

TESIS DOCTORAL CON MENCIÓN INTERNACIONAL

LA DIMENSIÓN HUMANA DE LA ARQUITECTURA DE ALDO VAN EYCK

Escrita y Construida: Reconocimiento de sus ideas y Estudio de su iglesia en La Haya

DOCTORAL THESIS WITH INTERNATIONAL MENTION

ALDO VAN EYCK'S HUMAN DIMENSION OF ARCHITECTURE

Written and Built: Recognition of his ideas and Study of his church in The Hague

D. Jose Fernández-Llebraz Muñoz, doctorando

D. Eduardo de Miguel Arbonés, director

D. Jose María Fran Bretones, director

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE CONSTRUCCIONES ARQUITECTÓNICAS

Valencia, febrero de 2013



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Tribunal nombrado por el Mgfc. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Valencia, el día

Presidente D.

Vocal D^a.

Vocal D.

Vocal D.

Secretario D.

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis

el día

en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia

Calificación

EL PRESIDENTE

EL SECRETARIO

LOS VOCALES

A mi sobrina,
a mis padres,
a mi abuelita.

AGRADECIMIENTOS

A pesar de tratarse de un trabajo eminentemente personal, no hubiera sido posible llevar a cabo esta tesis doctoral sin el apoyo de un buen número de personas que, en diferente modo y grado pero siempre desde la generosidad, me han ido acompañando durante todo este camino. Mi más sincero agradecimiento a todos ellos y mis disculpas si alguno de vosotros no quedase debidamente reflejado a continuación. Tan sólo debido a esta acumulación de experiencias personales me considero alguien afortunado.

Quisiera darle las gracias en primer lugar a mi director de tesis, Eduardo de Miguel, por su apoyo profesional y personal; por obsequiarme con su punto de vista sobre mi trabajo; por ayudarme a llegar hasta donde yo pensaba que no era capaz.

A Jose María Fran, mi otro director, por su confianza ciega en mí y en mi trabajo; por su punto de vista constructivo; por permanecer tranquilo en los momentos críticos.

Gracias a la Universidad Politécnica de Valencia por permitirme desarrollar mis diferentes estancias en los Países Bajos. Primero a través de la “LLP-Programa Erasmus. Programa de Enseñanza” (Movilidad para personal docente con cargo al Programa de la Unión Europea de Aprendizaje Permanente “STA”), gestionado por el Vicerrectorado de Relaciones Internacionales y Cooperación (VRIC), que financió mi invitación docente en la *Hogeschool van Amsterdam*. Y segundo a través del “programa de Apoyo a la Carrera Académica del Profesorado” promovido por el Vicerrectorado de Profesorado y Ordenación Académica (VPOA), que posibilitó acometer mi estancia investigadora en la *Delft University of Technology*. En este sentido, gracias en especial a Mónica García Melón, jefa de Área del VPOA, por la manera impecable de desarrollar su trabajo y por su impagable apoyo personal.

A la *Hogeschool van Amsterdam* por su invitación a participar como profesor invitado en la asignatura *Studio for Urban Regeneration. Focus on post-war housing and architecture*, durante enero de 2011, y en especial al profesor Erik Anton de Graaf, por su magnífico trato y hospitalidad.

A la *Delft University of Technology* por su invitación para disfrutar de una estancia investigadora prolongada (*guest position*), desarrollada principalmente y de modo ininterrumpido entre mayo y octubre de 2011. Gracias a Dick van Gameren, director del *Department of Architecture* por ser mi supervisor; a Max Risselada por el lujo de disfrutar de su sabiduría y su amistoso trato; al resto de compañeros del departamento; a mis queridos bibliotecarios de la

Escuela; y de forma muy especial al profesor Dirk van den Heuvel, magnífico investigador y mejor amigo, porque nunca podré agradecerle lo suficiente su apoyo incondicional y desinteresado.

Gracias a Hannie van Eyck, Julyan Wickman, Pola Wickman van Eyck, y en general a toda la familia de Aldo van Eyck, por abrirme las puertas de su casa y su corazón y permitirme formar parte de su mundo. En cualquier caso, mi cariño y agradecimiento más especial está dedicado a su hija Tess, por confiar en mí, por autorizarme a utilizar la maravillosa documentación original del archivo de modo desinteresado, por el tiempo y atenciones dedicados, por permitirme pasar tantas horas en aquella maravillosa casa-estudio, y por hacer que me sintiera más cerca que nunca de su padre; por hacer que me sintiera como en casa.

Gracias al crítico e investigador Francis Strauven por permitirme aprender de él y por sus inestimables atenciones, desde responder a cada uno de mis e-mails hasta recibirme en su casa en Bélgica. Gracias por compartir conmigo su sabiduría y puntos de vista; por acercarme a Tess van Eyck; por sus consejos tan valiosos como desinteresados.

Gracias también al Obispado de Róterdam por autorizarme a consultar todo el material original de su propiedad concerniente al proyecto de la iglesia Pastoor Van Ars de Aldo van Eyck. Y por supuesto, mi más sincero agradecimiento a todas las personas al cargo de la parroquia. La administradora José Ten Bergé y el párroco Louis J.W. Berger, por su amabilidad y por permitirme trabajar durante semanas dentro de la propia iglesia, y por las largas conversaciones mantenidas conmigo. Y de un modo muy especial a mis amigas las religiosas que allí residen y cuidan de todo: la hermana María Madre del Verbo Encarnado Alba Randle, la hermana María Madre Santa Centeno, la hermana María Mirakel van Amsterdam Bär y la hermana María Foederis Arca Bolwerk. Todas ellas me hicieron sentir como uno más, dejándome participar incluso de su vida cotidiana en la casa parroquial de la iglesia.

Gracias a la arquitecta neerlandesa Madeleine Steigenga por acompañarme e introducirme en el Archivo Municipal de La Haya (*Dienst Stedelijke ontwikkeling Inzage bouwtekeningen*); y gracias por supuesto al personal de aquellas oficinas de Loosduinseweg 13 t/m 17 (La Haya) por permitirme consultar todo lo relativo al proyecto de Pastoor Van Ars, y por las facilidades y el buen trato dispensados.

A George Arbidu, de la Universidad Americana de El Líbano, por las conversaciones mantenidas al respecto de la iglesia en La Haya, en ocasiones

tan inspiradoras. A la profesora de la Facultad de Arquitectura de La Habana, Mariví Zardoya, por su incuestionable ayuda; por regalarme su amistad.

A la arquitecta y responsable de la oficina de Relaciones Internacionales de la Escuela de Arquitectura de la UPV, Paula Cardells, por su profesionalidad y por su implicación personal. Gracias por darme la llave para iniciar mi 'aventura holandesa', porque sin ti sencillamente no hubiera sido posible.

Gracias a las mejores bibliotecarias del mundo, Raquel Fernández Robas y Nuria Ortega Payá, de la Biblioteca del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, por su apoyo incondicional en todo momento, más personal incluso que profesional. Y gracias también al equipo del Centro de Información Arquitectónica (CIA) de la ETSAV, Amparo, Esther, María José y Pilar, por la ayuda y las facilidades prestadas.

A Manuel Valcuende, director del departamento de Construcciones Arquitectónicas de la ETSAV, por su apoyo constante a mi carrera académica. Y a Maite y Toni, de la secretaría del departamento, por todas sus atenciones conmigo.

Me resulta imposible no acordarme de mi querida y respetada Carmen Jordá, por guiar mis primeros pasos en la universidad, y porque lo bueno que pudiera haber en la orientación inicial de mi trayectoria investigadora, con total seguridad se lo debo a ella.

Gracias también a Déborah Domingo Calabuig, porque no hubiera podido tener una mejor directora del trabajo de investigación del doctorado.

A mis amigas Katy y Jay por su apoyo personal y por supervisarme las traducciones al inglés. A mis queridos Jaime y M^a Carmen, por su cariño y por enseñarme a maquetar de un modo más profesional y productivo. A Manolo López-Pintor, por ayudarme tan amable como desinteresadamente a sacarle partido a algunas de las imágenes aportadas en la tesis.

A Elena, Coralía, Carla, Silvia, Mariema y Gema, por ser de vital importancia en mi vida.

Y por último y de un modo especial, a Alicia Adelantado Fernández, actual *curator* del *Aldo van Eyck Archive*, estupenda arquitecta y mejor amiga, y sin duda la persona que de un modo más directo y generoso me ha ayudado en todo el proceso de la tesis. Gracias de corazón porque sin ti no sé si no hubiera podido ser, pero desde luego no hubiera sido lo mismo.

RESUMEN

El protagonista fundamental de esta tesis doctoral es Aldo van Eyck. Mención aparte del interés suscitado por el conjunto de su trayectoria profesional y por su propia figura, la principal motivación del presente trabajo consiste en aproximarse a la visión que el maestro holandés tenía de la relación que se establece entre 'arquitectura' y 'sociedad' o, más específicamente, de cómo los arquitectos pueden (y deben) introducir mejoras significativas en los modos de vida de las personas (usuarios). Es decir, la tesis pretende analizar el concepto de "dimensión humana de la arquitectura" de Aldo van Eyck.

Se entiende la 'dimensión humana de la arquitectura' como el modo consciente en que ésta (la arquitectura) considera la interacción con sus futuros usuarios, con el claro objetivo de elaborar propuestas encaminadas a introducir mejoras en sus vidas. De acuerdo con esta definición, varios son los términos clave que la caracterizan. Por un lado, las palabras "consciente" y "considera" explicitan que existe una reflexión intencionada y voluntaria sobre la figura del usuario en la arquitectura, consecuencia por tanto de una preocupación o interés previo por el tema; en este sentido, se puede entender que, si no se da esta circunstancia (esta consideración consciente), difícilmente podrá hablarse de dimensión humana de la arquitectura. Y por otro lado, la palabra "interacción" evidencia que existe un intercambio, un recorrido de ida y vuelta entre la arquitectura y sus usuarios, de manera que el arquitecto acumula información sobre las características y condicionantes de éstos a través de la observación y la reflexión personal, para posteriormente tratar de elaborar propuestas capaces de mejorar sus modos de vida. Esto es, sin ánimo de restarle importancia a la culminación de objetivos lograda por una determinada intervención arquitectónica, es en su intencionalidad y compromiso respecto a los futuros usuarios donde verdaderamente se origina la temática aquí tratada; o lo que es lo mismo, el concepto de 'dimensión humana' desarrollado (o no) por un arquitecto representa ante todo una cuestión de actitud.

La principal hipótesis de partida de la tesis consiste en presuponer que las ideas y principios que caracterizaron el pensamiento de Aldo van Eyck (más concretamente aquellos aspectos relativos a su concepto de dimensión humana de la arquitectura) debieron condicionar el conjunto de su obra: reflejándose de un modo más consciente a través de sus textos, e influyendo más inconsciente o intuitivamente en la formalización de sus proyectos. Así, uno de los principales objetivos de la tesis pasa por comprobar si, en efecto, este pensamiento arquitectónico de van Eyck impregnó ambas prácticas o facetas profesionales, circunstancia que, además de condicionar el método de trabajo general, queda reflejada en el propio título y subtítulo ("Escrita"

y "Construida"): una vez identificadas a través de sus textos las claves de cómo van Eyck entendió la dimensión humana de la arquitectura, se busca reconocer su influencia en la configuración de uno de sus proyectos más representativos.

Es decir, si respecto a sus textos la metodología empleada pasa por considerarlos en su conjunto (lectura y estudio de su obra escrita original) con el fin de investigar sobre este aspecto concreto y descriptivo de su discurso arquitectónico —lo cual queda caracterizado a lo largo de los cinco primeros capítulos—, en relación a su obra construida y tomando como muestra uno de sus proyectos más relevantes (la iglesia católica Pastoor Van Ars en La Haya), la estrategia consiste en identificar el modo como van Eyck llevaba a la práctica su concepto de dimensión humana de la arquitectura. Así, a partir (fundamentalmente) de la información original y los testimonios recogidos en Los Países Bajos durante 2011 y 2012, a lo largo del pormenorizado estudio arquitectónico que se realiza sobre el edificio —organizado en torno a seis capítulos principales— va quedando constancia de cómo el concepto de la dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck condicionó el diseño y la construcción de este proyecto.

RESUM

El protagonista fonamental d'aquesta tesi doctoral és Aldo van Eyck. Menció apart d l'interés suscitat pel conjunt de la seua trajectòria professional i per la seua pròpia figura, la principal motivació del present treball consisteix en apropar-se a la visió que el mestre holandés tenia de la relació que s'estableix entre 'arquitectura' i 'societat' o, més específicament, de cómo els arquitectes poden (y deuen) introduir millores significatives en els modes de vida de les persones (usuaris). Es a dir, la tesi pretén analitzar el concepte de "dimensió humana de l'arquitectura" de Aldo van Eyck.

S'entén la 'dimensió humana de l'arquitectura' com el mode conscient en que aquesta (l'arquitectura) considera la interacció en els seus futurs usuaris, amb el clar objectiu d'elaborar propostes encaminades a introduir millores en les seues vides. D'acord amb aquesta definició, n'hi ha diversos termes clau que la caracteritzen. Per una banda, les paraules "conscient" i "considera" expliciten que existeix una reflexió intencionada i voluntària sobre la figura de l'usuari en l'arquitectura, conseqüència per tant d'una preocupació o interés previ pel tema; en aquest sentit, es pot entendre que, si no es dóna aquesta circumstància (aquesta consideració conscient), difícilment podrà parlar-se de dimensió humana de l'arquitectura. I per altra banda, la paraula "interacció" evidencia que existeix un recorregut d'anada i tornada entre l'arquitectura i el seus usuaris, de manera que l'arquitecte acumula informació relativa a les característiques i condicionants d'aquests mitjançant l'observació i la reflexió personal, per a posteriorment tractar d'elaborar propostes capaces de millorar el seus modes de vida. Això és, sense ànim de restar-li importància a la culminació d'objectius aconseguida per una determinada intervenció arquitectònica, és en la seua intencionalitat i compromís respecte als futurs usuaris on veritablement s'origina la temàtica ací tractada; és a dir, el concepte de 'dimensió humana' desenvolupat (o no) per un arquitecte representa davant de tot una qüestió d'actitud.

La principal hipòtesi de partida de la tesi consisteix en pressuposar que les idees i principis que caracteritzaren el pensament d'Aldo van Eyck (més concretament aquells aspectes relatius al seu concepte de dimensió humana de l'arquitectura) degueren condicionar el conjunt de la seua obra: reflexiant-se d'un mode més conscient mitjançant els seus textos, i influint més inconscient o intuitivament en la formalització del seus projectes. Així, un dels principals objectius de la tesi passa per comprovar si, en efecte, aquest pensament arquitectònic de van Eyck impregnà ambdúes pràctiques o facetes professionals, circumstància que, además de condicionar el mètode de treball general, queda reflectida en el mateix títol i subtítol ("Escrita" i "Construïda"): una vegada identificades en els seus textos les claus de cómo van Eyck entené la dimensió humana de

l'arquitectura, es cerca reconèixer la seua influència en la configuració d'un dels seus projectes més representatius.

És a dir, si respecte els seus textos la metodologia emprada passa per considerar-los en el seu conjunt (lectura i estudi de la seua obra escrita original) amb el fi d'investigar al voltant d'aquest aspecte concret i descriptiu del seu discurs arquitectònic —el que queda caracteritzat en els cinc primers capítols—, en relació a la seua obra construïda i prenent com a mostra un dels seus projectes més rellevants (l'església catòlica Pastoor Van Ars en La Haya), l'estratègia consisteix en identificar el mode com van Eyck portava a la pràctica el seu concepte de dimensió humana de l'arquitectura. Així, a partir (fonamentalment) de la informació original i els testimonis recollits en Els Països Baixos durant 2011 i 2012, mitjançant el pormenoritzat estudi arquitectònic que es realitza de l'edifici —organitzat al voltant de sis capítols principals— va quedant constància de com el concepte de la dimensió humana de l'arquitectura de Aldo van Eyck condicionà el disseny i la construcció de aquest projecte.

ABSTRACT

The main figure in this thesis is Aldo van Eyck. Apart from the interest he aroused throughout his professional career and the influence of his particular personality, the main incentive for this present research is to approach his vision into the relationship between 'architecture' and 'society' or, more specifically, on how architects can (and must) introduce significant improvements in people's ways of life (or users' ways of life). In other words, this thesis aims to analyse Aldo van Eyck's concept of the human dimension of architecture.

Already in the introductory chapter, the 'human dimension of architecture' was defined as the conscious way in which architecture considers the interaction with its future users, with a clear goal to develop designs concerned in improving their lives. According to this definition, there are several key terms. On one hand, the words "conscious" and "considers" denote that there is a deliberate and voluntary reflection on the identity of the user in architecture, as a result of a previous concern or interest in the topic; in this way, one can understand that if this is not the case (this conscious awareness) we will hardly refer to it as 'human dimension of architecture'. And on the other hand, the word "interaction" proves that there is an exchange, a return trip between architecture and its users, so that the architect gathers information about their features and requirements through his observation and personal reflection, with the aim of developing designs to enable them to improve their lives. That is to say, without underestimating the success achieved by a particular architectural design, it is the purpose and commitment to the future users that has originated the topic exposed here; i.e. the 'human dimension' concept developed (or not) by one architect means above all a question of attitude. Therefore this special and specific sensitivity, subject of the analysis, starts when the architect (albeit unconsciously) takes it into account; when he aspires to influence in the best possible way the lifestyles of users.

The main hypothesis of this research is to assume that the ideas and principles that characterized Aldo van Eyck's thought (more specifically those aspects related with his concept of the human dimension of architecture) should determine his whole work, in a conscious manner through his writings, and influencing more unconsciously or intuitively in his designs. Thus, one of the main objectives of this thesis is to prove if this aspect of Aldo van Eyck's architectural thought pervaded both facets and practices of his professional activities, which apart from affecting his general working method, is reflected in the title and subtitle ("Written" and "Built"): once the key to how van Eyck understood the human dimension of architecture has been identified through his writings, the aim is to recognise its influence in form of one of his most outstanding projects.

In other words, in respect to his writings, the methods used should be considered as one (readings and studies of his original texts) with the aim to research this particular descriptive aspect of his architectural discourse—all of which is evident throughout the first five chapters—. And in respect to his buildings, and taking as an example one of his most relevant projects (the Pastoor Van Ars Roman Catholic church), the strategy is to identify how van Eyck put into practice his concept of human dimension of architecture. Thus, basically from the original information and the testimonies gathered in the Netherlands during 2011 and 2012, and by means of the detailed architectural study carried out on the building (arranged in six main chapters), it is shown how Aldo van Eyck's concept of human dimension of architecture determined the design and construction of this project.

ÍNDICE:

- (25) **1. Introducción general y metodología investigadora**
- (43) **2. Escrita: La dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck a través de su discurso teórico**
 - (49) 2.1. Relación entre arquitectura (arte) y usuarios (sociedad)
 - (71) 2.2. Las raíces culturales en la configuración del hábitat humano. El ejemplo de las culturas primitivas
 - (87) 2.3. Los niños en la arquitectura de Aldo van Eyck
 - (99) 2.4. Ideas clave en el discurso arquitectónico de Aldo van Eyck
 - (101) 2.4.A. El fenómeno dual o fenómeno gemelo
 - (104) 2.4.B. La relatividad
 - (109) 2.4.C. Lo intermedio
 - (113) 2.5. Vinculación con otras caracterizaciones de la dimensión humana de la arquitectura (de las Vanguardias a la Posmodernidad)
 - (116) 2.5.A. Derechos colectivos y derechos individuales de los usuarios en arquitectura
 - (121) 2.5.B. Participación popular y herencia cultural en arquitectura
- (137) **3. Construida: Estudio de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya**
 - (139) 3.1. Contextualización del proyecto
 - (157) 3.2. Información gráfica de la iglesia
 - (163) 3.2.A. Planimetrías e imágenes de la iglesia
 - (179) 3.2.B. Bocetos originales de la iglesia
 - (201) • La expresión gráfica arquitectónica y el proceso de proyecto
 - (209) 3.2.C. Planos delineados originales de la iglesia
 - Comparativa del material gráfico catalogado
 - (225) 3.3. Evolución del proyecto

- (295) 3.4. Esquema compositivo de la iglesia
- (319) 3.5. Esquema constructivo de la iglesia
- (347) 3.6. El espacio construido y la luz en la iglesia
- (385) **4. Conclusiones**
- (411) **Bibliografía**
- (429) **Índice de Imágenes**
- (437) **Translations**

APÉNDICES:

- (467) **AP1 Reseña biográfica de Aldo van Eyck**
- (473) **AP2 La dimensión social de la arquitectura desde las Vanguardias a la Posmodernidad: caracterizaciones señaladas**
- Consolidación y éxtasis de la Modernidad
- (481) AP2.1. *Arbeitsrat für Kunst* (Expresionismo): Precariedad social y participación popular en arquitectura
- (487) AP2.2. Futurismo: Delirio tecnológico en arquitectura como catalizador de los nuevos modos de vida.
- (491) AP2.3. *De stijl*: La 'nueva plasticidad' en arquitectura (arte) como catalizador de los nuevos modos de vida
- (495) AP2.4. La vanguardia rusa: La arquitectura al servicio de un proyecto político
- (501) AP2.5. Bauhaus: El estándar en arquitectura ante las nuevas necesidades sociales
- (511) AP2.6. Los CIAM y la difusión de la Modernidad: Arquitectura funcionalista y el 'superindividuo' del Movimiento Moderno
- Continuidad y crisis de la Modernidad
- (517) AP2.7. Team 10: El individuo como realidad cambiante en la arquitectura del Movimiento Moderno
- (523) AP2.8. Continuidad de las corrientes tecnológicas: Arquitectura visionaria para la sociedad del futuro

- (527) **AP2.9.** Crítica de las corrientes tecnológicas: El factor humano en los nuevos caminos para la arquitectura
- (535) **AP2.10.** Neorracionalismo italiano: Reconciliación entre arquitectura y modos tradicionales de habitar
- (541) **AP2.11.** Populismo: La arquitectura como medio de comunicación de la sociedad de consumo
- (545) **AP2.12.** • Conclusiones
- (557) **AP3 Catalogación del material gráfico consultado**
- (559) **A.** Archivo privado del cliente: Obispado de Róterdam
- (585) **B.** Archivo municipal de La Haya
- (595) **C.** Archivo privado del arquitecto: Casa-estudio de Aldo van Eyck en Loenen aan de Vecht
- (617) **AP4 Entrevista a Herman Hertzberger: "La dimensión humana de la arquitectura"**

1. INTRODUCCIÓN GENERAL Y METODOLOGÍA INVESTIGADORA

Una ciudad, si es realmente una ciudad, tiene un ritmo muy complejo, basado en muchos tipos de movimiento: humano, mecánico y natural. El primero está paradójicamente suprimido, el segundo tiránicamente enfatizado, el tercero inadecuadamente expresado.

Con ruedas o sin ruedas, el hombre es esencialmente un peatón. Si realmente quiere serlo, si llegará a serlo de nuevo, o si ya no lo quiere ser más, es bastante arbitrario. ¡Lo es! ¡La acera (*sidewalk*) se refiere a lo que se refiere ('*side*' + '*walk*')! Satisfacer las necesidades del peatón significa satisfacer las necesidades del niño. Una ciudad que pasa por alto la presencia del niño es un lugar pobre. Los movimientos de ésta serán incompletos y opresivos. El niño no puede redescubrir la ciudad a menos que la ciudad redescubra al niño¹.

ALDO VAN EYCK

El protagonista fundamental de esta tesis doctoral es Aldo van Eyck. Arquitecto de referencia en los Países Bajos, Van Eyck destaca internacionalmente como uno de los principales agitadores del panorama arquitectónico y cultural de la segunda mitad del siglo XX. El interés por él se despierta por primera vez en el curso 2005-06, durante el seguimiento de una asignatura de tercer ciclo del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPV impartida por Déborah Domingo Calabuig titulada "El habitante de los modelos urbanos británicos, de 1946 a 1974". Paralelamente al tema principal, se abordaban los logros y conquistas de un célebre grupo de arquitectos del que Van Eyck fue miembro destacado: el Team 10. A pesar de reunir a importantes nombres propios de la arquitectura de la época, ya en aquel momento se experimenta un especial y espontáneo interés por la carismática figura de Aldo van Eyck, en gran parte debido a la sensibilidad y la intensidad de su discurso arquitectónico.

Pasado algún tiempo, durante el proceso de documentación y estudio del trabajo de investigación del doctorado (conducente a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados o DEA), el nombre de Aldo van Eyck vuelve de nuevo a resurgir con fuerza, acaparando ya toda la atención. Con el título "La dimensión social de la arquitectura de las Vanguardias a la Posmodernidad", la finalidad de este trabajo fue —a grandes rasgos— estudiar las claves de cómo los principales arquitectos o movimientos del período propuesto

¹ Extracto de "Wheels or no wheels, man is essentially a pedestrian" (con ruedas o sin ruedas, el hombre es esencialmente un peatón). Incluido en "Team 10 Primer", publicado en *Architectural Design*, nº12, diciembre, número especial, pp. 559-600. En 1965 y junto al texto "The work of Team 10" publicado en *Architectural Design*, nº8, agosto, número especial, pp. 373-393, se publica en formato libro: *Team 10 Primer*, Londres 1965. De los tres textos es editora Alison Smithson.

entendieron la relación entre arquitectura y sociedad o, más concretamente, cómo mediante la arquitectura trataron de introducir mejoras en los modos de vida de las personas (usuarios). Así, de entre todos los casos estudiados (que iban desde la Vanguardia rusa o la Bauhaus hasta la *Tendenza* o el Populismo), por segunda vez se comprueba un particular —y ya más argumentado— interés por el ejemplo descrito de Aldo van Eyck, provocado fundamentalmente por la fuerza de sus convicciones y por la singularidad de su honesto compromiso social. Resulta importante matizar que este trabajo de investigación se basó en los textos de arquitectura más importantes del período cronológico tratado (desde las vanguardias de principios del siglo XX hasta la Posmodernidad), los cuales, a su vez, habían sido seleccionados por diferentes expertos de reconocido prestigio a través de diversas publicaciones específicas². Sin embargo, aunque efectivamente esta primera aproximación sería sobre la figura de Aldo van Eyck se produce a partir de algunos de sus textos destacados, la atracción suscitada terminó cristalizando en un progresivo interés por su obra construida y por su trayectoria en general.

Una vez decidido que los asuntos centrales a tratar en la tesis doctoral serían Aldo van Eyck y la dimensión social de la arquitectura, se reflexionó sobre el modo idóneo de plantear los contenidos. En este sentido y tras la primera fase de documentación y búsqueda bibliográfica, se reparó en varias cuestiones: por un lado, que salvo unos pocos artículos (por ejemplo los publicados por Luis Fernández-Galiano, Federico Correa o Mariano Bayón) o algún capítulo de libro (como en *Once arquitectos* de Oriol Bohigas), prácticamente no se encuentran textos en castellano al respecto —ni mucho menos libros completos—; y por otro, que aunque ya existen importantes publicaciones³ (en su mayoría en lengua inglesa) que abarcan globalmente la obra de van Eyck, ninguna de ellas se centra en los aspectos humanos o sociales que suscitaron el interés inicial. A la vista de este relativo vacío temático, se decide centrar la investigación en el concepto de la dimensión social de la arquitectura de

² A saber: CONRADS, Ulrich. *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. 1ª edición. Barcelona: Lumen, 1973; HEREU, Pere. MONTANER, Josep Maria. OLIVERAS, Jordi. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea, 1994; KRUF, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 1990; MARCHAN FIZ, Simón (edición al cuidado de). *La Arquitectura del siglo XX -textos-*. Madrid: Alberto Corazón, 1974.

³ En este sentido destaca claramente el trabajo al respecto del crítico, investigador y catedrático emérito de la Universidad de Gante, Francis Strauven. Amigo personal de Aldo van Eyck, en su libro *The Shape of Relativity* aborda ampliamente toda la trayectoria del maestro neerlandés, mientras que en *Aldo van Eyck Writings* (en colaboración con Vincent Ligtelijn) recopila todos los textos que escribió a lo largo de su vida.

Aldo van Eyck, con el convencimiento además de que dirigir la tesis hacia un aspecto más específico (y representativo) de su producción contribuiría a aportar material inédito y conclusiones singulares.

Complementariamente, desde un principio la investigación se plantea con la idea de abordar tanto su obra construida como su obra escrita ya que, aunque se llega hasta él a partir de sus textos, se trata de una investigación desarrollada en una escuela de arquitectura y cuyo protagonista principal es un arquitecto. En la medida que la producción intelectual de Aldo Van Eyck queda retratada tanto por sus proyectos como por sus textos de arquitectura, caracterizar adecuadamente la idea de dimensión social latente en su trayectoria implica considerar ambos ámbitos. Por otro lado, la intención no es tratar ambos casos de un modo inconexo; más bien al contrario, la hipótesis manejada presupone que las ideas y principios que caracterizaron el pensamiento de Van Eyck (y más concretamente aquellos aspectos relativos a la dimensión social de la arquitectura) tuvieron que impregnar todo su trabajo: plasmándose de un modo más consciente a través de sus textos, y condicionando más inconsciente o intuitivamente la formalización de sus proyectos. Por tanto, es ésta idea de identificar una misma línea de pensamiento en ambas prácticas profesionales la que se aborda en la tesis, reflejándola incluso en el título y subtítulo: una vez identificadas a través de sus textos las claves de cómo Van Eyck entendió la dimensión social de la arquitectura, se busca reconocer su influencia en la configuración de uno de sus proyectos más representativos. Es decir, si respecto a sus textos la metodología empleada pasa por considerarlos en su conjunto con el fin de investigar sobre este aspecto concreto (y también descriptivo) de su discurso arquitectónico, en relación a su obra construida y tomando como muestra uno de sus proyectos más relevantes (la iglesia católica Pastoor Van Ars en La Haya), la estrategia consiste en identificar el modo como Van Eyck llevaba a la práctica su concepto de dimensión social de la arquitectura. Así, una vez contextualizado el proyecto, la segunda parte de la tesis recoge un estudio arquitectónico de la iglesia que permite abordar el tema tratado desde diversas perspectivas.

En cualquier caso, se hace imprescindible ya en este punto definir lo que se entiende exactamente por “dimensión social de la arquitectura” o, mejor aún, “dimensión humana de la arquitectura”. Esta pequeña pero importante variación terminológica obliga a hacer un pequeño inciso que permitirá entender el porqué y el cuándo de este cambio. Por otro lado, esta puntualización justificará simultáneamente el salto cualitativo existente entre el título del trabajo de investigación previo (que recurre a la expresión “dimensión social”) y el de la presente tesis (que la reescribe como “dimensión humana”). Valga en cualquier caso la aclaración previa de que ambos términos se refieren al mismo concepto o tema de investigación (pudiendo ser

incluso intercambiables en determinados momentos), lo que reduce el asunto básicamente a una cuestión de idoneidad expresiva. Es por todo esto asimismo que durante los primeros pasajes de este capítulo introductorio —anteriores a la siguiente aclaración— se haya optado por mantener el vocablo original (dimensión social) en lugar del definitivo y más certero (dimensión humana).

En realidad, el mérito de este cambio terminológico le corresponde al arquitecto neerlandés Herman Hertzberger⁴. Con motivo de una conversación⁵ mantenida con él durante la primavera de 2012 acerca de Aldo van Eyck y la presente tesis, su sugerencia se produce al tratar de explicarle el significado y finalidad que encierra el concepto de “dimensión social de la arquitectura”. En este sentido, su recomendación de cambiar *social dimension* por *human dimension* se debe a una apreciación tan acertada como inconscientemente ya detectada: el riesgo de malinterpretar tras la lectura del título que el trabajo giraría de forma exclusiva en torno a la temática de la vivienda social. Dicho de otro modo, resultando perfectamente inteligible el trasfondo y la intencionalidad de la idea, la confusión podía producirse a raíz de la falta de idoneidad del término que la definía.

Así, en relación a la “dimensión humana de la arquitectura”, resulta conveniente abordar el tema a partir de una consideración inicial tan obvia como pertinente: en nuestro mundo ‘arquitectura’ y ‘sociedad’ constituyen entidades íntimamente relacionadas, en tanto que ambas manifiestan una estrechísima interdependencia. Si bien es cierto que las personas necesitan de un marco arquitectónico donde desarrollar la mayoría de actividades que componen su vida diaria, no lo es menos que la arquitectura sin usuarios sencillamente no tiene razón de ser. Sin embargo, el concepto ahora planteado va más allá de esta obligada relación, recurriendo ante todo a aspectos cualitativos. En esencia, la dimensión humana de la arquitectura se define como el modo consciente en que ésta considera la interacción con sus futuros usuarios, con el claro objetivo de elaborar propuestas encaminadas a introducir mejoras en sus vidas. Varios son los términos clave que caracterizan

⁴ Mención aparte de la brillante trayectoria profesional de Herman Hertzberger, en este caso su figura resulta especialmente interesante al tratarse de alguien muy próximo a la figura de Aldo van Eyck, de quien fue compañero y amigo. Considerado además por muchos autores como su discípulo, al preguntarle por esta cuestión, el propio Hertzberger reconoce no importarle recibir tal calificación, si bien entiende que a partir de un determinado momento comienza a recorrer un camino profesional propio. Herman Hertzberger es galardonado en 2012 con la Medalla de Oro del RIBA (*RIBA Royal Gold Medal 2012*).

⁵ Esta conversación tiene lugar el 19 de abril de 2012 en su estudio de arquitectura de Ámsterdam.

esta definición. Por un lado, las palabras “consciente” y “considera” explicitan que existe una reflexión intencionada y voluntaria sobre la figura del usuario en la arquitectura, consecuencia por tanto de una preocupación o interés previo por el tema; en este sentido, se puede entender que, si no se da esta circunstancia (esta consideración consciente), difícilmente podrá hablarse de dimensión humana de la arquitectura. Y por otro lado, la palabra “interacción” evidencia que existe un intercambio, un recorrido de ida y vuelta entre la arquitectura y sus usuarios, de manera que el arquitecto acumula información sobre las características y condicionantes de ellos a través de la observación y la reflexión personal, para con posterioridad tratar de elaborar propuestas capaces de mejorar sus modos de vida. En palabras del propio van Eyck sobre sus zonas de juego en Ámsterdam:

Leí lo siguiente en algún sitio: “cuando hace buen tiempo los niños juegan fuera y cuando hace malo, juegan dentro”. Suena práctico, pero psicológicamente hablando es una visión limitada. Si un niño no quiere quedarse dentro cuando hace mal tiempo, pero tiene que quedarse, el mal tiempo continúa. Pero si se puede divertirse en la zona de juego incluso cuando llueve, entonces el mal tiempo se acaba. [...] Nuestras ciudades no están adaptadas a la lluvia. Donde hay soportales es agradable comprar. En el mismo sentido, una zona de juego puede todavía ser atractiva cuando llueve si es una zona de juego cubierta⁶.

31

Es decir, sin ánimo de restarle importancia a la culminación de objetivos lograda por una determinada intervención arquitectónica, es en su intencionalidad y compromiso respecto a los futuros usuarios donde verdaderamente se origina la temática aquí tratada; o lo que es lo mismo, el concepto de dimensión humana desarrollado (o no) por un arquitecto representa ante todo una cuestión de actitud. Por tanto, este talante podría estar presente en el desarrollo de una simple vivienda unifamiliar, en la elaboración del planeamiento urbanístico de una ciudad de nueva planta, o en una propuesta utópica de arquitecturas visionarias. Retomando ahora la referida apreciación de Herman Hertzberger, parece claro que, si bien muchas veces en la arquitectura moderna la preocupación de nuestra profesión por las condiciones de vida de las personas se ha traducido en un especial interés y dedicación por la vivienda social, el concepto de “dimensión humana de la arquitectura” trasciende en definitiva este ámbito estricto, abarcando por tanto cualquier tipo de actividad arquitectónica.

⁶ Extracto de “On the design of play equipment and the arrangement of playgrounds” (Sobre el diseño de equipamientos de juego y la disposición de zonas de juego), conferencia dada por Aldo van Eyck en 1962 en Marcanti (Ámsterdam) transcrita en *Collected Articles and Other Writings, 1947-1998* (p. 119).

[...] el Manifiesto de Doorn proponía: “Para entender las pautas de las asociaciones humanas debemos considerar a cada comunidad en su entorno particular”.

[...] Si la validez de la forma de una comunidad se basa en las pautas de vida, el primer principio deberá ser consecuentemente un análisis objetivo y permanente de la estructura humana y de sus cambios.

Tal análisis no habría de incluir sólo “lo que acontece”, “los hábitos del organismo, modos de vida y relaciones con lo que le rodea como, por ejemplo, vivir en ciertos lugares, ir a la escuela, acudir en medios de locomoción al puesto de trabajo e ir de tiendas, sino también ‘lo que motiva’, las razones para ir a determinadas escuelas, elegir tal tipo de trabajo y acudir a unas tiendas concretas”. En otras palabras, intenta descubrir unas pautas de realidad que incluyen aspiraciones humanas⁷.

Este extracto del artículo que Alison Smithson publicó en el número de julio de 1956 de la revista *Architectural Design*, supone un ejemplo concreto de cómo un arquitecto entiende la dimensión humana de la arquitectura. Al identificar ‘lo que acontece’ con la mayoría de los factores o elementos perceptibles que condicionan la arquitectura, y diferenciarlo de ‘lo que motiva’, está manifestando su apuesta por aquellas cuestiones inherentes al género humano que van más allá de lo puramente tangible. En definitiva, Alison Smithson nos está diciendo que, como arquitectos, nuestro cometido debe centrarse en satisfacer tanto las necesidades físicas como las espirituales de los usuarios (“aspiraciones humanas”), de manera que nuestras propuestas arquitectónicas posibiliten un crecimiento en cuerpo y mente para las personas.

Mención aparte del valor intrínseco de estas palabras, recuperar el mencionado texto resulta doblemente pertinente en la medida que supone un enfoque alternativo a la hora de aproximarse al significado de la dimensión humana de la arquitectura, al desplazar el punto de vista hacia la propia mentalidad del arquitecto; hacia su planteamiento personal y comprometido. Es decir, teniendo en cuenta que, en sí mismo, el término ‘arquitectura’ remite a un arte o a una disciplina, abordar aquellos aspectos suyos relacionados con la sensibilidad y el pensamiento subjetivo hace necesario —al menos por un momento— dirigir el asunto hacia el origen de éstos: la personalidad del arquitecto. Por tanto, la dimensión humana de la arquitectura se origina en el momento que el arquitecto (aún sin consciencia explícita) toma ésta en consideración: en el momento que aspira a influir de manera óptima en las formas de vida de los usuarios. En este sentido —y de acuerdo también con

⁷ Traducción del texto extraído de “Alternative to the Garden City Idea” publicado en SMITHSON Alison (ed.). *Team 10 Primer*. Londres: Studio Vista, 1968.

el testimonio de Alison Smithson—, no basta con responder adecuadamente al programa de necesidades dado, sino que resulta imprescindible ir más allá y reflexionar sobre todo aquello que no es evidente en arquitectura, que no es inmediato, que no es explícito, que no es sencillo, e incluso en todo aquello de lo que el propio usuario no es ni siquiera consciente. En definitiva, y recurriendo al concepto introducido por Louis Kahn en su texto “Luz blanca, sombra negra”, mejorar los modos de vida de las personas equivaldría a darle forma a “lo inconmensurable”.

[...] Sólo a partir de lo maravilloso
pueden surgir nuevas instituciones...
seguro que no pueden surgir del análisis.

[...] una palabra tiene dos cualidades.
Una de ellas es mensurable, de uso cotidiano,
la otra es la maravilla de su propia existencia,
que es inconmensurable.

[...] El científico, aislado de cualquier otro modo de pensar,
necesitaba más que nada la presencia de lo inconmensurable,
que es el territorio del artista.

Es el lenguaje de Dios.

[...] Nadie debería tomar el programa
y simplemente dárselo al cliente
como si estuviera rellenando una receta médica

[...] Sólo existe la obra de arquitectura.
La arquitectura existe en la mente.
Un hombre que realiza una obra arquitectónica
lo hace como una ofrenda al espíritu de la arquitectura...
al espíritu que no conoce estilos,
no conoce ni técnicas, ni métodos.
Que tan sólo espera aquello que se muestra a sí mismo.
Hay arquitectura, y es la materialización
de lo inconmensurable
¿Se puede medir el Partenón?
No. Sería un asesinato⁸.

En realidad, cuando Kahn habla del “análisis”, del “uso cotidiano”, del “programa”, del “científico” o de “lo mensurable”, de algún modo está

⁸ Fragmento de “Luz blanca, sombra negra”, incluido en KAHN, Louis Isidore. *Louis I. Kahn: conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. (El texto original “White light, black shadow” es de 1969).

aludiendo a la idea de “lo que acontece” expresada por Alison Smithson; e igualmente sucede con “lo maravilloso”, la “maravilla de su propia existencia”, el “territorio del artista”, el “lenguaje de Dios” o “lo inconmensurable”, en relación a lo que la arquitecta británica definió como “lo que motiva”.

Por tanto, abordar el significado de lo inconmensurable implica hacerlo en estrecha relación con el concepto de dimensión humana de la arquitectura ya que, en última instancia, ambos conceptos se refieren a una misma actitud. Así, lo inconmensurable remite a la consideración atenta hacia todos los condicionantes humanos que influyen en la práctica profesional del arquitecto, y que a su vez exceden del testimonio del usuario (o del ámbito de su propia consciencia). Dicho de otro modo, se trata de una actitud del arquitecto que va más allá de lo que estrictamente se le pide o incluso se espera. De nuevo aquí, varias son las palabras clave de la descripción propuesta. Con la expresión ‘condicionantes humanos’ se recoge todo lo que en el texto de Alison Smithson se etiquetaba como “lo que acontece” y “lo que motiva”; es decir, respectivamente, los rasgos distintivos que definen el usuario y su contexto vital, y las características de aquello a lo que aspira (o podría llegar a aspirar). Sin embargo, de entre toda esta información, lo inconmensurable se refiere tan sólo a aquello que escapa al ‘testimonio’ y a la ‘consciencia’ del usuario, y de lo que por lo tanto él es partícipe y pleno conocedor. Es decir, con independencia de las muchas y diferentes casuísticas que describen la relación existente entre los usuarios y el arquitecto, la dimensión humana de la arquitectura cristaliza cuando éste es capaz de responder a esas otras aspiraciones que aquéllos no le comunican (y de las que probablemente ni siquiera sean conscientes), a través de la mejor propuesta arquitectónica de la que él es capaz.

El singular proceso de trabajo que conduce a esta meta está basado en la sensibilidad, en el pensamiento reflexivo y en la cultura arquitectónica (tanto teórica como técnica o constructiva). Para poder introducir mejoras en sus modos de vida, es necesario que el arquitecto empatice con el usuario, aún cuando nunca vaya a conocerlo. Por tanto, lo inconmensurable se compone de todas aquellas consideraciones y aportaciones que el arquitecto introduce en el proyecto respecto a las necesidades y aspiraciones de los usuarios, y que van más allá del encargo estricto. No se trata en definitiva de entender la labor del arquitecto como la simple formalización —con más o menos fortuna— de un programa de necesidades dado, sino más bien como nuestra contribución para construir un mundo preferible. En palabras del propio Aldo van Eyck (donde el “pensamiento imaginativo” aludiría a “lo inconmensurable” o a lo que trasciende al mero programa):

[...] Debemos redescubrir la facultad con la que distinguir entre lo que es elemental o permanente para el hombre, y lo que es arbitrario o temporal (o ni siquiera eso — ¡sólo lo permanentemente arbitrario!). Esto es importante ya que acentúa la necesidad del pensamiento imaginativo en arquitectura para descubrir lo que es y lo que simplemente no es. Esperamos por tanto que los proyectos demuestren una mayor conciencia por las múltiples actividades, deseos, necesidades y debilidades del hombre [...]⁹

Retomando la exposición de contenidos de la tesis, respecto a la dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck, se comienza por estudiar su obra escrita. A lo largo del conjunto de textos que escribió durante toda su vida, y junto a la multitud de temas arquitectónicos, artísticos, o culturales en general que abordó, Aldo van Eyck fue dejando constancia de cómo vivía su vocación social como arquitecto y de cómo entendía que la arquitectura debía inspirarse e influir en los modos de vida de las personas. Por tanto, la metodología desarrollada parte de la lectura reflexiva de sus textos originales¹⁰, para progresivamente ir identificando los asuntos clave que caracterizan su concepto de dimensión humana de la arquitectura. Así, llegados a este punto, se elabora un discurso que aborda secuencialmente los contenidos tratados a través de diferentes capítulos, que en ocasiones y a su vez se componen de distintos apartados. A modo de breve adelanto, los principales temas recogidos se centran en la manera como van Eyck entendía la relación entre arquitectura (o arte) y usuarios (o sociedad), en la importancia otorgada a las raíces culturales en la configuración del hábitat humano (atendiendo al ejemplo de las culturas primitivas), en la especial presencia de los niños en su arquitectura, y en la descodificación de las ideas clave de su discurso arquitectónico, para finalizar con la vinculación de su pensamiento con otras caracterizaciones próximas de la dimensión humana de la arquitectura (concretamente de las Vanguardias del siglo XX a la Posmodernidad). En este sentido, dicho vínculo se desarrolla a partir de un recorrido previo (apéndice 2) por aquellas manifestaciones destacadas que al respecto se producen en la acotación señalada (resultado del trabajo de investigación del Diploma de Estudios Avanzados), y con las que el discurso de van Eyck comparte premisas: el *Arbeitsrat für Kunst*, *De Stijl*, la Bauhaus, los CIAM y la difusión de la Modernidad, el Team 10, la crítica de las corrientes tecnológicas, y el Neorracionalismo italiano. Es decir, el cometido de este repaso panorámico no es analizar el modo en que los

⁹ Fragmento traducido de la carta que Aldo van Eyck le escribe a los Smithson hacia finales de septiembre de 1954, acerca de las directrices para el X CIAM de Dubrovnik de 1956.

¹⁰ Independientemente del acceso directo o alternativo a través de otras fuentes, en principio todos los textos de Aldo van Eyck se encuentran recogidos en una publicación de Francis Strauven titulada *Collected articles and other writings, 1947-1998*.

principales arquitectos o corrientes arquitectónicas del siglo XX entendieron este concepto de 'dimensión humana', sino más bien considerar aquéllos casos de cuyos discursos se tiene constancia que manejaban argumentos próximos a los desarrollados por van Eyck y (también a partir de sus respectivos textos) trazar vínculos que converjan en temáticas comunes¹¹; todo ellos sin perjuicio de poder aportar simultánea e indirectamente una visión más completa del significado de la 'dimensión humana de la arquitectura'.

En cuanto a la obra construida de Aldo van Eyck, desde el principio se estimó conveniente centrarse en el estudio de uno de sus proyectos más representativos. En este sentido, el hecho que existieran publicaciones que repasan globalmente la totalidad de su obra (véase *Aldo van Eyck. Works* de Vincent Ligtelijn o *The Shape of Relativity* también de Ligtelijn y Francis Strauven), invitaba con mayor motivo a estudiar en profundidad alguno de sus proyectos más destacados, con el objetivo añadido de poder aportar información inédita hasta la fecha. Aunque inicialmente el Orfanato de Ámsterdam se perfilaba como la opción óptima, como veremos a continuación pronto tuvo que descartarse. Así, una reunión con el crítico e investigador Francis Strauven¹² durante enero de 2011 en Bélgica supuso el factor determinante para tomar una decisión definitiva. Además de coincidir con la conveniencia de centrarse en uno solo de sus proyectos más significativos, este encuentro con el catedrático belga—aparte de su inestimable criterio— aportó valiosa información al proceso. Debido en gran parte a su importancia dentro de la trayectoria de Aldo van Eyck, tres parecían ser las obras más recomendables para el futuro estudio: el Orfanato de Ámsterdam, la Casa Hubertus (Ámsterdam) y la Iglesia Pastoor Van Ars (La Haya). El edificio del Orfanato quedó descartado desde el principio debido a que Strauven mencionó que Raphael Labrunye (doctorando de la Escuela de Arquitectura de Versalles) había leído poco tiempo atrás su tesis doctoral dedicada al estudio del mismo, en cuyo tribunal, precisamente, había estado

¹¹ En este caso: derechos colectivos y derechos individuales de los usuarios en arquitectura; participación popular y herencia cultural en arquitectura; compromiso humano (o social) y compromiso político/ideológico en arquitectura.

¹² Belga y nacido en 1942, Francis Strauven es probablemente el mayor experto a nivel internacional sobre Aldo van Eyck. Amigo del maestro neerlandés y de la familia Van Eyck en general, los artículos y libros que ha escrito sobre él pueden considerarse entre los más interesantes y completos, resultando de *facto* obra de obligada consulta. Historiador de arquitectura, actualmente es catedrático emérito de la Universidad de Gante, además de ser miembro de la Real Academia Flamenca de Arte y Ciencia, y miembro fundador de los Archivos de Arquitectura Moderna en Bruselas. Como investigador, complementariamente a su decisiva producción sobre Aldo van Eyck, sus principales temas de interés se centran en la arquitectura de la Modernidad (especialmente en Bélgica y Países Bajos), siendo igualmente muy valorados sus textos sobre el funcionalismo, los CIAM o el *Team 10*.

presente el propio Francis. De este modo, de entre las otras dos posibilidades mencionadas, al final se optó por la Iglesia católica Pastoor Van Ars en La Haya por varios motivos. Por un lado, fue ésta la recomendación personal de Francis Strauven, quien lo consideraba un edificio sorprendentemente poco conocido en relación a su importancia dentro y fuera de la obra de Van Eyck. Además, los argumentos empleados por él suscitaron la aparición de una motivación personal añadida por la iglesia al escuchar que, en su opinión, se trataba de un proyecto más interesante desde un punto de vista constructivo que la Casa Hubertus (circunstancia que como profesor del departamento de Construcciones Arquitectónica no podía pasar desapercibida). Por otro lado además, una visita reciente a la Casa Hubertus había permitido apreciar que los actuales responsables del edificio no estaban por la labor de facilitar el acceso al mismo, ni siquiera con fines investigadores: en ese momento con un uso privado principal asimilable al de guardería (*kindergarden*), su condición de *Gemeente Monument* (monumento municipal) tan sólo les obligaba a abrir las puertas del edificio al público un día al año, lo que planteaba serias complicaciones en relación al trabajo de campo. Por contra, y debido a la propia naturaleza o uso del edificio, resultaba obvio que en este sentido no sucedería lo mismo con el caso de la iglesia en La Haya.

Así pues, finalmente la organización de la tesis se estructura de la siguiente manera. En primer lugar y con el principal objetivo de contextualizar su figura, se aporta una breve aproximación a la trayectoria vital de Aldo van Eyck desde su nacimiento hasta su desaparición¹³. Desde el punto de vista organizativo y en base a criterios cuantitativos y cualitativos, este pequeño epígrafe se incluye al final del documento (apéndice 1). En segundo lugar y a partir de la lectura y estudio de su obra escrita, se analizan las ideas clave del concepto de dimensión humana de la arquitectura latente en el pensamiento de Aldo van Eyck. A modo de prolegómeno de este discurso específico, y como ya se señalaba, en el apéndice 2 se aporta un repaso por aquellas caracterizaciones de la dimensión humana más destacadas del panorama arquitectónico de la época (de las Vanguardias a la Posmodernidad) que de alguna manera comparten contenidos con el caso de van Eyck. Y en tercer y último lugar, se investiga sobre la Iglesia católica Pastoor Van Ars en La Haya a partir —fundamentalmente— de la información original y los testimonios recogidos en Los Países Bajos. A lo largo del pormenorizado estudio arquitectónico que se realiza sobre el edificio —organizado en torno a seis capítulos principales— va quedando constancia de cómo el concepto de la dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck condicionó el diseño y la construcción del proyecto. En este sentido, se comienza contextualizando

¹³ El referenciado libro *The Shape of Relativity* (de Strauven y Ligtelijn) recoge la vida de Aldo van Eyck con una profusión de información y detalles difícilmente superable.

el edificio, tanto respecto a la producción de Aldo van Eyck, como en cuanto a los acontecimientos característicos de su gestación, para a continuación pasar a diferenciar una serie de capítulos que recogen los principales temas de estudio tratados: análisis del material gráfico original consultado de la iglesia (incluyendo una aproximación a la estrategia gráfica desarrollada); evolución del proyecto (que permite observar el proceso de depuración formal que experimentó); esquema compositivo de la iglesia; esquema constructivo de la iglesia; y el tratamiento del espacio construido y la luz. Finalmente, en el apéndice 3 se detalla una suerte de catálogo/inventario de todo el material gráfico consultado en las tres fuentes de información existentes sobre la iglesia: los archivos privados del arquitecto (en la actualidad custodiados por la familia Van Eyck), la documentación propiedad del cliente (obispado de Róterdam) y los archivos municipales de la ciudad de La Haya.

Con toda esta narración como telón de fondo, resulta mucho más evidente la decisiva importancia de la estancia desarrollada en los Países Bajos. En este sentido, el primer contacto con el ámbito universitario neerlandés se produce con la *Hogeschool Van Amsterdam* en enero de 2011, fecha en la que la tesis ya se encontraba en fase de documentación y estudio. Tras mantener un contacto a distancia durante varios meses, se recibe una invitación para participar como profesor invitado en uno de sus seminarios y contribuir con un par de ponencias. Junto a la propia satisfacción de la experiencia docente, la estancia —que se prorroga durante una semana— posibilita tomar un contacto directo con el entorno habitual de Aldo van Eyck: su país, algunos de sus proyectos más representativos, personas que le conocieron, e importantes investigadores también interesados en su figura. De hecho, es en este momento cuando comienza la comunicación con Tess van Eyck Wickham (hija de Aldo van Eyck), o los ya citados Francis Strauven y Dirk van den Heuvel. Es precisamente la relación profesional que se establece con éste último la que terminaría fructificando en una nueva invitación académica a los Países Bajos, esta vez mucho más prolongada (de mayo a octubre de 2011) y con destino la *Delft University of Technology* (TU Delft).

Dentro del departamento de Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de la TU Delft, un grupo de profesores e investigadores —con Max Risselada y el propio Dirk van den Heuvel a la cabeza— desarrolla una de las iniciativas más interesantes a nivel mundial sobre la arquitectura moderna posterior a la segunda guerra mundial y el Team 10. Teniendo en cuenta que Aldo van Eyck fue uno de los componentes más activos del referido grupo, no cabe duda de que era éste el entorno de trabajo idóneo para desarrollar la presente investigación. Extremadamente generosos e interesados por el punto de vista que un investigador del sur de Europa pudiera aportar sobre alguien como Van Eyck, la interacción y el intercambio de distintos puntos de vista con estos

compañeros 'temporales' ha significado todo un privilegio personal y un motivo de enorme agradecimiento. De forma complementaria, la figura de profesor invitado en la TU Delft hizo asimismo posible disfrutar desde el primer día de las credenciales necesarias para acceder a todos los servicios con que cuenta esta magnífica universidad, en especial la biblioteca de la Escuela de Arquitectura y la biblioteca general del campus.

Por otro lado, residir durante seis meses en Delft permitió realizar una serie de contactos y gestiones 'extrauniversitarias' clave en la investigación llevada a cabo. Estas diligencias estaban fundamentalmente relacionadas con el deseo de acceder a las diferentes fuentes de información existentes sobre el edificio objeto de estudio de la tesis (iglesia Pastoor Van Ars) ya mencionadas con anterioridad. En primer lugar, con la ayuda de la arquitecta Madeleine Steigenga (compañera y amiga del propio Dirk van den Heuvel) se accedió a los archivos municipales de la ciudad de la Haya, donde se pudo consultar todo el material disponible sobre este proyecto y obtener copias en papel de los planos oficiales. En segundo lugar y tras cierta insistencia, se logró también tener acceso a toda la documentación que al respecto guardaba el cliente o promotor del encargo: el obispado de Róterdam. En este sentido, tras contactar con el propio obispado y conseguir una entrevista con Louis J.W. Berger (antiguo párroco que además había conocido personalmente a Aldo van Eyck), José Ten Bergé (administradora de la parroquia) y las hermanas María Madre del Verbo Encarnado Alba Randle, María Madre Santa Centeno, María Mirakel van Amsterdam Bär y Maria Foederis Arca Bolwerk (religiosas al cuidado de la iglesia), no solamente fue posible estudiar y fotografiar toda la información guardada, sino que se disfrutó del enorme privilegio de poder trabajar durante tiempo prolongado en una sala interior del edificio que fue habilitada para tal fin. Y en tercer lugar, fue posible conocer a la familia de Aldo van Eyck y consultar los archivos privados del arquitecto. Este material se custodia cuidadosamente en la casa familiar de Loenen aan de Vecht, donde en la actualidad residen Hannie van Eyck (la esposa y compañera en muchos proyectos de Aldo van Eyck), Tess van Eyck Wickham (su hija) y Julian Wickham (su yerno), todos ellos también arquitectos. Haber podido consultar este valiosísimo material en repetidas ocasiones durante 2011 y 2012, en un lugar además que forma parte de la historia de la arquitectura (en esta casa y en su jardín se celebraron diversas reuniones del Team 10 de las que muchos libros dan buena muestra fotográfica), ha significado (junto al trato inmejorable recibido de toda la familia) el mayor privilegio posible, y un motivo de satisfacción e inmenso agradecimiento.

**2. ESCRITA: LA DIMENSIÓN HUMANA DE LA ARQUITECTURA
DE ALDO VAN EYCK A TRAVÉS DE SU DISCURSO TEÓRICO**

Las páginas que se suceden a continuación pretenden descifrar las principales claves del pensamiento de Aldo van Eyck en relación al tema de investigación propuesto: la dimensión humana de la arquitectura. Para tal fin y debido a la notable densidad de su discurso arquitectónico, se ha procedido a partir de una metodología progresiva: lectura de sus textos originales, identificación de aquellos pasajes relacionados con la materia de estudio, transcripción traducida y comentada de los mismos, y organización y argumentación final a partir de las principales temáticas tratadas.

Respecto a la lectura, el acceso completo a los escritos producidos a lo largo de su vida ha sido posible gracias a la magnífica recopilación llevada a cabo por los profesores Francis Strauven y Vincent Ligtelijn en su libro *Aldo van Eyck. Collected Articles and Other Writings 1947-1998*. Aunque publicado en inglés, la pérdida del sentido original de los textos es limitada si se tiene en cuenta el bilingüismo inglés-neerlandés de Aldo van Eyck: desde el momento en que muchos de ellos fueron originalmente escritos en lengua inglesa, se puede considerar que la variación de contenidos ha debido ser mínima. Por otro lado, estas lecturas principales han sido complementadas por otras tantas que han contribuido a enriquecer el punto de vista sobre el personaje de estudio, o que incluso han permitido contextualizar la trayectoria vital que dio origen a esos textos originales. En este sentido, resulta necesario destacar la publicación probablemente más completa que se ha editado hasta la fecha sobre el maestro holandés: *Aldo van Eyck. The Shape of relativity*, también de Francis Strauven.

45

En cuanto a la organización de capítulos, y tras reflexionar sobre los pasajes en cuestión, ha primado la idea de generar un índice capaz de sintetizar los temas esenciales que configuran el concepto de Aldo van Eyck sobre la dimensión humana de la arquitectura. En este sentido, dentro de cada uno de estos ítems ha prevalecido la elaboración de un discurso enlazado y sistemático en detrimento de un orden cronológico de los textos originales. Es decir, no sólo los escritos incluidos y referenciados carecen de un orden temporal lineal, sino que en los casos en los que un determinado texto de los previamente seleccionados no ha podido ilustrar un aspecto novedoso dentro de la caracterización del término —muchas veces porque algún otro pasaje era capaz de hacerlo de un modo más certero— éste no se ha terminado 'citando' en el documento definitivo. Finalmente, seis han sido los capítulos que se han organizado con el objetivo de abordar los principales rasgos que caracterizan el concepto de dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck. Sin embargo, se ha tratado que el *leitmotiv* o hilo conductor de todos ellos fuera una narración inspirada en la singular sensibilidad con la que van Eyck contagiaba todo su trabajo y que, por tanto, pretende transmitir. Por otro lado, dentro de algunos capítulos se ha considerado oportuno diferenciar

una serie de subtítulos, con el fin de contribuir a una mayor inteligibilidad del trabajo final.

El primer capítulo (“Relación entre arquitectura [arte] y usuarios [sociedad]”) persigue sentar las bases de la investigación teórica propuesta. En un tema de estudio como la dimensión humana de la arquitectura, parece lógica la necesidad de caracterizar en primer lugar qué tipo de relación entendía Aldo van Eyck que debía existir entre su arquitectura y los futuros usuarios. En este sentido y de acuerdo con la casuística del personaje, se hace imprescindible en ocasiones ampliar terminológicamente la acotación hasta los conceptos más genéricos de “arte” y “sociedad”, en lugar de (y conteniendo) “arquitectura” y “usuarios” respectivamente. La elaboración de sus ideas clave al respecto se apoya en el relato intencionado de aquellos pasajes biográficos que más incidencia pudieron tener en la configuración de su pensamiento definitivo. Esta circunstancia, junto a la recuperación (traducida) de alguno de sus textos originales, permite en efecto comprobar cómo la idea de dimensión humana de la arquitectura para Aldo van Eyck se explica a partir del tipo de relación que ésta establece con sus usuarios lo cual, en su caso, depende directamente de un compromiso por contribuir a la transformación social a partir de unas premisas (y una herencia) culturales muy concretas. El segundo capítulo (“Las raíces culturales en la configuración del hábitat humano. El ejemplo de las culturas primitivas del siglo XX”) aborda un aspecto clave dentro del tema de estudio, en la medida que se presenta como una piedra de toque fundamental a la hora de lograr que cualquier solución arquitectónica termine por satisfacer las necesidades (físicas y espirituales) de sus usuarios. A partir nuevamente de la recuperación de las principales vivencias personales de Aldo van Eyck sobre el estudio de las culturas primitivas del siglo XX, y de la interpretación de sus textos más pertinentes al respecto, es posible apreciar la importancia otorgada al sustrato cultural de una determinada comunidad en la formalización de su propio hábitat. En el tercer capítulo se contempla de manera aislada un asunto tan delicado como representativo de la trayectoria del maestro holandés: “los niños en la arquitectura de Aldo van Eyck”. Con independencia de la sensibilidad del personaje, su ejemplo ilustra a la perfección la necesidad de responder de manera atenta y particular a las necesidades concretas de cada futuro usuario, representando por tanto los más pequeños a uno muy especial. Por otro lado, tratándose de la parte de la tesis que se ocupa específicamente del discurso teórico del arquitecto, no podía faltar un capítulo que abordara aquellos aspectos más característicos del pensamiento de Aldo van Eyck (cuarto capítulo o “Ideas clave en el discurso arquitectónico de Aldo van Eyck”). En este sentido, resulta sintomático que la mayoría de los conceptos clave de su producción teórica tuvieran un sustrato y una explicación a partir de la dimensión humana de la arquitectura; a saber: el fenómeno dual (o fenómeno gemelo), la relatividad, y lo intermedio.

Por último, el quinto capítulo (“Vinculación con otras caracterizaciones de la dimensión humana de la arquitectura [de las Vanguardias a la Posmodernidad]”) presenta un doble cometido: por un lado, poder relacionar el concepto de dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck con el desarrollado por otros discursos arquitectónico (o artísticos) próximos, con los que comparte premisas o planteamientos (desarrollados en el apéndice 2); y por otro lado, aprovechar estas vinculaciones conceptuales o programáticas para abordar el resto de los aspectos que lo terminan de caracterizar, no tratados hasta el momento. En este sentido, la aproximación al concepto de dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck concluye con el tratamiento de tres últimos temas de discusión: Derechos colectivos y derechos individuales de los usuarios en arquitectura; Participación popular y herencia cultural en arquitectura; Compromiso humano (o social) y compromiso político/ideológico en arquitectura.

2.1. RELACIÓN ENTRE ARQUITECTURA (ARTE) Y USUARIOS (SOCIEDAD)

Para poder caracterizar adecuadamente el concepto de 'dimensión humana' de la arquitectura barajado por Aldo van Eyck a lo largo de toda su trayectoria, resulta imprescindible aproximarse al ideal de sociedad latente en su discurso arquitectónico. En otras palabras, será necesario entonces aprehender el contexto de reconstrucción (o reformulación) social en el cual se circunscribe su labor como arquitecto para poder así entender tanto la calidad como la magnitud de sus esfuerzos por definir la arquitectura en función principalmente del máximo bienestar de sus usuarios. A partir de ese momento, no sólo se comprenderá el significado y la trascendencia de términos tan usuales en su vocabulario como 'nueva realidad' (*new reality*), 'nueva consciencia' (*new consciousness*) o 'Gran Grupo' (*Great Gang*), sino que podrá percibirse con claridad las convicciones profesionales (y personales) que describen su compromiso y servicio con los futuros destinatarios de su arquitectura. Es decir, partiendo de la base de que nos hallamos ante un arquitecto caracterizado por un destacado y comprometido activismo sociocultural, reconocer las características que definen el tipo de relación establecida entre su arquitectura y los usuarios de ésta, pasa por identificar el tipo de modelo social en el cual creía y por el que apostaba. En este sentido, si bien el pensamiento crítico de una persona se va conformando a partir de todo su bagaje o recorrido vital, en el caso de van Eyck las ideas clave en torno a las cuales se desarrolla el grueso de su discurso arquitectónico cristalizan principalmente durante su etapa de formación en Suiza. Como es lógico, no es éste el único factor que definiría su personalidad arquitectónica. Así, junto a otros, suponen aspectos determinantes en su crecimiento personal y profesional, el tipo de educación recibida desde su infancia y hasta los 17 años en Inglaterra (caracterizada por el diálogo, la tutorización personalizada o el fomento de la creatividad), o la decisiva influencia de la figura de su padre (el poeta e intelectual Pieter Nicolaas van Eyck). Sin embargo, es durante este período helvético comprendido entre 1938 y 1946 cuando de forma definitiva van Eyck abre los ojos y el corazón a la arquitectura moderna y, más concretamente, al elemento más decisivo de su pensamiento arquitectónico: el legado cultural de las vanguardias del siglo XX.

51

El motivo por el que Aldo van Eyck termina cursando Arquitectura en Suiza hay que buscarlo en la imposibilidad de acceder inicialmente a estos estudios en la Universidad Técnica de Delft. Finalizados los años de residencia en Inglaterra, el regreso de un joven Aldo (17 años) a Los Países Bajos junto al resto de su familia le iba a deparar un severo revés profesional y personal: la formación educativa que había recibido en Inglaterra le impedía acceder directamente a los estudios de arquitectura de la reputada institución holandesa, no quedándole más remedio que iniciarse en los estudios arquitectónicos no universitarios a través de su ingreso en 1935 en la Escuela Técnica de Middlebare (MTS) de La Haya. No siendo suficiente esta formación para



[Imagen 1]. *Eidgenössische Technische Hochschule (ETH) de Zúrich, en 1905.*



[Imagen 2]. *Hannie y Aldo van Eyck esquiando en Suiza (1944).*

acceder a la Universidad de Delft, van Eyck decide ingresar en 1938 en la prestigiosa Universidad Técnica Federal de Zúrich (*Eidgenössische Technische Hochschule*) [Imagen 1] al descubrir que sería aceptado tras aportar —junto a sus certificados formativos en Inglaterra— el diploma de la MTS.

El panorama que Van Eyck se encuentra al llegar a la ETH poco tiene que ver con el que había vivido en la MTS de La Haya. Es cierto que Zúrich ya no era el crisol de movimientos políticos e ideológicos (como el Socialismo o el Relativismo) que había representado durante las décadas más próximas al cambio de siglo —cuando por ejemplo el propio Albert Einstein era alumno de la institución—, pero seguía predominando un ambiente generalizado de aperturismo y democracia. Como es lógico, la Escuela de Arquitectura no era una excepción a dicha tónica, disfrutándose en sus pasillos de un clima de tolerancia y distensión, origen a su vez de un sistema docente que —alejado del autoritarismo— fomentaba la proximidad en las relaciones profesor-alumno. No obstante, durante aquellos años previos a la explosión de la Segunda Guerra Mundial, y como sucedía en la mayoría de Escuelas de Arquitectura de la época, la ‘monumentalidad’ representaba el lenguaje dominante de los talleres de proyectos.

Es también durante esta etapa de residencia en Suiza cuando Aldo van Eyck conoce a algunas de las personas más decisivas en su vida. La primera de ellas es una chica también neerlandesa con la que coincide nada más comenzar el primer curso de arquitectura, y que terminaría siendo su esposa e inseparable compañera: Hannie van Roojen [Imagen 2]. Además de contar con una cultura y formación envidiables,¹⁴ su mujer representa un apoyo fundamental a lo largo de toda la trayectoria del maestro holandés, llegando a compartir con él la autoría de algunos proyectos destacados. Por otro lado, es igualmente en la ETH (esta vez durante el segundo curso) donde van Eyck conoce al suizo Felix Schwarz, uno de los arquitectos que más llegaría a admirar, a la vez que uno de sus mejores amigos. Tanto Schwarz como van Eyck profesaban un gran rechazo por la arquitectura jerarquizada, axial y monumental que, por aquél entonces, venía cultivando un determinado sector de la profesión, incluidos unos cuantos profesores del claustro de la ETH. Sin embargo, lo más relevante para el caso que nos ocupa es reconocer a Felix Schwarz como la persona que por primera vez abre los ojos de van Eyck a la arquitectura moderna holandesa (funcionalista) de la época, concretamente a través de la revista de *8 en Opbouw*, a la que el suizo se había suscrito como consecuencia de un viaje a los Países Bajos en el que descubre este tipo de arquitectura. Es por tanto éste el curioso modo en que la obra de arquitectos neerlandeses como

¹⁴ Tras estudiar arquitectura, Hannie van Eyck continúa estudiando Psicología y Filología inglesa en Zúrich.

30 ct.

de 8 en OPBOUW

HET
NIEUWE
BOUWEN
IN BELGIE

14-DAAGSCH TIJDSCHRIFT VAN DE VER. ARCHITECTEN-
KERN „DE 8” AMSTERDAM EN „OPBOUW” ROTTERDAM
OPGENOMEN IN BOUW EN TECHNIEK
REDACTIE-ADRES-SECRETARIAAT VEREENIGING ARCHITECTENKERN „DE 8” KEIZERS-
GRACHT 574, AMSTERDAM C., TEL. 26606. ADMINISTRATIE: GELDERSCHEKADE 86,
AMSTERDAM C., TEL. 46568. ABONNEMENTSPRIJS F. 6,- PER JAAR. LOSSE NUM-
MERS F. 0,30. ADVERTENTIES F. 0,40 PER REGEL. BIJ CONTRACT SPECIAAL TARIEF

44 JAARGANG
26 MEI
1933
No. **11**

 **stalen meubelen**
bergsingel 222a . rotterdam

54

[Imagen 3]. n° 11 de 26 de mayo de 1933 de la revista de 8 en Opbouw.

Dudok, Rietveld o Duiker llegan al conocimiento del joven Aldo van Eyck, y la manera como comienza a leer los textos arquitectónicos relacionados con este movimiento de la *Nieuwe Bouwen*¹⁵ (Stam, Rietveld, Van Tijen, Duiker, etc.) [Imagen 3]. En cualquier caso, todavía faltaba por aparecer en la vida de Aldo van Eyck la persona que probablemente con más fuerza contribuyó a configurar su pensamiento sociocultural definitivo: Carola Giedion-Welcker o, como a ella le gustaba que la llamaran, C.W. (quien como su propio apellido delata fue la esposa de Sigfried Giedion).

Tras destacar como uno de los mejores estudiantes y proyectistas, y realizar las prácticas de arquitectura de la titulación (de tres meses) en el estudio de Kellermüller y Hoffmann, Aldo van Eyck se gradúa como arquitecto por la ETH de Zúrich el 23 de septiembre de 1942. No obstante, el caos generado por la Segunda Guerra Mundial —y en especial la ocupación nazi de Los Países Bajos— provoca que el matrimonio van Eyck decida permanecer en la neutral Suiza durante cuatro años más, caracterizados por la sucesión de colaboraciones arquitectónicas poco gratificantes y por las aperturas económicas. Por contra, es paradójicamente durante este período cuando se inicia el camino definitivo de van Eyck hacia el cambio de mentalidad que representaban las llamadas vanguardias históricas. En este sentido, al parecer todo comienza con la repentina fascinación que en él despierta la figura de Salvador Dalí, a raíz del hallazgo casual en una librería de Zúrich de una publicación¹⁶ dedicada a la obra y trayectoria del artista español. Mención aparte de la irresistible estética de su obra, el extraordinario interés que el pintor surrealista despierta en van Eyck se justifica a partir del discurso teórico que ésta encerraba; cuestiones como la relatividad del tiempo y del espacio, la imaginación, o la coexistencia de múltiples puntos de vista sobre una misma realidad, harán buena mella en la personalidad de van Eyck. Curiosamente, es de algún modo también a través de Dalí (en concreto con motivo de una exposición surrealista organizada en la galería Gasser de Zúrich) como el matrimonio van Eyck conoce a Carola Giedion-Welcker.

55

Como ya se apuntaba, C.W. [Imagen 4] [Imagen 5] es la persona que de forma definitiva abre los ojos de Aldo van Eyck al arte contemporáneo del momento vinculado a las vanguardias y, como consecuencia, a todo el universo que éste encerraba y del que finalmente terminaría participando. Podría decirse por tanto que esta extraordinaria mujer representa para él una

¹⁵ No deja de resultar paradójico que a pesar de tratarse de un estudiante neerlandés de arquitectura que residía en Suiza, fuera precisamente a través de un compañero suizo como recibiera la información del tipo de arquitectura moderna que por aquellos años se realizaba en su país.

¹⁶ Libro de James Thrall Sobie dedicado a Salvador Dalí.



[Imagen 4]. Carola Giedion-Welcker (fotografía de Franco Cianetti).



[Imagen 5]. Carola Giedion-Welcker con James Joyce en Lucerna, 1935 (fotografía de Sigfried Giedion).

suerte de particular Pigmalión, además del nexo a partir del cual van Eyck establece un vínculo directo (y en muchos casos personal) con los principales nombres propios de la vanguardia. Resulta asimismo curioso el considerable paralelismo existente entre ambos matrimonios: al igual que Aldo van Eyck, C.W. recibe una formación artística eminentemente clásica en su Alemania natal; también los Giedion se conocen durante sus estudios universitarios, si bien ellos estudian historia del arte en Múnich bajo la tutela de Heinrich Wölfflin; ambos matrimonios se trasladan e instalan en la ciudad suiza de Zúrich; y por último, también ambos matrimonios comparten la aparición de un personaje que los introduce en la órbita del arte de vanguardia: si para los van Eyck es la propia C.W. quien ejerce esta influencia, para los Giedion el decisivo papel recae en la figura de Hans Arp (a quien lógicamente también conocen en Zúrich). Salvando las distancias, la principal diferencia a este respecto la constituye el hecho que, mientras los van Eyck compartían profesión y dedicación (arquitectura), los Giedion acabaron por dedicarse a disciplinas complementarias: a la vez que C.W. caía fascinada por la pintura y la escultura de la vanguardia, Sigfried Giedion dedicaría toda sus atenciones a la arquitectura de la Modernidad, llegando a ser el secretario general de los CIAM y el historiador de cabecera del Movimiento Moderno.

Para caracterizar de forma adecuada el 'proyecto' social latente en el discurso de Aldo van Eyck (en relación a su concepto de dimensión humana de la arquitectura), resulta imprescindible aproximarse a los planteamientos artísticos e ideológicos de C.W. En este sentido, uno de los principales rasgos que definen la labor como historiadora de Carola Giedion-Welcker es la consideración colectiva y simultánea de todas las manifestaciones artísticas de la vanguardia; es decir, además de valorar equitativamente los diferentes movimientos o 'ismos' que integran las vanguardias históricas, sin manifestar por tanto una acusada preferencia por ninguno de ellos —como por otro lado sí hizo su marido en el ámbito de la arquitectura—, C.W. defiende que existe un mismo sustrato sociocultural para todos ellos. En su opinión, todas estas manifestaciones constituyen el germen de lo que ella llama la "nueva realidad"; un nuevo panorama que venía a romper con el modelo sociocultural predominante hasta ese momento; un nuevo orden cultural, social y político que se oponía a la manera de ver y entender el mundo del recién finalizado siglo XIX. De hecho, la revolución intelectual aportada por la vanguardia no se limita exclusivamente al ámbito artístico, sino que participan de la misma el resto de áreas o ámbitos del conocimiento, con ilustres representantes a la cabeza como James Joyce en la literatura, Arnold Schoenberg en la música, Henri Bergson en la filosofía, o Albert Einstein en la ciencia, componiendo así el *Great Gang* o 'Gran Grupo'. Para C.W., la caduca visión del mundo propia del siglo anterior con la que este colectivo de 'grandes hombres' rompe es consecuencia a su vez de una suerte de estancamiento sobre el pensamiento

filosófico y político del siglo XVII¹⁷ (Era de la Razón). Como es lógico, esta actitud no desmerece el decisivo salto cualitativo que los grandes hombres ilustrados aportan a la historia del pensamiento, la filosofía, la política o los derechos sociales (y en la historia del arte y la arquitectura a partir del Neoclasicismo), sino que más bien incide sobre el excesivo protagonismo otorgado a todo lo racional —en detrimento de lo sensorial— varios siglos después, en un contexto ya muy diferente y ávido de cambios.

