

#13/2023

# Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos

Libertad

Reglas

Subjetividad

Plan libre

Enseñanza

Autarquía

Tapiz

Pabellones

Periferia

Éxodo rural

Morfología

Vernáculo

Identidad

Comunidad

Cuadernos  
de Proyectos  
Arquitectónicos  
CPA #13

GI Teoría y Crítica  
del Proyecto  
y de la Arquitectura  
Moderna y  
Contemporánea

Departamento  
de Proyectos  
Arquitectónicos

Escuela Técnica  
Superior de  
Arquitectura

Universidad  
Politécnica  
de Madrid

DPA Prints



#13/2023

**Cuadernos de Proyectos**

**Arquitectónicos**

Publicación

de teoría

y crítica

**Cuadernos  
de Proyectos  
Arquitectónicos  
CPA #13**

GI Teoría y Crítica  
del Proyecto  
y de la Arquitectura  
Moderna y  
Contemporánea

Departamento  
de Proyectos  
Arquitectónicos

Escuela Técnica  
Superior de  
Arquitectura

Universidad  
Politécnica  
de Madrid

DPA Prints

p'



05 **Editorial**

## **Artículos**

- Raúl Castellanos Gómez 06 **Una noción de libertad en la arquitectura de Le Corbusier** · *A notion of freedom in Le Corbusier's architecture* ◦
- Juan Carlos Salas Ballestín 16 **Consolidar la periferia. Tres conjuntos residenciales del Grupo Z en Zaragoza** · *Consolidating the periphery: three residential complexes in Zaragoza by Grupo Z* ◦
- Raimundo Bambó Naya
- Francisco García Moro 30 **Bangkok: 1999-2542. Evaluando el legado de la Sexta Edición de “Cities on the Move”** · *Bangkok: 1999-2542. Examining the Legacy of the Sixth Edition of “Cities on the Move”* ◦
- Esen Gökçe Özdamar 44 **La materialización en diagramas arquitectónicos hápticos** · *Embodiment in haptic architectural diagrams* ◦
- Eduardo Delgado Orusco 58 **La celebración de la modestia. El Instituto Tajamar en Vallecas (1959-1966)** · *A celebration of modesty. Instituto Tajamar in Vallecas (1959-1966)* ◦
- Jaime Aparicio Fraga
- Pablo López Martín 70 **Chillida en América. Un encuentro con la modernidad al otro lado del Atlántico** · *Chillida in America. An encounter with modernity on the other side of the Atlantic* ◦

## **Revisiones críticas de libros**

- Alejandro Valdivieso 82 **History in the Making. Lo construido y lo pensado: a propósito de la historiografía de la arquitectura** · *History in the making. Built and Thought: with regard to the Historiography of Architecture* ◦
- Eduardo Delgado Orusco 86 **Reseña sobre el libro de Cultura arquitectónica durante la transición** · *Review of the book La cultura arquitectónica en los años de la Transición* ◦

90 **Traducciones**

# Una noción de libertad en la arquitectura de Le Corbusier

Raúl Castellanos Gómez

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2023.13.5165>

Este artículo parte de una premisa inicial: la auténtica libertad en arquitectura consiste en la invención de un sistema de reglas propio. Se adentra, a continuación, en el pensamiento del arquitecto moderno que probablemente mejor encarne este principio: Le Corbusier. La libertad entendida como liberación de la norma académica, como principio de legalidad para el proyecto moderno, o como fundamento y objeto del plan libre completan un análisis que focaliza sobre la naturaleza del proyecto de arquitectura y, al mismo tiempo, trata de trascenderlo en busca de un denominador común al desempeño de la práctica artística. Se presenta, finalmente, una noción de libertad disciplinada, alejada de la pura subjetividad y de la ingenuidad de un hipotético ejercicio de la arquitectura sin reglas ni coerciones.

*This paper begins with a basic premise: in architecture, real freedom means inventing one's own rules. It then considers the thinking of the modern architect who probably embodies this tenet best: Le Corbusier. Freedom in the sense of being unfettered by academic norms, as a principle of legality for modern projects, and as the basis and subject of the free plan complete an analysis that focuses on the nature of the architectural project whilst looking further afield in search of a common denominator in the execution of artistic practice. The paper ends by presenting a notion of disciplined freedom far removed from the absolute subjectivity and simplicity of a theoretical practice of architecture bereft of rules or constraint.*

Le Corbusier

Plan libre

Juego

Licencia

Improvisación

Composición.

Le Corbusier

Free plan

Game

Licence

Improvisation

Composition

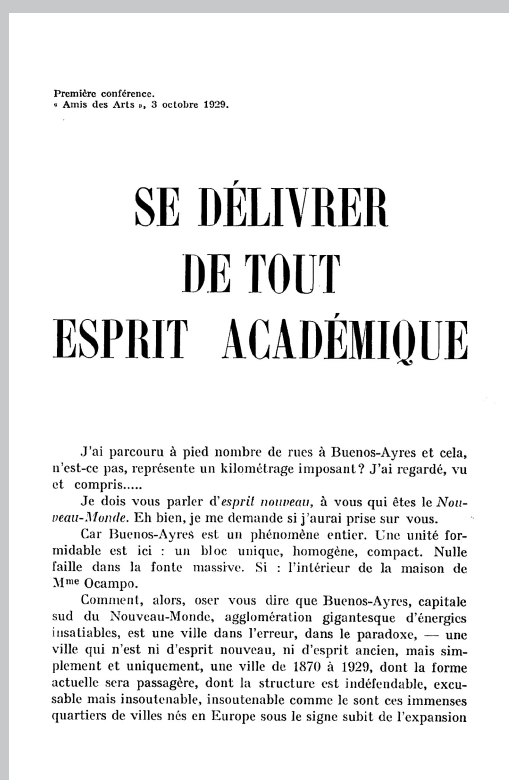


Fig. 01. Le Corbusier. "Se délivrer de tout esprit académique", 1930. Fuente: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (París: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1960), 23. © FLC/ADAGP, París, 2023.

“Libertad: Ronchamp. Arquitectura totalmente libre”<sup>1</sup>. Escrito en primera persona, el breve opúsculo que Le Corbusier dedicara al final de su vida a la capilla de Notre Dame du Haut defendía, en su habitual estilo apodíctico, una noción de libertad que parecía dispensar al acontecimiento plástico de la obediencia a cualquier fórmula académica. No en vano la idea de libertad se asocia generalmente con las de atrevimiento, arbitrariedad, espontaneidad o independencia. Pero la libertad encierra asimismo otros matices semánticos que, en cierto sentido, se oponen a su misma esencia; su definición, bien parece, no escapa a la antinomia. Es por ello que no trataremos aquí de aquella idea de libertad, quizá más indisciplinada y complaciente, reivindicada comúnmente por una práctica artística entregada a la expresión individual. Por el contrario, desarrollaremos las implicaciones de otra opción que el mismo arquitecto podría haber tomado en los inicios del proceso creativo, con anterioridad incluso a la invención de la forma. La hipótesis de partida podría resumirse como sigue: la auténtica libertad en arquitectura consiste en la invención de un sistema de reglas propio.

La cuestión, sin duda, no es exclusiva de la arquitectura. Los conocidos enunciados del compositor Ígor Stravinski –“mi libertad consiste, pues, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas”<sup>2</sup> –, o del escritor Milan Kundera –“el artista inventa él mismo sus propias reglas para sí mismo; improvisando sin reglas no es pues más libre como inventándose su propio sistema de reglas”<sup>3</sup> – vendrían en apoyo de esta hipótesis, confiriéndole además cierta transversalidad, pues a priori su sentido no sería otro que el de expresar una disposición común a toda práctica artística consciente en aras de su propia legitimidad; una proposición tan válida para la composición musical o el arte de la novela, como para el ejercicio de la arquitectura. El mismo Le Corbusier consideraba la música como la más libre de las artes y, significativamente, se preguntaba: “¿A qué votos de obediencia ha debido sujetarse, previamente, la música?”<sup>4</sup>. No se trata de una anécdota o una digresión; lo cierto es que los escritos de Le Corbusier están salpicados de innumerables alusiones a la libertad creativa según la acepción que aquí defendemos. Es por ello que los tomaremos en lo sucesivo como ejemplo.

## Libertad o liberación

Son conocidas las diatribas de Le Corbusier contra un academicismo que juzgaba obsoleto y esclerotizado: “el academicismo es una manera de no pensar que conviene a quienes temen las horas angustiosas de la invención”<sup>5</sup>, advertía. De hecho, “Liberarse de todo espíritu académico” sería el elocuente título de una de sus célebres conferencias de Buenos Aires de 1929, recogidas en *Precisiones*<sup>6</sup> [Fig. 01]. Le Corbusier se declaraba fuertemente constreñido por la doctrina beauxartiana, aun cuando pareciera ignorar la incipiente libertad latente en una disciplina de la composición que, si bien operaba con las formas clásicas, procedía vaciándolas de significado trascendente y a partir de repertorios que bien podrían dar lugar a configuraciones más libres que las galardonadas con el Prix de Rome. Lo cierto es que, pese a su reiterado pronunciamiento, él mismo se reservaría la facultad de reinterpretar algunos de los preceptos beauxartianos que ensayara con su maestro Perret, bien que sobre unas bases conceptuales totalmente renovadas. De entre ellos, destaca el método de composición por elementos abanderado por Julien Guadet, por cuanto favorecía la libertad del artista más allá de la mera opción por el estilo<sup>7</sup>.

En el primer volumen de la *Œuvre complète*, Le Corbusier intercala entre sus realizaciones, según una estudiada cadencia, algunos capítulos dedicados a lo que podríamos considerar sus principios generales: principios, pues el arquitecto les declara fidelidad en sus obras más representativas; generales, pues se infieren de éstas desprendiéndose de sus particularidades para encarnar unos nuevos ideales: aquello que Hanno-Walter Kruft ha denominado “puntos programáticos de su doctrina”<sup>8</sup> [Fig. 02]. Le Corbusier era consciente de que, de este modo, el sistema Dom-ino, los ‘trazados reguladores’, los ‘cinco puntos’ para una nueva arquitectura o las ‘cuatro composiciones’ se elevarían a un plano superior desde el cual el conjunto de su obra se contemplaría

1. Le Corbusier, *Textes et dessins pour Ronchamp* (París: Éditions Forces Vives, 1965), s.p.

2. Ígor Stravinski, *Poética musical* (Barcelona: Acantilado, 2006), 66.

3. Milan Kundera, *Los testamentos traicionados* (Barcelona: Tusquets, 2003), 28.

4. Le Corbusier, *La casa del hombre* (Barcelona: Poseidón, 1979), 118.

5. Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura* (Buenos Aires: Infinito, 2004), 41.

6. Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo* (Barcelona: Poseidón, 1999), 39.

7. Alan Colquhoun, *Modernidad y tradición clásica* (Madrid: Júcar, 1991), 62; Antón Capitel, “El racionalismo lecorbusieriano y la composición por elementos,” *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos* (2008), 123.

8. Hanno-Walter Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura*, vol. 2 (Madrid: Alianza, 1990), 679.

#### LES 5 POINTS D'UNE ARCHITECTURE NOUVELLE

1. *Les pilotis.* Des recherches assidues, obstinées, ont abouti à des réalisations particulières qui peuvent être considérées comme des acquits de laboratoire. Ces résultats ouvrent des perspectives neuves à l'architecture; celles-ci s'offrent à l'urbanisme qui peut y trouver des moyens d'apporter la solution à la grande maladie des villes actuelles.

La maison sur pilotis! La maison s'enfonçait dans le sol: locaux obscurs et souvent humides. Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air, loin du sol; le jardin passe sous la maison, le jardin est aussi sur la maison, sur le toit.

2. *Les toits-jardins.* Depuis des siècles un comble traditionnel supporte normalement l'hiver avec sa couche de neige, tant que la maison est chauffée avec des poêles.

Dès l'instant où le chauffage central est installé, le comble traditionnel ne convient plus. Le toit ne doit plus être en bosse mais en creux. Il doit rejeter des eaux à l'intérieur et non plus à l'extérieur.

Vérité irrécusable: les climats froids imposent la suppression de comble incliné et pro-

voquent la construction des toits-terrasses creux avec écoulement des eaux à l'intérieur de la maison.

Le ciment armé est le nouveau moyen permettant la réalisation de la toiture homogène. Le béton armé se dilate fortement. La dilatation apporte la fissuration de l'ouvrage aux heures de brutal retrait. Au lieu de chercher à évacuer rapidement les eaux de pluie, s'efforcer au contraire à maintenir une humidité constante sur le béton de la terrasse et par là une température régulière sur le béton armé. Mesure particulière de protection: sable recouvert de dalles épaisses de ciment, à joints écartés; ces joints sont semés de gazon. Sable et racines ne laissent filtrer l'eau que lentement. Les jardins-terrasses deviennent opulents: fleurs, arbustes et arbres, gazon.

Des raisons techniques, des raisons d'économie, des raisons de confort et des raisons sentimentales nous conduisent à adopter le toit-terrasse.

3. *Le plan libre.* Jusqu'ici: murs portants; partant du sous-sol, ils se superposent, constituant le rez-de-chaussée et les étages, jusqu'aux

combles. Le plan est esclave des murs portants. Le béton armé dans la maison apporte le plan libre! Les étages ne se superposent plus par cloisonnements. Ils sont libres. Grande économie de cube bâti, emploi rigoureux de chaque centimètre. Grande économie d'argent. Rationalisme aisé du plan nouveau!

4. *La fenêtre en longueur.* La fenêtre est l'un des buts essentiels de la maison. Le progrès apporte une libération. Le ciment armé fait révolution dans l'histoire de la fenêtre. Les fenêtres peuvent courir d'un bord à l'autre de la façade. La fenêtre est l'*élément mécanique-type* de la maison; pour tous nos hôtels particuliers, toutes nos villas, toutes nos maisons ouvrières, tous nos immeubles locatifs...

5. *La façade libre.* Les poteaux en retrait des façades, à l'intérieur de la maison. Le plancher se poursuit en porte-à-faux. Les façades ne sont plus que des membranes légères de murs isolants ou de fenêtres.

La façade est libre; les fenêtres, sans être interrompues, peuvent courir d'un bord à l'autre de la façade.

*Le Corbusier et Pierre Jeanneret*

Fig. 02.  
Le Corbusier. "Les 5 points d'une architecture nouvelle", 1930. Fuente: *Œuvre complète* (Zurich: Girsberger, 1964), 128. © FLC/ADAGP, Paris, 2023.



9. Le Corbusier, *El Modulor*, Op. cit., 24. En cursiva en el original.

10. Alan Colquhoun, *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 113. Por su parte, Patrick Burniat ha señalado más recientemente el deseo de inteligibilidad que podría haber animado a Le Corbusier a “buscar algunas reglas comunes susceptibles de ser compartidas, so pena de quedar limitado”. Véase: Patrick Burniat, “La règle du jeu,” *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*, n.º 5 (2022), 58.

11. Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura*, Op. cit., 47.

12. *Ibid.*, 37.

13. Le Corbusier, *El Modulor*, Op. cit., 59.

14. Le Corbusier, *Precisiones*, Op. cit., 49. En cursiva en el original.

15. *Ibid.*, 90, 93.

16. Jacques Lucan, *Composition, non-composition: architectures et théories, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009), 374.

17. Erich Fromm, *El miedo a la libertad* (Buenos Aires: Paidós, 1976), 59-61. Burniat, por su parte, se apoya en los ensayos posteriores de Isaiah Berlin para enunciar una noción similar de doble libertad (negativa y positiva). Véase: Patrick Burniat, *Le plan libre de Le Corbusier ou l'architecture mise en tension* (Bruselas: Université de Bruxelles, 2021), 241 y ss.

como una lógica demostración. Poco importa si algunas de aquellas obras precedieran en realidad al enunciado teórico, pues su carácter implícito o incluso inconsciente no les restaría un ápice de su valor –tantas veces en la historia del arte el ejemplo ha precedido a la regla, y en ello encontraría Kant la facultad del genio–. El propio Le Corbusier señalaba a propósito de Cézanne y Miguel Ángel: “La composición de las obras de arte está regida por reglas, las cuales pueden ser métodos agudos o sutiles, conscientes, [...] y hasta pueden estar *implicadas* por el instinto creador del artista, en cuanto manifestación de una armonía intuitiva [...]”<sup>9</sup>.

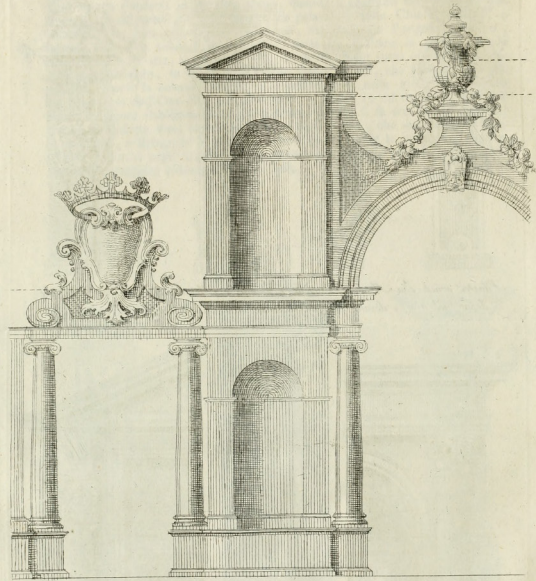
Le Corbusier conseguiría desembarazarse del dogma clásico no tanto desafiando o transgrediendo sus leyes cuanto promoviendo su sustitución por otras propias con las que adquirir libremente un compromiso. En ello residía un primer margen de libertad –quizá el más importante– con respecto a la tradición heredada, aunque para disfrutarlo el arquitecto debiera tomar en consideración precisamente aquella tradición de la que quería distanciarse y enunciar, por oposición, sus nuevos preceptos. Así lo sugirió Alan Colquhoun, para quien Le Corbusier fue además “el único arquitecto moderno que definió la nueva arquitectura en términos de un sistema de reglas”<sup>10</sup>. No obstante, lejos del dogmatismo asumido por no pocos de sus acólitos y seguidores –por más que se tratase de un dogma fundamentado en la razón–, la normatividad enunciada por Le Corbusier no tenía otro objeto que hacer del arquitecto un creador más libre: “yo, que pretendo salvaguardar orgullosamente mi libertad completa”<sup>11</sup>. Le Corbusier ahuyentaría así el espejismo de la objetividad a la que teóricamente podría conducir la estricta observancia de sus nuevas reglas. Y así entendía que, por ejemplo, que “para llegar a estos trazados reguladores no existe una fórmula única, fácil de aplicar; a decir verdad, es una cuestión de inspiración, de verdadera creación [...]”<sup>12</sup>. Del mismo modo que, tiempo después, se reservaría “el derecho a dudar siempre de las soluciones accesibles por medio del Modulor y conservando intacta mi libertad, que sólo debe depender de mi sentimiento de las cosas y no de mi razón”<sup>13</sup>.

Así pues, parecería que su decidida apelación a la libertad se refiriera tanto a la liberación de unas supuestas coerciones externas como a la afirmación de unos principios propios que, en todo caso, sólo podrían enunciarse tras certificarse aquella primera emancipación, y que él mismo se reservaría el derecho de cuestionar o contravenir en cada realización concreta. Para él, la tradición académica suponía “obrar según unas órdenes dadas y *no según la propia iniciativa*”<sup>14</sup>; mientras que “la arquitectura es un acto de voluntad consciente” y, así, no dudaba en proclamar: “He determinado mi obra”<sup>15</sup>.

Como sugiere Jacques Lucan, el uso de los términos libre o libertad por Le Corbusier siempre estuvo connotado por la contraposición a “una tradición considerada anquilosada”<sup>16</sup>. Los principios adquirirían pues el sentido de una liberación con respecto a la norma universal anterior, mientras que la obra de arquitectura aspiraba a encarnar la consecución plena de la libertad. Se trataría, en términos de Eric Fromm, de una primera libertad ‘negativa’ (libertad ‘de’) destinada a posibilitar, como corolario, una libertad ‘positiva’ (libertad ‘para’)<sup>17</sup>; o, dicho de otro modo: una acción primera de liberar o dar libertad que garantizase, acto seguido, la facultad de obrar según la propia voluntad. Con todo, puede que la excepcionalidad de Le Corbusier residiera precisamente en su capacidad para no renunciar –como previniera Fromm– a la potestad de rebelarse contra sí mismo, es decir, al derecho a la objeción frente a los dictados de sus propias leyes.

## Licencia y legalidad

Con el objeto de valorar el verdadero alcance de la propuesta corbusieriana en lo relativo a la libertad creativa del arquitecto, conviene en este momento confrontarla con el significado que esta noción asumiera desde el Quattrocento italiano bajo la férrea reglamentación del sistema clásico, fundamento, a su vez, de aquel clasicismo dogmático propiamente francés contra el que se levantara Le Corbusier (contra el que, en realidad, adquiere relieve su figura). No hablamos todavía de libertad, sino de licencia.



