita y no es verosímil que Paravicino la conociera.

Además, Lope que escribió, o por lo menos publicó, después que fray Hortensio, no sentía especial devoción por los culteranos del tipo del ilustre trinitario, que triunfaba como orador a la vez que ejercía una notable influencia sobre los gustos y las modas literarias. No es verosímil que el gran Lope fuera a enriquecer su léxico rebuscando en el del predicador culterano, por vasto que fuera su éxito entre los escritores del momento.

Sean cuales sean las deducciones que se quieran extraer de la cronología relativa de estas dos obras del orador y del poeta, parece razonable concluir que la palabra «clásico», en aquel primer tercio del siglo XVII, formaba parte del caudal activo de la lengua castellana y de él la tomaron ambos autores con independencia uno de otro.

Vendría a confirmar este aserto otro gran escritor castellano del siglo XVII.

Baltasar Gracián, de quien no se hace mención en el lugar correspondiente del «Diccionario», empleó la voz «clásicos» en el discurso LXII de su «Agudeza y arte de ingenio», atribuyendo esa cualidad literaria, y de modo eminente, a Mateo Alemán, que era un escritor del que el ilustre conceptista hacía el mayor aprecio. Aplauda su escritura, llamándola «estilo», y ofrece como muestra una página del «Guzmán de Alfarache» (1, 1. 1, c. 8) en la que el pícaro cuenta un episodio de la historia de Ozmín y Daraja. «Es el estilo, dice Gracián, como el pan, que nunca enfada: gústase más dél que del violento, por lo verdadero y dato, ni repugna a la elocuencia, antes fluye con palabras castas y propias; por eso ha sido tan leído y celebrado Mateo Alemán, que a gusto de muchos y entendidos es el mejor y más "clásico" español. Describiendo un aplauso, dice ... »

Y sigue la página de Alemán, que empieza con estas frases:

«Luego que llegó, vio alterada la plaza, huyendo la turba de un famoso toro, que a este punto saltaron: era de Tarifa, grande, madrigado, y como un león de bravo; así como salió, dando dos o tres ligeros brincos, se puso en medio de la plaza, haciéndose dueño della, con que a todos puso miedo; encarábase a una y otra parte, de donde le tiraron algunas varas, y sacudiéndolas de sí se daba tal maña que no consentía le tirasen otras desde el suelo, porque hizo algunos lances y ninguno perdido. Ya no se atrevían a poner delante, ni había quien a pie lo esperase, aún de muy lejos. Dejáronlo solo, que otro más que Ozmín y su criado no parecían allí cerca, etcétera.»

Al terminar la cita de Alemán, que tiene unas veinte líneas más, en las que se relata con gran viveza y expresividad, y con una andadura muy paratáctica, la escena del alanceamiento del toro, las reacciones y actitudes del público y el contento de Daraja, Gracián comenta:

«¿Qué cosa más dulce puede hallarse? ¿Qué cultura que llegue a la elocuencia natural? En las cosas hermosas de sí, la verdadera arte ha de ser huir del arte y de la afectación. Aún en el verso, esta lisura hace tan ilustre a Garcilaso» (que del contexto se deduce que deba ser también considerado «clásico»).

La gran estimación de Gracián por el novelista sevillano había quedado de manifiesto en la misma «Agudeza», unos capítulos antes (Disc. LVI). El «Guzmán», que es de asunto vulgar («sujeto humilde») merece alinearse con las epopeyas de «supuesto fingido», bien sean heroicas como la Encida, bien amorosas como la de Heliodoro:

«Aunque de sujeto humilde, escribe Gracián en el lugar citado, Mateo Alemán, o el que fue el verdadero autor de la «Atalaya de la vida humana», fue tan superior en el artificio y estilo, que abarcó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española.»

La «Agudeza» se publicó en una primera versión en 1642 y en otra segunda y definitiva en 1648. No he tenido oportunidad de verificar si el Discurso LXII se halla en ambas. Pero parece claro que en el pasaje en cuestión la voz «clásico» se emplea como un término usual y comprensible, que tiene el doble valor de escritor y obra modélica o ejemplar y de autoridad literaria y lingüística.

Clásico habla entrado sin duda en el castellano usual o, al menos, en el literario, como un cultismo de los muchos de estructura proparoxítona que habían invadido la lengua mayor de la península en la estela de la moda culterana. Su aceptación sin resistencia estuvo favorecida porque cubría la ausencia de una palabra que valiera para amparar a la vez a los ilustres escritores y grandes obras de la Antigüedad, y a las ya entonces numerosas y muy apreciadas de los ingenios castellanos. Además, al cabo de los cien años que llevaba utilizándose para designar a griegos y romanos, fray Hortensio, Lope, y Gracián, que sabían muy bien sus latines, estaban habituados a su empleo.