En consecuencia, si desde un punto de vista ideológico esto se traducía en un claro predominio de la razón sobre la imaginación, de la explotación materialista de los recursos sobre la convivencia respetuosa con el entorno natural, o de la lógica sobre los sentidos, en el ámbito artístico se produce un protagonismo absoluto de la componente estrictamente visual y de la satisfacción de las sensibilidades particulares, desconsiderando así las temáticas de índole social o natural. Por tanto, esta nueva visión del mundo proclamada por las vanguardias plantea el fin de la despiadada hegemonía del hombre (y su razón) sobre el resto de la naturaleza, fomentando una producción artística alejada ya de la pobre representación de la imagen externa de las cosas: del mero envoltorio. La nueva realidad comienza a revelarse cuando el arte aspira a representar los fundamentos de la existencia, promoviendo así una reflexión previa acerca de lo verdaderamente ‘esencial’ en nuestro mundo. En ese sentido, estas fuerzas ocultas capaces de definir las claves de nuestra existencia ya no más habrá que buscarlas tan sólo en el ser humano; por el contrario, observando y analizando el espíritu (la esencia) de las cosas será posible obtener el anhelado aprendizaje.

58

En concreto, para C.W. los principios básicos de nuestra existencia se explican a partir de la percepción y el entendimiento de toda una serie de ‘dualidades’ que acompañan al ser humano y caracterizan nuestro mundo. Se trata de parejas de conceptos ‘opuestos’ a la vez que ‘complementarios’ (incluso indisociables, interdependientes) como, individual-universal, sujeto-objeto, alma-materia, o quietud-movimiento. El arte de la nueva realidad (o de la ‘nueva consciencia’) será aquél capaz de plasmar plásticamente —lenguaje visual— esta serie de conceptos que, en definitiva, son los que caracterizan las relaciones que se establecen entre las cosas. De hecho, C.W. añadirá que, muchas veces, estas relaciones son incluso más importantes que los propios contenidos. Así, con independencia de las particularidades que cada artista le imprime a su obra según su propia personalidad, los diferentes movimientos artísticos de vanguardia —a partir de estas premisas comunes— quedarán

¹⁷ Alguno de los rasgos que caracterizan este período son el inicio del capitalismo (mercantilismo), los postulados de la Ilustración, o la filosofía positivista (Bacon, Descartes).

condicionados en función del ámbito donde busquen esa esencialidad. A modo de pedagógico ejemplo, para C.W. los surrealistas buscan esa esencialidad a través de la inconsciencia y los sueños; los cubistas, futuristas o dadaístas a través de las cosas u objetos cotidianos; mientras que Klee, Brancusi o Arp lo hacen a partir de las raíces de la vida y de la niñez.

Con Joyce y Klee, la vida vibra constantemente entre su doble aspecto de lo celestial y lo infernal. Apenas oímos al ángel cantando, los demonios comienzan a acechar. De acuerdo con Brancusi, "Dios y el Diablo no son seres independientes (excluyentes), ya sea aquí o allá, sino que existen en todas partes y a la vez."¹⁸

Más allá de la definitiva influencia que causa en él, lo cierto es que esta revolucionaria visión del mundo (o nueva realidad) encuentra en la formación intelectual de Aldo van Eyck un terreno adecuadamente abonado. Como ya se apuntaba al principio del capítulo, la educación que recibe en Inglaterra y, sobre todo, la tutela cultural e ideológica de su padre, le había provisto de un pensamiento y una sensibilidad bastante compatibles (incluso coincidentes desde un punto de vista propositivo) con los principales planteamientos de esta nueva consciencia.

Desde bien pronto, Pieter Nicolaas van Eyck [Imagen 6] [Imagen 7] transmite a sus hijos (Robert y Aldo) su pasión por la literatura y, más concretamente, por la poesía. Gran intelectual y destacado poeta, su personalidad se caracteriza por la disciplina y el sacrificio, así como por un generalizado rechazo hacia los convencionalismos sociales de la época: desde la preponderante influencia de la moral judeocristiana, hasta la rigidez y los estereotipos de la burguesía de su tiempo. El padre de Aldo van Eyck mantenía una visión panteísta¹⁹ del mundo (cuestión que rubrica su desapego de la tradición cultural cristiana y platónica). Es decir, para él no existe un ámbito propio de lo divino, ajeno por tanto al entorno material o físico que conocemos, sino que Dios forma parte de todo aquello que compone nuestro mundo: Dios está en la propia naturaleza. En este sentido, y con el fin de poder apreciarlo y entenderlo, será necesario acudir y experimentar 'lo natural' a partir de un proceso inductivo basado en la individualidad del sujeto. Lector convencido de los textos de Spinoza²⁰, Pieter Nicolaas van Eyck afirmará que es la intuición la herramienta

¹⁸ Cita de C.W. traducida de GIEDION-WELCKER, C. *Constantin Brancusi*. Basel/Stuttgart: Schwabe, 1958. Incluida en *The shape of relativity* (p. 79).

¹⁹ Doctrina teológica que identifica a Dios con la totalidad del universo; es decir, el universo, la naturaleza y Dios son equivalentes.

²⁰ Baruch Spinoza (1632-1677) fue un destacado filósofo neerlandés, considerado uno de los tres grandes racionalistas de la filosofía del siglo XVII.



[Imagen 6]. Pieter Nicolaas van Eyck.

60



[Imagen 7]. Pieter Nicolaas van Eyck.

de la que el hombre dispone para acometer esta labor exitosamente o, como él prefería decir: la imaginación. Es de hecho a partir de la herencia de este tipo de esta línea de pensamiento en el que no existe una verdad superior, sino más bien infinidad de experiencias individuales y diferentes a partir de lo natural —todas ellas equivalentes o no jerarquizadas—, como Aldo van Eyck comienza a caminar hacia la omnipresente idea de ‘relatividad’ de su discurso teórico.

Para la persona cósmica, todo es terrenal y todo es cósmico, el uno existe debido al otro; los dos son uno. Las cosas han recuperado por completo su voluntad propia y ya no son sirvientes. Pero el uno y el otro nunca existen independientemente, porque ambos son el cosmos, no sólo en sí mismos, sino también en cuanto a la relación entre ellos, en la medida como ellos mismos a su vez se basan en la mutua coherencia de las cosas cósmicas.²¹

De modo coherente con sus convicciones, el padre de Aldo van Eyck decide matricular a sus hijos en una institución que poco tenía que ver con los clásicos y mayoritarios colegios británicos de la época, cimentados sobre principios como la religiosidad, el autoritarismo, la rigidez o el castigo. El *King Alfred School* [Imagen 8] [Imagen 9] consistía prácticamente en una escuela al aire libre donde se huía de la educación estándar basada en la memorización y en la búsqueda de soluciones concretas a cuestiones planteadas de manera colectiva. Muy al contrario, en este colegio avanzado a su tiempo se fomentaba el libre desarrollo de cada uno de los niños, tratando de potenciar sus respectivas cualidades e intereses como garantía de un desarrollo más completo, natural y satisfactorio. En lugar de adoctrinar a los niños en clave religiosa, se apostaba por fomentar el amor y el interés por el deporte, la naturaleza y el arte (desde la literatura o la pintura hasta la cerámica). Es durante estos años en el *King Alfred School* cuando el pequeño Aldo van Eyck —apasionado ya por la literatura— entra en contacto con la obra del poeta William Blake²² (al que por otro lado también admiraba su padre). Destacado artista además de intelectual, su discurso filosófico (tan rico como complejo) se opone al racionalismo dominante de la época, cuyos exponentes venían siendo Bacon, Newton y Locke.²³ Blake considera que esta línea

61

²¹ Traducción de la cita de P.N. van Eyck tomada de “Gesprek op de Monte Mario” (1915). Incluida en *The shape of relativity* (p. 15).

²² William Blake (1757-1827) fue un destacado poeta, pintor, grabador y místico inglés.

²³ Francis Bacon (1561-1626) está considerado el padre del método de estudio científico; Isaac Newton (1642-1727) es el hombre que estableció las bases de la

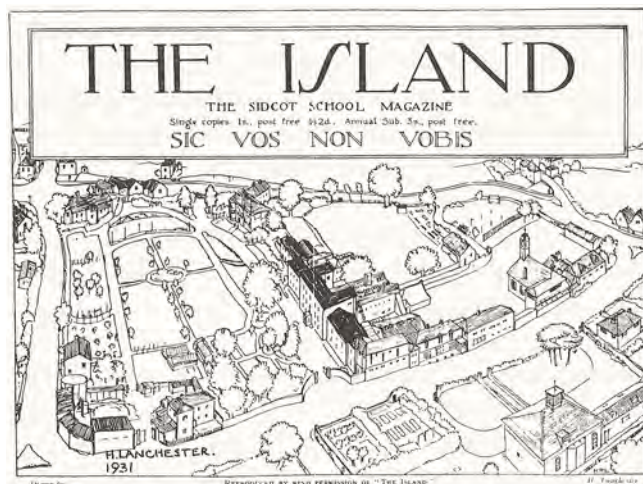


[Imagen 8]. Clase al aire libre en el *King Alfred School*.



[Imagen 9]. Teatro al aire libre en el *King Alfred School*. En su construcción en 1924 participaron los propios alumnos (incluido Aldo van Eyck).

62



[Imagen 10]. *Sidcot School*, en Somerset (ilustración de H. Lancaster para la revista del colegio *The Island*, 1931).

de pensamiento eminentemente analítica conduce a una visión polarizada del mundo incapaz por tanto de explicar numerosos aspectos a partir de planteamientos racionales. Para él y en contra de lo que pudiera parecer, las parejas de términos opuestos no describen conceptos tan alejados los unos de los otros, pudiendo en cambio obtener de su estudio un aprendizaje fundamental acerca del funcionamiento esencial de nuestro mundo. Según Blake —y de un modo muy similar al caso visto de la vanguardia a través de Carola Giedion-Welcker—, aquello que en apariencia se opone, no sólo no se anula, sino que se complementa: cuerpo y alma, amor y odio, o razón y energía, son algunos ejemplos a través de los cuales entendemos la importancia del equilibrio entre polaridades en el desarrollo de la vida del hombre. Con todo, la etapa en el *King Alfred School* no sólo le permite a Aldo van Eyck explorar sus habilidades creativas, cultivar sus inquietudes literarias, o valorar la importancia de la relación con la naturaleza, sino que todo ello pudo hacerlo a partir de premisas fundamentales como la libertad, la espontaneidad o el aprendizaje autónomo guiado, compatibles con la idea de que tras cualquier buen trabajo se esconde un considerable esfuerzo y dedicación.

La enseñanza secundaria de Aldo (al igual que la de su hermano mayor Robert) se desarrollaría en un internado dirigido por cuáqueros²⁴ situado a un par de cientos de kilómetros al oeste de Londres: el *Sidcot School* [Imagen 10]. Como era de esperar de acuerdo con la mentalidad de su padre (y máxime tratándose de un centro fundado por el Cuaquerismo), de nuevo no se trataba del típico colegio británico basado en la disciplina, la rectitud, la formalidad y el autoritarismo. Sin embargo, en esta institución era posible adquirir una formación ciertamente más completa y ‘académica’, sobre todo comparada con la educación fomentada en el *King Alfred School*, mucho más libre y abierta. En cualquier caso, el *Sidcot School* mantenía en común con el anterior colegio de van Eyck dos aspectos importantes: por un lado, el plan de estudios propuesto seguía dejándole bastante tiempo libre para que explorase

mecánica clásica y el cálculo matemático; y John Locke (1632-1704) ha pasado a la historia como el padre del empirismo y el liberalismo moderno.

²⁴ El Cuaquerismo (o también Sociedad Religiosa de los Amigos) es una comunidad religiosa fundada en el siglo XVII en Inglaterra por George Fox. Aunque carentes de credo oficial, el texto sagrado de los cuáqueros es la Biblia (son considerados protestantes) y constituyen una de las Iglesias de Paz históricas. Se caracterizan por la poca carga dogmática y la importancia dada a la moral y a la caridad. Defienden la justicia, la vida sencilla, la honradez estricta y el pacifismo. Cuestionan la religión establecida, evitan la pomposidad y la guía sacerdotal. También sostienen que todas las personas cristianas —y por lo tanto las mujeres—, pueden y deben participar en el ministerio religioso.

su creatividad artística y cultivara sus aficiones e inquietudes personales; y por otro lado, su emplazamiento permitía mantener un contacto directo con su generoso entorno natural, pudiendo además practicar diferentes deportes. Es durante esta etapa cuando el joven Aldo van Eyck se interesa por disciplinas en gran parte desconocidas por él hasta la fecha como la astronomía o la filosofía, entrando así en contacto con la teoría de la relatividad a través de la obra de James Jeans y Arthur Eddington.²⁵ No obstante, su gran pasión seguía siendo la literatura —y concretamente la poesía—, hasta el punto que durante mucho tiempo pensó que sería esta la principal dedicación que ocuparía su vida.

En definitiva, junto a la fuerte influencia de su padre, la privilegiada educación recibida a lo largo de su infancia y juventud en Inglaterra propiciaron que van Eyck comenzara a desarrollar su personal manera de ver y entender la realidad que le rodeaba. Su percepción del mundo bajo el prisma de la relatividad, la intuición, la imaginación, y las dualidades complementarias —más allá de las evidentes diferencias— parecía encajar de forma natural con los principios aprehendidos con posterioridad de Carola Giedion-Welcker. De este modo, esta singular formación previa de Aldo van Eyck constituyó seguramente el catalizador idóneo para asimilar e interpretar el legado ideológico y cultural de la vanguardia, configurando así la génesis definitiva del pensamiento teórico de Aldo van Eyck.

64

Al igual que su idolatrada Carola Giedion-Welcker, desde un principio Aldo van Eyck se interesa por todas y cada una de las diferentes manifestaciones de la vanguardia ya que, entre otras cosas, entendía que era ése el mejor camino para poder empaparse de todo el trasfondo de aquella ‘nueva realidad’ que tanto le había fascinado, y que seguramente percibió como una brillante cristalización de muchas de las ideas con las que había aterrizado en Zúrich. Salvador Dalí (surrealista), Yves Tanguy (surrealista), Paul Klee (surrealista, expresionista y abstracto), Max Ernst (dadaísta y surrealista), Joan Miró (surrealista), Wassily Kandinsky (abstracto), Pablo Picasso (cubista), Giorgio de Chirico (metafísico y surrealista), Kurt Schwitters (dadaísta), Robert Delaunay (cubista abstracto), Hans Arp (dadaísta y surrealista), Constantin Brancusi (abstracto), o Piet Mondrian (neoplasticista) son algunos de los brillantes y variados representantes de la vanguardia en los que van Eyck más fija su atención, hasta el punto que — pese a sus limitados ingresos— es durante sus años en Suiza cuando se inicia en el coleccionismo de arte con el fin de paulatinamente ir adquiriendo obras de sus admirados artistas. No en

²⁵ James Hopwood Jeans (1877-1946) fue un destacado físico, astrónomo y matemático británico. Y Arthur Stanley Eddington (1882-1944) fue un astrofísico británico muy conocido en la primera mitad del siglo XX.

vano, su participación (de la mano de C.W.) de este ambiente artístico de los años 1940 en Zúrich le lleva a relacionarse con algunos de estos históricos nombres, estableciendo incluso verdadera amistad con varios de ellos. En este sentido, merece una mención especial el caso de Hans Arp (con quien llega a realizar alguna colaboración artística), o el de Richard Paul Lohse (constructivista y uno de los máximos representantes del arte concreto).

En el campo específico de la arquitectura, dos referentes centran la atención de van Eyck durante esta etapa. Por un lado, se encuentra el influyente libro que Sigfried Giedion publica en 1941 desde su 'exilio' americano: *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition* (Espacio, Tiempo y Arquitectura: el desarrollo de una nueva tradición). Con un talante similar al de su mujer —si bien a través de un discurso más frío y menos conciliador— Giedion afirma y escribe sobre la vinculación y la deuda del “estilo de construcción moderno de los años 1920” con “el nuevo concepto del espacio” propuesto por el cubismo y el futurismo desde las artes plásticas. Es gracias también a esta publicación como nace la admiración que van Eyck comienza a sentir por Le Corbusier, a quien el libro de Giedion corona como máximo exponente de sus postulados. Y por otro lado, el segundo de sus referentes lo constituye precisamente una de las grandes ausencias en el texto de Giedion: la *Nieuwe Bouwen*²⁶ (o Arquitectura Moderna en Los Países Bajos). La obra y los textos de arquitectos como Gerrit Rietveld, Jan Duiker, Leendert van der Vlugt, Jan Brinkman, Jan Bernardus van Loghem o Willem van Tijen llegan hasta Aldo van Eyck en Zúrich —como ya se adelantaba— de la mano de su amigo Felix Schwarz gracias a su suscripción de la revista *de 8 en Opbouw*.²⁷

65

Con la liberación nazi de Francia durante la Segunda Guerra Mundial, las privilegiadas conexiones de Aldo van Eyck con el universo de la vanguardia se amplían e intensifican. Corría el año 1944 cuando C.W. le encomienda a van Eyck por primera vez viajar de Zúrich a París con el objeto de llevar una serie de mensajes a algunos de los artistas allí afincados. Es por tanto a partir de estas peregrinaciones a la capital francesa como van Eyck entra en contacto con figuras de la talla de Alberto Giacometti (surrealista), Tristan Tzara (poeta y ensayista dadaísta), Antoine Pevsner (constructivista y hermano de Naum

²⁶ Términos como *The new architecture* o *Neues Bauen*, son expresiones que designan o se refieren a la arquitectura moderna concebida como un movimiento de vanguardia.

²⁷ Como no podía ser de otra manera en alguien con su formación y grado de entusiasmo, Aldo van Eyck no sólo se ocupa de las manifestaciones propiamente artísticas (artes plásticas o arquitectura) de la nueva realidad, sino que también se muestra interesado por su difusión a través de disciplinas como la música o la literatura (donde destaca su admiración por James Joyce).



[Imagen 11]. Brancusi en su taller.

66



[Imagen 12]. Nelly van Doesburg en el estudio de Mondrian.

Gabo), o Georges Vantongerloo (neoplásicista). Nuevamente dos personajes merecen una mención aparte: Brancusi, para quien en su primer viaje C.W. le había encargado llevar una maleta llena de café, tabaco y coñac, y por quien van Eyck también terminaría sintiendo una gran debilidad; y Nelly van Doesburg, en cuya casa paraba cada vez que volvía a París, y quien lo consideraba casi como un hijo. Aldo van Eyck viajaría en repetidas ocasiones con fines similares a la ciudad del Sena, bien solo, bien con su mujer Hannie, o bien con su querido amigo Felix Schwarz. Una vez terminada esta fase de 'comunicación franco-suiza', en sus sucesivos viajes a París van Eyck siempre aprovechará para visitar y reunirse con sus amigos artistas. Es por tanto a raíz de esta serie de escapadas parisinas como conoce a los destacados pintores cubistas George Braque y Fernand Léger, y como se reencuentra con su amigo Hans Arp, instalado nuevamente en París una vez finalizada la guerra.

En definitiva, junto a la enorme riqueza de manifestaciones y codificaciones artísticas, de su contacto y aprendizaje progresivo con Carola Giedion-Welcker y el resto de artistas de la vanguardia, Aldo van Eyck termina por asimilar y participar de la compartida visión del mundo de esta 'nueva consciencia', y del esfuerzo coral por contribuir mediante su producción artística y cultural a configurar un entorno social (una nueva realidad) donde el hombre moderno pueda satisfacer sus necesidades y aspiraciones tanto físicas como espirituales. Un cambio de paradigma sociocultural capaz por tanto de transformar los modos de vida de las personas y las relaciones entre los individuos, construido a partir de la sensibilidad, la intuición, la convivencia con la naturaleza y, en general, de lo verdaderamente esencial de nuestro mundo ("los fundamentos de la existencia"). Por otro lado y como es lógico, la función comunicativa que la vanguardia otorga a su propia producción cultural denota la evidencia de que una parte importante de la sociedad todavía no es partícipe del cambio de modelo propuesto. En palabras del propio Aldo van Eyck (años más tarde en la memoria para su intervención en el VI Congreso CIAM de Bridgwater de 1947):

[...] Cerrar la brecha entre el artista y el público es eliminar las distancias. Cada intento de construir un puente está predestinado a vencer sus propios límites. Por tanto, dejemos que esto sea una advertencia para todos aquellos que encuentran una satisfacción personal en forzar una reconciliación artificial. Sólo un reconocimiento universal de una única idea colectiva puede en gran manera provocar la deseada reconciliación.

Esta idea colectiva une a un grupo de arquitectos (¡si este grupo puede ser identificado con los CIAM parece problemático a la larga!), así como a varios pintores y escultores, varios poetas y compositores, varios historiadores y científicos, varios sociólogos e individuos en general. En

vista de lo ya conseguido estamos justificados en considerar nuestra idea colectiva —la idea que llamamos CIAM o “*Neues Bauen*”, que Apollinaire llamó “*Esprit Nouveau*” y el grupo De Stijl de Van Doesburg “*La Nouvelle Réalité*”— como semilla de una idea colectiva más general que puede en última instancia probarse universalmente válida. El trabajo de hombres como Mondrian, Arp, Rietveld y Van der Vlugt —por nombrar unos pocos aleatoriamente— nos obliga a creer que nos estamos aproximando a una civilización en la cual la alegría y la luminosidad son una regla más que una excepción, en la cual —dejados añadir esto para mantenernos vivos— la gracia se expresa en la vida como lo es en el arte.²⁸

Es decir, para Aldo van Eyck su labor como arquitecto participa de un movimiento cultural colectivo propiciado —si se quiere— por una minoría intelectual, cuyo fin es transmitir los valores de la nueva realidad al resto de la sociedad. Debido al origen claramente social de su reacción, es lógico que la finalidad última de la propuesta también lo sea. Esto es, si el detonante de este sentimiento de cambio y ruptura se gesta a raíz de la clara insatisfacción de los individuos respecto a los nuevos modos de vida impuestos (a lo que contribuye sobremanera los cambios sociales provocados por la industrialización y la modernización de la economía), el objetivo de los artistas y pensadores vinculados a la vanguardia será promover un cambio de paradigma capaz de reconciliar al hombre con sus necesidades vitales (físicas y espirituales) a través de su más valiosa herramienta: la producción cultural (en lugar de mediante un poder político del que carecen). Por tanto, desde las diferentes disciplinas, los militantes de la nueva conciencia trabajarán de manera comprometida para contribuir —a través de su obra— a propagar entre la sociedad el sentimiento de cambio latente en su discurso, así como los nuevos valores capaces de operar esta transformación, aportando libertad y felicidad a la vida de las personas. En el caso concreto de la arquitectura (y de las artes plásticas) ese esfuerzo se traducirá en la voluntad y el compromiso por redibujar ese desfasado mundo a través de un nuevo lenguaje (nuevo estilo) cimentado sobre valores más fluidos y elementales, más naturales, que generen un entorno más adecuado a los verdaderos anhelos del ser humano. Esta es en definitiva la esencia del concepto de dimensión humana de la arquitectura en el que creía Aldo van Eyck.

Aunque la arquitectura y el urbanismo responden a funciones muy tangibles, en última instancia su objeto no difiere en ningún aspecto

²⁸ Fragmento traducido de “*Report concerning the interrelation of the plastic arts and the importance of cooperation*” (intervención de Aldo van Eyck en el VI Congreso CIAM de Bridgwater durante el verano de 1947).

de aquél de cualquier otra actividad creativa, esto es, expresar a través del hombre y para el hombre el movimiento de la auténtica realidad.²⁹

Y en una demostración de auténtica vocación y compromiso inagotable con las personas (o usuarios), así como con el valioso legado recibido del *Great Gang*, aún añade:

Hasta que la corriente fundamental de la que hemos hablado no haya sido detectada universalmente, la reconciliación entre las artes plásticas y la gente no puede llevarse a cabo. Mientras tanto, dejadnos continuar.³⁰

²⁹ Fragmento traducido del artículo "*We discover style*" (Descubrimos el estilo), publicado en marzo de 1949 en la revista *Forum*.

³⁰ Fragmento traducido entresacado de la intervención de Aldo van Eyck en el Congreso CIAM de Bridgwater (1947). Resulta sintomático que su intervención el penúltimo día del congreso se planteara casi como una reacción a la intervención de Arthur Ling (miembro del grupo MARS o sección británica del CIAM), quien a su vez había rebatido a Sigfried Giedion y a J.M. Richards defendiendo los principios del planeamiento racionalista (anteriores a la guerra). Fue tras este asombroso alegato verbal de van Eyck en defensa de sus ideales cuando Le Corbusier le respaldó exclamando: "Al fin la imaginación entra en los CIAM".

2.2. LAS RAÍCES CULTURALES EN LA CONFIGURACIÓN DEL HÁBITAT HUMANO. EL EJEMPLO DE LAS CULTURAS PRIMITIVAS

A lo largo de toda su vida Aldo van Eyck demuestra ser un viajero incansable. Además del conjunto de viajes organizados con fines eminentemente arquitectónicos,³¹ destacan en su trayectoria una serie de auténticas expediciones cuya finalidad principal era estudiar la cultura y los modos de vida de otras civilizaciones no occidentales. Concretamente, su principal interés se centra en los pueblos ‘primitivos’ todavía existentes o —como a él le gustaba llamarles al percibir cierta connotación despectiva en este término— en “lo Vernáculo del Corazón” (*the Vernacular of the Heart*). Si por un lado la motivación inicial de esta actitud partía de considerar que se trataba de civilizaciones cuya producción cultural merecía el mismo respeto y valor que la de Occidente, finalmente van Eyck no sólo encontró en ellas una auténtica fuente de inspiración y aprendizaje sobre lo ‘verdaderamente esencial’ en arquitectura, sino que comprobó cómo las motivaciones y temáticas de las manifestaciones artísticas resultaban ser muy comunes a todas las culturas,³² debido a la intrínseca relación existente entre éstas y la propia naturaleza humana.

El primer contacto directo de Aldo van Eyck con aquellas arquitecturas (culturas) exóticas y lejanas, tan sólo conocidas por él hasta la fecha a través de las revistas, sucede hacia 1939, concretamente al final del primer curso de sus estudios de arquitectura en Zúrich. En un principio se trataba de un largo viaje realizado en compañía de su amigo y compañero de estudios Fulco ten Houte de Lange que les había de llevar por toda Italia, desde Roma a Sicilia pasando por Pompeya. Sin embargo y de un modo un tanto improvisado, una

³¹ Por ejemplo (y entre otros), en 1936 (antes por tanto de irse a Zúrich a estudiar arquitectura) Aldo van Eyck viaja hasta el Círculo Polar tras visitar las ciudades escandinavas de Oslo, Estocolmo y Turku. Ese mismo año, y en compañía de su hermano Robert, recorre el norte de Italia visitando ciudades como Verona, Florencia, Siena o Mantua; en 1938 y al final del primer curso de arquitectura en la ETH de Zúrich, van Eyck se embarca en un viaje-aventura junto con su compañero y amigo Fulco ten Houte de Lange, que les lleva a atravesar Italia y Sicilia, y de ahí saltar hasta Túnez; y también en 1945 y recién nacida la hija del matrimonio (Tess) la familia hace un viaje por Italia donde Aldo van Eyck se reencuentra con su formación clásica (recordemos que su etapa en Zúrich es la que le abre por completo al mundo de la arquitectura y el arte modernos).

³² Al realizar esta toma de contacto con algunas culturas primitivas del siglo XX, Aldo van Eyck comprueba cómo efectivamente algunos de sus más firmes y personales principios arquitectónicos encuentran respuesta —o equivalencia— entre los postulados artísticos de estas culturas. Es el caso por ejemplo de su punto de vista configurativo (o estructuralista) o de su ‘fenómeno gemelo’ (*twin phenomena*), los cuales, aunque constituyentes de su pensamiento previos a estas expediciones africanas y americanas, parecen encajar a la perfección en la filosofía artístico-vital de estas civilizaciones remotas.



[Imagen 1]. Cornelis van Eesteren hacia 1927.

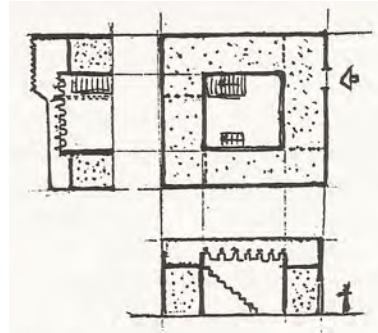
vez en la gran isla mediterránea, ambos estudiantes neerlandeses deciden coger un barco que les llevaría hasta Túnez. Aunque desde el principio el desembarco estuvo marcado por los problemas burocráticos derivados de la carencia de los visados necesarios para aquella estancia, lo cierto es que —si bien no con toda la libertad que ellos hubieran deseado— finalmente les fue posible experimentar la vida y la cultura local, así como visitar algunas ciudades y pueblos árabes de la zona. Como es lógico, este viaje no tuvo la profundidad y trascendencia (ni tampoco la preparación) que con el tiempo sí tendrían sus posteriores expediciones; sin embargo, la fascinación que causó en van Eyck esta primera toma de contacto con aquel ‘nuevo mundo’ a buen seguro que tuvo mucho que ver con el devenir de sus posteriores viajes e investigaciones al respecto.

Tras su etapa de estudios y formación en Zúrich, y debido a una invitación de Cornelis van Esteren [Imagen 1] para trabajar como proyectista en el departamento de Obras Públicas de Ámsterdam (dentro de la sección de Planeamiento Urbano) Aldo van Eyck, junto a su esposa Hannie y su ya nacida primera hija Tess, retorna a los Países Bajos en otoño de 1946. Si durante su etapa suiza se gesta su descubrimiento y comunión —de la mano de Carola Giedion-Welcker— con el ambiente cultural de la vanguardia y los nuevos códigos artísticos propagados por personajes como Brancusi, Hans Arp o Paul Lohse (con los que llega a fraternizar), es a partir de esta etapa cuando, reforzado seguramente por la influencia recíproca con sus amigos del grupo CoBrA,³³ comienza a desarrollar un especial interés por “lo elemental” (*the elementary*) en arte y arquitectura: por “las formas primarias del lenguaje visual”. Complementando su investigación de estudio al respecto, y con la idea de profundizar en esta búsqueda, Van Eyck decide realizar un primer viaje a Francia acompañado de su mujer, con el fin de visitar los más destacados monumentos prehistóricos del país galo: las estructuras megalíticas de Bretaña cerca del Golfo de Morbihan, los dolmen de Locmariaquer, las sepulturas en la isla de Gavrinis o las pinturas de más de 15.000 años de antigüedad

³³ CoBrA (o Grupo CoBrA) es un efímero movimiento artístico surgido hacia 1948 en el norte de Europa. De hecho, aunque se funda el 8 de noviembre en el Café Notre-Dame de París, el término responde a un acrónimo de las ciudades de las que eran oriundos sus fundadores: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Disuelto tan sólo tres años más tarde (1951) debido en gran parte a las desavenencias internas, entre los ilustres nombres propios que formaron parte del grupo encontramos a Christian Dotremont, Asger Jorn, Karel Appel, Pierre Alechinsky, Lucebert, Corneille y Constant. Muchos miembros de este movimiento tuvieron una estrecha relación con Aldo van Eyck, llegando a reunirse habitualmente en su casa del nº 32 de la calle Binnenkant de Ámsterdam para hablar de literatura, arte y música. Junto a otras, la primera gran exposición del grupo es diseñada y coordinada por él durante noviembre de 1949 en el Museo Stedelijk de Ámsterdam.



[Imagen 2]. Aldo y Hannie van Eyck en la meseta del Tademaït (desierto del Sáhara) en el viaje de 1951.



[Imagen 3]. Casa en Aoulef (fotografía y boceto de Aldo van Eyck, 1951).



[Imagen 4]. Marabito de Sidi Aissa en Ghardaia (fotografía de Aldo van Eyck, 1951).

del Valle de Dordogne.³⁴ Sin embargo, van Eyck aspira a entrar en contacto directo con aquellas sociedades primitivas que todavía perduran en nuestros tiempos, de manera que —más allá de los estudios arqueológicos— sea posible aprender del testimonio y observación de los modos de vida de estos pueblos. Es a partir de esta premisa cuando se gestan sus primeros viajes a África, y su posterior visita a las comunidades de los Dogon (Mali) y de los Pueblos (Nuevo México), con un interés especial por explorar los componentes esenciales y los elementos primarios del lenguaje arquitectónico (artístico).

En marzo de 1951 el matrimonio van Eyck emprende su primer viaje largo al continente africano en compañía de 8 amigos más, entre los que figuran Corneille (CoBrA) o Jan Rietveld (hijo de Gerrit Rietveld). Planteado como una especie de expedición *amateur* a través del Sáhara, el inexperto grupo recorre el duro desierto a bordo de un viejo camión del ejército con el objetivo de localizar asentamientos humanos desprovistos de cualquier influencia de la civilización occidental. Además del compartido impacto que los paisajes y la vida del desierto dejaron en todos y cada uno de los miembros de la expedición, efectivamente la experiencia le permite a van Eyck desarrollar algunas de sus primeras conclusiones respecto a la forma arquitectónica de este tipo de asentamientos, y al modo cómo estas comunidades arcaicas habían respondido a necesidades elementales (y comunes) del ser humano, como generar un espacio habitable adaptado a las condiciones climatológicas (particularmente duras en este caso), o configurar un lugar donde enterrar a los muertos [Imagen 2] [Imagen 3] [Imagen 4].

77

En la primavera del año siguiente (1952) y esta vez con la única compañía de los van Ginkel, el matrimonio van Eyck vuelve a adentrarse en el desierto del Sáhara con el fin de visitar aquellos puntos que quedaron pendientes tras el primer itinerario. Gracias a esta segunda aproximación, van Eyck comienza a confirmar que existen determinadas pautas de comportamiento y expresión artística en el ser humano que, más allá del sustrato cultural, sin duda responden a la relación que se establece entre su propia naturaleza y el hábitat natural. En este sentido, esta herencia vernácula (o cultural) será precisamente el factor determinante a la hora de ‘formalizar’ esta respuesta a las necesidades y anhelos de las personas. En concreto y en relación a este viaje, van Eyck no sólo detecta y apuesta por un paralelismo entre la configuración de estos asentamientos saharianos primitivos y los de aquellas civilizaciones del Tigris y el Éufrates de hace más de 5.000 años, sino que afirma que es mayor su vinculación estética o visual con este ‘alejado’ referente que con aquellos elementos característicos de la tradición arquitectónica

³⁴ Tan curiosa como sintomáticamente, este viaje terminaría con una parada en Barcelona con el objeto de disfrutar de la obra de Miró y Gaudí.



[Imagen 5]. Casa tribal ('Gina') en Ogot (fotografía de Aldo van Eyck, 1960).



[Imagen 6]. Graneros en Banani (fotografía de Aldo van Eyck, 1960).



[Imagen 7]. Plaza pública en Ogot (fotografía de Aldo van Eyck, 1960).

(cultural) predominante en la zona: la árabe. Los ladrillos de barro hechos a partir de la arena del desierto, las formas toscamente cúbicas a la vez que dotadas de un aire biomórfico (causado en gran parte por las redondeces de los encuentros), los espacios habitables generados alrededor de un patio, la introversión del hábitat doméstico, etc., invitaban a pensar que se trataba de las mismas soluciones que las primeras civilizaciones de Mesopotamia idearon como respuesta a la vida en el desierto, propagadas con el paso de los siglos desde Oriente Medio hasta el resto de África a través de Egipto y Sudán.

A principios de 1960 Aldo van Eyck viaja en compañía de su mujer Hannie a África (concretamente al sur de Mali) con el objetivo de entrar en contacto con la tribu de los Dogon —de cuya existencia se había informado a través de la revista surrealista *Minotaure*. Gracias en gran parte al encuentro casual ya en tierras africanas con dos psicoanalistas suizos (Paul Parin y Fritz Morgenthaler) que llevaban tiempo estudiando su cultura, el matrimonio no sólo disfruta de un privilegiado e intensivo aprendizaje sobre los Dogon, sino que logra participar en primera persona de sus modos de vida y de sus manifestaciones culturales y religiosas. La influencia y huella que esta experiencia deja en Aldo van Eyck se traduce en su iniciativa —desde su vuelta a Europa— de componer un número de la revista *Forum* con este asunto como temática central.³⁵ Junto a numerosas fotografías de una enorme belleza sobre los asentamientos Dogon visitados, sus publicaciones al respecto aportan cuidadas descripciones de sus costumbres y pautas de comportamiento, acompañadas de reflexiones que vinculan arquitectura (arte), cultura y naturaleza humana [Imagen 5] [Imagen 6] [Imagen 7].

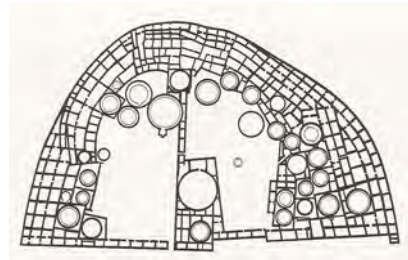
79

Poco después y aprovechando su estancia en San Luis como profesor invitado de la Universidad de Washington, van Eyck disfruta de una experiencia similar con la tribu de Los Pueblos (en Nuevo México) durante diciembre de 1961. Además de poder estudiar *in situ* las características de sus asentamientos o su sistema de organización social, tiene nuevamente el privilegio de presenciar algunas de sus manifestaciones culturales y religiosas más significativas. Complementado con la lectura de textos antropológicos de autores expertos dedicados a esta civilización arcaica, la investigación de van Eyck sobre Los Pueblos toma de nuevo forma literaria a su vuelta a Europa a través

³⁵ Este número terminaría publicándose en julio 1967, tres años después por tanto desde que el equipo editorial encabezado por Bakema y el propio Aldo van Eyck saliera de la revista dejando paso a la dirección de N. J. Habraken. Este ejemplar de *Forum* (que además de contener el texto dedicado a los Dogon incluía la descripción de varios proyectos entre los que se encontraba el Pabellón de Sonsbeek de van Eyck) puede considerarse como el 'número póstumo' del anterior equipo de la revista.



[Imagen 8]. Pueblo Taos (fotografía de Aldo van Eyck, 1961).



[Imagen 9]. Pueblo Bonito, Cañón Chaco, Nuevo México. Dibujos de su reconstrucción.

de su artículo “Pasos hacia una disciplina configurativa” (*Steps towards a configurative discipline*) publicado en agosto de 1962 en *Forum* [Imagen 8] [Imagen 9].

Más allá de sus respectivas idiosincrasias, lo que en realidad vincula a ambas civilizaciones (Dogon y Pueblos) y las dota de un especial interés para el caso que nos ocupa —o mejor, para el caso que ocupaba a van Eyck—, es su compartida capacidad o virtud de haber permanecido inusualmente impermeables a la colonización cultural occidental, circunstancia en la que mucho había tenido que ver la manifiesta inaccesibilidad de sus emplazamientos y la crudeza de sus climatologías, además claro está de sus respectivos y firmes principios de organización social. Así, este particular interés de van Eyck por estudiar el funcionamiento y las manifestaciones culturales de estas civilizaciones aisladas (libres por tanto de cualquier contaminación occidental) se explica a partir de la crítica general ejercida por van Eyck sobre la arquitectura CIAM de su tiempo. Firme partícipe y defensor de los argumentos y premisas sobre los que se originaron las vanguardias de principios del siglo XX, van Eyck considera que, en el momento que los postulados funcionalistas y productivistas se adueñaron de la práctica arquitectónica del Movimiento Moderno, cayeron en el olvido (o en la desconsideración) muchos de los principios vertebradores de aquel cambio de paradigma: a grandes rasgos, si el objetivo primordial de los artistas de la vanguardia era contribuir a la creación de un entorno adecuado y coherente con las nuevas aspiraciones del hombre moderno (en base primordialmente a renovadores criterios filosóficos, ideológicos o sociales), resultaba desalentador que la arquitectura CIAM estuviera promoviendo la configuración de un hábitat construido a partir tan sólo de los nuevos principios compositivos aportados. En este sentido, para van Eyck, la observación y el estudio sensible de estas culturas primitivas representaba para la arquitectura moderna la posibilidad de retomar el camino perdido en un punto seguro.

81

La arquitectura primitiva, enfocada de un modo adecuado, se ha convertido en un símbolo que refleja directamente un modo de vida que llega a nosotros a través de los años, dejando profundas marcas sobre las condiciones humanas y cósmicas. Lo que los pintores contemporáneos (al igual que los escultores, músicos y poetas, A.v.E.³⁶) nos han enseñado durante los últimos 40 años (¡Gauguin se fue a Tahití hace casi un siglo! A.v.E.) —que los métodos de expresión más directos se encuentran en el arte primitivo y prehistórico— se convierte ahora,

³⁶ La bibliografía específica (es el caso por ejemplo del propio Francis Strauven) se refiere en ocasiones a Aldo van Eyck con la abreviatura A.v.E.

a la vista de la actual y urgente necesidad de reflexión, en una nueva posibilidad de dotar de profundidad a la arquitectura.³⁷

Estas palabras no sólo recogen la idea de retomar el discurso de la vanguardia como revulsivo a la falta de contenido social y cultural que la 'racionalista' arquitectura moderna de mediados del siglo XX había venido padeciendo (el texto es de 1953), sino que también reivindica el papel del arte esencial y primitivo dentro de aquellos postulados, acotando (y recordando) el verdadero objeto de la ruptura artística consumada. No en vano, aunque las vanguardias históricas pretendían superar y transformar aquellos aspectos políticos, económicos o sociales propios de las caducas y decadentes sociedades de principios del siglo XX, la ruptura planteada no incluía un rechazo por la herencia cultural en sí misma. Compartían el deseo de cambiar el caciquismo por la democracia, la opresión por la libertad, el aislamiento por el aperturismo, la inmovilidad por el dinamismo, o el analfabetismo por la educación y la cultura, pero en ningún caso pretendían eliminar la componente tradicional (o las raíces culturales) de los modos de vida de las personas. Por tanto, al recoger en su discurso cuestiones como la integración de la herencia cultural vernácula (folclore) dentro del nuevo lenguaje artístico propuesto, el espíritu de la vanguardia se situaba muy lejos de planteamientos conducentes a la configuración de un mundo diseñado a la medida de un habitante 'estándar' tan ideal y universal como indiferenciado e inexistente.

82

En septiembre de 1950 y con motivo de la gestación de una revista de arte de la UNESCO, Aldo van Eyck le escribe una carta a Sigfried Giedion³⁸ donde plasma algunas de sus principales ideas acerca del arte primitivo y la importancia de las raíces culturales en arquitectura. Como era de esperar de acuerdo con el característico compromiso y las convicciones de van Eyck, y fruto de la confianza existente entre ambos personajes,³⁹ el cometido de esta misiva es aportar su punto de vista sobre los contenidos y objetivos que una

³⁷ Fragmento traducido de GIEDION, VAN EYCK, et al., "Attitude vis-à-vis des Données Naturelles et des Civilisations Archaiques", report commission 2: "Rôle de l'esthétique dans l'habitat", CIAM 9 Aix-en Provence, 1953 (incluido en *The Story of another idea*).

³⁸ La idea de promover esta revista surgió de Cornelis van Eesteren, Herbert Read y el propio Giedion, si bien finalmente la publicación nunca llegaría a ver la luz.

³⁹ Ya en el propio encabezamiento de la carta, van Eyck se dirige a Giedion a través de su apodo: Pep ("Dear Dr. Pep"). Según cuenta Francis Strauven en *Collected Articles and Other Writings*, el cariñoso mote procedería de una acuarela de 1925 de Paul Klee titulada *Der Vogel Pep*, que a su vez se inspiraría en un poema de Christian Morgenstern.

revista de tal naturaleza y difusión debería manejar, con la idea de orientar óptimamente una iniciativa de semejante valor.

[...] El arte es '*mondiale*' no internacional. Esto es de vital importancia y debería ser acentuado una y otra vez. Significa que no debería ser el objeto de la revista catalogar la actividad de 101 'naciones'; esto sería auténticamente internacional. Presentando frente a frente de un modo inmediato —con el objeto de ilustrar un tema universal— obras de las razas más diversas (bien sea un textil del 20.000 a.C. o del Congo o un grabado de Klee), la justificación de la existencia conjunta de diferentes modelos culturales queda acentuada. Así, no a través del sentimentalismo, sino debido a un reconocimiento creativo sobre lo que otras razas creen y hacen, una mejor asociación interracial sobrevendrá.⁴⁰

Al afirmar que el arte no es internacional sino mundial, de nuevo Aldo van Eyck está criticando indirectamente la actitud 'colonizadora' del Movimiento Moderno, caracterizada por la utilización indiferenciada de sus principios compositivos fuera cual fuera el proyecto o el emplazamiento. En este sentido, las últimas líneas de la carta son aprovechadas para, tras culpabilizar directamente a las 'estrellas' del CIAM de que la organización "se esté muriendo" (afirmación predecesora cronológica y conceptualmente del "CIAM ha muerto" del Team 10), anunciar el ataque definitivo que van Eyck tenía preparado hacer durante el VIII Congreso de Londres de 1951 —finalmente celebrado en Hoddesdon— en contra de la jerarquía del CIAM. Frente a esto, el concepto de 'arte mundial' reivindica el valor (o la equivalencia respecto al lenguaje de la modernidad) de la expresión artística de cualquier otra cultura o civilización que, configuradas también a partir de temáticas comunes al género humano, muestran un modo alternativo, complementario y por tanto enriquecedor de codificar una misma realidad a partir del sustrato cultural que las singulariza. En consecuencia, estudiar y conocer las creencias y manifestaciones culturales de otras razas o civilizaciones se presenta como el mejor camino para aprender y profundizar sobre lo verdaderamente esencial en arquitectura (arte), contribuyendo así a forjar una auténtica amistad y entendimiento interracial. En definitiva, esta consideración de la componente vernácula en las realizaciones arquitectónicas de una determinada comunidad tiene una consecuencia fundamental respecto a la dimensión humana de la arquitectura: el mayor grado de satisfacción de sus futuros usuarios causado por la reconciliación con sus modos tradicionales de habitar.

⁴⁰ Fragmento traducido de la carta titulada "Sobre la función de una revista de arte de la UNESCO" (*On the function of a UNESCO art review*) escrita por Aldo van Eyck y dirigida a Sigfried Giedion.

[...] Hacemos casi todas las mismas cosas que la gente hacía hace 60.000 años. El hombre sigue igual.

Lo que quiero en arquitectura personalmente es fervientemente 'hacer lo viejo'. Porque creo que en el momento redescubres los viejos principios primigenios de la naturaleza humana, descubres algo nuevo. Porque redescubrir siempre significa descubrir algo nuevo. Es un redescubrimiento constante de verdad eterna, que traduces a la arquitectura, y esa es la eterna verdad del camino del hombre. El hombre es siempre el mismo, en todas partes sobre la tierra y en todos los tiempos. Tiene el mismo equipamiento mental, él sólo lo usa y reacciona diferentemente de acuerdo con sus orígenes culturales y sociales.⁴¹

Como es lógico, el testimonio de van Eyck (caracterizado por el tiempo y el esfuerzo que a lo largo de su vida dedica a estudiar las manifestaciones de la arquitectura arcaica) no pretende condicionar que la práctica arquitectónica cotidiana acuda a estudios antropológicos o a indicadores sociológicos complejos para diseccionar al detalle la génesis de la comunidad de habitantes donde se vaya a intervenir. Más bien al contrario —aunque sin desmerecer este tipo de información—, su mensaje plantea que el verdadero éxito de nuestro trabajo como proyectistas radica en una aproximación honesta, reflexiva y sensible hacia el auténtico objeto de estudio (y objetivo) de la arquitectura: el hombre. En ese sentido, van Eyck entiende que, en realidad, el ser humano como tal no ha variado prácticamente con el paso de los siglos. Nuestras necesidades básicas no han cambiado ni tampoco cambiarán: comer, expresarse, descansar o dormir, desplazarse, relacionarse (bien en el ámbito familiar bien en el ámbito propiamente social), etc. Por tanto, lo que diferenciará la respuesta al entorno entre un proyecto y otro serán las características socioculturales que singularizan a sus respectivos habitantes (usuarios) las cuales, a su vez, quedaron condicionadas por un contexto físico concreto.

[...] No es una cuestión de eclecticismo, es una cuestión de averiguación, no de cómo hacer una cocina en Japón, o cómo hacer una cocina en África, sino de cómo un hombre y una mujer y un niño comen en Japón y de cómo comen en el Sahara. No voy a tratar de hacer una cocina para que podáis comer como lo hacen en Japón o como lo hacen en el Sahara, sino simplemente representar los fundamentos sobre los que se basan, no un dormitorio sino dormir.⁴²

⁴¹ Fragmento traducido de la intervención que Aldo van Eyck realiza durante la celebración del XI Congreso CIAM de Otterlo el 11 de septiembre de 1959.

⁴² *Ibidem*.

Con estas palabras pronunciadas al final de su intervención en el XI Congreso CIAM de Otterlo (1959) —de las que la propia Alison Smithson diría que sintetizaban la filosofía de todo el Team 10— van Eyck plantea el que considera que es el principal reto de la arquitectura de su tiempo: reconciliar la práctica arquitectónica cotidiana con los valores fundamentales del ser humano.⁴³

⁴³ De hecho, el texto que Van Eyck editaría en 1961 a partir de su charla en el XI Congreso CIAM de Otterloo se tituló: “¿Va la arquitectura a reconciliar los valores fundamentales?” (*Is architecture going to reconcile basic values?*).

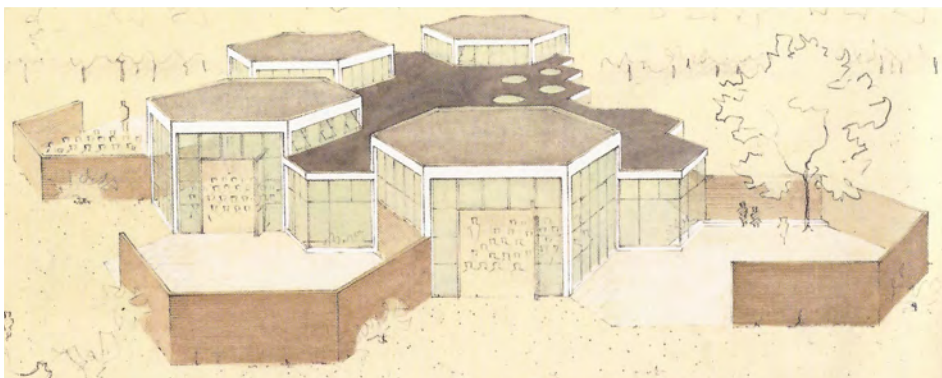
2.3. LOS NIÑOS EN LA ARQUITECTURA DE ALDO VAN EYCK



[Imagen 1]. Hubertus House (Ámsterdam).



[Imagen 2]. Escuela de primaria en Nagele (Los Países Bajos).



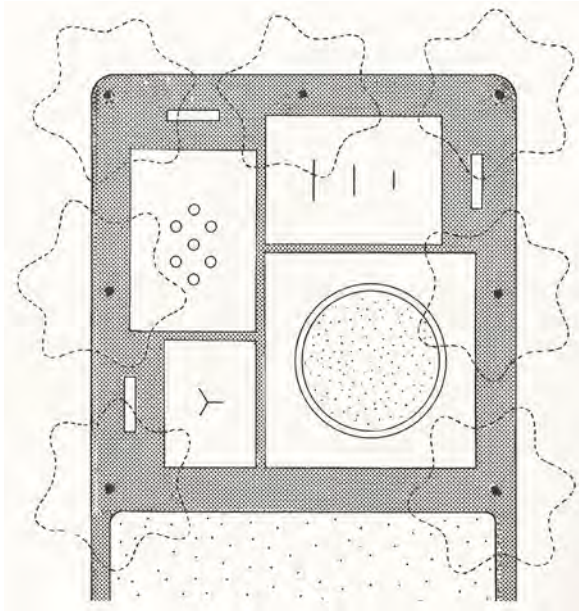
[Imagen 3]. Escuela al aire libre en Ámsterdam (concurso 1955).

[...] El significado visual del niño en arquitectura, y en mayor medida en el conjunto de la imagen urbana, es de hecho algo de lo que la gente es todavía muy poco consciente. Es posible que la gente lo considere un cambio de énfasis singular: sin embargo, creo que en principio será difícilmente posible resolver el serio conflicto niño/ciudad sin darse cuenta de que este cambio es esencial, si la ciudad tiene que adquirir un significado positivo para el niño.⁴⁴

Tan sólo basta un ligero conocimiento de la trayectoria y la arquitectura de Aldo van Eyck para darse cuenta de hasta qué punto los niños supusieron un tema de especial interés dentro de su obra. Además de sus numerosas y célebres intervenciones pensadas por y para los más pequeños, son abundantes también en sus textos las referencias y alusiones a la temática en cuestión. Ocupan un lugar destacado en su producción el Orfanato municipal de Ámsterdam (1955), la 'Hubertus House' [Imagen 1] o casa para madres/padres solteros con hijos (1973), y las aproximadamente 730 zonas de juego para niños que entre 1947 y 1978 diseñó sobre el suelo público de la misma ciudad; sin olvidar asimismo las tres escuelas⁴⁵ que proyectó y construyó en el poblado de nueva planta de Nagele (1954) [Imagen 2], o el primer premio obtenido en el concurso para una Escuela al aire libre en Ámsterdam (1955) [Imagen 3]. En cada uno de estos proyectos, van Eyck trata por todos los medios de aproximarse a las especiales características de sus no menos especiales usuarios, de tal modo que la respuesta final al encargo no sólo sea capaz de satisfacer sus necesidades inmediatas, sino también aquéllas vinculadas con lo singular de su naturaleza: reducido tamaño, juego, inocencia, ingenuidad, vitalidad... en definitiva, pequeños espíritus libres a los que circunstancialmente es necesario dotar de un espacio vital controlado. Es por tanto tan emotivo como interesante comprobar cómo a través de sus textos plasmó por escrito las mismas ideas, premisas y reflexiones llevadas luego a la práctica a través de su arquitectura, y cómo su propia sensibilidad e implicación profesional constituyen de hecho los garantes de un trabajo detallado, adaptado, certero y escrupuloso. Es como si en estos proyectos dedicados a los niños Aldo van Eyck hubiera ajustado más si cabe el resultado final al usuario que en cualquier otro de sus encargos, de manera que nada escapa a la reflexión previa, y donde todo parece diseñarse a la medida de los más pequeños.

⁴⁴ Fragmento traducido de "Kind en stad" (niño y ciudad), un artículo de Aldo van Eyck publicado en el número 11 (págs. 152 – 153) de la revista *Goed Wonen*, en octubre de 1950.

⁴⁵ En colaboración con H.P.D. van Ginkel.



90



[Imagen 4]. Zona de juego en Zaanhof, 1948.

La tierra/el suelo puede ser amontonado para hacer diques y puentes, por tanto ¿seguramente puede hacerse para los niños también? Una pequeña diferencia de altura, de 1 a 1'5 metros, es suficiente para romper un espacio amplio en pequeños espacios. Entiendo sin embargo que en una zona de juego como esa la supervisión es un poco más difícil. Pero estamos introduciendo el milagro de la pendiente, del valle y de la colina. En este sentido, estamos anclando nuestra zona de juego mucho más al suelo como "un lugar". Un dique es mucho más escultural que una valla, en cualquier caso. Hay docenas de cosas como ésta en las que pensar. Si creamos bien una zona de juego, creamos un mundo en el cual el hombre redescubre lo que es esencial, en el cual la ciudad redescubre al niño. No debemos pedirle al niño que descubra la ciudad, sin al mismo tiempo querer que la ciudad redescubra al niño. Mi intención con estas palabras ha sido hacer una contribución, reintroducir al niño como un constituyente esencial de la ciudad.⁴⁶

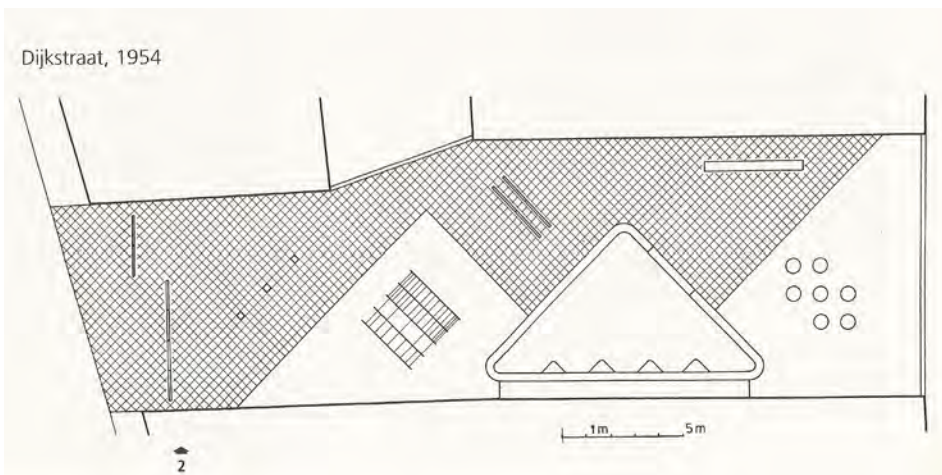
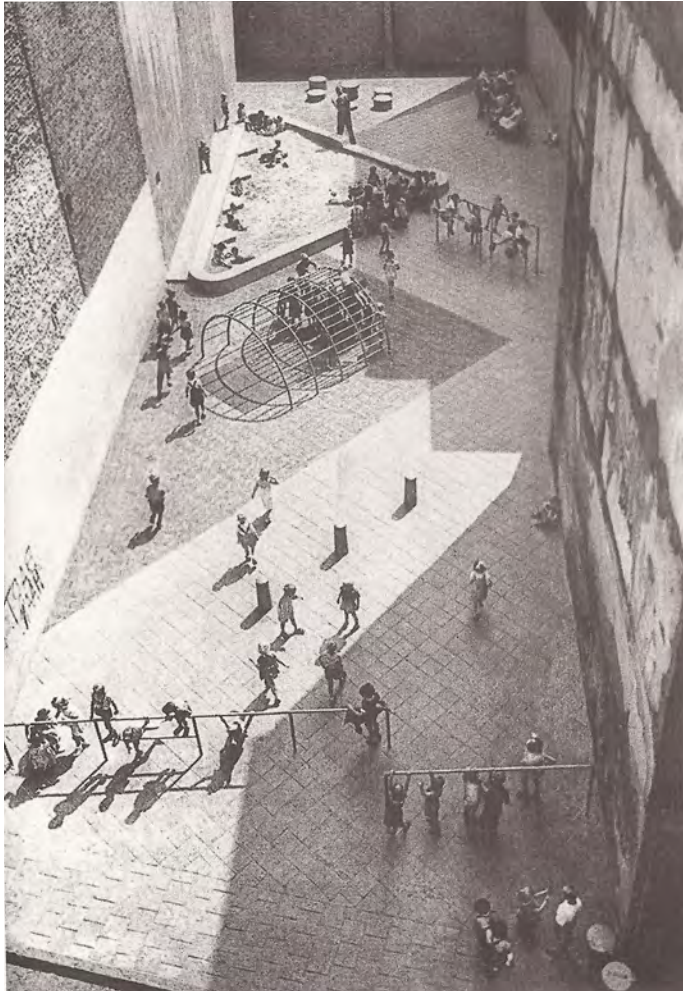
A modo de buena muestra de lo expresado con anterioridad, bastaría prácticamente con recuperar cualquiera de los textos escritos por van Eyck con el fin de describir el modo en que afrontó las zonas de juego de Ámsterdam. Así, en este fragmento que ahora se traduce perteneciente a una conferencia dada en 1962, el maestro holandés plasma con claridad cómo desde el principio hizo suyo el encargo de las zonas de juego para niños, promovido en primera instancia por Jacoba Mulder.⁴⁷

91

Muy alejado de limitarse a tomar los pequeños intersticios urbanos localizados para tal fin y llenarlos de mobiliario urbano y juegos infantiles *ad hoc*, resulta tan gratificante como instructivo observar cómo en estos textos van Eyck reflexiona sobre el mejor modo en que el niño (usuario principal) y en última instancia el resto de ciudadanos podrían recibir e interactuar con los proyectos con el fin de poder formalizarlos en consecuencia: las formas adecuadas que ayudan al desarrollo psicomotriz de los niños y por tanto a su correcto crecimiento, las dimensiones ideales de los diferentes elementos de juego, la idoneidad o no de que éstos recurran a formas animales, la posibilidad de plantear zonas

⁴⁶ Fragmento traducido de una conferencia titulada "sobre el diseño de equipamientos de juego y la disposición de zonas de juego" dada por Aldo van Eyck en Marcanti, Ámsterdam, 1962.

⁴⁷ En 1947 el departamento de planeamiento de la ciudad de Ámsterdam decide promover la construcción de zonas de juego públicas para niños en vista de la escasez de dichos espacios en la urbe. Por aquellos años, la mayoría de los lugares de esta naturaleza que existían eran en realidad 'jardines de juego' (*play-gardens*) de uso privativo, financiados y disfrutados tan sólo por los miembros de la asociación *Amsterdams Speeltuinverbond*. Concretamente, será la responsable de la oficina de diseño de dicho departamento (Jacoba Mulder) quien arranque la iniciativa confiando la labor a su joven ayudante (Aldo van Eyck).

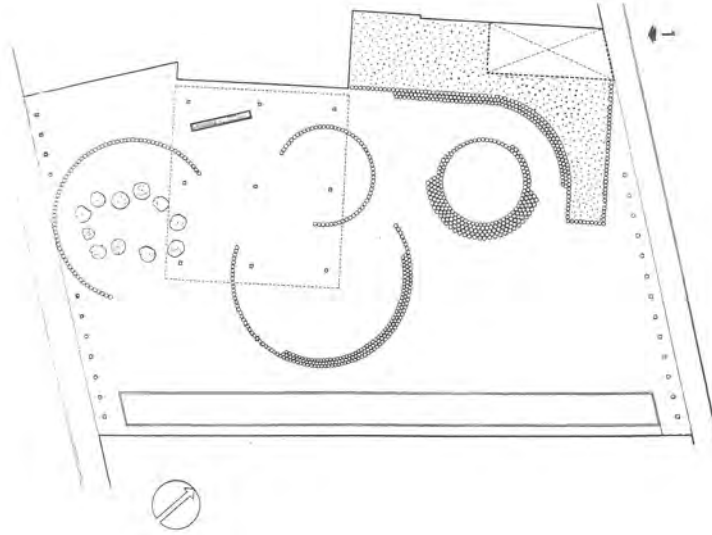


[Imagen 5]. Zona de juego en Dijkstraat, 1954.

cubiertas para que los niños no tengan que permanecer encerrados en casa durante las horas de lluvia (tan frecuente además en Los Países Bajos), la mejor manera de cerrar o 'proteger' estas áreas, la capacidad de elaborar espacios infantiles que también puedan ser asimilados de modo natural por el resto de los habitantes de la ciudad, la interacción con el entorno urbano inmediato (tráfico rodado, edificios), etc. En definitiva, ¡que los niños puedan sentir que la ciudad no es un medio hostil para ellos!, ¡que la ciudad redescubra a los niños!

No en vano, este nivel de análisis y compromiso, junto a la habilidad arquitectónica de van Eyck, llevó a que se materializaran una serie de primeras zonas de juego que, extraordinariamente bien recibidas por la población, fueron la clave para que la iniciativa del consistorio se prolongara de 1947 a 1978. Por otro lado y al mismo tiempo, para van Eyck esta experiencia supuso un motivo añadido para reflexionar sobre el tipo de planeamiento urbano que por aquél momento se venía ejerciendo de manera predominante y, en especial, en Los Países Bajos. Comenzaba por tanto a ser cada vez más consciente de que el urbanismo herencia del Movimiento Moderno (caracterizado a grandes rasgos por la zonificación y la edificación abierta) generaba espacios donde los niños quedaban en buena medida desamparados. Y los niños, tan olvidados muchas veces de los planteamientos arquitectónicos a pesar de tratarse de unos usuarios tan especiales como importantes, representaban así el indicador idóneo de que algo no estaba funcionando adecuadamente. En este momento, el salto cualitativo hacia considerar que el habitante genuino de la ciudad moderna se siente alienado está servido.

En cualquier caso, de acuerdo con los objetivos planteados, a buen seguro lo más interesante de todo este discurso sea apreciar el modo en que Aldo van Eyck entiende su profesión de arquitecto en relación a los usuarios, cimentada sobre una predisposición inicial donde una palabra o concepto prevalece sobre el resto: compromiso. El caso por ejemplo de las zonas de juego en la ciudad de Ámsterdam permite ilustrar con claridad este hecho, en el sentido en que el énfasis de la afirmación queda depositado precisamente sobre el calificativo estricto de 'profesional de la arquitectura'. Más allá de la idoneidad, o del mayor o menor valor de la iniciativa arquitectónica (auspiciada en todo caso por un promotor público o privado), de lo que aquí se trata por tanto es del modo mismo de afrontar el encargo de arquitectura. Como ya se ha comentado, la decisión de dedicar suelo público municipal a la creación de una red de zonas de juego para niños en la ciudad de Ámsterdam no dependió de Aldo van Eyck, sino de los responsables de turno del gobierno local. Sin embargo, más allá de lo más o menos acertado de una apuesta de este tipo y del fin más o menos social que pueda tener, lo que aquí queda patente es la trascendencia del trabajo del arquitecto para llevar a buen puerto lo que



94



[Imagen 6]. Zona de juego en la zona de Nieuwmarkt, 1968.

en un principio es tan sólo una decisión exógena. O lo que es lo mismo, es la demostración —o reivindicación incluso— de que el oficio del arquitecto acarrea una responsabilidad y una capacidad de intervención suficientemente importante como para poder mejorar nuestro entorno construido, sin necesidad por tanto de salirnos de nuestro propio ámbito profesional. Con independencia de que, en virtud de la honestidad profesional, los arquitectos debamos en ocasiones de intentar modificar las premisas iniciales recibidas, el proceso por el cual la arquitectura logra materializar lo que hasta entonces no eran más que intenciones o instrucciones es lo bastante potente como para introducir mejoras en el modo de vida de las personas.

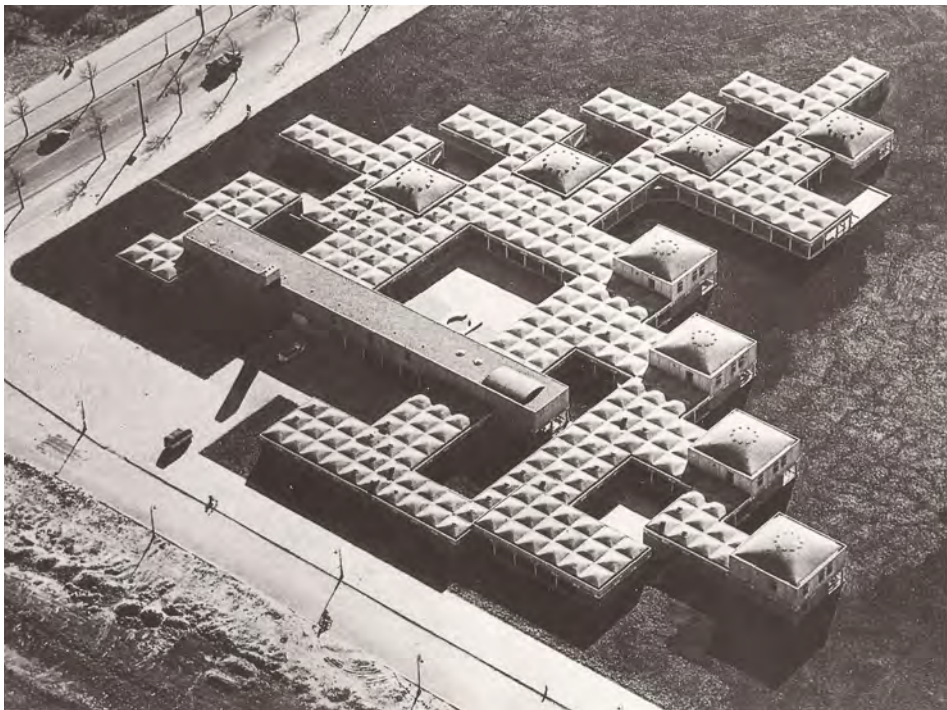
Quiero tratar de hacer la red aún más densa, a través una vez más de peinar la ciudad, esta vez en busca de lugares suficientemente grandes para un único aparato de juegos. Si soy capaz de encontrar 500 lugares así, nos daría, entre cada dos jardines de juego, 5 ó 6 zonas de juego públicas, y entre ellas aún más lugares con uno o dos aparatos de juego. La oportunidad para el niño de descubrir su propio movimiento es una parte integral de la ciudad; la ciudad es también una zona de juegos.⁴⁸

Así, Aldo van Eyck nos demuestra que trabajar a partir del compromiso sincero por entregar a la sociedad proyectos verdaderamente adaptados a sus necesidades (tanto a las visibles como a las ocultas) conduce a un resultado satisfactorio del hecho arquitectónico. En los textos elaborados por él para explicar y reflexionar por ejemplo sobre el Orfanato, la casa Hubertus o las zonas de juego, manifiesta una actitud y una predisposición de trabajo tan reflexiva como perfeccionista: desde la configuración de la idea general de proyecto más adecuada a su objetivo de que los niños puedan terminar sintiendo el proyecto como suyo, hasta el momento de diseñar aquellos juegos que más puedan motivar y desarrollar las aptitudes psicomotrices de los pequeños.

Evidentemente, en el modo como van Eyck codifica este discurso social en el ejercicio de su profesión, o en el modo como canaliza su 'compromiso' con los usuarios (los niños en este caso), interviene además —o antes incluso— que el talento arquitectónico su propia sensibilidad. Y es de hecho esta sensibilidad la que constituye uno de sus principales rasgos distintivos.

Este edificio es una casa, una particular casa como todas las casas deberían estar dentro del marco de una cierta generalidad. Poblada, proporciona un hogar para aproximadamente 125 niños de todas las

⁴⁸ Fragmento traducido de la conferencia reseñada anteriormente dada por Aldo van Eyck en Marcanti (Ámsterdam, 1962).



[Imagen 7]. Orfanato de Ámsterdam, 1955-1960. (El niño que aparece en la fotografía superior es Quentin, el hijo de Aldo van Eyck).

edades de entre unos pocos meses y 20 años que no tienen otro hogar, es decir, nadie dispuesto, apropiado/adecuado o capaz de cuidar de ellos de forma correcta. Pobreza, enfermedad, encarcelamiento, muerte, etc. de padres o padres adoptivos, abandono y tratamiento irresponsable son las causas más frecuentes de la estancia del niño. Una casa por tanto para el niño desprotegido, con una función a corto y largo plazo: un hogar para aquellos temporalmente desamparados —a menudo por sólo unas pocas semanas— así como también para aquellos que estarían por otro lado en desasistencia permanente. Éstos están a menudo en un estado muy lamentable, y requieren de un cuidado extremo con el fin de reparar lo que ya les ha sucedido —un objetivo a veces fuera de alcance. De todos modos, los niños no son aislados de la sociedad, ya que van a las mismas guarderías y colegios en la ciudad a los que van otros niños, tienen las mismas ocupaciones, siguen los mismos cursos o van a los mismos clubes. Hay entre 30 y 40 personas trabajando; 12 viven en el edificio.⁴⁹

Cabe puntualizar que, sintomáticamente, éstas son las primeras frases con las que arranca el texto de presentación del Orfanato municipal de Ámsterdam en su publicación de la revista *Forum*. A lo largo de las varias páginas que componen el artículo, van Eyck aborda las cuestiones que definen propiamente el proyecto: un patrón estructural derivado de la propia cubierta del edificio, la especial atención por la flexibilidad del conjunto, la importancia e influencia del emplazamiento (a las afueras de Ámsterdam y muy próximo a un estadio deportivo) en la idea inicial, o la voluntad por reflexionar sobre el fenómeno dual (unidad-diversidad, parte-todo, grande-pequeño, dentro-fuera, etc.). Es decir, en lugar de arrancar con un discurso propiamente arquitectónico o descriptivo acerca de los condicionantes del proyecto (o del encargo), sus primeras palabras están dedicadas a caracterizar el proyecto en clave humana; están dedicadas a destacar quiénes son los verdaderos usuarios y por tanto destinatarios de su trabajo, y a contarnos cómo los ve él a través de su mirada sensible.

⁴⁹ Fragmento traducido del artículo introductorio a la publicación del Orfanato municipal de Ámsterdam en el número de abril-mayo de 1961 de la revista *Forum*, titulado “La medicina de la reciprocidad provisionalmente ilustrada”.

2.4. IDEAS CLAVE EN EL DISCURSO ARQUITECTÓNICO DE ALDO VAN EYCK

Aunque este apartado pretende aproximarse a los principales conceptos clave del discurso teórico de Aldo van Eyck, no existe una pretensión de tratar pormenorizadamente el significado —ni incluso la totalidad— de los mismos. En primer lugar porque tal empresa tendría una dimensión lo bastante amplia como para poder convertirla en un tema autónomo de investigación (provocando una considerable divergencia de objetivos respecto a la presente tesis), y en segundo lugar porque sería difícil acometer el propósito con mayor solvencia y amplitud de la que demuestra Francis Strauven en su libro *The shape of relativity*. No obstante, la fase de lectura y estudio de los textos originales de Aldo van Eyck no sólo confirmó la pertinencia de incluir esta ‘terminología propia’ en el presente trabajo, sino también el modo coherente de hacerlo respecto a la temática general propuesta. En este sentido, se recoge aquí un interés por aquella parte de su discurso en la que estos conceptos parecen fundirse o vincularse precisamente con su manera de entender la dimensión humana de la arquitectura lo cual, a su vez, permite acercarse y comprender mejor el significado de los mismos.

Dentro del discurso de Aldo van Eyck, se consideran ahora tres términos o ideas que lo caracterizan de manera particular. El concepto de ‘fenómeno gemelo’ (o ‘fenómeno dual’), la importancia de ‘lo intermedio’, y su concepto de ‘relatividad’. Si el segundo (lo intermedio) está estrechamente relacionado con el primero (fenómeno gemelo), la idea de relatividad —de modo más o menos explícito— acaba impregnando el conjunto de su pensamiento arquitectónico. Más allá del significado de cada uno de ellos, este capítulo profundiza sobre su respectiva vinculación con el tema de estudio propuesto que, por otro lado, resulta formar parte esencial de los mismos. De esta forma, los escritos originales recogidos a continuación condensan colectiva y simultáneamente la idea clave de Aldo van Eyck respecto a la dimensión humana de la arquitectura: el compromiso del arquitecto por responder desde la sensibilidad y el compromiso profesional a las verdaderas necesidades de los usuarios.

101

‘Fenómeno gemelo’ o ‘fenómeno dual’.

Según la cronología del texto en cuestión, a lo largo de la producción escrita de Aldo van Eyck se pueden encontrar indistintamente los términos ‘fenómeno dual’ o ‘fenómeno gemelo’ para expresar una misma idea. Esta circunstancia responde en realidad a un cambio consciente provocado por el propio autor en 1962 quien, preocupado porque no fuera confundido con el concepto de ‘dualismo’, deja de utilizar el primero a favor del segundo. En palabras de Francis Strauven, “un fenómeno dual resulta de la interacción de dos opuestos que están reconciliados, llegando a ser mitades complementarias que se



[Imagen 1]. Sigfried Giedion.



[Imagen 2]. Sigfried Giedion (tercero por la izquierda), acompañado de Gregori Warchavchik, Lasar Segall y Pietro Maria.

refuerzan la una a la otra y que forman una unidad dinámica”. No obstante y a pesar de lo ajustado de esta definición, debido a la importante carga teórica y conceptual de este tipo de ideas dentro del (muchas veces además) complejo discurso de van Eyck, será mucho más fácil aproximarse al término a través de sus propias palabras. Con el texto que se transcribe a continuación se propone llegar a las claves generales que caracterizan el fenómeno dual de van Eyck a través del análisis de una de sus múltiples manifestaciones o variables: la dicotomía ‘individualidad-colectividad’. El valor añadido de este texto perteneciente a una carta dirigida a Sigfried Giedion [Imagen 1] [Imagen 2] en 1950 radica en que se trata de la primera vez que Aldo van Eyck deja constancia escrita del término.

La colectividad (un buen comienzo) no es un bien moral sino un fenómeno primario paralelo y no menos primario que el fenómeno de la individualidad. Cuando pienso en ‘*man in equipoise*’,⁵⁰ inmediatamente pienso en este fenómeno dual de la relación entre el arte, la ciencia, la religión y el modelo social, en cómo todo el arte vital —no, todo lo vital y creativo— surge cuando la colectividad y la individualidad coinciden simultáneamente con el cambio de conciencia. ¿Por qué no decir que la conciencia es el conocimiento del cambio? Entonces, parece obvio que el arte debería ser la recompensa de tal integrada conciencia.⁵¹

Desde un punto de vista semántico, resulta interesante observar cómo van Eyck equipara la colectividad con la individualidad, al afirmar que la primera no es menos primaria que la segunda. De esta afirmación se puede deducir no sólo que parece recoger una creencia generalizada de que la colectividad es un fenómeno menos primario que el de la individualidad, sino que él da por errónea tal consideración. Acotado en un contexto en el que van Eyck le aconseja a Giedion la importancia de que una revista de arte de la UNESCO apueste por un contenido representativo de la producción artística de todas las culturas (tanto geográfica como cronológicamente hablando) con el fin de tender puentes y generar una fraternidad interracial verdadera (*Art is ‘mondiale’ not international*), con sus palabras está expresando la importancia de fomentar el arte de la ‘nueva realidad’: un arte tan coherente con los modos de vida de los nuevos tiempos y tan participativo que pudiera llegar a ser anónimo.

103

⁵⁰ Texto del propio Sigfried Giedion publicado hacia 1948 cuya traducción vendría a ser “hombre en equilibrio”.

⁵¹ Fragmento traducido de la carta titulada “Sobre la función de una revista de arte de la UNESCO” (*On the function of a UNESCO art review*) que Aldo van Eyck escribe a Sigfried Giedion (seguramente hacia septiembre de 1950).