*L'esempio presente si vedere quanto scongi il tagliar le Cornici, e Freggio per poner sopra l'Architrave alcuna cosa, sia Cartelle, Scudi, Vasi o altro, secondo il bizzaro capriccio di chi inventa tali cose.*

Fig. 03.  
Teofilo Gallaccini. "Degli errori degli architetti", 1767. Fuente: *Trattato sopra gli errori degli architetti* (Venecia: Giambattista Pasquali, 1767), 48. Getty Research Institute, Los Angeles (2894-465).

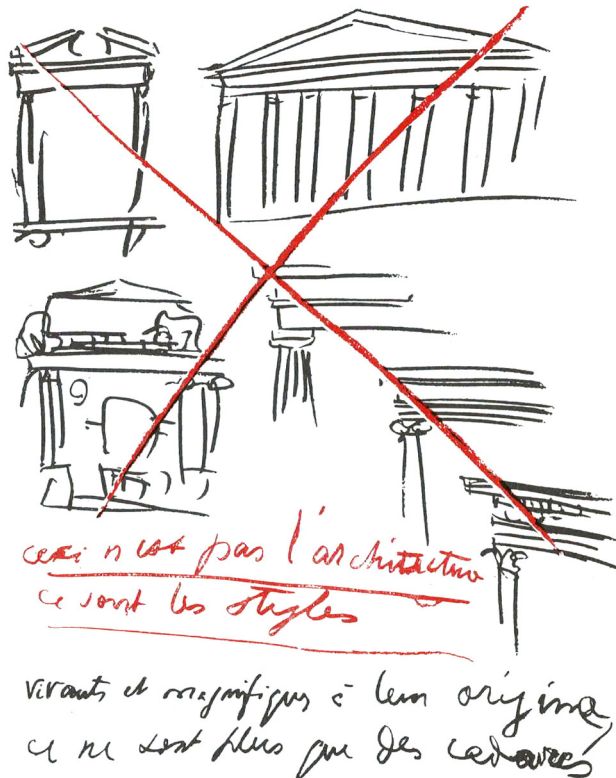


Fig. 04.  
Le Corbusier. "Ceci n'est pas l'architecture, ce sont les styles", 1930. Fuente: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (París: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1960), s.p. © FLC/ADAGP, París, 2023.

18. Andrea Palladio, *Los cuatro libros de la arquitectura* (Madrid: Akal, 1998), 117-118.

19. Teofilo Gallaccini, *Trattato sopra gli errori degli architetti* (Venecia: Giambattista Pasquali, 1767). Escrito en 1621.

20. Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (Barcelona: Acantilado, 2018), 144, 140, 91.

21. Helio Piñón, *Curso básico de proyectos* (Barcelona: UPC, 1998), 110.

En los manuales y tratados que integran la teoría clásica de la arquitectura, tanto en Italia como en Francia, es tan común la mención a la norma como a la desviación admisible de la norma, amparada por una cierta laxitud de las reglas derivadas de la arquitectura de la antigüedad que favorecía la adaptación de un mismo lenguaje a multitud de circunstancias particulares. No en vano buena parte de las obras cumbre del clasicismo canónico fueron en realidad obras de intervención –un número nada desdeñable de ellas quedarían, además, incompletas– y, por tanto, tan condicionadas por su contexto como alejadas del ideal. En algunos de estos casos, las circunstancias exigían un motivo, una forma o una configuración que luego, en situaciones no tan comprometidas, podría desarrollarse libremente y sin razón aparente. Se sustanciaría así, en el mejor de los casos, una manera propia, aunque tal licencia se expusiera asimismo al abuso, incluso al error. Se comprende, pues, que Palladio dedicara un apartado del primero de sus *Cuatro libros de la arquitectura* a los abusos (*abusi*) –“se ve que también los antiguos variaron, pero no abandonaron jamás ciertas reglas universales y necesarias al arte”<sup>18</sup>– o que, poco tiempo después, el sienés Teofilo Gallaccini concibiera un *Tratado sobre los errores de los arquitectos*, a modo de advertencia o amonestación a la arquitectura manierista y a las primeras manifestaciones barrocas<sup>19</sup> [Fig. 03].

La libertad en arquitectura no es, pues, una idea nueva o exclusiva de la modernidad. Ya Vitruvio animaba al empleo de atenuaciones, supresiones o añadidos al aspecto externo de los edificios frente a las asperezas de su sistema experimental de proporciones. En el mismo sentido se pronunciaba Alberti con su exigencia de *varietas*. De hecho, desde Alberti a Guarini, la arquitectura de inspiración clásica osciló entre el recto sometimiento a las normas y el ejercicio de la libertad creativa. También para Serlio la libertad del arquitecto era una facultad auspiciada por su juicio (*arbitrio*) que legitimaba multitud de licencias formales. A pesar del carácter normativo de algunas partes de su tratado, o puede que por ello mismo, Serlio consentía las discrepancias bien fundamentadas. Quizá tal flexibilidad y pragmatismo fueran las principales razones de su éxito.

Entonces, ¿fue acaso más libre Le Corbusier ‘gracias a’ sus propias leyes que Palladio o Miguel Ángel ‘a pesar de’ la norma clásica? Reconozcamos que si la cuestión resulta algo equívoca se debe a que la diferencia entre ambos supuestos no es únicamente de grado sino de fondo. Allí donde Le Corbusier defendería una legalidad inmanente a la obra de arquitectura (a cada obra) basada en las leyes particulares que rigen su constitución formal, la libertad que esgrimían los arquitectos clásicos (incluso los más audaces) consistía en una discrepancia de alcance relativo, referida siempre a una ley general que en ningún caso aspiraban a conculcar ni a derogar [Fig. 04]. Ésta emanaba de un orden cosmológico con el que era consecuente el principio de imitación de la naturaleza, aquél que la arquitectura moderna abandonaría a favor de la abstracción. De alguna manera, Le Corbusier recorrería la senda que ya Friedrich Schiller señalara a la facultad creadora, que habría de transitar desde la liberación de las leyes ajenas hasta “una legislación interior autónoma”, capaz de garantizar “a la imaginación el derecho absoluto a imponer sus leyes” atendiendo únicamente a “la suprema necesidad interior”<sup>20</sup>. En consecuencia, el tipo de libertad que un arquitecto como Le Corbusier se arrojaría durante el proceso creativo sería plenamente congruente con los nuevos criterios de legitimación del proyecto moderno. Es más, si en el primer caso cabía hablar todavía de abuso o de error, en el segundo el error constituiría una categoría estética por derecho propio. El posicionamiento de Le Corbusier no fue sino la derivada de un fenómeno cultural que caracterizaría a toda una época, pues modificaba la naturaleza de la obra de arte en base a unos fundamentos que le son consustanciales, independientes de toda autoridad exterior. A partir de este momento, el artista, el arquitecto en nuestro caso, debía “crear a la vez que se establecen las reglas de lo creado”<sup>21</sup>.

No obstante –y esta apostilla es particularmente relevante en el caso de Le Corbusier–, en tanto que el acto creativo individual se enmarcase en una búsqueda cuya finalidad no fuera exclusiva de la obra concreta, de ello se desprendería la existencia de un

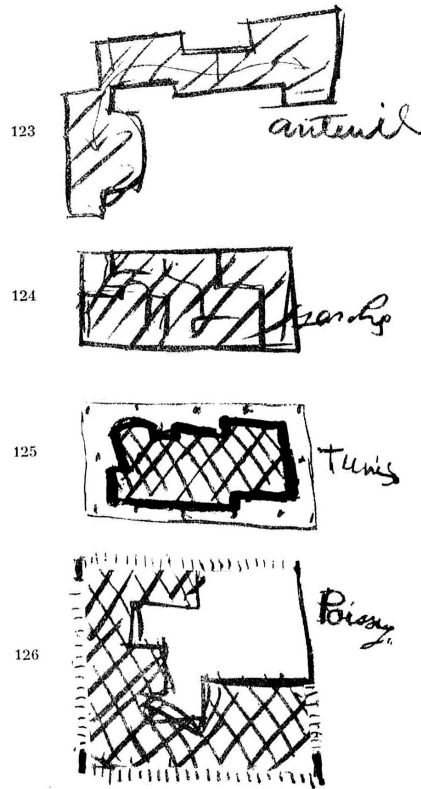


Fig. 05.  
Le Corbusier. "Le plan de la maison moderne", 1930. Fuente: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (Paris: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1960), 135. © FLC/ADAGP, Paris, 2023.

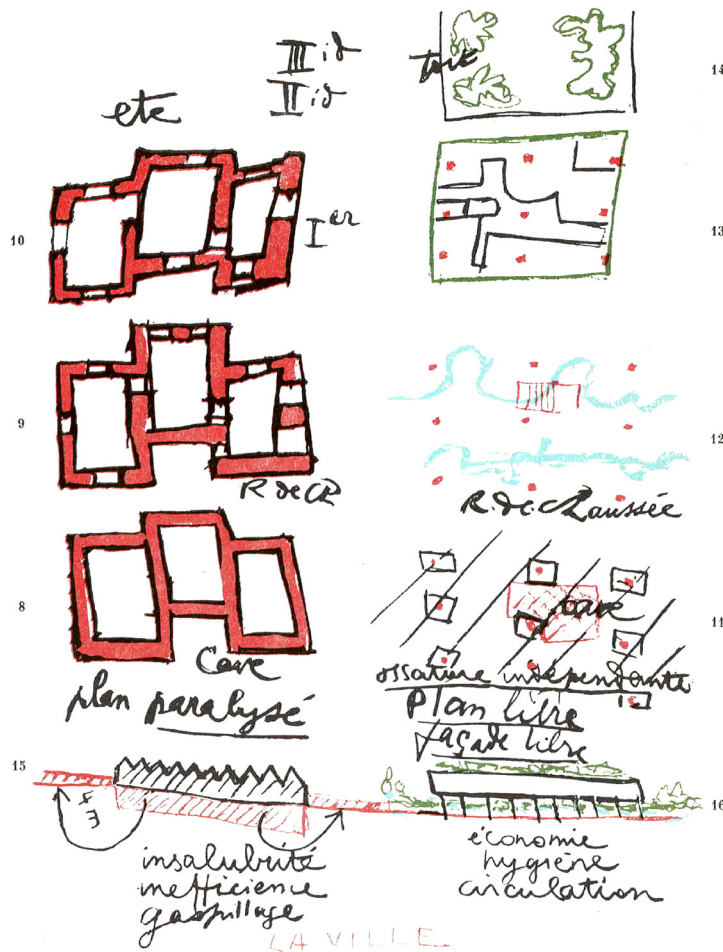


Fig. 06.  
Le Corbusier. "Les techniques sont l'assiette même du lyrisme", 1930. Fuente: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (Paris: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1960), s.p. © FLC/ADAGP, Paris, 2023.