---

1 GEL., 6 (7) 13, s. y ss. PAUL., Fest., p. 56 y ss. (classici testes).

2 De los testimonios humanistas en que se ha reparado, parece que el de BUDÉ, en sus Annotationes ad Pandectas (1508) es el más antiguo. Además no se trata de un empleo casual de la voz clásico en latín, sino que se apoya en una verdadera

investigación. Cf. infra, *Apéndice. Excurso sobre los primeros empleos de la voz «clasico» en los humanistas.*

3 Ambos diccionarios s. v. *cluico*. El pasaje de Lope pertenece a *La Dorotea. El* de PARAVICINO, anterior, a la epístola dedicatoria de uno de sus sermones. Cf. infra *Apéndice.*

4 Sobre los discursos de TUCÍDIDES, CIC. Brut. 283. El pasaje del grupo de los literatos en PETR. 83 (*hac nota*, «con esta señal», se refiere al desaliño que caracterizaban literato en cuestión). Respecto de los aspectos sociales, de la fama de las personas, etc. creo que el texto más antiguo es CAT. 68, 28.

5 GEL. 19, 8.

6 CE s. v. *harena* ap. Thes. L. L; *quadriga* en singular en los escritores postclásicos (cf. los léxicos más ricos).

---



### 7.4.3. Ensayo de Juan A. Calatrava Escobar

#### ARQUITECTURA Y NATURALEZA.

##### **El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración.**

Juan A. Calatrava Escobar; Universidad de Granada

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

Pero, como ya se ha dicho, la propia idea de la cabaña primigenia es mucho más antigua. Cuando los intelectuales del Renacimiento exhumaron el manuscrito de Los Diez Libros de Arquitectura del ingeniero militar romano Marco Vitruvio Polión (conocido, pese a todo, durante la Edad Media) y lo rodearon de veneración por ser el único testimonio restante de la que se suponía insuperable ciencia de construir de los Antiguos abrieron para la historia de la teoría arquitectónica occidental un episodio que aún está lejos de haber sido estudiado en toda su profundidad y derivaciones: el fenómeno del vitruvianismo y de los desesperados intentos por fundamentar, a partir de un texto cuyas evidentes insuficiencias costaba trabajo desconocer, una teoría de la arquitectura moderna que se basase en los supuestos primeros principios que griegos y romanos habrían encontrado antes que nosotros. Como es bien sabido, el libro de Vitruvio fue objeto de ediciones, comentarios críticos, exégesis, intentos de reconstrucción y apasionadas polémicas (2). Las tesis vitruvianas se convirtieron a menudo en lugares comunes de la tratadística arquitectónica a partir del siglo XV, como fue el caso, por ejemplo, con su célebre triada de categorías *firmitas, utilitas, venustas*, y Vitruvio se convirtió en uno de los centros neurálgicos de un debate de tres siglos en el que lo que estaba en discusión era aspectos de tan amplio alcance como el de si había de considerarse a la arquitectura o no como un arte de imitación de la naturaleza, o como el papel que había que asignar al magisterio de la antigüedad

clásica en la definición de las normas modernas del quehacer arquitectónico (o, dicho de otro modo, el reflejo en la teoría de la arquitectura de la *querelle des Anciens et des Modernes*).

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

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

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

cruzados, cubriendo todo ello con cañas y ramas secas para resguardarse de las lluvias y del calor; pero para que semejantes techumbres pudieran resistir las lluvias invernales, las remataban en punta y las cubrían con barro para que, merced a los techos inclinados, resbalase el agua» (5).

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

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

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

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

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

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

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

Los descubrimientos americanos y la consiguiente apertura de un auténtico horizonte de «primitivismo» tendrá, por otro lado, una evidente repercusión sobre algunas versiones posteriores del tema de la cabaña. Así, ya en pleno siglo XVII, una clara muestra de este impacto es, por ejemplo, la obra de J. Caramuel, tan importante por otros conceptos, *Architectura civil recta y oblicua*, publicada en Vigevano en 1678. Caramuel mantiene en plena vigencia la idea de la cabaña primitiva como origen de la arquitectura, pero la ilustra ahora con ejemplos tomados de los indios americanos (9).