Así, al afirmar que el arte vital surge cuando colectividad e individualidad coinciden simultáneamente con el cambio de conciencia, está rubricando la importancia del equilibrio entre ambos factores en el seno de la producción artística de su tiempo (arte vital). Es decir, van Eyck apuesta por una arquitectura donde ambos conceptos no sólo conviven, sino que se retroalimentan: por un lado, la colectividad entendida como el conjunto de principios o valores compartidos por aquéllos que participan de la 'nueva conciencia', cuyo fin es reconciliar los modos de habitar del hombre con su propia naturaleza; y por otro lado, la individualidad entendida como la libertad del artista para codificar esos principios compartidos (colectivos) a partir de su propia imaginación. En definitiva, dos conceptos aparentemente opuestos pero que, a través del discurso de van Eyck, no sólo se aprecia que son capaces de convivir, sino que se complementan hasta el punto que uno necesita del otro para adquirir completamente su significado (fenómeno dual o fenómeno gemelo).

Relatividad.

Continuando con la aproximación a las ideas clave del discurso de Aldo van Eyck, el texto reproducido ahora conduce inmejorablemente hacia una de las principales señas de identidad de su pensamiento arquitectónico: su concepto de relatividad.

104

Tan sólo queda una guía para nosotros, llámala imaginación, llámala sensibilidad creativa. Sin este tercer ojo, todo permanece oscuro. El objetivo de la educación es desarrollar este tercer ojo, con el cual podemos discernir lo que es constante en todas las cosas y lo que está en constante cambio, con el que podemos rechazar lo que no es constante ni está en constante cambio, es decir lo que es culturalmente irrelevante y espiritualmente fallido. (El doble uso de "constante" trata de ilustrar no unos opuestos, es decir, constante y cambiante, sino una unidad análoga al tiempo-espacio. De hecho, se reduce a la misma cosa).⁵²

La visión relativista de Aldo van Eyck se explica casi a partir del significado estricto (o científico) del término; es decir, si la teoría de la relatividad de Einstein enunciaba que la percepción del espacio y el tiempo depende del estado de movimiento del observador, de un modo coherente van Eyck considera que la unidad espacio-tiempo es un factor determinante en la configuración de la identidad de las cosas. Así, aunque cualquier elemento de nuestro entorno presenta una identidad propia, no se debe entender ésta como algo estático, sino como algo dinámico; esto es, la identidad no está vinculada

⁵² *Ibidem.*

únicamente a una connotación espacial, sino que se trata de un concepto que se modifica o evoluciona de acuerdo con el contexto espacio-tiempo en el que se manifiesta. En sus propias palabras, resulta necesario distinguir entre “lo que es constante en todas las cosas y lo que está en constante cambio” para poder diferenciarlo de “lo culturalmente irrelevante y espiritualmente fallido”. Sin embargo, su apuesta firme por una identidad dinámica de las cosas queda recogida cuando en última instancia concluye que la verdadera identidad de las cosas queda definida por “lo que es constante y está en constante cambio”.

En consecuencia, en el contexto de la dimensión humana de la arquitectura, van Eyck confía en este proceso de observación sensible para descubrir y consolidar aquellos componentes susceptibles de conformar la deseada ‘nueva realidad’. O lo que es lo mismo, será a través de esta manera de apreciar la verdadera identidad de las cosas (y por tanto lo verdaderamente esencial del mundo) como será posible dar con los auténticos fundamentos de la ‘nueva sociedad’. En este contexto, la imaginación (o la sensibilidad creativa) se presenta como la principal herramienta (o “tercer ojo”) con la que poder dirigir tal proceso, de manera que es en este punto cuando mejor se puede entender el significado y la trascendencia de su afirmación inicial acerca de fomentar una educación cuyo objetivo sea “desarrollar este tercer ojo”. De hecho, el peso que Van Eyck le da a esta sensibilidad creativa es aún más amplio que el que Herbert Read⁵³ recoge en su libro *Education through Art* —del que Van Eyck tenía una copia firmada por el autor—. Mientras que para Read (y como muy bien apunta el explícito título de su libro) el valor de este “tercer ojo” se acota en un contexto pedagógico basado en el poder “persuasivo y comunicativo” que él y Carola Giedion-Welcker le otorgaban al arte visual, para Van Eyck la trascendencia de esta sensibilidad creativa radica en que se erige como “el único instrumento que nos queda para detectar la estructura espiritual de una nueva era”.

105

Legados a este punto, y volviendo sobre la referida carta que Aldo van Eyck le escribe a Sigfried Giedion, es posible ya interpretar con mayor criterio uno de sus párrafos más densos —y más relevantes para la presente investigación— que, curiosamente, se desarrolla en los primeros pasajes de la misma.

Así, el arte hoy en día ya no representa la cultura, sino la existencia humana como tal. El arte no es otra cosa que todo lo próximo a la naturaleza. Quiero decir que la vida (el progreso de la conciencia

⁵³ Herbert Edward Read (1893-1968), pensador, novelista y poeta inglés cuyos textos abarcan desde la filosofía o la política, hasta la literatura o el arte, escribe *Education through Art* (Educación por el arte) en 1943.

humana en tiempo y espacio) debe hoy día estar identificado con el arte, en lugar del arte con la vida.⁵⁴

Si el arte más tradicional (incluso primitivo) se había basado en la representación de escenas habituales de la sociedad donde se generó, la propuesta es que sea ahora la propia vida de las personas la que se identifique con el arte contemporáneo. Pero entonces, ¿cómo exactamente pueden nuestras pautas de comportamiento tomar como referente la producción artística? Como es lógico, van Eyck no se está refiriendo a una transposición directa o a un paralelismo formal desprovisto de contenidos. En realidad son los principios fundamentales que aquellas personas intelectual y culturalmente adelantadas ('nueva consciencia') vienen plasmando en su producción artística los que representan el verdadero asunto de interés, constituyendo así los referentes potenciales sobre los que cimentar el necesario proceso de transformación social. No se trata en definitiva de disfrazar la cotidianidad de las personas a partir de la estética generada por el "arte vital", sino más bien de aprehender aquellos nuevos principios, anhelos y aspiraciones desde los que esta plasticidad y este arte se originaron. Finalmente y a través de la propia carta, van Eyck deja constancia de por qué considera que es el arte vital el "único instrumento" capaz de liderar esta transformación.

106

[...] Que el arte hoy en día es vida, porque la vida se ha convertido en un vacío, que el arte es cultura, porque la cultura de hoy en día se ha echado a perder. Que el arte es religión, porque la religión hoy en día se ha vuelto amarga. Que el arte es individualidad, porque hoy en día la individualidad significa egoísmo. Que el arte es colectividad porque hoy en día la colectividad ya no significa nada.

Quizás es mejor decir que ese arte ha sustituido temporalmente —o que por sí solo representa— la vida, la cultura, la religión, la individualidad y la colectividad.⁵⁵

En definitiva, en el trasfondo del concepto de relatividad desarrollado por Aldo van Eyck subyace en esencia un sentimiento generalizado de diálogo y libertad. Frente a la desfasada jerarquía de valores en la que para él se basa el panorama artístico —y social, político o cultural— anterior a las vanguardias de principios del siglo XX, el escenario que estos artistas de la 'nueva consciencia' presentan y proponen resulta ser radicalmente distinto. Las obras de arte modernas ya no más van a limitarse a plasmar una realidad estética inmutable a través de una representación explícita y directa que no admite discusión, debate o interpretaciones alternativas sino que, ahora la

⁵⁴ Op. cit.

⁵⁵ Op. cit.

expresión artística tendrá la capacidad de fomentar el desarrollo intelectual en lugar de tan sólo satisfacer nuestros sentidos (fundamentalmente el visual).

[...] Después de todo, Mondrian y Miró —a quienes Baljeu⁵⁶ presenta como embajadores de dos mundos en apariencia opuestos— eran en primer lugar integrantes del mismo “gran disturbio” (*great riot*) y contrarios a la misma jerarquía de valores desfasada. Con su imaginación plástica Miró fascinantemente abrió una brecha en la asfixiante fosilización que hace imposible cualquier forma de metamorfosis (¿Es un perro? Miró: Sí. ¿O es un ganso? Miró: Sí. ¿O es un niño? Miró: Sí.) Abrió una brecha en los bastiones tras los cuales cada fenómeno se atrincheraba en el aislamiento, creó una vez más un mito más tangible que un milímetro o un segundo, y así a su manera descubrió el “interior de la mirada”. De este modo todo termina de nuevo en el hombre, como los animales en el arca de Noé. “Un hombre en el mundo, así es el poeta moderno”, dijo Max Jacob. Con su neo-plasticismo, Mondrian atravesó espléndidamente la asfixiante fosilización de un mundo donde cada uno se cierra al resto. Con esta universalidad todos los opuestos se pusieron en equilibrio. Se liberaron a sí mismos del rígido bastión de su forma ‘particular’ y de su significado restrictivo para relacionarse de modo recíproco (es decir, puro) entre ellos. En Miró el mundo fue hecho relativo dentro de un hombre, en Mondrian el hombre fue hecho relativo dentro del mundo. Ahora, el primero sería inconcebible sin el segundo, y viceversa.⁵⁷

107

En realidad, la principal finalidad de este texto pronunciado por van Eyck en 1962 en el Museo Stedelijk de Ámsterdam era manifestar a los galardonados ese año con el premio Sikkens (los editores de la revista *Structure*) su discrepancia con la línea editorial de esta publicación, de establecer diferencias y jerarquías entre los diferentes movimientos (y artistas) de las vanguardias. Sin embargo,

⁵⁶ El artista neerlandés Joos Baljeu (1925-1991) funda en 1958 la revista *Structure* en un afán de revalorizar los postulados estéticos del movimiento *De Stijl*. Aunque desde el principio trató que Aldo van Eyck colaborara con la publicación, éste mantuvo una postura crítica con el enfoque de la revista que le llevó a no participar finalmente en la misma. Cuando en 1962 los editores de *Structure* reciben el premio Sikkens y van Eyck es llamado para presentar a los flamantes ganadores (en calidad de premiado en la edición de 1961), aprovecha su discurso para plasmar este pensamiento crítico.

⁵⁷ Fragmento traducido del discurso dado por Aldo van Eyck con motivo del premio Sikkens de 1962 otorgado a los editores de la revista *Structure*. La fábrica de pinturas Sikkens otorgaba este premio “como signo de reconocimiento para un artista cuyo trabajo había logrado una síntesis de espacio y color”. Van Eyck obtiene este galardón en dos ocasiones: en 1960 junto con Constant por su experimento de ‘colorismo espacial’, y en 1961 junto con su cuñado Jost van Roojen por la zona de juegos en el Ámsterdam Zeedijk.



[Imagen 3]. Herman Hertzberger (recibiendo la Medalla de Oro del RIBA 2012).

108



[Imagen 4]. Jaap Bakema.

para el caso que nos ocupa, se trata de un magnífico retrato de su visión relativista del arte y el mundo. Así, tomando en este caso las figuras de Miró y Mondrian, van Eyck ejemplifica a la perfección cómo —con independencia de cada codificación artística— en el ‘arte vital’ se configura un escenario donde aquello que se representa ya no sólo no es inmutable, sino que nos permite a cada uno encontrar nuestra propia interpretación; una interpretación de la realidad plasmada por el artista a la que llegamos a través de nuestra propia sensibilidad y que nos aporta respuestas. Es decir, se genera un contexto artístico nuevo, abierto, agitado, revelador e intelectualmente dinámico. Un marco de referencia donde ya nada es lo que parece (o mejor, ya nada parece lo que es), y donde todo es interpretable, debatible, relativo. En definitiva, un interesante ejemplo del que poder aprender en términos sociales.

La relatividad presupone la participación del sujeto, y así la plena presencia del hombre, no sólo de sus ojos. El espacio por tanto es (y significa) la experiencia de éste. Es la contra-forma construida de la mente.⁵⁸

‘Lo intermedio’.

El concepto de lo intermedio (*the ‘in-between’*) aparece ya en “La historia de otra idea” (*The story of another idea*), el primer número de la revista *Forum* que Aldo van Eyck compone con motivo de la llegada en 1959 del nuevo consejo editorial (del que él forma parte junto con personajes de la talla de Bakema o Hertzberger) [Imagen 3] [Imagen 4]. De hecho, a lo largo de los números iniciales aparecidos durante el primer año de trabajo del joven equipo, el asunto de lo intermedio resulta ser el principal tema de interés tratado.

Aunque se trata de un término familiar para Aldo van Eyck gracias a su estrecha vinculación con el mundo de la poesía (disciplina que le fascina desde su juventud), en el ámbito propiamente arquitectónico lo escucha por primera vez en 1952 de la boca de los jóvenes suizos Rolf Gutmann y Theo Manz con motivo de su intervención en el congreso CIAM (intermedio) de Sigtuna. Al año siguiente, durante el IX CIAM celebrado en Aix-en-Provence (1953), la misma idea vuelve a aparecer, si bien esta vez cristalizada en el concepto de ‘umbral’ (*‘doorstep’* o *‘threshold’*) de Alison y Peter Smithson [Imagen 5] [Imagen 6]. Sin embargo, el término presentado por el matrimonio británico tenía para van Eyck una connotación bastante limitada o, al menos, no tan compleja y relevante de lo que ‘lo intermedio’ terminaría representando dentro de su propio discurso arquitectónico.

⁵⁸ *Ibidem.*



[Imagen 5]. Alison y Peter Smithson.



[Imagen 6]. Alison y Peter Smithson.

Aldo van Eyck vincula conceptualmente lo intermedio con el esquema fundamental de la mente humana. En este sentido, del mismo modo que nuestra mente se compone de una parte intelectual y una parte emocional entre las cuales no existe *de facto* una separación explícita, también lo intermedio en arquitectura es partícipe de dos realidades independientes que allí se encuentran. Así, la puerta⁵⁹ de acceso a una casa no representa en realidad el punto donde el interior y el exterior, o lo privado y lo público se diferencian bruscamente, sino el ámbito intermedio donde ambos componentes se solapan, configurando entonces un espacio singular. Por tanto, al igual que en el ser humano —en su mente— no existe una barrera que divida lo emocional de lo intelectual, sino que más bien son elementos que se funden y se complementan en él, también en arquitectura lo intermedio es a la vez abierto y cerrado, lleno y vacío, reconciliando así mitades enfrentadas (vinculación con el ‘fenómeno gemelo’ o ‘fenómeno dual’).

Hay una cosa más que ha estado creciendo en mi cabeza desde que los Smithson pronunciaron la palabra “umbral” en Aix. No me ha dejado desde entonces. He estado reflexionando sobre ello, ampliando el significado tan lejos como podía estirlo. He ido incluso tan lejos como para identificarlo como un símbolo que nos remite a la arquitectura como tal y que ésta debería conquistar. Establecer “lo intermedio” es reconciliar polaridades opuestas. Proporcionad el lugar donde puedan intercambiarse y restableceréis el fenómeno dual original.⁶⁰

111

A diferencia de los Smithson, más que limitarlo prácticamente a la transición entre la casa y la calle, Van Eyck extiende el significado de umbral (lo intermedio) hasta abarcar cualquier relación importante entre persona y objeto o entre persona y persona. Como es evidente, “esta relación entre individuos no debe ser situada en su interior sino literalmente entre ellos”.⁶¹ De ahí la

⁵⁹ “[...] quiero mostrar mi aprecio por Aldo [van Eyck] que habló sencillamente de una puerta. Creo que es maravilloso estudiar los aspectos de la arquitectura desde ese punto de vista. [...]”. Cita tomada de la charla que Louis Kahn dio en la clausura del XI Congreso CIAM de Otterlo en 1959 (transcrita en “New Frontiers in Architecture: CIAM in Otterlo 1959” incluida en el libro KAHN, Louis I. *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*).

⁶⁰ Fragmento traducido de la charla que Aldo van Eyck da en 1959 durante el congreso de Otterlo (las cintas de casete originales donde se grabaron estas intervenciones se encuentran depositadas en *Nai Rotterdam*).

⁶¹ Traducción de Francis Strauven en *The shape of relativity* (pág. 355), en alusión a la opinión que sobre el concepto ‘humano’ expresa el filósofo existencialista religioso Martin Buber (1878-1965) en su libro *¿Qué es el hombre?* (*Das Problem des Menschen*, 1943).

trascendencia de lo intermedio como ámbito (o 'reino' [*realm*] en palabras del propio van Eyck) donde se relacionan dos realidades independientes —o incluso contrapuestas— pero condenadas a complementarse. Y de ahí también la importancia de que la arquitectura (o el urbanismo) con el objeto de cultivar su dimensión humana preste una especial atención a estos espacios intermedios donde las personas se encuentran y se relacionan.

2.5. VINCULACIÓN CON OTRAS CARACTERIZACIONES DE LA DIMENSIÓN HUMANA DE LA ARQUITECTURA (DE LAS VANGUARDIAS A LA POSMODERNIDAD).

Además de describir el concepto de 'dimensión humana' de la arquitectura latente en el pensamiento de Aldo van Eyck, la aproximación abordada por los diferentes apartados que componen esta parte de la tesis ("2. Escrita: La dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck a través de su discurso teórico") facilita relacionar dicha caracterización con las desarrolladas por otros arquitectos (o corrientes arquitectónicas) de la época. En la medida que el presente capítulo pretende ocuparse de este propósito, una lectura previa de la separata titulada "La dimensión social de la arquitectura desde las Vanguardias a la Posmodernidad: caracterizaciones seleccionadas" (apéndice 2), ayudaría a afrontar este apartado conforme al modo en que se han tratado los contenidos; esto es, a partir de la consideración conjunta de las diferentes manifestaciones contempladas, y abordando directamente las diferentes temáticas recogidas: "derechos colectivos y derechos individuales de los usuarios en arquitectura", "participación popular y herencia cultural en arquitectura", y "compromiso humano (o social) y compromiso político/ideológico en arquitectura". En este sentido, la pretensión no es establecer con cada uno de los casos seleccionados una comparativa extensa y completa de todos los aspectos que componen la configuración del concepto de dimensión humana, sino detectar las vinculaciones existentes a partir de los temas tratados. Es decir, si del estudio temático previo es posible concluir que, en relación al binomio arquitectura-sociedad (o arquitectura-usuario), a lo largo del periodo estudiado los arquitectos parecen compartir el interés por una serie de asuntos recurrentes, a continuación se describe el modo en que estas cuestiones quedan caracterizadas dentro del discurso teórico de Aldo van Eyck. Así, a grandes rasgos: el caso de la Bauhaus ejemplifica la discusión entre los derechos colectivos y los derechos individuales de los usuarios en arquitectura (o de qué necesidades deben ser prioritarias a la hora de configurar y construir el proyecto), en un contexto-oposición entre la expresión artística y la estandarización; los ejemplos de John Turner, N. J. Habraken o el *Arbeitsrat Für Kunst*, subrayan el compromiso por satisfacer las verdaderas aspiraciones vitales del usuario, a partir de una especial atención por la participación activa de éste en el proceso arquitectónico y de la recuperación de las raíces culturales propias; mientras que las comparativas con la arquitectura de la vanguardia rusa, el CIAM americano y el Populismo, enfatizan la diferencia entre el estricto compromiso humano (o social) del arquitecto, y el ejercicio profesional condicionado por el compromiso político o ideológico.

Derechos colectivos y derechos individuales de los usuarios en arquitectura.

Otra observación provocadora pero fundamental: ¿por qué no representaron los CIAM un clima tal como para que a C.W.⁶² le hubiera gustado venir — o hubiera podido ser uno de sus miembros destacados? ¿Por qué? ¿Por qué? Pregúntate eso. Y ¿por qué —tú mencionaste esto con toda la razón— Barbara Hepworth⁶³ no quiso participar en Bridgwater? Por la misma razón. ¿Por qué? Pues debido a esos deplorables diletantes espirituales llamados arquitectos — esos profesionales sabelotodo que no saben nada. Porque las personas inadecuadas que rezuma la sociedad se convierten en arquitectos. Las personas justas se convierten en poetas aún sin llegar a ser buenos — o en pintores. El CIAM tenía tanto miedo del arte que se enamoró de la pseudo-ciencia, es decir, la ciencia mal aplicada — la técnica.⁶⁴

Esta alusión de Aldo van Eyck sobre la 'técnica' da una idea de su postura mantenida acerca del papel desempeñado por la producción industrial y la estandarización en el proceso arquitectónico. Su actitud al respecto no tiene tanto que ver con que se oponga al progreso introducido por los avances tecnológicos, sino más bien con que denuncie la excesiva confianza depositada en la técnica por parte de amplios sectores de la arquitectura moderna, máxime si este protagonismo otorgado resulta ser en detrimento de otras componentes tan fundamentales como habitualmente olvidadas por estos arquitectos, como la imaginación, la creatividad y la atención a las necesidades particulares de cada usuario. En este sentido, y como se desarrollará a continuación, se puede entender que esta postura específica de Aldo van Eyck comparte premisas con aquélla mantenida por la facción más expresionista de la **Bauhaus** (y se distancia por tanto de la de su sector más funcionalista).

⁶² Alusión a Carola Giedion-Welcker.

⁶³ La escultora británica Jocelyn Barbara Hepworth (1903-1975), desarrolla durante el siglo XX una interesante obra artística basada en la abstracción y en la experimentación de los espacios huecos en la escultura. Un gran número de creaciones suyas pueden disfrutarse actualmente en el Museo Kröller-Müller de Otterlo (Países Bajos).

⁶⁴ Fragmento traducido de una carta que Aldo van Eyck le escribe a Sigfried Giedion en contestación a otra anterior de éste acerca de la disolución de los CIAM. Teniendo en cuenta que Giedion escribe su carta abierta en nombre del anterior Consejo CIAM el 10 de diciembre de 1960, el texto de van Eyck tuvo que ser escrito en los días inmediatamente posteriores (recordemos que los CIAM se habían disuelto el año anterior).

No parece casual pues que, en otro pasaje de esta misma carta dirigida a Giedion, Aldo van Eyck se refiera de un modo directo al personaje que seguramente con más fuerza representa esa línea puramente funcionalista-racionalista de la Bauhaus: Walter Gropius. En la primera versión que escribe de “La historia de otra idea” (*The Story of another Idea*) y que distribuye entre los participantes del XI Congreso CIAM de Otterlo (1959), van Eyck se refería a Gropius como “el personaje más gris que haya aspirado a la fama”. A pesar de que en la versión inmediatamente posterior publicada en *Forum*⁶⁵ rectifica describiéndolo como “un perseverante pedagogo del arte más que un artista”, en su carta a Giedion van Eyck parece disculparse por la dureza de sus palabras. En este sentido, a la vez que reafirma su archiconocida admiración por los ‘pioneros’ de la Modernidad, justifica su postura crítica sobre Gropius por simbolizar la línea de la Bauhaus que llegó a los CIAM y con la que él más discrepa.

En efecto, los arquitectos que representaban la sección más expresionista dentro de la Bauhaus perdieron definitivamente el pulso frente a los denominados funcionalistas, hasta el punto que muchos de aquéllos terminaron cediendo ante los planteamientos más racionalistas en virtud de las circunstancias económicas y con la idea de poder desarrollarse profesionalmente. Debido en gran parte a las circunstancias del contexto social del momento, aquellos discursos arquitectónicos cimentados sobre la imaginación, la expresión artística y una actitud ciertamente ‘pre-existencialista’ terminaron por perder fuerza ante el poder y la operatividad de la estandarización y la producción industrial (ver apéndice 2, capítulo “Bauhaus: el estándar en arquitectura ante las nuevas necesidades sociales”).

La vinculación entre el pensamiento arquitectónico de van Eyck y la postura desarrollada por esta línea más expresionista de la Bauhaus presenta una correspondencia tan propositiva como programática. Es decir, si por un lado ambos discursos confían en la imaginación, la originalidad, la creatividad o —en una palabra— la expresión artística como principales herramientas para generar una arquitectura adaptada a las necesidades de los personas, es precisamente en el modo de entender esta relación entre la arquitectura y sus futuros usuarios donde se encuentra el verdadero punto de partida común. Así, la preocupación de Aldo van Eyck o el Team 10 (en la línea del pensamiento existencialista) por atender desde la arquitectura las aspiraciones diferentes y cambiantes de los usuarios, plantea un paralelismo con la actitud mantenida por el sector expresionista de la Bauhaus, plasmada especialmente en el contexto de las políticas públicas de promoción de vivienda social: si cada unidad familiar puede presentar un conjunto de necesidades diferenciadas y

⁶⁵ *The story of another idea* se publica en la revista *Forum* en septiembre de 1959.



[Imagen 1]. Edificio de la Bauhaus (Walter Gropius, Dessau 1926).

específicas, la respuesta arquitectónica dada debería responder —dentro de la propuesta general— con diseños adaptados a las mismas.

Resulta evidente no obstante que, a su vez, los dos casos presentan diferencias notables que no sólo matizan tal correspondencia descrita, sino que en parte también explican la disparidad entre los desenlaces de ambas iniciativas: si bien los respectivos panoramas políticos responden nuevamente a una situación análoga, no sucederá lo mismo con el contexto social asociado a cada uno de ellos. En el caso de la Bauhaus (años 1920) [Imagen 1] encontramos un viejo continente sumido en grandes inestabilidades de orden político, y con una sociedad que no cuenta mayoritariamente con las dotaciones mínimas exigibles en materia de habitabilidad (tanto en el ámbito de la vivienda como en el de las dotaciones públicas). Sin embargo, aunque el contexto político del Team 10 (años 1950-60) se caracteriza también por una gran tensión internacional, esta vez representada por el enfrentamiento entre el bloque capitalista y el comunista a través de la ‘Guerra Fría’, la sociedad europea (y occidental) disfruta de una situación generalizada de ‘bienestar’ donde los estándares de habitabilidad resultan ya considerablemente aceptables, sobre todo si se comparan con aquéllos del período de entreguerras. Es decir, parece comprensible que ante tal disparidad en cuanto a la disponibilidad de recursos y a la necesidad de mejoras sociales en uno y otro caso, fuera en el primero de ellos —caracterizado por la dificultad de dotar a toda la población de unos estándares de vida mínimos— donde prevalecieran los intereses colectivos sobre los individuales, mientras que en el caso del contexto del Team 10 en gran parte terminara sucediendo lo contrario.

119

Visto con perspectiva, resulta predecible —e incluso esperable— que ante el panorama de una sociedad que mayoritariamente no cuenta con unas condiciones de habitabilidad mínimamente aceptables, el debate interno de la Bauhaus se resolviera con la victoria de los criterios cuantitativos sobre los cualitativos. Para la línea funcionalista era fundamental que el mayor número de personas posible pudiera contar con un *existenzminimum* establecido con anterioridad, aunque para ello hubiera que renunciar al desarrollo de soluciones arquitectónicas cualitativamente mejores (desde el punto de vista del diseño o de la construcción). En este sentido, la organización de trabajo propuesta era del todo coherente con esta perspectiva: aprovechar los adelantos de la industria para generar soluciones estándar al mejor precio posible (lo que acarrearía por ejemplo la casi inexistente diferenciación tipológica dentro de las promociones en base a principios de productividad), y optimizar el proceso arquitectónico y constructivo a partir de la buena formación y del trabajo conjunto de artistas y artesanos (la aproximación del estudio al taller). En cualquier caso y a diferencia de una parte importante de la arquitectura surgida de los CIAM, la Bauhaus no representa un colectivo que proyectaba

de modo consciente para un hombre modélico capaz de condensar los valores anhelados de una sociedad moderna perfecta (Positivismo), sino más bien un conjunto de profesionales socialmente implicados dedicados a paliar las intensas y extensivas carencias de la sociedad de su tiempo.

Por contra, la radiografía del contexto social y arquitectónico en el que van Eyck (y el Team 10) desarrolla su actividad profesional, y al cual le dedica gran parte de sus críticas, es considerablemente distinta. Tras los primeros años de recuperación posteriores a la segunda guerra mundial, la arquitectura del Movimiento Moderno funciona a pleno rendimiento —y con amplios poderes— en el panorama internacional. Las sociedades occidentales ya no se caracterizan por la precariedad distintiva del período de entreguerras, sino por un importante crecimiento económico que provoca la mejora de las condiciones de vida de la población. Se consolida la clase media e irrumpe en el debate un término prácticamente inusitado hasta el momento: el confort. En consecuencia, la arquitectura moderna de la órbita CIAM se dedica a trabajar en ambas direcciones: si las soluciones urbanísticas y edilicias de la Bauhaus estaban encaminadas a proporcionar un concepto concreto de *existenzminimum* para la masa social trabajadora (y empobrecida), la preocupación ahora será generar productos arquitectónicos que, igualmente ligados a las ventajas de los avances técnicos, proporcionen a la clase media un marco 'confortable' donde vivir y relacionarse. Si el concepto de confort definido (casi) unilateralmente por el Movimiento Moderno respondía a los principios dominantes del Positivismo, la formalización del mismo corrió a cargo de un lenguaje arquitectónico heredero del desarrollado en las primeras décadas de la arquitectura de la Modernidad (es decir, de la producción artística de las vanguardias o de lo que van Eyck llamaba los 'pioneros'). Esta manera de servirse de aquel 'estilo' surgido de una generación de artistas comprometidos por redefinir el escenario donde el nuevo hombre moderno podría desarrollarse en cuerpo y alma, pero a la vez olvidándose en gran parte de los contenidos sobre los que todo se fraguó, representa una de las principales críticas de van Eyck (y sus almas gemelas) a la arquitectura moderna de su tiempo (años 1950-1960).

Por otro lado, además de esta denuncia sobre la incoherencia entre forma y contenido en la producción de este Movimiento Moderno (lo que van Eyck llama la 'vestimenta' y el 'cuerpo'), la otra gran crítica se centra precisamente en el modo de tratar este contenido, o en el concepto de dimensión humana barajado. Para van Eyck, la arquitectura generada por el CIAM tan sólo se preocupa por definir los parámetros arquitectónicos necesarios para configurar el hábitat óptimo de un usuario-tipo universal (llámese *modulor*). Por tanto, este planteamiento inicial plantearía dos fallos: por un lado, considerar que los criterios positivistas empleados en el proceso arquitectónico, basados casi en

exclusiva en la atención por las comodidades y facilidades materiales del ser humano a partir de la incorporación de los avances técnicos, eran suficientes para satisfacer las auténticas aspiraciones de este individuo-modelo; y por otro lado, y más importante aún, entender que en efecto la pluralidad y diversidad del ser humano no podía resumirse en un único usuario-tipo. Si de acuerdo con las premisas de partida (definición pragmática de confort) consideradas por el Movimiento Moderno estaría por demostrar que esta arquitectura pudiera satisfacer las necesidades de ese representante tipo de la clase media occidental (debido fundamentalmente a la desconsideración de los aspectos espirituales o no materiales del ser humano), ¿cómo se podría esperar que dicha producción arquitectónica tuviera la capacidad de generar un escenario donde los diferentes (y reales) usuarios posibles pudieran satisfacer sus verdaderas aspiraciones vitales?

En definitiva, si en el caso de la Bauhaus la precariedad del contexto social no pareció justificar la elaboración de aquellos proyectos que —si bien de gran interés— no eran capaces de lograr la optimización de los recursos disponibles con el objeto de dotar de un *existenzminimum* al mayor número posible de individuos, en el caso de van Eyck y el resto de coetáneos críticos con la arquitectura moderna, las mejores condiciones de vida de la población parecen contribuir en buena medida al triunfo final de los criterios en defensa de una arquitectura más imaginativa adaptada a las particularidades del usuario real. Es decir, a partir de la motivación común de responder —mediante la arquitectura— a las necesidades y aspiraciones de un ser humano tan real como diferenciado, y salvando las diferencias impuestas por los respectivos contextos político y cultural, ambas posturas representan un buen ejemplo de la importancia del factor humano en arquitectura, y de cómo el elemento social llega a condicionar el devenir de la producción arquitectónica.

121

Participación popular y herencia cultural en arquitectura.

El texto que se traduce y transcribe a continuación bien podría pasar por toda una declaración de intenciones del Estructuralismo en arquitectura. Sin embargo, se trata en realidad de un fragmento recogido por Aldo van Eyck en su ya mencionada “La Historia de otra Idea” (*The Story of another idea*), en concreto dentro de un epígrafe sintomáticamente titulado “Unos y otros nos encontraremos a mitad camino” (*We shall meet each other half way*), en referencia a la fascinación que los estudios sobre culturas primitivas introducidos en el IX CIAM de Aix-en-Provence despertaban entre algunos de los asistentes. Los autores de este fragmento son a su vez el propio van Eyck, Giedion y el resto de integrantes de la comisión nº2 del citado congreso de 1953, y los principales temas tratados son la importancia en arquitectura de las

raíces culturales de la sociedad y la participación de los usuarios en el proceso arquitectónico. Como se irá comprobando a continuación, la vinculación de ambas premisas resulta ser una constante a lo largo de los distintos discursos abordados, en la medida que ciertamente la segunda (la participación de los usuarios en el proceso arquitectónico) supone el mecanismo más natural de asegurar la presencia de la primera (la importancia en arquitectura de las raíces culturales de la sociedad).

8. Hemos entendido que los métodos técnicos modernos pueden muy bien ser combinados con materiales y métodos tradicionales. Para cumplir con las demandas materiales del hombre 'primitivo' uno necesita solamente suministrar un marco estructural para que su habilidad innata de formar y transformar arquitectura no sea destruida.

9. El hombre de Occidente tiene la obligación de dar los instrumentos necesarios, pero la propia gente completará el trabajo de acuerdo con sus propios estándares vitales.⁶⁶

Para van Eyck, recuperar en arquitectura la sabiduría contenida en los modos tradicionales de habitar del hombre es una manera de apostar por la configuración de entornos construidos donde el ser humano se halla en sintonía con su propia naturaleza. Además de los condicionantes o medios económicos disponibles, la caracterización de estos hábitats dependerá inevitablemente de las particularidades culturales que definen y diferencian a cada comunidad, y de su propia implicación en la consecución de objetivos. El modo como van Eyck expresa con sus propias palabras este sentimiento ambivalente caracterizado por combinar en arquitectura la incorporación de los avances positivos para el hombre, junto con la salvaguarda de aquellos valores de pertenencia a un lugar y a una cultura, puede hallarse a su vez en el propio texto introductorio a estas conclusiones 8 y 9 ("We shall meet each other half way"). En alusión directa a un futuro deseable en el que la cultura occidental aprenderá de la sabiduría de las culturas más primitivas (despreciada en gran parte hasta la fecha), van Eyck escenifica la conquista (casi) utópica de un 'punto intermedio' configurado a partir de un intercambio mutuo, a la vez que introduce una vez más su idea del fenómeno gemelo: mientras que la arquitectura moderna contribuiría con unos principios constitutivos (eminentemente técnicos) que permiten optimizar las condiciones de vida de la población, la aportación de estas sociedades lejanas vendría

⁶⁶ Fragmento traducido de GIEDION, VAN EYCK, et al., "Attitude vis-à-vis des Données Naturelles et des Civilisations Archaiques", report commission 2: "Rôle de l'esthétique dans l'habitat", CIAM 9 Aix-en Provence, 1953 (incluido en *The Story of another idea*).

representada precisamente por la introducción en el proceso arquitectónico de los modos tradicionales de habitar y de la participación popular.

A lo largo de toda su existencia el CIAM probablemente nunca experimentó nada más irresistible que su confrontación con estas regiones 'exteriores y humildes'. De frente con los frágiles vestigios del hombre arcaico, el CIAM reconoció, aunque demasiado tarde, la sencilla grandeza de una sociedad integrada —la sencilla magnificencia del gesto justo y del paso adecuado. *Voilà*, extremos en equilibrio —entusiasmo y resignación, control y pasión, felicidad y angustia, amor y odio— el metabolismo humano, la correcta circulación de la sangre, el patrón intacto.⁶⁷

Este valor otorgado a la herencia cultural en arquitectura, junto a la apuesta por introducir la participación activa de los usuarios en el proceso arquitectónico, remiten de modo directo al discurso desplegado a lo largo de toda su vida por **John Turner** (ver apéndice 2, capítulo "Crítica de las corrientes tecnológicas: el factor humano en los nuevos caminos para la arquitectura"). Este arquitecto británico de la segunda mitad del siglo XX dedicó prácticamente toda su vida al estudio de las nuevas posibilidades de habitar en sociedades no occidentales, concentrando de una manera especial su actividad en el entorno del continente Sudamericano. Su principal cometido fue investigar sobre el mejor modo como la arquitectura podía contribuir a la configuración de hábitats dignos para las clases sociales más humildes. Estos sectores de la población se caracterizaban (y caracterizan) por el gran número y la elevada densidad, y por concentrarse en la periferia de las grandes urbes o incluso formando nuevas y desestructuradas ciudades. Sin embargo, el propio Turner se dio cuenta de que muchas de las conclusiones arrojadas por su investigación terminaban por ser igualmente válidas para cualquier población de "masas sin preparación", incluidos por tanto los ámbitos sociales menos favorecidos de las propias naciones occidentales. La fórmula general propuesta por Turner es clara y directa: para la consecución de los objetivos propuestos resulta imprescindible que los habitantes de una determinada comunidad participen en la construcción de su hábitat. Y diferencia dos niveles o modalidades de participación igualmente decisivas: una inicial (de carácter verbal) donde se puedan determinar adecuadamente cuáles son los objetivos reales y específicos de la comunidad —no sirven aquí por tanto las fórmulas universales y estandarizadas de una determinada arquitectura—; y otra posterior vinculada con la construcción material propiamente dicha. Si la desconsideración de la primera llevaría a obtener una arquitectura insatisfactoria respecto de las necesidades particulares y

123

⁶⁷ Fragmento traducido de *The Story of another idea* (1959), titulado *We shall meet each other half way*.



[Imagen 2]. Fotografía interior de *Libertad para construir*, de John Turner.

reales de los futuros usuarios, ignorar la segunda modalidad de participación supondría un error económico, social y medioambiental, al no aprovechar el beneficio de incorporar los recursos propios y la tradición popular. Para Turner, cualquier estrategia arquitectónica que continuara basándose en el suministro de productos acabados y estándares para estas poblaciones estaba abocada al fracaso [Imagen 2].

Así, en esta misma línea, el texto de van Eyck, Giedion *et al* (reproducido anteriormente) no sólo recoge este sentimiento de proyectar una arquitectura que satisfaga los anhelos vitales de sus usuarios a través —entre otras— de la participación de éstos en el proceso arquitectónico, sino que parece ir más allá al mostrar las consecuencias del ‘fracaso’ vaticinado por Turner para cualquier otro tipo de intervención. Así, cuando se habla de “suministrar un marco estructural para que su habilidad innata de formar y transformar arquitectura no sea destruida” (en referencia a una de las comunidades tratadas), en realidad se está lanzando una seria advertencia acerca del riesgo último que implicaría gestionar inadecuadamente (desconsiderar) los recursos propios de una determinada sociedad: precipitar la pérdida o el olvido de su propio legado cultural y arquitectónico. Al igual que Turner, Aldo van Eyck le concede un extraordinario valor a esta herencia cultural de cada comunidad, en la medida que no sólo relaciona al individuo con aquellos componentes ‘atávicos’ del ser humano (capaces por tanto de reconciliarle con su propia naturaleza), sino que le vincula al mismo tiempo con sus raíces, con sus antepasados y, como consecuencia, con todo aquello que comparte con sus semejantes (y que le une a ellos) en un lugar y en un momento concretos. De hecho, los viajes que Aldo van Eyck realiza a lo largo de su vida para estudiar las condiciones de vida de las culturas primitivas, además de conectar con su interés personal y búsqueda por lo verdaderamente esencial en arquitectura, se explican a partir de esta importancia del sustrato cultural en el hecho arquitectónico.

125

En cualquier caso, esta idea de ‘participación popular’ en arquitectura remite asimismo a un interesante precedente dentro del contexto arquitectónico del siglo XX: el **Arbeitsrat für Kunst**. Salvando las distancias cronológicas y geográficas con los casos de Turner o van Eyck, lo cierto es que este ‘Consejo de Trabajo para el Arte’ representa un momento en la historia de la arquitectura donde la participación de la población en el hecho arquitectónico se destaca como la estrategia fundamental para resolver los problemas sociales del momento (ver apéndice 2, capítulo “*Arbeitsrat für Kunst* [Expresionismo]: precariedad social y participación popular en arquitectura”).

Profundamente empobrecida y convulsa a consecuencia de la derrota del país tras la Primera Guerra Mundial, la Alemania de la segunda década del

siglo pasado se enfrentaba a un serio problema de hacinamiento de la clase trabajadora en las ciudades, originado en la masiva migración de población rural que había conllevado la industrialización. En este contexto y con el fin de contribuir a la reconstrucción nacional, la propuesta del *Arbeitsrat für Kunst* era involucrar a estas masas en los procesos de 'producción artística', entendiendo el término como sinónimo de 'artesanía'. Es decir, la participación de esta clase trabajadora en los procesos productivos permitiría por un lado que se formasen en los diferentes oficios o profesiones, y por otro lado que el producto final obtenido alcanzara un óptimo grado de satisfacción y economía (en gran parte al ser desarrollado por ellos mismos).

Mención aparte de la ya apuntada disparidad de contextos, lo cierto es que el modo en que Aldo van Eyck entiende esta participación popular en arquitectura se diferencia conceptualmente del enfoque descrito para el *Arbeitsrat für Kunst* en un aspecto clave: mientras que el Consejo de trabajo para el Arte declara en su propio manifiesto⁶⁸ que todas sus iniciativas pasan por "la unión de las artes bajo las alas de una gran arquitectura", van Eyck cree de manera sólida en la no subordinación del resto de las artes plásticas a la arquitectura. Firme defensor de la equivalencia (y la independencia) entre la pintura, la escultura y la arquitectura, más bien al contrario su postura al respecto se caracteriza por defender y fomentar la cooperación y el aprendizaje recíproco entre ellas.

126

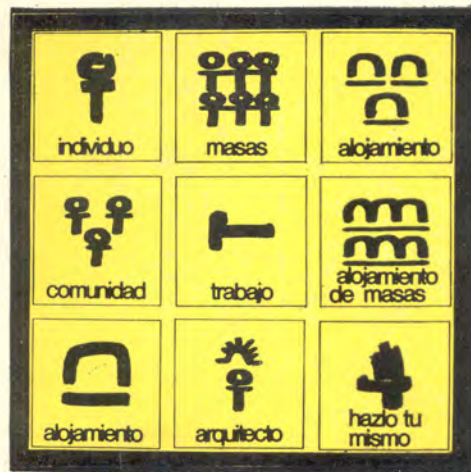
Por otro lado, es precisamente la otra premisa principal tratada durante los últimos párrafos —que se vinculaba con esta participación popular— la que termina de relacionar ambos discursos desde un punto de vista programático: la importancia del sustrato cultural en arquitectura. En este sentido, y como sucede con las respectivas posturas mantenidas en torno al término 'arquitectura tradicional', determinadas afirmaciones del *Arbeitsrat* —plasmadas en su legado escrito— parecería a primera vista que apuntan en una dirección contraria. Así, mientras que el *Arbeitsrat* manifiesta explícitamente su rechazo hacia "todo aquello que participe del *modus operandi*" de la arquitectura tradicional, van Eyck (y ni qué decir tiene el propio Turner) le otorga una importancia fundamental. Sin embargo, esta aparente contrariedad responde más bien a una cuestión de índole terminológico, en la medida que ambos planteamientos participan en realidad de una valoración equivalente. En su alusión a la arquitectura tradicional, el *Arbeitsrat* no se refiere tanto a la producción arquitectónica heredera y transmisora de las raíces culturales de la comunidad, como a aquella vinculada con los 'modos de hacer' decimonónicos, representante por tanto de unos valores sociales y productivos tan anacrónicos como opresores. Una arquitectura que, en gran

⁶⁸ Apéndice 2, capítulo "*Arbeitsrat für Kunst* (Expresionismo). Precariedad social y participación popular en arquitectura".

parte identificada con el legado estético y cultural de *Les Écoles de Beaux Arts*, se encuentra en las antípodas del sistema de participación popular planteado. Por otro lado y según la organización de trabajo propuesta, no tendría demasiado sentido considerar que el *Arbeitsrat* estuviera identificando esa 'arquitectura tradicional' con la 'vernácula' ya que, si era el propio pueblo el encargado de gestionar el proceso arquitectónico, parece inevitable que no terminara por transmitirse la herencia cultural implícita. Por consiguiente, teniendo en cuenta la defensa explícita que van Eyck realiza a favor de la arquitectura tradicional, en calidad de garante óptimo para configurar un entorno construido coherente con los modos naturales de habitar de una comunidad, parece evidente que, más allá de las afirmaciones terminológicas concretas, sus respectivos discursos comparten la confianza depositada en las raíces culturales y en el valor humano de la arquitectura. Aunque alejadas unas cuatro décadas y al margen de matices, estas posturas se vinculan conceptualmente a partir de la iniciativa de involucrar a los propios usuarios en el proceso arquitectónico, movidas en todo caso por la voluntad de construir un hábitat más adecuado a las necesidades reales de las personas.

El caso del arquitecto **N. John Habraken** rubrica este recorrido en torno a la apuesta por las raíces culturales y la participación popular como elementos clave en la configuración de la idea de dimensión humana de la arquitectura. No es casual por tanto que, ya en la primera alusión al texto recuperado sobre las conclusiones de la comisión nº2 del congreso CIAM de Aix-en-Provence, se introdujera que se trataba de una declaración de intenciones que bien podría atribuirse al pensamiento estructuralista en arquitectura. En este sentido, en una conversación mantenida con **Herman Hertzberger**⁶⁹ (representante de primera línea de esta corriente), el arquitecto neerlandés resumía la esencia del Estructuralismo a partir de la capacidad de los edificios de ir experimentando —a lo largo de su vida útil— modificaciones en función de las nuevas necesidades de sus usuarios. A este respecto, es importante enfatizar la pertinencia en esta definición del término 'modificaciones' en defecto de 'alteraciones' (ya que el segundo implícitamente insinuaría que los cambios realizados generan un edificio de 'menor' calidad que el original), así como incidir sobre el papel del arquitecto como responsable de proyectar una situación de origen compatible con esta evolución natural del edificio. Resulta asimismo evidente que, tanto en la génesis como en la materialización de estas variaciones o modificaciones arquitectónicas, los estructuralistas cuentan y confían con la participación de los propios usuarios.

⁶⁹ Conversación mantenida el 19 de abril de 2012 en el estudio de arquitectura de Herman Hertzberger en Gerard Doustraat 220 (Ámsterdam).



N. J. HABRAKEN

SOPORTES
una alternativa al
alojamiento
de masas

[Imagen 3]. Portada de la versión española del libro de N. J. Habraken.

Vinculado al movimiento estructuralista holandés, el arquitecto N. J. Habraken comienza a desarrollar sus teorías acerca del problema de la vivienda a gran escala hacia los años '60 del siglo pasado⁷⁰, si bien la versión inglesa⁷¹ de su más célebre obra *Supports, an Alternative to Mass Housing* no se publica hasta 1972 [Imagen 3]. Esencialmente, su discurso a este respecto parte de un doble planteamiento: por un lado, Habraken considera fundamental recurrir a los recursos de la industria para lograr una óptima dotación de viviendas para el pueblo ya que, además de representar un abaratamiento de costes (lo que posibilita llegar con un mismo presupuesto a un mayor número de personas), esta producción industrial permite establecer adecuados estándares de calidad e introducir los avances tecnológicos disponibles en arquitectura; y por otro lado, encuentra de igual forma decisivo que los propios usuarios se involucren de un modo activo en el proceso arquitectónico, en la medida que no sólo son quienes mejor conocen sus propias aspiraciones vitales, sino que nadie como ellos puede gestionar (en tiempo y forma) las necesarias modificaciones de su contexto arquitectónico inmediato. Más concretamente, Habraken acota esta participación popular al final del proceso, en el momento en que el arquitecto (sirviéndose de los avances técnicos) ha proporcionado ya el marco construido sobre el cual cada usuario puede configurar su propia célula residencial. De acuerdo con sus palabras, la industria será la encargada de proporcionar los “soportes” del proyecto (estructura e instalaciones), mientras que —sobre ese punto de partida— cada usuario (o unidad familiar) será el encargado de definir la configuración interior de su vivienda según sus necesidades. De este modo, mientras que la primera fase —propia del arquitecto— tiene un carácter estable y permanente en el tiempo (aunque con el objetivo de facilitar al máximo las futuras variaciones en la ocupación del espacio), la participación popular desarrollada a partir de la configuración inicial de esta ‘superestructura’ se prevé constante a lo largo de la vida útil del edificio (ver apéndice 2, capítulo “Crítica de las corrientes tecnológicas: el factor humano en los nuevos caminos para la arquitectura”).

129

En definitiva, retomando ahora aquéllos dos ‘puntos’ (el 8 y el 9) entresacados y transcritos de las conclusiones de la comisión nº2 del CIAM de Aix-en-Provence (fiel reflejo del pensamiento de van Eyck al respecto de la importancia de las raíces culturales y la participación popular en arquitectura), quedaría patente cómo es la postura de Habraken la que parece presentar con aquélla una mayor coincidencia intencional y propositiva. Si el *Arbeitsrat für Kunst*

⁷⁰ Habraken avanza en 1961 muchas de las ideas que acabarían componiendo su “Teoría de los Soportes” a través de su libro *De dragers en de mensen* (los medios y la gente).

⁷¹ La versión en castellano (*Soportes: una alternativa al alojamiento de masas*) se edita en 1975 bajo la editorial Alberto Corazón.



[Imagen 4]. Arquitectura neorracionalista italiana. Bloque de viviendas Gallarate (Aldo Rossi, Milan 1969-76)

se desarrollaba en un contexto social considerablemente alejado (en un sentido tan cronológico como casuístico) a la vez que manifestaba un punto de vista particular sobre el protagonismo de la arquitectura, y John Turner parecía desconsiderar la aportación positiva de la arquitectura moderna, N. J. Habraken coincide tanto en la consideración de este último factor, como en su convivencia con la revalorización de las raíces culturales y la participación popular, a la vez que plantea una organización de tiempos equivalente entre las mismas: si en su discurso diferenciaba entre la configuración de un 'soporte' estructural a partir del cual articular las intervenciones puntuales y particulares de los usuarios, en el texto referido de Aix se afirmaba literalmente que "uno necesita solamente suministrar un marco estructural para que su habilidad innata de formar y transformar arquitectura no sea destruida".

Por último, y aunque quizás algo más alejado programáticamente del resto de ejemplos vistos, resulta pertinente recuperar también el caso del **Neorracionalismo italiano** en la medida que, si bien poco tiene que ver con la apuesta por la participación popular en arquitectura, supone todo un exponente en cuanto a la recuperación de las raíces culturales en la práctica arquitectónica [Imagen 4]. Una característica fundamental de este movimiento vinculado a la Posmodernidad es que se origina y desarrolla de manera esencial en una acotación geográfica (y cultural) muy específica: Italia. En este sentido y a diferencia del mensaje expresado por Habraken, Turner o el propio van Eyck, las estrategias y conclusiones desarrolladas por los arquitectos de *La Tendenza* no son de aplicación inmediata en un contexto arquitectónico genérico, si bien los principios generadores de las mismas sí son extrapolables a cualquier otro ámbito (arquitectónico). Además, y a pesar de que resulte frecuente justificar o describir su existencia en claves eminentemente estéticas o estilísticas, al igual que en los casos precedentes el verdadero origen del Neorracionalismo parece surgir del compromiso humano (o social) del conjunto de arquitectos que lo integran. Es decir, configurado de forma coral a partir de una serie de experiencias y discursos arquitectónicos cuyo fin era mejorar el grado de satisfacción que de sus entornos construidos tenían los ciudadanos italianos, el discurso de los neorracionalistas no aspira a conquistar soluciones válidas para resolver los problemas de dotación de vivienda social (o de cualquier otra índole) de la arquitectura internacional, sino simplemente analizar las causas de la pérdida de identidad sufrida por sus compatriotas durante las últimas décadas, y tratar así de invertirlo. De hecho, la 'crítica tipológica' cultivada por este grupo de arquitectos tiene que ver con este intento previo de detectar las carencias de la ciudad surgida de la arquitectura moderna, a partir precisamente de la identificación de aquellos rasgos de la arquitectura tradicional con los que la población había llegado a desarrollar una convivencia natural y satisfactoria, ausentes de manera clamorosa en

la arquitectura CIAM (ver apéndice 2, capítulo “Neorracionalismo italiano: Reconciliación entre arquitectura y modos tradicionales de habitar”).

Como no podía ser de otro modo tratándose del país ‘clasicista’ por excelencia, el concepto de sustrato o herencia cultural manejado por *La Tendenza* está relacionado de forma directa con la arquitectura clásica. Sin embargo y como ya se adelantaba, es imprescindible especificar que el origen de las iniciativas desplegadas por esta corriente dista mucho de explicarse exclusivamente a partir de motivaciones de estilo o forma. En un país donde las raíces de la arquitectura clásica se extienden en profundidad a lo largo de cada pueblo o urbe, el concepto de ‘arquitectura tradicional’ parece estar ligado con aquélla de manera íntima. Es decir, del mismo modo que cualquier tribu o comunidad primitiva define su tradición arquitectónica a partir de los materiales de los que dispone, de los sistemas constructivos que conoce (y ha venido aplicando), y de sus formas asociadas, tras más de 2000 años de historia y presencia continuada, también la sociedad italiana reconoce en los principios constitutivos de la arquitectura clásica su propia herencia cultural o tradición. No en vano, más allá de las sucesivas revisiones y reformulaciones (muchas de ellas mayoritariamente académicas) que a lo largo de los siglos ha experimentado, la propia arquitectura clásica bebe a su vez de la arquitectura vernácula de las culturas prerromanas de la región, como prueba la génesis de algunas de sus tipologías básicas (templo etrusco) o la propia configuración del orden canónico toscano.

132

Para los arquitectos de *La Tendenza*, la creciente incomodidad y sentimiento de alienación sufridos por los habitantes de sus ciudades se debe a la pérdida de identidad experimentada como consecuencia de la proliferación de una arquitectura tan extraña como alejada del factor humano. Tanto el planeamiento urbanístico de la arquitectura moderna (basado en la zonificación funcionalista), como la edificación propia del Movimiento Moderno (identificada con los cinco puntos de Le Corbusier de forma genérica), representan elementos profusamente alejados de la realidad urbana italiana: si la organización y distribución de funciones impuesta por el urbanismo moderno nada tenía que ver con los modos de habitar de la ciudad tradicional a los que la población había estado habituada durante siglos, tampoco la arquitectura del Movimiento Moderno parecía responder a las auténticas necesidades de los usuarios. En este sentido, si bien es cierto que *a priori* las volumetrías blancas (frente a la tradicional materialidad pétreo clásica), las ventanas corridas (frente al hueco edicular) o la típica desornamentación de la arquitectura CIAM, no contribuían mucho a generar un sentimiento de identificación u apropiación entre la ciudadanía, es a partir de la desconsideración generalizada de esta arquitectura por adaptarse a las necesidades y aspiraciones concretas de los usuarios (lo que van Eyck

resumió como 'preocuparse por cambiar el vestido pero no el cuerpo') como brota el lógico distanciamiento de la población. Una vez identificada esta problemática o desasimilación socio-cultural, los arquitectos neorracionalistas reaccionan acudiendo a los valores seguros de su arquitectura tradicional, como elementos de juicio desde los cuales empezar a configurar un discurso propio y coherente capaz de recuperar la sintonía entre las personas y su hábitat construido. Aunque en el caso italiano esta herencia arquitectónica se identifique sobremanera con la tradición clásica, existe un mensaje de fondo o aprendizaje claramente extrapolable: considerar las raíces culturales propias de una sociedad en la práctica arquitectónica garantiza la sintonía con los modos de habitar de las personas. Por tanto, esta apuesta por la recuperación de aquellos principios de la arquitectura clásica que proponen los arquitectos de *La Tendenza* comparte en definitiva la misma motivación que la importancia otorgada por van Eyck a la consideración en arquitectura de la herencia cultural de cada comunidad: una confianza compartida en que proyectar de acuerdo con los modos tradicionales de habitar de las personas conduce a un mayor grado de satisfacción de los usuarios.

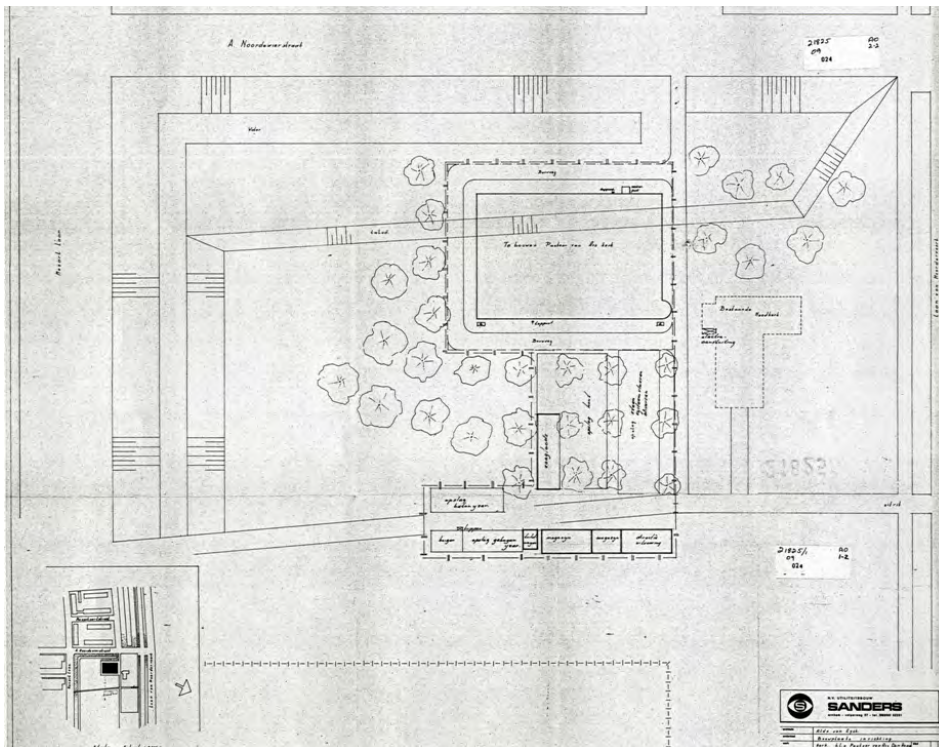
3. CONSTRUIDA: ESTUDIO DE LA IGLESIA PASTOOR VAN ARS EN LA HAYA

3.1. CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROYECTO

Durante gran parte de la década de 1960 un proyecto de arquitectura centra la atención profesional de Aldo van Eyck: la Iglesia católica Pastoor Van Ars situada en la ciudad neerlandesa de La Haya. Al menos cronológicamente y a juzgar por el intervalo de tiempo en que se desarrolla —el proyecto arranca en el año 1963 y termina de construirse casi en 1970— en efecto parece tratarse de un edificio que ocupa la mesa del arquitecto durante tres cuartas partes de la década. Por otro lado, desde la primera visita al archivo privado de Aldo van Eyck, localizado en la casa-estudio familiar de Loenen aan de Vecht, fue posible constatar que se conserva abundante material gráfico sobre la iglesia. En este sentido, en una entrevista con Nikunj Vyas, la persona que durante 2010 y 2011 se encargaba de ordenar y digitalizar la información allí contenida, se obtuvo un interesante testimonio: de todos los proyectos revisados por él hasta aquel momento, sin duda el de la iglesia había sido el más voluminoso⁷² en cuanto a documentación se refería. Es decir, una serie de indicios iniciales llevan a pensar que, efectivamente, Aldo van Eyck invierte en el desarrollo de esta iglesia un especial interés y dedicación. Sin embargo, y aunque se trate además de un proyecto referenciado en un buen número de publicaciones, no es sencillo encontrar información exhaustiva sobre él. De hecho, prácticamente tan sólo en el capítulo que Francis Strauven le dedica en su libro *The Shape of Relativity* es posible obtener datos concretos acerca de la génesis del proyecto, de sus particularidades, o del origen de su naturaleza (encargo o concurso); esto es, información sobre aquellos detalles del proyecto que tienen menos que ver con lo específicamente arquitectónico, y más con las intenciones del propio arquitecto o con los hechos y relaciones personales (y profesionales) que caracterizaron su contexto⁷³.

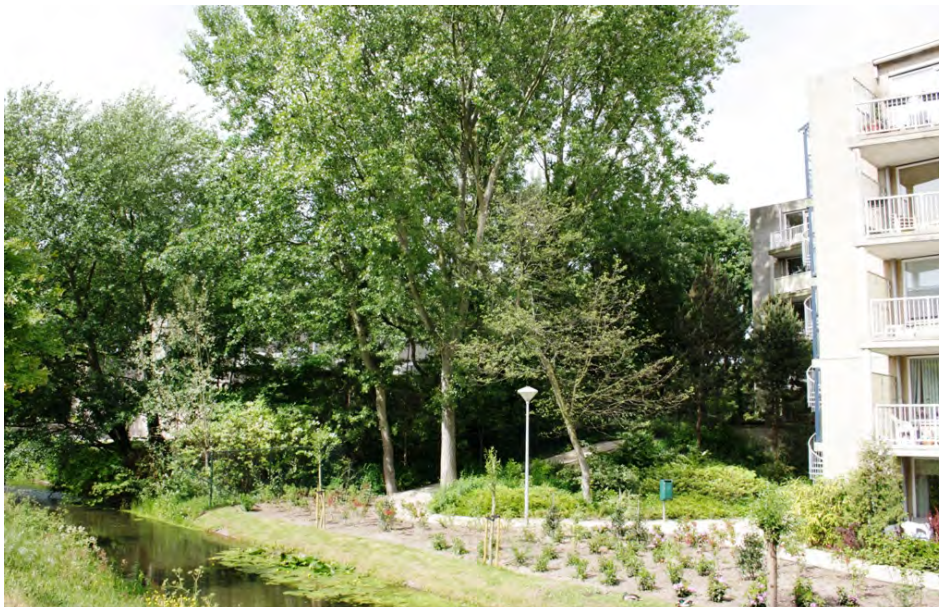
⁷² El 26 de agosto de 2011 se produce la primera de las visitas a la casa-estudio que Aldo y Hannie van Eyck tenían en la pequeña localidad de Loenen aan de Vecht, al sur de Amsterdam camino de Utrecht. Esta casa, propiedad actualmente de la familia, es el lugar donde principalmente se custodia todo el material gráfico acumulado durante la vida profesional del arquitecto neerlandés. Junto a la atención recibida por parte de la familia van Eyck (en especial por su hija Tess van Eyck Wickham), se tiene también la oportunidad de coincidir con Nikunj Vyas, quien ha sido la persona de confianza del estudio durante en su etapa reciente y encargado de ir digitalizando progresivamente los dibujos originales del arquitecto. Desde diciembre de 2011 la persona encargada del estudio (*curator*) es la arquitecta española Alicia Adelantado Fernández.

⁷³ Durante el período de investigación desarrollado en Los Países Bajos no ha sido sencillo recabar este tipo de información. Lamentablemente la avanzada edad de Hannie van Eyck le impide poder recordar detalles al respecto, y Tess van Eyck Wickham era demasiado joven entonces (en 1963 tenía dieciocho años) como para estar involucrada en el estudio de su padre y poder recordar datos concretos. Por tanto, los testimonios incorporados a la investigación provienen principalmente de dos personas vinculadas a la iglesia (una laica y otra religiosa) que tuvieron la suerte



142

[Imagen 1]. Plano de obra de la empresa Sanders que hace las veces de plano de situación.



[Imagen 2]. Fotografía tomada desde la calle de acceso a la iglesia (Aaltje Noordewierstraat) reflejando parte del entorno inmediato.

En junio de 1963 el consejo de la parroquia Pastoor Van Ars encarga al estudio de arquitectura de Aldo van Eyck la redacción de un proyecto de iglesia de nueva planta. Ya que al parecer no existía una relación personal previa entre los miembros de este consejo y el arquitecto (quien además era abiertamente 'secular' o aconfesional), la motivación de su elección como proyectista habría que buscarla en la recomendación que el padre J. H. van Vliet (sacerdote de la parroquia) había obtenido del Museo Stedelijk de Amsterdam. Algunos planos de emplazamiento de la época consultados corroboran que, efectivamente, por aquellas fechas existía ya una iglesia Pastoor Van Ars, representada en ellos como un edificio con forma de T en planta y separada tan sólo unos metros de la nueva construcción prevista [Imagen 1]. El solar en cuestión se hallaba en Loosduinen, un barrio residencial situado al noroeste de La Haya; concretamente, se trataba de un emplazamiento bastante próximo al mar y casi tangente al final de la calle más larga de la ciudad: Laan van Meerdervoort⁷⁴. A pesar de tratarse de una parcela urbana, la presencia de un canal de agua y la previsión de un jardín público o zona verde singularizaban su entorno más inmediato mientras que, a su vez, unas dimensiones no excesivamente generosas (48 x 40 metros) condicionaban el proyecto [Imagen 2]. Sin embargo, esta característica quedaba compensada por la considerable libertad proyectual que los escasos requisitos expuestos por el cliente le otorgaban al arquitecto. De hecho, los responsables de la iglesia prácticamente sólo especificaron necesitar un espacio religioso apto para la celebración de los ritos religiosos católicos y con aforo para cuatrocientos fieles (ampliable a seiscientos durante los meses de verano) y un hogar parroquial o casa para el cura. Como se aborda más adelante, esta voluntad del cliente de contar con un espacio litúrgico adaptado a los feligreses habituales de la congregación, pero ampliable en casos puntuales, en lugar de originar una nave 'sobredimensionada' y parcialmente vacía la mayor parte del año, supondrá un decisivo condicionante sobre la propuesta de Aldo van Eyck. Por otro lado, el presupuesto era la penúltima restricción que el consejo de la iglesia había puesto sobre la mesa, ya que era limitado y debía ser reducido. Se desconoce la cifra teórica exacta que barajaron en su momento, pero lo cierto es que finalmente la iglesia se construyó con un presupuesto considerablemente bajo⁷⁵.

143

de conocer en persona y tratar con Aldo van Eyck: José Ten Bergé (administradora de la parroquia) y Louis J. W. Berger (párroco jubilado de la Iglesia Pastoor Van Ars).

⁷⁴ Aunque retranqueada generosamente respecto a la alineación de vía pública, a la iglesia se accede desde la calle Aaltje Noordewierstraat, otro viario importante y perpendicular a Laan van Meerdervoort; actualmente por ambas calles pasan varias líneas del tranvía de La Haya.

⁷⁵ Concretamente se han encontrado referencias entre la documentación original consultada que hace referencia a unos 680.000 florines neerlandeses de la época.



[Imagen 3]. Dom. Hans van der Laan.



[Imagen 4]. Abadía de Sint Benedictsburg en Vaals (Países Bajos), de Hans van der Laan.

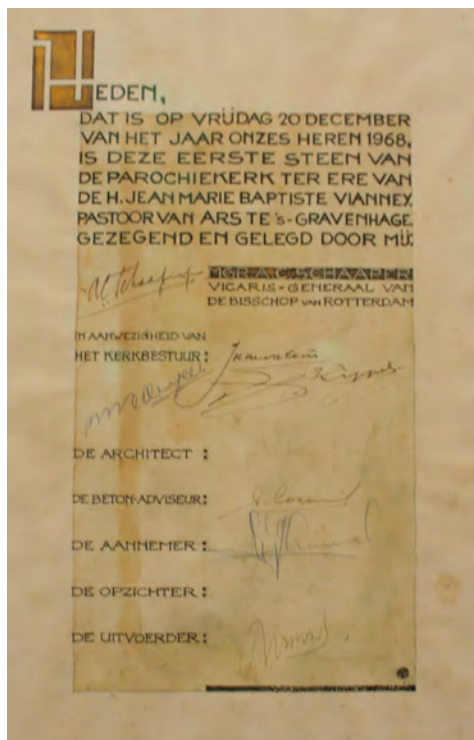
El término “penúltima restricción” se introduce debido a que, en realidad, había una condición más que Aldo van Eyck debía aceptar para recibir este encargo: escoger un compañero con experiencia en la construcción de iglesias católicas que actuase como supervisor del proyecto. Con esta finalidad, Van Eyck decide llamar a una persona que, si bien no muy próxima a la arquitectura moderna y a su círculo personal más íntimo, parecía ser la idónea a juzgar por su talante y formación: el monje benedictino y arquitecto Dom Hans van der Laan [Imagen 3] [Imagen 4]. Catorce años mayor que Van Eyck, comienza estudiando arquitectura en la Escuela de Delft para, repentinamente, dar un giro radical en su vida e ingresar como monje en la orden benedictina. A partir de ese momento, sus estudios de teología y filosofía empezaron a complementar su formación previa dando lugar a un discurso arquitectónico tan particular como interesante. Basada en los principios esenciales que caracterizan el diseño arquitectónico, si bien su línea de pensamiento parece por tanto compartir intereses con la de Aldo van Eyck, se considera que el lenguaje arquitectónico empleado en sus intervenciones en varias abadías (Abadía de Vaals y Abadía de Waasmunster) no bebe de las fuentes de la Modernidad (aunque tampoco de los postulados tradicionalistas de la Escuela de Delft), poniendo así en valor la elección hecha por Van Eyck. De hecho, esta independencia conceptual de la arquitectura de Hans van der Laan respecto de estos destacados focos de influencia, junto con los valores intrínsecos de su propio lenguaje, condujeron a que sentara las bases de lo que vino en llamarse Escuela de Bossche⁷⁶.

145

A pesar de lo poco ortodoxa (en cuanto a templos católicos se refiere) de la estrategia de proyecto adoptada por Aldo van Eyck, éste pronto contó con el visto bueno de Dom Hans van der Laan. Sin embargo, sucesivas complicaciones contribuyeron a que el inicio de las obras de construcción se dilatase cerca de un lustro. Así, inicialmente Van Eyck —influenciado como se verá más adelante por otro proyecto de iglesia que estaba desarrollando por

En el año 2002 el cambio con el euro se fijó en 1 EUR = 2,20371 NLG, por lo que el presupuesto de la iglesia equivaldría a 308.570 euros. Por otro lado, a principios de los años '60 la relación con el dólar estadounidense era de 1 USD = 3,62 NLG, lo que implicaría un coste total de unos 187.845 dólares de la época.

⁷⁶ La Escuela de Bossche o *Den Bosch School*, es un movimiento ‘tradicionalista’ surgido a finales de la década de 1940 en Los Países Bajos, y por tanto distinto al conocido como Escuela de Delft o *Delft School* encabezado por M. J. Granpré Molière. Fundada por Dom Hans van der Laan y por su hermano Nico, promueve un estilo arquitectónico (eminentemente religioso) basado en el uso de formas geométricas esenciales e inspirado en la arquitectura cristiana primitiva, dando así lugar a iglesias caracterizadas por ser edificios anchos y por contar con la presencia de un campanario próximo al acceso al modo italiano.



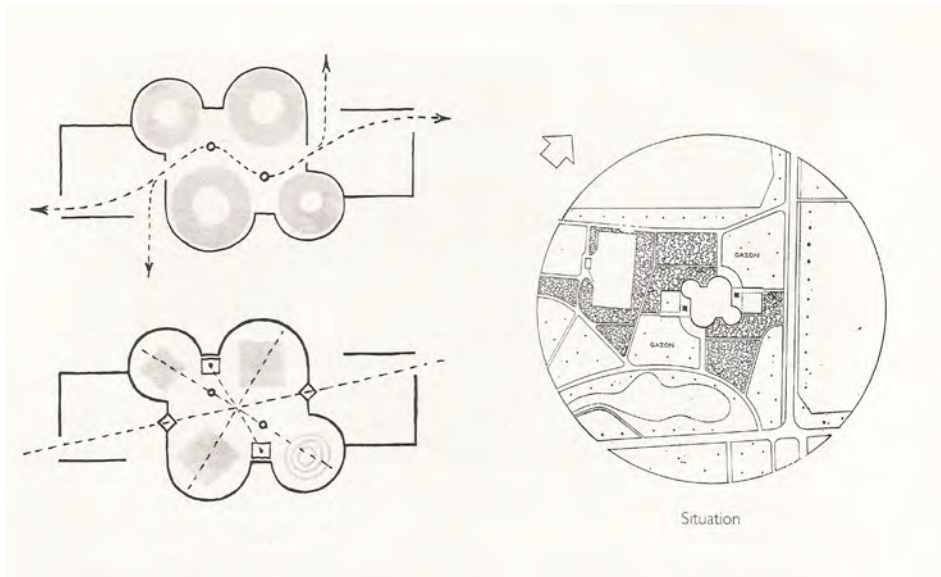
146

[Imagen 5]. Documento enmarcado y colgado en el interior de la iglesia Pastoor Van Ars a modo de placa conmemorativa. Fechado con el día de la colocación de la primera piedra (20 de diciembre de 1968), está encabezado por el Vicario General del Obispado de Róterdam, Mgr. A. C. Schaarper, y apoyaría la teoría expuesta de que no fue el Obispado de Utrecht (como mantiene Francis Strauven en su libro *The Shape of Relativity*) quien gestionó el encargo.

aquellas fechas— comenzó con la idea de hacer interaccionar estrechamente el programa del edificio (principalmente las circulaciones) con su entorno más inmediato, lo que implicaba obtener una autorización para intervenir sobre los espacios verdes de titularidad pública que rodeaban el solar. Al no contar con la aprobación del departamento de jardines de la ciudad de La Haya, el arquitecto se vio obligado a modificar el planteamiento del proyecto. No obstante, a pesar de que este nuevo enfoque basado en un edificio mucho más introvertido ya no suponía un problema para los técnicos municipales, sería ahora el propio cliente (representado según el caso por distintos estamentos de la jerarquía católica de la zona) quien se convertiría en el causante del resto de los retrasos. Así, aunque hacia febrero de 1964 el consejo de la iglesia había dado luz verde a la propuesta del arquitecto, cuando en mayo de 1965 se presenta oficialmente el proyecto, son los responsables del Obispado de la ciudad de Róterdam⁷⁷ quienes por motivos económicos deciden no aceptarlo. A partir de este momento y como confirma el material gráfico de la época consultado, el encargo no sólo no queda suspendido, sino que Van Eyck continúa trabajando en la propuesta, sumergiéndola definitivamente en un progresivo proceso de depuración formal. Sin embargo, aunque en mayo de 1966 se prepara la siguiente (y ya muy completa) presentación⁷⁸ del proyecto ante las autoridades eclesiásticas, un nuevo contratiempo iba a venir ahora de la mano del Obispado, esta vez sí materializado en una suspensión temporal del procedimiento. Nuevamente los diferentes archivos

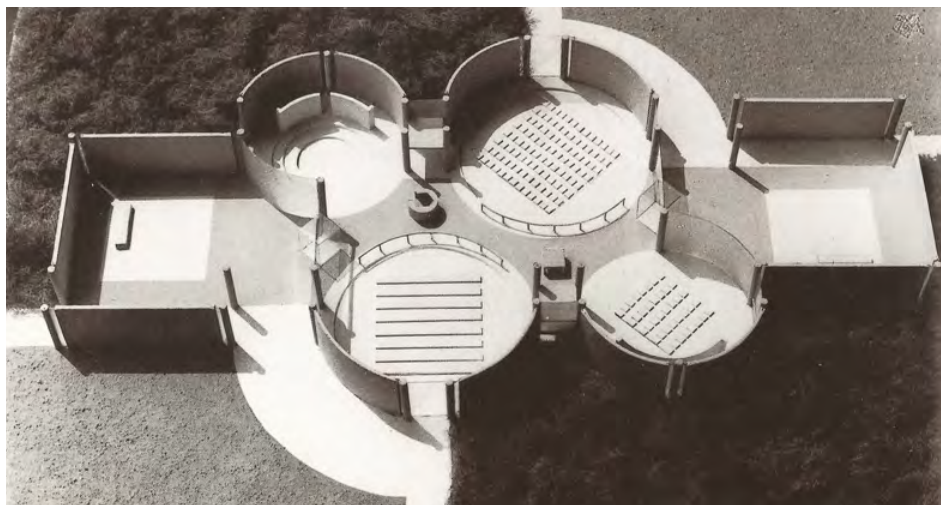
⁷⁷ Según diversos documentos que se han podido consultar (entre ellos una placa conmemorativa expuesta en el interior de la iglesia recogiendo esta información), fue el Obispado de Róterdam el responsable del encargo de la iglesia, a diferencia de lo sostenido por Francis Strauven en su libro *The Shape of Relativity* (nota 687 pág. 486) donde se le atribuye al Obispado de la ciudad de Utrecht la responsabilidad sobre la misma. [Imagen 5]

⁷⁸ Aunque quizás se deba a cuestiones propias de la traducción, resulta curiosa una expresión que Francis Strauven utiliza en el capítulo dedicado a la Iglesia Pastoor Van Ars en su libro *The Shape of Relativity*, concretamente en la nota a pie de página 687 de la página 486 de la versión inglesa. En ella, y en referencia a esta nueva propuesta preparada para el verano de 1966, la califica de “diseño más compacto”. Sin embargo, consultados los planos originales del proyecto, entre la solución de mayo de 1965 y la de mayo de 1966 las diferencias principales tienen más que ver con aspectos de limpieza formal (y por supuesto conceptual) que con cuestiones volumétricas o de ‘compacidad’ en el sentido general del término: las dimensiones de la planta no se modifican más que algunos centímetros (de 40,53 x 26,95 m se pasa a 40,93 x 27,135 m) y lo mismo sucede con la sección y las alturas del edificio. En realidad, tridimensionalmente hablando, la gran transformación del proyecto radica en que el prisma horizontal que conforma la nave central pasa de tener cuatro a un único medio cilindro adosado exteriormente a su cerramiento (ver capítulo “Evolución del proyecto”).