22. Henri Focillon, *La vida de las formas* (Madrid: Xarait, 1983), 13.

23. Johan Huizinga, *Homo ludens* (Madrid: Alianza, 1972), 55.

24. Jorge Torres, *Pensar la arquitectura: "Mise au point" de Le Corbusier* (Madrid: Abada, 2014), 91.

25. Le Corbusier, *Mise au point* (Madrid: Abada, 2014), 19.

26. Focillon, Op. cit., 22. "Cuanto más severas son las reglas, tanto más juego es el juego", añadiría Kundera, Op. cit., 28.

27. Le Corbusier, *Precisiones*, Op. cit., 60.

28. Raúl Castellanos, *Plan poché* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012), 247.

29. Colquhoun, *Modernidad y tradición clásica*, Op. cit., 206-207.

30. Le Corbusier, *Precisiones*, Op. cit., 160. En cursiva en el original.

sistema de reglas válidas para un conjunto de obras y, por tanto, hasta cierto punto generalizables (aunque no absolutas). Es el caso de los ya mencionados 'cinco puntos', con cuya aplicación Le Corbusier exploraría el margen de libertad que la teoría musical atribuye a las variaciones sobre un mismo tema [Fig. 05]. Ante la declinación paulatina de estos 'cinco puntos' a lo largo del ciclo de las villas puristas de los años veinte, resuenan vivamente las palabras de Henri Focillon sobre la mecánica de la vida de las formas: "Las reglas más rigurosas, que parecen hechas para disecar la materia formal y reducirla a una monotonía extrema, son precisamente las que muestran mejor su inagotable vitalidad a causa de la riqueza de las variaciones y de la asombrosa fantasía de las metamorfosis"<sup>22</sup>. No en vano cabe reconocer un amplio cauce para la libertad creativa en la búsqueda paciente que Le Corbusier emprendiera en el interior de su propia obra y al amparo de sus propias reglas, que permite analizarla y recomponerla a la postre según familias, series y ciclos. Ya se trate de las villas puristas de los años veinte, de las construidas con obra de fábrica a partir de los treinta, o de sus composiciones para vastos programas públicos que él mismo denominaría sus 'grandes trabajos', en todos los casos, la llama creativa inicial se propaga a lo largo de una serie de obras que confirman o desmienten temas precedentes y plantean, sucesivamente, nuevos problemas, hasta alcanzar con suerte una expresión pura, paradigmática.

### El juego del *plan libre*

Si se estudian los numerosos dibujos preparatorios que sobre sus proyectos conserva la Fondation Le Corbusier, bien parece que durante el proceso creativo el arquitecto no estuviera sino jugando un juego libremente iniciado. De hecho, todo juego, según Johan Huizinga, se rige por unas "reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas"<sup>23</sup>. Ante ellas no cabe, a priori, ningún escepticismo.

La idea de juego resume en buena medida las cuestiones planteadas hasta el momento. Tal y como ha observado Jorge Torres, "la dialéctica entre la regla y el juego está constantemente presente en el pensamiento de Le Corbusier como par dialéctico que elude la arbitrariedad y, a su vez, afirma la libertad del artista, que tiene la facultad de crear su propia legalidad"<sup>24</sup>. En efecto, el propio Le Corbusier alude recurrentemente al juego "donde la regla ha surgido en el momento de la creación, se ha desarrollado, afirmado, convirtiéndose en lo esencial"<sup>25</sup>. Jugar el juego es, pues, la razón de ser del artista, el fundamento de su libertad. Y si esta metáfora resulta tan clarificadora en el caso de Le Corbusier, quizá sea porque él mismo se encargaría de diseñar cuidadosamente el que fuera su tablero de juego predilecto: el *plan libre*.

El 'juego' del *plan libre* parece reconciliar la espontaneidad gestual del arquitecto con las exigencias de la composición, y encarnar aquel principio más general de la práctica artística según el cual "sólo el poder del orden formal autoriza una creación libre, su carácter espontáneo"<sup>26</sup>. La libertad atribuida por Le Corbusier a la planta representa, tal vez mejor que ninguna otra, el doble sentido que asociamos a dicha noción: el orden implícito, definido por la estructura portante y la geometría del volumen contenedor, pauta y limita las particularidades de una compleja distribución que procura al fin "todas las contigüidades o todas separaciones deseables"<sup>27</sup>. Pero este tipo de libertad tal vez no fuera tan novedosa para un usuario acostumbrado a la diversidad de las rutas materializadas por el arte francés de la distribución 'a pesar de' la construcción con muros de carga<sup>28</sup>. Y es que el *plan paralyse* nunca fue tal en manos de un arquitecto diestro y formado en la disciplina de la distribución, como de hecho lo fuera el propio Le Corbusier. Sea como fuere, ante el *plan libre* asistimos, como sugiere Colquhoun, a una dialéctica entre el determinismo técnico, de un lado, y la libertad y la improvisación, del otro<sup>29</sup>; una dialéctica en cuya red quedaría atrapado el propio Le Corbusier al ampararse en la legitimidad que las nuevas técnicas conferían a sus propias aspiraciones artísticas. No eran para él, aduciría, más que "*libertades tomadas* [...] porque *han sido adquiridas*, arrancadas de las fuentes vivas de la materia moderna. Poesía, lirismo, aportados por las técnicas"<sup>30</sup> [Fig. 06].

Y así, si “el plano *es libre*, según la voluntad”<sup>31</sup>, cabría preguntarse quién es el destinatario y cuál la finalidad de tan desenvuelta libertad. ¿Redundaría tal libertad en el usuario, quien, de no ver satisfechas todas sus conveniencias, pudiera teóricamente ajustar la distribución a lo largo del tiempo? ¿O quizá fuera un atributo del propio plano, que poseería la facultad de determinarse a sí mismo y adaptarse por sí solo a las contingencias a partir de un orden formal predefinido? Incluso, si estos supuestos efectos de la ‘planta libre’ no acontecieran sino como potencia durante el proyecto –pues rara vez llegarían a certificarse en la práctica–, la anunciada libertad ¿pretendería más bien favorecer a su valedor y artífice, de tal manera que el enunciado teórico secundase indirectamente los intereses de su labor creativa?

31. *Ibid.*, 118. En cursiva en el original.

32. Le Corbusier, *La ciudad del futuro* (Buenos Aires: Infinito, 1962), 145.

33. Burniat, *Le plan libre de Le Corbusier*, Op. cit., 247

Las nociones de ‘planta libre’ o ‘fachada libre’ sugieren que Le Corbusier no se limitaba a formular con autonomía sus propias reglas, sino que incluía entre éstas, por añadidura, la misma libertad de la que se había servido para concebirlas. Curiosa propiedad transitiva la de esta reglamentada libertad que se transfería a su objeto, fuera éste el plano de la casa o de la ciudad. Advuértase, además, que el arquitecto se reservaría así un doble grado de libertad: primero, la definición de la regla; luego, el modo específico de obrar dentro de ella. Y es que, tal vez, el propósito no explícito de esta libertad en segundo grado consistiera efectivamente en salvaguardar la independencia del artista frente a su propio sistema normativo, como una suerte de enmienda o exención acorde con las que, como ya señalamos, Le Corbusier esgrimiera frente a los ‘trazados reguladores’ o el Modulor.

Quién sabe si como atenuante de esta libertad completa que se concedía a sí mismo, lo cierto es que Le Corbusier no olvidaría finalmente los efectos de tal liberación sobre la vida de los potenciales destinatarios de sus obras, bien que tipificados al amparo de una nueva idealización: el ‘hombre moderno’. Éste es el sentido de la libertad que desarrollaría en otro escrito con un título concluyente: “Sobre la libertad mediante el orden”, parte de su libro *La ciudad del futuro* (del francés *Urbanisme*). En él defendería la reglamentación del fenómeno urbano mediante un novedoso sistema de agregación de células –los conocidos Inmuebles-villas– en pos de una libertad individual comprometida, a su juicio, por los vigentes modos de agrupación<sup>32</sup>. Podría inferirse que, para Le Corbusier, las reglas que ordenaban la ciudad –y lo mismo podría afirmarse para la casa– facilitaban la libertad individual y no eran sino un epifenómeno de aquéllas que habían regido la planificación en sí, el propio proyecto. Como si, en una cadena causal, unas disposiciones hubieran desencadenado otras, saltando audazmente del ideario del arquitecto al tablero de dibujo, del diseño al gobierno de la ciudad.

## Conclusiones

Hemos visto cómo el rigor del academicismo, los imperativos de la técnica o la ordenación de la ciudad integraban para Le Corbusier un conjunto de aspectos heterónomos a los que el arquitecto tendría que recurrir en múltiples ocasiones en busca de una fuente de legitimidad, siquiera por oposición, para su libre albedrío<sup>33</sup>. Pero el análisis precedente invita a considerar, asimismo, que este recurso estaría en todo momento compensado por un vector de signo opuesto que cifraría la autonomía del sujeto creador en su propio sistema normativo, asumido libremente como se aceptan a voluntad las reglas de un juego.

Por una parte, un primer impulso le llevaría a reivindicar la ‘desvignolización’ de la arquitectura, por oposición a la tradición académica heredada, de tal modo que esta importante liberación posibilitaría la sustitución de las antiguas y anquilosadas leyes por otras más acordes con los nuevos tiempos. Por otra, los nuevos enunciados ya no aspirarían a la universalidad del sistema clásico, sino que, a partir de la recobrada subjetividad del artista, limitarían su validez a la producción propia, cuando no a una única de sus obras. La legalidad inmanente característica de la obra de arte a partir de las vanguardias tendría así su correlato, en el caso de Le Corbusier, en un sistema de reglas propio que el maestro franco-suizo se encargaría de hacer explícito reiteradamente.

Pero ello no sería óbice para que, al mismo tiempo, los ‘cinco puntos’ de una nueva arquitectura constituyeran el fundamento teórico de una serie de obras que compartían unos mismos principios, generalizables, aunque ya no absolutos. Finalmente, y pese a que el arquitecto encontrara en las nuevas técnicas el pretexto para los renovados principios de su arquitectura, cabría asimismo conjeturar otros propósitos, tal vez inconscientes, para sus puntos doctrinales, en la medida en que éstos sirvieran tanto para desarrollar las potencialidades de los nuevos modos de construir como para preservar, en última instancia, la facultad creativa del arquitecto: su propia libertad.