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

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

La conclusión de Perrault es, pues, tajante:

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

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

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

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

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

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

Un interés suplementario ofrecen las reflexiones de Amedée-François Frezier en la década de 1730. Apasionado defensor de la arquitectura clásica, en un contexto aún marcado por los ecos de la *querelle*, la considera ya dotada, sin embargo, de una incontestable superioridad técnica precisamente por saber obedecer las reglas de la «arquitectura natural». En este sentido, a la hora de describir cuál sería esa posible «arquitectura natural», acude Frezier a la doble vía del relato vitruviano y de la confrontación con las «cabañas» contemporáneas de «ciertos cantones de Irlanda», de Bohemia, Moscovia o los indios americanos. Desarrolla así la teoría de la construcción de la cabaña, con unas consideraciones sobre las ventajas de la construcción en madera que preludian a las que una veintena de años más tarde hará Algarotti:

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

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

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

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

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

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

«Puede agregarse aquí [a los conocimientos que consisten en la imitación] aquel arte nacida de la necesidad y perfeccionada por el lujo, la arquitectura, que, habiéndose elevado gradualmente de las cabañas al palacio, no es a ojos del filósofo, si podemos hablar así, más que la máscara embellecida de una de nuestras mayores necesidades. La imitación de la bella naturaleza es aquí menos notoria y más limitada que en las otras dos artes de las que acabamos de hablar; éstas expresan indiferentemente y sin restricción todas las partes de la bella naturaleza y la representan tal y como es, uniforme o variada; la arquitectura, por el contrario, se

limita a imitar, por la ensambladura y la unión de los diferentes cuerpos que emplea, la disposición simétrica que la naturaleza observa más o menos sensiblemente en cada individuo y que tan bien contrasta con la hermosa variedad de todo el conjunto» (15).

En el texto de D'Alembert se plantea ya, así, una idea que reaparece a lo largo de la segunda mitad del siglo en Algarotti, Milizia, Boullée o, incluso más allá y con matizaciones, en Quatremère de Quincy: la de la especificidad que adquiere en el caso de la arquitectura la imitación de la naturaleza, que, sin embargo, sigue considerándose como su base. Por otra parte, queda clara en D'Alembert la linealidad y gradualidad del proceso que lleva desde los orígenes del arte (la cabaña) a sus perfeccionamientos (el palacio), en un bosquejo histórico teñido por el optimismo iluminista. Esta misma transición sin solución de continuidad, opuesta a la visión de quienes querrán diferenciar tajantemente los orígenes toscos de la construcción del momento en que la arquitectura se convierte en un arte, vuelve a encontrarse en la Enciclopedia bajo la pluma de un teórico de tanta envergadura como Jacques-François Blondel, quien, en el artículo *Architecture*, aparecido en el primer volumen de la obra, afirma lo siguiente:

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

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

«Consideremos al hombre en su primer origen y sin ningún auxilio; sin otra guía que el instinto natural de sus necesidades. Precisa un lugar de reposo. Al borde de un tranquilo riachuelo ve un prado; su naciente verdor complace a sus ojos, su tierno césped lo invita; acude allí y, blandamente tendido sobre esta alfombra esmaltada, no

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

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

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

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



principios naturales de la arquitectura, en una operación que el propio Vidler encuentra claramente emparentable con la contemporánea investigación de Condillac sobre los orígenes del lenguaje.

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

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

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

La cabaña funciona así, en el pensamiento rousseauiano, como un símbolo de la felicidad e ingenuidad de los tiempos primitivos. Pero, más tarde, en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, concreta Rousseau su hipótesis aclarando que el hombre en el estado de naturaleza no es aún un constructor. Es un hombre que aún no posee nada y al que la naturaleza provee discrecionalmente todas sus necesidades, y así indica Rousseau que «para aquél los primeros hombres no era, pues, una desgracia tan grande ni, sobre todo, un obstáculo para su conservación, ni la desnudez, ni la carencia de vivienda, ni la falta de todas esas inutilidades que creemos tan necesarias», o bien que «...el primer hombre que se hizo unos vestidos o una vivienda adquirió con ello cosas poco necesarias ya que había pasado sin ellas hasta entonces» (24). Protesta Rousseau contra el error de

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

y las hembras se unían fortuitamente según el encuentro casual, la oportunidad o el deseo» (25).