[Imagen 6]. Proyecto de iglesia en Driebergen de Aldo van Eyck (the Wheels of Heaven)
 Arriba: esquema de circulaciones en planta.
 Abajo: Axialidades latentes en el esquema compositivo de la planta.
 Derecha: plano de situación donde se aprecia la zona verde circundante al solar

148



[Imagen 7] Proyecto de iglesia en Driebergen de Aldo van Eyck (the Wheels of Heaven).
 Foto de maqueta donde se puede apreciar la riqueza espacial interior.
 (Imágenes obtenidas del libro de Francis Strauven The Shape of Relativity)

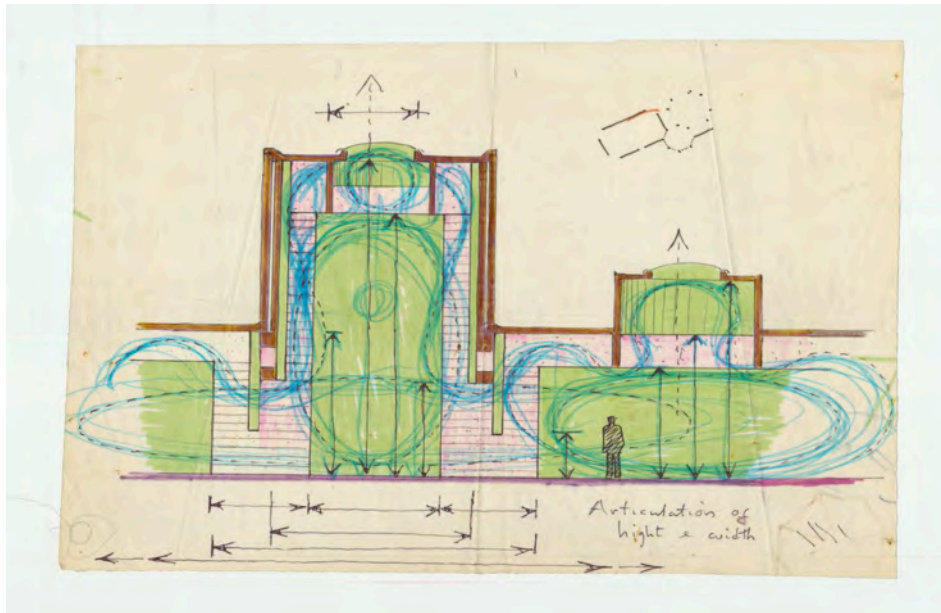
inspeccionados constatan esta congelación de más de un año del proyecto, ya que no es hasta los primeros compases de 1968 cuando vuelven a aparecer planos fechados, confirmando que tuvo que ser a finales de 1967 cuando se retomó el encargo. Al final, y tras unos últimos meses que Aldo van Eyck aprovecha para perfilar definitivamente el proyecto en aras de una mayor coherencia y sobriedad, el 15 de agosto de 1968 se concede el permiso para iniciar unas labores de construcción que se desarrollarían entre septiembre de 1968 y noviembre de 1969 (según el *opzichtersdagboek* o libro redactado por el técnico supervisor de las obras). El 20 de diciembre de 1969 el edificio es consagrado como iglesia católica hábil para el culto.

A pesar de que la evolución del proyecto desde sus orígenes documentados hasta su solución definitiva es un aspecto que se desarrolla detalladamente en un capítulo posterior, sí que parece pertinente abordar en este punto las motivaciones iniciales que condicionaron el modo en que Aldo van Eyck afrontó este encargo. Para tal fin, resulta necesario aludir momentáneamente a otro proyecto que por aquellas mismas fechas también ocupó su tiempo y su interés: la Iglesia protestante en Driebergen conocida como 'las Ruedas del Cielo' (*the Wheels of Heaven*) [Imagen 6] [Imagen 7]. Este proyecto no construido tiene su origen en un concurso de arquitectura⁷⁹ con unas bases o necesidades tan singulares como difusas: aunque se trataba de una iglesia, sus premisas invitaban a diseñar un edificio versátil y adaptable a distintos usos, abierto a todo el mundo, susceptible de recorrerse, y capaz de fomentar valores como "el estudio, el trabajo, el futuro" o el intercambio de ideas. La solución propuesta por Aldo van Eyck, brillante y contemporánea en su sentido más amplio, logró despertar la admiración unánime del jurado e incluso del resto de participantes. A pesar del amplio interés que despierta el proyecto —tanto arquitectónica como conceptualmente—, para el caso que nos ocupa se presta especial atención en aquellos aspectos que establecen vínculos directos con la Iglesia Pastoor Van Ars.

149

Así, por un lado la iglesia —cuya parcela prevista se enmarcaba en medio de un parque ya existente— surge con la idea de respetar en lo posible los recorridos peatonales anteriores a su propia construcción. De este modo además, se contribuía a satisfacer la idea de "lugar de paso" que el cliente había expresado en el planteamiento del concurso. Si el modo

⁷⁹ El concurso fue promovido hacia 1963 por la *Van der Leeuw Foundation* la cual, fundada en 1954, celebraba de ese modo su décimo aniversario. Basada en el credo religioso protestante e interesada en el arte, esta fundación decide dejar en manos de Bakema y Rietveld la organización del jurado y las bases. Los siete arquitectos invitados fueron P. Blom, G. Boon, H. Hertzberger, J. Jelles, J. van Stigt, J. Verhoeven y el propio Aldo van Eyck.



[Imagen 8] Boceto original de Aldo van Eyck donde se estudia la espacialidad y el protagonismo del cuerpo o nave central de la iglesia.

tradicional de acceder a los templos cristianos de planta basilical se basa en una circulación longitudinal —paralela a la nave central— con un final de recorrido inalterable (altar principal), y cuya inversión a su vez traza el camino de salida, ahora Van Eyck propone un edificio con accesos opuestos que invitan a realizar un movimiento fluido: el visitante accede por una de las puertas para, inmediatamente, comenzar a recorrer un espacio interior configurado por cuatro espacios circulares que se articulan y suceden dos a dos a ambos lados del eje longitudinal de la planta, permitiéndole detenerse en alguno de ellos o continuar su camino hasta la otra puerta (que en este caso representaría el punto de salida).

Aunque tanto los problemas planteados por el departamento de jardines de la ciudad de La Haya —mencionados anteriormente—, como las evidentes disparidades existentes entre las idiosincrasias católica y protestante diferencian ambos casos, lo cierto es que, en Pastoor Van Ars, Aldo van Eyck pudo llevar a cabo una versión edulcorada de esta idea de edificio ‘atravesable’ expresada para el proyecto de Driebergen. De hecho, aunque en este caso no existe una riqueza de planteamientos (actividades) interiores tan amplia, el visitante sigue pudiendo entrar y salir de la iglesia por accesos opuestos sin invadir el ámbito dedicado propiamente a la liturgia. La diferencia fundamental consistiría en que, debido a la no simultaneidad de actividades en el interior, aquel que realizara este recorrido descrito no pasaría en absoluto desapercibido para el resto de fieles allí presentes (entre otras cosas porque cruzaría justo por detrás del altar principal a ojos por tanto de todos menos del propio sacerdote). No obstante, al parecer, esta circunstancia no obedece en absoluto a un acto casual; es decir, si bien el propio término “versión edulcorada” surge de entender que en este proyecto Van Eyck no pretendía fomentar en ningún momento que hubiera un tránsito de personas durante —o no— la liturgia, según el testimonio de Louis J. W. Berger (párroco jubilado de Pastoor Van Ars), Aldo van Eyck sí perseguía que cuando las personas accedieran a la iglesia lo hicieran de cara al resto de feligreses ya sentados, o lo que es lo mismo, de espaldas al altar y al sacerdote.

Por otro lado, otra diferencia respecto al templo protestante de Driebergen reside en que, en esta ocasión, ese recorrido transversal de la iglesia (de una fachada accesible a la fachada accesible opuesta) está diferenciado en sección mediante un espacio longitudinal, estrecho y esbelto. Así, este prisma tendido, además de convertirse en el eje centralizado y destacado de la iglesia, recupera y redefine un elemento clave en la composición tradicional de iglesias: la nave [Imagen 8]. La reinterpretación que van Eyck hace de este elemento arquitectónico parte de un *leitmotiv* esencial dentro de su discurso teórico: cuestionarse las jerarquías y lo invariablemente establecido a favor de una mayor “relatividad”. Por tanto, ahora el principal cometido de esta ‘nueva’



[Imagen 9]. *Via Dolorosa* de Jerusalén.

152



[Imagen 10]. *Via Dolorosa* de Jerusalén.

nave ya no es el de conducir los pasos y la mirada de los fieles hasta el ábside o el altar de la iglesia, ni el de alojar a todos o parte de los feligreses durante la celebración del rito religioso, sino el de organizar en torno a ella todo el espacio interior del templo y dotarle además de un lugar representativo que vincula al edificio de un modo respetuoso y culto con la tradición cristiana.

Complementariamente, había también una voluntad por parte de Aldo van Eyck de formalizar en este espacio central una suerte de circulación o tránsito espiritual a través del interior de la iglesia. Como de nuevo afirman los testimonios de Louis J. W. Berger y de José Ten Bergé (administradora de la parroquia), el referente de Van Eyck para proyectar este espacio longitudinal, despejado y a la vez protegido, enmarcado, y susceptible de ser recorrido reflexivamente, fue la *Via Dolorosa* de Jerusalén⁸⁰ [Imagen 9] [Imagen 10]. En efecto, la mayor altura de este cuerpo central origina la aparición de dos cerramientos verticales paralelos que se elevan sobre las dos cubiertas contiguas, y que acompañan el recorrido interior del visitante como si de las fachadas de una estrecha calle se tratara. Además, el hecho que los dos espacios laterales a esta nave tengan una altura libre reducida, contribuye a que estos dos muros queden relativamente bajos y bastante próximos por tanto a la posición del viandante, potenciando así aquella sensación. La iluminación cenital, a su vez, refuerza la idea de un recorrido angosto a través de una edificación abigarrada, de paramentos continuos, donde tan solo desde arriba llega la luz. Por otro lado, al igual que en la *Via Dolorosa* es posible girar a izquierda o derecha en distintos puntos del recorrido a pesar de la clara direccionalidad del trayecto, también en Pastoor Van Ars estos movimientos están permitidos. Observando determinadas imágenes de la famosa calle jerosolimitana, se comprueba cómo el empedrado recorrido se escalona en determinados tramos, transcurriendo además por pasajes abovedados que atraviesan viejas edificaciones. Así, del mismo modo, también el pavimento de la iglesia es de naturaleza pétreo (sustituyendo eso sí el tradicional adoquinado por un tipo de aglomerado de cemento con cantos rodados), y ni qué decir tiene de los tendidos escalones que caracterizan el interior de Pastoor Van Ars, que parecen hacer referencia a uno de esos

153

⁸⁰ La *Via Dolorosa* es una calle de la Ciudad Vieja de Jerusalén considerada por la tradición cristiana como parte del itinerario que llevó Jesucristo camino de su crucifixión. Por tanto, es un importante tramo del *Viacrucis*, hasta el punto que nueve de sus quince estaciones quedan dentro de su recorrido. Aunque el origen de la devoción como hoy la conocemos data del siglo XIV y es obra de la orden franciscana, en realidad se trata de una vía trazada por la fe de los cristianos, en la medida en que no puede haber certeza absoluta sobre el verdadero trazado recorrido por Jesucristo, ya que sobre las ruinas del Jerusalén de la época se construyó la ciudad romana de *Aelia Capitolina*. Dentro del mundo cristiano, esta *Via Dolorosa* es uno de los lugares de peregrinación más importantes que existen.

suaves tramos rampantes de la *Via Dolorosa*. En realidad, en este ejercicio de capturar lo esencial de esta venerada calle histórica, casi parece como que a Van Eyck tan sólo se le pasara por alto recuperar la cubrición abovedada de esos pasajes descritos ya que, por un momento, logra que aquel visitante que recorre el trayecto participando del espacio recreado se sienta como transportado a otro lugar.

Por otro lado, en opinión de Vincent Ligtelijn⁸¹, la ubicación de ambas zonas de culto (la principal y la de ampliación) a uno y otro lado de la nave central genera, junto a la circulación transversal representada por ésta, un cruce de flujos que remite al tradicional esquema en cruz de los templos cristianos. A este respecto, la ubicación del altar principal a mitad camino del recorrido de esta nave central, así como la inversión de las también tradicionales proporciones del espacio dedicado a los fieles (ahora más ancho que largo), marcan las claves de esta reinterpretación y provocan un gran dinamismo en el interior.

En cualquier caso, existe un hecho determinante que condiciona el proyecto de Pastoor Van Ars desde su misma génesis: el Concilio Vaticano II (1962-1965). Símbolo inequívoco del cambio de mentalidad aperturista y dialogante que experimenta la Iglesia católica en la década de los '60, es en última instancia a partir de las nuevas líneas de actuación que el Concilio abre como Aldo van Eyck puede realizar el planteamiento de su proyecto. Es decir, hubiera sido prácticamente impensable plantear con anterioridad al mismo una organización espacial y funcional como la desarrollada por Pastoor Van Ars, dificultando al máximo por tanto cualquier tipo de influencia o trasvase de ideas con un proyecto como *the Wheels of Heaven* ('las Ruedas del Cielo'), o con cualquier otra iglesia de culto protestante. Esto es, más allá del diseño teórico, una iniciativa de estas características no hubiera contado con la preceptiva aprobación institucional para ser construida. En este sentido, si bien no se ha localizado ningún documento original que lo confirme, es bastante probable que la figura de Hans van der Laan estuviera directamente relacionada con la novedosísima celebración del concilio. Teniendo en cuenta que cualquier obispo, párroco o incluso diácono podría perfectamente describir (y comprobar) los requisitos litúrgicos de los templos católicos clásicos, la presencia final de un especialista en arquitectura religiosa como supervisor (en este caso además miembro del clero) pudo deberse a la necesidad de verificar el cumplimiento de unas directrices al respecto tan recientes como poco experimentadas.

⁸¹ En la página 130 de RISSELADA, Max; and VAN DEN HEUVEL, Dirk. *Team 10: 1953-81. in Search of a Utopia of the Present*. Rotterdam: NAI, 2005

El Concilio Vaticano II representa una iniciativa de la propia Iglesia Católica por actualizarse (*aggiornamento*) y adaptarse al mundo moderno, con el fin de naturalizar la presencia de la institución en las sociedades contemporáneas, y de facilitar la compatibilidad entre los nuevos modos de vida de las personas y la militancia o práctica religiosa católica. Considerado como uno de los eventos históricos que marcan el devenir del siglo XX, surge a iniciativa del Papa Juan XXIII quien lo anuncia el 25 de enero de 1959. El Concilio ecuménico se desarrolla propiamente entre 1962 y 1965, componiéndose de cuatro sesiones. Debido a su prematura muerte (3 de junio de 1963), Juan XXIII tan sólo preside la primera de las sesiones, siendo las tres siguientes convocadas y dirigidas por su sucesor el Papa Pablo VI. Independientemente de este relevo en la cabeza visible de la institución, la convocatoria y repercusión fue absoluta, movilizandando prácticamente a la jerarquía eclesiástica y teológica de todo el mundo. El gran desafío que los cambios políticos, sociales, económicos y tecnológicos sufridos por el mundo en las últimas décadas representaba para la iglesia, suscita la reacción de ésta y la aparición de un espíritu renovador interno. Las principales motivaciones o temas de discusión que se abordan en el Concilio pueden resumirse en cuatro: 1- Promover el desarrollo de la fe católica. 2- Lograr una renovación moral de la vida cristiana de los fieles. 3- Adaptar la disciplina eclesiástica a las necesidades y métodos de nuestro tiempo. 4- Lograr la mejor interrelación con las demás religiones, principalmente las orientales.

155

De entre todos los documentos conciliares promulgados, uno de los primeros (con rango de constitución) es el *Sacrosanctum concilium* (4 de diciembre de 1963). Al tratar de llenar todos aquellos aspectos relacionados con la liturgia, constituye una información relevante para el caso de Pastoor Van Ars, recogiendo la postura de la Iglesia sobre aquellas cuestiones propiamente arquitectónicas (y artísticas en general), como pueda ser la configuración espacial de los nuevos templos católicos surgidos al amparo del concilio. No es casualidad por tanto que el capítulo VII al completo se dedique a "El Arte y los Objetos Sagrados", tratándose así temas como la libertad artística y su compatibilidad con la expresión religiosa.

Artículo 123: Libre ejercicio de estilo artístico.

[...] También el arte de nuestro tiempo, y el de todos los pueblos o regiones, ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia [...]

Artículo 124: Arte auténticamente sacro.

Los ordinarios⁸², al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad.[...]

En cualquier caso y como apuntan estas transcripciones, el *Sacrosanctum concilium* no consiste tanto en una regulación específica y 'normativa' de los requisitos formales o dimensionales a cumplir, sino más bien en un documento que marca las pautas de lo deseable o aconsejable a partir de unas premisas considerablemente dialogantes e integradoras. En este sentido, resulta decisiva su voluntad manifiesta de adaptarse a las singularidades que caracterizan los distintos pueblos de la Tierra lo cual, como es evidente, remite directamente a uno de los aspectos vistos que distingue el concepto de dimensión humana de la arquitectura en Aldo van Eyck (y su pensamiento en general): Las raíces culturales en la configuración del hábitat humano. El ejemplo de las culturas primitivas del siglo XX". Así, si el artículo 36 del *Sacrosanctum* permite explícitamente celebrar la Misa y los Sacramentos en las diferentes lenguas vernáculas (una vez aprobadas las traducciones desde el latín), los capítulos siguientes (37 a 40) desarrollan a su vez las "Normas para adaptar la Liturgia a la mentalidad y tradiciones de los pueblos". Por otro lado, e igualmente sintomático del gran cambio de actitud expresado por la Iglesia en el Concilio Vaticano II, el artículo 32 simboliza en última instancia una primera irrupción del espíritu democrático y del derecho igualitario en la vida religiosa católica, en defecto de un caciquismo y una política de clases ya desfasados.

156

Artículo 32: No se hará acepción alguna de personas.

Fuera de la distinción que deriva de la función litúrgica y del orden sagrado, y exceptuando los honores debido a las autoridades civiles a tenor de las leyes litúrgicas, no se hará acepción de personas o de clases sociales ni en las ceremonias ni en el ornato externo.

De entre los muchos cambios y medidas promovidas en el *Sacrosanctum concilium*, algunas se ocupan directamente de las celebraciones religiosas y de la propia configuración del espacio religioso. Es por tanto a partir de esta posibilidad de explorar nuevas soluciones arquitectónicas como surgen interesantes e innovadores ejemplos de iglesias, alejados considerablemente del esquema tradicional de los templos católicos (de planta basilical o circular).

⁸² Obispo diocesano.

3.2. INFORMACIÓN GRÁFICA DE LA IGLESIA

Este capítulo pretende recoger todo el material gráfico existente⁸³ sobre la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya en el momento de finalizar la investigación de campo sobre el edificio. Para ello y durante los años 2011 y 2012, se logra tener acceso a las tres fuentes que cuentan con información original (y mayoritariamente inédita) sobre el proyecto. A saber: El archivo privado de Aldo van Eyck (propiedad de la familia y cuidadosamente gestionado por su hija Tess van Eyck Wickham), el archivo privado del cliente (propiedad del Obispado de Róterdam) y los archivos municipales de la ciudad de La Haya. Además del material gráfico (compuesto básicamente por bocetos y planos del proyecto), en los tres archivos consultados también se encuentra otro tipo de información referente a la iglesia que podría englobarse bajo el término ‘documentación escrita’. Mención aparte de su menor peso cuantitativamente hablando, debido al carácter de este material (memorias, cartas, presupuestos, productos comerciales, etc.) y a su cuestionable pertinencia en una tesis como la ahora presentada, no se ha considerado oportuno dedicarle un apartado específico dentro de la misma. Sin embargo, este hecho no significa en ningún caso que dicho material haya sido desconsiderado ya que, a lo largo de los diferentes capítulos y cada vez que supone una aportación al discurso mantenido, puede observarse cómo existen referencias (incluso con imágenes) a aspectos relevantes y específicos de esta ‘documentación escrita’.

Con el fin de organizar y exponer con más claridad el material gráfico consultado se han diferenciado dos apartados: por un lado, se encuentran los bocetos originales de Aldo van Eyck sobre el proyecto de la iglesia —pertenecientes todos ellos al archivo del arquitecto—; y por otro lado, se recogen todos los planos delineados⁸⁴ que existen sobre el proyecto —pertenecientes según el caso a uno, dos o tres de los archivos citados—. Además de esta disparidad en la procedencia de contenidos, ambos grupos de dibujos se diferencian en tamaño y tratamiento: mientras que el primero es mucho más pequeño y casi huérfano en cuanto a información complementaria a la estrictamente gráfica, el segundo cuenta con un material mucho más complejo que va a permitir abrir diferentes líneas de trabajo. También respecto al tipo de acceso al material ha habido diferencias entre las fuentes consultadas. En el archivo municipal de la ciudad de La Haya el único modo de obtener información

⁸³ Cuando se alude al término “existente”, se hace referencia a todo el material que se ha podido consultar en las tres fuentes que se conoce cuentan con información original e inédita sobre este proyecto.

⁸⁴ Se entiende por “planos delineados” aquellos dibujos del proyecto que, además de estar dibujados ‘con escuadra y cartabón’, responden generalmente a una escala gráfica. O dicho de otro modo, se trata de aquellos diseños que, por oposición al concepto de ‘boceto’ original del arquitecto (realizados generalmente sin escala y con un trazo y grafismo más libre), podríamos llamar ‘planos de estudio’.

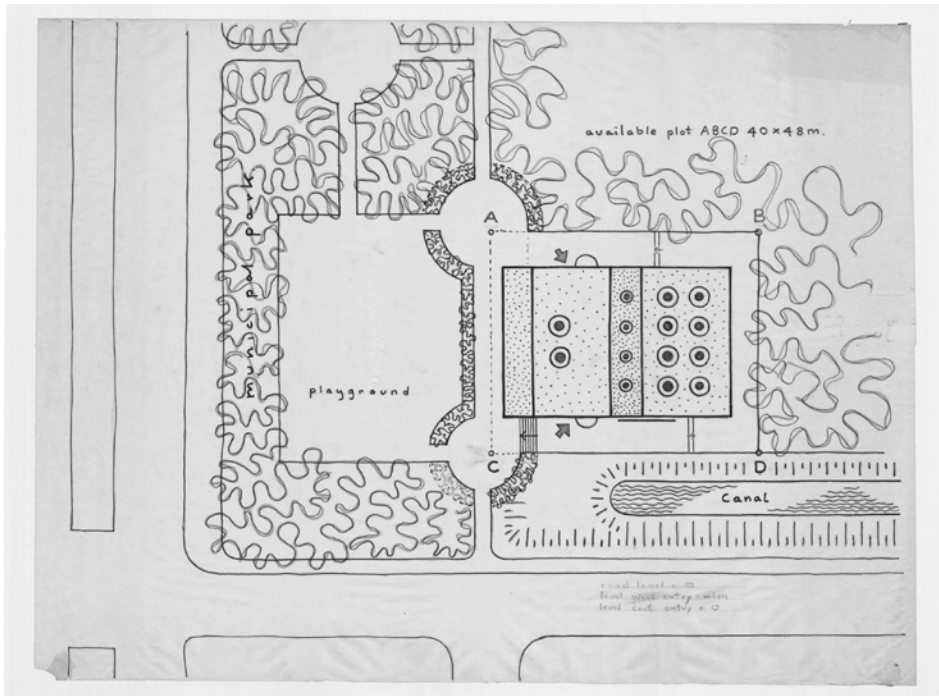
fue a través de fotocopias realizadas *in situ* (al no estar permitido tomar fotografías ni ser posible escanear). En la Iglesia Pastoor Van Ars (lugar donde fue posible disponer de una sala de la casa parroquial para examinar el material propiedad del Obispado de Róterdam) se recurrió inicialmente a fotografías propias con el objeto de retener la información deseada para, más adelante, contar con el permiso necesario para tomar prestados los planos y llevarlos al estudio Van Eyck de Loenen aan de Vecht y escanearlos. Y en cuanto al archivo de Aldo van Eyck, hay que diferenciar dos casos: por un lado, todos los dibujos originales, que al hallarse ya digitalizados no pudieron inspeccionarse uno a uno (aunque sí fue posible contemplar muchos de ellos físicamente en la casa-estudio de Loenen); y por otro lado, los planos delineados, que sí pudieron ser examinados, fotografiados y escaneados *in situ*.

160

En el primer apartado de este capítulo se propone un recorrido visual sobre la iglesia con el objeto de establecer un buen punto de partida para el lector a la hora de abordar el discurso elaborado en el resto de ítems de este estudio. Esta aproximación al proyecto se realiza a partir de planos finales del edificio y de una serie de fotografías que incluyen tanto material propio y reciente (2011-2012), como imágenes de los primeros años de vida de la iglesia cedidas por la propia Tess van Eyck. En el siguiente apartado, se aporta una muestra comentada de bocetos originales de la iglesia donde es posible apreciar las diferentes estrategias de proyecto barajadas por Aldo van Eyck en los primeros estadios del mismo. Como más adelante también se explica (en concreto durante el capítulo dedicado a la depuración formal y conceptual que supone la evolución del proyecto), la característica ausencia de fechas en el conjunto de estos dibujos, junto a la disparidad de muchas de estas propuestas, impide establecer un orden cronológico fiable y documentado entre ellos⁸⁵. Por otro lado, a partir de la recopilación de bocetos descrita, este apartado se concluye con una aproximación a la estrategia gráfica desarrollada por Aldo van Eyck como proyectista. Respecto a este segundo así como al tercer ítem, toda la información gráfica aportada representa material eminentemente inédito hasta la fecha. Por último, el tercer apartado del capítulo se dedica al conjunto de planos delineados de la iglesia. En primer lugar se procede a realizar una catalogación completa de cada uno de ellos agrupándolos por archivos (Obispado de Róterdam, ciudad de La Haya

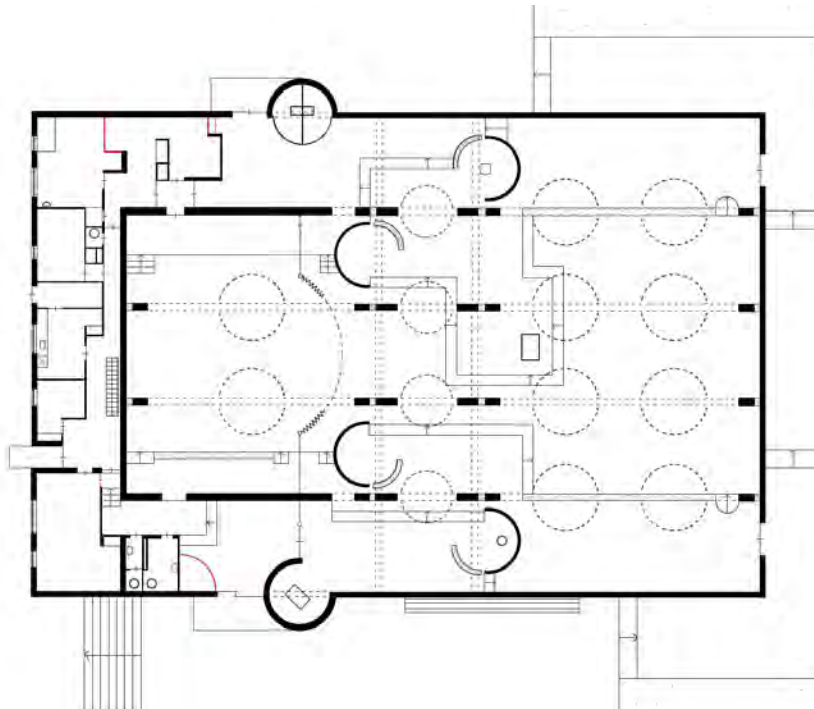
⁸⁵ El hecho de que prácticamente ninguno de los bocetos esté fechado, junto al elevado número de ellos, impide sobremano aproximarse a una ordenación medianamente fiable. Tanto es así, que en el propio estudio no han sido capaces hasta la fecha de poder hacer un trabajo similar al respecto, habiéndose limitado en el proceso de digitalización a agrupar los distintos dibujos por tipos, por contenido e incluso por similitudes cromáticas.

y Aldo van Eyck), y dentro de éstos, ordenándolos por grupos o juegos de planos. Por motivos de operatividad de acuerdo a la extensión y naturaleza de esta suerte de inventario, se ha incluido toda esta información en un apéndice final de la tesis (apéndice 3). La utilidad de esta caracterización llevada a cabo es doble: por un lado, funciona propiamente a modo de catálogo descriptivo de los planos habidos en cada uno de los archivos —en la fecha concreta de 2011—, sirviendo como base para futuras investigaciones o incluso a modo de control documental interno; y por otro lado, al constituir el primer tratamiento conjunto de todo el material de proyecto existente sobre la Iglesia Pastoor Van Ars, permite establecer una comparativa directa entre cada uno de los planos y sus posibles ubicaciones. Esta última casuística representada a modo de tabla, permite asimismo llegar a una serie de conclusiones derivadas del análisis de los resultados arrojados.



[Imagen 1]. Planta de situación de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya.

162



[Imagen 2]. Planta cota cero de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya.

3.2.A. PLANIMETRÍAS E IMÁGENES DE LA IGLESIA

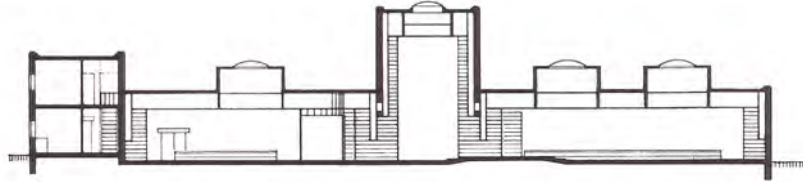
Planta de situación

Esta planta de situación es doblemente interesante ya que, además de contextualizar la iglesia en su entorno más inmediato, permite observar cuál fue el solar de partida con el que contó Aldo van Eyck para iniciar el proyecto (rectángulo ABCD). El viario (horizontal en la imagen) que da acceso al edificio es Aaltje Noordewierstraat, mientras que la avenida perpendicular a éste que aparece en el plano corresponde a Laan van Meerdervoort, la calle más larga de la ciudad de La Haya. Aparte de la cubierta de la iglesia donde se aprecia claramente el protagonismo de las geometrías circulares de sus lucernarios, dos son los elementos que más llaman la atención: el canal de agua que precede el acceso de la iglesia y la exuberante vegetación del jardín urbano en el que se inserta el edificio.

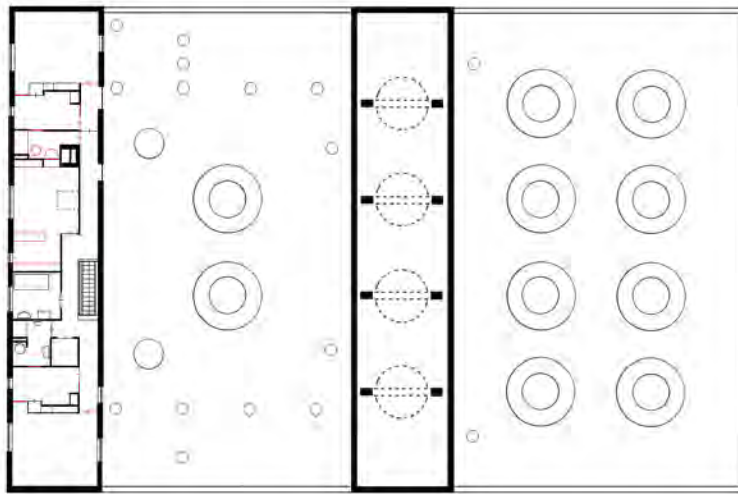
Planta cota cero

Los accesos principales (en fachadas opuestas) se vinculan a las dos geometrías circulares que sobresalen del perímetro rectangular exterior. La banda vertical de la izquierda de la imagen corresponde a las dependencias de la casa parroquial. A continuación y acotada por una serie de muros configurando una suerte de cuadrado perforado, se ubica la zona reservada para ampliación de culto religioso (habitualmente usada hoy día como espacio de encuentro con los fieles de la parroquia y zona de almacenaje). La siguiente banda vertical recoge el ámbito de la nave central de la iglesia que, con una mayor altura, supone el espacio más representativo del edificio. Por último, el extremo derecho de la planta (de forma rectangular y con ocho lucernarios cenitales marcados a puntos), corresponde al espacio dedicado a las celebraciones religiosas propiamente, también conocido con el nombre de cripta.

Entendiendo la planta de la iglesia como un rectángulo apaisado y según las imágenes aportadas, el lado largo inferior corresponde a la fachada suroeste, el superior a la noreste, mientras que los lados izquierdo y derecho recogen los alzados noroeste y sureste respectivamente.



[Imagen 3]. Sección longitudinal de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya.



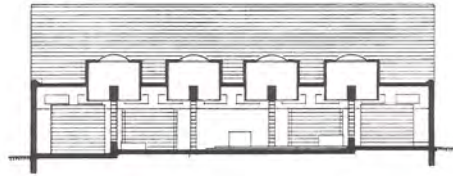
[Imagen 4]. Planta primera de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya.

Sección longitudinal

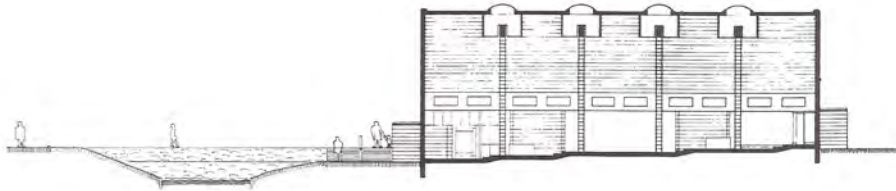
Este corte practicado paralelamente al lado más largo de la planta permite apreciar el escalonamiento de la sección del edificio. De izquierda a derecha, el primer volumen corresponde a la casa parroquial (única pieza con dos niveles construidos). A continuación, la zona que se ha descrito “de ampliación de culto”, con uno de sus dos lucernarios circulares seccionados. La siguiente pieza, la de mayor altura, corresponde a la nave central de la iglesia, reflejando a la perfección la opacidad de sus cerramientos exteriores y la entrada de luz a través de cuatro perforaciones —también circulares— practicadas en su cubierta. Por último, a la derecha del todo, se encuentra la zona de celebración religiosa o cripta, con idéntica altura de techo que la zona de ampliación de culto, y también con una pareja (de las cuatro totales) de idénticos lucernarios seccionados. La sección también refleja que en el interior de la iglesia se produce una serie de cambios suaves de nivel, operados mediante una serie de escalones y plataformas horizontales (reflejados por otro lado en la planta baja).

Planta primera

A pesar del nombre, la única planta primera propiamente que muestra este dibujo es la de la casa parroquial (única pieza del edificio con dos niveles construidos). Sin embargo, al tratarse de un corte horizontal de todo el proyecto, también permite apreciar el espacio de gran altura que configura la nave central de la iglesia (rectángulo vertical homólogo al de la casa parroquial situado en el centro de la planta) y las cubiertas de los dos ámbitos ubicados a ambos lados de ésta: a su izquierda la zona de ampliación de culto (dos lucernarios principales), y a su derecha el espacio de ‘cripta’ o de celebración religiosa (ocho lucernarios).



[Imagen 5]. Sección transversal por la zona de celebración religiosa (cripta) de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya.



[Imagen 6]. Sección transversal por la nave central con entorno inmediato de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya.

Sección transversal por la zona de celebración religiosa

Esta sección realizada paralelamente al lado más corto de la planta nos muestra el característico espacio interior (de anchura generosa y altura reducida) de lo que se ha descrito como zona de celebración religiosa o cripta. Al estar realizada de sur a norte (de izquierda a derecha en la sección), podemos apreciar además en línea de proyección la opacidad del cerramiento exterior de la nave central (grafiada detrás con líneas horizontales paralelas). Sin embargo, una vez más, los grandes protagonistas del dibujo son los lucernarios cenitales. Formalizados como cilindros de hormigón armado, sobresalen del plano superior de cubierta (siendo por tanto visibles desde el exterior) y se encuentran 'atravesados' cada uno de ellos en su punto medio por las vigas que salvan la luz de este espacio. Esta circunstancia junto al hecho de contar el edificio con una modulación que afecta asimismo al planteamiento estructural, provoca que también estos lucernarios generen un ritmo constante fruto de su ajustado orden. Por otro lado, el carácter transversal del corte nos permite apreciar —con más claridad que en la sección longitudinal vista— cómo el pavimento de la iglesia sufre varios escalonamientos o suaves cambios de nivel, en concreto de fachada suroeste a fachada noreste (en la imagen de izquierda a derecha).

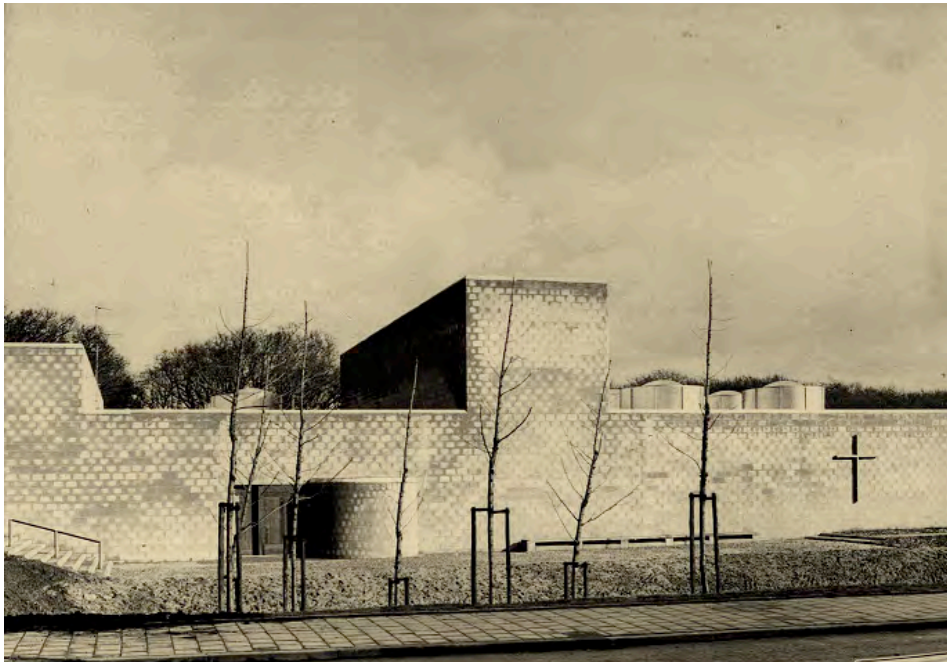
Sección transversal por la nave central

Esta sección consiste en un corte paralelo al anterior (y también de sur a norte) pero a través del espacio interior de la nave central de la iglesia. Dos son las principales diferencias con el dibujo inmediatamente anterior: primero, la altura libre de este volumen, mucho más generosa, que configura así un espacio alargado, estrecho y alto; y segundo, la formalización de los lucernarios los cuales, si bien mantienen el ritmo de sus homólogos, son ahora algo más pequeños y quedan enrasados con el plano de cubierta (no visibles por tanto desde el exterior). De idéntico modo, se comprueba aquí nuevamente el juego de niveles que plantea el pavimento de la iglesia, dotando a este cuerpo central de una mayor direccionalidad si cabe. El contexto o entorno reflejado en la sección permite también apreciar la relación del edificio con el viario público más próximo (Aaltje Noordewierstraat), el canal de agua previo y las escaleras exteriores del acceso.



168

[Imagen 7]. Fotografía 1.



[Imagen 8]. Fotografía 2.

Fotografía 1

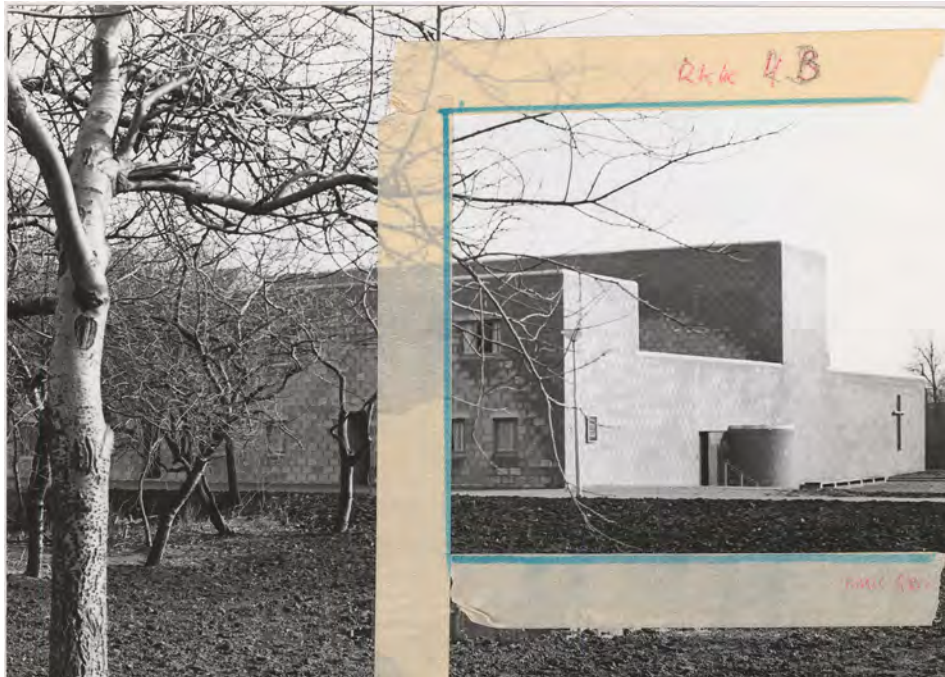
Fotografía de la época (fecha sin determinar) de las fachadas suroeste (acceso principal) y sureste, tomada desde la calle Aaltje Noordewierstraat con el canal de agua en primer término.

Esta imagen ofrece una vista panorámica de la iglesia Pastoor Van Ars, representativa de la que disfrutaría cualquier transeúnte que caminara por el viario frontal a la misma. La fachada principal o suroeste (paralela a la calle) permite apreciar con claridad la coincidente altura de techo entre la zona de celebración de culto (volumen en primer término con los lucernarios en cubierta) y la zona de ampliación, así como la emergencia de las otras dos piezas: la nave central (con la cota más elevada) en el centro del edificio y la casa parroquial al fondo de la imagen.

Fotografía 2

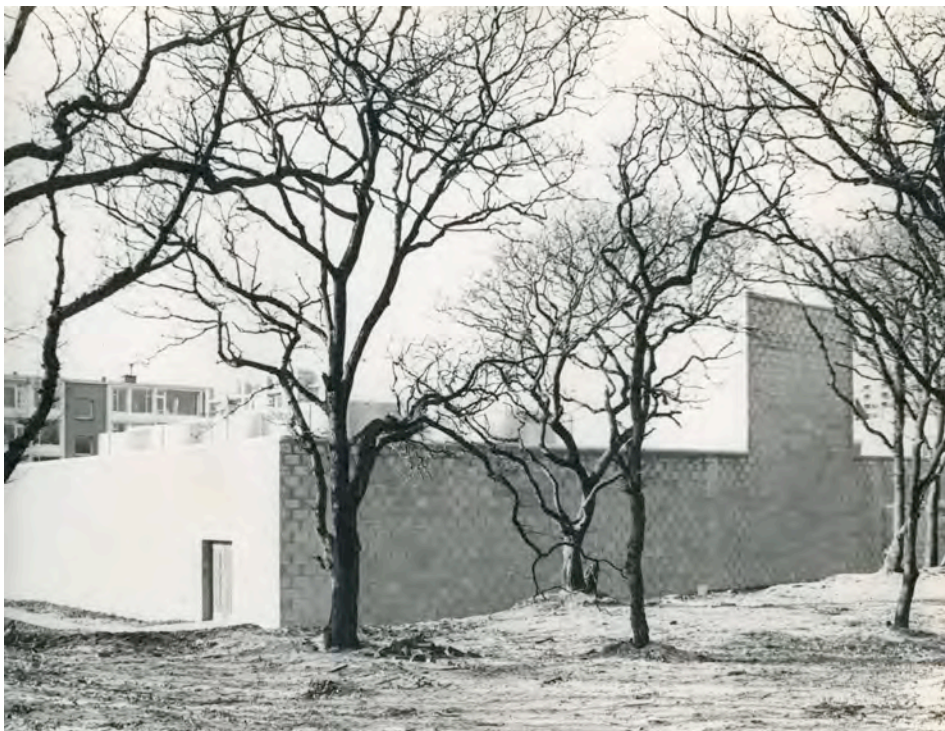
Fotografía de la época (fecha sin determinar) de la fachada suroeste (acceso principal) tomada desde la calle Aaltje Noordewierstraat, con el canal de agua en primer término.

Casi a modo de alzado, esta imagen rubrica lo comentado en la anterior fotografía respecto las diferentes alturas de techo. Por otro lado, los recién plantados árboles en primer término remiten a la operación de paisajismo urbano que acompañó el proyecto de la iglesia (en este caso en cuanto a la configuración final del canal de agua se refiere así como a la vegetación de sus riberas).



[Imagen 9]. Fotografía 3.

170



[Imagen 10]. Fotografía 4.

Fotografía 3

Fotografía de la época (fecha sin determinar) de las fachadas noroeste (casa parroquial) y suroeste (acceso principal) tomada desde la calle Aaltje Noordewierstraat. Las cintas adhesivas superpuestas a la imagen y sus anotaciones dan buena muestra de cómo Aldo van Eyck cuidaba celosamente todos los asuntos relacionados con sus proyectos; en este caso, valorando el modo como las fotografías podían ser mejoradas.

Se trata nuevamente de una vista panorámica de la iglesia Pastoor Van Ars desde la calle de acceso —esta vez tomada algo más adelante— con la fachada de la casa parroquial (noroeste) y la principal (suroeste) en primer término. La zona de tierra es hoy en día un jardín urbano de verde y exuberante vegetación. Por otro lado, la intensa fenestración (sobre todo comparada con la del resto del edificio) de la casa parroquial advierte ya del uso más doméstico de esta pieza. Asimismo y rompiendo la planicidad de la fachada principal, el medio cilindro adosado exteriormente marca acertadamente el punto justo de acceso.

Fotografía 4

Fotografía de la época (fecha sin determinar) de las fachadas sureste (aparece una de las dos salidas de emergencia existentes) y noreste.

Continuando el giro de sentido horario que se está llevando a cabo alrededor de la iglesia, esta imagen capta las dos fachadas más ocultas —o menos visibles— del edificio: con idéntico (simétrico) perfil dentado al alzado principal se presenta la fachada noreste, mientras que con una de sus dos puertas de emergencia dentro del encuadre se intuye la fachada sureste. Los árboles en primer término remiten a dos aspectos: por un lado, su altura o estado de crecimiento dejan claro que este lateral del terreno circundante a la iglesia venía siendo jardín urbano con anterioridad al propio proyecto; y por otro lado y por la ausencia absoluta de hojas, que la fotografía tuvo que ser tomada en un período invernal del año (teniendo en cuenta que la iglesia se termina de construir a finales de 1969 la fotografía pudo ser tomada durante los primeros meses de 1970).



[Imagen 11]. Fotografía 5.

172



[Imagen 12]. Fotografía 6.

Fotografía 5

Fotografía de la época (fecha sin determinar) de las fachadas suroeste y sureste (dos salidas de emergencia) tomada desde la calle Aaltje Noordewierstraat.

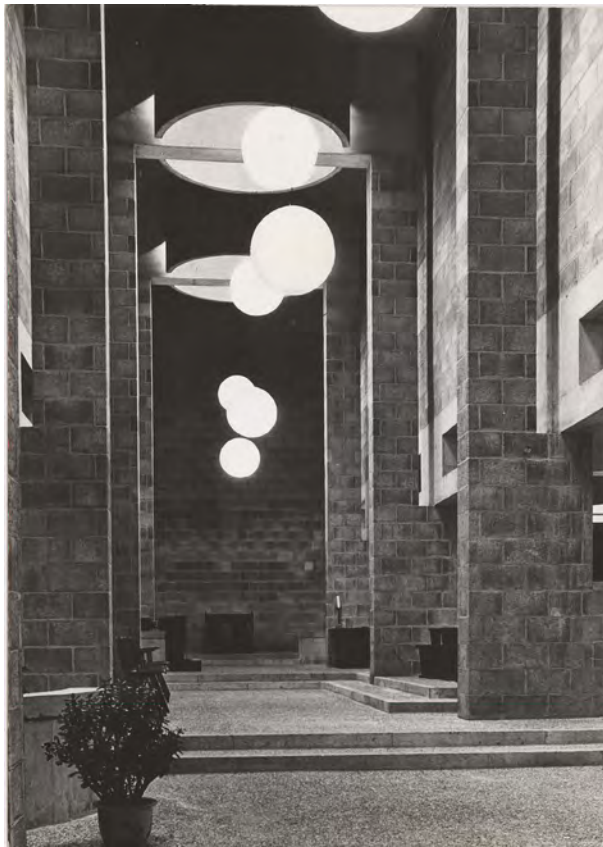
Una vez cerrado el recorrido perimetral de la iglesia, esta recopilación fotográfica retoma el punto de partida por el que se inició esta aproximación visual del edificio (fotografía 1). Concretamente, esta imagen muestra de forma casi exclusiva el volumen correspondiente a la zona de celebración de culto o cripta. La fachada sureste (completa salvo por la parte oculta tras la vegetación de ribera) en primer término, permite apreciar las dos salidas de emergencia ubicadas en la misma, así como su composición simétrica. Además, esta toma supone buena muestra de cómo los ocho lucernarios de este espacio de la iglesia se construyeron de manera que pueden ser contemplados desde el exterior, a diferencia de los cuatro de la nave central los cuales, enrasados prácticamente con la cota superior de cubierta, no forman parte de la volumetría exterior visible.

Fotografía 6

Fotografía de la época (fecha sin determinar) de un tramo de la fachada noreste, en el cambio de sección entre la zona de cripta y la nave central.

173

Esta sugerente imagen pertenece a una porción de la fachada noreste; en concreto, al punto donde se produce el cambio de sección entre la nave central y el volumen de celebración de culto (se puede apreciar uno de sus ocho lucernarios en primer término). Tan sólo unos metros a la derecha de la fotografía se encontraría un segundo acceso al edificio operado análogamente al de la fachada principal (suroeste), es decir, mediante un semicilindro adosado lateralmente a la misma que marca con claridad la apertura de entrada.



[Imagen 13]. Fotografía 7.



[Imagen 14]. Fotografía 8.

Fotografía 7

Fotografía de la época (fecha sin determinar) del interior de la iglesia; concretamente se trata de una imagen de la nave central tomada de suroeste a noreste, es decir, en el sentido ascendente de los cambios de cota del pavimento.

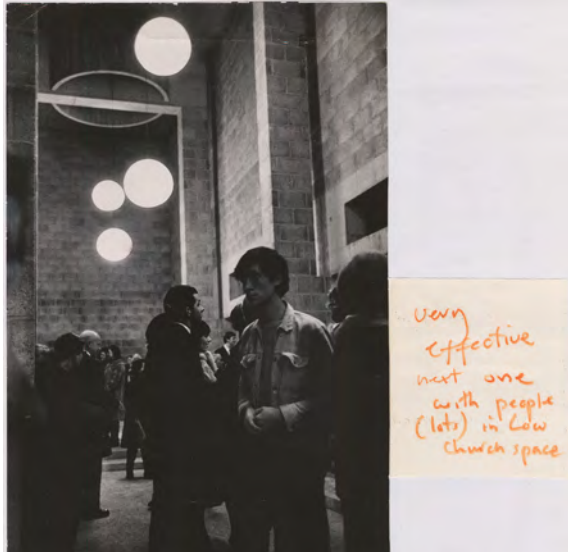
Esta instantánea recoge la visión que cualquier visitante de la iglesia tendría tras acceder por el vestíbulo del acceso principal (fachada suroeste), y girar a la derecha hasta alcanzar el ámbito de la nave central. Este espacio queda principalmente caracterizado por su altura libre (el doble que en el resto de la iglesia), los esbeltos y elegantes tramos de muro de bloque que se elevan exentos hasta la cubierta, y los cuatro lucernarios cilíndricos de gran tamaño que colonizan el plano de techo. Como se verá más adelante, las distintas plataformas y escalones que aparecen en el plano de suelo participan de la idea de dinamismo y recorrido que van Eyck quiso imprimirle a esta parte de la iglesia. Tal como está orientada la imagen, atravesando transversalmente esta nave central hacia la derecha se accedería al ámbito de la zona de cripta (espacio dedicado a la celebración de la liturgia), mientras que hacia la izquierda —cruzando por cualquiera de las tres crujías centrales— se llegaría a la zona prevista de ampliación para celebraciones religiosas (actualmente dedicada a acoger los encuentros entre los feligreses y los responsables de la parroquia).

175

Fotografía 8

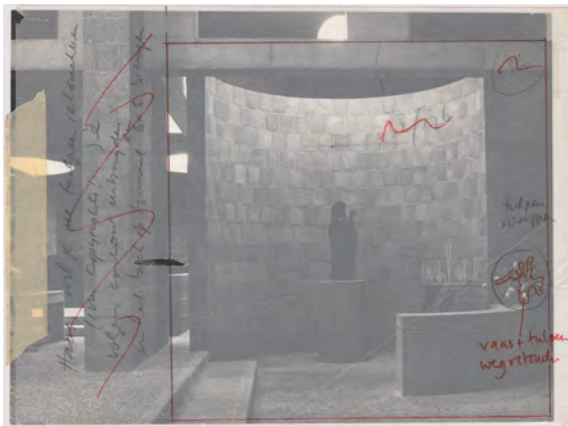
Fotografía de la época (fecha sin determinar) del interior de la iglesia, concretamente de la zona dedicada propiamente a las celebraciones religiosas o zona de cripta.

La imagen está tomada de este a oeste, es decir, de una esquina a la contraria de la zona de cripta, de manera que en el centro de la foto, al fondo, se sitúa la capilla (circular) de la virgen María, tangente al acceso principal (fachada suroeste). En primer término se aprecian los bancos de madera destinados a los asistentes a la liturgia, frente a los cuales, y centrado respecto a la longitud de la nave central, se distingue el austero altar principal de la iglesia. En cualquier caso, resulta evidente que, una vez más, el protagonismo del espacio lo acaparan los imponentes tambores de hormigón que introducen luz cenital en el ámbito.



[Imagen 15]. Fotografía 9.

176



[Imagen 16]. Fotografía 10.

Fotografía 9

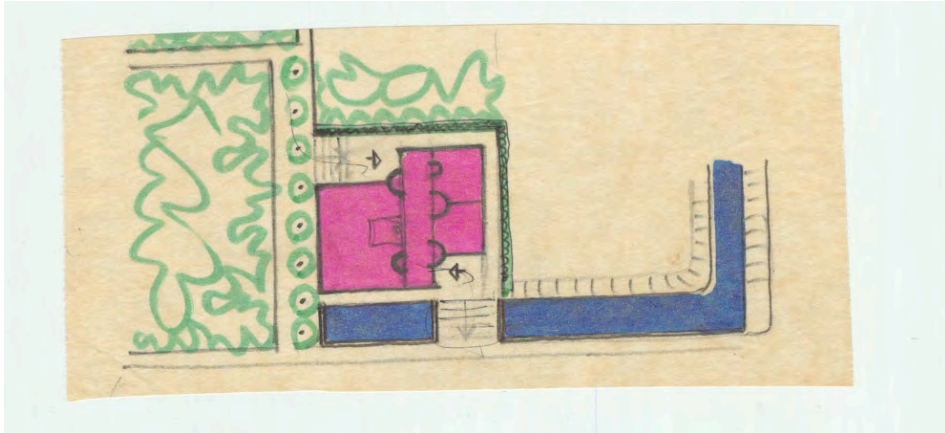
Fotografía de la época (fecha sin determinar) del interior de la iglesia.

Se trata de una imagen de la nave central, con el punto de vista situado aproximadamente en el centro de su desarrollo y orientada hacia el segundo altar de la iglesia, es decir, de suroeste a noreste o en el sentido ascendente de las plataformas del pavimento. Las anotaciones del lateral corresponden a Aldo van Eyck, y reflejan cómo la fotografía debió de satisfacer sus expectativas, ajustándose al tipo de imagen interior que deseaba transmitir. Concretamente el texto se refiere a ella como una foto "muy efectiva", reflejando además la intención de probar a fotografiar el espacio bajo de la iglesia o cripta ("*low church space*") también llena de gente.

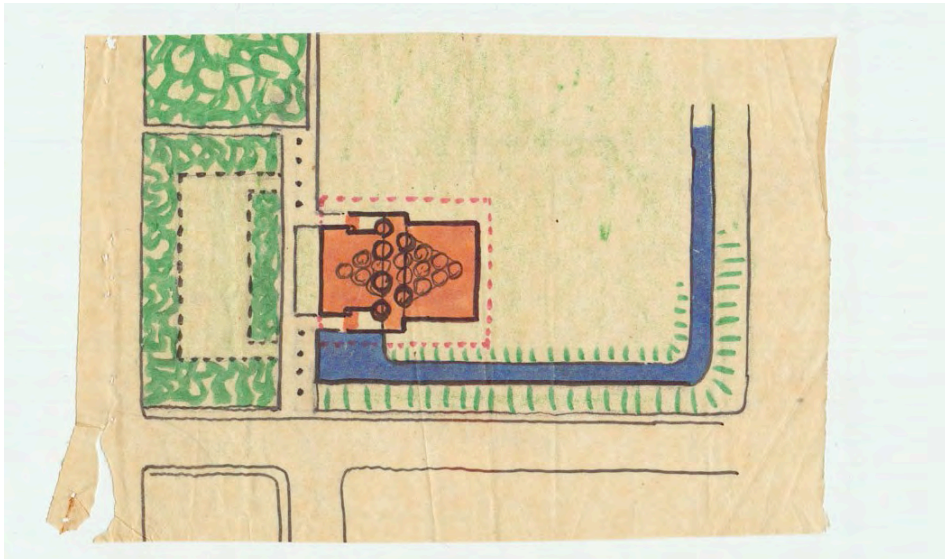
Fotografía 10

Fotografía de la época (fecha sin determinar) del interior de la iglesia. Recoge la imagen de una de las capillas interiores, concretamente una de las dos que se sitúan en la tangencia entre la zona de cripta y la nave central, captada desde ésta última.

El interés o valor añadido de este documento reside en que se trata de un pequeño estudio fotográfico realizado por Hannie van Eyck (esposa de Aldo van Eyck), como confirma su propia hija (Tess van Eyck Wickham). Lógicamente, las dos imágenes corresponden a la fotografía 'sin' y 'con' el papel sulfurizado sobre el que la propia Hannie dibujó. Este hecho atestigua el cuidado y cariño recibido por el proyecto, en el cual incluso la mujer del arquitecto (que aunque también arquitecta no participó de su redacción) se involucra en el modo cómo éste iba a ser divulgado. En este sentido, es sintomático apreciar cómo, con un rotulador rojo sobre papel sulfurizado, Hannie van Eyck se ocupa de aquellos aspectos de la imagen que considera más determinantes, atendiendo a detalles tan sutiles como la presencia y posición de unas pocas flores contenidas en un pequeño jarrón apoyado sobre el murete curvo de la capilla.



[Imagen 17]. Boceto A.



[Imagen 18]. Boceto B.

3.2.B. BOCETOS ORIGINALES DE LA IGLESIA

Boceto A

(20,5 x 9,5 cm) lápiz y rotulador verde, rosa y azul, sobre papel traslúcido.

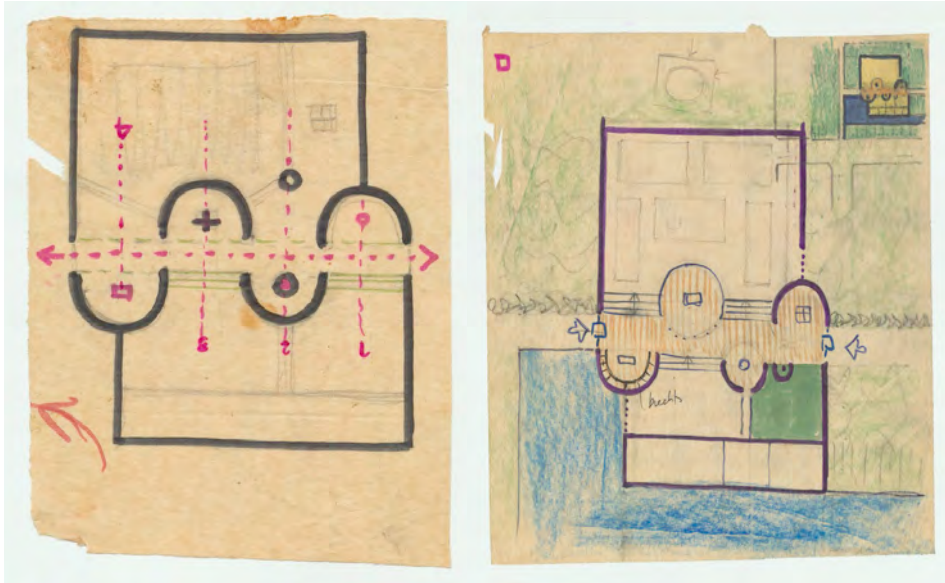
Este boceto preliminar recoge una planta de situación de la iglesia Pastoor Van Ars. En él se puede comprobar cómo desde el principio el canal de agua vinculado a la calle Aaltje Noordewierstraat supuso, junto a la zona verde circundante, uno de los condicionantes principales del proyecto. En este caso y a diferencia de la estrategia finalmente adoptada, Aldo van Eyck parece plantearse la interrupción puntual del mismo con objeto de facilitar un acceso principal más directo. Por otro lado, resulta evidente que ya desde el principio manejaba un esquema de planta organizado en torno a una pieza central longitudinal que, salpicada por varias geometrías circulares, divide el programa en dos partes (génesis de la futura nave central). En este caso, todo parece indicar que la zona principal de celebración de culto estaba prevista situarla a la izquierda de este 'eje' vertical, ubicándose el programa de casa parroquial en el lado contrario de donde finalmente terminó construyéndose. Asimismo, y de acuerdo con lo expuesto en el capítulo dedicado a la contextualización del proyecto, también se puede comprobar cómo la dualidad de accesos enfrentados (en fachadas opuestas) representa uno de los objetivos iniciales del arquitecto, invitando así a un recorrido transversal de la planta que vincula el edificio con su entorno inmediato.

179

Boceto B

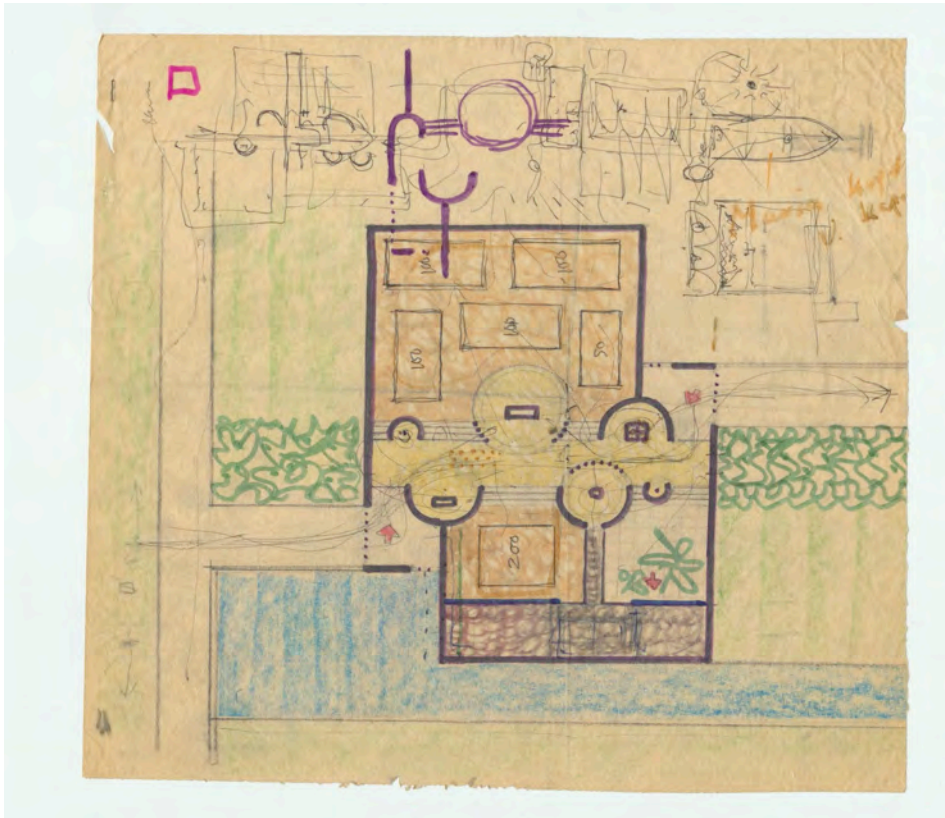
(20,6 x 14 cm) lápiz y rotulador verde, naranja y azul, sobre papel traslúcido.

Al igual que el anterior, este boceto recoge una planta de situación de la iglesia en las fases iniciales del proyecto. Vuelven a destacarse el jardín boscoso circundante y el canal de agua, si bien este último, y a diferencia del anterior dibujo, ya no aparece interrumpido. Respecto a la planta esbozada del edificio, se mantiene la organización del esquema en torno a la pieza central rectangular, pero se perciben varias diferencias: por un lado, parece ahora como si la zona de celebración religiosa adoptara su posición definitiva (derecha de esta 'nave central') dejando lo que previsiblemente es el programa de la casa parroquial al lado contrario (vinculado al acceso desde Aaltje Noordewierstraat); y por otro lado, los elementos circulares proliferan en la cubierta de la iglesia, agrupándose en una forma centralizada, compacta y simétrica.



[Imágenes 19 y 20]. Bocetos C y D.

180



[Imagen 21]. Boceto E.

Boceto C

(19 x 15 cm) rotulador de punta gruesa negro, rotulador rosa y lápiz, sobre papel traslúcido.

Boceto D

(33 x 34 cm) lápiz, rotulador de punta gruesa morado, rotulador verde y azul, y lápiz de color amarillo, verde y azul sobre papel traslúcido.

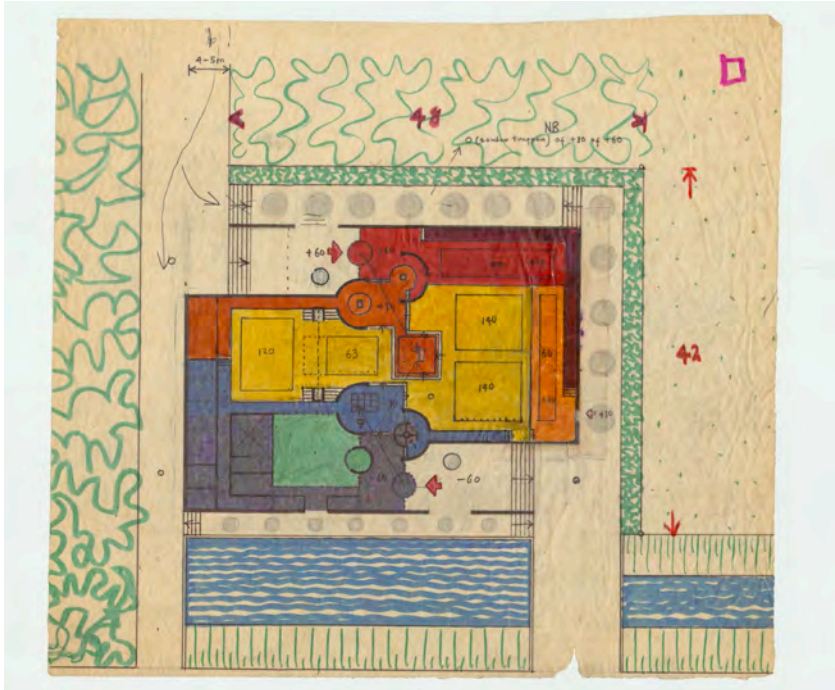
Estos interesantes bocetos muestran cómo Aldo van Eyck se planteó durante un tiempo la posibilidad de girar 90° la planta de la iglesia respecto de su posición definitiva, de modo que el programa de casa parroquial quedara literalmente tangente al canal de agua (ubicando así la zona de cripta en el lado contrario), y generando una circulación transversal del edificio (a través de nuevo de accesos opuestos) paralela al elemento acuático. Por otro lado, se puede ver también cómo ya en este momento queda constancia de la intención del arquitecto de plantear una zona de ampliación de culto religioso con idéntica estrategia que en la solución construida del proyecto: situada al lado contrario de la zona de celebración principal según el eje central de la iglesia, y a espaldas del altar principal (representado en el Boceto C con una cruz en color negro), genera una suerte de circulación o visual cruzada respecto a dicho recorrido transversal. Asimismo, en el Boceto D se detecta una novedad finalmente desconsiderada en la evolución del proyecto: la inclusión de un patio interior (coloreado en verde en la imagen). De acuerdo con el programa en cuestión, la aparición de este elemento probablemente estuvo vinculada al uso residencial de la casa parroquial.

181

Boceto E

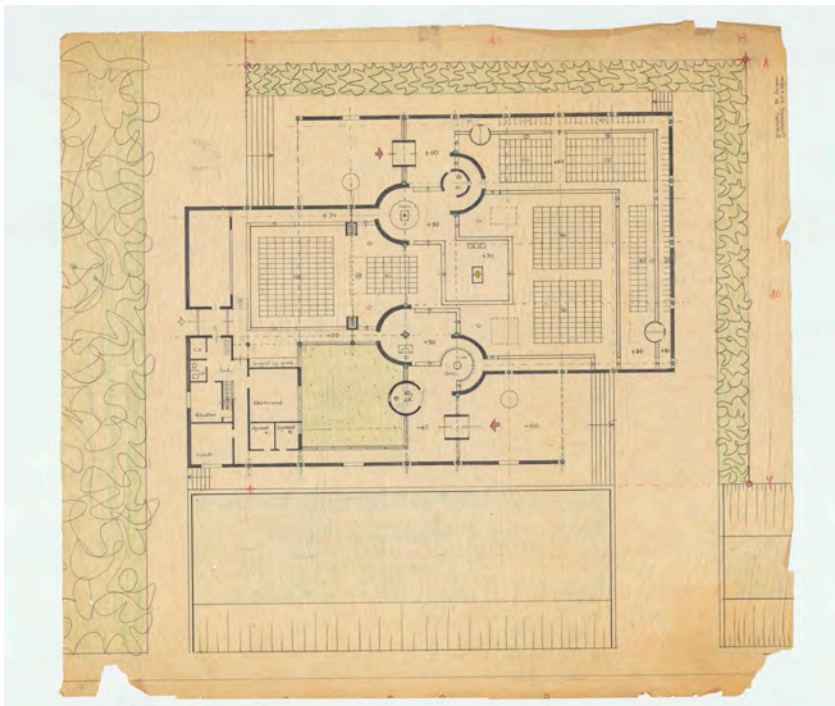
(40 x 38 cm) rotulador de punta gruesa morado, verde y amarillo, lápiz de color azul y verde, y rotulador de punta fina negro, sobre papel traslúcido.

Recogiendo la misma estrategia general, la gran diferencia de este boceto respecto de los dos inmediatamente anteriores reside en la sofisticación de los accesos al edificio. Ahora ya no se accede directamente por los extremos de la pieza longitudinal central, sino que el cerramiento avanza en ambos frentes obligando al visitante a girar y entrar lateralmente a este eje. Por otro lado, esta planta permite también ver un mayor grado de definición en el dibujo, así como el modo en que Aldo van Eyck iba estimando la capacidad de la iglesia, a través de esas cifras grafiadas sobre los rectángulos destinados a la colocación de bancos para feligreses (en concreto aquí está considerando sentar a 450 en la zona principal de celebración y a 200 en el espacio de ampliación).



[Imagen 22]. Boceto F.

182



[Imagen 23]. Boceto G.

Boceto F

(42 x 38 cm) rotulador permanente rojo, amarillo, azul y verde, rotulador de punta gruesa verde y azul, y lápiz, sobre papel traslúcido.

A todas luces, la organización de la planta contenida en este dibujo es prácticamente la misma que la reflejada en el boceto E sólo que, en este caso, girada 90° en sentido horario: idéntica disposición de piezas en torno a la pieza central (circulación transversal), análoga presencia del patio (rectángulo coloreado en verde), misma ubicación del altar principal y, consecuentemente, equivalente esquema de la zona de celebración religiosa y de la zona de ampliación de culto al frente y a la espalda de éste respectivamente (espacios coloreados en amarillo).

Aparte de este giro de la planta, se observan otras dos diferencias fundamentales respecto al mencionado boceto E. Por un lado, la aparición ahora de una circulación exterior perimetral a toda la planta (incluido el juego de niveles operado mediante pequeños tramos de escaleras) invita a pensar que este plano podría tratarse de un diseño posterior al anterior dibujo, al aproximarse a la solución finalmente construida. Y por otro lado y según lo visto en el boceto A, la interrupción puntual del canal de agua con la intención de dotar a la iglesia de un acceso más directo desde el vial urbano previo remite a una idea todavía no descartada del todo por Aldo van Eyck.

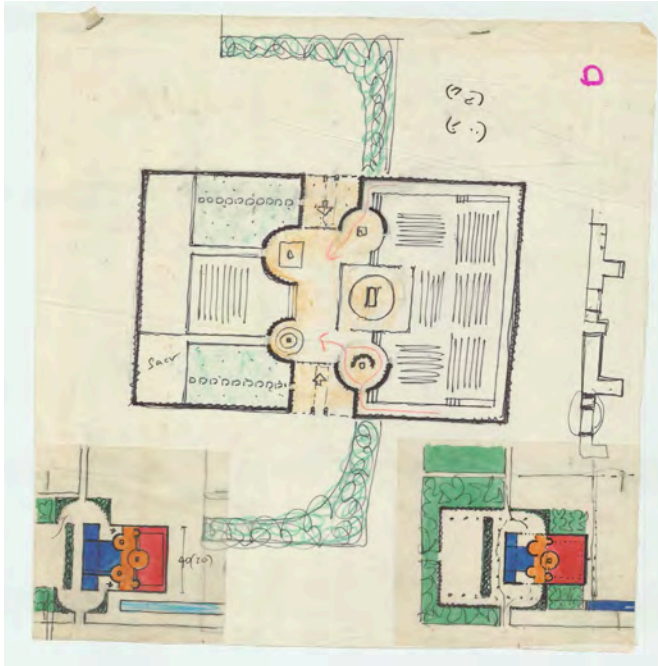
183

Boceto G

(71 x 65 cm) rotulador de punta fina negro, lápiz de color verde y azul, y rotulador rojo y amarillo, sobre papel traslúcido.

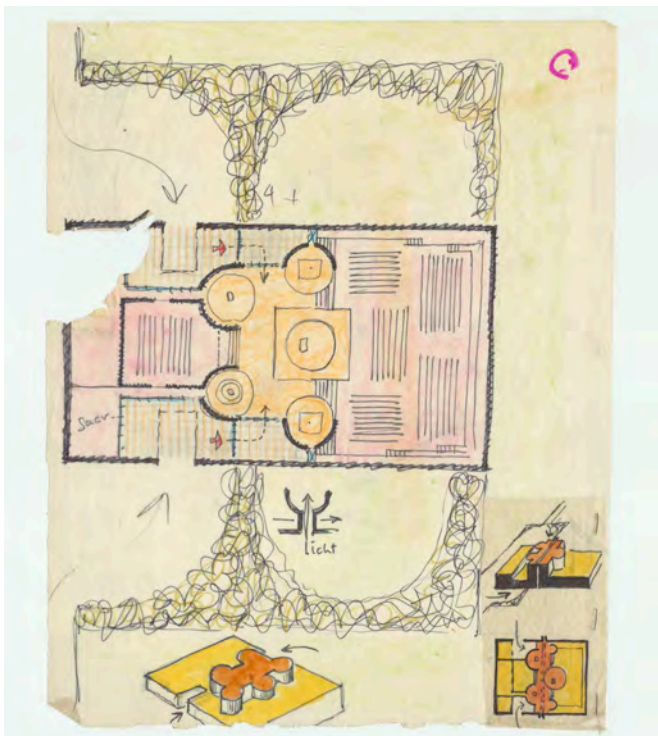
Este dibujo original consiste en realidad en una versión 'más delineada' del anterior boceto F. El grado de definición del dibujo y el propio acto de la puesta a escala nos sugieren, tanto que no pertenecen ya a una fase inicial respecto a la elaboración de la idea de proyecto, como que ésta solución comenzaba a satisfacer las expectativas de Aldo van Eyck en cuanto a la formalización del edificio.

Así, el programa de la casa parroquial queda a la izquierda de la imagen —vinculado por tanto al patio interior— mientras que en el otro extremo se sitúa la zona destinada a los fieles para las celebraciones religiosas. El altar principal —ya elevado también mediante un par de escalones sobre una plataforma de geometría cuadrada— marca el eje transversal (o circulación) a la nave central, respecto al cual se ubica la zona de ampliación de culto (tangente por tanto al mencionado patio).



[Imagen 24]. Boceto H.

184



[Imagen 25]. Boceto I.