Si, en un sentido amplio, la noción de libertad oscila permanentemente entre un poder hacer y una limitación, la obra y el pensamiento de Le Corbusier parece confirmar que el quehacer del arquitecto transcurre, a su vez, incesantemente, entre ambos extremos. Incluso cuando sólo reivindique uno de ellos, el arquitecto se sirve del otro tácitamente, ya sea como coartada para la arbitrariedad o como contrapunto a la objetividad más rigurosa. Hasta aquí hemos querido demostrar que libertad en arquitectura no significa ausencia de reglas o limitaciones. Que la arquitectura sea, acaso, un arte del compromiso.

#### Le Corbusier / Plan libre / Juego / Licencia / Improvisación / Composición

#### BIBLIOGRAFÍA:

- Burniat, Patrick. *Le plan libre de Le Corbusier ou l'architecture mise en tension*. Bruselas: Université de Bruxelles, 2021.
- . “La règle du jeu.” *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*, n.º 5 (2022): 52-67.
- Capitel, Antón. “El racionalismo lecorbusieriano y la composición por elementos.” *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos* (2008): 112-123.
- Castellanos, Raúl. *Plan poché*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012.
- Colquhoun, Alan. *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- . *Modernidad y tradición clásica*. Madrid: Júcar, 1991.
- Focillon, Henri. *La vida de las formas*. Madrid: Xarait, 1983.
- Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós, 1976.
- Gallaccini, Teofilo. *Trattato sopra gli errori degli architetti*. Venecia: Giambattista Pasquali, 1767.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 1972.
- Kruft, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura*. 2 vols. Madrid: Alianza, 1990.
- Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Le Corbusier. *Urbanisme*. París: Les Éditions G. Crés et Cie, 1924 (Trad. esp.: *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Infinito, 1962.)
- . *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. París: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1930 (Trad. esp.: *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Poseidón, 1999.)
- . *La maison des hommes*. París: Éditions Plan, 1942 (Trad. esp.: *La casa del hombre*. Barcelona: Poseidón, 1979.)
- . *Le Modulor*. París: Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1950 (Trad. esp.: *El Modulor y Modulor 2*. Barcelona: Poseidón, 1976.)
- . *Entretiens avec les étudiants des Écoles d'Architecture*. París: Les Éditions de Minuit, 1957 (Trad. esp.: *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Buenos Aires: Infinito, 2004.)
- . *Textes et dessins pour Ronchamp*. París: Éditions Forces Vives, 1965.
- . *Mise au point*. París: Éditions Forces Vives, 1966 (Trad. esp.: *Mise au point*. Madrid: Abada, 2014.)
- . *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2003.
- Lucan, Jacques. *Composition, non-composition: architectures et théories, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.
- Palladio, Andrea. *Los cuatro libros de la arquitectura*. Madrid: Akal, 1998.
- Piñón, Helio. *Curso básico de proyectos*. Barcelona: UPC, 1998.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona: Acanalado, 2018.
- Stravinski, Ígor. *Poética musical*. Barcelona: Acanalado, 2006.
- Torres, Jorge. *Pensar la arquitectura: “Mise au point” de Le Corbusier*. Madrid: Abada, 2014.

## **Traducciones / Translations**

Las fotografías aparecen en la versión en castellano  
Photographs attached in the Spanish version



# A notion of freedom in Le Corbusier's architecture

Raúl Castellanos Gómez

“Freedom: Ronchamp. Completely free architecture”<sup>1</sup>. This short study about the chapel of Notre Dame du Haut, written by Le Corbusier in the first person towards the end of his life, championed, in his usual apodictic style, a notion of freedom that apparently dispensed plastic works from abiding by academic formulae. Not for nothing is the idea of freedom usually associated with daring, arbitrariness, spontaneity and independence. But freedom also enshrines other semantic nuances that are, in some respects, the opposite of its very essence: its definition, it would seem, is not without contradiction. This is why we will not address here the perhaps more undisciplined and complacent concept of freedom commonly upheld by an artistic practice dedicated to individual expression. On the contrary, we will develop the implications of another option that the same architect could have chosen at the beginning of his creative process, even before inventing the form. The baseline hypothesis could be summarized as follows: in architecture, real freedom means inventing one's own rules.

This undoubtedly applies not only to architecture. The well-known quotes of the composer Igor Stravinsky – “thus my freedom consists in my moving about within the narrow frame that I have assigned to myself for each one of my undertakings”<sup>2</sup>– and the author Milan Kundera – “the artist invents his own rules for himself; when improvising without rules, he is, therefore, no more free than when inventing his own rules”<sup>3</sup>– not only support this hypothesis but also endow it with a certain transversality, because its *raison d'être* is presumably none other than to convey a readiness common to all conscious artistic practice in pursuit of its own legitimacy: an aim equally legitimate for the composition of music and writing of novels as for the practice of architecture. Le Corbusier himself regarded music as the freest of the arts and wondered, significantly: “What vows of obedience must music have taken beforehand?”<sup>4</sup> This is not an anecdote or digression, the truth is that Le Corbusier's writings are sprinkled with countless references to creative freedom as defined in this paper, which is why said writings are used below as examples.

## Freedom or liberation

Le Corbusier's diatribes against a form of academicism he regarded as obsolete and sclerotic are well known: “Academicism is

a way of not thinking that suits those who fear the anxious hours of invention”<sup>5</sup>, he warned. Indeed, “To free oneself entirely of academic thinking” was the eloquent title of one of his famous conferences in Buenos Aires in 1929 published in *Precisions*<sup>6</sup> [Fig. 01]. Le Corbusier declared himself to be tremendously hampered by Beauxartian doctrine, even though he seemed to ignore the incipient freedom latent in a discipline of composition that used classical forms but stripped them of any transcendent meaning on the basis of repertoires that could well give rise to freer configurations than those awarded the Prix de Rome. In fact, despite his repeated declarations, he reserved the right to overhaul some Beauxartian tenets that he tried out with his mentor, Perret, albeit using certain completely revised conceptual bases, including particularly the element-based composition method championed by Julien Guadet, because it bolstered an artist's freedom more than simply adopting a style<sup>7</sup>.

In the first volume of *Œuvre complète*, Le Corbusier inserts, at calculated intervals between his achievements, several chapters devoted to what might be regarded as his general principles: principles because the architect swears allegiance to them in his most representative works, and general because conclusions are drawn from them and their specificities then disregarded to embody new ideals, i.e. what Hanno-Walter Kruft described as “programmatic points of his doctrine”<sup>8</sup> [Fig. 02]. Le Corbusier knew that, in this way, the Dom-ino system, the ‘regulating lines’, the ‘five points’ for a new architecture and the ‘four compositions’ would be elevated to a higher plane from which his entire work would be viewed as a logical demonstration. Little did it matter that some of those works actually preceded the theoretical statement: their implicit or even unconscious nature would detract not one iota from its value. In the history of art, the example often precedes the rule, and Kant deemed this to be the faculty of the genius. As Le Corbusier himself pointed out about Cézanne and Michelangelo, “The composition of works of art is governed by rules, which can be methods that are pronounced or subtle, deliberate, [...] and even engaged by the artist's creative instinct as a manifestation of an intuitive harmony [...]”<sup>9</sup>.

Le Corbusier managed to cast aside the classic dogma not by challenging or breaching its laws but by encouraging it to be replaced by laws of his own that he could freely commit to. Therein lay the first –and perhaps most important– degree of freedom compared to the handed-down tenet, although to experience it, the architect had to take into account the very tradition he sought to distance himself from and posit his new precepts in contrast. This was suggested by Alan Colquhoun, who regarded Le Corbusier to be also “the only modern architect to define new architecture in terms of a set of rules”<sup>10</sup>. However, far from the dogmatism adopted by many of his acolytes and followers –and despite being a dogma based on reason–, the only purpose of the rules formulated by Le Corbusier was to give architects greater freedom as creators: “I intend to proudly safeguard my utmost freedom”<sup>11</sup>.

Le Corbusier thus fended off the mirage of objectivity to which the strict observance of his new rules might theoretically lead. He understood, for example, that “to arrive at these regulating lines, there is no single, straightforward formula, in actual fact, it's a matter of inspiration or veritable creation [...]”<sup>12</sup>. Likewise, sometime later, he reserved “the right to always query the solutions found by means of the Modulor and keep my freedom intact, which should depend only on my feelings about things, not my reasoning”<sup>13</sup>.

So it would seem that his determined plea for freedom referred both to freedom from supposed external constraints and the affirmation of certain principles of his own which could, in any case, only be set forth after confirming that first liberation, and which he himself would reserve the right to query or contravene in each specific work. He believed that academic tradition meant “working according to certain received orders, not according to one's own initiative”<sup>14</sup>, whereas “architecture is an act of deliberate intent”. Hence, he declared unhesitatingly, “I have determined my work”<sup>15</sup>.

As Jacques Lucan suggests, the use of the terms free or freedom by Le Corbusier always implied by counterpoint “a tradition deemed to be stagnant”<sup>16</sup>. Thus the principles meant liberation from the previous universal norm, while the work of architecture aspired to embody the achievement of complete freedom. It was, as Eric Fromm said, a matter of a first ‘negative’ freedom (freedom from) intended to enable, as a corollary, a ‘positive’ freedom (freedom to)<sup>17</sup>, in other words, a first act of liberation or liberating that would immediately guarantee the ability to act according to one's own will. Nonetheless, Le Corbusier's exceptionality might stem precisely from his ability not to forgo –as Fromm warned– the right to rebel against himself, that is, the right to object to the dictates of his own laws.

## Licence and legality

In order to determine the real scope of Le Corbusier's proposal regarding the architect's creative freedom, it must be compared at this point with the meaning this concept acquired during the Italian Quattrocento under the cast-iron rules of the classic system, which was in turn the cornerstone of the truly French dogmatic classicism that Le Corbusier rebelled against (and in doing so, gained prominence). We are not yet talking about freedom, but licence.

The handbooks and treatises containing the classic theory of architecture, in Italy and France, mention the norm as often as the permitted deviation from the norm, in line with a certain laxity regarding the rules stemming from the architecture of Antiquity that fostered the adaptation of a single language to a host of different circumstances. It is no coincidence that a good few of the masterpieces of canonical classicism were actually intervention artworks –many unfinished– that were, therefore, both influenced by their context and removed from the ideal. In some of

these cases, the circumstances called for a motif, shape or configuration that could, in less compromising situations, be developed freely for no apparent reason. Thus, in a best-case scenario, a specific manner would evolve, despite such licence also being subject to abuse or even mistakes. It is, therefore, understandable that Palladio devoted one section in the first of his Four books of architecture to abuse (abusi) – “the ancients can be seen to have strayed from norms too but they never abandoned certain universal rules necessary for art”<sup>18</sup> – and that, shortly afterwards, Teofilo Gallaccini of Sienna wrote his Treatise about the mistakes of architects as a caution or reprimand addressed to mannerist architecture and early Baroque manifestations<sup>19</sup> [Fig. 03].