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

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

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

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

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

Por otra parte, el propio Brusatin se hace eco de una tesis ya defendida en la segunda mitad del XVIII por alguno de los protagonistas del debate: la de que no todo sea original en el pensamiento de Laugier sino que éste pudiese haber bebido en la otra gran fuente del funcionalismo y racionalismo arquitectónico del momento, la Venecia del abate Carlo Lodoli. Es en ese ambiente véneto donde tendrá lugar una cristalización teórica que será eje de un amplísimo y rico debate arquitectónico en la Italia de la segunda mitad del Settecento (30). La figura central de este debate es el padre Carlo Lodoli, propugnador de un funcionalismo a ultranza, de una arquitectura rigorista que resultaría indigerible para muchos de los teóricos contemporáneos, comenzando por su autodenominado portavoz Francesco Algarotti. En palabras de

Brusatin, la racionalidad de Lodoli «...es anárquica, marcha irracionalmente contra cualquier autoridad, no cree en la disciplina del arte sino en su discurso de verdad; a través de la arquitectura no pretende producir esquemas, sino comportamientos, junto con una 'voluntad de saber' que es a un tiempo construcción y destrucción» (31). Como es bien sabido, Lodoli no dejó ningún escrito terminado de su propia mano, y correspondió a dos de sus principales oyentes el papel de transmisores de su pensamiento (todo ello, independientemente de los numerosos testimonios fragmentarios que nos quedan sobre el contenido y el tono de las lecciones del abate) (32).

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

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

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

Fue para contrarrestar estas tesis de Algarotti, que a su parecer falseaban el pensamiento lodoliano, para lo que escribió Andrea *Memmo sus Elementi d'Architettura Lodoliana* (36). La obra presenta, pues, un carácter fuertemente polémico. Algarotti es acusado en ella, en diversas ocasiones, de cortesano

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

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

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

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

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

Lo que se plantea es, pues, una arquitectura entendida como arte de imitación, pero de una imitación que tiene ya por objetivo los verdaderos principios profundos de la Naturaleza, no una hipotética cabaña primitiva que, por un lado, no sería sino un tosco primer ensayo de los pueblos primitivos, y, por otro, nos llevaría al error básico de desconocer las diferentes cualidades intrínsecas de los materiales y aplicar a la piedra o el ladrillo principios que sólo son propios de la madera, sin que ésta última pueda en

absoluto asumir aquel papel privilegiado que le atribuía Algarotti. La verdadera «cabaña» no es, por tanto, más que la arquitectura basada en los principios que podemos deducir de la Naturaleza y la imitación es, por tanto, una imitación indirecta y racional. Puntos éstos en los cuales Memmo plantea una coincidencia esencial de puntos de vista de Lodoli con los posteriormente afirmado por Milizia, de tal modo que la última parte de los Elementi son, en realidad, una exposición de los principios teóricos de Milizia.

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

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

P.: No os entiendo.

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

P.: Didáscalo, no me vengáis con sofismas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En el tratado de E.-L. Boullée *L'Architecture. Essai sur l'Art*, de fecha incierta y con toda probabilidad compuesto de materiales redactados a lo largo de toda la trayectoria personal del arquitecto, la idea de imitación de la naturaleza queda desligada ya de cualquier hipotético origen natural. Boullée critica la idea, que ejemplifica en Perrault, de un arte «de pura invención»; todas las artes se basan en «una imitación más o menos imperfecta» puesto que todas nuestras ideas proceden de la naturaleza. Pero ya la verdadera imitación de la naturaleza es, en arquitectura, no el intento imposible de remitirse a un arquetipo original sino el estudio consciente del arquitecto sobre la esencia de los cuerpos, sobre las formas geométricas básicas, tema que, como se sabe, constituirá uno de los puntos clave de la propuesta arquitectónica de Boullée. En este contexto, las raras ocasiones en que se cita la cabaña están ya al margen de toda idea de edificio primordial. Así, aparece como simple tipología para ejemplificar la tesis de que la arquitectura es unión de lo útil y lo bello: «Las concepciones de la arquitectura van desde la cabaña rústica a la disposición general de un gran imperio» (51).

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

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

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



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

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

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

## Notas

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

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

3. La bibliografía sobre Vitruvio y la tradición vitruviana es, como puede comprenderse, extensísima. Para no llenar pesadamente esta nota con una larga lista de títulos que siempre seguiría adoleciendo de carencias, remitimos a uno de los más recientes tratamientos de la cuestión: H. W. Krufft: *Historia de la teoría de la arquitectura. 1: desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1990 (la ed. original alemana es de 1985), obra en la que se puede encontrar una no excesivamente numerosa pero sí bien escogida bibliografía al respecto. Consideramos igualmente necesario reseñar aquí, para la historia general del vitruvianismo, la obra de D. Wiebenson: *Los tratados de arquitectura*, Madrid, Blume, 1988. Dos trabajos insustituibles sobre la fortuna de Vitruvio en España son los de J. Berchez: «Estudio introductorio» a la edición facsímil de la traducción del Vitruvio de Perrault por J. Castañeda, publicada en Madrid, en 1761 (Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y

Arquitectos Técnicos, 1981), y D. Rodríguez Ruiz: «José Ortiz y Sanz. 'Atención y Pulso' de un traductor», en Marco Vitrubio Polión, *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Akal, 1987, ambos con abundante bibliografía. Tanto en estos dos estudios como en la obra imprescindible de C. Sambricio: *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1986, se encuentran múltiples referencias a la aparición del tema de la cabaña en el ámbito hispánico, aspecto que constituirá el objeto de un artículo específico.