Boceto H

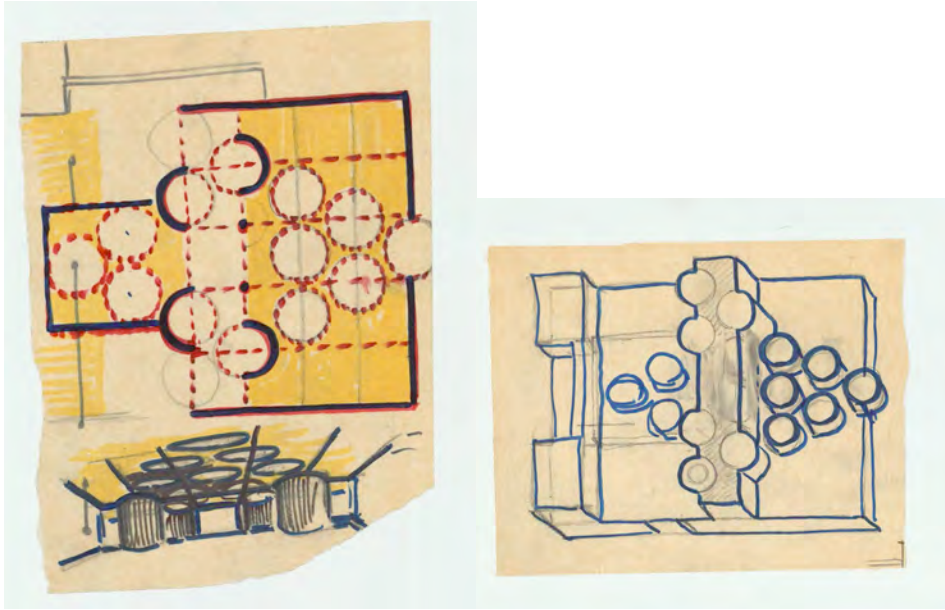
(35 x 37 cm) rotulador negro, verde, azul, naranja y rojo, y lápiz de color verde y naranja, sobre papel traslúcido.

Comparada con el anterior boceto G, esta planta de la Iglesia Pastoor Van Ars presenta dos rasgos distintivos tan claros como decisivos: la simetría como principio compositivo general, y la adopción (siendo en parte consecuencia de esta primera circunstancia) de la forma rectangular estricta del perímetro exterior. Tanto es así que, en esta línea, el patio interior asimétrico vinculado a la casa parroquial que se apreciaba justo antes encuentra en esta planta una réplica al otro lado de la zona de ampliación de culto (coloreados ambos en un suave tono verde). Sin embargo, poco tiempo iban a mantenerse en el proyecto estos dos elementos descubiertos, a juzgar por el propio plano; observando atentamente, las propias plantas de situación en miniatura — incluidas en la parte baja del formato— ya adelantan la idea de Aldo van Eyck de convertir esos patios privados en espacios previos (abiertos y públicos por tanto) a los accesos del edificio. Por otro lado, también la esquemática sección que aparece en el boceto informa ya de la intención del arquitecto de trabajar con una sección general del edificio muy parecida a la definitiva: una cubierta horizontal constante de la que destacan dos volúmenes prismáticos (la nave central y la casa del cura).

Boceto I

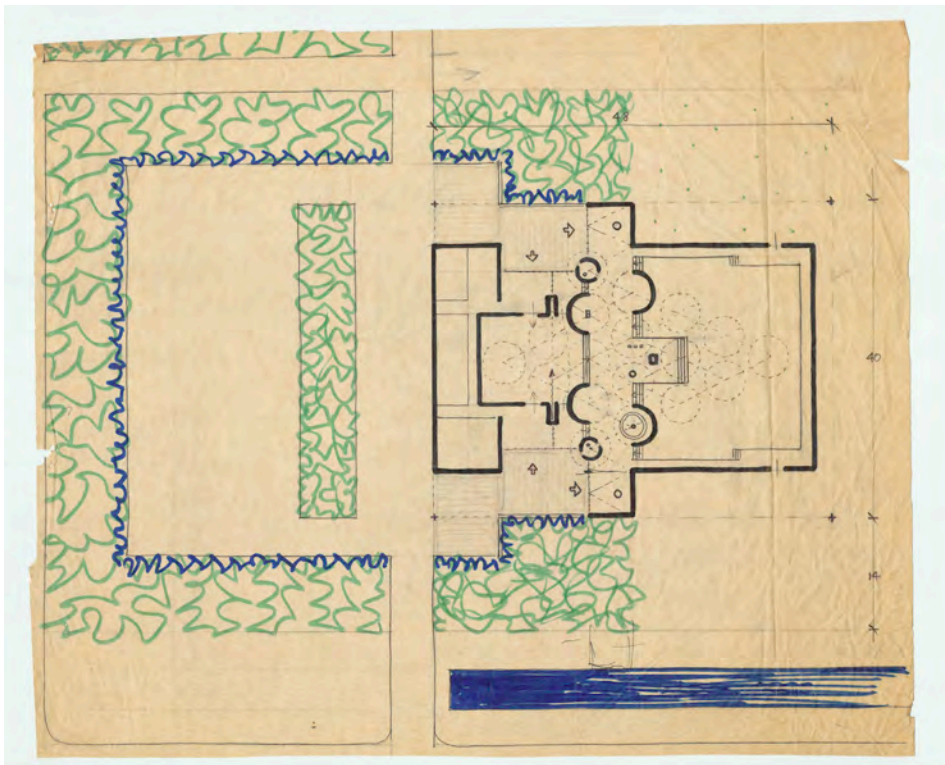
(30 x 39 cm) rotulador de punta fina negro, lápiz de color rosa, azul, verde y amarillo, y rotulador naranja y amarillo, sobre papel traslúcido.

La comparativa entre este dibujo original y el comentado inmediatamente antes supone un ejemplo más de la imposibilidad de establecer un orden cronológico fidedigno entre los bocetos originales del proyecto (al no contar con fechas propias), a la luz de la información 'contradictoria' que muchas veces reflejan. Así, mientras que en este dibujo parece como si los dos patios simétricos anteriores (boceto H) hubieran terminado evolucionando a los espacios abiertos de acceso —lo que situaría este plano posterior en el tiempo—, las pequeñas volumetrías adjuntas muestran una concepción espacial del edificio más alejada de la versión construida del mismo (aquí se extrusionan verticalmente las geometrías circulares en lugar del prisma completo de la nave central), sobre todo si se compara con el contenido de la sección del anterior dibujo. Consecuentemente, tampoco se cuenta con una explicación inequívoca al respecto, ya que este tipo de casuísticas pueden deberse a las sucesivas pruebas y combinaciones de determinadas ideas que Aldo van Eyck iba barajando, o sencillamente a que pudiera dibujar (con posterioridad) un esquema de sección en un plano más antiguo.



[Imágenes 26 y 27]. Bocetos J y K.

186



[Imagen 28]. Boceto L.

Boceto J

(20 x 23 cm) lápiz, y rotulador negro, azul, rojo y amarillo sobre papel traslúcido.

Boceto K

(28 x 22 cm) rotulador de punta gruesa azul, y lápiz, sobre papel traslúcido.

Boceto L

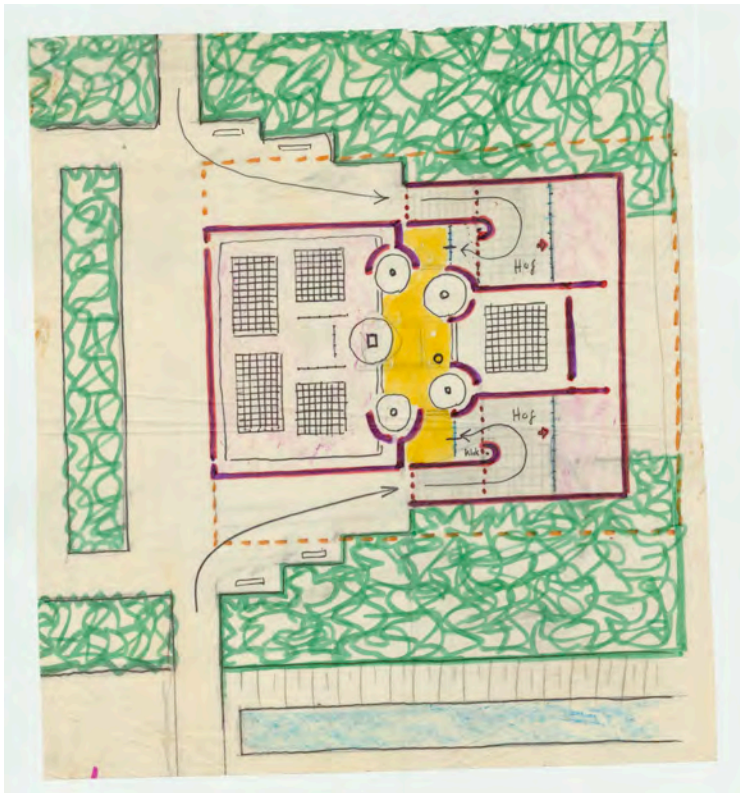
(44 x 43 cm) rotulador verde, azul y negro, lápiz, y rotulador de punta fina negro, sobre papel traslúcido.

El rasgo distintivo que ya a primera vista caracteriza y agrupa a estos tres bocetos radica en la solución de lucernarios representada. Basada nuevamente en la composición simétrica de la planta respecto a su eje longitudinal, la disposición en forma de rombo o racimo de los mismos remite una vez más a la idea —casi constante— de Aldo van Eyck de entender el proyecto como un recinto de perímetro opaco que introduce la luz natural en el interior a través de perforaciones circulares practicadas en cubierta.

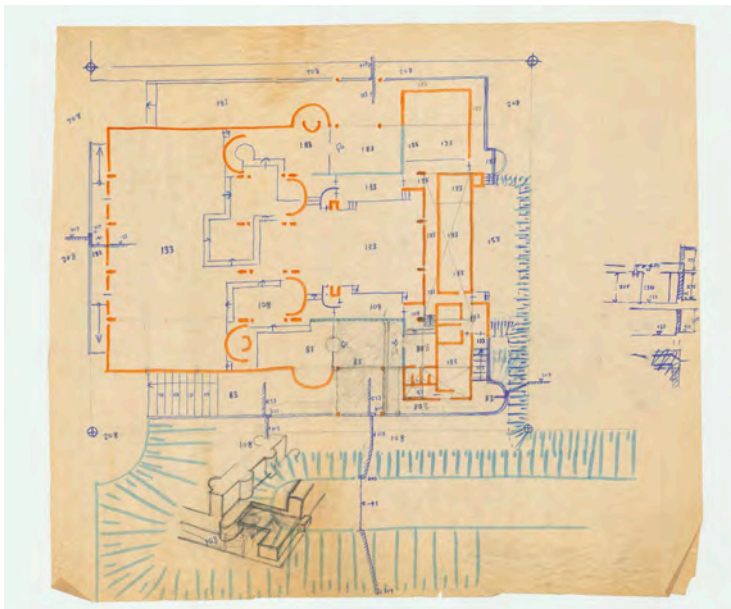
Los tres dibujos no reflejan soluciones idénticas del proyecto, pero sí situaciones equivalentes en cuanto a los aspectos compositivos fundamentales: en todos ellos la casa parroquial se sitúa a la izquierda de la planta, quedando así la zona de cripta al lado contrario. De este modo y de izquierda a derecha, en la secuencia completa de piezas es posible diferenciar la citada casa del cura, la zona de ampliación de culto, la nave central y la cripta. Sin embargo, mientras el boceto K (axonometría) recoge un perímetro general contenido en una geometría rectangular estricta, los otros dos parecen renunciar a dicha silueta exterior.

Por otro lado, llama la atención que en la planta delineada del dibujo L no exista una circulación perimetral a todo el cerramiento del edificio (como si sucede en la versión construida), y que en los vaciados exteriores previos (y simétricos) a las fachadas suroeste y noreste, se produzca una dualidad de accesos: dos directos a la nave central y dos practicados en los intersticios vinculados a la zona de ampliación.

A su vez, el boceto J ofrece dos datos valiosos. Por un lado, se observa una imagen tridimensional de cómo Aldo van Eyck imaginaba en ese momento el interior de la iglesia (la cónica está realizada desde el centro de la cripta mirando hacia la nave central) y, por otro lado, se trata de una de las primeras ocasiones en que se aprecia en planta una suerte de retícula, certificando la estrategia del arquitecto de proyectar en base a una modulación u orden oculto (cuya importancia y rigor se aborda más adelante).



[Imagen 29]. Boceto M.



[Imagen 30]. Boceto N.

Boceto M

(39 x 34 cm) rotulador verde, rojo, morado, marrón y azul, rotulador de punta gruesa amarillo, rotulador de punta fina negro, lápiz, y pastel rosa, sobre papel traslúcido.

Boceto N

(72 x 63 cm) rotulador azul y naranja, rotulador de punta fina azul, y lápiz, sobre papel traslúcido.

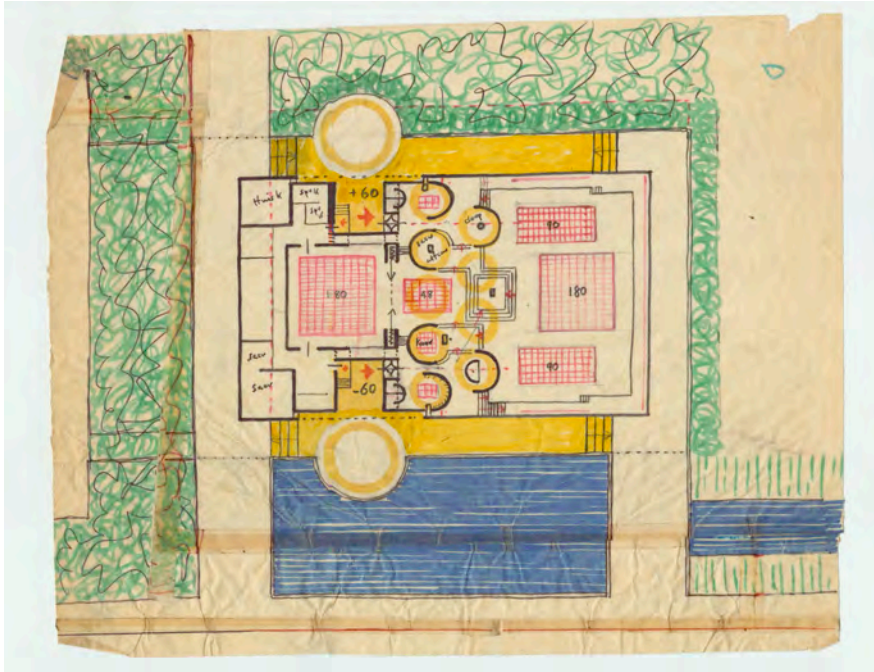
Un rasgo fundamental diferencia y caracteriza estos dos bocetos: la inversión (o giro de 180°) del esquema de planta visto en los anteriores dibujos. Esta sólo en parte novedosa circunstancia vincula conceptualmente los bocetos M y N con el primero de los planos vistos (boceto A), si bien por razones obvias de grafismo, concreción formal y nivel de definición se entiende que no debieron ser consecutivos cronológicamente hablando.

La mejor explicación a los cambios que acusa el conjunto de dibujos originales aquí descritos probablemente se encuentre en la naturaleza del propio proceso proyectual del arquitecto; es decir, Aldo van Eyck debió manejar diferentes estrategias e ideas de proyecto sobre aspectos concretos que, de modo progresivo, fue combinando hasta encontrar la formalización adecuada a sus principales objetivos. Sin embargo, tampoco se puede obviar que, efectivamente, el Obispado de Róterdam a través de diferentes miembros de la jerarquía eclesiástica ejerció una razonable supervisión del encargo realizado. En este sentido, aunque la ausencia de fechas en los bocetos iniciales nos impide vincular una propuesta concreta a alguna de las documentadas negativas⁸⁶ del cliente, cabe la seria posibilidad de que alguno de estos cambios de estrategia en la concepción de la iglesia estuviera relacionado con un factor externo de este tipo⁸⁷.

Mientras que el boceto M recoge una idea general del nuevo esquema (además con un grafismo expresivo), el boceto N desarrolla una versión más detallada del mismo donde se aprecia incluso los albores del característico juego de escalones y plataformas —finalmente construido— del interior de la iglesia.

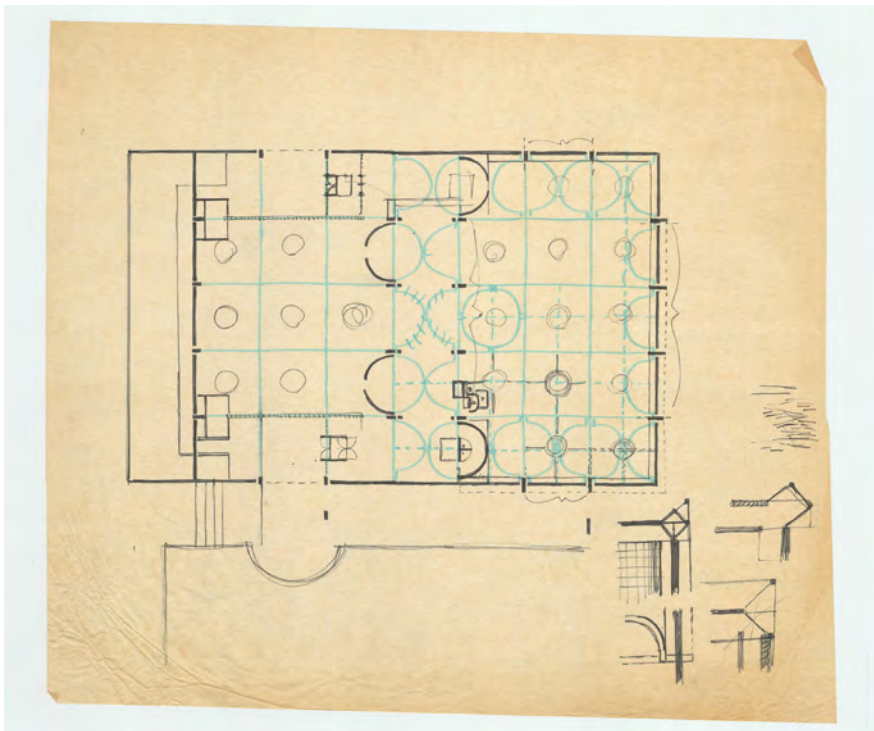
⁸⁶ En este sentido por ejemplo, se sabe que en mayo de 1965 y ante una presentación oficial del proyecto por parte de Aldo van Eyck, los responsables del Obispado de Róterdam deciden no aceptar la propuesta debido a razones económicas.

⁸⁷ De un modo análogo, también existe constancia de los problemas surgidos entre el estudio del arquitecto y los técnicos municipales del departamento de jardines de la ciudad de La Haya, debido a la voluntad de Aldo van Eyck en un principio de intervenir profusamente en la zona verde circundante con el objeto de integrarla en la estrategia de proyecto. Al no contar con el permiso necesario, esta idea tuvo que ser finalmente abandonada.



[Imagen 31]. Boceto O.

190



[Imagen 32]. Boceto P.

Boceto O

(46 x 37 cm) rotulador negro, verde, azul y rojo, rotulador de punta gruesa amarillo, y lápiz, sobre papel traslúcido.

Este plano recupera el esquema de planta habitual de la iglesia, contando además con una serie de rasgos gráficos que lo aproximan considerablemente al final de la etapa de bocetos originales. Así, la envolvente de la planta se ciñe ya a la geometría estricta del rectángulo, con la excepción de los dos pequeños vaciados en las fachadas suroeste y noreste por donde se realizan los accesos, que terminarán construyéndose en la solución final del edificio a modo de vestíbulos o distribuidores (cubiertos). También el número y ubicación aproximada de las capillas semicirculares sugiere que se trata ésta de una solución bastante avanzada, si bien las situadas en los extremos todavía no han emergido lateralmente del cerramiento exterior.

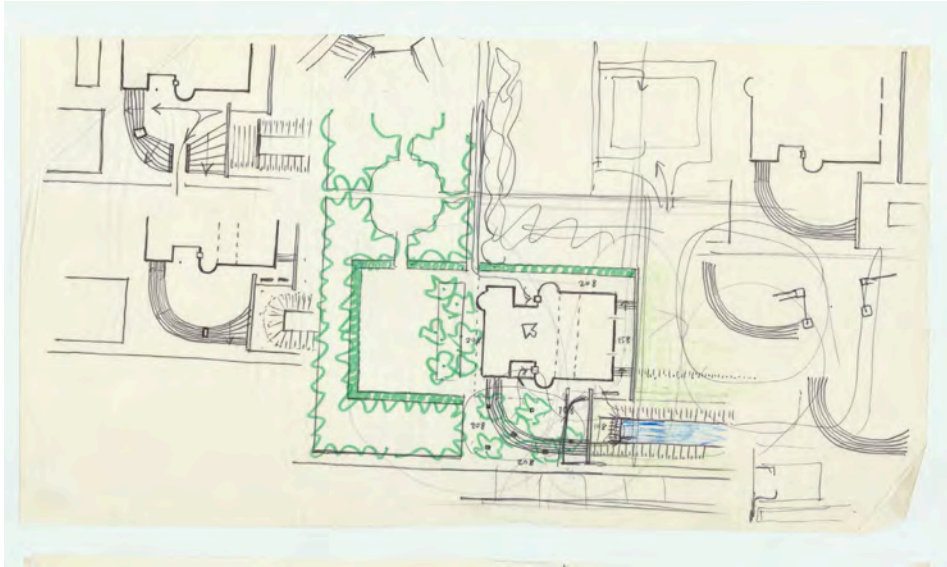
Por otro lado y en la misma línea de lo comentado para los anteriores bocetos, en este caso se observa cómo, a pesar de que la solución de planta ya se perfila como muy próxima a la versión final, se recupera una idea que parecía haberse quedado atrás (ver bocetos A y F): la interrupción puntual del canal de agua previo generando un segundo acceso directo al recinto perimetral de la iglesia desde la calle Aaltje Noordewierstraat. A su vez, también llama la atención la ubicación de las dos rotondas exteriores en la zona ajardinada — relacionadas con estos dos accesos— que aparecen así en escena anunciando su posterior y definitiva posición vinculada al recorrido peatonal tangente a la fachada de la casa parroquial.

Boceto P

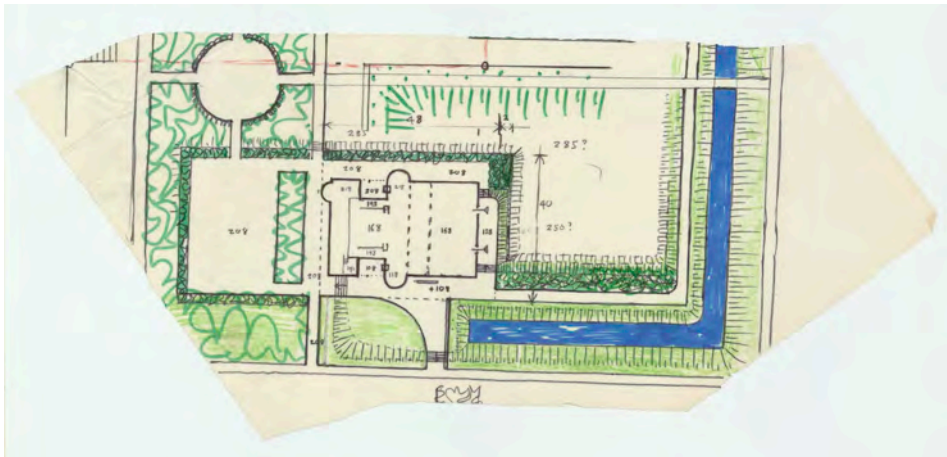
(69 x 59 cm) rotulador negro y azul, y rotulador fino negro, sobre papel traslúcido.

Más allá del interés de la propia información gráfica contenida en este plano, lo realmente importante de esta planta es la aparición —seguramente por primera vez— de la modulación definitiva del proyecto en su etapa final (mantenida incluso hasta la solución construida del mismo). Esta modulación en retícula compuesta por 5 bandas horizontales (o filas) y 8 verticales (o columnas) tendrá una importancia fundamental en el esquema compositivo del edificio, vinculándolo —como veremos más adelante— con el rectángulo de Fibonacci y la sección áurea.

En definitiva, este dibujo original de Aldo van Eyck ya se sitúa a caballo entre el boceto y el plano delineado, manifestando tanto la organización como las relaciones proporcionales entre las piezas que componen el esquema final (de izquierda a derecha): casa parroquial (1ª columna), zona de ampliación, nave central y cripta.



[Imagen 33]. Boceto Q.



[Imagen 34]. Boceto R.

Boceto Q

(56 x 30 cm) rotulador de punta fina negro, lápiz, rotulador verde, y pastel verde y azul, sobre papel traslúcido.

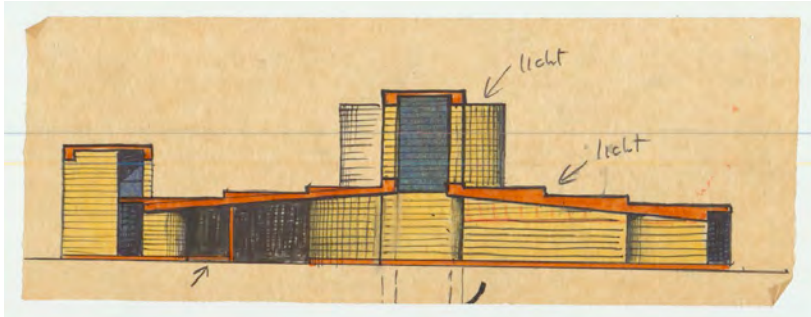
Boceto R

(50 x 22 cm) rotulador de punta fina negro, rotulador verde y azul, y lápiz de color verde, sobre papel traslúcido.

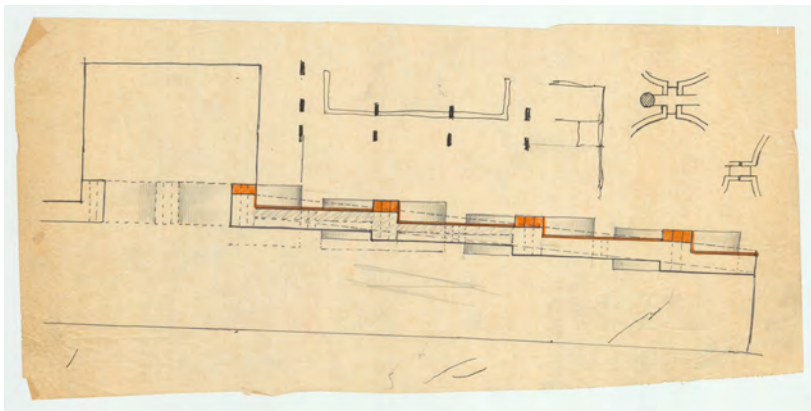
Con un grafismo tan sutil como atractivo, estas dos magníficas plantas de situación recogen la información correspondiente a la integración del edificio en su ámbito propio del barrio de Loosduinen en la ciudad de La Haya. La aparición —por primera vez hasta este momento— de las geometrías de naturaleza semicircular adosadas lateralmente al cerramiento exterior de la iglesia da buena muestra de la proximidad de esta versión del proyecto respecto de la solución finalmente construida.

En cualquier caso, estos dos bocetos representan todo un ejemplo de intervención paisajística urbana, con el valor añadido de producirse durante la década de los 60 del siglo pasado. Es decir, con independencia de las reducidas dimensiones de la parcela dada (representada en el boceto M con línea a trazos de color naranja), Aldo van Eyck entiende que su responsabilidad como arquitecto en este proyecto va más allá de resolver la mera edificación encargada por el Obispado de Róterdam. Teniendo en cuenta el perfil y la trayectoria del personaje (claramente comprometido con las cuestiones humanas y sociales de la arquitectura), esta iniciativa debió partir de su convicción de entender el proyecto, no como una pieza urbana aislada en su parcela y desvinculada de su entorno inmediato, sino como un elemento capaz de enriquecer el tejido urbano —y social— circundante (máxime tratándose de una iglesia).

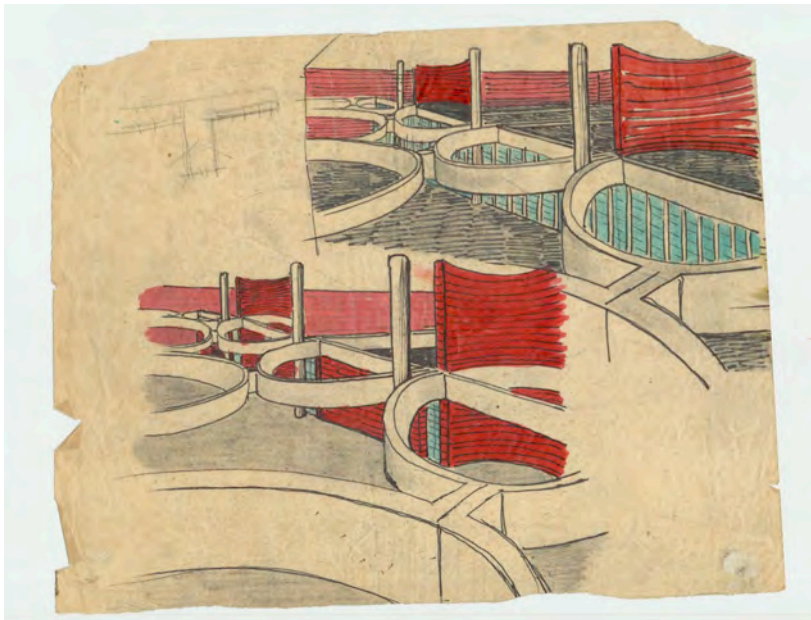
Desde un punto de vista más descriptivo, y como es evidente si comparamos estos planos con la solución última, esta versión recoge aspectos que terminaron por descartarse, como por ejemplo el modo de recortar el extremo del canal de agua con el objeto de generar una pequeña explanada verde previa. Asimismo, tampoco aparecen grafiadas todavía las dos rotondas exteriores que, vinculadas al recorrido peatonal tangente a la fachada de la casa parroquial, terminaron enmarcando los extremos de su volumetría.



[Imagen 35]. Boceto S.



[Imagen 36]. Boceto T.



[Imagen 37]. Boceto U.

Bocetos S

(28 x 11 cm) rotulador de punta fina negro, rotulador de punta gruesa amarillo, naranja y azul, y lápiz, sobre papel traslúcido.

Boceto T

(61 x 29 cm) rotulador de punta fina negro, rotulador de punta gruesa naranja, y lápiz, sobre papel traslúcido.

Estas dos secciones plantean la resolución de las cubiertas de la zona de cripta y de la zona de ampliación de forma escalonada. Según la versión construida de la iglesia (en la que todos los forjados son estrictamente horizontales), resulta evidente que se trata de una variación que terminó descartándose, si bien —junto al resto de información contenida al respecto— suponen la prueba del especial interés que el arquitecto tenía por el modo de introducir la luz natural dentro del edificio.

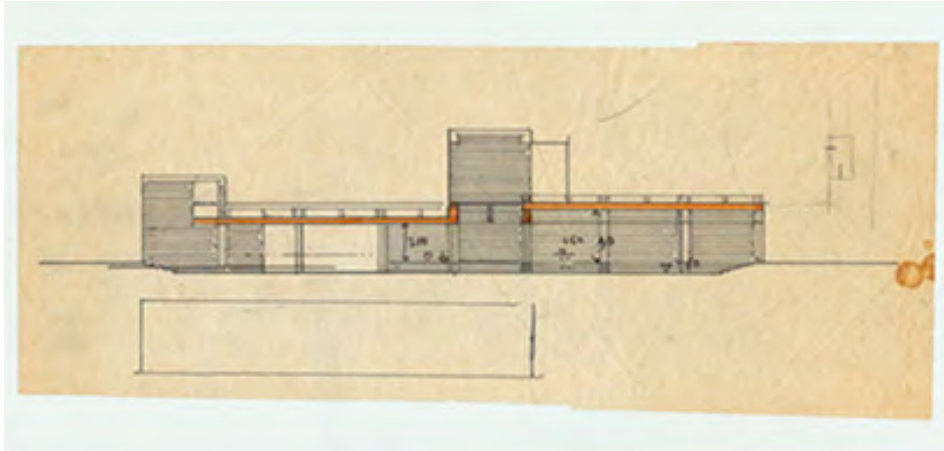
En el boceto S todo indica que se partía de dos mecanismos claros para introducir esta luz natural ("*licht*"): mientras que en la nave central (con forjado de cubierta todavía sin perforaciones) ésta es introducida a través de cuerpos semicilíndricos (ver boceto U) adosados lateralmente a su cerramiento exterior, en los dos cuerpos contiguos la luz natural es introducida a través de los pequeños cambios de sección del propio 'escalonamiento'.

Por su parte, el boceto T arroja nueva información al respecto. En cuanto a la nave central, la no presencia de los mencionados cuerpos semicilíndricos hace pensar que en ese momento ya se debía contar con la introducción de lucernarios circulares en su cubierta. Por su parte, y aunque combinados aún con la sección escalonada de la cubierta, resulta evidente que en la zona de cripta se contaba ya con la incorporación de los lucernarios cilíndricos como principal fuente de iluminación.

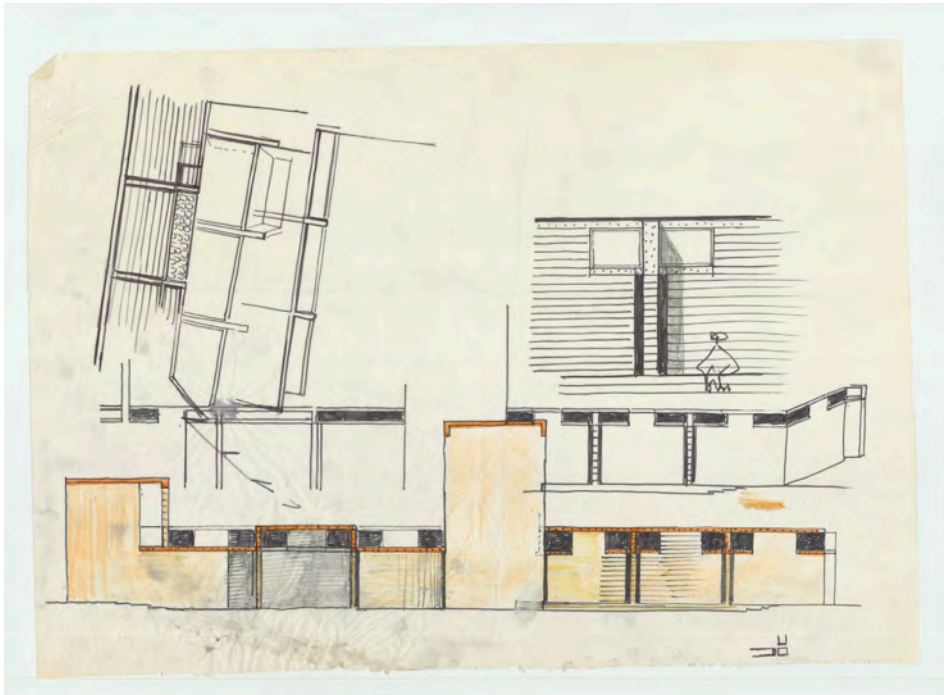
Boceto U

(30 x 23 cm) rotulador de punta fina negro, rotulador de punta gruesa rojo y azul, y lápiz, sobre papel traslúcido.

Esta magnífico dibujo tridimensional del interior de la iglesia remite a una formalización y disposición de lucernarios que también terminó descartándose. En concreto, se trata de un vista del espacio interior de la nave central donde se puede apreciar la idea (y el cómo) Aldo van Eyck pretendía enlazar estos elementos circulares (y semicirculares) de hormigón armado. Por tanto, esta cónica sirve a su vez como imagen descriptiva bastante aproximada de la solución de lucernarios dibujada en el boceto T para el ámbito de la nave central).



[Imagen 38]. Boceto V.



[Imagen 39]. Boceto W.

Boceto V

(34,7 x 13,5 cm) rotulador de punta fina negra, y rotulador de punta gruesa naranja, sobre papel traslúcido.

Este dibujo plasma una sección de la iglesia que más bien podría describirse como un alzado interior de la fachada noreste. En este sentido, el grafismo de rayas horizontales parece hacer referencia a la textura de la fábrica de bloque de hormigón con la cual terminaron configurándose todos los cerramientos de la iglesia y, por tanto, mientras que la crujía 'no rayada' corresponde al punto donde se adosa exteriormente el semicilindro que hace las veces de confesionario, la media crujía contigua —también sin rayar— marca el acceso de dicha fachada.

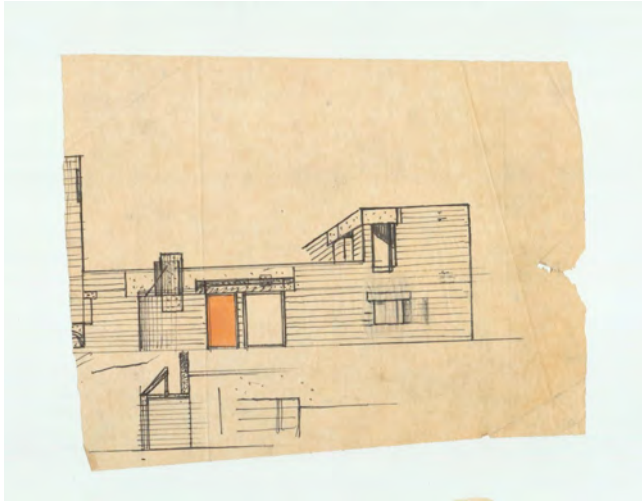
Llama la atención la información destacada en el plano con el color naranja, en la medida que parece plantear una diferenciación entre la cota inferior de las cubiertas de la zona de cripta y de la zona de ampliación de culto (más baja). En cualquier caso, lo más desconcertante de este rasgo es la irrupción únicamente parcial (y no de parte a parte) de este forjado coloreado en el volumen de la casa parroquial. De hecho, a juzgar por el grafismo, todo indica que, en el momento de realizar este dibujo, Aldo van Eyck tenía previsto proyectar un ámbito determinado de esta pieza a doble altura (que de acuerdo con el resto de información gráfica consultada pudo tratarse de la sacristía), construyendo tan sólo el tramo de forjado de primera planta que garantizaba la continuidad del corredor lateral de la planta superior.

197

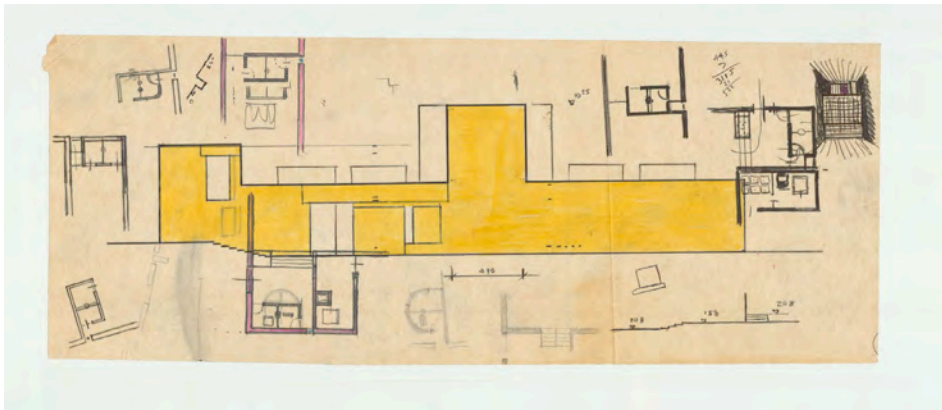
Boceto W

(52 x 38 cm) rotulador de punta fina negro, lápiz, y pastel amarillo y melocotón, sobre papel traslúcido.

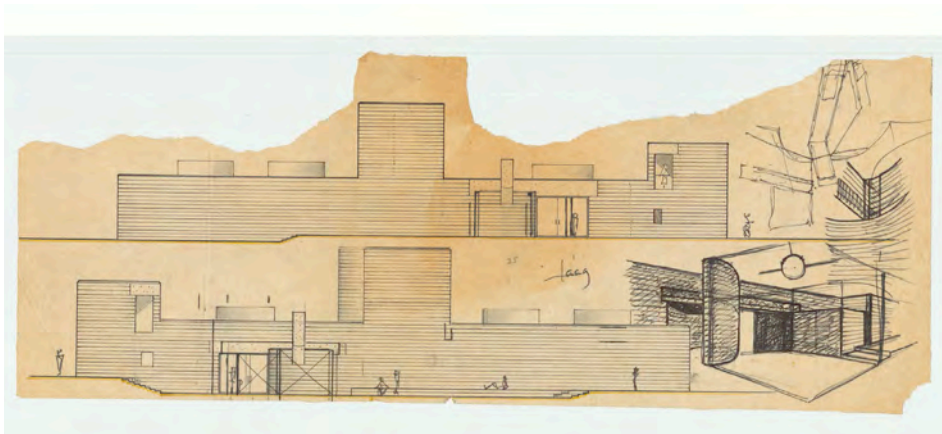
Este dibujo representa un estudio en sección de diversos aspectos del proyecto vinculados con su envolvente (superior y lateral) —o cubierta y cerramiento—, en aparente continuidad con la propuesta esbozada en el anterior plano. De hecho, en la sección representada en la parte baja del boceto (coloreada y sombreada) se puede comprobar cómo se mantiene la intención de generar —aparentemente— un espacio a doble altura en un tramo concreto de la casa del cura, así como el juego seccional planteado en el forjado de cubierta de la zona de ampliación de culto que, esta vez, parece resolverse en forma de zigzag. Por otro lado, los pequeños dibujos en blanco y negro recogiendo esas formas geométricas repetidas y moduladas, nos remiten visualmente de un modo casi involuntario a parte de la codificación gráfica empleada ya por Van Eyck en su Orfanato de Ámsterdam (1955-1960).



[Imagen 40]. Boceto X



[Imagen 41]. Boceto Y



[Imagen 42]. Boceto Z.

Boceto X

(26 x 23 cm) rotulador de punta fina negro, lápiz, y rotulador naranja, sobre papel traslúcido.

Boceto Y

(56 x 22 cm) rotulador de punta fina negro, rotulador de punta gruesa amarillo, lápiz, y rotulador rosa y azul, sobre papel traslúcido.

Boceto Z

(60 x 25 cm) rotulador de punta fina negro, y lápiz, sobre papel traslúcido.

Los tres bocetos recogidos en este punto representan diferentes estudios en torno a los alzados y a la imagen general del edificio, combinando la proyección diédrica con la perspectiva, y el dibujo rápido con el delineado.

El boceto X representa un tramo de la fachada noreste; concretamente la mitad del lado de la casa parroquial. Aunque eliminados en la solución definitiva del edificio, este dibujo refleja cómo dos huecos de la casa parroquial se abrían a este alzado (uno cuadrado en la planta baja y otro más vertical en la planta superior); esta circunstancia remite a la progresiva depuración formal de la que el proyecto fue disfrutando con el paso del tiempo. Por otro lado, la pequeña sección representada en la parte inferior del plano explica a la perfección el añadido que en la perspectiva aparece en la parte superior del semicilindro vinculado al acceso: un sistema (también descartado posteriormente) de introducir luz natural a través de un lucernario 'triangular'.

199

El boceto Y recoge en primer término —y coloreado en amarillo— el diseño de la fachada opuesta a la anterior (o alzado suroeste). Aunque ciertos elementos lo alejan todavía de la solución finalmente construida (como los respectivos huecos abiertos en la pieza de la casa parroquial o a la derecha del semicilindro vinculado a la entrada), los diferentes niveles de las cuatro cubiertas, la presencia de los lucernarios cenitales (no coloreados) en la zona de ampliación de culto y en la cripta, así como los escalones exteriores previos al acceso, remiten a una versión del proyecto considerablemente próxima al edificio materializado.

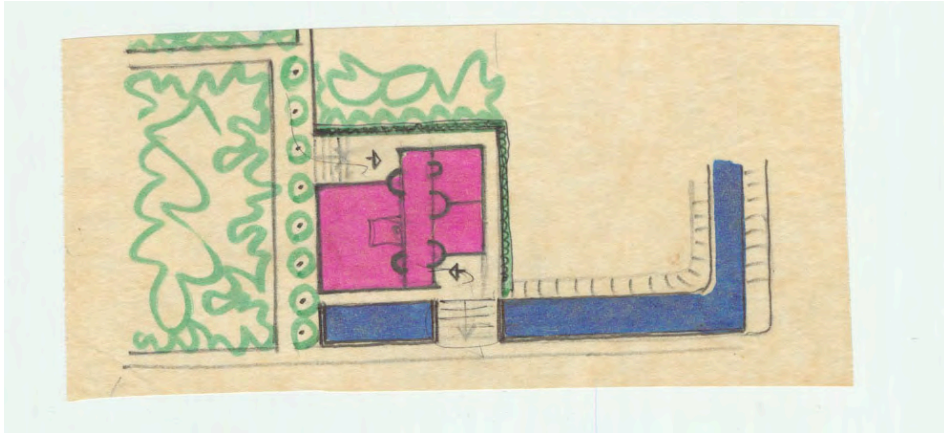
Por último, el boceto Z representa simultáneamente estas dos fachadas principales de la iglesia, pero en una versión algo más evolucionada, como indica por ejemplo la aparición de una única fila de lucernarios en la zona de ampliación de culto (en el boceto Y aparecían dos). Sin embargo, la porción del plano que más llama la atención es la pequeña perspectiva representada en la esquina inferior derecha. Este expresivo dibujo refleja el espacio interior que un visitante vería si nada más entrar por el acceso principal (fachada suroeste) se girase hacia el portón, quedando a la izquierda del encuadre el brazo interior de la capilla circular de la Virgen María.

• LA EXPRESIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA Y EL PROCESO DE PROYECTO

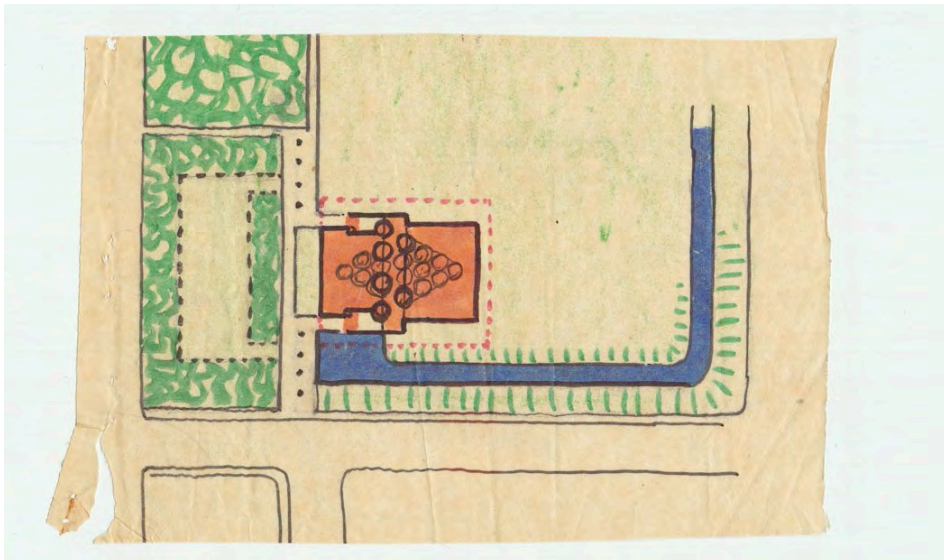
Los bocetos originales de Pastoor Van Ars que se muestran en esta tesis recogen los primeros pasos de Aldo van Eyck a la hora de afrontar el planteamiento general del diseño de la iglesia. Más allá de los saltos cualitativos recogidos por estos dibujos dentro de la fase inicial del proyecto, resulta de lo más didáctico apreciar la coherencia que existe entre el grafismo utilizado y las diferentes estrategias proyectuales desarrolladas. Aunque la colección de bocetos abarca el desarrollo total del proyecto a través de una gran variedad de dibujos, todos ellos presentan una serie de vínculos en relación al grafismo empleado, del mismo modo que el material de soporte escogido (papel sulfurizado) representa una constante a lo largo de la muestra.

Varios aspectos llaman la atención en el momento de examinar los originales. Por un lado, algunos de ellos presentan dimensiones bastante reducidas lo cual, sin embargo, no afecta lo más mínimo a la expresividad de los mismos ni a su capacidad para tratar las cuestiones fundamentales del proyecto. Y por otro lado, aprovechando la naturaleza traslúcida del material, resulta curioso observar cómo en muchos de los bocetos van Eyck dibuja o colorea indistintamente por ambas caras del papel. En este sentido, es probable que esta circunstancia estuviera motivada por el deseo explícito de destacar o diluir determinados colores de acuerdo con el planteamiento desarrollado en cada dibujo⁸⁸. En cualquier caso, la diversidad existente dentro del juego de bocetos responde en muchas ocasiones a la necesidad de reflexionar a través del grafismo sobre los aspectos más importantes del proyecto a lo largo de las diferentes fases del mismo. Es decir, en cada dibujo y según el momento, van Eyck parece recurrir a la escala, el punto de vista, el tipo de trazado, el coloreado, o incluso la simbología más conveniente, con el fin de desarrollar los contenidos o estrategias de proyecto que suscitan su interés. No obstante, tras la descripción individualizada llevada a cabo en el anterior ítem, y debido fundamentalmente a criterios de operatividad, se han escogido ahora una serie de representativos bocetos que permiten profundizar sobre las particularidades de la temática tratada. En todo caso, cualquier combinación escogida de entre el conjunto de dibujos de Aldo van Eyck para su iglesia en La Haya supone una buena muestra, tanto de su capacidad de expresión gráfica, como de la sintonía existente entre ésta y su labor como proyectista.

⁸⁸ Esta práctica no representa ni mucho menos una novedad dentro de la expresión gráfica de Aldo van Eyck. Como se pudo comprobar en su archivo de Loenen aan de Vecht, ya en los proyectos que realiza como estudiante de arquitectura en Zúrich (por ejemplo en el proyecto de los apartamentos Helvetiapltz de 1941) dibuja sobre papel sulfurizado, coloreando —según el caso— por una u otra cara de la hoja.



[Imagen 17]. Boceto de dimensiones 20,5 x 9,5 cm. (Lápiz y rotulador verde, rosa y azul, sobre papel traslúcido).



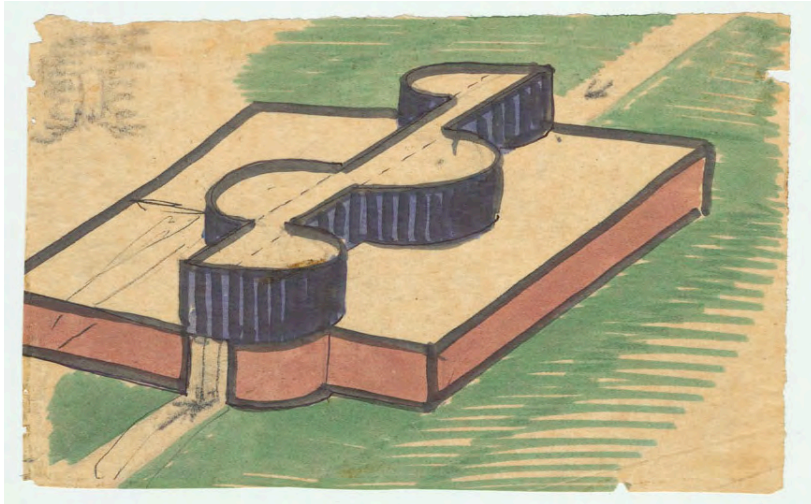
[Imagen 18]. Boceto de dimensiones 20,6 x 14 cm. (Lápiz y rotulador verde, naranja y azul, sobre papel traslúcido).

Como ya se introducía anteriormente, estos dos planos de emplazamiento de la iglesia aluden a la importancia otorgada por van Eyck —ya desde las primeras etapas de diseño— a la integración paisajística del edificio en su entorno urbano inmediato [Imagen 17] [Imagen 18]. Consecuentemente, parece lógico que esta circunstancia quedara plasmada gráficamente de un modo explícito: mientras que todo el boceto se encaja a partir de unas líneas generales trazadas con lápiz, van Eyck recurre al trazo pesado del rotulador, de color verde intenso en el momento de representar el arbolado, y de color azul para el canal de agua paralelo al viario de acceso. Comparando simultáneamente ambas plantas, se aprecia también cómo las figuras que remiten al volumen de la iglesia son los dos únicos elementos que cambian de color (rosa o naranja): manteniendo la correspondencia cromática del arbolado y del canal de agua con sus referentes reales resultaría más sencillo reforzar su futura presencia (y percepción) en la composición final del conjunto⁸⁹. En este sentido, el grafismo arbitrario y ortodoxo al que recurre el arquitecto para representar los taludes que quedan a uno y otro lado del canal de agua (líneas cortas y paralelas al sentido de la pendiente), remiten también a un considerable rigor gráfico —referencia a la representación y simbología de los planos técnicos—. Respecto al modo de caracterizar en ambas plantas el elemento verde, es sintomático también el criterio gráfico empleado. Así, aunque el tipo de vegetación propuesta es de tipo boscoso, Aldo van Eyck controla en todo momento su disposición a través de la geometría: a pesar de la fluidez que destilan los trazos del rotulador verde, estas ondas y círculos quedan en todo momento acotados dentro de unos ‘recintos’ o ‘contenedores’ representados con línea negra recta, que configuran a su vez recorridos y espacios exteriores perfectamente controlados.

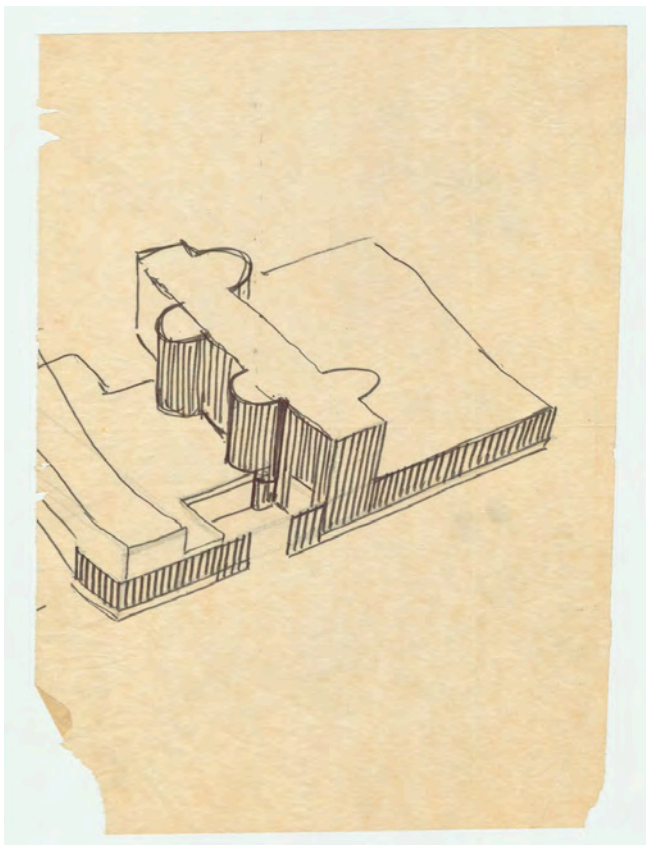
203

Otro de los temas esenciales que caracteriza el proyecto queda perfectamente retratado a través del grafismo: las circulaciones [Imagen 17]. Sirviéndose en este caso de unas rápidas líneas cargadas de movimiento y direccionalidad, y de unas sencillas y expresivas flechas indicando tanto los accesos al edificio (más gruesas) como el sentido de los escalonados exteriores, van Eyck plasma a la perfección su idea original de plantear una circulación transversal a la planta de la iglesia capaz de vincularla con los recorridos planteados en la zona verde exterior. Finalmente, y cómo era de esperar, esta reflexión general del proyecto a partir de la planta de situación permite contemplar el modo de

⁸⁹ En ambas plantas, tan solo las líneas negras de dibujo y los trazos de color verde se rayan por la parte delantera de la hoja, pintándose el resto de colores (azul, fucsia y naranja) por el envés de la hoja. La intención de esta operación pudo ser la de destacar el elemento verde sobre el resto de condicionantes del proyecto o, sencillamente, la de ‘mitigar’ visualmente aquellos tonos que pudieran resultarle estridentes a Aldo van Eyck.



[Imagen 43]. Boceto de dimensiones 20,3 x 12,5 cm. (Rotulador de punta gruesa negro, rotulador verde y marrón, y lápiz, sobre papel traslúcido).



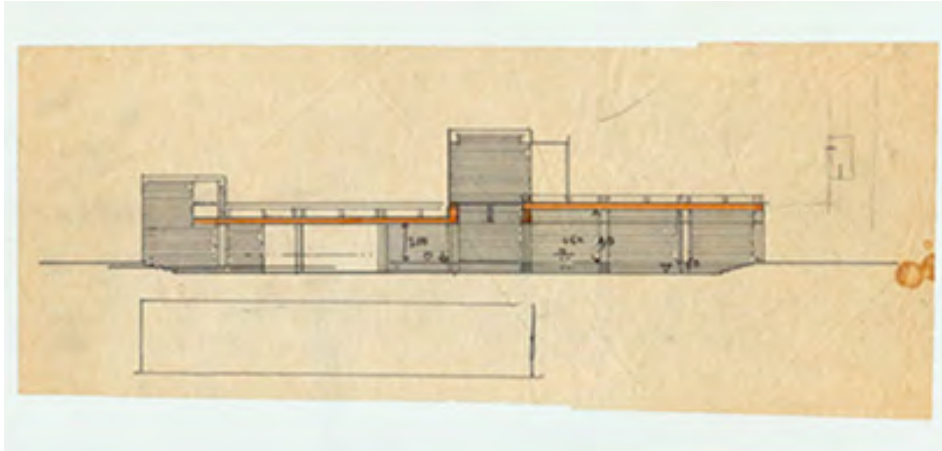
[Imagen 44]. Boceto de dimensiones 21,5 x 30 cm. (Rotulador de punta fina negro, sobre papel traslúcido).

iluminar cenitalmente el edificio, uno de los signos distintivos de esta iglesia [Imagen 18]. Aunque geoméricamente bastante lejos todavía de la solución adoptada para la distribución final de lucernarios, lo cierto es que mediante unos rápidos trazos practicados con rotulador negro van Eyck expresa con claridad sus intenciones al respecto (silueta circular y disposición coral equilibrada), logrando incluso diferenciar un cierto número de estos futuros 'cilindros de hormigón' sin más que reforzar el trazo de algunos de estos círculos. Teniendo en cuenta que el conjunto de estos contornos grafiados con mayor intensidad se concentran en el esbelto perímetro del rectángulo que ocupa el centro de la planta, sería sencillo —aún sin conocer demasiado el proyecto— llegar a la conclusión de que esta operación delata, a su vez, un juego de cotas en la cubierta del edificio.

En una línea muy similar a las dos plantas de situación descritas, la expresión gráfica utilizada en esta volumetría exterior del edificio [Imagen 43] comparte muchos de los principales rasgos ya identificados: un trazo firme y grueso (más lento que rápido), ágiles flechas en clara alusión al concepto de circulación exterior-interior-exterior, o un empleo de colores intensos diferenciando visiblemente los principales elementos tratados. De nuevo, mediante el uso del rotulador, van Eyck diferencia entre la superficie ajardinada del entorno (rayado verde), el cerramiento del recinto construido (sombreado opaco marrón) y los volúmenes cilíndricos por donde se introduce la luz natural en la iglesia (azul)⁹⁰. Esta insistencia en el uso cromático como alusión directa al objeto real nos habla asimismo de la naturaleza pragmática de van Eyck como proyectista. La distinción de colores patente en esta volumetría invita a pensar en una diferenciación de funciones y materialidad: opacidad para aislar y preservar el interior del templo del exterior (el marrón en alusión al bloque de hormigón finalmente empleado) y transparencia para introducir cenitalmente luz natural en la iglesia (azul – vidrio).

Menos tiene que ver, en cambio, con los ejemplos vistos hasta el momento, el grafismo desarrollado para este cuarto boceto [Imagen 44]. Probablemente, el dato más relevante radique en que se trata de una perspectiva perteneciente a una fase más elaborada del proyecto, donde la configuración del edificio se asemeja en esencia a la solución construida de la iglesia: organización rectangular y compacta del programa, envolvente exterior principalmente opaca, y diferenciación de los volúmenes de la casa parroquial (en primer término) y de la nave central (todavía con cuatro cuerpos semicilíndricos

⁹⁰ En este caso, tan sólo las líneas negras del dibujo se grafián por la cara superior de la hoja, mientras que todos los colores se pintan por el envés de la misma. De este modo van Eyck parece dejar constancia de cómo ahora no requiere destacar ninguna información (color) sobre el resto.



[Imagen 38]. Boceto de dimensiones 34,7 x 13,5 cm. (Rotulador de punta fina negra, y rotulador de punta gruesa naranja, sobre papel traslúcido).

adosados lateralmente). En este sentido, la expresión gráfica empleada por Aldo van Eyck parece responder a este nuevo estadio en el desarrollo del proyecto. De hecho, se limita a dibujar la iglesia tridimensionalmente con el fin de plasmar su configuración volumétrica. Lejos de la necesidad de destacar con colores y trazos de línea contundentes aquellos elementos considerados en la concepción general del conjunto, mediante una sencilla línea negra más ligera, pero claramente firme, van Eyck parece sólo buscar la representación rápida de su imagen mental del edificio. Así, el rayado vertical de ciertos cerramientos del proyecto supondría un mero recurso gráfico para representar un sombreado de refuerzo de la tridimensionalidad de la axonometría. Consiste, en definitiva, en un boceto rápido de proyecto donde el arquitecto, provisto tan sólo con su rotulador de punta fina, expresa su pensamiento arquitectónico directamente con su mano. Es decir, a diferencia de los ejemplos vistos hasta el momento, se trata de un caso donde el dibujo arquitectónico no se emplea ya como herramienta generadora de la idea de proyecto sino que, en cambio, supone el vehículo idóneo para representar lo ya proyectado.

Por último, en esta sección longitudinal del proyecto [Imagen 38] donde se aprecia el juego espacial de la iglesia, se asiste a una nueva estrategia gráfica donde se retoman algunos de los temas ya tratados. La principal novedad de este dibujo radica en su condición de 'delineado'. Esta circunstancia remite a la idea de que nos hallamos ante una versión del proyecto próxima a la solución definitiva. A van Eyck le basta con un simple rotulador de punta fina (acompañado esta vez por escuadra y cartabón) para plasmar el principal asunto tratado en la sección: el esquema espacial de la iglesia. A diferencia del caso inmediatamente anterior, el recurso gráfico del rayado no representa ahora una mera estrategia visual, sino que alude directamente al estudio de la materialidad del proyecto. Se trata de una sencilla prueba gráfica acerca de la utilización (y posterior percepción) del bloque de hormigón sin revestir como elemento configurador de los muros de la iglesia. La presencia del color en este dibujo enlaza conceptualmente con los primeros ejemplos descritos, cerrando así este breve recorrido por los bocetos originales de la iglesia Pastoor Van Ars. Quizás introducido en último lugar, el sombreado naranja del espesor de dos de los forjados de cubierta identifica un aspecto fundamental para van Eyck: la percepción espacial de las zonas destinadas al culto. En efecto, una de las intenciones del proyecto fue diferenciar dos espacios litúrgicos: uno principal, a la derecha de la nave central, y otro de ampliación, a su izquierda. Mientras que esta nave representaba el espacio más generoso y destacado de la iglesia, estos dos ámbitos destinados a los feligreses se proyectaron con unos techos considerablemente bajos, con la idea de generar un sentimiento de recogimiento y de potenciar las visuales horizontales hacia el altar principal. Por tanto, este coloreado de ambos

forjados de cubierta, junto a la aparición de varias líneas y cifras de cota, representa la reflexión que sobre estas cuestiones esenciales del proyecto realiza Aldo van Eyck a través del dibujo.

En definitiva, la caracterización de esta breve serie de dibujos inéditos supone en realidad una buena muestra de lo que a grandes rasgos sucede en el resto de la colección de bocetos de Pastoor Van Ars. Si por un lado se ha podido comprobar la gran coherencia entre desarrollo de proyecto y grafismo de la que hace gala el maestro holandés, también la descripción de estos dibujos permite identificar la estrategia gráfica desplegada. Es decir, estos cinco dibujos representan con claridad cómo en cada una de las etapas de la fase de proyecto Aldo van Eyck recurre a diferentes formas de expresión gráfica según las necesidades del momento: dibujos iniciales que contribuyen a reflexionar sobre la propuesta y a configurar la idea de proyecto (imágenes 17, 18 y 43); dibujos intermedios que le permiten al arquitecto representar lo ya decidido y proyectado (imagen 44); y dibujos detallados que definen el proyecto (imagen 38).

3.2.C. PLANOS DELINEADOS ORIGINALES DE LA IGLESIA

Como ya se adelantaba en la introducción, durante la fase de investigación desarrollada en Los Países Bajos se tuvo acceso a todos los planos delineados originales que se conservan de la iglesia Pastoor Van Ars. Este material gráfico se distribuye entre el archivo del Obispado de Róterdam, el archivo municipal de la ciudad de La Haya y el archivo privado de Aldo van Eyck en Loenen aan de Vecht. Con el fin de poder documentar cada uno de los ejemplares consultados, se procedió a realizar una catalogación de los mismos a partir de una sencilla ficha. Con un criterio inicial de clasificación cronológica, y agrupados a partir de juegos de planos, los datos elementales que se recogen son: descripción del contenido arquitectónico del plano, nombre propio del plano, fecha, autoría o firma, y escala, sin perjuicio de que en ocasiones, y según la singularidad de la información en cuestión, las fichas puedan ir acompañadas de una serie de comentarios añadidos. Nuevamente por motivos de operatividad y organización documental, esta catalogación se recopila en uno de los apéndices de la tesis (apéndice 3).

• COMPARATIVA DEL MATERIAL GRÁFICO CATALOGADO

Una vez descritos y clasificados todos los planos delineados a través de la catalogación (apéndice 3), se elaboró un estudio comparativo con el fin de poder localizar de un modo rápido y sencillo cada uno de los ejemplares consultados. Así, la tabla que se presenta ahora permite caracterizar el modo como está distribuido todo este material gráfico, pudiendo apreciar por ejemplo en qué archivo cuentan con un mayor número de planos, si la mayoría de planos pertenecen a una cronología concreta del proyecto, o si por el contrario abarcan distintas fases, qué planos son compartidos por qué archivos, o qué planos se encuentran en una única ubicación.

209

A lo largo de la catalogación (apéndice 3) se deja constancia de aquellos casos en que un mismo plano, o mejor dicho, el nombre propio que aparece en la carátula del mismo, aparece en más de un archivo pero presentando diferencias en cuanto al contenido arquitectónico. Es decir, dos (o tres) planos nombrados de igual modo por el autor, pero que no recogen una información gráfica idéntica. En este sentido, si bien la presente tabla no puede (ni pretende) reflejar esta serie de especificidades, se considera que, debido en parte al carácter circunstancial de dicha casuística, cumple el cometido propuesto para esta investigación.

PLANOS	ARCHIVO OBISPADO RÓTERDAM	ARCHIVO MUNICIPAL LA HAYA	ARCHIVO ALDO VAN EYCK
1. PLANOS NO FECHADOS. PROYECTO EN FASE INICIAL			
Nombre: no Planta de situación	X		X
Nombre: no Planta cota cero con entorno inmediato	X		X
Nombre: no Plano de alzado principal	X		X
Nombre: no Planto topográfico de secciones del terreno	X		
2. JUEGO DE PLANOS DE ALDO VAN EYCK EN FASE INICIAL DE PROYECTO. NO FECHADOS			
Nombre: blad 3 Planta cota cero con entorno inmediato	X		
Nombre: blad 4 Planta primera	X		
Nombre: blad 5 Alzados y secciones	X		
Nombre: blad 6 Secciones transversales	X		
Nombre: blad 7 Plano constructivo de planta baja	X		
Nombre: blad 8 Plano constructivo de planta baja	X		
Nombre: blad 9 Planta primera	X		
Nombre: blad 10 Planta de cubiertas	X		
Nombre: no Plano detallado de planta y sección	X		

PLANOS	ARCHIVO OBISPADO RÓTERDAM	ARCHIVO MUNICIPAL LA HAYA	ARCHIVO ALDO VAN EYCK
Nombre: no Planta baja (superficies)	X		
3. JUEGO DE PLANOS "VERANO DE 1965"			
Nombre: no Esquema/estudio modulación de la planta	X		
Nombre: no Planta cota cero con entorno inmediato	X		X
Nombre: no Planta primera	X		X
4. JUEGO DE PLANOS "8/11/1965"			
Nombre: blad 8 Planta de situación	X		X
Nombre: blad 9 Planta bajo rasante	X		
Nombre: blad 10 Planta cota cero	X		
Nombre: blad 11 Planta primera	X		
Nombre: blad 12 Secciones longitudinales	X		
5. JUEGO DE PLANOS "3/02/1966"			
Nombre: blad 1 Planta cota cero	X		X
Nombre: blad 2 Planta primera	X		X
Nombre: blad 3 Alzados longitudinales + detalles en sección	X		X

PLANOS	ARCHIVO OBISPADO RÓTERDAM	ARCHIVO MUNICIPAL LA HAYA	ARCHIVO ALDO VAN EYCK
6. JUEGO DE PLANOS "17/04/1966"			
Nombre: blad 1 Planta cota cero			X
Nombre: blad 2 Planta de situación y Planta primera	X		X
Nombre: blad 3 Alzados y secciones			X
7. JUEGO DE PLANOS "10/05/1966"			
Nombre: blad 1 Planta de situación	X		X
Nombre: blad 2 Planta cota cero + planta primera + planta de cimentación	X	X	X
Nombre: blad 3 Alzados y secciones generales	X	X	X
Nombre: blad 4 Detalles constructivos de la cimentación	X		X
Nombre: blad 5 Detalles constructivos generales	X		
8. JUEGO DE PLANOS "30/01/1968"			
Nombre: blad 1 Planta de situación	X	X	
Nombre: blad 4 P. cota cero + planta primera + planta de cimentación			X
Nombre: blad 5 Sección longitudinal constructiva	X	X	X
Nombre: blad 6 Detalle constructivo de la cimentación y del forjado de planta baja	X	X	X

PLANOS	ARCHIVO OBISPADO RÓTERDAM	ARCHIVO MUNICIPAL LA HAYA	ARCHIVO ALDO VAN EYCK
9. JUEGO DE PLANOS "SOLUCIÓN FINAL"			
Nombre: blad 7 Sección transversal incluyendo entorno inmediato	X		
Nombre: blad 8 Estudio detallado zona calderas	X		X
Nombre: blad 9 Plantas detalladas de la casa parroquial	X	X	X
Nombre: blad 10 Planta cota cero	X		X
Nombre: blad 10A Plano de instalación de climatización planta cota cero			X
Nombre: blad 10B Plano de sistema de evacuación (alcantarillado) planta cota cero	X		X
Nombre: blad 10C Plano de electricidad e iluminación planta cota cero	X		X
Nombre: blad 11 Planta primera	X		X
Nombre: blad 11A Plano de electricidad e iluminación planta primera	X		X
Nombre: blad 12 Fachada noroeste (desarrollo detallado en planta y alzado)	X		
Nombre: blad 13 Fachada suroeste (desarrollo detallado en planta y alzado)	X		
Nombre: blad 14 Fachada sureste (desarrollo detallado en planta y alzado)	X		X
Nombre: blad 15 Fachada noreste (desarrollo detallado en planta y alzado)	X		
Nombre: blad 16 Secciones longitudinales constructivas (AA y BB)	X		

PLANOS	ARCHIVO OBISPADO RÓTERDAM	ARCHIVO MUNICIPAL LA HAYA	ARCHIVO ALDO VAN EYCK
Nombre: blad 17 Secciones longitudinales constructivas (CC y DD)	X		
Nombre: blad 18 Secciones longitudinales constructivas (EE y FF)	X		
Nombre: blad 19 Secciones transversales constructivas (GG y HH)	X		
Nombre: blad 20 Secciones longitudinales (dos)	X		
Nombre: blad 21 Secciones transversales constructivas (MM y NN)	X		X
Nombre: blad 22 Detalles constructivos (conducciones de calefacción principalmente)	X		X
Nombre: blad 23 Detalles constructivos (conducciones de calefacción principalmente)	X		X
Nombre: blad 24 Planimetrías de la colocación de la 1ª piedra de la iglesia	X		X
Nombre: blad 26 Despiece en planta de muros de capillas interiores			X
Nombre: blad 27 Alzados interiores			X
Nombre: blad 28 Plano de carpinterías	X		X
Nombre: blad 29 Detalles (1 a 10) de la fijación de las carpinterías en obra	X		
Nombre: blad 30 Detalles (11 a 24) de la fijación de las carpinterías en obra	X		
Nombre: blad 31 Detalles carpinterías interiores (25 unidades en total)	X		

PLANOS	ARCHIVO OBISPADO RÓTERDAM	ARCHIVO MUNICIPAL LA HAYA	ARCHIVO ALDO VAN EYCK
Nombre: blad 32 Detalles (1 a 14) de la fijación de las carpinterías interiores	X		
Nombre: blad 33 Detalles (15 a 27) de la fijación de las carpinterías interiores	X		
Nombre: blad 34 Despiece de vigas (sin armados)			X
Nombre: blad 35 Despiece de vigas (sin armados)			X
Nombre: blad 36 Despiece de vigas (sin armados)	X		X
Nombre: blad 37 Desarrollo de carpinterías exteriores			X
Nombre: blad 39 Desarrollo piezas de vierteaguas			X
Nombre: blad 43 Desarrollo banco exterior fachada suroeste			X
Nombre: blad 45 Detalles de los forjados de la casa parroquial			X
Nombre: blad 46 Detalle constructivo de las capillas exteriores			X
Nombre: blad 47 Detalles del sistema de ventilación			X
Nombre: blad 48 Planta de la zona de ampliación de culto y sección			X
Nombre: blad 50 Desarrollo de carpinterías interiores			X
Nombre: blad 51 Desarrollo de carpinterías interiores			X

PLANOS	ARCHIVO OBISPADO RÓTERDAM	ARCHIVO MUNICIPAL LA HAYA	ARCHIVO ALDO VAN EYCK
Nombre: blad 52 Planta de cubierta de zona de cripta y zona de ampliación			X
Nombre: blad 54 Detalles constructivos lucernarios (una tabla contabiliza 37 unidades)	X		X
Nombre: blad 57 Detalles de habitación y baño			X
Nombre: blad 58 Detalles de cubierta (planta y sección)			X
Nombre: blad 59 Planta general de cubierta			X
Nombre: blad 60 Detalles de cubierta			X
Nombre: blad 61 Detalles constructivos cubierta casa parroquial	X		
Nombre: blad 62 Detalle constructivo lucernario	X		
Nombre: blad 63 Detalle constructivo cubierta de los dos medios cilindros exteriores	X		
Nombre: blad 65 Detalle piezas prefabricadas de cubierta			X
Nombre: blad 66 Detalle constructivo carpinterías exteriores			X
Nombre: blad 70 Detalles constructivos escaleras			X
Nombre: blad 72 Detalles constructivos escaleras			X
Nombre: blad 74 Detalle de la puerta principal de acceso			X

PLANOS	ARCHIVO OBISPADO RÓTERDAM	ARCHIVO MUNICIPAL LA HAYA	ARCHIVO ALDO VAN EYCK
Nombre: blad 75 Detalles de cubierta			X
Nombre: blad 76 Desarrollo piezas prefabricadas (planta y alzado)			X
Nombre: blad 78 Plano de carpinterías			X
Nombre: blad 79 Desarrollo encimeras de granito negro			X
Nombre: blad 80 Estudio detallado de distintas zonas de la sacristía			X
Nombre: blad 81 Detalles constructivos de los muros			X
Nombre: blad 82 Planta general			X
Nombre: blad 83 Desarrollo de dos bancadas			X
Nombre: blad 84 Detalle barandilla escalera			X
Nombre: blad 85 Detalle de arqueta			X
Nombre: blad 86 Pieza de hormigón para el sistema de ventilación			X
Nombre: blad 87 Desarrollo de murete interno			X
Nombre: blad 88 Estudio de las capillas			X
Nombre: blad 89 Diseño de barandilla interior			X

PLANOS	ARCHIVO OBISPADO RÓTERDAM	ARCHIVO MUNICIPAL LA HAYA	ARCHIVO ALDO VAN EYCK
Nombre: blad 90 Desarrollo de dos altares en el interior de la iglesia			X
Nombre: blad 91 Desarrollo constructivo de puertas en zona de ampliación de culto			X
Nombre: blad 94 Detalle crucifijo de madera			X
Nombre: blad 95 Alzado de hoja de ventana			X
Nombre: blad 96 Estudio detallado zona casa parroquial			X
Nombre: blad 97 Detalle piezas carpintería del sistema de ventilación			X
10. JUEGO DE PLANOS DE LA INGENIERÍA (CORSMIT)			
Nombre: Plano 1B Planta de situación	X		
Nombre: Plano 1C Planta de situación	X		
Nombre: Plano 1D Planta de situación	X		
Nombre: Plano 2 Planta de situación	X		
Nombre: Plano 2A Planta bajo rasante + detalle de cimentación	X		
Nombre: Plano 3A Plano de forjado de planta baja + detalles de cimentación	X		
Nombre: Plano 4 Planta de cubierta + detalles de constructivos	X		

PLANOS	ARCHIVO OBISPADO RÓTERDAM	ARCHIVO MUNICIPAL LA HAYA	ARCHIVO ALDO VAN EYCK
Nombre: Plano 20 Planta de cimentación + detalle de constructivo	X		
Nombre: Plano 21 Planta de forjado de planta baja + secciones + detalles de constructivos	X		
Nombre: Plano 22 Planta de cubiertas + secciones + detalles de constructivos	X		
Nombre: Plano 23 Secciones de implantación del edificio	X		X
Nombre: Plano 25 Planta de situación + sondeos y secciones de movimientos de tierra	X		X
Nombre: Plano 25A Planta de situación + sondeos y secciones de movimientos de tierra	X		X
Nombre: Plano 25B Planta de situación + sondeos y secciones de movimientos de tierra	X		
Nombre: Plano 26 Plantas cimentación y forjado de cota cero + secciones terreno	X		
Nombre: Plano 26A Plantas cimentación y forjado de cota cero + secciones terreno	X		
Nombre: Plano 26B Plantas cimentación y forjado de cota cero + secciones terreno	X		X
Nombre: Plano 26C Plantas cimentación y forjado de cota cero + secciones terreno			X
Nombre: Plano 27 Sección longitudinal constructiva (1er tramo)	X		
Nombre: Plano 27A Sección longitudinal constructiva (1er tramo)	X		X
Nombre: Plano 27B Sección longitudinal constructiva (1er tramo)			X

PLANOS	ARCHIVO OBISPADO RÓTERDAM	ARCHIVO MUNICIPAL LA HAYA	ARCHIVO ALDO VAN EYCK
Nombre: Plano 28 Sección longitudinal constructiva (2do tramo)	X		
Nombre: Plano 28A Sección longitudinal constructiva (2do tramo)	X		X
Nombre: Plano 28B Sección longitudinal constructiva (2do tramo)			X
Nombre: Plano S101 Planta de cimentación y detalles constructivos		X	X
Nombre: Plano S101A (Mismo plano que el anterior pero con rectificaciones)		X	X
Nombre: Plano 102 Plano de primer forjado y cimentación			X
Nombre: Plano S102A Desarrollo de los pilares de la nave central		X	
Nombre: Plano S102B Desarrollo de los pilares de la nave central		X	X
Nombre: Plano S103A Sección longitudinal constructiva (1er tramo)		X	X
Nombre: Plano S103B Sección longitudinal constructiva (1er tramo)		X	X
Nombre: Plano 104 Sección longitudinal constructiva (2do tramo)			X
Nombre: Plano S104A Sección longitudinal constructiva (2do tramo)		X	X
Nombre: Plano S104B Sección longitudinal constructiva (2do tramo)		X	X
Nombre: Plano 105 Plano constructivo de forjado de planta baja y apoyos de cimentación			X

PLANOS	ARCHIVO OBISPADO RÓTERDAM	ARCHIVO MUNICIPAL LA HAYA	ARCHIVO ALDO VAN EYCK
Nombre: Plano S105A Desarrollo de los pilares de la nave central y forjado de planta cota cero		X	X
Nombre: Plano S106A Sección transversal constructiva por zona de ampliación de culto		X	
Nombre: Plano S106B Sección transversal constructiva por zona de ampliación de culto		X	X
Nombre: Plano S107A Desarrollo murete hormigón armado de cimentación ejes Y5 –Y6		X	
Nombre: Plano S107B Desarrollo murete hormigón armado de cimentación ejes Y5 –Y6		X	X
Nombre: Plano 108 Desarrollo constructivo del cerramiento que discurre por eje Y9			X
Nombre: Plano S108A Estudio cerramiento fachada sureste		X	X
Nombre: Plano 109 Desarrollo vigas de hormigón armado aligeradas de la nave central		X	X
Nombre: Plano 110 Desarrollo constructivo forjado planta cota cero			X
Nombre: Plano S110A Desarrollo constructivo forjado planta cota cero		X	X
Nombre: Plano S112 Estudio de vigas en diédrico			X
Nombre: Plano "S"112 Desarrollo constructivo forjados de cubierta			X
Nombre: plano S112B Desarrollo constructivo forjados de cubierta		X	X
Nombre: Plano S113 Despiece de vigas			X

PLANOS	ARCHIVO OBISPADO RÓTERDAM	ARCHIVO MUNICIPAL LA HAYA	ARCHIVO ALDO VAN EYCK
Nombre: Plano S114 Despiece de vigas			X
Nombre: Plano S115 Armado de vigas (n° 21 y 22)		X	X
Nombre: Plano S116 Sección longitudinal constructiva (2do tramo)		X	
Nombre: Plano S117 Desarrollo constructivo de los dos lucernarios tipo de cubierta		X	X
Nombre: Plano S201 Estudio de las vigas secundarias de forjado de cubierta		X	X
Nombre: Plano S201A Estudio de las vigas secundarias de forjado de cubierta			X
11. JUEGO DE PLANOS DEL CONTRATISTA PRINCIPAL (SANDERS)			
Nombre: no Planta de situación con ubicación de suministros e instalaciones del solar		X	X
Nombre: no Descripción de instalaciones provisionales de obra (prefabricadas)		X	
12. JUEGO DE PLANOS DEL SUBCONTRATISTA DE HORMIGÓN (DATO)			
Nombre: Plano 1 Armado forjado planta cota cero		X	X
Nombre: Plano 2 Armado forjado planta cota cero (áreas específicas)		X	X
Nombre: no Ficha de los forjados industrializados tipo comercializados por Dato		X	

En definitiva y como ya se adelantaba, la elaboración y análisis de esta tabla comparativa arroja una serie de conclusiones inmediatas:

Por un lado, llama la atención que el material gráfico anterior aproximadamente al verano de 1966 pertenezca casi en exclusiva al archivo del cliente — propiedad del Obispado de Róterdam. Es decir, la tabla muestra cómo, salvo unas pocas excepciones (principalmente plantas incluidas en la carpeta de dibujos originales de Aldo van Eyck), la gran mayoría de planos pertenecientes a dicho período se localizan únicamente entre la documentación consultada en la propia iglesia. Evidentemente, los responsables de la parroquia debieron recibir ese material (nunca originales sino copias) como parte del proceso lógico en el que el arquitecto va informando a su cliente acerca de la evolución de la solución arquitectónica adoptada. Sin embargo, respecto al caso de los archivos de Aldo van Eyck, esta ausencia se explicaría a partir de dos supuestos: que este material precoz se destruyera por considerarse poco trascendente (cabe recordar que el cliente nunca tuvo planos originales), o que se haya traspapelado en alguna parte de la casa-estudio de Loenen aan de Vecht, no habiendo constancia entonces de su todavía existencia. En este sentido, y aunque no se tienen datos que avalen lo contrario, considerando el grado de meticulosidad, orden y cariño con que Tess van Eyck Wickham gestiona todo lo concerniente a su padre, resulta extraño pensar que pueda haber material perdido o desclasificado en los archivos de Aldo van Eyck. En cualquier caso, a pesar de este ‘vacío’ cronológico, se aprecia claramente también que el archivo de Aldo van Eyck es, de las tres, la fuente de información con mayor número de planos, mientras que el archivo municipal de la ciudad de La Haya resulta ser el emplazamiento cuantitativamente menos importante.