Hence, freedom in architecture is not a new idea or restricted to modernity. Vitruvius was already encouraging the use of modifications, subtractions and additions to the external appearance of buildings rather than the rigidity of his experimental system of proportions. Alberti was of the same opinion with his demand for *varietas*. Indeed, from Alberti to Guarini, classical architecture oscillated between strict obedience of norms and creative freedom. Serlio too considered the freedom of the architect to be a faculty underpinned by his judgement (*arbitrio*) which legitimised a great deal of licence regarding form. Despite, or perhaps on account of, the regulatory nature of certain parts of his treatise Serlio sanctioned well-founded variations. This flexibility and pragmatism may have been the main reasons for his success.

So, did Le Corbusier have greater freedom ‘thanks to’ his own rules than Palladio or Michelangelo ‘despite’ the classic norm? It must be admitted that if this matter is somewhat ambiguous it is because the difference between the two premises is not merely one of degree but substance. Where Le Corbusier championed a legality inherent in the work of architecture (in each work) based on the specific laws governing its formal constitution, the freedom exercised by classic architects (even the boldest ones) consisted of a relative difference of scope, always in reference to a general law that they never sought to breach or abolish [Fig. 04]. Said law sprang from a cosmological order with which the principle of imitation of nature was consistent, the principle disregarded by modern architecture in favour of abstraction. In a way, Le Corbusier was to travel the path that Friedrich Schiller had signalled previously as the one to be followed by the creative faculty, from liberating itself from others’ laws to establishing “autonomous, internal regulations” able to guarantee “the imagination the absolute right to impose its laws” solely on the basis of “the supreme internal need”<sup>20</sup>. Consequently, the type of freedom that an architect like Le Corbusier was to adopt during the creative process would be fully consistent with the new criteria for legitimizing the modern project. Furthermore, whereas in the first instance it was still possible to talk about abuse or mistakes, in the second instance, the mistake would be an aesthetic category in its

own right. Le Corbusier’s stance was simply the derivative of a cultural phenomenon that was to characterize an entire era because it modified the nature of the work of art on the basis of certain inherent fundamentals, independent of any external authority. From this moment onwards, the artist, the architect in our case, had to “create whilst the rules for the creation were being established”<sup>21</sup>.

However – and this comment is particularly pertinent in the case of Le Corbusier –, whilst the individual creative act is part of a search whose purpose extends beyond the specific work, this suggests the existence of a set of rules that is valid for a group of works and, therefore, to a certain extent broadly applicable (but not absolute). This is the case of the ‘five points’ mentioned earlier that Le Corbusier applied during his exploration of the degree of freedom that musical theory attributes to variations on the same theme [Fig. 05]. Upon the gradual decline of these ‘five points’ throughout the cycle of the purist villas of the twenties, Focillon’s words about the mechanics of the life of forms resonate clearly, “The strictest rules, apparently intended to dry out formal matter and reduce it to extreme monotony, are precisely the ones that highlight its never-ending vitality best by its wealth of variations and astonishing fantasy of metamorphoses.”<sup>22</sup> Not for nothing can a broad channel for artistic licence be seen in the patient search undertaken by Le Corbusier of his own work and according to his own rules, enabling his work to be analysed and ultimately reorganised into families, series and cycles. Be it the purist villas of the twenties, the masonry constructions built from the thirties onwards, or his creations for vast public programmes that he himself called his ‘great works’, in every case, the first flame of creativity spread through a series of works that confirm or deny earlier themes, successively posing new problems, until a pure, paradigmatic expression would hopefully be attained.

### The game of the free plan

An analysis of the countless preliminary sketches of his projects conserved by the Le Corbusier Foundation reveals that during the creative process the architect was playing a spontaneous game. Indeed, according to Johan Huizinga, all games are governed by “absolutely obligatory, but freely accepted rules”<sup>23</sup> which are usually not questioned.

To a considerable extent, the game concept summarizes the questions addressed so far. As Jorge Torres remarked, “the dialectic between the rule and the game is ever present in Le Corbusier’s thought as a dialectical couple that eludes arbitrariness whilst affirming the freedom of the artist, who has the innate ability to create his own legality”<sup>24</sup>. Indeed, Le Corbusier himself repeatedly refers to play “in which the rules arise at the moment of creation, are developed, affirmed and become essential”<sup>25</sup>. Playing the game is, therefore, the artist’s *raison d’être* and basis of his freedom. And if this metaphor is so explanatory in the case of Le Corbusier, it is perhaps because he himself meticulously designed his favourite board game: the free plan.

The free plan ‘game’ strikes a balance between the architect’s spontaneous gestures and the demands of composition whilst embodying the more general principle of artistic practice according to which “the power of the formal order alone can enable free, spontaneous creation”<sup>26</sup>. The freedom Le Corbusier ascribes to the plan represents, perhaps better than any other, the two-fold meaning we associate with this notion: the implicit order – as defined by the load-bearing structure and the geometry of the container volume – guides and limits the particularities of a complex distribution that finally provides “all desirable proximities and separations”<sup>27</sup>. But this kind of freedom was perhaps not so novel for users accustomed to the variety of paths materialized by the French art of distribution ‘despite’ the construction featuring load-bearing walls<sup>28</sup>, for the plan paralyse, or traditional plan, was never any such thing in the hands of a skilled architect well versed in the discipline of distribution, like Le Corbusier himself in fact. Be that as it may, the free plan presents us, as Colquhoun suggests, with a dialectic between technical determinism, on the one hand, and freedom and improvisation, on the other<sup>29</sup>; a dialectic that caught Le Corbusier in its web as he embraced the legitimacy endowed upon his own artistic aspirations by new techniques. He claimed that they were nothing more for him than “liberties taken [...] because they have been acquired, torn from the living sources of modern matter. Poetry, lyricism, contributed by techniques”<sup>30</sup> [Fig. 06].

But if “the plan to be free, as per one’s wishes”<sup>31</sup>, then one might wonder who and what such unrestricted freedom is for. Might such freedom benefit users whose needs are not yet all satisfied, theoretically enabling them to adjust the layout over time? Or was it perhaps an attribute of the plan itself to be able to self-determine and adapt to contingencies on the basis of a formal order defined beforehand? Even if these supposed effects of the ‘free plan’ were merely possibilities during the project – because they would rarely be certified in practice –, would the intention of the declared freedom be rather to help its supporter and architect in such a way that the theory indirectly underpins the interests of his creative work?

The concepts of free plan and free façade suggest that Le Corbusier did not just formulate his own rules autonomously but also incorporated into them the very freedom he had used to create them. A curious transitive property indeed, this regulated freedom transferred to its object, i.e. the plan of a house or the city. It must also be said that in this way, the architect reserved two degrees of freedom: firstly, in defining the rule, and then, in the specific way of operating according to it. And the non-explicit purpose of this two-fold freedom might actually be to safeguard the artist’s independence from his own set of rules, like a sort of amendment or exemption in line with those that, as mentioned earlier, Le Corbusier exercised vis-à-vis the ‘regulatory lines’ or the Modulor.

Who knows whether it diminished the complete freedom he granted himself, but

the truth is that finally Le Corbusier would not forget the impact of such freedom upon the lives of the potential recipients of his works, despite being typified according to a new idealization: the 'modern man'. This is the meaning of freedom that he developed in another paper with a decisive title, "Freedom through order", part of his book *The City of Tomorrow and its Planning* (original in French *Urbanisme*). In it, he upholds the planning of cities by means of a new system of aggregated cells – the well-known Villas apartment blocks – in search of an individual freedom that was, he believed, compromised by the cluster arrangements used at that time<sup>32</sup>. One might infer that, according to Le Corbusier, the rules used to plan a city – and the same could be said of a house – facilitated individual freedom and were nothing more than an epiphenomenon of the rules that had governed the planning itself, i.e. the actual project. As if, in a causal chain, certain dispositions had unleashed others, leaping boldly from the architect's ideology to the drawing board, from design to city governance.

### Conclusions

We have seen how the rigor of academicism, the technical imperatives and town planning constituted for Le Corbusier a set of heteronomous considerations that the architect would resort to on many occasions in search of a source of legitimacy, even by opposition, for his own free will<sup>33</sup>. But the preceding analysis also suggests that this resource would at all times be compensated by a vector of the opposite sign that would rank the autonomy of the creative individual according to his own set of rules adopted freely, just as the rules of a game are willingly accepted.

On the one hand, at first he was driven to demand the de-Vignolization of architecture, as opposed to the academic tradition handed down, in such a way that this great liberation would enable stagnant, old laws to be replaced by others more in keeping with the new times. On the other hand, the new formulations no longer aspired to the universality of the classical system, but rather, on the basis of the renewed subjectivity of the artist, limited its validity to his own production or even just one of his works. The inherent legality characterising the work of art from the avant-garde onwards, would thus have its correlate, in the case of Le Corbusier, in a set of his own rules that the Franco-Swiss master would repeatedly make explicit. But, at the same time, this would not prevent the 'five points' of a new architecture from being the theoretical foundation of a series of works sharing the same, broadly applicable but no longer absolute principles. Finally, and although the architect found in the new techniques the pretext for the renewed principles of his architecture, other purposes, perhaps unconscious, could also be surmised for the points of his doctrine, insofar as such points served both to develop the potential of the new ways of building and ultimately preserve the creative faculty of the architect: his own freedom. Whereas, generally speaking, the notion of freedom

shifts permanently between the ability to do something and a constraint, the work and thought of Le Corbusier seem to confirm that the architect's work moves incessantly between both extremes. Even when only advocating one of them, the architect tacitly uses the other, either as an alibi for arbitrariness or as a counterpoint for the strictest objectivity. Thus far we have sought to demonstrate that freedom in architecture does not mean a lack of rules or constraints but that architecture is, perhaps, an art of compromise.