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

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

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

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

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

9. *Tratado V*, lámina XI y ss.

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

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

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

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

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

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

16. Blondel ampliará posteriormente este argumento en su célebre Cours d'Architecture (París, 1771, vol. I, pp. 3-4) al buscar el origen respectivo de las tres formas básicas de arquitectura que postula: la civil, la militar y la naval. Vid. al respecto mis estudios La teoría de la arquitectura y las bellas artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert, Granada, Diputación Provincial (en prensa), y «Jacques-François Blondel y la teoría de la arquitectura en la Enciclopedia», en Academia. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, 67, segundo semestre 1988, pp. 293-313.

17. L. G. Cordemoy: Nouveau traité de toute l'Architecture ou l'Art de Bastir utile aux entrepreneurs et aux ouvriers, París, 1706; ed. facsímil Farnborough, 1966. Cordemoy defiende un protofuncionalismo arquitectónico basado en la vuelta a los verdaderos principios naturales, pero no habla de modo explícito de la «cabaña primitiva» como referencia para esos primeros principios. Sobre la obra de Cordemoy, vid. R. D. Middleton: «The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal. A Prelude to Romantic Classicism», en Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXV, 1962, pp. 278-320.

18. Essai sur l'Architecture, París, 1755, 2 ed. [ed. facsímil Bruselas, Pierre Mardaga ed., 1978], p. 8. Sobre Laugier, la obra fundamental es la ya cit. de W. Herrmann: Laugier and the Eighteenth Century French Theory, Londres, Zwemmer, 1962.

19. Las dos citas de Laugier en Essai, ed. cit., pp. 8-10.

20. W. Herrmann: op. cit., p. 48.

21. J. Rykwert: op. cit., p. 53.

22. A. Vidler: «La capanna e il corpo. La 'natura' dell'architettura da Laugier a Quatremère de Quincy», en Lotus International, 33, 1981/IV, p. 104.

23. Para el Discurso sobre las ciencias y las artes he utilizado la edición de Buenos Aires, ed. Aguilar, 1980, prologada por L. Hernández Alfonso. La cita en la p. 50 de dicha edición.

24. La fecha de este segundo discurso, igualmente presentado a la Academia de Dijon, aunque esta vez sin obtener premio, es 1753. Versión española por C. Lleal, México, Grijalbo, 1972. Las citas, respectivamente, en las pp. 42 y 43 de dicha edición.

25. Op. cit., ed. castellana citada, p. 52.

26. Ibid., p. 79.

27. Ibid., p. 81.

28. El artículo Economie Politique apareció en el tomo V de la Enciclopedia (1755, pp. 337-349). En él se proponen, entre otras cosas que no afectan al tema del presente estudio, fuertes leyes suntuarias que graven la ostentación en arquitectura, con una

doble preocupación moral y económica. He utilizado la versión publicada en J.-J. Rousseau: *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1964 (vol. III, *Du Contrat Social. Ecrits politiques*, pp. 241-278). En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau parece, en cambio, matizar la opinión anteriormente expresada y postula una cabaña ya desde las primeras edades del hombre (versión castellana, con un interesante prólogo de Jacques Derrida, en Buenos Aires, Calden, 1970, sobre todo p. 75).

29. M. Brusatin: *Venezia nel Settecento. Stato, architettura, territorio*, Turín, Einaudi ed., 1980, p. 89.

30. Un resumen de los términos de este debate en E. Kaufmann: «Piranesi, Algarotti and Lodoli (a Controversy in Eighteenth Century Venice)», en *Gazette des Beaux-Arts*, XCVII, 1955, pp. 21-28; del mismo autor: «At on eighteenth century crossroads: Algarotti vs Lodoli», *Journal of American Society of Architectural Historians*, IV, 1944, pp. 23-29. Sobre el ambiente véneto que sirve de caldo de cultivo al debate pueden verse, además del libro fundamental de Brusatin cit. en la nota anterior, F. Haskell: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984, Tercera Parte: «Venecia», pp. 245-374; C. de Michelis: «L'Illuminismo veneziano», en *Lettere italiane*, XVIII, 1966, pp. 296-316; M. Brusatin: *Illuminismo e architettura nel Settecento veneto*, Castelfranco Veneto, 1969; P. Zambelli: «Dibattiti culturali nel Settecento a Venezia», en *Studi sull'Illuminismo*, Florencia, 1966; A. Cavallari Murat: «I teorici veneti dell'età neoclassica», en *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere e arti*, CXXII, 1963-1964.