223

Asimismo, consultando la tabla puede observarse como el grueso de la información que se incluye en el archivo municipal está compuesto por: 21 planos de la ingeniería (Corsmit), 3 planos del arquitecto de 1968 (dos de ellos con fechas de revisión de 1969), y 2 planos del arquitecto que, si bien se han incluido en el grupo de 1966 por la fecha principal de la carátula, en realidad presentan fechas de revisión muy posteriores (1969). Complementariamente, aparecen dos planos del contratista (Sanders) y del subcontratista del hormigón armado (Dato) respectivamente, y un único plano perteneciente al juego que se ha llamado “solución final”. Es decir, la tramitación en su día de los permisos y licencias oportunos para poder iniciar las obras de la iglesia se llevó a cabo sin necesidad prácticamente de incluir los planos que recogen la solución más avanzada del proyecto, con origen en el estudio del arquitecto. Por tanto, esta circunstancia sugiere que, en realidad, el juego de planos llamado “solución final” se generó más con un objetivo de controlar la construcción del edificio (a modo casi de planos

de obra definitivos) que de terminar de definir la propuesta arquitectónica, o ni qué decir de realizar las gestiones legales necesarias.

Por último, llamó la atención desde el principio que el conjunto de planos de la ingeniería incluidos en los archivos de la iglesia (o del cliente) no coincidían en ningún caso con los recogidos por el archivo municipal —y viceversa—. Es decir, mientras que en propiedad del Obispado de Róterdam están los planos con numeración propia hasta el 28A, en el archivo de la ciudad encontramos del S101 en adelante. Tras investigar al respecto, la solución parece encontrarse fuera de la información tratada en la propia tabla, y remite a la caracterización individual de cada plano plasmada en la catalogación. Esto es, aunque por las razones expuestas en su momento (muy vinculadas con la voluntad de no perder operatividad en la labor de catalogación) todos los planos de la ingeniería (Corsmit) se han incluido en un mismo grupo, lo cierto es que la cronología de éstos abarca desde principios de 1965 hasta mediados casi de 1969. Así, mientras que los planos hallados en los archivos de la iglesia pertenecen a los años 1965 y 1966 (con la excepción de los últimos que datan de primavera de 1968), el archivo municipal recoge los fechados desde agosto de 1968 hasta bien entrado 1969. Por tanto, la no repetición de estos planos en ambos emplazamientos responde a una cuestión cronológica que, a su vez, tuvo que deberse a un cambio de actitud por parte del arquitecto: mientras que la solución del proyecto no era la definitiva, se le tuvo que ir suministrando al cliente material gráfico variado para hacerle partícipe de la evolución del mismo; en el momento en que la propuesta terminó de perfilarse, la ingeniería (en este caso) se debió dedicar simplemente a elaborar los planos que serían necesarios para la tramitación de licencias y, por ende, para la construcción de la iglesia.

3.3. EVOLUCIÓN DEL PROYECTO

La finalidad de este capítulo es exponer y detallar la hipótesis sobre la evolución del proyecto de la Iglesia Pastoor Van Ars en La Haya, desde los planos y dibujos delineados iniciales, hasta la solución final que terminó materializándose en el emplazamiento previsto. Como se explica en el anterior capítulo, el gran número de bocetos originales consultados, junto a la ausencia generalizada de fechas explícitas e informaciones complementarias en los mismos, hacen prácticamente imposible establecer una evolución del proyecto que los abarque a todos o, al menos, una suficientemente fidedigna. Por ello, la ‘reconstrucción’ que se ha llevado a cabo parte del conjunto de los planos y dibujos delineados (detallados en la catalogación aportada en el apéndice 3). Si bien tampoco todos ellos incluían una cronología impresa, al poder contar ya esta vez con más información de este tipo (habitualmente a partir de las carátulas), sí ha sido posible partir de una base documental capaz de respaldar con mayor firmeza la hipótesis expuesta. No obstante, esta circunstancia no es óbice para que, en el caso de existir información pertinente entre la carpeta de bocetos y dibujos originales del archivo privado del arquitecto, éstos aparezcan reproducidos completando la secuencia propuesta, o incluso sustituyendo gráficamente algunos de los planos descritos (los cuales como es lógico surgieron como fotocopias de aquéllos).

Como se irá explicando a medida que avance este relato cronológico de la evolución del proyecto, e independientemente de su valor documental intrínseco, se valora de forma especial el ejemplo de depuración formal y conceptual que a su vez representa. En realidad, aunque resulta habitual estudiar y analizar los proyectos de arquitectura divulgados (exposiciones, revistas, libros, etc.) de acuerdo con su solución gráfica definitiva, rara vez se profundiza sobre la andadura completa de los mismos. De hecho, incluso en el caso de las presentaciones o exposiciones orales de los proyectos (ponencia, conferencia, *workshop*, etc.), el discurso —muchas veces por una cuestión de limitación temporal— suele ocuparse del ¿qué? y del ¿por qué?, pero raramente del ¿cómo? Sin embargo, es precisamente esta aproximación al “¿cómo?” el mejor medio para conocer las verdaderas herramientas del proyectista y las circunstancias veladas del diseño. Cualquier arquitecto sabe que los planos finales de un proyecto no surgen de forma espontánea, ni mucho menos sucede que coincidan con exactitud con el primer dibujo o boceto realizado. Bien al contrario, normalmente son fruto de un proceso de trabajo meditado, gradual y exigente. En este sentido, seguramente la mejor forma de aprehender las claves de un proyecto radique en recorrer con atención los diferentes estadios atravesados por éste. Así, no es de extrañar por tanto que esta ‘reconstrucción’ de la evolución del proyecto de la iglesia terminara convirtiéndose en una labor tan interesante como didáctica, en la medida que aproximarse progresivamente a las decisiones tomadas por Van Eyck durante todo el proceso acabó conduciendo a la comprensión (y

compartición) de sus diferentes reflexiones y motivaciones. A este respecto, se considera que cada uno de los pasos dados en esta secuencia evolutiva supuso un salto cualitativo en el proyecto, fundamentalmente en términos de coherencia y solidez.

En el proceso de diseño arquitectónico la autocrítica representa una herramienta fundamental, imprescindible. El resultado final del proyecto depende tanto del planteamiento inicial y de las sucesivas aportaciones que el arquitecto realiza, como de su capacidad para ir prescindiendo de aquellos elementos superfluos y anecdóticos que distorsionan u ocultan los verdaderos objetivos del mismo. A este respecto, el caso de Pastoor Van Ars representa un magnífico ejemplo de esta circunstancia, en tanto que ilustra a la perfección el arduo camino de reflexiones y renunciaciones que generalmente se esconde tras un buen proyecto de arquitectura. No obstante, y en virtud del discurso arquitectónico que caracteriza su trayectoria, en el caso de Aldo van Eyck este aspecto resulta doblemente significativo. Tratándose de alguien tan comprometido con la búsqueda de lo elemental y esencial en arquitectura, la depuración formal —y conceptual— de este proyecto debió significar una motivación personal añadida. Como podrá observarse a continuación, los primeros planos delineados⁹¹ que se conservan de la iglesia muestran un proyecto repleto de ideas e intenciones, traducidas en toda una serie de elementos y gestos arquitectónicos que en las primeras fases llegan a ‘saturar’ las diferentes planimetrías (sobre todo si las comparamos con los planos definitivos). Así, esta evolución permite apreciar cómo, revisión tras revisión, Van Eyck parece ir detectando este contraproducente exceso de contenidos, liberando gradualmente al proyecto de aquellos aspectos que interfieren con sus verdaderos principios generadores.

228

Por otro lado, esta alusión a la búsqueda de lo elemental en arquitectura por parte de Aldo van Eyck remite directamente a una constante en su trayectoria: la especial atención por los usuarios de sus proyectos (y por las personas en general). Como ya se ha descrito con anterioridad, este hecho parte de su convicción heredada (o heredada) de las vanguardias de principios del siglo XX, según la cual los arquitectos pueden contribuir a la construcción de un mundo mejor, basado en los valores verdaderamente esenciales de la humanidad, y capaz por tanto de dar respuesta a los nuevos modos de

⁹¹ Como ya se apuntaba en el capítulo anterior, se entiende por “planos delineados” aquellos dibujos del proyecto que, además de estar dibujados ‘con escuadra y cartabón’, responden generalmente a una escala gráfica. O dicho de otro modo, se trata de aquellos diseños que, por oposición al concepto de ‘boceto’ original del arquitecto (realizados generalmente sin escala y con un trazo y grafismo más libre), podríamos llamar ‘planos de estudio’.

habitar que las sociedades modernas requieren. En este sentido, además de la prolífica y relevante literatura que produjo al respecto, el modo y grado como Van Eyck se implica en sus proyectos está íntimamente relacionado con su deseo de contribuir a la construcción de este sueño compartido. De acuerdo con esto, su interés por lo esencial en arquitectura no respondería a una voluntad personal de configurar un lenguaje arquitectónico reconocible y propio, sino más bien a un intento de fomentar aquellos valores elementales del mundo, verdaderos artifices del cambio de rumbo esperado y piedra angular de la felicidad de las personas. Por tanto, cuando para este encargo de iglesia en La Haya Aldo Van Eyck se entrega a la búsqueda de la pureza formal, espacial y constructiva del proyecto, no está sino aplicando la esencia de sus principios teóricos a su propio ejercicio profesional. Una arquitectura surgida y configurada a partir de unos determinados ideales se convierte de este modo en transmisora de los mismos para todos aquéllos que lleguen a interactuar con ella.

Complementariamente, parece claro que en el caso de la iglesia en la Haya la singularidad del programa supuso un extra al planteamiento genérico de identificar el lenguaje arquitectónico con los valores esenciales de la 'nueva realidad'. Es decir, además de articular la difusión de unos determinados principios, Van Eyck parte de su propio discurso arquitectónico para configurar un espacio religioso que busca satisfacer del mejor modo posible las necesidades de la comunidad católica. Por tanto, con independencia de que cualquier estrategia de proyecto hubiera partido de una reflexión en torno a las geometrías y conceptos esenciales en arquitectura con el fin de codificar y transmitir un determinado mensaje (el de la 'nueva consciencia'), el modo en que el edificio fue evolucionando se debe a una consideración simultánea y sensible sobre las particularidades del programa de necesidades (iglesia católica). En este sentido, y como se aborda pormenorizadamente a lo largo de este capítulo y los siguientes, la limpieza y depuración de las formas del edificio, del espacio interior, e incluso de la solución constructiva, contribuyeron claramente a generar un ambiente equilibrado, estable y desprovisto de artificios, capaz de invitar a los fieles a la paz y a la oración. A este respecto, quizás el más claro indicador de este punto de vista se encuentre en la especial atención que Aldo van Eyck presta en este proyecto al tratamiento de la luz natural. Si la manera de limpiar la volumetría del edificio o la capacidad para ir definiendo una solución constructiva cada vez más clara e inteligible pueden entenderse como líneas de actuación a caballo entre la búsqueda de aquellos principios esenciales en arquitectura y la sensibilidad por el programa en cuestión, la evolución del planteamiento de iluminación cenital de la iglesia representa una muestra inequívoca del interés de Van Eyck por dar una respuesta adecuada al uso de iglesia católica (así como de su capacidad para sincronizar motivaciones y objetivos). En

definitiva, esta evolución descrita del proyecto de la iglesia Pastoor van Ars pone de manifiesto la preocupación de Van Eyck por los usuarios de esta parroquia en particular, y por las cuestiones humanas (o sociales) en general.

Por otro lado, la principal dificultad añadida en el proceso de organización de los planos consultados de la iglesia radica en la manifiesta ausencia de fechas que presentan un buen número de ellos. Conscientes de esta circunstancia, se ha tratado de establecer un orden lógico de los mismos a la luz de la información global del proyecto, basado precisamente en el criterio comparativo de aquellos aspectos formales que van evolucionando de unas planimetrías a otras. En este sentido, se considera que, sin lugar a dudas, supone un rasgo fundamental de la investigación el haber podido acceder finalmente a todas las fuentes de información existentes sobre la iglesia Pastoor Van Ars. Es decir, independientemente de la metodología adoptada y a la vista de las conclusiones que arroja el capítulo dedicado a la catalogación de todo el material gráfico consultado, no hubiera sido posible plantear un trabajo verdaderamente riguroso en el caso de haber contado únicamente con los planos de uno (o incluso dos) de los tres archivos descritos. La tabla comparativa elaborada a la luz del citado inventario (incluida en el capítulo anterior) mostraba con claridad cómo mientras una serie de planos estaban 'repetidos' en dos o tres de las fuentes visitadas, otros tantos pertenecían exclusivamente a una de ellas. Como es lógico, la carencia de cualquiera de estos 'paquetes' de planos habría supuesto la existencia de una serie de lagunas de información a lo largo de la evolución cronológica expuesta que, tarde o temprano, hubiera necesitado de posteriores investigaciones para ser completada.

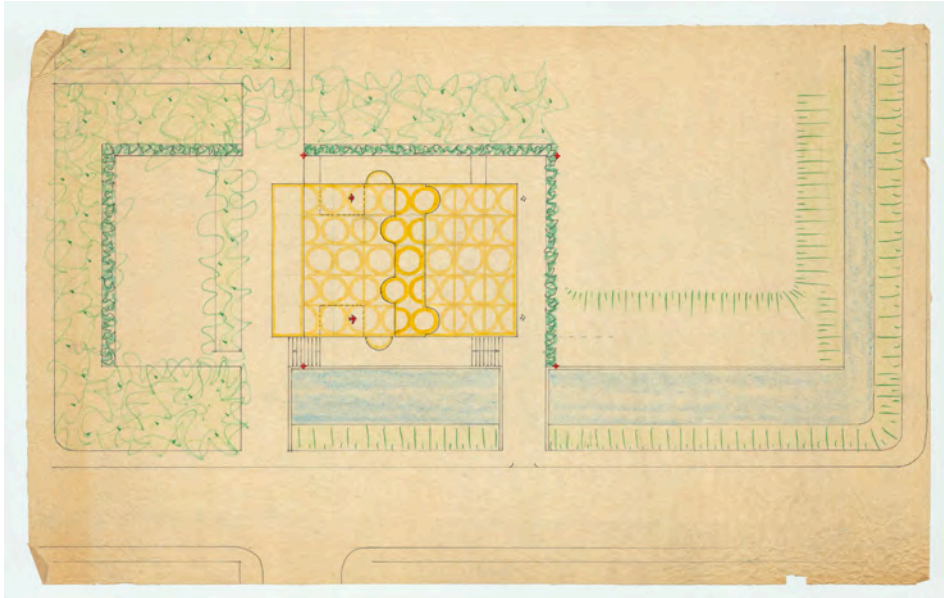
230

Sin embargo y a tenor de la hipótesis planteada en el próximo capítulo, no parece terminar aquí la utilidad del procedimiento desarrollado. Es decir, por un lado, la primera conquista de elaborar (en una fecha concreta) una suerte de catalogación que recoja la caracterización básica de todo el material gráfico existente sobre un proyecto, se traduce en la aparición (desde ese momento) de una base de datos objetiva para futuras investigaciones. De hecho, y tras facilitararlo a las personas responsables de los diferentes archivos, este inventario en cuestión puede funcionar como elemento de control y conservación del material original⁹². Pero por otro lado, esta catalogación supone el punto de partida imprescindible para plantear investigaciones conducentes al

⁹² En este sentido esta información ha sido facilitada tanto a la familia van Eyck, como a las personas al cargo del archivo de la parroquia (propiedad del Obispado de Róterdam), con el consiguiente y respectivo aprecio por la misma. Respecto al archivo municipal de la ciudad de La Haya, ni qué decir tiene que se trata *per sé* de una entidad provista de un orden interno lo suficientemente riguroso.

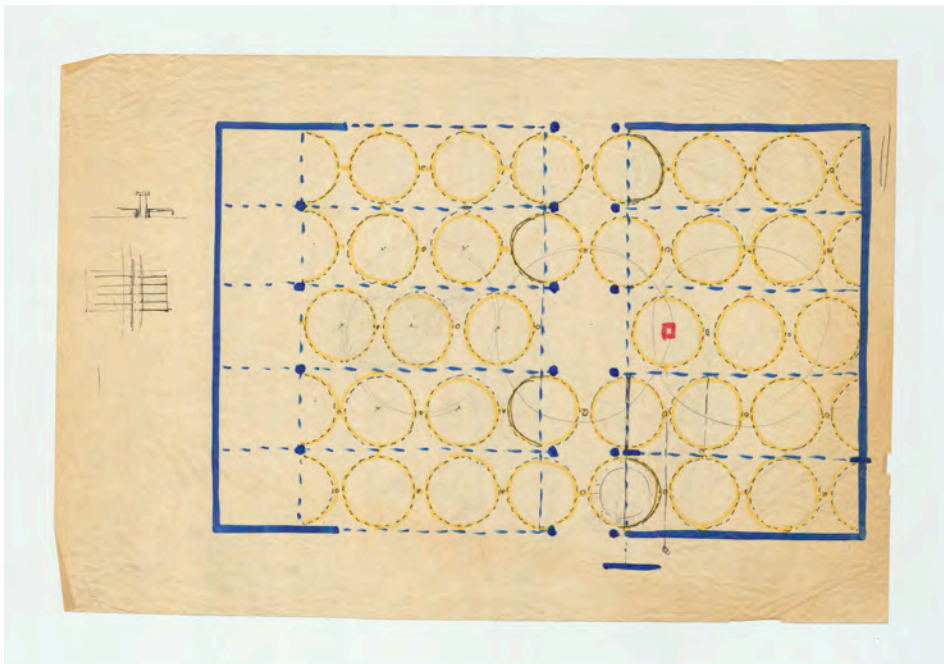
enunciado de nuevas hipótesis: si en este capítulo se observa cómo es posible establecer una completa y fundamentada evolución cronológica del proyecto de la iglesia en términos morfológicos o constructivos, en el próximo será el esquema compositivo del mismo el que se convierta en principal objeto de estudio, siendo a su vez posible vincular respectivamente ambas teorías con el tema principal de la tesis (“la dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck”).

Por último, se aporta a continuación una serie de aclaraciones referentes a la metodología de trabajo empleada en este ítem. Por un lado, se han agrupado los diferentes planos recogidos en una serie de “niveles” o estadios que representan los principales saltos cualitativos en la evolución del proyecto. De este modo, si el nivel 1 contiene aquellas planimetrías que ilustran los diseños más primitivos —en cuanto a material gráfico delineado se refiere—, el último estadio (nivel 10) hace referencia a la solución final como se construyó el edificio. Por otro lado, el número de planos que integran cada uno de estos diez niveles difiere considerablemente de unos a otros, hasta el punto que mientras algunos estadios están compuestos por un número significativo de planimetrías, también los hay que cuentan con una única muestra. De igual modo y como es lógico, no se han plasmado todos aquellos planos que pertenecerían a los diferentes niveles de información —arquitectónicamente hablando—; es decir, en aras de una mayor operatividad, se han incluido aquellos dibujos que mejor aclaran o ejemplifican los cambios o transformaciones sufridos por el proyecto, y que el texto describe.



[Imagen 1]. Plano 1.1. Planta de situación.

232



[Imagen 2]. Dibujo original de Aldo van Eyck que también podría incluirse dentro de este nivel 1.

Nivel 1

Dibujada sobre un plano de grandes dimensiones (aproximadamente un A1 extendido), la planta de situación que define este primer estadio del proyecto dentro de su fase de redacción (planos delineados) se localiza en dos de los tres archivos consultados: mientras que el original se conserva en estudio de Aldo van Eyck, el ejemplar disponible en el archivo de la propia iglesia (propiedad del Obispado de Róterdam) se trata de una copia. Esta circunstancia es tan pertinente como interesante exponerla desde un principio ya que, al parecer, la gran mayoría de los dibujos generados en el estudio de van Eyck se realizaron sobre *high acidiy content paper* o, como suele denominarse en España, papel tipo calco o 'sulfurizado'. En este sentido, la propia Tess van Eyck confirma en una de las conversaciones mantenidas que su padre siempre empleaba este tipo de papel para dibujar. Así, al no hallar esta calidad de papel en ninguno de los planos propiedad de la iglesia, se concluye que, lógicamente, el grueso del material gráfico suministrado al promotor consistió en copias de los originales realizadas sobre papel normal (opaco).

1.1. Planta de situación

Nombre propio del plano: **no**

Fecha: **no**

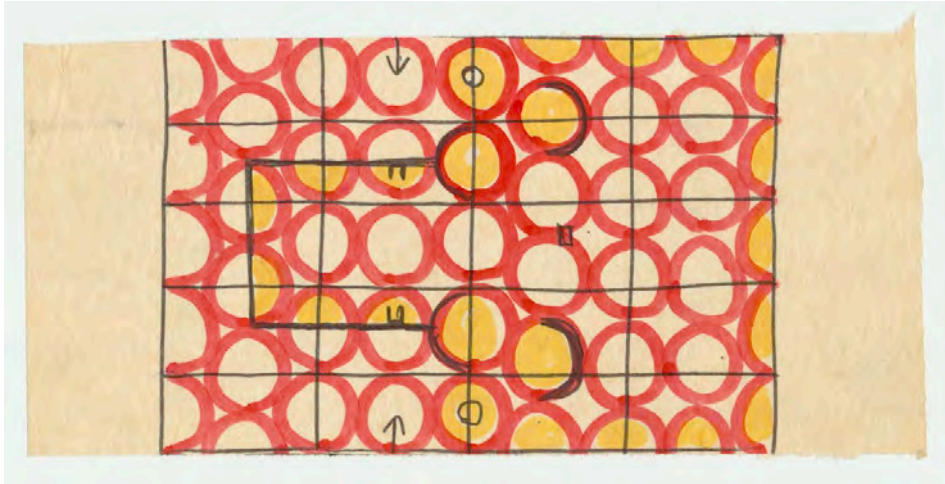
Firma o nombre (autoría): **no**

Escala: **no**

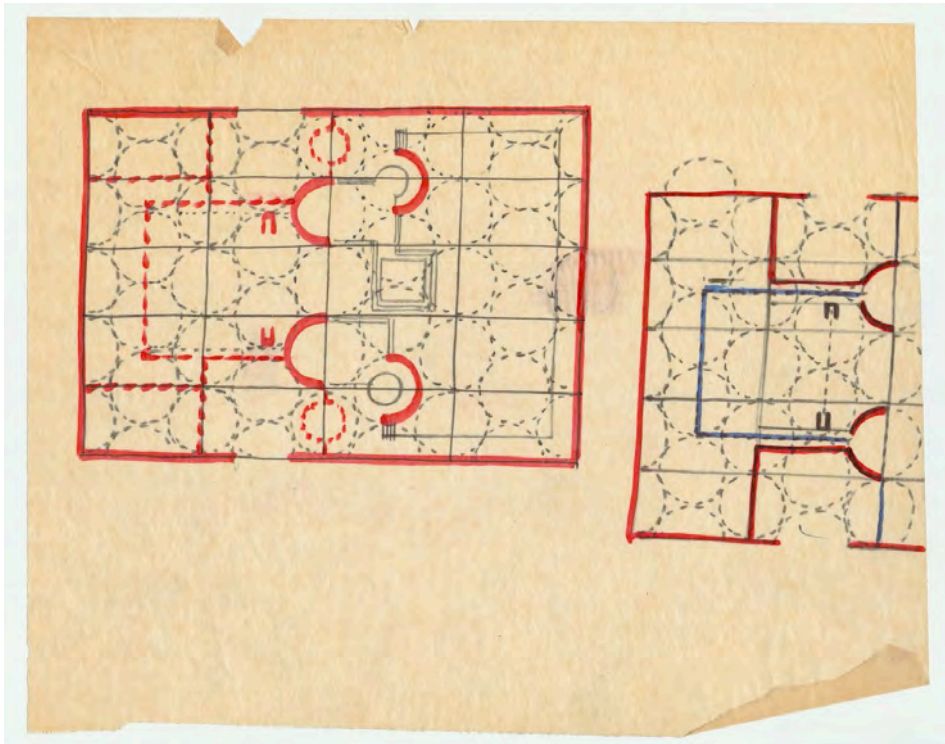
233

[Imagen 1] El objeto de este plano es representar la planta de cubiertas de la futura iglesia, acompañada de su contexto urbano inmediato; es decir, el tratamiento previsto para los espacios colindantes de la misma. Así, en esta solución se puede observar ya la lámina de agua que terminaría ejecutándose frente a la fachada principal (alzado suroeste) en paralelo al vial de acceso, el paso pavimentado perpendicular a la calle que deja a mano izquierda la zona de arbolado boscoso, la accesibilidad perimetral a toda la iglesia, y las escaleras exteriores vinculadas al acceso principal del edificio (ya entonces deprimido respecto al mencionado paso pavimentado). De entre todas las diferencias que esta planta manifiesta respecto a la solución construida, destaca un esquema de cubierta completamente invadido por la geometría del círculo que poco tiene que ver con la ajustada organización final de los lucernarios. En cambio, los dos elementos circulares a modo de rotondas peatonales vinculados al paso pavimentado que cruza la fachada del volumen de la casa parroquial (alzado noroeste) aún no habían aparecido aquí.

A pesar de tratarse de un tema abordado en detalle en otro pasaje de esta tesis, resulta interesante señalar que en este plano ya se percibe que la planta está compuesta a partir de un esquema rectangular de 5 por 8 módulos (en



[Imagen 3]. Esquema de planta.



[Imagen 4]. Esquema de planta.

adelante 5 bandas horizontales o filas y 8 bandas verticales o columnas). Así, la primera columna, que correspondería al volumen destinado a la casa parroquial, no recoge ninguna geometría circular; es decir, en el momento en que dibujó este plano, Aldo van Eyck ya tenía claro la diferenciación entre este volumen y el resto del edificio, y que sería la única pieza en la que no introduciría lucernarios circulares protagonistas. Coincidiendo con la vertical de la 4ª columna, se aprecian las dos únicas geometrías semicirculares que se adosan exteriormente al rectángulo de la planta. Estas semicircunferencias terminarán construyéndose en estas dos fachadas opuestas: la vinculada al alzado suroeste constituye la actual capilla de la Virgen María y la vinculada al alzado noreste constituye la zona de confesionario. También en la 5ª columna parece destacarse con el grafismo la ubicación de la nave central de la iglesia, de mayor altura, si bien es cierto que es posible intuir asimismo que no se trataba en aquel momento de un cuerpo prismático limpio (como sí terminaría construyéndose). Por último, las dos flechas dibujadas en la fachada sureste de la planta parecen indicar que, ya en el momento de diseño de este plano, se tenía previsto ubicar en esos puntos las salidas de emergencia que hoy en día se pueden distinguir la iglesia.

Además de la imagen que acompaña este texto dedicado al Plano "1.1. Planta de situación" [Imagen 1], se aportan tres dibujos que abordan de un modo análogo la información arquitectónica tratada [imagen 2] [Imagen 3] [Imagen 4]. A diferencia del dibujo descrito (Imagen 1) del que se generó una copia con formato de plano de arquitectura (perteneciente en este caso al archivo del Obispado de Róterdam), estos otros ejemplares nunca salieron de la carpeta de dibujos originales de Aldo van Eyck.

235

Nivel 2

2.1. Planta cota cero con entorno inmediato

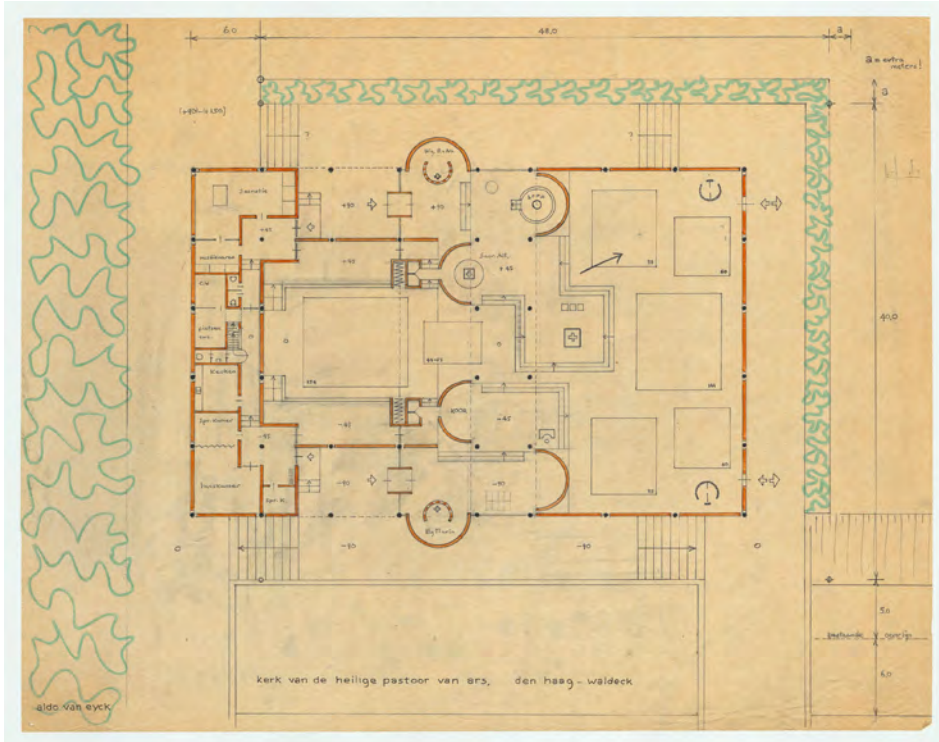
Nombre propio del plano: **no**

Fecha: **no**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **no**

[Imagen 5] Este plano de tamaño A1 representando la planta baja del proyecto es uno de los primeros dibujos delineados que recoge una solución ya aproximada a lo que será la versión definitiva del edificio. Aunque no grafía específicamente la modulación inscrita, es posible identificar las 8 filas y las 5 columnas del esquema compositivo de planta. También el número y la ubicación de las capillas circulares en el interior coinciden con las dispuestas en la solución construida, y lo mismo sucede con la colocación del altar y

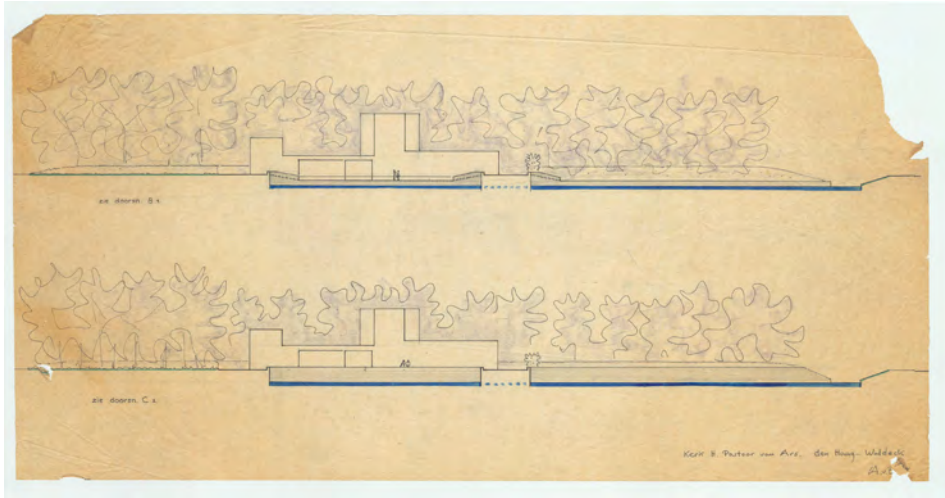


236

[Imagen 5]. Plano 2.1. Planta cota cero con entorno inmediato.

el juego de escalones. A la vez que la 1ª banda vertical o columna alberga el programa de casa parroquial, la 5ª columna se destaca claramente a través del grafismo sugiriendo así su singularidad volumétrica. Es decir, ya en este punto la solución de planta del proyecto se organiza en torno a dos bandas verticales destacadas (la 1ª y la 5ª) y a dos espacios de anchos equivalentes (3 columnas cada uno) ubicados a ambos lados de la 5ª. El espacio del extremo derecho —también conocido como zona de cripta— es el que alberga la zona de culto propiamente, y donde por tanto se colocan los bancos para sentar a la mayoría de los fieles que asisten a las celebraciones religiosas. En este sentido, la ubicación del altar condiciona que no se trate de un espacio longitudinal y estrecho (como en cualquier basílica o iglesia tradicional católica), sino decididamente corto —o poco profundo— y ancho. La otra área de ancho igual a tres columnas, además de ser la zona donde se practican los accesos al edificio (el principal por la fachada inferior y el secundario por la superior), se destina a zona de ampliación para asistentes a las celebraciones religiosas en caso de ser necesario, de modo que los bancos de esta zona quedarían a espaldas del altar y, por tanto, a espaldas también del sacerdote o resto de concelebrantes. Respecto al entorno urbano inmediato del proyecto, su representación parece haber variado poco respecto del anterior plano comentado.

No obstante, determinados rasgos de esta propuesta la alejan considerablemente de la solución final del proyecto, pudiendo apreciar fácilmente estas diferencias sin más que compararla con los planos definitivos de la iglesia. Por ejemplo: la casa parroquial (1ª columna) no dispone aún de acceso independiente (como sí ocurrió finalmente); en el ámbito de ésta más próximo a alzado noreste se incluye la zona de sacristía de la iglesia (que terminaría saliendo de ahí y vinculándose al acceso practicado por dicha fachada); la escalera de acceso a su 1ª planta está encajada en la banda de estancias y habitaciones (mientras que finalmente se sitúa en el lateral dedicado a las circulaciones); y no aparece ninguna otra escalera —aparte de algunos grupos de dos o tres escalones repartidos por el edificio— que sugiera el acceso a una planta de sótano (como sí se verá más adelante). Sin embargo, existe un rasgo que constituye el verdadero argumento por el cual este plano ocupa este lugar en la hipótesis de cronología gráfica propuesta: la definición —o indefinición— de los elementos verticales puntuales de la estructura. Así, aunque el hecho de representarlos en planta como círculos sólidos de color negro pudiera sugerir que Aldo van Eyck pretendía introducir la columna en el esquema estructural de la iglesia, es probable que esta simbología respondiera más bien a un modo rápido (y bastante genérico) de plasmar únicamente la ubicación aproximada de dicho elementos, al no existir todavía (fase de diseño inicial) un planteamiento firme al respecto. En cualquier caso, en el esquema estructural final los cerramientos de la iglesia



[Imagen 6]. Plano 2.2. Alzado principal.

trabajan simultáneamente como muros de carga, por lo que contemplar cómo en esta solución las hipotéticas columnas se alojan en todo el perímetro del edificio sugiere que aún estamos lejos del esquema constructivo final. Además, otra pista de que conceptualmente el esquema estructural estaba todavía por madurar en estas fechas es que no se representa una dualidad (parejas) de elementos verticales a ambos lados de la 5ª columna del esquema compositivo en planta. Esta banda vertical se configura como una especie de nave central de mayor altura que los espacios laterales, lo que hará necesario diferenciar apoyos para recoger el peso de las cubiertas a distintas alturas. Por contra, en este plano, pequeños círculos negros sólidos recorriendo estas dos tangencias verticales parecen obviar la complejidad constructiva que conllevará este escalonamiento de la sección del edificio.

2.2. Alzado principal

Nombre propio del plano: **no**

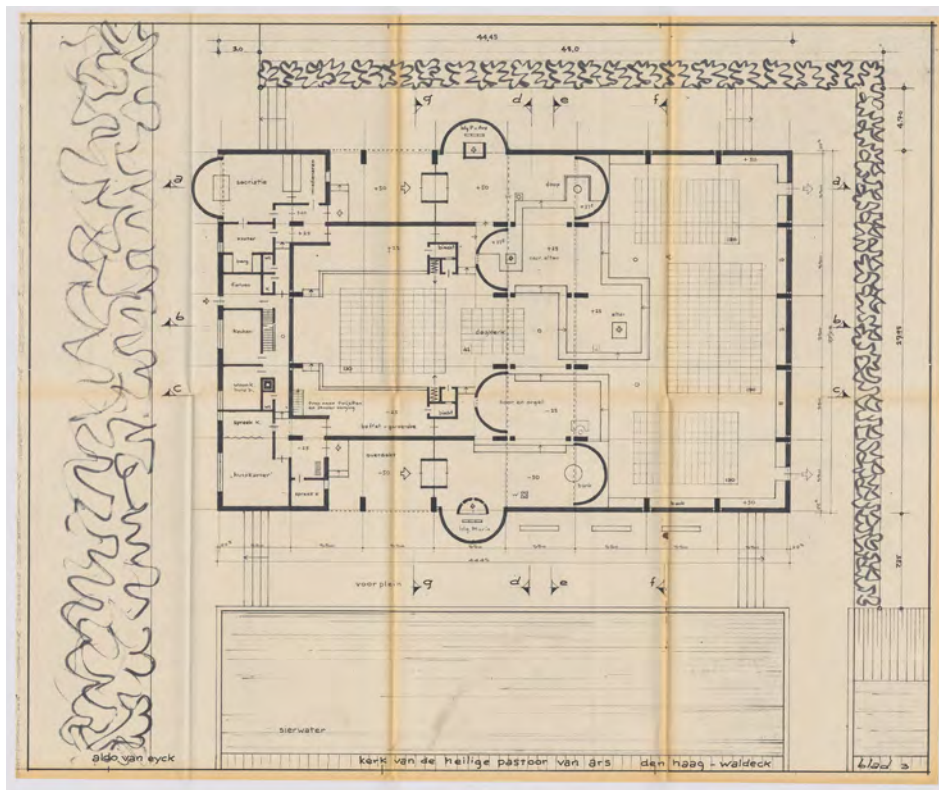
Fecha: **no**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **no**

[Imagen 6] Este plano, de dimensiones aproximadas a un A3 extendido, recoge el alzado principal (longitudinal) del edificio o alzado suroeste. A pesar de nombrarse como plano de “alzado”, se trata en realidad de una sección longitudinal con proyección de alzados. En efecto y con la intención de plasmar en sección el entorno más inmediato de la iglesia, los dos dibujos incluidos en el plano se refieren al mismo alzado suroeste, sólo que cortando por distintos planos: en el inferior se recoge el estanque rectangular que separa el edificio del viario rodado, mientras que en la sección superior el corte se produce por el espacio exterior (o explanada) de acceso. Este detalle es importante ya que, debido a lo general (o poco detallado) de la información representada en este plano, y teniendo en cuenta la proximidad (gráfica y probablemente cronológica) que existe entre los dibujos de planta de estos primeros niveles, ha sido el número de contrahuellas de las dos escaleras vinculadas a este espacio previo de acceso lo que ha permitido vincular este plano con la planta de este nivel 2, en lugar de con las plantas de los inmediatamente posteriores, con las que, por lo demás, también podría haberse emparejado.

En estos sencillos alzados es posible identificar algunos de los rasgos principales comentados ya en planta: la silueta de la nave central (volumen de mayor altura) destaca entre el resto de la composición, configurándose ahora como un prisma con cuerpos semiesféricos adosados a ambos lados (aunque lógicamente éstos se representan en el dibujo como dos rectángulos valorados con un peso de línea menor), del mismo modo que la casa parroquial emerge del resto de la volumetría, como corresponde a la única pieza del edificio



[Imagen 7]. Plano 3.1. Planta cota cero con entorno inmediato.

con dos plantas construidas sobre rasante. Sin embargo, aunque sutil, estos alzados recogen un detalle que sí aporta una información adicional imposible de plasmar en una planimetría: la altura de los dos espacios o volúmenes laterales a la nave central no cuentan con la misma cota de techo. Así, la zona dedicada a alojar a los fieles en las celebraciones, o cripta (extremo derecho del alzado) presenta una altura mayor que la zona de ampliación para fieles, situada al otro lado de la nave principal. Esta diferenciación de alturas entre los elementos descritos —ambos con idéntica anchura de 3 módulos según esquema compositivo de planta— será una circunstancia que el edificio terminará perdiendo, construyéndose finalmente los dos cuerpos con idéntica altura de cubierta.

Nivel 3

3.1. Planta cota cero con entorno inmediato

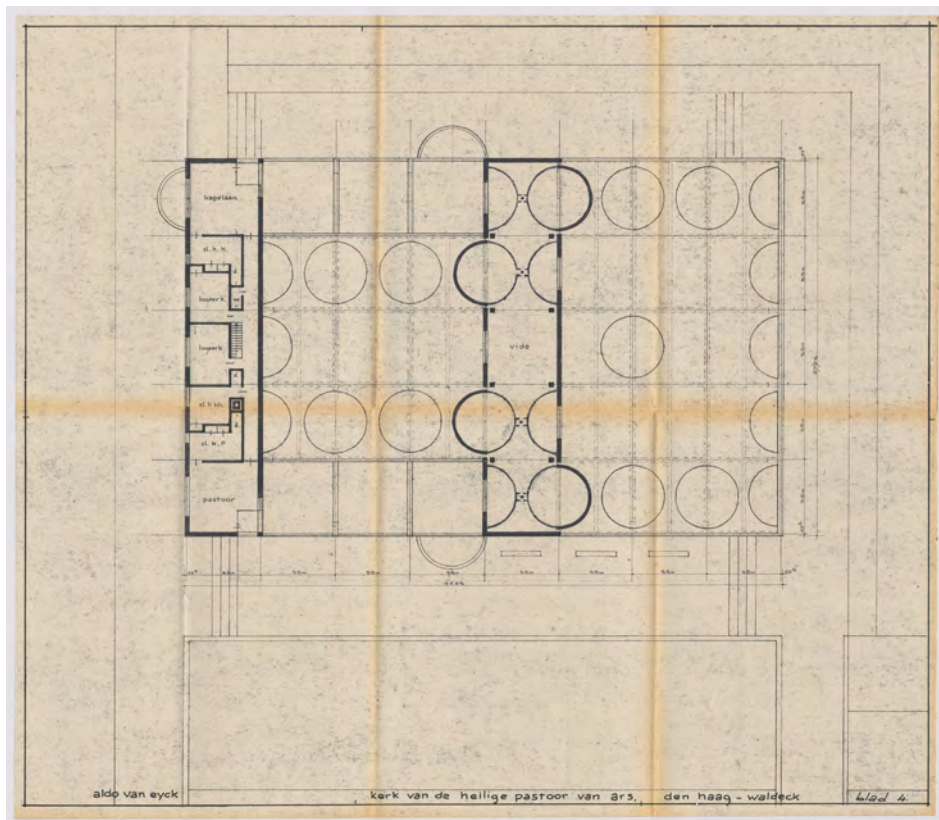
Nombre propio del plano: **blad 3**

Fecha: **no**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **no**

[Imagen 7] En esta planta delineada sobre un formato próximo al A2 extendido se concretan una serie de rasgos que, al vincularla con la solución construida del proyecto, permiten entender con razonable seguridad que se trata de una versión posterior en el tiempo al último plano de planta descrito. Por un lado, la casa parroquial ya disfruta de un acceso independiente por la fachada noroeste, si bien en el extremo superior sigue albergando la sacristía de la iglesia (circunstancia que no terminará sucediendo en solución final). Respecto a los elementos estructurales verticales, aunque continúan invadiendo e interrumpiendo los cerramientos exteriores, aparecen ya dibujados como pilares apantallados, recogiendo incluso las rítmicas duplicidades estructurales —ya mencionadas— a lo largo de los dos laterales de la nave central: el rectángulo —casi cuadrado— más pequeño de la pareja de apoyos correspondería a los pilares más altos y esbeltos que recogen el peso de la cubierta de la nave central, mientras que el rectángulo más grande en planta representaría uno de los dos apoyos de las vigas de gran luz que salvan el ancho de los dos espacios laterales (con crujeas equivalentes a tres bandas o columnas según es esquema compositivo de planta). En concreto, las cotas representadas definen que el módulo utilizado para definir tanto las bandas horizontales (5 filas) como las verticales (8 columnas) es de 5,5 m. Con estas cifras se puede hacer una estimación acerca de la dimensión de estas vigas de gran luz mencionadas, que rondarían de esta manera los 16,5 m de luz (3 módulos por 5,5 m cada uno).



[Imagen 8]. Plano 3.2. Planta primera.

Sin embargo, existen otros dos rasgos destacados que, si bien diferencian esta solución de la anterior planta de cota cero vista, alejan este plano de la definición final del edificio: en la casa parroquial aparece una extrusión con forma semicircular respecto a su perímetro rectangular —concretamente en la mencionada zona de sacristía— que no terminará construyéndose; y por otro lado, respecto al cuerpo situado a la izquierda de la nave central —o zona de ampliación—, en su esquina inferior izquierda aparece una segunda escalera (distinta a la que sube a la primera planta de la casa parroquial cuya ubicación no ha variado) que sugiere el descenso a una planta de sótano no vista hasta el momento.

Asimismo, a pesar de la ausencia de fechas o carátulas, se hace evidente que este plano forma parte de un juego mayor por las marcas en planta que indica que hay previstas secciones generales del edificio, tanto longitudinales (“a”, “b” y “c”) como transversales (“d”, “e”, “f” y “g”).

3.2. Planta primera

Nombre propio del plano: **blad 4**

Fecha: **no**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

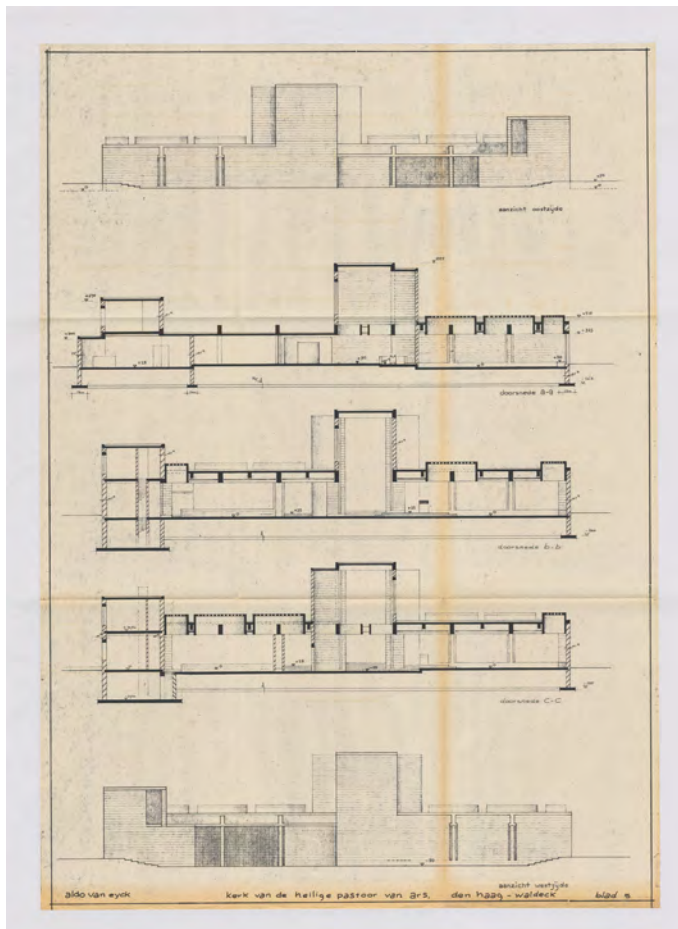
Escala: **no**

243

[Imagen 8] Este plano de planta primera comparte nivel con el anterior de planta baja por motivos evidentes de grafismo, contenido y dimensiones generales⁹³ (en ambos largo y ancho total de la planta coinciden: 44,45 x 27,95 m).

Respecto de la definición de planta superior de la casa parroquial, poco más se puede añadir a lo ya descrito, excepto que la distribución grafiada no se corresponde con la finalmente construida; por ejemplo, la escalera de un tramo terminará apoyándose sobre el cerramiento que colinda con el espacio eclesial, en lugar de encajarse en la banda dedicada a dormitorios y estancias. En cambio, este corte horizontal del edificio realizado por un plano superior al de la cota cero confirma que, efectivamente, la nave central tiene una altura superior, al menos respecto de los dos espacios situados a

⁹³ Recuperando la información vista del módulo empleado para el esquema compositivo de planta (5,5 x 5,5 m), si multiplicamos 5,5 m por cinco filas o bandas horizontales, obtenemos 27,5 m. Si el ancho total aludido según las cifras de cota grafiadas en planta es de 27,95 m, la diferencia de 0,45 m se justifica con los espesores de los dos cerramientos exteriores de 22,5 cm cada uno, especificados a su vez en plano.



[Imagen 9]. Plano 3.3. Alzados y secciones.

sus lados: la zona de celebración o cripta y la zona de ampliación de culto. Además, podemos ver claramente que, por estas fechas, no se trataba de un cuerpo prismático limpio con cerramientos opacos: primero porque aparecen claramente cuerpos semiesféricos adosados lateralmente al perímetro rectangular —coincidiendo además con la ubicación en planta baja de las medias circunferencias destinadas a capillas individuales—, y segundo porque también con claridad se aprecia que existen perforaciones en los dos cerramientos largos (5 en total), ocupando cuatro de ellas posiciones enfrentadas a los cuerpos semiesféricos apuntados. Asimismo, los 8 rectángulos pequeños (prácticamente cuadrados) que aparecen en el interior de este volumen como cuatro parejas ordenadamente dispuestas, corresponden a los pilares sobre los que apoyan las vigas (biapoyadas por tanto) de cubierta; efectivamente, en la solución construida estos pilares tampoco tocarán los cerramientos laterales siendo por tanto exentos.

Por otro lado, en cuanto a los lucernarios representados en las dos cubiertas inferiores, se observa que la solución dibujada está bastante lejos de la propuesta final construida. Además de la convivencia de geometrías circulares con semicirculares, la disposición general sigue estando un tanto saturada, sobre todo si se compara con la contundencia de la organización ejecutada. Asimismo, y como se puede apreciar mejor en las secciones del edificio representadas en el siguiente plano, por estas fechas los cuerpos de geometrías cilíndricas que caracterizan los lucernarios previstos invadían el espacio libre de la nave central —en concreto a la cota de las cubiertas de los volúmenes laterales planteando una solución de continuidad entre todos los lucernarios—; dando lugar a un diseño que nada tiene que ver con la solución finalmente adoptada, donde el espacio interior del volumen central se presenta completamente libre y limpio.

245

Fundamentalmente por la comparación realizada entre estos dos últimos planos y los próximos de planta baja y planta primera respectivamente, se estima que este juego de planos se tuvo que diseñar en una fecha anterior pero muy cercana al 29/06/1965.

3.3. Alzados y secciones

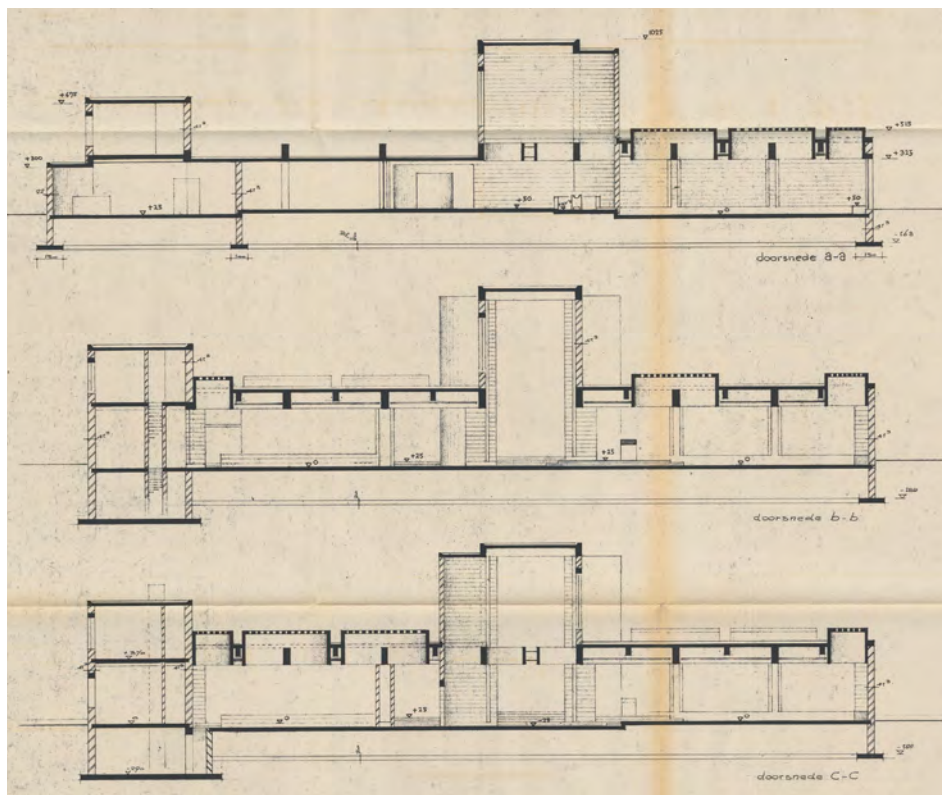
Nombre propio del plano: **blad 5**

Fecha: **no**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **no**

[Imagen 9] Se trata de un plano de tamaño A1 donde, verticalmente y de arriba abajo, se representan: alzado noreste, sección longitudinal aa, sección longitudinal bb, sección longitudinal cc y alzado suroeste (principal). Además



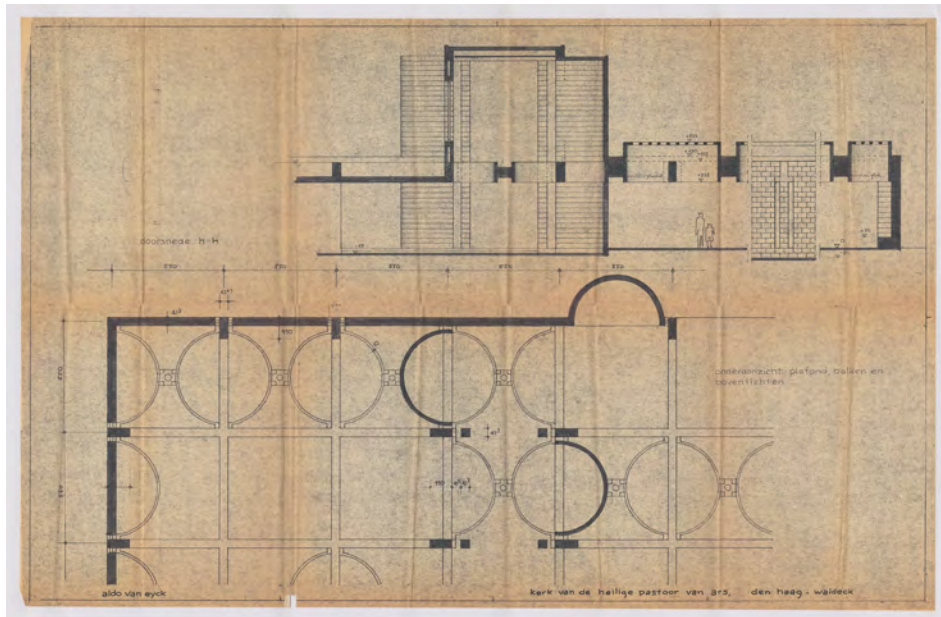
[Imagen 10]. Plano 3.3. Alzados y secciones (detalle de las secciones longitudinales aa, bb y cc).

del plano completo, se aporta una segunda imagen que recoge un zoom de las tres secciones longitudinales enumeradas.

Alguna información de proyecto aparece reflejada simultáneamente tanto en alzados como en secciones; por ejemplo, la diferencia de altura entre los dos espacios situados a ambos laterales de la nave central —descrita en el plano de alzados del anterior nivel— desaparece ya en esta fase del proyecto, manteniéndose por tanto una cota de cubierta constante a izquierda y derecha de la nave central. Sin embargo, a diferencia de los alzados que no reflejan muchos otros cambios respecto de los rasgos descritos en el nivel anterior, estas primeras secciones encontradas aportan interesantes datos [Imagen 10].

Por ejemplo, es posible por primera vez contemplar los lucernarios de cubierta seccionados: los más anchos corresponderían a los de geometría circular en planta, comprobando así como cada uno de ellos está atravesado por una viga de canto; mientras que los más estrechos representan aquéllos otros de forma semicircular. Dos circunstancias merecen ser destacadas en este momento: primero el hecho de que todos los lucernarios se concebían como volúmenes cilíndricos o semicilíndricos situados en solución de continuidad sobre un mismo plano horizontal, y segundo que se proyectaban vigas —de considerable canto además— en la dirección perpendicular al lado mayor de la planta (cuando en la solución construida del edificio todas las vigas encargadas de recoger el peso de la cubierta llevarían la dirección paralela).⁹⁴ Esta disposición de todos los lucernarios en un mismo plano horizontal está relacionada con la equiparación de alturas entre las dos cubiertas situadas a ambos lados de la nave central que se produce en este nivel. Es decir, para que los cuerpos de geometrías cilíndricas que definen los lucernarios pudieran situarse en el mismo plano horizontal —cruzando incluso el espacio interior de la nave central— era preceptivo también que las cotas de cubierta a ambos lados de este volumen fueran equivalentes. Por tanto, se considera que fue esta decisión respecto a la configuración de los lucernarios la que condicionó que, entre el nivel de proyecto anterior (nivel 2) y éste (nivel 3), el espacio de

⁹⁴ Esta descripción no es casual ya que, como se verá más adelante, en la solución construida de la iglesia sí aparecerán dos vigas paralelas a los lados cortos de la planta general (y por tanto con un largo equivalente a las cinco bandas horizontales o filas del esquema de planta descrito), y perpendiculares por tanto al resto de las vigas de cubierta, pero cuya función será arriostrar la estructura y recoger el peso de los cerramientos laterales del prisma que compone la nave central del edificio. Por otro lado, por sus diferencias en cuestiones de programa, esquema estructural y dimensiones con el resto del edificio, lo habitual será excluir al cuerpo de la casa parroquial de este tipo de descripciones constructivas, ya que su concepción responde a criterios estructurales más sencillos —casi domésticos si se quiere—.



[Imagen 11]. Plano 3.4. Planta y sección detallados.

celebración (derecha de la nave central) y el espacio de ampliación de culto (izquierda) adoptaran la misma cota de cubierta.

Por otro lado, respecto a la nave central, dos circunstancias llaman la atención: el hecho que en esta fase del proyecto —y a diferencia de lo que finalmente se hizo—no pareciera preverse ningún lucernario cenital (en las tres secciones su cubierta aparece dibujada continua y sin ninguna perforación), y que los cuerpos semicilíndricos adosados tengan una cota de cubierta inferior a la del volumen principal —nuevamente una información imposible de recoger en planta. Sí se encuentran en cambio reflejadas en estas secciones las perforaciones laterales realizadas en la nave central que, enfrentadas a los cuerpos semicilíndricos en cuatro de sus cinco casos (según se describía en el plano de planta), introducen luz en el espacio de mayor altura de la iglesia. Finalmente, resulta evidente que, en efecto, existe un nivel bajo rasante circunscrito a la zona de la casa parroquial, que da así una explicación definitiva a la segunda escalera grafiada en planta baja con la que se especulaba en aquel plano.

3.4. **Planta y sección detallados**

Nombre propio del plano: **no**

Fecha: **no**

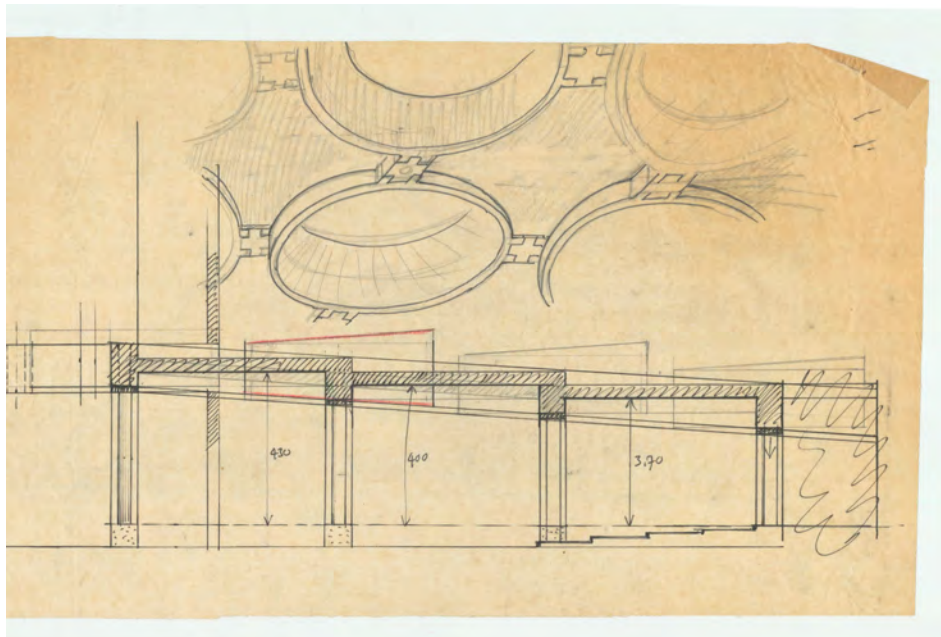
Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **no**

249

[Imagen 11] A diferencia del resto, esta planimetría en formato A1 no presentaba unas características que contribuyeran a vincularlo con facilidad a este juego de planos (nivel 3), principalmente por la ausencia de rotulación que le adjudicara un nombre propio (*blad* + n° cardinal) y por el cambio de la escala. Además, el tramo de sección representado en la parte superior del dibujo aparece nombrado como “hh”, cuando en el plano de planta la ‘última’ sección indicada era la “gg”. Sin embargo, tanto el grafismo como la tipografía utilizada, como sobretodo la información arquitectónica contenida, invitan a considerar que este plano sí forma parte del juego descrito ahora o, como mínimo, que se puede incluir en esta fase o nivel (3) dentro de la evolución del proyecto.

En cualquier caso, la información arquitectónica contenida no hace sino confirmar lo ya comentado recientemente. Además, se puede apreciar ahora con más detalle los enlaces que se proyectaban entre dos lucernarios contiguos, rubricando así la idea de solución de continuidad entre ellos en toda la planta de la iglesia [Imagen 12]. En este sentido, desde un punto de vista constructivo podrían diferenciarse dos casuísticas respecto a estos elementos de unión. En el caso de los lucernarios que se conciben como cilindros rígidos (de hecho

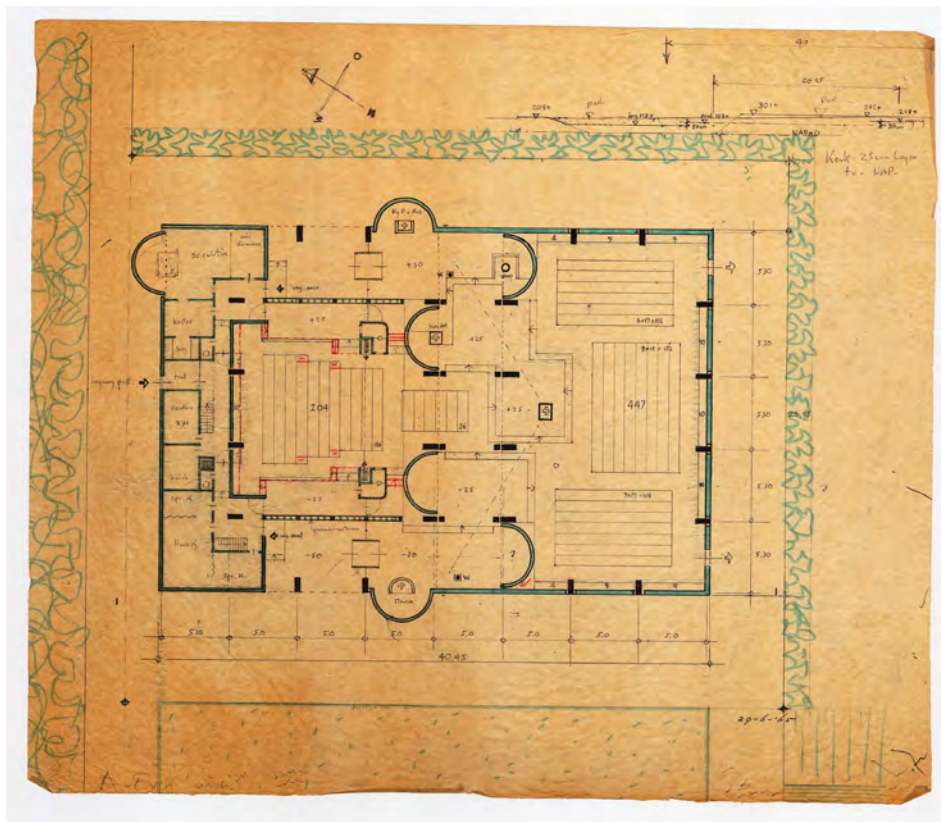


[Imagen 12]. Detalle de un dibujo perteneciente a la carpeta de originales de Aldo van Eyck. Aunque este dibujo nunca salió de ella en forma de plano de arquitectura, y a pesar de que la sección contenida no se corresponde con la solución vista para este nivel 3, la perspectiva ilustra el modo previsto de enlazar los lucernarios (representado en planta en el Plano 3.4. Planta y sección detallados).

terminarían prefabricándose con hormigón armado), éstos presentan dos 'ranuras' verticales desde su base que les permite 'encajarse' (como dejados caer) sobre las vigas de canto; de esta manera, la función constructiva de estos elementos de unión no resultaría primordial, aunque podrían ayudar a estabilizar el conjunto. En cambio, en el caso de los 'lucernarios' concebidos como semicilindros, esta solución —vista en el caso anterior— de 'apoyo en equilibrio' (realizada a lo largo del diámetro de la base) sobre un elemento de la estructura horizontal ya no es viable; ahora, para sostenerlos, será necesario recurrir bien a estos elementos de unión cruciformes para solidarizar un lucernario con el siguiente, bien a un cerramiento para poder adosar lateralmente el semicilindro (o a ambas medidas).

Nivel 4

Dentro de este nivel convivirían dos juegos de planos con pocas vinculaciones directas entre ellos más allá de la proximidad cronológica. Los primeros dibujos están elaborados y firmados por la ingeniería —el ingeniero civil Ir. E. J. A. Corsmit— y consisten básicamente en estudios gráficos y técnicos acerca del emplazamiento. Esta particularidad común es la causa de que no se hayan incluido ninguno de estos planos en la descripción detallada del nivel, al no aportar datos concretos que permitan dirimir sobre la evolución propiamente del proyecto (todos estos planos sí presentan un mismo formato de carátula que contiene toda la información complementaria a los mismos). El segundo conjunto de planos se origina en el estudio del arquitecto y es el que verdaderamente aporta nueva información arquitectónica sobre el proyecto. Así, a juzgar por las similitudes que comparten estos planos de planta baja y planta primera con los descritos en la solución o nivel inmediatamente anterior, parece lógico pensar que se trata de dos propuestas próximas en el tiempo. Tanto es así que, en un principio, no ha sido sencillo establecer cuál de los juegos era anterior y cuál posterior, debido a que mientras algunas de las pequeñas diferencias entre ellos apuntaban en una dirección, otras sin embargo remitían al caso contrario. Finalmente y asumiendo que cada planta de cota cero va emparejada con su respectiva planta primera, ha sido la disposición de los lucernarios de cubierta el criterio definitivo para establecer la hipótesis cronológica final reflejada.



[Imagen 13]. Plano 4.1. Planta cota cero con entorno inmediato.

4.1. **Planta cota cero con entorno inmediato**

Nombre propio del plano: **no**

Fecha: **29/06/1965**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

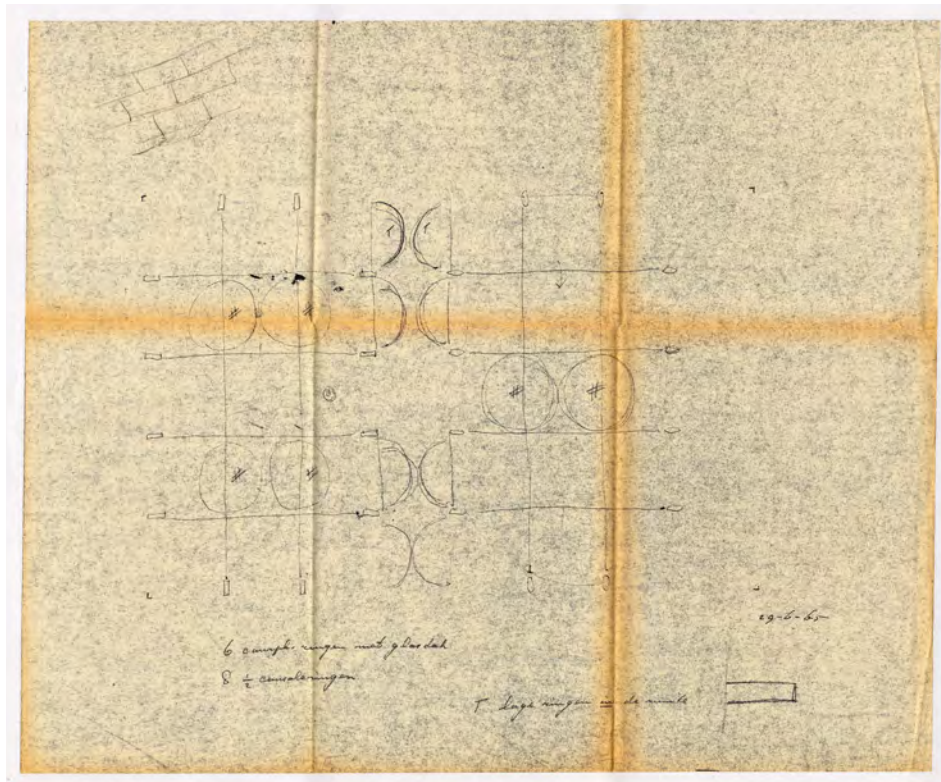
Escala: **no**

[Imagen 13] Como se termina de señalar, este plano comparte una solución arquitectónica muy próxima y parecida a la representada en la última planta de cota cero descrita (nivel 3); incluso el formato (aproximadamente un A2 extendido) resulta muy similar. Rasgos como el acceso independiente de la casa parroquial, la nueva extrusión semicircular en la zona de sacristía, una idéntica solución constructiva, o la disposición de altar y capillas, rubrican esta consideración.

Mención aparte de que su grafismo parece ser algo menos conciso —el entorno inmediato por ejemplo es menos evidente o visible— existen una serie de diferencias que describen la evolución del proyecto entre el nivel anterior y éste. En primer lugar aparece una diferencia en el módulo que define el esquema compositivo de planta de 5 filas por 8 columnas; así, mientras aquí el módulo es de 5,0 m para filas y 5,3 m para columnas, en la solución anterior se recurre a la misma cifra para ambos: 5,5 m. Sin embargo, cabe mencionar la salvedad que en esta solución del nivel 4 la banda vertical o columna correspondiente a la casa parroquial presenta una cota sensiblemente distinta al de las otras siete (5,1 en lugar de 5,0 m), lo que además de implicar una diferencia más respecto a la propuesta anterior, supone una decisión novedosa en sí misma. Las dimensiones totales de la planta⁹⁵ según las líneas de cota grafiadas en el plano son: 40,45 m de largo por 26,95 m de ancho. Por otro lado, la segunda escalera que aparecía por primera vez en la planta anterior dando acceso a una zona de sótano, aquí cambia de posición: mientras que en el anterior nivel se ubicaba en la esquina inferior izquierda del espacio de ampliación de culto, ahora, aunque relativamente próxima, se integra dentro de la casa parroquial (concretamente en su extremo inferior). Asimismo, también se aprecia un tratamiento diferente

253

⁹⁵ Aunque el plano no especifica cotas para los espesores de los cerramientos, sí existen en cambio líneas auxiliares de cota que parecen explicitar su consideración. De hecho, si se multiplica 5,3 m por cinco filas o bandas horizontales obtenemos 26,5 m; los 45 centímetros que le faltarían a esta cifra hasta llegar a los 26,95 m acotados se justifican de un modo lógico con dos cerramientos exteriores de espesor 22,5 cm respectivamente. Además, teniendo en cuenta que ya en el nivel anterior estos espesores estaban acotados con la misma cifra (22,5 cm), todo hace pensar que su ausencia en este plano responde únicamente a cuestiones de grafismo.