1. Le Corbusier, *Textes et dessins pour Ronchamp* (Paris: Éditions Forces Vives, 1965), s.p. Our translation.
2. Ígor Stravinski, *Poética musical* (Barcelona: Acantilado, 2006), 66.
3. Milan Kundera, *Los testamentos traicionados* (Barcelona: Tusquets, 2003), 28.
4. Le Corbusier, *La casa del hombre* (Barcelona: Poseidón, 1979), 118. Our translation.
5. Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura* (Buenos Aires: Infinito, 2004), 41. Our translation.
6. Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo* (Barcelona: Poseidón, 1999), 39.
7. Alan Colquhoun, *Modernidad y tradición clásica* (Madrid: Júcar, 1991), 62; Antón Capitel, "El racionalismo lecorbusieriano y la composición por elementos," *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos* (2008), 123.
8. Hanno-Walter Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura*, vol. 2 (Madrid: Alianza, 1990), 679.
9. Le Corbusier, *El Modulor*, op. cit., 24. Italics in the original. Our translation.
10. Alan Colquhoun, *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 113. Patrick Burniat, meanwhile, mentioned more recently the desire for intelligibility that might have driven Le Corbusier "to search for common rules that could be shared, at the risk of being restricted". See Patrick Burniat, "La règle du jeu," *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*, n.º 5 (2022), 58.
11. Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura*, op. cit., 47. Our translation.
12. *Ibid.*, 37.
13. Le Corbusier, *El Modulor*, op. cit., 59. Our translation.
14. Le Corbusier, *Precisiones*, Op. cit., 49. Italics in original. Our translation.
15. *Ibid.*, 90, 93.
16. Jacques Lucan, *Composition, non-composition: architectures et théories, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009), 374.
17. Erich Fromm, *El miedo a la libertad* (Buenos Aires: Paidós, 1976), 59-61. Burniat drew upon later essays by Isaiah Berlin to formulate a notion similar to two-fold freedom (negative and positive). See Patrick Burniat, *Le plan libre de Le Corbusier ou l'architecture mise en tension* (Brussels: Université de Bruxelles, 2021), 241 ff.
18. Andrea Palladio, *Los cuatro libros de la arquitectura* (Madrid: Akal, 1998), 117-118.
19. Teofilo Gallaccini, *Trattato sopra gli errori degli architetti* (Venice: Giambattista Pasquali, 1767). Written in 1621.
20. Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (Barcelona: Acantilado, 2018), 144, 140, 91.
21. Helio Piñón, *Curso básico de proyectos* (Barcelona: UPC, 1998), 110.
22. Henri Focillon, *La vida de las formas* (Madrid: Xarait, 1983), 13.
23. Johan Huizinga, *Homo ludens* (Madrid: Alianza, 1972), 55.
24. Jorge Torres, *Pensar la arquitectura: "Mise au point" de Le Corbusier* (Madrid: Abada, 2014), 91.
25. Le Corbusier, *Mise au point* (Madrid: Abada, 2014), 19. Our translation.

26. Focillon, op. cit., 22. "The stricter the rules, the more the game is a game" (o.t.), as Kundera would have said, op. cit., 28.
27. Le Corbusier, *Precisiones*, op. cit., 60. Our translation.
28. Raúl Castellanos, *Plan poché* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012), 247.
29. Colquhoun, *Modernidad y tradición clásica*, op. cit., 206-207.
30. Le Corbusier, *Precisiones*, op. cit., 160. Italics in original. Our translation.
31. *Ibid.*, 118. Italics in original.
32. Le Corbusier, *La ciudad del futuro* (Buenos Aires: Infinito, 1962), 145.
33. Burniat, *Le plan libre de Le Corbusier*, Op. cit., 247.

Le Corbusier  
Free plan  
Game  
Licence  
Improvisation  
Composition.

Páginas 06-15: Fig. 01. Le Corbusier. “Se délivrer de tout esprit académique”, 1930. Fuente: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (París: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1960), 23. © FLC/ADAGP, París, 2023; Fig. 02. Le Corbusier. “Les 5 points d'une architecture nouvelle”, 1930. Fuente: *Œuvre complète* (Zurich: Girsberger, 1964), 128. © FLC/ADAGP, París, 2023; Fig. 03. Teofilo Gallaccini. “Degli errori degli architetti”, 1767. Fuente: *Trattato sopra gli errori degli architetti* (Venecia: Giambattista Pasquali, 1767), 48. Getty Research Institute, Los Ángeles (2894-465); Fig. 04. Le Corbusier. “Ceci n'est pas l'architecture, ce sont les styles”, 1930. Fuente: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (París: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1960), s.p. © FLC/ADAGP, París, 2023; Fig. 05. Le Corbusier. “Le plan de la maison moderne”, 1930. Fuente: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (París: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1960), 135. © FLC/ADAGP, París, 2023; Fig. 06. Le Corbusier. “Les techniques sont l'assiette même du lyrisme”, 1930. Fuente: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (París: Éditions Vincent, Fréal et Cie., 1960), s.p. © FLC/ADAGP, París, 2023.

Páginas 16-29: Fig. 01. Imágenes del Gran Archivo de Zaragoza Antigua <https://www.flickr.com/photos/zaragozaantigua/>; Fig. 02: Elaboración propia a partir del plano de Zaragoza de 1980; y el plano de situación

editado a partir del proyecto ejecución del conjunto residencial Palma de Mallorca del Archivo Municipal del Ayuntamiento de Zaragoza (AMAZ); Fig. 03: Elaboración propia; Fig. 04: Elaboración propia; Fig. 05: Autoría propia; Fig. 06: AMAZ. Proyecto de Ejecución del conjunto residencial Palma de Mallorca, n.º. expediente 38802/1981; Fig. 07: AMAZ. Proyecto de Ejecución del conjunto residencial Orense, n.º. expediente 35.780/82; Fig. 08: AMAZ. Proyecto de Ejecución del conjunto residencial Orense, n.º. expediente 35.780/82; Fig. 09: AMAZ. Proyecto de Ejecución del conjunto residencial Palma de Mallorca, n.º. expediente 38802/1981; Fig. 10: Autoría propia.

Páginas 30-43: Fig. 01. Paco García Moro. “Bangkok Postmoderno”, Bangkok, 2019. Fotografía digital. © Paco García Moro; Fig. 02. Navin Rawanchaikul. “Cities on the Move”, Bangkok, 1999. Asia Art Archive © Creative Commons <https://aaa.org.hk/en/footer/copyright>; Fig. 03. “Cities on the Move”, Bangkok, 1999. Asia Art Archive. © Creative Commons <https://aaa.org.hk/en/footer/copyright>; Fig. 04. “Cities on the Move”, Bangkok, 1999. Asia Art Archive. © Creative Commons <https://aaa.org.hk/en/footer/copyright>; Fig. 05. Manit Sriwanichpoom. “This Bloodless War”, Bangkok, 1994. Katmandu Gallery. © Manit Sriwanichpoom; Fig. 06. “Cities on the Move”, Bangkok, 1999. Asia Art Archive. © Creative Commons <https://aaa.org.hk/en/footer/copyright>; Fig. 07. Manit Sriwanichpoom. “Dream Interruptus”,

Bangkok, 2000. Katmandu Gallery. © Manit Sriwanichpoom; Fig. 08. “Cities on the Move”, Bangkok, 1999. Asia Art Archive. © Creative Commons <https://aaa.org.hk/en/footer/copyright>; Fig. 09. Manit Sriwanichpoom, “Hungry ghost No1”, Bangkok, 2003. En: Steven Pettifor, *Flavours. Thai Contemporary Art*, ed. by Thavibu Gallery (Abebooks, 2003), p. 54. © Manit Sriwanichpoom; Fig. 10. Paco García Moro. “Mahanakorn”, Bangkok, 2015. Fotografía digital. © Paco García Moro.

Páginas 44-57: Fig. 01. Vitruvius y Barbaro, *I dieci libri dell'architettura* (Uno de los primeros diagramas arquitectónicos hápticos impresos; Fig. 02. *Maidenhead Thicket*, Construcción con fragmentos de mapas originales, Chris Kenny, 2011. Courtesy of Chris Kenny. <https://www.chriskenny.co.uk/map-works/l49nbyov7tmz6pow10i4b3fdf9cbyb>; Fig. 03. Modelo-diagrama arquitectónico de Ben Spong. Cortesía de Ben Spong. <https://benspongarch.tumblr.com/post/130199472109/ben-spong-designing-a-dialogue-a-small-selection/amp>; Fig. 04. *Multilayer Structure*, Instalación de paisaje de papel, Técnica mixta, Katsumi Hayakawa, 2016. Cortesía de Katsumi Hayakawa. <http://katsumihayakawa.com/mlstructure.html>; Fig. 05. Maqueta del Pabellón de Cristal de Toledo, Museo de Arte de Toledo, 2008. Imagen utilizada con permiso de El Croquis. Cortesía de El Croquis y SANAA; Fig. 06. Relectura transdisciplinar de

## **DIRECTRICES PARA AUTORES/AS**

### **SOBRE LA REMISIÓN DIGITAL**

El envío se realizará a la siguiente dirección de correo y con los dos archivos indicados a continuación: [revistacpa.arquitectura@upm.es](mailto:revistacpa.arquitectura@upm.es). Documento en formato .doc. El nombre de este archivo será: iniciales del autor\_ primeras cuatro palabras del título (sin espacios).doc. Documento en formato .pdf para su envío a los revisores. El autor debe eliminar completamente del artículo y de las propiedades del archivo pdf, incluidas las posibles alusiones dentro del propio texto y pies de imagen del artículo, los datos del autor, organización y contacto para garantizar el anonimato. El nombre del archivo será: evaluadores\_ primeras cuatro palabras del título (sin espacios).pdf.

### **SOBRE EL IDIOMA DE LOS ARTÍCULOS**

Los autores remitirán sus manuscritos aceptados y definitivos en lengua española y en lengua inglesa. La redacción en lengua española se ajustará a las indicaciones de la Real Academia Española. El primer manuscrito que sea considerado por el equipo editorial y los revisores correspondientes puede ser en un solo idioma, el que prefiera el autor de los dos solicitados.

### **SOBRE LA EXTENSIÓN DE LOS ARTÍCULOS**

Según la sección a la que vayan destinados, los manuscritos tendrán la siguiente extensión (sin incluir título, resumen, palabras clave, pies de fotos, notas, bibliografía y listado de procedencia de las imágenes). Artículos de investigación: Máximo 4.000 palabras y 10 imágenes. Reseñas: Máximo 1.500 palabras y 1 imagen de referencia de la publicación.

### **NORMAS DE BIBLIOGRAFÍA Y CITAS**

El criterio de citación en nota al pie de página en la confección del texto seguirá los parámetros especificados por el *Chicago manual of style*.

### **SOBRE LA ESTRUCTURA Y EL FORMATO DEL TEXTO**

Los artículos deben estar escritos en Microsoft Word (extensión .doc o .docx), con márgenes normales (2,5 en superior e inferior y 3,00 en derecho e izquierdo), tipo de letra Times New Roman (pc) o Times Roman (mac) e interlineado sencillo.

Primera página. Estará compuesta por: Autor, organización y dirección de correo electrónico, Título del artículo (Times New Roman, negrita, tamaño 12).