31. Brusatin, op. cit., p. 90.

32. Sobre Lodoli, vid., además de los textos citados en notas anteriores, M. L. Gengaro: «Il valore dell'architettura nella teoria settecentesca del padre C. Lodoli», en *L'Arte*, 1937, pp. 313-326; A. Gabrielli: «Le teorie architettoniche di Carlo Lodoli», en *Arti figurative*, 1945, pp. 123-136; J. Rykwert: «Lodoli on function and representation», en *Architectural Review*, julio de 1976, pp. 21-26; E. Concina: «Architettura militare e scienza: prospettive d'indagine sulla formazione veneziana e sull'entourage familiare di padre C. Lodoli», en *Storia dell'Architettura*, 3, 1975, pp. 19-32.

33. Sobre la figura de Algarotti y su posición en del debate, vid., además de los estudios citados en notas anteriores, C. L. Ragghianti: «F. Algarotti e l'architettura in funzione», en *Casabella*, IX, 1936, 105; A. Gabrielli: «L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento», en *La critica dell'arte*, III, 1938; G. Ercoli: «Francesco Algarotti e la nuova critica d'arte nella seconda metà del Settecento», en: *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, Roma, *Atti di Convengni dell'Accademia Nazionale di Lincei*, 1975, pp. 409- 425.

34. F. Algarotti: *Saggio sopra l'Architettura*, Bologna, 1756, incluido en *Saggi*, Bari, Laterza, 1963, pp. 29-52. La cita en p. 42. Las páginas en las que Algarotti describe la derivación de todas las partes de la arquitectura de la primitiva cabaña de madera han sido recogidas en la antología de A. Gambuti: *Il dibattito sull'architettura nel Settecento europeo*, Florencia, UNIEDIT, 1975, pp. 163-167.

35. Op. cit., p. 52.

36. A. Memmo: *Elementi d'Architettura Lodoliana, ossia l'Arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*. Libri Tre, Zara, 1833-1834. La obra permaneció manuscrita hasta esa fecha, por lo que su incidencia en el debate fue considerablemente menor que la de Algarotti. Sobre la versión del pensamiento

lodoliano dada por Memmo, vid. E. Kaufmann (jr.): «Memmo's Lodoli», en *Art Bulletin*, XLVI, 1964, pp. 159-175; G. Torcellan: *Una figura delle Venezia settecentesca*, Andrea Memmo, Venecia-Roma, 1963.

37. Op. cit., p. 292.

38. Op. cit., p. 300.

39. Una edición castellana del *Parere* en *Revista de Ideas estéticas*, 1972, pp. 81-101, con una imprescindible introducción de Carlos Sambricio («Piranesi y el 'Parere'», pp. 81-84). Vid., además, L. Cochetti: «L'opera teorica del Piranesi», *Commentari*, VI, 1, 1955, pp. 35-49; R. Wittkower: «Piranesi's Parere sull'Architettura», en *Journal of the Warburg Institute*, III, 1938, pp. 147-158; M. G. Messina: «Teoria dell'architettura in Giovanbattista Piranesi. L'affermazione dell'eclittismo», en *Controspazio*, II, 8-9, 1970, pp. 6-13 y III, 6, 1971, pp. 20-28.

40. *Parere*, ed. castellana cit., p. 88.

41. *Ibid.*, p. 91.

42. *Ibid.*, p. 98.

43. Sobre la teoría de la arquitectura de Milizia, vid. O'Neal, «Francesco Milizia, 1725-1798», en *Journal of the Society of Architectural Historians*, XIII, 3, 1954, pp. 12-25; E. Brues: «Die Schriften des Francesco Milizia (1725-1798)», en *Jahrbuch für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 6, 1961, pp. 69-113; I. Prozzillo: *Francesco Milizia. Teorico e storico dell'architettura*, Nápoles, Guida editori, 1971.

44. F. Milizia: *Principi di Architettura Civile*, Finale Ligure, 1781; edición posterior Bassano, 1785; p. 50.

45. F. Milizia: op. cit., p. 310.

46. W. Szambien: «Architettura 'regolare'. L'imitazione in Durand», en *Lotus International*, 32, 1981/III, pp. 103-113.

47. *Encyclopédie Méthodique. Architecture*, tomo I, París, chez Panckoucke, 1788. *Dictionnaire historique d'architecture*, París, 1832, 2 vols. De esta última obra se ha utilizado la antología *Dizionario storico di architettura*, a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot, Venecia, Marsilio editori, 1985, con estudios introductorios de V. Farinati, G. Teyssot y R. Schneider.