[Imagen 14]. Plano 4.2. Esquema/estudio de la modulación de la planta.

del diseño del pavimento (niveles y ubicación de escalones) en el espacio dedicado a la zona de ampliación.

4.2. **Esquema/estudio de la modulación de la planta**

Nombre propio del plano: **no**

Fecha: **29/06/1965**

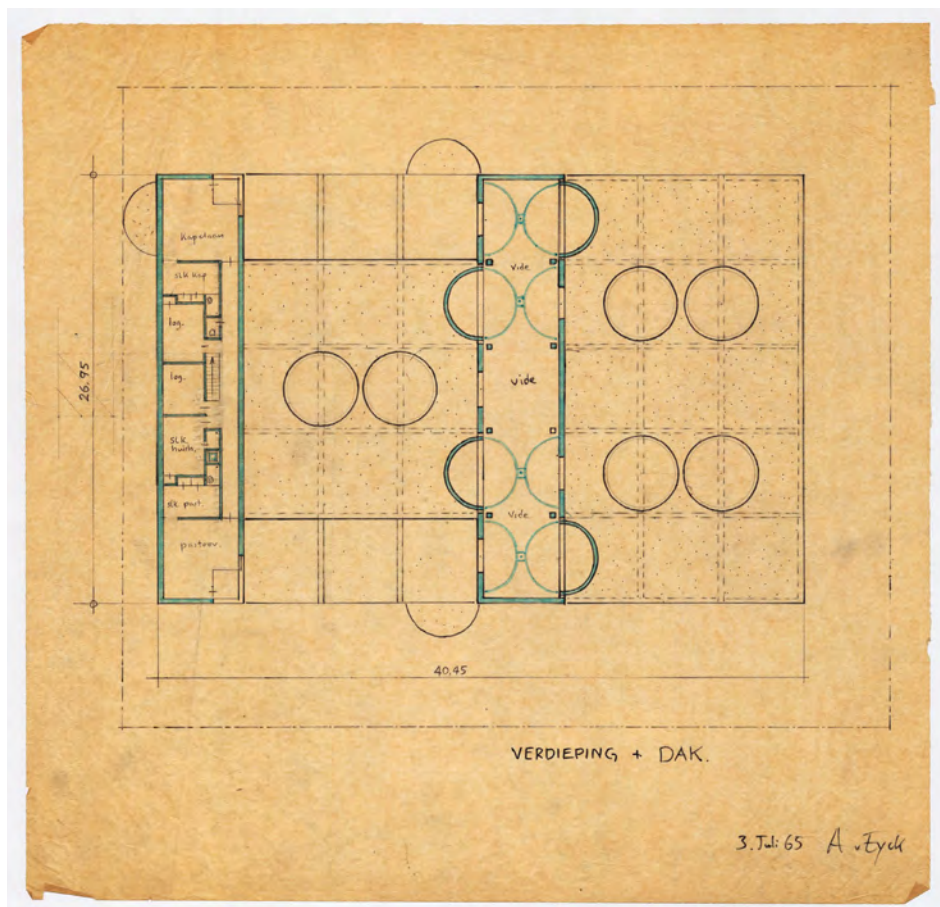
Firma o nombre (autoría): **no**

Escala: **no**

[Imagen 14] Se trata de un plano de tamaño A2 dibujado íntegramente a mano alzada, con trazo y líneas rápidas, donde Aldo van Eyck parece hacer un estudio del esquema compositivo y organizativo de la planta de la iglesia y, más concretamente, de la disposición de los lucernarios de cubierta. Varios detalles parecen confirmar que era ésta la zona objeto de reflexión del plano y no la totalidad del edificio: en primer lugar, tan sólo podemos identificar 7 de las 8 columnas de la modulación en planta apuntada, sugiriendo que es el volumen de la casa parroquial el que queda fuera de este estudio; y en segundo lugar, las 5 filas representadas confirman que, aparte de la exclusión de este volumen o columna, se está considerando la totalidad del espacio eclesial. Por otro lado, despista en cambio que, además de diferenciar la columna o nave central, se represente también la fila tercera (o central) de un modo destacado, ya que parece recordar a una tradicional solución de transepto de iglesia católica que poco o nada tiene que ver con el resto de las propuestas consultadas. Además, como se ha visto en el anterior plano descrito con el que éste comparte fecha, la disposición —y singularidad— de los pilares de la iglesia estaba ya mucho más definida en este nivel del proyecto de lo que refleja el presente esquema, por lo que la indefinición que presentan los elementos verticales de la estructura aquí tan sólo puede responder a que no era éste el asunto que ocupaba la cabeza de Aldo van Eyck en el momento de realizar este dibujo.

255

Finalmente llegamos a lo que se adelantaba parece ser el verdadero objeto de este esquema o estudio gráfico: los círculos y semicírculos representados que hacen referencia a los lucernarios de cubierta previstos. La disposición de los mismos, si bien ahora ya se distancia de la versión del nivel anterior en la que parecían colonizar la composición, aún está lejos de la solución construida. Una de las características que más condicionan este distanciamiento radica en que, dentro del plano horizontal en el que se encuentran los lucernarios, todavía muchos de ellos (concretamente ocho semicircunferencias) continúan atravesando e invadiendo el espacio interior de la nave central (algo que de ninguna manera terminará pasando). En cualquier caso, lo que resulta interesante es comprobar cómo el siguiente plano (planta primera), fechado



[Imagen 15]. Plano 4.3. Planta primera.

tan sólo cuatro días después que éste, ya parece incluir esta nueva disposición de las piezas semicilíndricas atravesando la nave principal.

4.3. **Planta primera**

Nombre propio del plano: **no**

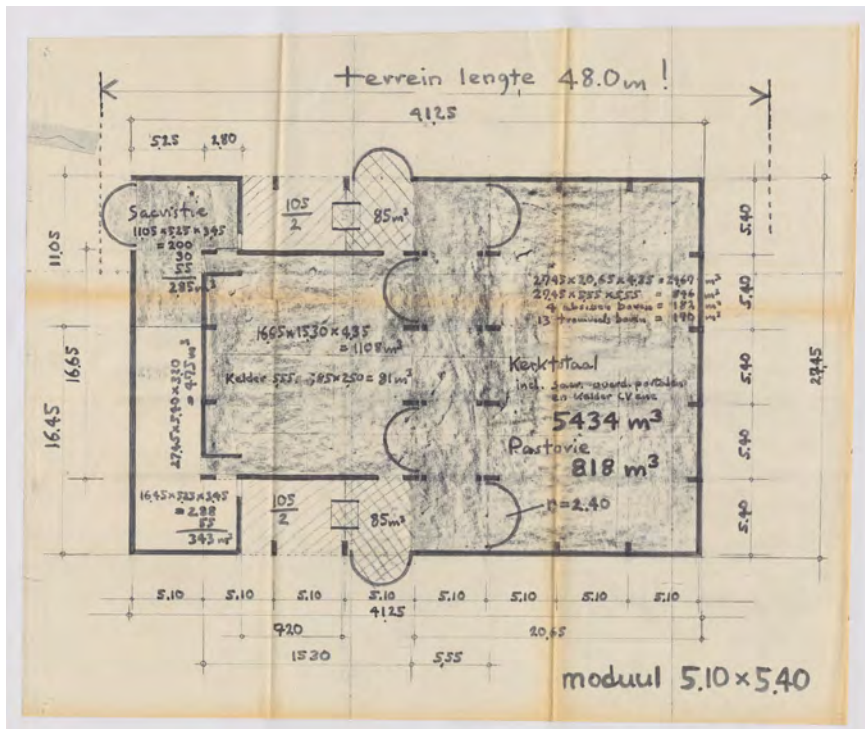
Fecha: **3/07/1965**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **no**

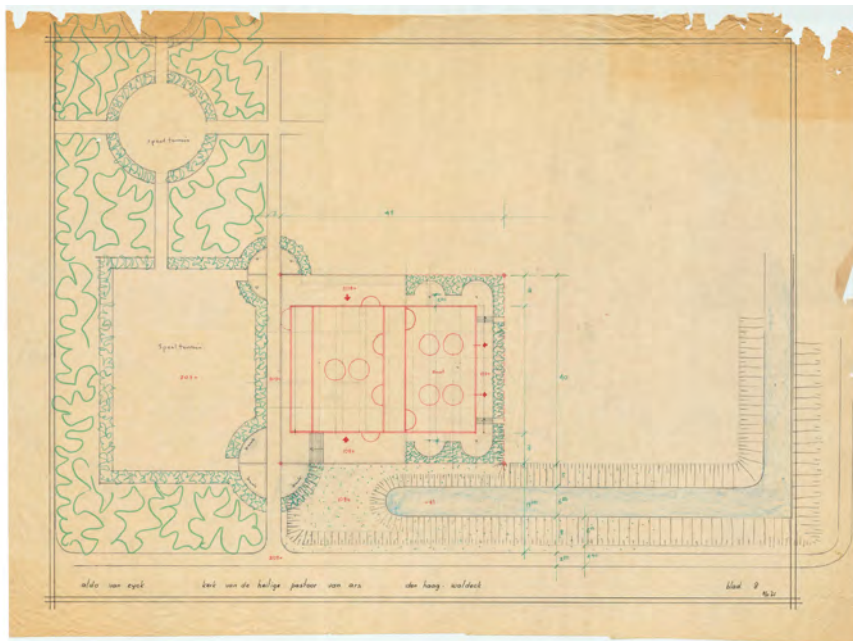
[Imagen 15] Como ya se ha comentado, la comparación entre este plano y la planta primera vista anteriormente (nivel 3) ha supuesto el criterio de mayor peso para establecer la hipótesis cronológica expuesta al respecto. Más concretamente, ha sido la disposición de los lucernarios previstos en cubierta la información más determinante al respecto. De hecho, se puede observar cómo la distribución de la planta superior de la casa parroquial es prácticamente idéntica en ambos casos —salvo por las cuestiones propias del grafismo—, y cómo sucede lo mismo con el esquema estructural representado en sendos planos, o con el volumen de la nave central (proyectado como un prisma horizontal alargado con cuatro cuerpos semiesféricos adosados).

En cuanto a los cilindros o tambores de hormigón de los planos de cubierta, se pueden diferenciar dos casos. Por un lado, los dos cuerpos laterales a la nave central, si bien lejos aún del número y la disposición propios de la solución final de los lucernarios, ya recogen un orden concreto de los mismos, así como una apuesta clara por la geometría del círculo completo. En cambio, por otro lado, la nave central (todavía muy alejada de la solución finalmente adoptada) presenta una casuística un tanto más compleja. En primer lugar, porque estos cuerpos de geometría cilíndrica que invaden el ámbito de este espacio principal de la iglesia no deberían en realidad ser descritos como lucernarios, en la medida que su presencia no conlleva la introducción de ningún tipo de iluminación desde el exterior (recordemos además que en este momento evolutivo del proyecto la cubierta de la nave central no cuenta con perforaciones cenitales). Y en segundo lugar porque —reciban el nombre que reciban— estos troncos de cilindro o semicilindro siguen atravesando de lado a lado el espacio interior del volumen central, si bien es cierto que ahora ya no se produce una interconexión con los lucernarios del resto de la iglesia (la reducción del número de estos últimos hace que físicamente ya no sean tangentes y que no haya por tanto solución de continuidad). En cualquier caso, la organización general de los mismos supone el mayor salto proyectual entre el nivel anterior y éste.



258

[Imagen 16]. Plano 4.4. Planta baja (superficies).



[Imagen 17]. Plano 5.1. Planta de situación.

4.4. **Planta baja (superficies)**

Nombre propio del plano: **no**

Fecha: **no**

Firma o nombre (autoría): **no**

Escala: **no**

[Imagen 16] Se trata de un plano en formato A2 que estudia las superficies construidas de la planta baja del proyecto. La ausencia de información complementaria (como disponer de fecha o de carátula) ha dificultado su clasificación. De hecho, ha resultado asimismo desconcertante que, además, el módulo utilizado para componer el esquema de planta que aparece representado (5,1 x 5,4 m) no coincida con el de ninguna otra de las plantas vistas. Por tanto, a juzgar únicamente por la información arquitectónica que contiene, este plano podría pertenecer tanto a este nivel de proyecto como al anterior. Sin embargo, se ha decidido finalmente incluirlo en éste (nivel 4) ya que el módulo utilizado en esta fase o estadio (5,0 x 5,3 m) no sólo se aproxima más a las cifras de 5,1 x 5,4 m visto en las otras plantas, sino que en ambos casos conceptualmente se produce una distinción entre la modulación de bandas horizontales y verticales (a diferencia del nivel donde la cifra de 5,5 m se utilizaba indistintamente para filas y columnas del esquema compositivo de planta).

259

Nivel 5

5.1. **Planta de situación**

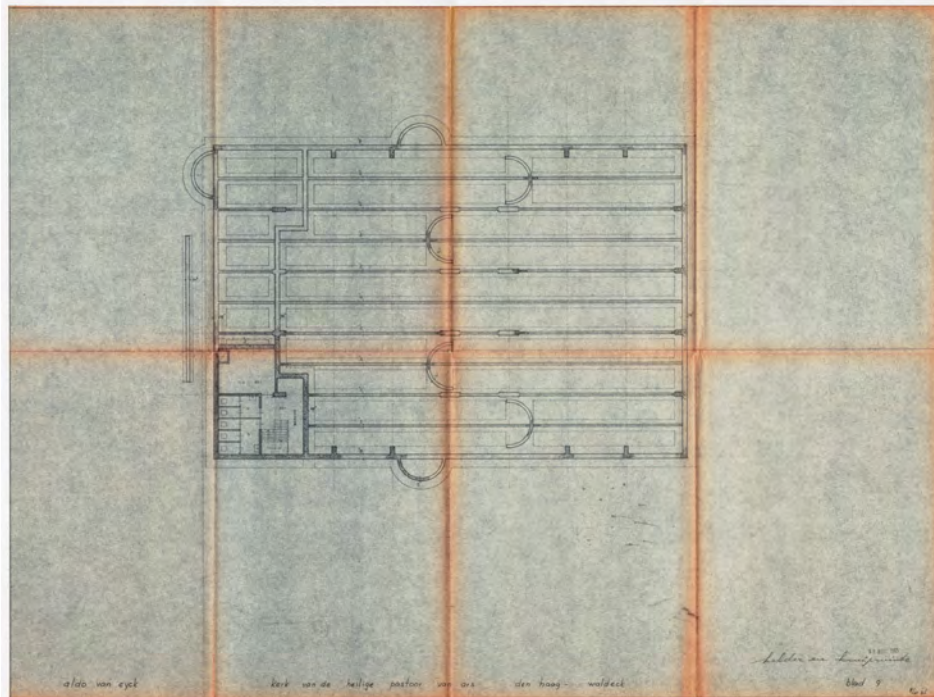
Nombre propio del plano: **blad 8**

Fecha: **8/11/1965**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

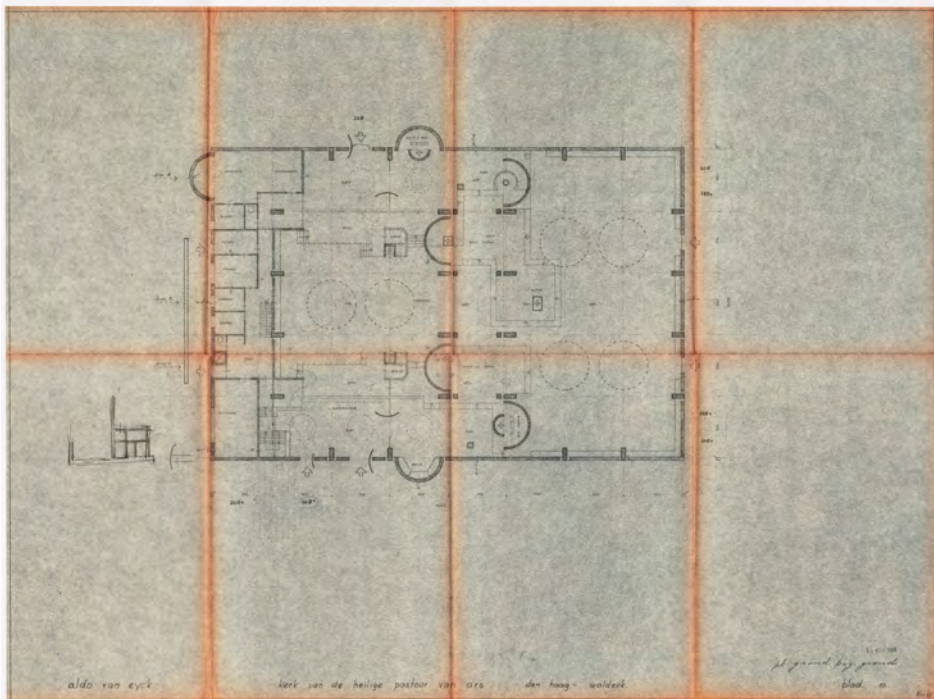
Escala: **no**

[Imagen 17] El plano representa en un formato A1 la planta de cubiertas de la iglesia dentro de su contexto urbano inmediato. Respecto al entorno, no demasiado ha cambiado si se compara con el plano de situación visto en el nivel 1, excepto por las dos geometrías circulares que ahora aparecen en la banda peatonal tangente a la casa parroquial. No sufren en cambio ninguna modificación la lámina de agua previa, y el modo un tanto *promenade* de acceder a la iglesia a través de unos escalones de bajada tras rodear el elemento acuático. En cuanto a la planta de cubierta, directamente parece no haber sufrido cambios respecto del nivel anterior.



[Imagen 18]. Plano 5.2. Planta bajo rasante.

260



[Imagen 19]. Plano 5.3. Planta cota cero.

5.2. **Planta bajo rasante**

Nombre propio del plano: **blad 9**

Fecha: **8/11/1965**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **no**

[Imagen 18] Se trata de un plano formato A1 donde se representa el espacio habitable existente bajo rasante, así como el esquema de cimentación del resto de la planta. Esta zona practicable tan solo se excava en el extremo inferior de la casa parroquial, y se utiliza básicamente para colocar los baños y una previsible zona de almacenamiento. Por su parte, el esquema de cimentación muestra un protagonismo absoluto de la zapata corrida, y la presencia de un forjado sanitario (apoyado sobre unos muretes paralelos al lado mayor de la planta).

5.3. **Planta cota cero**

Nombre propio del plano: **blad 10**

Fecha: **8/11/1965**

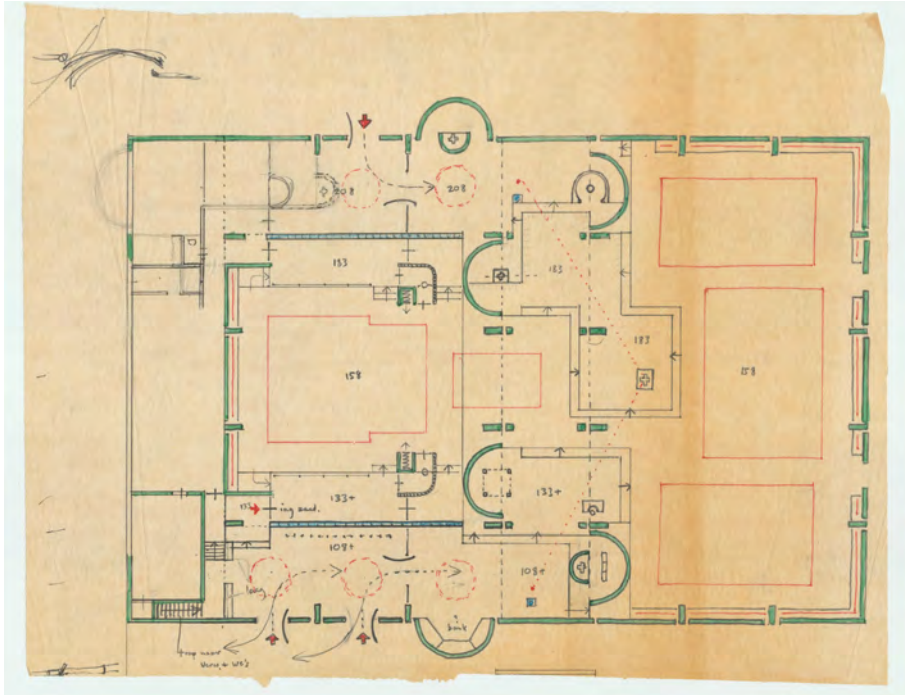
Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **no**

[Imagen 19] [Imagen 20] Este plano formato A1, fechado a principios de noviembre de 1965, no manifiesta una evolución sustancial del proyecto con respecto al estadio o nivel anterior de finales de junio de ese mismo año (unos cuatro meses después por tanto): la disposición de los pilares y el esquema estructural en general del proyecto no varían, y lo mismo sucede con las geometrías circulares de planta. También respecto al módulo utilizado en el esquema compositivo de planta se mantiene lo descrito en el anterior nivel (4): 5 bandas horizontales por 8 bandas verticales (5,3 x 5,0 m respectivamente), con la excepción de la banda vertical o columna que corresponde a la casa parroquial donde el ancho es de 5,1 m, en lugar de los 5,0 m del resto (por su parte las cinco filas sí mantienen un mismo espesor equivalente a 5,3 m). En cuanto a las dimensiones totales de planta⁹⁶, el largo acotado es de 40,53 m, mientras que el ancho grafiado es de 26,95 m.

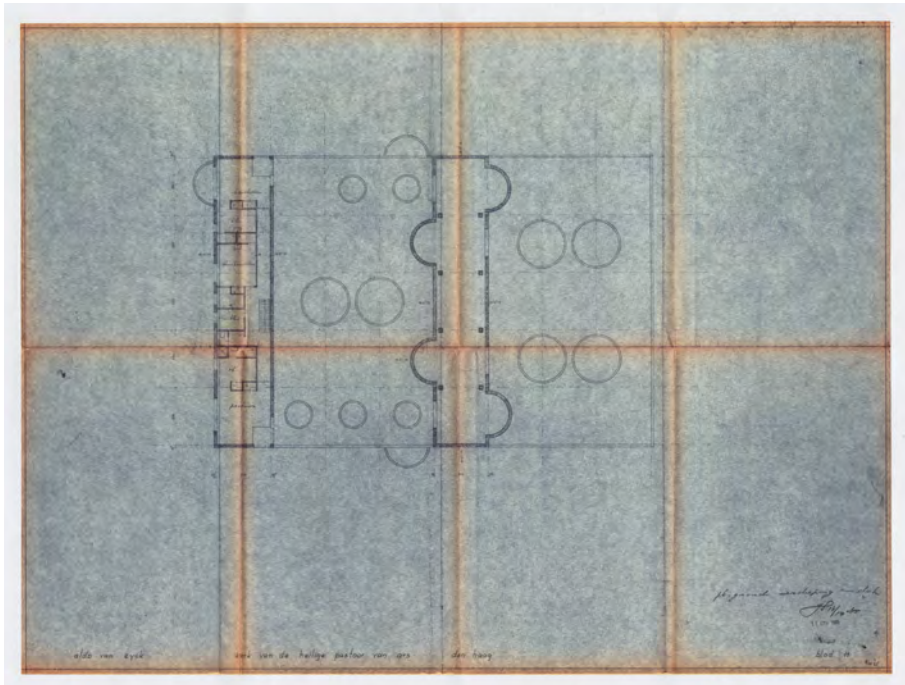
De entre las diferencias existentes podría destacarse que, por primera vez, la escalera de la casa parroquial que conduce a la planta superior aparece en

⁹⁶ Al multiplicar 5,3 m por cinco filas o bandas horizontales, se obtiene un total de 26,5 m; los 45 cm que faltan para llegar al ancho total de 26,95 metros se explican por los dos cerramientos exteriores acotados en plano de 22,5 cm cada uno. Y una situación análoga sucede en los lados largos de la planta.



[Imagen 20]. Dibujo obtenido de la carpeta de originales de Aldo van Eyck que, a buen seguro, sirvió de base para generar el Plano 5.3. Planta cota cero.

262



[Imagen 21]. Plano 5.4. Planta primera.

su posición definitiva (adosada a la partición que comparte con la iglesia). Como es lógico, esta operación de deslizamiento de las comunicaciones verticales provoca que también la distribución de la banda de estancias sufra modificaciones. Por su parte, la otra escalera, la que conduce a la pequeña planta bajo rasante, cambia su ubicación ligeramente y, sobre todo, su tipología, ya que ahora será de dos tramos en lugar de uno. También se podría mencionar la aparición de un segundo acceso independiente en la fachada de la casa parroquial pensado como entrada 'sucia' o, más concretamente, acceso y garaje para bicicletas; se trata de un espacio que puede ser usado asimismo a modo de galería, y que se mantendrá ya hasta la última versión del proyecto: atendiendo a la fachada noroeste, la flecha más próxima en planta al semicírculo de la sacristía corresponde a este acceso secundario, mientras que la otra indica la ubicación de la entrada principal a la casa parroquial. De un modo análogo, también el acceso principal de la iglesia (fachada suroeste), si bien ubicado en el mismo sitio visto hasta el momento, parece componerse ahora dos aberturas contiguas separadas tan sólo por un pequeño tramo de cerramiento. Por último, podría señalarse las nuevas variaciones que sufre el plano de pavimento de la zona de ampliación de culto: variación del perímetro de los distintos niveles planteados, así como de la ubicación de escalones.

5.4. **Planta primera**

Nombre propio del plano: **blad 11**

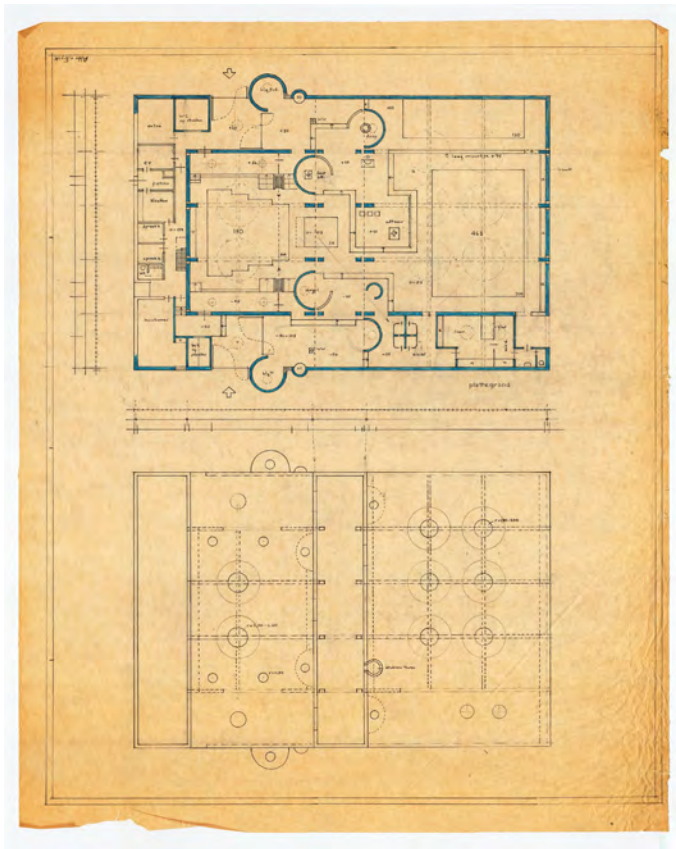
Fecha: **8/11/1965**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **no**

263

[Imagen 21] Este plano presentado igualmente en formato A1 permite apreciar la evolución más importante que experimenta el proyecto de la iglesia entre el nivel anterior y éste: la desaparición de los cilindros de hormigón o 'pseudolucernarios' del interior de la nave central. Es decir, por primera vez este espacio interior no cuenta con la presencia de cuerpos de geometrías circulares que lo crucen horizontalmente a media altura. No es posible en cambio hablar de esa misma limpieza en cuanto a la silueta exterior del prisma de la nave, ya que en esta fase continúan apareciendo los 4 cuerpos semicilíndricos adosados lateralmente. En este sentido, merece la pena señalar la desaparición de la única abertura lateral del cerramiento de esta nave central que no estaba enfrentada a estos medios cilindros, de modo que ahora la introducción de luz en esta pieza se restringe a las cuatro perforaciones frontales a los cuatro cuerpos adosados. Además, se sabe también por la planta de cubiertas incluida en el plano 5.1. Planta de situación que, en esta fase de proyecto, estos huecos laterales suponían las únicas fuentes de luz natural en la nave central, al no haberse proyectado aún



[Imagen 22]. Plano 6A.1 . Planta cota cero y planta de cubierta.

sus lucernarios cenitales. A otro nivel ya, merece la pena señalar también los cambios lógicos producidos en la distribución de la planta primera de la casa parroquial por efecto del comentado deslizamiento de su escalera, así como la evidente aparición de cinco nuevos lucernarios circulares de menor tamaño en el espacio de la iglesia dedicado a zona de ampliación de culto.

Nivel 6A

El material gráfico aportado en este ítem se localiza únicamente en el archivo de Aldo van Eyck y, concretamente, dentro de su carpeta de dibujos originales, razón por la cual no cuentan con carátula o información complementaria específica (como la fecha, la escala o el nombre propio del plano). Es decir, ni entre las copias de planos que se conservan en el propio estudio de Loenen aan de Vecht, ni en los otros dos archivos consultados (archivo de la iglesia y archivo municipal), se ha localizado réplica alguna de estos dibujos. Por tanto, además de no contar con datos concretos (fechas) para ubicarlos cronológicamente, parece como si se tratara de planimetrías que formaron parte del propio proceso personal de diseño de Aldo van Eyck, y que nunca vieron la luz (fuera de su propia mesa de trabajo). Así, esta circunstancia provoca que no se disponga de un juego de planos más o menos completo que describa una fase concreta del proyecto, ya que tan sólo se cuenta con las dos plantas delineadas aportadas ahora.

265

El hecho concreto de utilizar en este tramo de la evolución del proyecto la fórmula de “nivel 6A” y “nivel 6B” responde al hecho de que no existan indicios determinantes para asegurar cuál de los dos escuetos juegos de planos fue anterior en el tiempo al otro, si bien los rasgos arquitectónicos de estas plantas aconsejan afirmar que tuvieron que dibujarse con posterioridad a las del nivel 5 y con anterioridad a las del 7.

6A.1. Planta cota cero y planta de cubierta

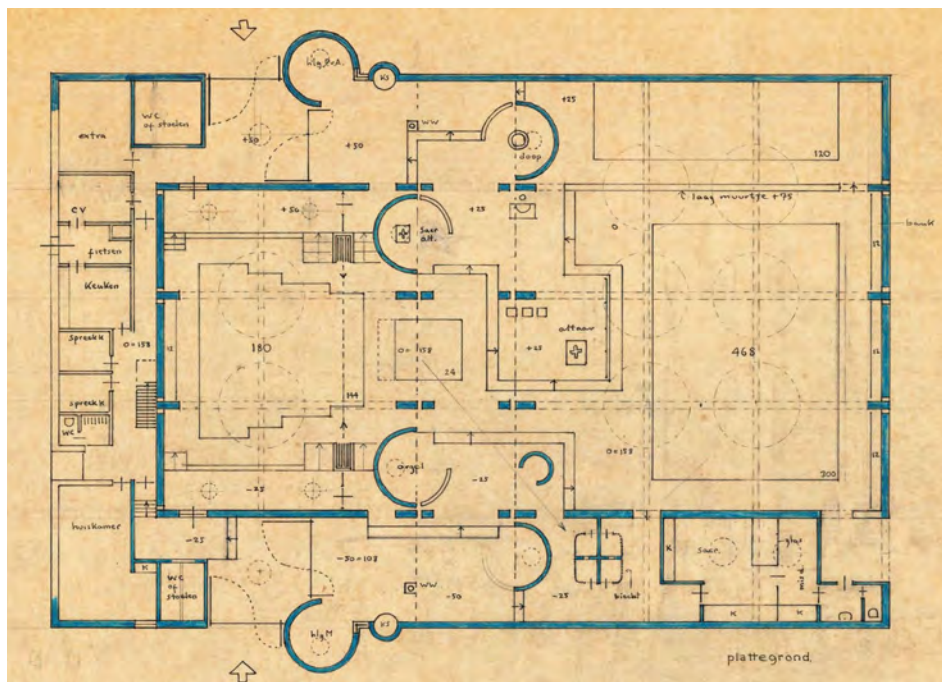
Nombre propio del plano: **no**

Fecha: **no**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

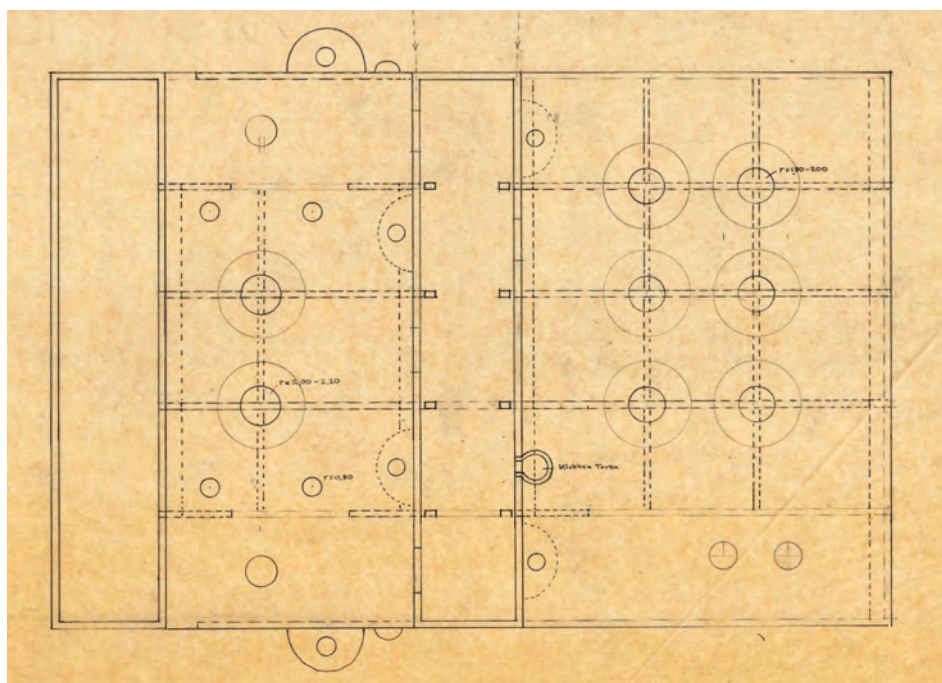
Escala: **no**

[Imagen 22] El principal argumento por el que se considera que esta planta contiene una solución de proyecto más evolucionada que la del plano 5.3. Planta cota cero remite a la definición de la solución constructiva: a diferencia de aquella donde los pilares (rectangulares en planta) se disponen perpendicularmente a lo largo de los diferentes cerramientos perimetrales de la iglesia, en este caso (y de un modo análogo a como sucede en la solución



[Imagen 23]. Plano 6A.1. Planta cota cero y planta de cubierta (detalle de la planta cota cero).

266



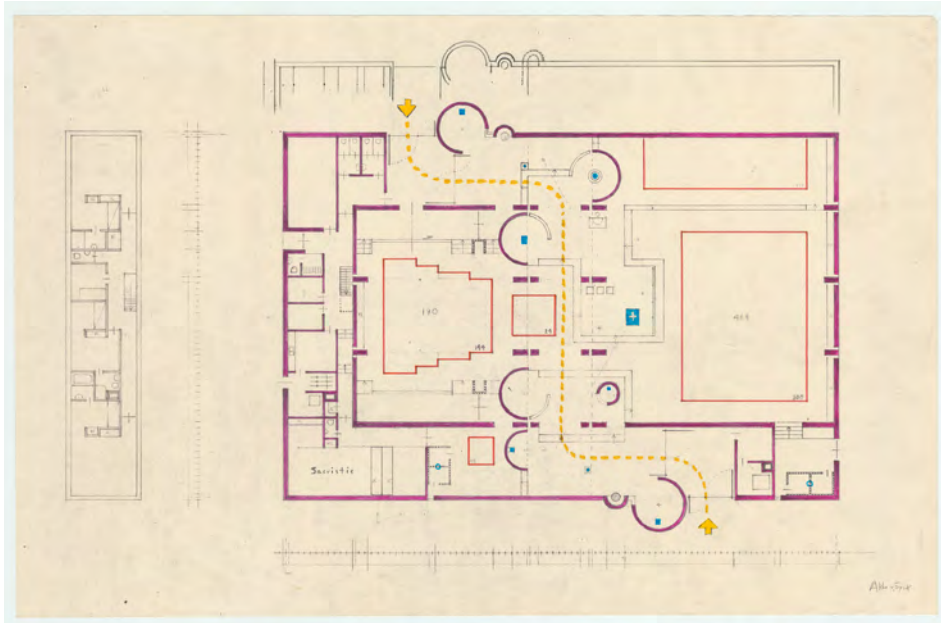
[Imagen 24]. Plano 6A.1. Planta cota cero y planta de cubierta (detalle de la planta de cubierta).

final de edificio) desaparecen todos aquéllos que se adosaban a las fachadas suroeste y noreste. Es decir, todos los apoyos verticales exentos de la estructura se disponen ya en paralelo al lado mayor de la planta.

Por otro lado, dos son los criterios clave para entender que, efectivamente, estas plantas se debieron generar con anterioridad a los planos contenidos en el nivel 7. En primer lugar, porque es precisamente en el siguiente estadio donde por primera vez se plasma la independencia de estos pilares respecto al cerramiento (no se grafían por tanto embebidos o apilastrados), circunstancia que no variará ya hasta el final del proyecto. Y en segundo lugar, porque es también en el nivel 7 cuando aparecen por primera vez los lucernarios cenitales de la nave central, mientras que en la planta superior que ahora se aporta se aprecia claramente cómo este cuerpo de mayor altura sigue estando iluminado a través de rasgadas en sus cerramientos laterales.

[Imagen 23] [Imagen 24] En cambio, como ya se adelantaba, la decisión de colocar estas plantas antes del nivel 6B —y no después— resulta mucho más compleja. El principal problema radica en la aparición de varias modificaciones en la distribución de estas plantas que tan sólo aparecen en este nivel. Por ejemplo, el medio cilindro adosado exteriormente a la fachada de la casa parroquial (noroeste) no aparece aquí, cuando en los niveles 5, 6B, 7 e incluso 8 resulta un rasgo constante. Y de un modo parecido, es la primera y última vez que Van Eyck parece plantearse reducir el espacio dedicado a zona de celebración religiosa (cripta), dedicando su banda horizontal inferior a fines distintos. Es decir, se trata de circunstancias que dificultan sobremanera poder establecer afinidades o discrepancias con los niveles más próximos al tratarse de rasgos aislados. Así, respecto a la configuración de la nave central, nuevamente encontramos varios aspectos destacables pero incapaces de argumentar con peso el orden adecuado de estas plantas. Por un lado, aparece por primera vez una pieza destinada al uso de pequeño campanario (*klokken toren*): se distingue en la planta de cubierta a modo de cilindro (con forma de bulbo) yuxtapuesto exteriormente al cerramiento derecho de la nave central. Este campanario sigue apareciendo en el nivel 6B (aunque desplazado al cerramiento noreste) y se elimina del estadio 7 en adelante. Y por otro lado, la desaparición de todos los medios cilindros adosados lateralmente al prisma de este cuerpo central aproximaría estos dibujos a la solución final del edificio, por detrás por tanto del nivel 6B que aún mantiene uno de estos volúmenes curvos. Sin embargo, el hecho que este mismo medio cilindro se mantenga en los estados 7 y 8, no sólo hacen más inexplicable esta desaparición temporal, sino que incluso aconsejan dejar estas plantas en el lugar adjudicado.

Por tanto, dos han sido los argumentos que han llevado a enunciar finalmente el orden propuesto —si bien esta vez no responden a cuestiones tan sólidas



[Imagen 25]. Plano 6A.2. Planta cota cero.

como en el resto de casos de la secuencia general planteada—. Primero, porque debido a los motivos expuestos o a otros, lo cierto es que el esquema de lucernarios del nivel 6B es más próximo a la solución final del proyecto que la disposición planteada aquí: mientras que en la cripta (o zona de celebración de culto) del estadio 6B aparecen ya los ocho lucernarios finales, la planta de cubierta de este plano muestra únicamente seis de estos elementos. Y segundo, porque la organización de la fachada sureste del nivel 6B (con las dos salidas de emergencia de la cripta) es ya casi idéntica a la del edificio construido, a diferencia de lo que sucede en el caso que nos ocupa.

6A.2. **Planta cota cero**

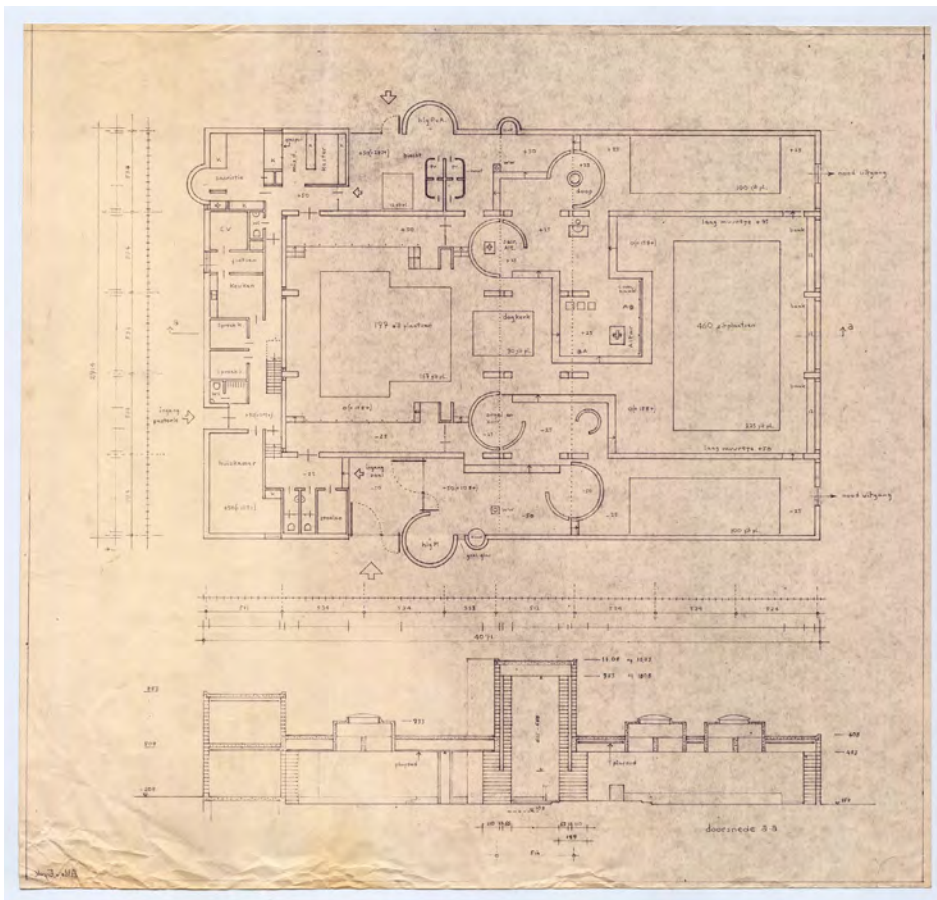
Nombre propio del plano: **no**

Fecha: **no**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **no**

[Imagen 25] El grafismo y el contenido de esta planta no sólo la relacionan íntimamente con el plano visto inmediatamente antes, sino que parece confirmar que en esta fase Aldo van Eyck se dedicó a experimentar con el proyecto, introduciendo alteraciones que no sólo iban a terminar descartándose, sino que nunca verían la luz en forma de plano configurado como tal (entregado por ejemplo a los responsables del Obispado como promotores del encargo). Concretamente, en esta planta se observa cómo fruto de un intento de explorar nuevos usos para la banda horizontal inferior, Aldo van Eyck decide deslizar el acceso principal de la fachada suroeste hacia el final de la misma. Así, con esta operación parece plantear casi una solución simétrica de la capilla de la Virgen María (geometría circular convexa del cerramiento) y de la pequeña abolladura menor que en esta fase (y también en el nivel 6B) la flanquea. Por otro lado, a pesar de las pequeñas diferencias que existen entre este plano y el anterior, esta vez resulta del todo imposible asegurar cuál de los dos se elaboró primero.



[Imagen 26]. Plano 6B.1. Planta cota cero y sección longitudinal.

Nivel 6B

Aunque fechados aproximadamente sólo tres meses después de las planimetrías vistas en el nivel 5, los planos⁹⁷ que componen este estadio representan un importante salto en la evolución del proyecto de la Iglesia Pastor van Ars. Así, va a ser en este momento cuando se tomen algunas de las decisiones que aproximarán decididamente el edificio a su solución definitiva. Debido precisamente a esta sucesión de modificaciones introducidas, se ha optado esta vez por describir estas variaciones de modo conjunto a los dos planos (y principalmente a las plantas), al resultar ahora más necesario acudir a ambos dibujos simultáneamente para identificar las repercusiones de los importantes cambios. A este respecto, y llegados a este punto de la evolución del proyecto, se puede adelantar ya el evidente protagonismo que Aldo van Eyck parece otorgarle a la planta a la hora de desarrollar el diseño del edificio. Es decir, el hecho de que aparezcan muchas más plantas que alzados, secciones o vistas tridimensionales de la iglesia, no obedece a una decisión arbitraria, sino a un fiel reflejo del tipo de material gráfico original existente. Asimismo, Sara Riboldi (profesora de la Escuela de arquitectura del *Politecnico di Milano* e investigadora de Aldo van Eyck) considera⁹⁸ que era éste el modo habitual en que van Eyck afrontaba la concepción y diseño de sus proyectos.

6B.1. Planta cota cero y sección longitudinal

Nombre propio del plano: **blad 1**

Fecha: **3/02/1966**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **no**

6B.2. Planta primera

Nombre propio del plano: **blad 2**

Fecha: **3/02/1966**

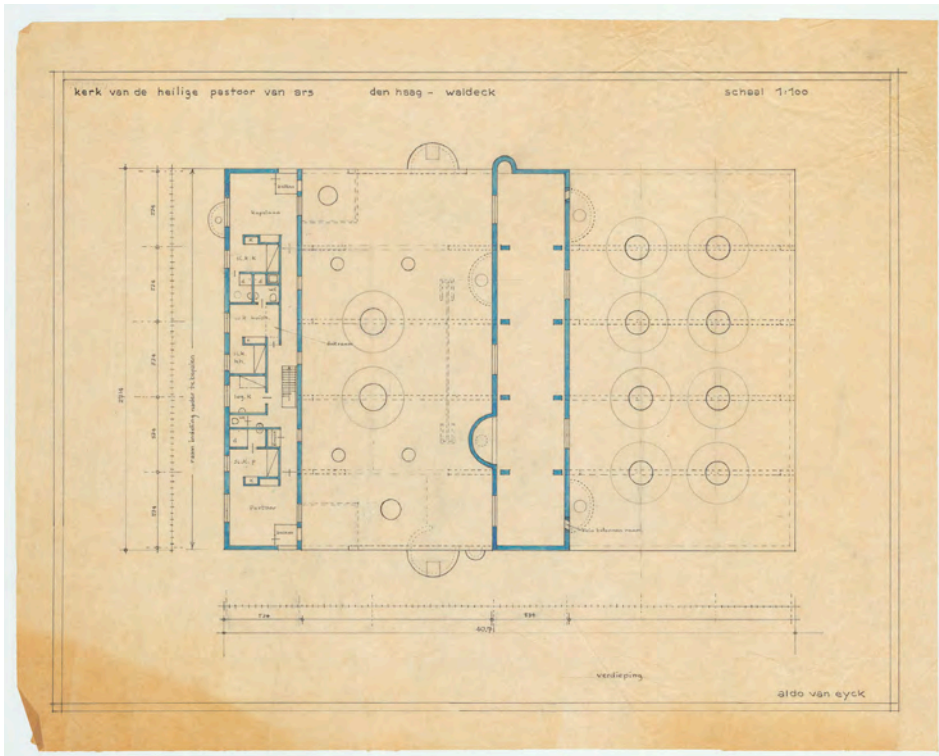
Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **1:100**

271

⁹⁷ Si bien varios datos (nombre propio y fecha) de las fichas de los tres planos aportados en este nivel se obtienen de las versiones-copia de estos dibujos generadas con formato de plano de arquitectura (incluyendo normalmente algún tipo de carátula o casillero), las imágenes aportadas corresponden a los ejemplares hallados en la carpeta de dibujos originales de Aldo van Eyck (en los que no acostumbraba a introducir información complementaria aparte de la gráfica). El/los archivo/s de consulta del plano se especifica/n en la catalogación descrita.

⁹⁸ Publicado en: RIBOLDI, Sara. La matrice originaria nei disegni di Aldo van Eyck. *Il disegno di architettura*, 2012, 39, 3-6.



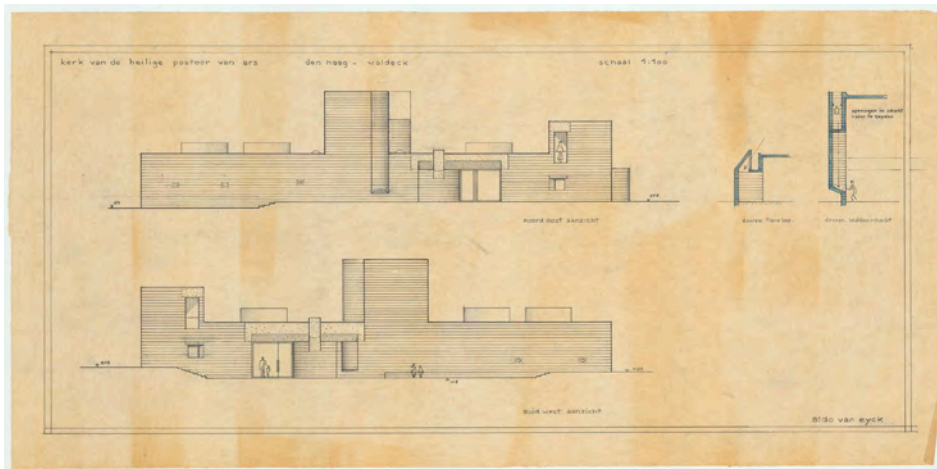
272

[Imagen 27]. Plano 6B.2. Planta primera.

[Imagen 26] [Imagen 27] En primer lugar, el esquema estructural de la iglesia (de esta descripción queda excluida la casa parroquial) reflejado en estos planos confirma la depuración descrita en el nivel inmediatamente anterior (6A): los planos constructivos que recogen el peso de cubierta de los tres volúmenes son ya todos paralelos al lado mayor de la planta. Por tanto, también al igual que en las últimas plantas, todos los pilares llevan esta misma direccionalidad, desapareciendo así aquéllos alojados (apilastrados) en los cerramientos de los dos lados mayores. O lo que es lo mismo, los planos estructurales son paralelos a las fachadas largas del edificio (alzado suroeste y noreste). Las dimensiones generales de planta son 40,7 m de largo por 27,14 m de ancho. Y respecto al esquema compositivo de la misma, se mantienen las 5 bandas horizontales o filas (de 5,34 m de ancho cada una⁹⁹), y las 8 bandas verticales. En esta ocasión, dos de estas ocho columnas de diferencian dimensionalmente del resto: las bandas correspondientes a la casa parroquial y a la nave central se acotan con 5,34 m, mientras que a las otras seis les correspondería un mismo ancho de 5,0 m.

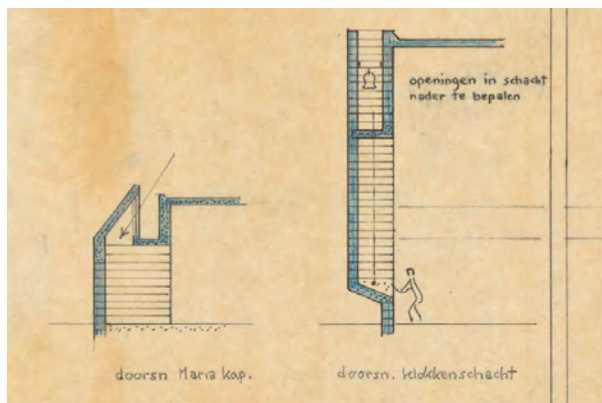
En cubierta se aprecia una disposición de lucernarios también más evolucionada. Concretamente, en las cubiertas de los dos volúmenes laterales a la nave central, el número y la disposición de éstos es ya la definitiva: dos en el espacio dedicado a la ampliación de culto y ocho en el espacio principal de celebraciones, todos ellos de geometría circular completa. En cambio, aunque en esta fase no se dispone de planta de cubiertas, la sección longitudinal que acompaña a la planta baja muestra como los lucernarios cenitales de la nave central aún no se habían incluido en el proyecto, circunstancia que parece confirmar la ausencia de algún tipo de línea a puntos o rayas en planta indicando la ubicación de estas perforaciones de cubierta. Por otro lado, y también respecto a este cuerpo central, se observa en planta cómo ha pasado de tener adosados exteriormente cuatro semicilindros a uno solo el cual, según refleja tanto la sección longitudinal como los alzados mostrados a continuación, presenta ya una altura coincidente con la cota de cubierta de la nave central. Así, de acuerdo con esta reducción de elementos adosados, las aperturas laterales del cerramiento de este volumen principal debieron replantearse: dispuestas en el nivel 5 con el criterio de enfrentarlas a los cuatro medios cilindros existentes, al desaparecer tres de ellos, la nueva regla tuvo que ser disponerlas alternamente en cada una de las bandas horizontales

⁹⁹ Si multiplicamos 5,34 m por cinco filas o bandas horizontales no se obtienen los 27,14 m del ancho total de la planta, sino 26,7 metros; como las propias líneas de cota del plano indican, esta diferencia de 0,44 metros corresponde a los espesores de cerramiento previstos (0,22 m respectivamente y que esta vez no aparecen especificados en el plano).



[Imagen 28]. Plano 6B.3. Alzados longitudinales + detalles en sección.

274



[Imagen 29]. Plano 6B.3. Alzados longitudinales + detalles en sección (zoom sobre los detalles en sección).

(según el esquema compositivo de planta), de manera que son cinco las proyectadas ahora en lugar de las cuatro anteriores.

Sin embargo, y partiendo de su innegable incidencia en el proyecto, con esta 'depuración' formal de circunferencias y cilindros no parecen terminar las reflexiones contenidas en el mismo acerca de las geometrías circulares. Así, con excepción de la media circunferencia adosada al cerramiento de la fachada noreste, tanto las cuatro semicircunferencias interiores, como la otra situada en el perímetro exterior de la fachada suroeste (vinculada al acceso principal), pasan ya a tener forma de $\frac{3}{4}$ de circunferencia. No obstante, sorprende en este momento apreciar cómo dos nuevas medias circunferencias irrumpen en el proyecto. De dimensiones más reducidas, ambas se sitúan en planta vinculadas a los cerramientos de los lados mayores, adosadas igualmente por el exterior, y próximas a las semicircunferencias que respectivamente ya aparecían en estas fachadas. De las dos, solo la ubicada en el cerramiento noreste aparece también seccionada en la planta primera, ya que, al estar en el ámbito de la nave principal, su extrusión vertical (semicilindro) recorrerá toda la altura de la misma. Como se verá más adelante, este nuevo elemento responde a una intención temporal de dotar a la iglesia de una campana. Por último, y aunque más anecdótico, se observa también como la semicircunferencia situada en el alzado de la casa parroquial (vinculada al ámbito de la sacristía), si bien todavía no ha desaparecido, sí ha reducido sus dimensiones (diámetro).

275

Respecto a la distribución de la casa parroquial, pocas son las modificaciones que ha sufrido, con la excepción de que, en planta baja, donde antes aparecía la escalera de dos tramos descendente, ahora aparece ya la zona de baños; este uso se mantendrá en esta posición en la solución definitiva del edificio.

6B.3. Alzados longitudinales + detalles en sección

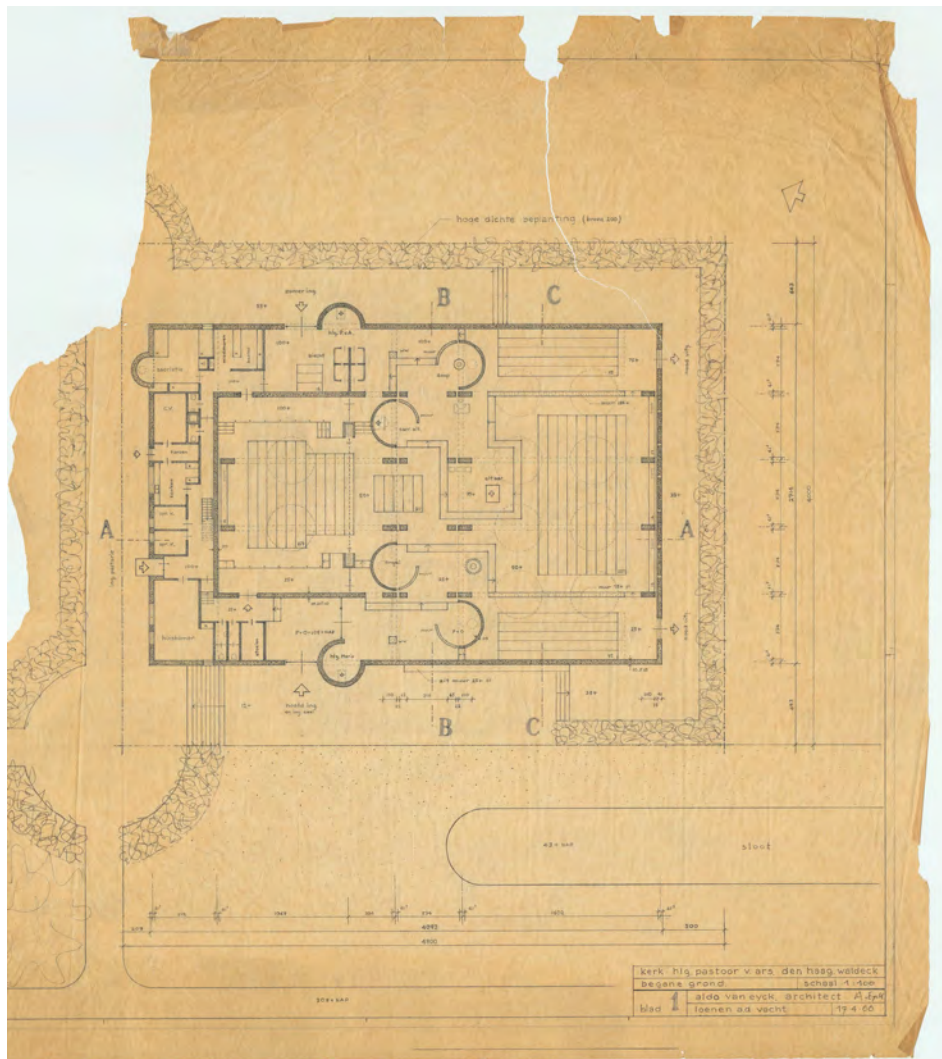
Nombre propio del plano: **blad 3**

Fecha: **3/02/1966**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **1:100**

[Imagen 28] [Imagen 29] En un formato relativamente reducido (aproximadamente un A3 extendido), sin escala grafiada pero con cotas, este plano recoge el alzado suroeste (acceso principal de la iglesia) y el alzado noreste, así como dos pequeñas secciones sobre sendos detalles concretos del edificio: la pieza que —como se adelantada— hacía las veces de pequeño campanario (cuerpo semicilíndrico adosado exteriormente a la fachada noreste), y el sofisticado modo en que —por estas fechas— se introducía cenitalmente luz natural en los medios cilindros vinculados a los alzados



[Imagen 30]. Plano 7.1. Planta cota cero.

suroeste y noreste (dedicados respectivamente a capilla de la Virgen María y a zona de confesionario).

Nivel 7

Tan sólo un par de meses después de los planos vistos en el anterior nivel del proyecto, estas planimetrías no parecen —a simple vista— mostrar grandes cambios en el mismo. No obstante, sí se produce en este punto un hecho tan novedoso como importante en este camino del edificio hacia su solución arquitectónica final: la incorporación de los lucernarios cenitales de la nave central. En cualquier caso, este volumen sigue todavía sin recortarse en planta como un perímetro rectangular limpio y libre de cuerpos adosados. En este sentido, resulta obvio al comparar las plantas aportadas (cota cero y primera) con sus homólogas del nivel inmediatamente anterior que, en esta fase, se prescinde de la pieza que hacía las funciones de campanario. Por tanto, la nave central tan sólo presenta ya un único cilindro adosado lateralmente por su exterior (el mayor de los dos descritos en el estadio 6). A su vez, respecto al modo de introducir luz cenital en los dos medios cilindros adosados a las fachadas suroeste y noreste respectivamente, tanto la planta primera como la planta cota cero dejan constancia de cómo se mantiene la operación vista en el nivel anterior (6).

277

7.1. Planta cota cero

Nombre propio del plano: **blad 1**

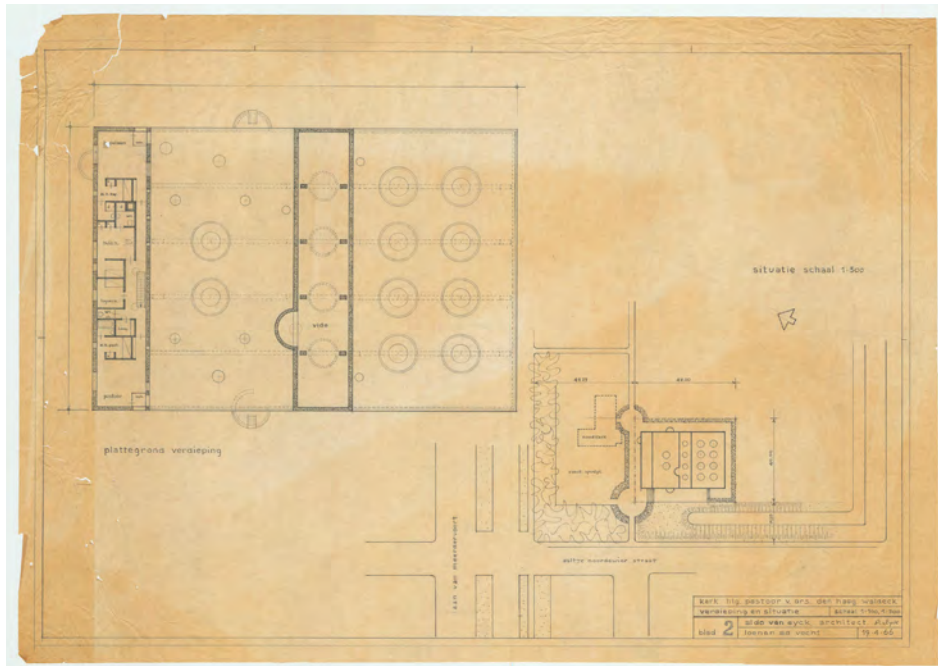
Fecha: **17/04/1966**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **1:100**

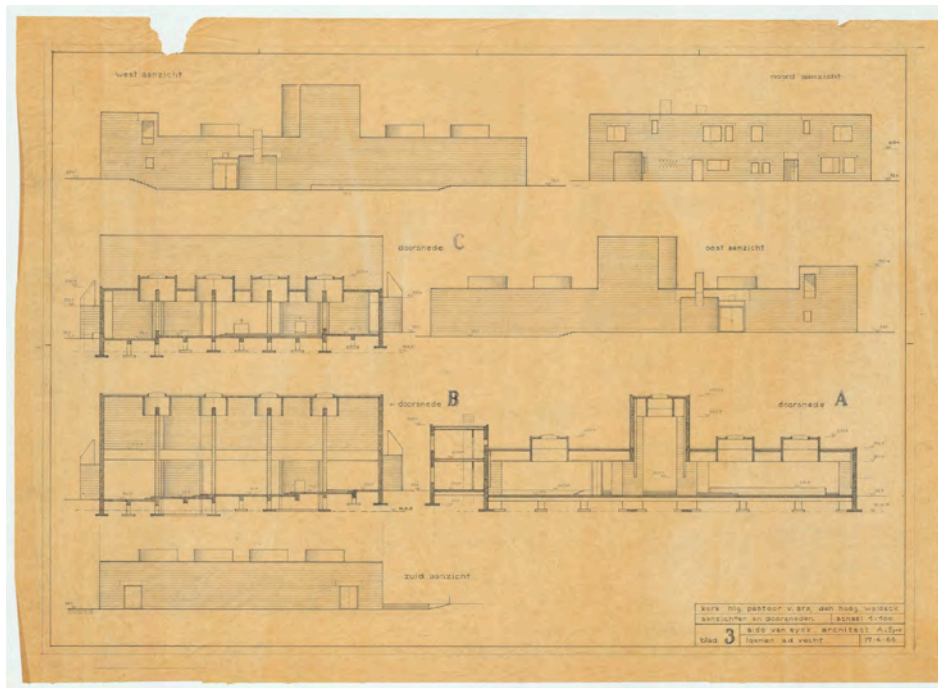
[Imagen 30] En lo referente a la solución estructural planteada, es ésta la primera vez que se representan los pilares apantallados exentos, desvinculándose ya por tanto de los cerramientos. Es decir, a diferencia de soluciones anteriores, a partir de ahora los pilares ya no invadirán el ámbito o espesor de los dos muros en los que se apilastraban (fachada sureste y plano de separación entre iglesia y casa parroquial). Por consiguiente, la diferenciación de funciones constructivas quedará mucho más clara: primero entre pilares¹⁰⁰ (estructura) y sus muros próximos (cerramiento), y segundo entre las 2 fachadas largas del edificio (estructura y cerramiento) y las dos cortas (sólo cerramiento).

¹⁰⁰ Aunque en este capítulo se hace referencia a estos elementos verticales de la estructura como 'pilares apantallados', en el capítulo dedicado al esquema constructivo del edificio se argumenta porque se consideran en realidad tramos de muro de bloque de hormigón (lógicamente con función estructural).



[Imagen 31]. Plano 7.2. Planta de situación y planta primera.

278



[Imagen 32]. Plano 7.3. Alzados y secciones.

Por último, y ya a otro nivel, cabe señalar también que es en este momento cuando la escalera de la casa parroquial adopta su sentido de ascensión definitivo, que no cambiará ya hasta la construcción de edificio. En cuanto al resto de la distribución de esta pieza de uso más doméstico, prácticamente no se producen variaciones.

7.2. **Planta de situación y planta primera**

Nombre propio del plano: **blad 2**

Fecha: **17/04/1966**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **1:100 y 1:500**

[Imagen 31] Como se adelantaba, la aparición de los lucernarios cenitales de la nave central supone seguramente el principal salto cualitativo de este nivel 7 dentro de la evolución del proyecto. Éstos consisten en cuatro tambores o cilindros de hormigón ubicados sobre las cuatro vigas exentas (biapoyadas) que soportan la cubierta. Es decir, de un modo análogo a como ya pasaba en el nivel anterior respecto a los lucernarios circulares previstos para las otras dos cubiertas, se hace coincidir el diámetro de sus circunferencias con la traza de las vigas de cubierta; o lo que es lo mismo, siempre hay una viga que atraviesa estas entradas de luz natural justo en su eje de simetría. Por otro lado, y como era de esperar, esta operación viene acompañada de la supresión del resto de entradas de luz exterior en la nave central: las aperturas laterales en sus dos cerramientos longitudinales, que venían siendo una constante hasta este momento. En definitiva, esta planta de abril del año 1966 ya recoge la que será la ubicación última del conjunto de lucernarios principales de las tres cubiertas.

279

7.3. **Alzados y secciones**

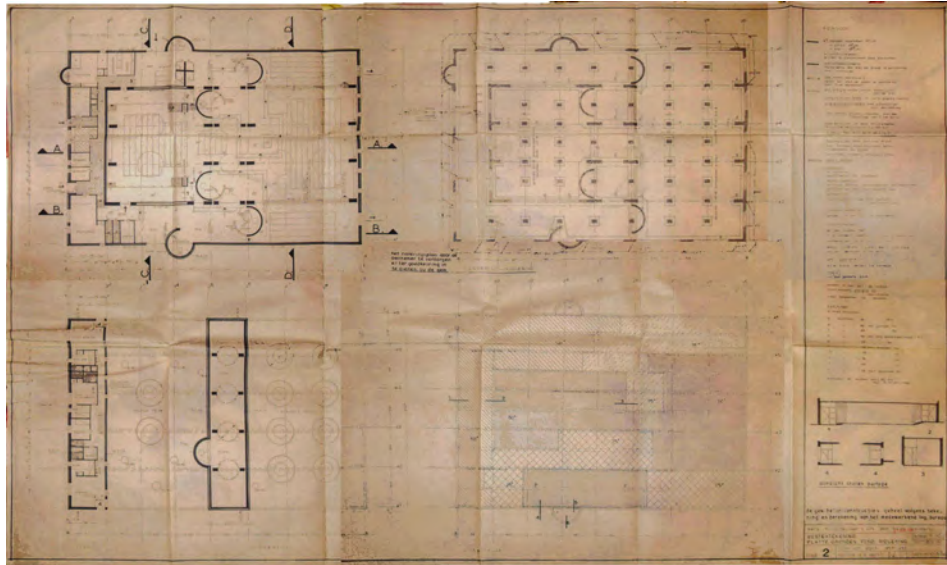
Nombre propio del plano: **blad 3**

Fecha: **17/04/1966**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **1:100**

[Imagen 32] Si comparamos el alzado suroeste y noreste respectivamente con sus homólogos del nivel anterior (6B), puede apreciarse con claridad cómo éstos presentan ya una mayor limpieza. El principal motivo se debe a la ya citada (y vista en planta) desaparición de los medios cilindros de menor entidad adosados al perímetro exterior del edificio: la 'pieza-campanario' de la fachada noreste, y la especie de hornacina situada justo al lado de la capilla de la Virgen María (alzado suroeste). Se mantiene no obstante la iluminación cenital de los semicilindros mayores adosados al perímetro de la iglesia, a través de las 'chimeneas' de luz descritas. Respecto a la sección



[Imagen 33]. Plano 8.1. Planta cota cero + planta primera + plantas de cimentación.

longitudinal que se aporta, por primera es posible observar la aparición de los lucernarios cenitales en la nave central. En esta silueta general del edificio, se puede comprobar también que, ya desde el primer momento, estas piezas (aunque cilíndricas también) iban a formalizarse de un modo distinto a los lucernarios de los cuerpos laterales (ubicados en una cota inferior): mientras los primeros quedan enrasados con el forjado de cubierta, éstos últimos sobresalen superiormente.

Nivel 8

Las planimetrías que se incluyen en este octavo nivel comparten una característica: en el formato de carátula aparece grafiada la fecha 10/05/1966. Sin embargo, esta circunstancia *a priori* clarificadora ha resultado ser el origen de una compleja labor de clasificación, ya que con esta misma fecha impresa en la carátula conviven planos con versiones del proyecto muy diferentes entre sí (del 10/05/1966 en adelante). A este respecto, se cree que en el estudio del arquitecto debieron utilizar esta carátula-tipo durante bastante tiempo después de que el primer juego de planos fuera marcado con dicha cronología. En algunos de ellos, eventuales fechas adicionales incluidas en algún lugar del formato —generalmente mediante cuño o a mano alzada pero en color rojo— ayudan a ubicarlo dentro del orden general establecido.

281

Por tanto, en este ítem tan sólo se incluyen aquellos planos que, dentro del juego descrito, verdaderamente recogen la información arquitectónica propia de este momento en la evolución del proyecto. Es decir, en este nivel no están todos los planos que son, pero sí son todos los que están. Aunque todos los dibujos delineados incluidos en este estadio 8 presentan la fecha 10/5/66 en su carátula, otros muchos planos que comparten la misma característica en realidad formarán parte de niveles posteriores, debido a que, o bien alguna fecha de revisión, o bien como mínimo su propia información arquitectónica, serán más avanzadas. Tanto el *blad 2* como el *blad 3* tienen un tamaño de 80 x 130 cm.

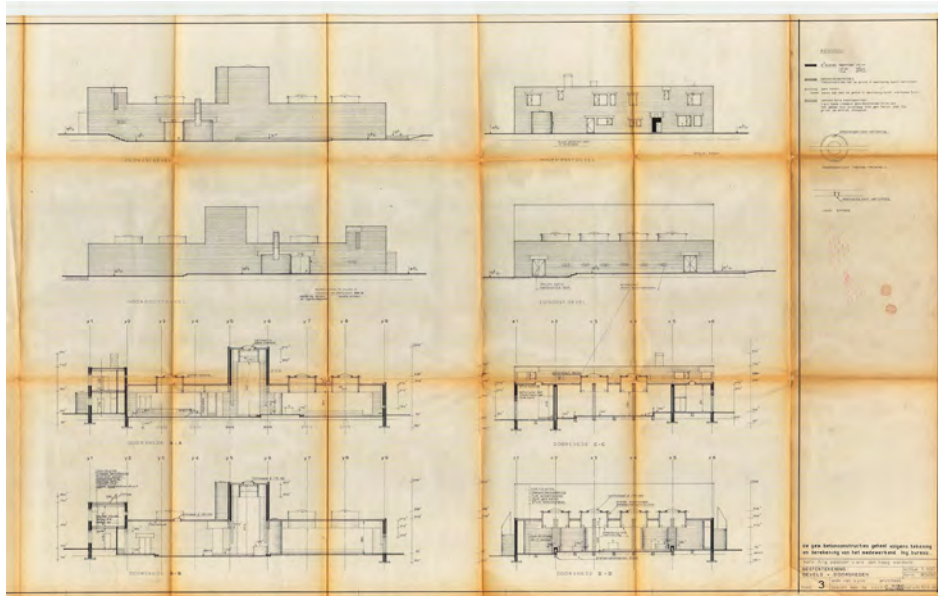
8.1. Planta cota cero + planta primera + plantas de cimentación

Nombre propio del plano: **blad 2**

Fecha: **10/05/1966**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **1:100**



[Imagen 34]. Plano 8.2. Alzados + secciones longitudinales y transversales.

8.2. Alzados + secciones longitudinales y transversales

Nombre propio del plano: **blad 3**

Fecha: **10/05/1966**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **1:100**

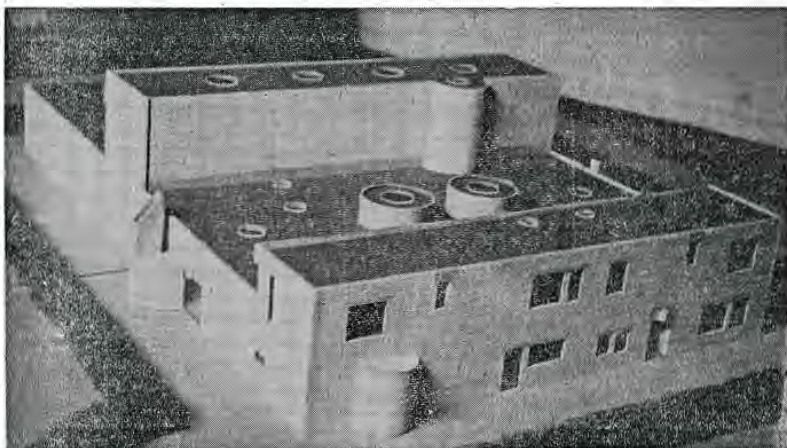
[Imagen 33] [Imagen 34] Muy pocas variaciones respecto de los principales puntos de interés que se han ido considerando se aprecian en estos dibujos. De hecho, casi parece como si todos los planos que componen esta serie se hubieran realizado para verificar las decisiones y cambios tomados en el anterior nivel 7. Prácticamente la diferencia más notable en la planta de cota cero parece ser la serie de rasgaduras (seis) que parecen abrirse en la fachada sureste entre las dos salidas de emergencia. En este sentido, el plano de alzados muestra que corresponden a seis pequeñas ventanas de forma sensiblemente cuadrada. También la solución de niveles de pavimento y ubicación de escalones representada en la zona de ampliación de culto es definitivamente muy próxima a la solución final. Llama la atención el medio cilindro adosado todavía en el extremo superior de la casa parroquial donde, por otro lado, sigue recogándose el programa de la sacristía. Y continuando con las geometrías circulares, respecto a los dos semicilindros adosados a las fachadas suroeste y noreste respectivamente, el rectángulo (representado con línea de trazos) inscrito en cada uno de ellos, constata que se mantiene el mecanismo visto en anteriores niveles para introducir cenitalmente luz natural en ambos espacios. Esta circunstancia también queda confirmada por los alzados y las secciones aportados.

283

Respecto a la planta primera, se trata prácticamente de un calco de su homóloga descrita en el anterior nivel (7). Por otro lado, se considera que la ausencia en ella de los tres medios cilindros adosados al perímetro del edificio (fachadas suroeste, noroeste y noreste respectivamente) tuvo que responder meramente a criterios de grafismo: en absoluto tendría sentido pensar que se hubieran eliminado de golpe y puntualmente estos tres medios cilindros de la concepción volumétrica de la iglesia, sino más bien que sencillamente se optó esta vez por no representarlos con línea de proyección ya que se estaba 'cortando' por planta primera.