Resumen: no debe de exceder de 300 palabras (Times New Roman, tamaño 10). Palabras clave: 5 palabras significativas separadas por comas (Times New Roman, italic, tamaño 10). Sigüientes páginas. Se incluirá: Texto completo. Formato Times New Roman, tamaño 10. Los autores pueden utilizar la fuente cursiva para enfatizar algún término. Títulos de las secciones: en negrita, sin sangrado y sin numerar. Notas a pie de página. Todas las notas se incluirán numeradas a pie de página en tamaño 9. Seguirán el método de citación The Chicago manual of style. Todas las citas deben de incluir una nota a pie de página y se ajustará a los estándares bibliográficos indicados. Imágenes con sus pies de foto respectivos y colocadas en el texto en la posición correspondiente, aproximadamente. Bibliografía. Referencias de las imágenes.

### **BIBLIOGRAFÍA**

Las referencias bibliográficas tienen que cumplir con los estándares The Chicago Manual of Style en el sistema notas+bibliografía. La bibliografía debe estar detrás del texto del artículo y antes de la lista de referencias de las imágenes. Cualquier cita o referencia bibliográfica indicada en las notas a pie de página, tiene que incluirse en la bibliografía.

### **FIGURAS, TABLAS E IMÁGENES**

Se enviarán ilustraciones útiles, claras y representativas (figuras, tablas e imágenes). El número de ilustraciones varía en función de la sección a la que se envíe el manuscrito (ver directrices de autores).

La localización de las figuras, tablas e imágenes, estará reseñada en el texto entre paréntesis [Fig. X] sustituyendo X por el número que proceda según la posición que ocupen en el artículo, con la numeración desde 1 a 10. Las imágenes se incluirán en los archivos enviados en la ubicación final aproximada. Después de la revisión por pares, si el artículo es aceptado, el autor enviará las imágenes en formato jpg, con un tamaño mínimo de 10x15 cm y 300 dpi. El nombre de los archivos será: img\_número (con dos dígitos)\_primeras cuatro palabras del título(sin espacios).jpg

### **PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES**

Las imágenes deben de estar referenciadas de forma específica y completa. La lista de referencias debe aparecer al final del artículo.

En el momento del envío definitivo, Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos requiere que los autores obtengan derechos sobre las imágenes para su reproducción en la revista. No se requieren permisos de imagen hasta que se acepte un ensayo para su publicación.

Es posible que deba obtener un permiso de préstamo de imágenes (por ejemplo, un proveedor de imágenes o un museo o un banco de imágenes) y un permiso de copyright del titular de los derechos para la obra (por ejemplo, un artista, fundación del artista o agente como la Sociedad de Derechos de Autores).

### **PROCESO DE EVALUACIÓN POR PARES**

La selección y evaluación de los manuscritos se lleva a cabo mediante revisores pares externos con sistema de doble ciego. El proceso comprende las siguientes etapas:

1. El Comité Editorial de la revista, una vez comprobado que el artículo cumple con las normas relativas a estilo y contenido indicadas en las directrices para los autores, según a la sección a la que pertenezca, remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos.

Los revisores tendrán un perfil académico y activo en el ámbito de la investigación. Los revisores tendrán filiaciones académicas diferentes entre sí, también provendrán de una institución diferente a la del autor.

2. El informe de valoración de los revisores incidirá sobre el interés del artículo, su contribución al conocimiento del tema tratado, las novedades aportadas, las correctas relaciones establecidas, el juicio crítico desarrollado, los referentes bibliográficos manejados, su correcta estructura y redacción, etc., indicando recomendaciones, si las hubiera, para su posible mejora. El tiempo de elaboración de un informe de revisión será aproximadamente de cuatro semanas.

3. Basándose en las recomendaciones de los revisores, se comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación, que atenderá a cuatro opciones: publicación sin cambios, publicación con correcciones menores, publicación con correcciones importantes, y no aconsejable para su publicación. También se facilitarán las observaciones y los comentarios de los revisores.

4. Si el escrito se acepta con modificaciones, los autores deben reenviar una nueva versión del artículo, respondiendo a los requerimientos y sugerencias de los revisores dentro de las fechas límite del calendario de producción.

El Comité Editorial será responsable de determinar si un manuscrito revisado cumple los parámetros de revisión establecidos. El Comité Editorial puede rechazar o solicitar una revisión adicional si determina que una aportación revisada no cumple con los requisitos exigidos.

5. Según el grado de cumplimiento de los cambios requeridos por los revisores, el consejo editorial decidirá si se publica o no el artículo. Una vez tomada esta decisión, el autor recibirá la noticia.

6. En el caso de aceptación del artículo para su publicación, el autor deberá mandar la traducción al inglés/castellano en el plazo fijado en el calendario de producción de la revista.

Director de la ETS de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid - Manuel Blanco Lage

Director del Departamento de Proyectos Arquitectónicos - Andrés Cánovas Alcaraz

Dirección y gestión: Grupo de Investigación "Teoría y Crítica del Proyecto de la Arquitectura Moderna y Contemporánea" de la U. Politécnica de Madrid.

Dirección de la revista - Luis Rojo de Castro, Universidad Politécnica de Madrid

Secretaría de redacción - Ángela Juarranz Serrano, Universidad Politécnica de Madrid

#### Comité Editorial

Andrés Cánovas Alcaraz (Director del Departamento de Proyectos Arquitectónicos) - Universidad Politécnica de Madrid

Silvia Colmenares Vilata - Universidad Politécnica de Madrid

Ángela Juarranz Serrano - Universidad Politécnica de Madrid

Luis Rojo de Castro - Universidad Politécnica de Madrid

Ignacio Senra Fernández-Miranda - Universidad Politécnica de Madrid

#### Consejo Asesor

Iñaki Ábalos - Graduate School of Design, Harvard University

Adrian Forty - Bartlett School of Architecture, University College London

Daniele Vitale - Facoltà di Architettura Civile, Istituto Politecnico di Milano

#### Comité científico

Alberto Campo Baeza - Universidad Politécnica de Madrid

Francesco Dal Co - Istituto Universitario di Architettura di Venezia

Luis Fernández-Galiano - Universidad Politécnica de Madrid

Kenneth Frampton - Faculty of Architecture, Columbia University, New York

Ramón Gutiérrez - Facultad de Arquitectura de Buenos Aires

Rafael Moneo - Graduate School of Design, Harvard University

Josep Maria Montaner - Universidad Politécnica de Barcelona

Juan Navarro Baldeweg - Universidad Politécnica de Madrid

Víctor Pérez Escolano - Universidad Politécnica de Sevilla

Fernando Pérez Oyarzún - Universidad Católica de Chile

Josep Quetglas - Universidad Politécnica de Barcelona

Carlos Sambricio - Universidad Politécnica de Madrid

#### Revisores Externos

Ricardo Pinilla Burgos, Universidad Pontificia Comillas, Madrid - Jorge Ramos Jular, Universidad de Valladolid - Teresa Rovira Llobera, Universidad Politécnica de Cataluña - José Luis Daroca, Universidad de Sevilla - Jaime Sepulcre, Universidad de Alicante - Pablo Rabasco Pozuelo, Universidad de Córdoba - María del Puig Guillem González-Blanch, Universidad Politécnica de Madrid - Oscar Linares de la Torre, Universidad Politécnica de Cataluña - Jorge López Lloret, Universidad de Sevilla - Salvador Guerrero, Universidad Politécnica de Madrid - Julio Garnica, Universidad Politécnica de Cataluña - Miguel Ángel de la Cova, Universidad de Sevilla - Martino Peña Fernández-Serrano, Universidad de Cartagena - Rodrigo de la O, Universidad Politécnica de Madrid - Javier Rodríguez Casado, Universidad Complutense de Madrid - Álvaro Clua Uceda, Universidad Politécnica de Cataluña - Inés Aquilué Junyent, Universidad Politécnica de Cataluña - Valentín Trillo, Universidad de Sevilla - Alejandro Cervilla García, Universidad Politécnica de Madrid - Juan Manuel Zaguire Fernández, Centre de Recerca Urbana del Camp (CRUC), Universitat Rovira i Virgili - María Dolores Goytia, Universidad de Sevilla

#### Indexación

Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos se adapta a los criterios científicos de publicaciones de investigación recogidos por la Comisión Nacional de Evaluación de la Actividad Investigadora (CNAEI)

Actualmente está incluida en:

Emerging Sources Citation Index (Web of Science)

Avery Index to Architectural Periodicals (Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University N.Y.)

DICE

Dialnet (Fundación Dialnet, Universidad de la Rioja)

MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas Científicas)

Resh

Latindex

URBADOCS

CSIC

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

REDIB (Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico)

ISSN e ISSN@: 2171-956X y 2174-1131

Depósito Legal M-31354-2010



**Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos** es una publicación científica con periodicidad anual, editada en formato digital de acceso abierto así como en soporte papel por el Grupo de Investigación “**Teoría y crítica del proyecto y de la arquitectura moderna y contemporánea**” y el **Departamento de Proyectos Arquitectónicos** de la **Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid**. La revista recoge trabajos originales que no hayan sido publicados anteriormente, con un sistema de arbitraje para la selección de artículos mediante dos revisores externos -sistema doble ciego-, siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas seriadas. Los artículos se publican íntegramente también en lengua inglesa. Comenzó a editarse en el año 2010.

#### **Edita**

Grupo de Investigación “Teoría y Crítica del Proyecto y de la Arquitectura Moderna y Contemporánea” de la Universidad Politécnica de Madrid.  
Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Madrid.

#### **Maqueta y revisión**

Diseño - gráfica futura

Maqueta - estudio Umbelina

Revisión castellano - Comité Editorial, Ana Sabugo Sierra

Revisión inglés - Carolina Eslon

Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos no se hace responsable del contenido de ningún artículo y el hecho que patrocine su difusión no implica necesariamente conformidad con las tesis expuestas. De acuerdo con las disposiciones vigentes, deberá mencionarse el nombre de esta Publicación en toda reproducción parcial o total de los trabajos contenidos en la misma. Los originales de Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos publicados en papel o en versión electrónica son propiedad de la revista, siendo necesario citar la procedencia de cualquier reproducción parcial o total.





Modernidad  
Escultura  
Abstracción  
Espacio  
Formato  
Escala  
Exposición  
Ciudad  
Itinerancia  
Postmodernidad  
'Glocalidad'  
Diagrama  
Háptico  
Tridimensional  
Experiencia  
Procesos  
Corporeidad

Cuadernos  
de Proyectos  
Arquitectónicos  
CPA #13

GI Teoría y Crítica  
del Proyecto  
y de la Arquitectura  
Moderna y  
Contemporánea

Departamento  
de Proyectos  
Arquitectónicos

Escuela Técnica  
Superior de  
Arquitectura

Universidad  
Politécnica  
de Madrid

DPA Prints