48. Artículo «Architecture» del *Dictionnaire...*, p. 127 de la ed. italiana citada.

49. *Ibid.*, p. 121.

50. G. Teyssot: «Mimesis. Architettura come finzione», en *Lotus International*, 32, 1981/III, pp. 4-14, así como, del mismo autor, «Mimesis dell'architettura», estudio introductorio a la ed. italiana cit., pp. 43-80.

51. Así, aparece como simple tipología para ejemplificar la tesis de que la arquitectura es unión de lo útil y lo bello: «Las concepciones de la arquitectura van desde la cabaña rústica a la disposición general de un gran imperio». Del texto de Boullée existe

edición castellana, con introducción de Carlos Sambricio, *La Arquitectura. Ensayo sobre el Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.

52. J. Arrechea Miguel: *Arquitectura y romanticismo*, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1990, p. 37.

53. W. Szambien: «Architettura 'regolare'. L'imitazione in Durand», en *Lotus International*, 32, 1981/III, pp. 103-113. El propio Szambien es autor de la obra más clarificadora sobre el pensamiento de Durand y su notable influencia posterior: *J.-N.-L. Durand, 1760-1834. De l'imitation à la norme*, París, Picard, 1984.

54. La obra de Durand, originalmente publicada en 1802, ha sido objeto de traducción castellana: *Compendio de lecciones de arquitectura. Parte gráfica de los cursos de arquitectura*, con introducción de Rafael Moneo, Madrid, ed. Pronaos, 1981. La cita en la p. 10 de dicha edición.

55. Op. cit., p. 13.

### **Abstract**

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

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

1991-06

---

#### 7.4.4. el concepto de "Adequatio" en un extracto de Thomas Riplinger;

#### THE PHENOMENOLOGY OF COGNITION ACORDING TO THOMAS AQUINAS.

Tubingen 2003, 167 pg.

St. Thomas frequently says that truth is *adaequatio intellectus et rei*. The largest difficulty is what to do with "adaequatio". The word is usually transliterated as "the adequation", which provides no light at all since no English speaker uses the word adequation (a sign of this is that the spell checker regards the word as an error), and so for an English speaker, to explain truth through "adequation" is to explain what is already known through what is not known at all.

#### A few notes:

1.) To call truth an *adaequatio intellectus et rei* is not a definition. Truth can't be defined first of all because it is not a substance, but in addition to this, it is convertible with being and being cannot be defined. St. Thomas' account is not even an explanation of truth in the fullest sense of explanation, for every explanation of something has to be more known than what is explained, but truth is known previous to, and more than, any explanation of it. How, after all, are we to judge an explanation of truth except by seeing that the explanation given is the truth? This is not a word game, but a real difference. No one says that one must already know what a word means before looking it up; but we must already know what truth is before we define or explain it: or else we won't even know if we explained it at all.

We can call St. Thomas' account definition or explanation insofar as it serves to distinguish in some way truth from various other transcendentals. This particular definition seems best used to distinguish truth from goodness (which involves certain relation between the will and things). We must remember, however, that this distinction is a fictitious distinction. The human mind can only get a good look at truth by taking several different looks at it: one in which it distinguishes truth from things, another by which it identifies it with other transcendentals; one in which it seeks to explain truth, another in which it sees that truth needs no explanation. Though the mind must consider both accounts, it does not follow that it must consider them randomly, for all accounts are mediated by the understanding that there is a sense in which the intellect is all things.

2.) **St. Thomas provides us with synonyms for his word "adaequatio"**. In the Sentences, for example, he says that "truth is not a measure, but a certain *commensuratio* or *adaequatio*" The the first word has "commensurate" as a root meaning, which might make St. Thomas more clear: truth consists in the fact that the intellect is *commensurate* to all things. In the same book, he says that truth is a certain "*assimilatio* or *adaequatio*". Assimilation first means to draw someone into a shared life (as in "immigrants gradually assimilate into their new country"). Truth, in other words, is the assimilation of intellect and thing.

3.) St. Thomas also uses the word *adaequatio* in different contexts. On very telling use is when he says that the sign and signified have an "adaequatio". This allows us a

lovely proportion by which to understand truth: truth means that the mind relates to thing like sign relates to signified. St. Thomas will also say that the moderation of the passions is their “adaequatio” to reason. This too provides a lovely proportion to understand truth.

4.) On at least one very significant occasion, St. Thomas modifies “adaequatio” with the adjective “concordia” (De Veritate, q. 1 a.1). “Truth is the *harmonious* adequation of intellect and thing” (n.b. Latin makes no widespread use of articles. We need to remember that putting in an “a” or a “the” or leaving one out can make a great difference). Since this text is the locus classicus for St. Thomas’ distinction of the universals, and truth in particular (it’s the first question in a book called “about truth” for crying out loud...) we should take the adjective “harmonious” seriously.

5.) St. Thomas also provides various antonyms for “adaequatio”. One of my favorite ones is from De Potentia: creatures have a similitude to God, but no *adaequatio*. Which is why words said of God and creatures are not univocal, but equivocal by reason (often called *analogous*).

---



**INDICE ANEXOS**

**INDICE**

<b>ANEXOS</b>	<b>1</b>
<b>7.1. etimologías según DRAE</b>	<b>2</b>
Atemporalidad	2
intemporal.	2
temporal.	2
temporalizar.	2
tiempo.	2
eterno, na.	7
permanencia.	7
perenne.	7
perennidad.	7
clásico, ca.	7
clasicismo.	8
tradición.	8
moderno, na.	8
modernismo.	8
moda.	8
estilo.	9
canon.	9
canónico, ca.	10
<b>7.2. Alejandro de la Sota Martínez</b>	<b>11</b>
7.2.1. Biografía	11
vida	11
premios	12
obras	12
7.2.2. Diagrama cronológico de sus principales obras.	15
<b>7.3. Vivienda en La Caeyra. Compendio de documentación.</b>	<b>27</b>
1. planos originales del primer y segundo proyecto de la Caeyra (fundación)	28
2. planos redibujados.	62
3. fotografías originales (fundación)	73
4. fotografías actuales.	78
<b>7.4 Textos inéditos citados:</b>	<b>80</b>
7.4.1. conferencia de Helio Piñón	81
TEORIA DE LA MODERNIDAD Y PROYECTO DE ARQUITECTURA	81
Introducción	81
Vigencia estética de la modernidad arquitectónica	82
Fundamento estético de la modernidad	84
Estilo y forma en la arquitectura moderna	85
Forma e identidad	87
La forma y la función	88
La aspiración a la universalidad	91
La cuestión de la "originalidad"	92
Crítica a la conceptualización del proyecto	94
Sentido, consistencia e historicidad de la arquitectura	95

Modernidad atemporal. anexos.	134
Visualidad y capacidad de juicio	96
Construcción, consistencia e identidad	99
Epílogo	100
7.4.2. conferencia de Antonio Fontán	101
EL LATIN DE LOS CLASICOS: NORMA Y MODELO DE DECIR.	101
APENDICE: EXCURSO SOBRE LOS PRIMEROS EMPLEOS DE LA VOZ «CLASICO» EN LOS HUMANISTAS	102
Classicus en latín	102
Clásico en castellano	105
7.4.3. Ensayo de Juan A. Calatrava Escobar	109
ARQUITECTURA Y NATURALEZA.	109
El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración.	109
7.4.4. el concepto de "Adaequatio" en un extracto de Thomas Riplinger;	131
THE PHENOMENOLOGY OF COGNITION ACORDING TO THOMAS AQUINAS.	131
<b>INDICE</b>	<b>133</b>

*Hubo un tiempo, cuando era joven, que me esforzaba en hacer arquitectura moderna; hoy pienso que esa referencia temporal tiene poca importancia. Me interesa la obra bien hecha, y mi idea de modernidad ha cambiado. Hay hombres que vivieron hace cien, quinientos, mil o más años a los que considero muy próximos en espíritu, y sin embargo tengo poco en común con muchos contemporáneos que me rodean. Me interesan algunas obras de hoy y muchas del pasado, a veces más vivas que creaciones recientes, y siento que todo lo vivo, capaz de emocionarnos es presente. A medida que pasan los años la referencia temporal tiene para mí menos valor; lo que no significa vivir en pasado, sino más bien lo contrario, como **un deseo de intemporalidad**, de liberación de la prisión del tiempo. Intemporalidad que une pasado, presente y futuro en una continuidad histórica, continuidad de la sabiduría y el espíritu en el fluir del tiempo, comunicación abierta entre los distintos tiempos y las sucesivas generaciones.*

*Siento que por debajo de las corrientes superficiales de cada época existe una corriente profunda cuya continuidad no debe interrumpirse en cada uno de nosotros. Hemos de sentirnos herederos del pasado, de todas las culturas que nos han precedido, y ello nos hace más ricos y más libres.*

CANO LASSO, Julio; conferencia en la entrega de la Medalla de oro de la arquitectura; Ed. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1991; pág.30

----