Por último, cabe referirse al esquema compositivo de planta reflejado en estas planimetrías. En este sentido, resulta tan interesante como sintomático observar cómo mientras el proyecto en general parece ir depurándose conceptual y formalmente con el tiempo, este otro aspecto va ganando poco a poco en especificidad. Es decir, si hasta este momento sólo dos de las bandas verticales de la modulación de la planta se diferenciaban del resto (la casa parroquial y la nave central se acotaban con 5,34 m frente a los 5,0 m

VRIJDAG 7 OKTOBER 1966



Pastoor Van Arskerk laagste in Nederland

Een kerkgebouw, dat sterk afwijkt van andere kerken, oud of nieuw, maar in zijn patroon zeer doordacht, blijkt de conceptie te zijn van de niet-katholieke architect, prof. ir. Aldo van Eyck, onlangs benoemd tot hoogleraar aan de technische hogeschool te Delft. De nieuwe kerk, voor de parochie van de H. Johannes Vianney (Pastoor van Ars) te Den Haag, zal verrijzen naast de huidige noodkerk bij de Aalje Noordwiersstraat bij Meer en Bosch. De kosten zijn begroot op acht ton. Zodra er kapitaal is — het ziet er niet naar uit, dat dit gauw zal zijn — kan met de bouw worden begonnen.

Pastoor J. H. M. van Vliet heeft gisteravond de door alle betrokken instanties goedgekeurde plannen wereldkundig gemaakt en geen twiifel laten bestaan over het vertrouwen, dat hij in de architect heeft gesteld en nog stelt. Hij heeft de toelichting op de plannen, gisteravond in de kantine van het St.-Janscollege aan het Colijnplein te Den Haag, volledig aan de heer Van Eyck overgelaten. Een groot aantal parochianen luisterde aandachtig naar wat de architect had te vertellen.

meter. De uiterlijke vorm is betrekkelijk simpel: een rechthoek met een lengte van 41 en een breedte van 27 meter. In het midden van deze rechthoek bevindt zich over de breedte het centrale gedeelte van de kerk: vijf meter hoog en driëneuhalf meter smal. Daarin komen altaar en doopvont. Aan beide uiteinden van deze kolom, dus aan weerskanten van de kerk, komen de

lieke kerk heeft en aan de behoefte van de praktiserende katholiek. Zijn ontwerpen werden allerwege met enthousiasme ontvangen. De heer Van Eyck heeft trouwens meer ervaringen met het bouwen van een voor hem vreemde kerk. Voor een protestantse gemeente in Driebergen ontwierp hij — als niet protestant — onlangs een eveneens nogal revolutionair ge-

Aldo van Eyck licht ontwerp toe

ingangen. Aan de ene zijde is dan de kerkruimte geprojecteerd, met aan weerskanten enkele intieme kapelletjes, aan de andere zijde een kleinere zaal met ruimte voor rond 200 mensen welke ruimtes naar binnen via een schuifwand van of bij de kerk kan worden getrokken. Deze zaal komt uit op de in de rechthoek opgenomen pastorie. Alle muren van de kerk zullen worden opgetrokken met de bekende grote betonblokken. Het vertrouwen, dat prof. Van Eyck door parochiebestuurder en kerke-

bouw. Hij heeft zich bij het ontwerpen van een kerk voor de parochie H. Johannes Vianney — behalve op de begroting — geconcentreerd op de meervoudige functies van een katholieke kerk en de grootste waarde toegekend aan zijns inziens functionele eisen, zo lichte hij zelf toe.

Een van de onvolkomenheden van de huidige kerkbouw acht hij de manier waarop doorgaans de parochianen de kerk binnenkomen en moeten verlaten. Van achterin de kerk heel

altaar, de mensen lopen op het altaar af en bulgen vervolgens af om hun plaats te bereiken. Bij het weggaan moeten ze weer naar het altaar toe om aan weerskanten de uitgang te bereiken".

„Bovendien", zo zei hij: „Is nu de scheiding tussen altaar en kerkzaal verzocht. Er wordt altijd geloopt voor verrijking van dit onderscheid, maar de moderne kerkenbouwers beseffen veelal niet dat zij de afstand vergroten door het altaar hoog en veraf te plaatsen en zelfs via ingewikkelde constructies het binnenvallende licht op dat ene punt te laten vallen".

Wat de heer Van Eyck in moderne katholieke kerken niet minder irriteert zijn de „wonderlijke vormen en materialen waarmee gewerkt wordt. Hoe meer geld beschikbaar is, hoe gekker de kerk eruit gaat zien", aldus de heer Van Eyck.

En voorts de hoogbouw: „Oude kathedraal zijn hoog en mooi en geven niet een gevoel van nietigheid. Maar hoogbouw in moderne kerken brengt leegte en is nutteloos. Er is toch niet meer beschikbaar tegenwoordig dan rechte muren en een plat dak".

De heer Van Eyck is tevreden met zijn scheping. Nederlands nieuwste en waarschijnlijk meest moderne kerk, waarin de parochianen van het priesterkoor naar de kerkbanken zullen moeten afdalen. Nog een bijzonderheid voor deze kerk: bij het verlaten van het gebouw zal men gaande

[Imagen 35]. Artículo de 7 de octubre de 1966 en la prensa neerlandesa sobre la futura construcción de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya, en el que se recoge la solución de proyecto descrita en el "nivel 8" (lamentablemente la maqueta de la fotografía no se conserva en ninguno de las fuentes de información existentes).

del resto), ahora no sólo aparecerán nuevos matices entre las seis columnas restantes, sino que éstas dos también serán diferentes entre sí. De izquierda a derecha: la banda de la casa parroquial presenta un ancho de 5,12 m, a continuación las tres bandas de la zona de ampliación de culto se acotan con 4,67 m cada una, y por último la nave central disfruta un ancho de 5,34 m, al igual que las tres últimas bandas que pertenecen al ámbito de la zona principal de culto o cripta. La cota del largo total de la planta refleja 40,93 m. Por otro lado y una vez más, las cinco bandas horizontales o filas no se diferencian entre sí: cada una de ellas mide 5,34 m. El ancho total de la iglesia se acota con 27,135 m.¹⁰¹

Finalmente y para ilustrar 'tridimensionalmente' todo lo expuesto hasta ahora, se aporta la fotocopia de un artículo publicado en la prensa neerlandesa en octubre de 1966, donde se recoge la noticia de la 'próxima' construcción de la iglesia Pastoor Van Ars [Imagen 35]. Como claramente muestra la fotografía que lo encabeza, en su momento debió existir una maqueta que reflejaba el proyecto en este estadio o "nivel 8" descrito y de la que, por otro lado, no se ha localizado rastro alguno. El titular principal viene a anunciar algo así como que está prevista la construcción de la "Iglesia Pastoor Van Ars más abajo en Los Países Bajos" (*Pastoor Van Arskerk laagste in Nederland*), mientras que el segundo titular destacado habla precisamente del "diseño de luces" que Aldo van Eyck lleva a cabo en el proyecto (*Aldo van Eyck licht ontwerp toe*).

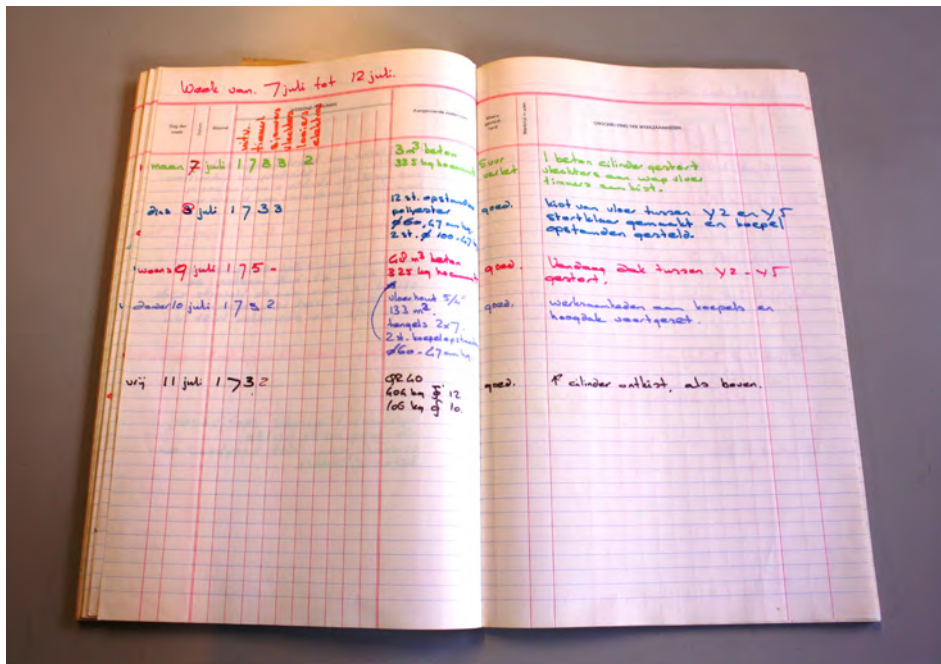
285

Nivel 9

Entre este nivel y el anterior existe un importante salto temporal en relación a los intervalos de fechas vistos hasta el momento: de mayo-junio de 1966 (nivel 8) a enero de 1968 (nivel 9), lo que significa un período de tiempo de aproximadamente año y medio. Como era de esperar, parece ser que los motivos de este lapsus fueron ajenos al estudio del arquitecto, teniendo que ver en realidad con una decisión del propio cliente. El testimonio que arroja luz sobre esta pausa forzosa del proyecto viene esta vez de la mano de Francis Strauven. Como él mismo apunta en su libro *The Shape of Relativity*¹⁰², a pesar de que en verano de 1966 se había terminado un juego de planos

¹⁰¹ Efectivamente las cifras cuadran si recurrimos a los 21,75 cm con los que se acota el espesor de los dos cerramientos laterales. Cinco filas o bandas horizontales según el esquema compositivo de planta con una cota de 5,34 m respectivamente, suman un total de 26,7 m. Los dos cerramientos de 0,2175 m representan 0,435 m. Y la suma de ambas cantidades dan un total de 27,135 m.

¹⁰² Esta información se desarrolla básicamente en la nota a pie de página 687 de la página 486 de la versión inglesa del libro.

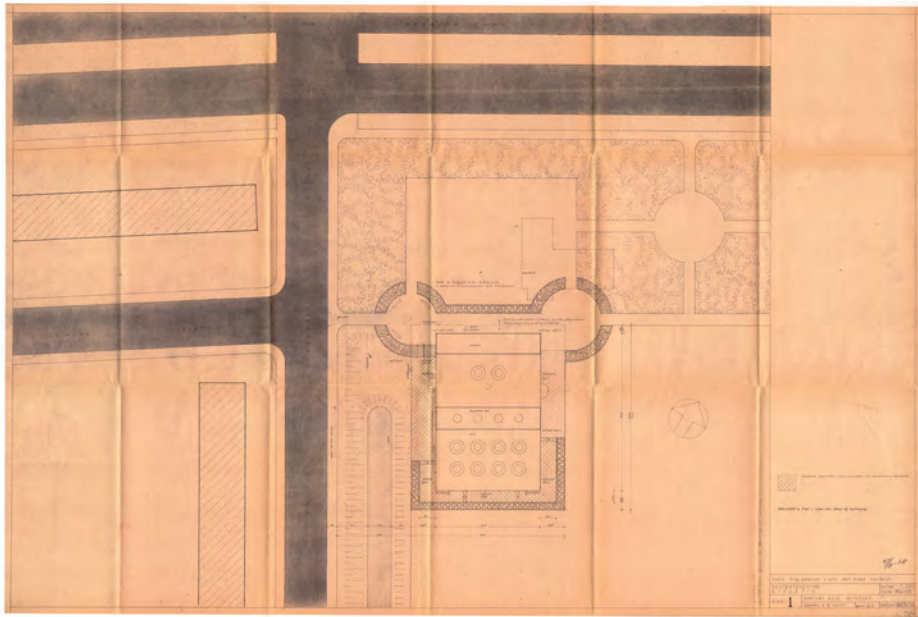


[Imagen 36]. Aspecto del opzichtersdagboek.

que recogía toda la información necesaria para poder definir y defender el proyecto, el Obispado de Róterdam decidió suspender temporalmente los siguientes pasos a dar en la evolución del proyecto. Así, no será hasta finales de 1967 que este proceso se retome, logrando el beneplácito definitivo de las autoridades eclesiásticas competentes¹⁰³ en agosto de 1968. Como da fe el *opzichtersdagboek* (equivalente a nuestro 'libro del edificio' en España) [Imagen 36] encontrado entre el material consultado en los archivos privados del arquitecto, las obras se iniciarían finalmente alrededor de un mes después, en concreto el 16 de septiembre de 1968. En realidad, todo este relato cronológico no hace sino rubricar dos cuestiones: por un lado, que es del todo coherente que exista un juego de planos muy completo con fecha común de casillero de 10/5/66, ya que era para ese verano para cuando se esperaba hacer una presentación y defensa del proyecto ante el cliente que, de haber resultado positiva, planteaba ya próximo el inicio de su construcción; y por otro lado, que es lógico también no encontrar nuevos planos del edificio hasta enero de 1968, y que éstos, además, no planteen diferencias esenciales con los últimos ejemplos vistos (verano de 1966) a pesar del salto temporal.

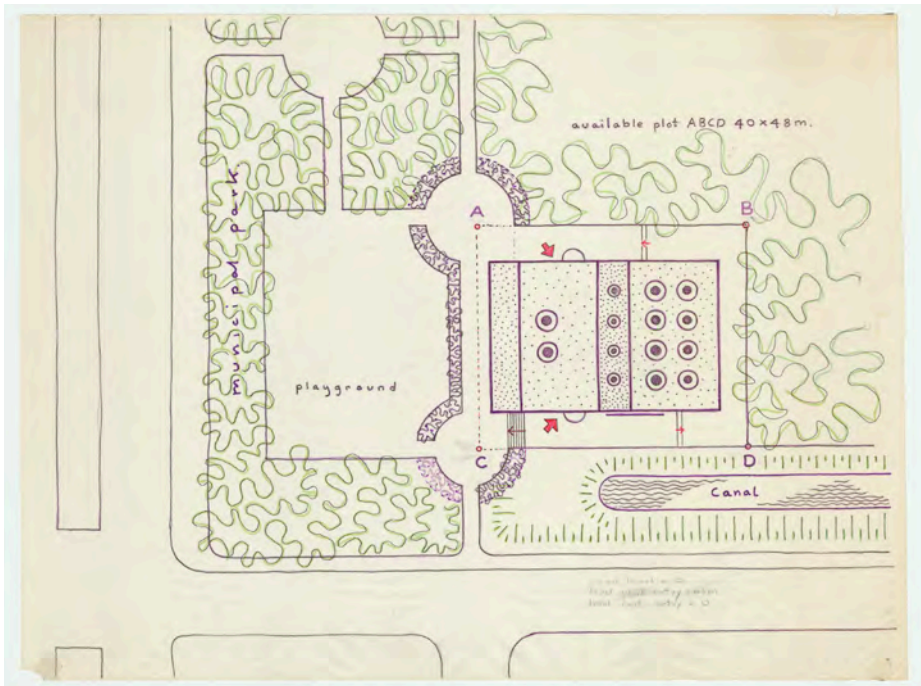
En definitiva, dos van a ser los rasgos fundamentales que compartan todos los planos incluidos en este noveno nivel dentro de la evolución del proyecto: presentar fechas de carátula o revisión pertenecientes a los primeros envites del año 1968, y compartir una solución arquitectónica del edificio extremadamente próxima a la propuesta final conforme a la cual éste terminaría materializándose.

¹⁰³ En el mismo pasaje del libro especificado en la nota anterior, Francis Strauven detalla que fue el vicario general del obispado de la ciudad de Utrecht quien da el visto bueno el 15 de agosto de 1968. Aunque no se han hallado documentos que atestigüen o contradigan este dato, el hecho de haber demostrado que fue el Obispado de Róterdam (y no el de Utrecht como Strauven afirma en su libro) quien encarga y financia la iglesia, hace sospechar si no sería en realidad el vicario general de Utrecht quien terminó dando el visto bueno.



[Imagen 37]. Plano 9.1. Planta se situación.

288



[Imagen 38]. Dibujo de la carpeta de originales de Aldo van Eyck que pertenecería a este mismo nivel. En él, además de la planta de situación, se graficó el rectángulo ABCD que representa el solar original ("available plot ABCD 40x48 m") de que dispuso van Eyck para proyectar el edificio

9.1. Planta de situación

Nombre propio del plano: **blad 1**

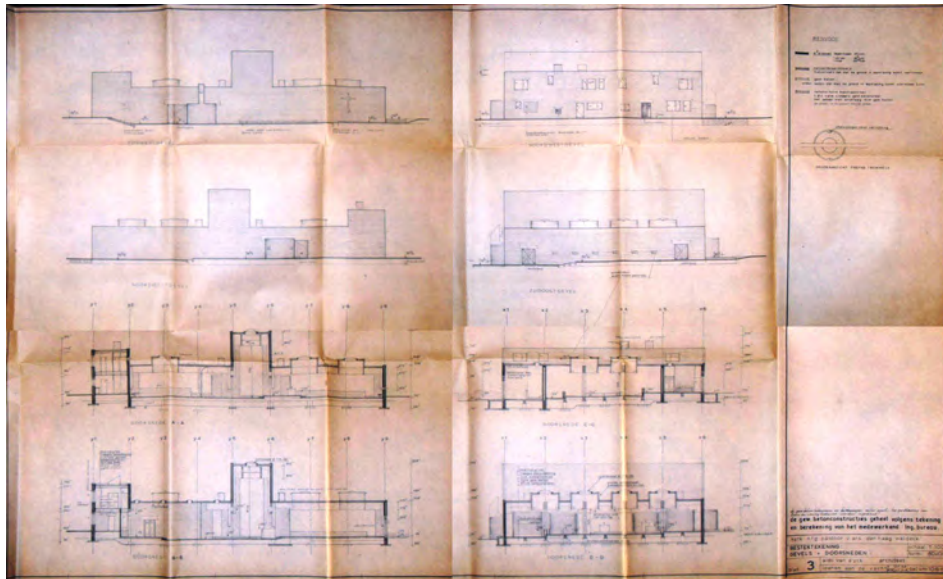
Fecha: **30/01/1968**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **1:200**

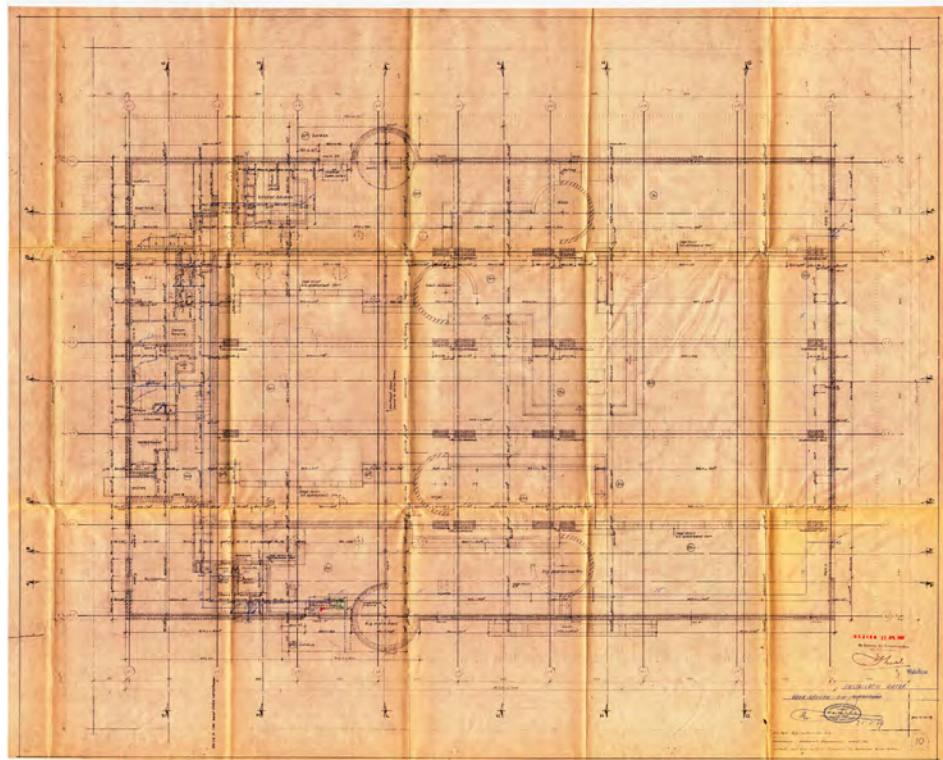
[Imagen 37] [Imagen 38] El plano —montado en un formato de 80 x 120 centímetros— consiste en una planta de cubiertas acompañada del entorno inmediato de la iglesia. Además de la fecha registrada en la carátula (30/1/68), puede localizarse una segunda de 18/3/68 que, escrita a mano, parece aludir a una posterior revisión del plano.

Este nivel 9 representa un buen avance dentro de esa búsqueda por las formas arquitectónicas esenciales que en realidad representa esta evolución del proyecto. En concreto, esta vez los cambios (ausencias) van a terminar de aproximar definitivamente el diseño de la iglesia a su aspecto final. Comparando esta planta con sus homólogas del nivel anterior (8), puede observarse que se producen dos cambios fundamentales respecto a aquéllas: desaparece el cuerpo semicilíndrico adosado en planta baja a la fachada de la casa parroquial (que aparecía por vez primera en el nivel 3), y desaparece también el medio cilindro que todavía permanecía adosado lateralmente al prisma exterior de la nave central. Teniendo en cuenta que desde el nivel 7 ya no existían perforaciones laterales en los cerramientos de este cuerpo principal, era tan sólo este volumen curvo el que le impedía recortarse como un prisma opaco y limpio, tan sólo matizado ahora por los cuatro lucernarios circulares de cubierta (no visibles además desde la calle a diferencia de los de las naves contiguas). Por otro lado, y ya sin tanta incidencia, si bien los lucernarios principales representados en la cubierta coinciden con el número y las ubicaciones definitivas, las entradas menores de luz cenital (circunferencias de un diámetro mucho menor) aún no se representan ajustadas a la solución construida: en los planos finales, de las catorce incluidas en la nave de ampliación de culto, tan sólo una aparece aquí; y de las dos previstas en la zona de cripta, ninguna figura de momento. Otra diferencia difícil de detectar a simple vista, pero que ejemplifica una vez más la depuración experimentada por el proyecto, se refiere al modo de introducir cenitalmente luz natural en los dos medios cilindros adosados a las fachadas suroeste y noreste; en este sentido, tan sólo uno de ellos —el dedicado a capilla de la Virgen María— conserva el sistema a modo de ‘chimenea’ de luz visto desde el nivel 6, mientras que en el otro ésta ha sido ya eliminada.



[Imagen 39]. Plano 9.2. Alzados y secciones generales.

290



[Imagen 40]. Plano 10.1. Planta cota cero.

9.2. Alzados y secciones generales

Nombre propio del plano: **blad 3**

Fecha: **30/01/1968 (fecha principal de carátula 10/5/66)**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **1:100**

[Imagen 39] Como muestra de lo ya descrito en la planta, en los alzados y secciones de este juego de planos puede constatarse la solución de introducir luz natural en la capilla de la Virgen María a través de la descrita ‘chimenea’ de luz con forma piramidal. Esta solución un tanto sofisticada —sobre todo si se compara con la sencillez de la opción ejecutada finalmente— terminará por abandonarse, recurriéndose en su lugar a una sencilla perforación circular en la cubierta protegida por vidrio transparente.

Nivel 10

Este décimo y último nivel representa la evolución definitiva del proyecto y, por tanto, recoge la solución final del mismo. Todos los planos contenidos aquí forman parte de lo que puede entenderse como el juego de planos de trabajo del edificio. Respecto a las fechas, éstas van desde la primavera de 1968 en algunos casos, hasta bien avanzado 1969, lo cual es coherente con el período de construcción de la iglesia acotado anteriormente entre septiembre de 1968 y noviembre de 1969. Resulta curioso que, en estos planos, el formato de carátula que había venido usándose en los distintos juegos elaborados por el estudio de Aldo van Eyck cambia ahora notablemente; de hecho, casi podría decirse que no existe carátula formalizada como tal, ya que en su lugar (parte inferior derecha de los planos) tan sólo aparecen cinco pares de líneas paralelas donde apenas se rotula el nombre del proyecto, el tipo de información arquitectónica contenida, la numeración del plano, y la dirección y nombre del arquitecto, que reza como “prof. Aldo van Eyck arch.”.

291

10.1. **Planta cota cero**

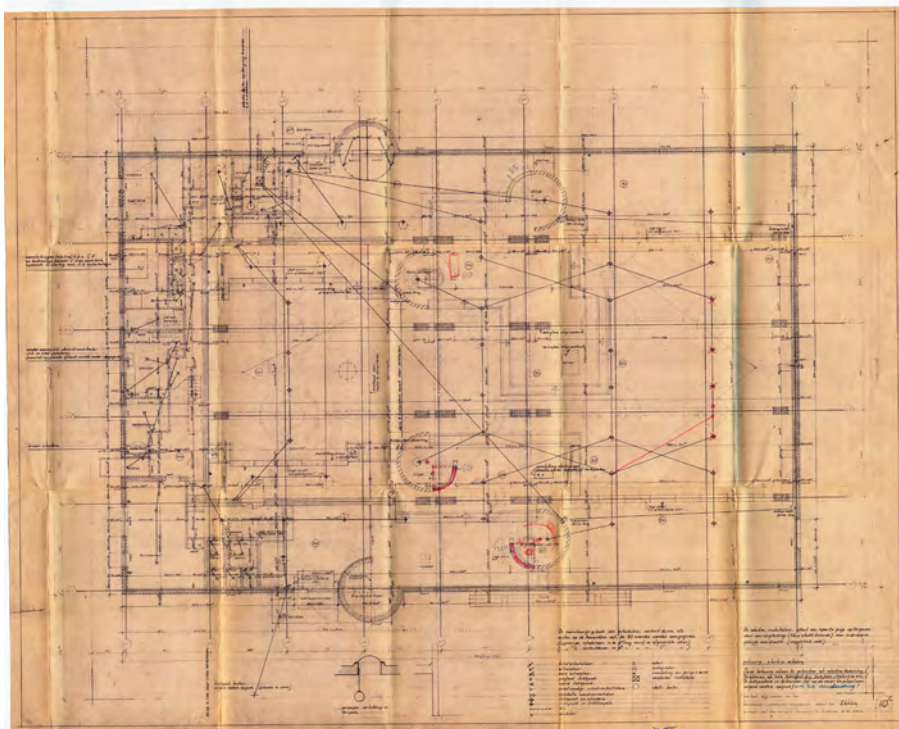
Nombre propio del plano: **blad 10**

Fecha: **no**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

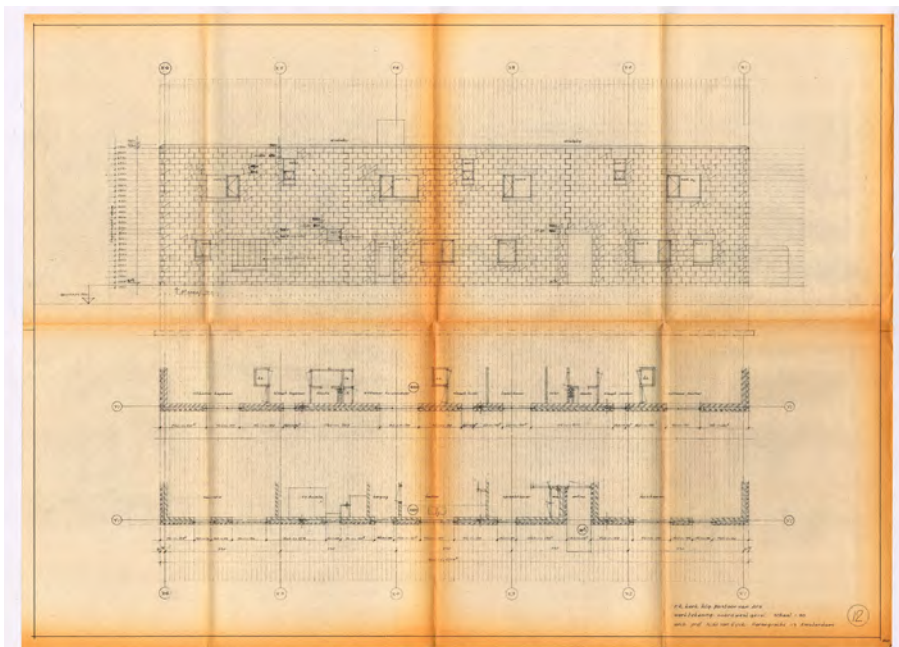
Escala: **1:50**

[Imagen 40] En un formato muy amplio (A0) se desarrolla el dibujo detallado de la planta baja del edificio. Prácticamente dos eran las cuestiones que faltaban por modificarse (nivel 9) para poder llegar a esta solución final del edificio (nivel 10): la capilla dedicada a la Virgen María (medio cilindro exterior a la fachada suroeste) ya se ha despojado del elemento vertical de



292

[Imagen 41]. Plano 10.2. Proyecto de electricidad e iluminación en planta baja.



[Imagen 42]. Plano 10.3. Fachada noroeste (desarrollo detallado en planta y alzado).

lucernario, de modo que ahora la luz natural se introduce cenitalmente en su interior a través de una sencilla perforación circular practicada en la cubierta, protegida a su vez por un vidrio transparente; y los lucernarios secundarios (distintos por tanto de los catorce principales que destacan en la cubierta y en el interior de la iglesia), todos ellos circulares, terminan por aparecer ya ajustados en número y posición.

A pesar de que recoge la solución definitiva de la iglesia, puede observarse como el plano es aprovechado para, a través del lápiz, señalar pequeñas modificaciones (aparecen tachados algún escalón y algún lucernario secundario en la zona de ampliación de culto), o incluir algún nuevo elemento, como sucede con la carpintería curva de cierre entre la nave central y la zona de ampliación de culto (materializada finalmente como una partición plegable) que parece esbozarse aquí.

10.2. **Proyecto de electricidad e iluminación en planta cota cero**

Nombre propio del plano: **blad 10^c**

Fecha: **no**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **1:50**

[Imagen 41] Nuevamente en un formato A0 y acompañado de una detallada leyenda, este plano refleja las instalaciones y los dispositivos eléctricos que afectan a la planta baja del edificio.

293

10.3. **Fachada noroeste (desarrollo detallado en planta y alzado)**

Nombre propio del plano: **blad 12**

Fecha: **no**

Firma o nombre (autoría): **Aldo van Eyck**

Escala: **1:50**

[Imagen 42] Se trata de un plano tamaño A1 en el cual se define en correspondencia diédrica el alzado de la fachada noroeste, y dos cortes horizontales de planta realizados a la altura de planta baja y planta primera respectivamente; es posible de esta manera detallar con exactitud —entre otros aspectos— la disposición de la rica fenestración de la fachada, así como los diferentes espesores del muro de bloque de hormigón.

3.4. ESQUEMA COMPOSITIVO DE LA IGLESIA

Este capítulo tiene como objeto aproximarse al esquema compositivo que subyace tras el diseño de proyecto de Pastoor Van Ars. En este sentido, resulta fundamental recuperar una consideración ya introducida en el capítulo anterior: van Eyck parece concebir (y desarrollar) su proyecto de iglesia principalmente a partir de la planta. La propia presencia —cuantitativa y cualitativa— de este tipo de planos representa el primordial indicador de la cuestión, máxime si se compara con el peso que el resto de dibujos (alzados, secciones, axonometrías, perspectivas, etc.) tiene en el contexto de toda la información gráfica consultada (archivo del arquitecto, archivo de la iglesia y archivo municipal). Sin embargo, lejos de tratarse de un caso aislado, parece ser éste un planteamiento coherente (e incluso esperable) con el modo habitual en el que Aldo van Eyck afrontaba sus proyectos. A este respecto —y como también se señalaba en el anterior capítulo— Sara Riboldi considera igualmente que es a partir de este tipo de bocetos y dibujos como el maestro neerlandés parece canalizar sus primeras ideas de proyecto, lo cual no es óbice para que, en su labor como arquitecto, van Eyck se caracterice por abordar (y dibujar) de manera minuciosa y variada todos y cada uno de los aspectos que configuran la obra de arquitectura: desde la espacialidad, la escala o la imagen urbana, hasta el propio detalle constructivo. En este sentido, el caso de Pastoor Van Ars no sólo representaría un buen ejemplo de este *modus operandi* del proceso creativo de Aldo van Eyck, sino que justificaría por qué la teoría desarrollada a continuación sobre el esquema compositivo del proyecto parte únicamente de los planos de planta de la iglesia.

297

Planteamiento de la hipótesis

En definitiva, el estudio pormenorizado del proyecto ha permitido reconocer la presencia de la sección áurea y la secuencia de Fibonacci en el esquema compositivo de planta de la iglesia. Concretamente, se ha detectado que el rectángulo en el que se inscribe la planta general del proyecto se elabora a partir de una modulación o retícula de 5×8 [Imagen 4] que vincula su diseño con los números de Fibonacci y con la sección áurea. En este sentido, las próximas páginas tratan de plasmar la investigación llevada a cabo a este respecto.

En el caso de la sección áurea, su presencia en el diseño de la planta se limita básicamente a la aparición de dos rectángulos áureos que, inscritos uno en el otro, establecen un eco geométrico: el perímetro exterior o planta general (5×8), y el espacio o volumen dedicado propiamente a la liturgia (5×3) [Imagen 13]. Es decir, considerando la proporción áurea como un principio matemático susceptible de influir en la construcción geométrica de

un proyecto, no parece que el caso de la iglesia de Aldo van Eyck en La Haya represente un ejemplo ortodoxo de la aplicación de la sección áurea al diseño arquitectónico. Sin embargo, la posición y relación entre los dos rectángulos descritos alude directamente a la construcción geométrica del rectángulo áureo a partir de un cuadrado, descrita por Euclides en *Los Elementos* [Imagen 1]. Es decir, la suma del rectángulo menor (5x3) a un cuadrado inicial (5x5), da lugar al rectángulo mayor (5x8), siendo ambos semejantes y áureos. En este sentido, la consulta de versiones del proyecto anteriores a la solución construida ha permitido observar dos interesantes aspectos. En primer lugar, se ha comprobado cómo el esquema compositivo de la planta aparece en numerosos bocetos iniciales de Aldo van Eyck, manteniéndose por tanto a lo largo de las diferentes y sucesivas versiones delineadas del proyecto. Y en segundo lugar, y respecto a la solución construida de la iglesia, se ha detectado que la no estricta coincidencia (geométrica-aritmética) de los dos rectángulos descritos en planta respecto a la figura del rectángulo áureo [Imagen 1] se debe a pequeñas variaciones que el módulo base experimenta en la últimas versiones del proyecto; es decir, en el momento en el que módulo base de la retícula de 5x8 dejó de ser un cuadrado perfecto, el valor de la cifra obtenida tras dividir el lado mayor de cada rectángulo por su respectivo lado menor comenzó a alejarse sutilmente del número de oro (Φ).

298

Por otro lado, esta alusión al módulo base de la retícula que compone la planta de la iglesia conduce hasta la presencia de la secuencia de Fibonacci en el proyecto. Se sabe que el cociente entre dos números de Fibonacci sucesivos (f_{n+1}/f_n) se acerca al número áureo (Φ). Y del mismo modo, si se construyen bloques (cuadrados) cuya longitud de lado sean los números de Fibonacci, se obtiene un dibujo que asemeja al rectángulo áureo [Imagen 2]. En este sentido, esta composición resultante parece coincidir exactamente con el esquema gráfico y conceptual que organiza la planta de la iglesia Pastoor Van Ars, planteando la hipótesis del uso deliberado de las relaciones de Fibonacci por parte de Aldo van Eyck. Complementariamente, el hecho que alguien como Dom Hans van der Laan¹⁰⁴ actuara como supervisor del proyecto¹⁰⁵ (intensificando así la relación personal de ambos arquitectos) parece concederle más crédito a la posibilidad de que Aldo van Eyck se interesara por la aplicación de estos principios matemáticos a su diseño arquitectónico.

¹⁰⁴ Dom. Hans van der Laan (1904-1991) fue un arquitecto holandés y monje benedictino que desarrolló una especial atención e interés a lo largo de toda su vida por los números, las medidas, las proporciones y la geometría en general.

¹⁰⁵ Esta circunstancia queda recogida en el libro de Francis Strauven *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (p. 486).

Aunque la presente tesis se ha podido llevar a cabo gracias a un estudio de campo del edificio, y a la consulta de todo el material original sobre el proyecto disponible en la actualidad, no ha sido posible localizar ningún documento escrito donde Aldo van Eyck dejara constancia de su intencionalidad respecto a la teoría expuesta. Por este motivo, la investigación que ahora se presenta se ocupa en primer lugar de describir la presencia del rectángulo áureo y de los números de Fibonacci en la planta de la iglesia, para posteriormente argumentar la hipótesis de la intencionalidad de Aldo van Eyck. En este sentido, y junto al hecho ya mencionado de la presencia de Hans van der Laan como supervisor del proyecto, se intentará justificar que, aún en el caso de que van Eyck no hubiera tenido la voluntad consciente de introducir ningún principio matemático en el diseño del proyecto, en algún momento debió ser reconocer la presencia del rectángulo áureo y de las relaciones de Fibonacci en la planta del mismo, lo que a su vez llevará a concluir que seguramente hubo intencionalidad por su parte.

Estado del arte

Considerando la bibliografía específica que se ocupa de la relación existente entre la sección áurea o los números de Fibonacci y el diseño arquitectónico, dos características le confieren al caso de la iglesia de Aldo van Eyck una cierta singularidad. Por un lado, se trata de un ejemplo donde el diseño arquitectónico (esquema compositivo de la planta) parece originarse a partir de las relaciones de Fibonacci, y no tanto a partir de los principios de la sección áurea, cuya presencia se circunscribe al eco geométrico de los dos rectángulos áureos. Y por otro lado, y considerando a su vez el subgrupo de publicaciones que estudian la presencia de los números de Fibonacci y/o la sección áurea en un diseño arquitectónico concreto, se trata de uno de los pocos ejemplos donde la obra en cuestión se enmarca dentro de la arquitectura moderna.

Es decir, por un lado, son numerosas y variadas las investigaciones dedicadas a estudiar la relación existente entre la arquitectura y la sección áurea desde un punto de vista teórico o más panorámico (sin profundizar por tanto en un único ejemplo). En este sentido, y menciono aparte de las obras fundamentales de autores como Luca Paccioli (*Compendium de divina proportione* y *Tractato*

de *l'architettura*), Albrecht Dürer¹⁰⁶ (*Underweysung der messung*), Serlio¹⁰⁷ (*Trattato di architettura*), Alberti¹⁰⁸ (*De re aedificatoria*), o Adolf Zeising y Gustav Theodor Fechner —todos ellos didácticamente expuestos junto a algunos otros por Rachel Fletcher¹⁰⁹ en “The Golden Section”—, existen publicaciones más recientes que sitúan la discusión de la proporción áurea y el diseño arquitectónico en diferentes momentos de la historia (incluyendo de hecho algún destacado caso del Movimiento Moderno): Rossi and Tout¹¹⁰ reflexionan sobre el conocimiento de la sección áurea en el antiguo Egipto, Jay Hambidge¹¹¹ se centra en el periodo de la Grecia clásica, George W. Hart¹¹² se adentra en la colaboración entre Paccioli y Leonardo Da Vinci para producir el libro *De Divina Proportione*, Marcus Frings¹¹³ se interesa por el tratamiento de la sección áurea dentro de la teoría arquitectónica, Marco Frascari y Livio Volpi Ghirardini¹¹⁴ reflexionan sobre su importancia a lo largo de la historia del arte, Alberto Pérez-Gómez¹¹⁵ profundiza sobre las figuras de

¹⁰⁶ DÜRER, Albrecht. *The Painter's Manual: A manual of measurements of lines, areas, and solids*. Eds. Walter L. Strauss and trans. of the 1525 edition. New York: Abaris Books, 1977.

¹⁰⁷ SERLIO, Sebastiano. *Sebastiano Serlio on architecture. Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, Vol. I, Books I-V. Trans. Vaughan Hart and Peter Hicks of the 1545 (I, II), 1544 (III, IV) and 1547 (V) editions. New Haven: Yale University Press 1996.

¹⁰⁸ ALBERTI, Leon Battista. *On the art of building in ten books*. Translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavenor. Cambridge: MIT Press, 1988.

¹⁰⁹ FLETCHER, Rachel. The Golden Section. *Nexus Network Journal*, 2006, 8, 1, 67-89.

¹¹⁰ ROSSI, C.; TOUT, C.A. Were the Fibonacci series and the golden section known in ancient Egypt? *Historia Mathematica*, 2002, 29, 101-113.

¹¹¹ HAMBIDGE, Jay. *The Parthenon and other Greek temples: their dynamic symmetry*. New Haven: Yale University Press, 1924.

¹¹² HART, George W. In the palm of Leonardo's hand: modeling Polyhedra. *Nexus Network Journal*, 2002, 4, 2, 103-112.

¹¹³ FRINGS, Marcus. The Golden Section in Architectural Theory. *Nexus Network Journal*, 2002, 4, 1, 9-32.

¹¹⁴ FRASCARI, Marco; GHIRARDINI, Livio Volpi. *Contra Divinam Proportionem*, Nexus II: Architecture and Mathematics, 1998, 65-74. Ed. Kim Williams. Edizioni dell'Erba, Florence.

¹¹⁵ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architecture as verb and the ethics of making*. Nexus IV: Architecture and Mathematics, 2002, 35-46. Eds. Kim Williams and Jose Francisco Rodrigues. Kim Williams Books, Florence.

Paccioli y Le Corbusier, el propio Le Corbusier¹¹⁶ escribe *Modulor I y II*, y Jay Kappraff¹¹⁷ recoge a su vez en un artículo el libro *The Theory of Proportion in Architecture* de P.H. Scholfield,¹¹⁸ donde —entre otros contenidos— se reconoce al Modulor como sistema de proporción arquitectónica basado en la sección áurea.

Complementariamente, también se pueden localizar un buen número de investigaciones que abordan el estudio de diseños arquitectónicos específicos, de distinta cronología, cuya construcción geométrica se habría basado en los principios de la sección áurea. Así, Marie-Thérèse Zenner¹¹⁹ sitúa la discusión en una iglesia románica francesa del siglo XI, T. Gil-López¹²⁰ reflexiona sobre el asunto en la bóveda de la capilla de la Presentación de la catedral de Burgos, Mark Reynolds¹²¹ estudia el uso de la sección áurea en la geometría generadora de la Capilla Pazzi de la Santa Croce de Florencia, Ben Nicholson, Jay Kappraff y Saori Hisano¹²² aportan el ejemplo de uno de los paneles del pavimento de la biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel, Rachel Fletcher¹²³

¹¹⁶ LE CORBUSIER. *Modulor I and II*. Trans. Peter de Francia and Robert Anna Bostock of the 1948 and 1955 editions. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

¹¹⁷ KAPPRAFF, Jay. *Musical proportions at the basis of systems of architectural proportions both ancient and modern*. Nexus: Architecture and Mathematics, 1996, 115-133. Ed. Kim Williams. Edizioni dell'Erba, Florence.

¹¹⁸ SCHOLFIELD, P. H. *The theory of proportion in architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1958.

¹¹⁹ ZENNER, Marie-Thérèse. Villard de Honnecourt and euclidean geometry. *Nexus Network Journal*, 2002, 4, 2, 81-100.

ZENNER, Marie-Thérèse. *Structural stability and the mathematics of motion in medieval architecture*, Nexus IV: Architecture and Mathematics, 2002, 63-79. Eds. Kim Williams and Jose Francisco Rodrigues. Kim Williams Books, Florence.

¹²⁰ GIL-LÓPEZ, T. The vault of the chapel of the Presentation in Burgos Cathedral: Divine Canon? No, Cordovan proportion. *Nexus Network Journal*, 2012, 14, 177-189.

¹²¹ REYNOLDS, Mark. *A new geometric analysis of the Pazzi Chapel in Santa Croce, Florence*. Nexus III: Architecture and Mathematics, 2000, 105-121. Ed. Kim Williams. Pacini Editore, Pisa.

¹²² NICHOLSON, B.; KAPPRAFF, J. & HISANO, S. *The hidden pavement designs of the Laurentian Library*. Nexus II: Architecture and Mathematics, 1998, 87-98. Ed. Kim Williams. Edizioni dell'Erba, Florence.

¹²³ FLETCHER, Rachel. Palladio's Villa Emo: The golden proportion hypothesis defended. *Nexus Network Journal*, 2001, 3, 2 (Summer-Autumn), 105-112.

FLETCHER, Rachel. *Golden proportions in a great house: Palladio's Villa Emo*. Nexus III: Architecture and Mathematics, 2000, 73-85. Ed. Kim Williams. Pacini Editore, Pisa.

y Lionel March¹²⁴ protagonizan una interesante discusión sobre el caso de la Villa Emo de Palladio, J. J. Burckhardt¹²⁵ analiza la presencia de la sección áurea en una casa en Basilea de 1871, y el propio Steven Holl¹²⁶ en *Anchoring* reconoce la influencia y aplicación de este principio matemático en su propia producción arquitectónica.

Sin embargo, no resulta tan sencillo localizar publicaciones que planteen la utilización de los números de Fibonacci en la composición geométrica del diseño arquitectónico, pudiendo no obstante destacar dos casos concretos. En 2004 Maria Teresa Bartoli¹²⁷ exponía el caso del Palazzo della Signoria, en cuyo alzado había detectado la presencia repetida del rectángulo de Fibonacci; al tratarse de uno de los edificios (no religioso) más importantes de la arquitectura gótica, y teniendo en cuenta también el ejemplo del Palazzo Strozzi construido aproximadamente dos siglos más tarde, la autora concluía afirmando la importancia que la secuencia de Fibonacci había tenido en la arquitectura florentina. Y en 2009 J. H. Park y H. K. Lee¹²⁸ publicaban su estudio sobre la casa Braxton-Shore de Rudolph Schindler en 1930. Al vincular los autores el sistema de proporciones en que se basa el diseño de la casa con la secuencia de Fibonacci (además de con la secuencia de Lucas, o con las proporciones musicales), y tratarse de un edificio perteneciente a la arquitectura moderna, este artículo se convierte prácticamente en la única publicación que comparte las dos singularidades mencionadas anteriormente al respecto del caso de Pastoor van Ars.

La sección áurea y los números de Fibonacci.

Hacia el año 300 a. C. la Sección áurea fue definida por Euclides en su tratado matemático *Los Elementos* de la siguiente manera:

¹²⁴ MARCH, Lionel. Palladio's Villa Emo: The golden proportion hypothesis rebutted. *Nexus Network Journal*, 2001, 3, 4 (Summer-Autumn), 85-104.

¹²⁵ BURCKHARDT, J.J. The golden section in a house in Basel from 1871. *Historia Mathematica*, 1986, 13, 289-289.

¹²⁶ HOLL, Steven. *Anchoring: Steven Holl, selected projects 1975-1988*. New York: Princeton Architectural Press, 1989.

¹²⁷ BARTOLI, Maria Teresa. *The Sequence of Fibonacci and the Palazzo della Signoria in Florence*. Nexus V: Architecture and Mathematics, 2004, 31-42. Eds. Kim Williams and Francisco Delgado Cepeda. Kim Williams Books, Florence.

¹²⁸ PARK, J.H.; LEE, H.K. The proportional design in Rudolph M. Schindler's Braxton-Shore House of 1930. *Journal of Asian architecture and building engineering*, 2009, 8, 33-39.

Se dice que una línea recta está dividida entre el extremo y su proporcional cuando la línea entera es al segmento mayor como el mayor es al menor.



Así, el número áureo (Φ) puede definirse como el valor numérico de la proporción que guardan entre sí dos segmentos de recta "a" y "b" que cumplen la siguiente relación:

$$(a+b)/a = a/b$$

Si se le asigna al segmento menor "b" el valor de 1 y se desarrolla esta expresión matemática, se llega entonces a la siguiente ecuación de segundo grado:

$$a^2 - a - 1 = 0$$

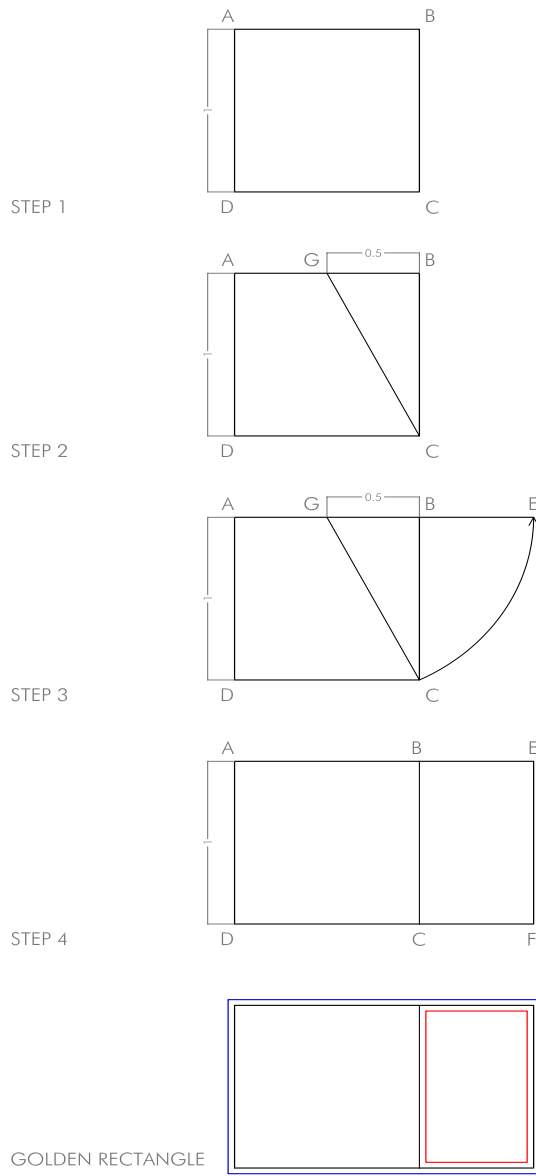
Cuya solución positiva es:

$$a = (1 + \sqrt{5})/2$$

303

Lo que significa que el valor de "a" sería 1,6180339887..., quedando así definida la relación existente entre a/b y el valor del número áureo. Es decir, dado un segmento de dimensión "x" obtendremos su sección áurea si lo dividimos por el número Φ (1,618033...); o si queremos calcular el valor inicial del que es proporción áurea un segmento "y", a su vez tendremos que multiplicarlo por Φ . Por tanto, el número áureo representa en realidad una determinada relación dimensional que se establece entre dos elementos que forman parte de un conjunto, un producto o una composición mayor, o que sencillamente están vinculados entre sí. En este sentido, ha sido habitual que en historia del arte o de la arquitectura haya primado este concepto de proporcionalidad por encima de la componente propiamente numérica. Por consiguiente, no es necesario que la relación dimensional (división) entre dos entidades u objetos se ajuste con exactitud a todos los decimales de Φ para considerar que se hallan en proporción áurea, sino que basta con que su valor se quede razonablemente próximo a éste. Una muestra inmejorable de esta afirmación la encontramos en la ampliamente documentada relación existente entre la sección áurea y la sucesión de Fibonacci.

Se conoce como los Números de Fibonacci a la siguiente sucesión que tiende a infinito: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144... donde cada término se



[Imagen 1]. Construcción geométrica del rectángulo áureo a partir de un cuadrado.

obtiene con la suma de los dos anteriores (por ejemplo: $21 = 8 + 13$, ó $55 = 21 + 34$). Matemáticamente se diría que consiste en cualquier sucesión donde, partiendo de dos números iniciales a_1 y a_2 , la ley de recurrencia es:

$$a_n = a_{n-1} + a_{n-2}$$

En cualquier caso, en este momento la particularidad más interesante de esta sucesión consiste en que el cociente entre dos términos consecutivos se aproxima al número áureo (1'6180339...). Por ejemplo:

$$8/5 = 1.6$$

$$13/8 = 1.625$$

$$21/13 = 1.615384...$$

$$34/21 = 1.619047...$$

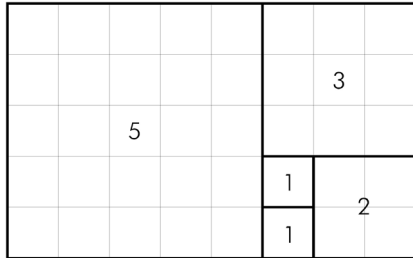
$$55/34 = 1.617647...$$

En este sentido, una de las ternas más recurrentes en historia del arte a la hora de aplicar los principios de proporcionalidad que encierra la sección áurea es la formada por los números 8, 5 y 3: en efecto, si dividimos 8 entre 5 obtenemos 1,6, por lo que se considera que 5 es la sección áurea de 8; y a su vez, el resultado de dividir 5 entre 3 es 1,666... por lo que también se considera que 3 es la sección áurea de 5 (y así para todos sus respectivos múltiplos). De este modo, se acepta que entre 8, 5 y 3 se cumple la definición inicial de Euclides de que una línea recta (de valor 8 en este caso) está dividida entre el extremo y su proporcional cuando la línea entera es al segmento mayor (8/5) como el mayor es al menor (5/3), es decir, aproximadamente 1,6.

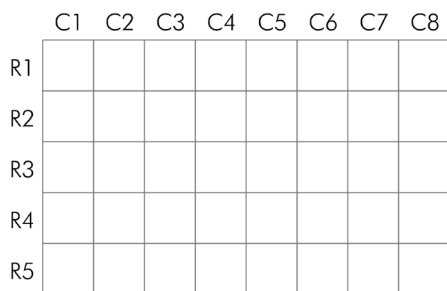
Sin embargo, el otro modo habitual de definir la sección áurea resulta mucho más ilustrativo para el caso que nos ocupa de la Iglesia de Aldo van Eyck en La Haya: el **rectángulo áureo**. Así, compuesta por una secuencia de cuatro pasos, la figura aportada muestra cómo a partir de un cuadrado podemos obtener un rectángulo donde su lado menor representa la sección áurea de su lado mayor [Imagen 1].

Paso 1: se parte de un cuadrado ABCD cuyo lado recibe el valor de 1.

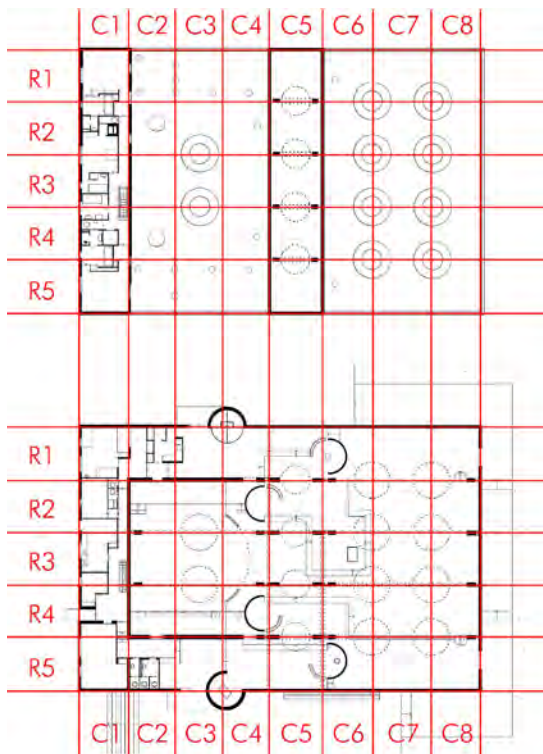
Paso 2: se obtiene el punto G sin más que dividir uno de los lados de este cuadrado por la mitad.



[Imagen 2]. Rectángulo de Fibonacci (1-1-2-3-5).



[Imagen 3]. Trama sobre la que se traza el rectángulo de Fibonacci (Imagen 2).



[Imagen 4]. Trama de 5x8 (Imagen 3) sobre las plantas de la iglesia.

Paso 3: se prolonga el lado AB y con centro en G se traza un arco de radio GC que da el punto E¹²⁹.

Paso 4: el rectángulo AEFD obtenido a partir del cuadrado inicial es un rectángulo áureo; es decir, AD es la sección áurea de AE, o lo que es lo mismo, si dividimos AE entre AD obtendremos el número áureo (1,6180339...). Y lógicamente, para calcular el valor de AE no tenemos más que multiplicar AD (o AB) por Φ :

$$AE = AB \times \Phi$$

$$AE = 1 \times 1.618033...$$

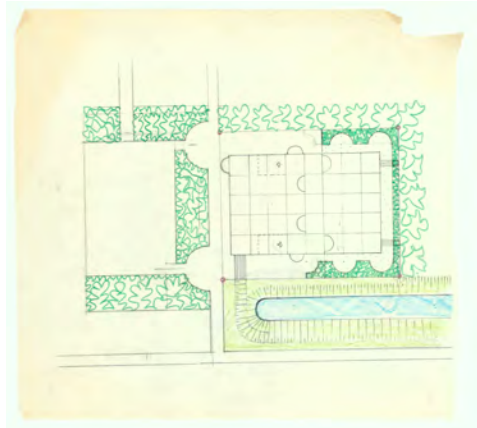
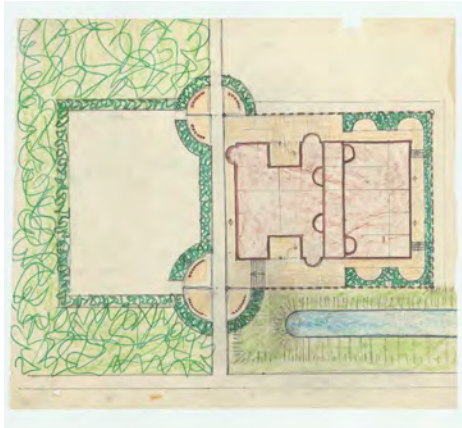
$$AE = 1.618033...$$

Pero además, existe una singularidad añadida en esta operación: el rectángulo menor que forman BEFC es semejante al rectángulo mayor que lo contiene, siendo por tanto también áureo. Y por tanto, si partiendo de este rectángulo BEFC se repitiera la operación para inscribir en su interior un cuadrado de lado CF, el rectángulo restante de esta operación, tangente al cuadrado e inscrito igualmente en BEFC, sería también áureo. Es decir, se trata de un eco geométrico.

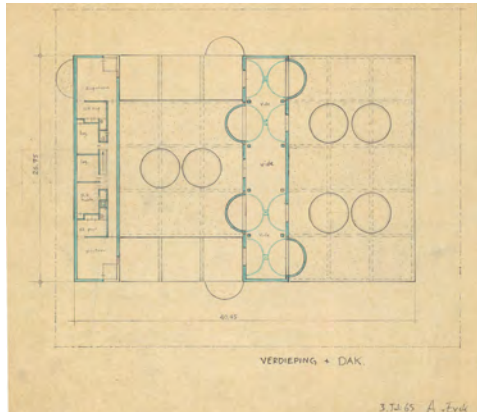
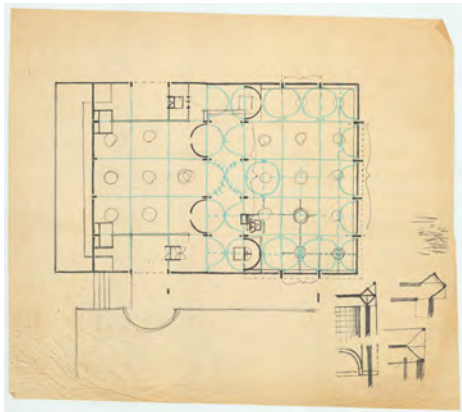
A este respecto, también es posible desarrollar una construcción geométrica de la secuencia de Fibonacci que la vincula con este modo de definir la sección áurea. Lo que puede llamarse **Rectángulo de Fibonacci** se obtiene al construir bloques (cuadrados) cuyas longitudes de lado equivalen a los números de Fibonacci, resultando así una figura semejante al rectángulo áureo. Así, comenzando por cuadrados de valor unitario (1x1), y tras ir agregando más unidades con el objetivo de ir componiendo bloques que satisfagan el orden aritmético de la propia secuencia, después de los cuatro primeros pasos se obtendría el siguiente rectángulo [Imagen 2].

En este sentido, se puede establecer que esta figura o rectángulo de Fibonacci se origina a partir de una malla o retícula infinita de cuadrados idénticos (de dimensión 1x1), sobre la que sería posible ir grafiando progresivamente los bloques equivalentes al resto de la secuencia. De este modo, en el ejemplo aportado, los diferentes bloques (1, 2, 3 y 5) se grafiarían sobre una trama compuesta por 5 bandas horizontales (o filas) y 8 bandas verticales (o columnas) [Imagen 3].

¹²⁹ Nótese que en este punto el segmento AE queda dividido entre el extremo y su proporcional. Es decir, la sección áurea de AE sería AB, mientras que a su vez la proporción áurea de AB sería BE.



[Imagen 5] [Imagen 6]



[Imagen 7] [Imagen 8]

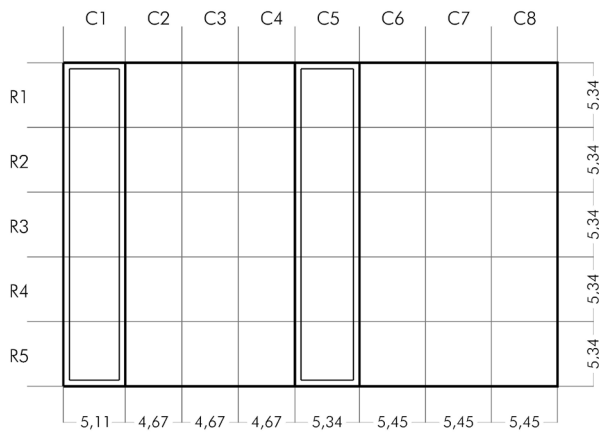
La presencia de los números de Fibonacci y del rectángulo áureo en la iglesia.

De acuerdo con las últimas figuras o imágenes vistas, si se tomara cualquier planta de Pastoor Van Ars (planta baja, planta primera o planta de cubierta) sería posible observar cómo su esquema compositivo podría encajar casi perfectamente dentro de esta retícula de 5 filas por 8 columnas [Imagen 4]. De hecho, es este esquema compositivo la herramienta que parece servir de base para la organización espacial de la iglesia y la distribución del programa. En este sentido —y como también se ha descrito en capítulos anteriores—, la primera banda vertical C1 comprende el desarrollo de la casa parroquial en planta baja y planta primera (6,75 m de altura), las columnas C2+C3+C4 configuran un volumen que recoge los accesos principales y la zona de ampliación para la liturgia (4,75 m), la banda vertical C5 corresponde a la nave central de la iglesia (9,75 m), y las tres últimas columnas C6+C7+C8 comprenden el espacio destinado a la celebración litúrgica o zona de cripta (4,75 m). Complementariamente, también el esquema estructural del proyecto y el sistema de iluminación natural (cenital) parecen ceñirse a esta modulación: si las seis líneas horizontales de esta retícula representan los trazos por donde discurren los seis planos estructurales principales del proyecto, también los grandes lucernarios cilíndricos de cubierta se ubican de acuerdo a estas líneas y sus intersecciones [Imagen 4].

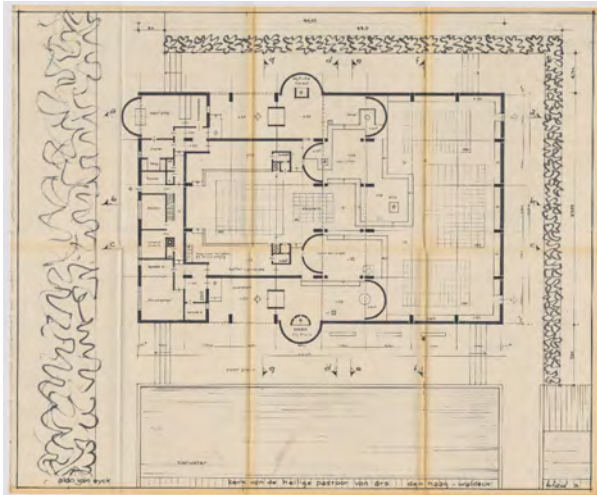
309

La información gráfica original consultada parece reforzar la idea del uso de las relaciones de Fibonacci en el diseño de la planta de la iglesia. Es decir, la revisión de los bocetos y planos delineados del proyecto permite observar cómo el propio Aldo van Eyck dejó constancia gráfica de esta malla de 5x8 en la planta de muchos de sus dibujos. A modo de muestra, se aportan dos planos de situación (pertenecientes a distintos momentos en la evolución del proyecto) que ilustran sendas plantas de cubierta trazadas conforme a un despiece interior de 5 filas y 8 columnas [Imagen 5] e [Imagen 6], un boceto de planta baja basado en una retícula de 5x8 equivalente (si bien en este caso el esquema tan sólo se colorea en la parte del proyecto que recoge propiamente el programa de iglesia) [Imagen 7], y también un plano delineado de planta primera que, perteneciente igualmente a un diseño intermedio del edificio, parece recoger un despiece geométrico basado en las relaciones de Fibonacci (5x8) [Imagen 8].

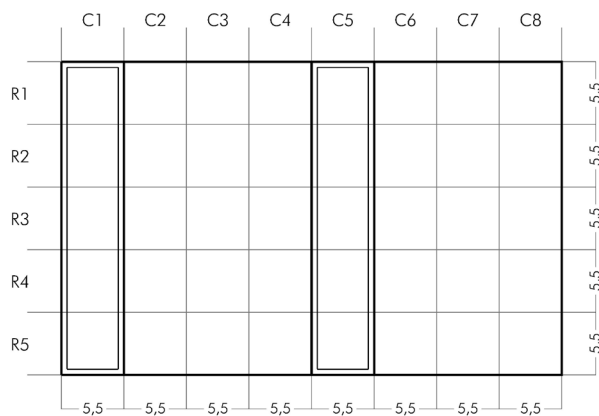
En cualquier caso, un análisis más detenido de las plantas de la solución final del proyecto (1968) permite caracterizar más ajustadamente esta presencia de las relaciones de Fibonacci en el esquema compositivo de la planta de la iglesia. En este sentido, si bien las discrepancias derivadas en un primer momento de este estudio podían plantear algún interrogante, lo cierto es que



[Imagen 9] Dimensiones de la modulación de la planta construida de la iglesia.



[Imagen 10] Plano de planta baja perteneciente al Nivel 3 (evolución del proyecto).

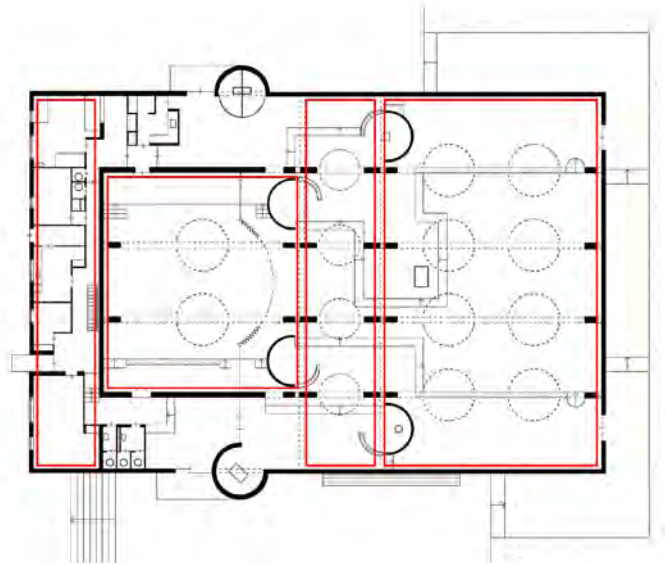


[Imagen 11] Dimensiones de la modulación de la planta de la iglesia (Nivel 3).

la justificación de las mismas ciertamente termina enriqueciendo la hipótesis propuesta.

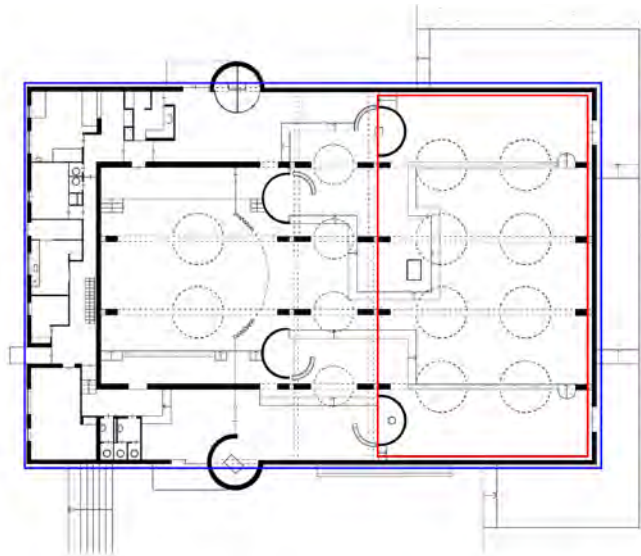
Por un lado, cabe comprobar si la presencia de los números de Fibonacci descrita hasta el momento (principalmente conceptual) viene acompañada también de una correspondencia aritmética (dimensional). A este respecto y atendiendo a las medidas del proyecto, la superposición del rectángulo de Fibonacci visto [Imagen 2] sobre la planta del edificio [Imagen 4] demostraría que no se produce una coincidencia exacta entre las rejillas de ambos esquemas, debido a que el módulo base (cuadrado) de la retícula de la iglesia no es completamente constante. Es decir, si bien el ancho de las seis bandas horizontales del esquema compositivo de la planta no varía (5,34 m), no sucede lo mismo con las ocho bandas verticales o columnas que, de acuerdo con el programa y la organización espacial descrita, presentan cuatro cotas diferenciadas: 5,11 m (casa parroquial), 4,67 m (zona de ampliación), 5,34 m (nave central) y 5,45 m (zona de cripta) [Imagen 9]. Sin embargo, y a juzgar por la propia evolución del proyecto, esta circunstancia parece deberse a pequeñas variaciones dimensionales que Aldo van Eyck va introduciendo progresivamente en el esquema organizativo de la planta, con el objeto de ir optimizando la distribución espacial del programa. Así, un plano de planta baja perteneciente a una solución del proyecto anterior a junio de 1965 (descrito dentro del “nivel 3” en el capítulo anterior) [Imagen 10] muestra claramente como en esos momentos iniciales la retícula de la que partía van Eyck presentaba un módulo base constante (5,5 x 5,5 m en este caso) [Imagen 11], lo cual reforzaría la idea de que conceptualmente el diseño de la planta pudo basarse en las relaciones de Fibonacci.

Y por otro lado, y a la vista de la ausencia de correspondencia directa entre la organización del programa de la iglesia [Imagen 12] y los bloques determinados por los números de Fibonacci [Imagen 2], cabe plantearse la verdadera incidencia de éstos en la configuración del proyecto. En este sentido, resulta evidente que la decisión de un arquitecto de utilizar un determinado principio compositivo (matemático o no) a la hora de proyectar, no implica la imposibilidad de limitar su ámbito de actuación de acuerdo con las necesidades funcionales del proyecto, o con la propia libertad creativa. Es decir, aún en el caso de que hubiera existido intencionalidad de recurrir al rectángulo de Fibonacci como plantilla para organizar geoméricamente también el programa de la iglesia, las propias necesidades o particularidades de éste habrían dificultado sobremanera poder ajustar cada uno de los usos diferenciados a los distintos bloques equivalentes a la secuencia 1-1-2-3-5, contenidos en la retícula de 5 filas x 8 columnas [Imagen 2]. Por tanto, dando por válida la hipótesis de que van Eyck recurriera a los números de Fibonacci para el diseño de su iglesia, su uso se circunscribiría a la configuración del



[Imagen 12] Distribución espacial del programa de la iglesia. De izquierda a derecha: casa parroquial, zona de ampliación, nave central y zona de cripta.

312



[Imagen 13] Forma y posición que ocupa la zona de cripta dentro de la planta general de la iglesia (equivalencia con la figura del rectángulo áureo construido a partir de un cuadrado).

esquema compositivo de planta a partir de las relaciones que plantea la propia secuencia. De hecho, atendiendo únicamente a la distribución espacial del programa de la iglesia [Imagen 12], sería más sencillo establecer un paralelismo geométrico entre la planta del proyecto y la figura del rectángulo áureo.

En este sentido, podría no ser casual la posición que ocupa la zona de cripta dentro del contexto de la planta general del proyecto. Esto es, teniendo en cuenta que la cripta de Pastoor Van Ars alberga el uso más destacado o característico del programa de una iglesia católica (la celebración de la liturgia propiamente), resulta interesante construir el siguiente esquema simplificado de planta que ilustra gráficamente esta circunstancia [Imagen 13]. Así, la comparación de este esquema con la figura del rectángulo áureo AEFD obtenido a partir de un cuadrado ABCD [Imagen 1], además de potenciar el paralelismo geométrico señalado, muestra como la zona de cripta parece ocupar una posición señalada dentro de la composición de la planta. Simbólicamente, sería como si el espacio reservado para la liturgia representara a su vez la construcción geométrica de la sección áurea del proyecto.

Discusión sobre la intencionalidad de Aldo van Eyck.

313

Como ya se apuntaba en la introducción, la investigación de campo sobre el edificio no ha permitido localizar ningún escrito o testimonio de Aldo van Eyck que afirme de forma explícita su intencionalidad de diseñar la planta de su iglesia a partir de las relaciones de Fibonacci y el rectángulo áureo. Asimismo, tampoco se tiene constancia de que exista ningún tipo de documento o publicación de autoría distinta al propio van Eyck que se refiera —o haga siquiera mención— a la teoría expuesta. Por consiguiente, cabe preguntarse si pudo ser una casualidad que la planta de la iglesia terminara acusando la presencia descrita de los números de Fibonacci y de la sección áurea, o si esta circunstancia responde más bien al caso contrario. Es decir, ¿fue o no Van Eyck consciente de esta circunstancia? Y, en el caso de que así fuera, ¿hubo intencionalidad por su parte o simple consciencia del hecho casual?

Partiendo de la hipótesis de que la presencia de las relaciones de Fibonacci y el rectángulo áureo en la planta del proyecto se debiera a una circunstancia casual, la documentación gráfica original sugeriría que no se trató en cualquier caso de una casualidad de última hora. Así, al haber identificado la presencia de estas geometrías en algunos de los primeros bocetos de van Eyck (véase a modo de ejemplo [Imagen 5], [Imagen 6] e [Imagen 7]), así como en los distintos juegos de planos delineados correspondientes a

la evolución del proyecto (véase a modo de ejemplo [Imagen 8] e [Imagen 10]), parece evidente que el esquema compositivo descrito en la planta de la iglesia [Imagen 4] no surgió a consecuencia de una modificación fortuita del proyecto en el último momento.

Por otro lado, y partiendo nuevamente de la no intencionalidad de van Eyck, cabe plantearse si toda esta casuística pudo pasar desapercibida a los ojos de alguien como él. Es decir, desde el momento en que es posible identificar la secuencia de Fibonacci y el rectángulo áureo en el diseño del proyecto, parece lógico preguntarse si, en el caso que dicha presencia se hubiera debido a un hecho casual, van Eyck no hubiera caído en la cuenta de que el esquema compositivo de su planta reflejaba esas relaciones geométricas. En este sentido, la caracterización del personaje (abordada ampliamente en “2. Escrita: la dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck a través de su discurso teórico”) parece aportar la información definitiva para dilucidar la cuestión de fondo ya que, junto a su condición de destacado arquitecto de la Modernidad y defensor del patrimonio intelectual de las Vanguardias, Aldo van Eyck fue un hombre decididamente culto que se interesó (entre otras cosas) por el arte y la arquitectura de otros tiempos y otras latitudes.

314

Así, dos aspectos de la personalidad de Aldo van Eyck resultan en este momento especialmente interesantes: su devoción por las letras y la cultura en general, y su buen conocimiento del arte y la arquitectura clásicos. En este sentido, y de nuevo partiendo de la hipótesis de su no intencionalidad, parece improbable que alguien con su formación no llegara a detectar la presencia —teóricamente casual— de las relaciones de Fibonacci o del rectángulo áureo en la planta de su iglesia. De hecho, teniendo en cuenta que en la mayoría de los planos de planta desarrollados durante la fase de diseño se produce esta presencia, y que dicha fase se prolonga desde 1963 a 1968, resulta aún más extraño pensar que durante esos cinco años Aldo van Eyck no fuera capaz de reconocer estas relaciones geométricas en los planos que le acompañaban casi a diario y que, según Joseph Rykwert¹³⁰, él mismo delineaba.

Finalmente, una última particularidad parece apuntalar la hipótesis de que Aldo van Eyck pudo utilizar intencionadamente las relaciones de Fibonacci

¹³⁰ Joseph Rykwert es el autor de uno de los textos introductorios del libro *Aldo van Eyck: Works*, editado por Vincent Ligtelijn. Concretamente en la página 11 del citado libro, Rykwert recoge una anécdota personal de Aldo van Eyck a principios de los años 60 del siglo pasado en la que éste, invitado por el propio Rykwert para dar una conferencia, afirmaba en una breve conversación con otro arquitecto: “No tendré gente haciendo dibujos para mí ¡Me lo paso demasiado bien dibujándolos yo mismo!” (*I will not have people doing drawings for me. I enjoy doing them myself too much!*).

y el rectángulo áureo para desarrollar el esquema compositivo de planta de su proyecto de iglesia en La Haya: la presencia de Hans van der Laan durante la fase de diseño. Como se explicaba en el capítulo dedicado a la “contextualización”, cuando en 1963 el Obispado de Róterdam formaliza su encargo para que Aldo van Eyck diseñe y construya una iglesia en La Haya, una de las pocas condiciones que impone es la supervisión del proyecto por parte de un ‘mentor’. Un mentor que debía ser un arquitecto especializado en la construcción de templos católicos, y que además podía ser propuesto por el propio van Eyck. Es por tanto de este modo como Hans van der Laan (quien además de arquitecto era monje benedictino) se convierte en el ‘mentor’ del proyecto, y en el supervisor oficial de las autoridades religiosas respecto al diseño de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya.

Formado como arquitecto en la Escuela de Delft, Dom. Hans van der Laan (1904-1991) cuenta en su haber con tres textos principales: *El número plástico*, *Liturgia y arquitectura*, y *El espacio arquitectónico*. A través de su producción escrita, el longevo arquitecto neerlandés plasma el grueso de las reflexiones arquitectónicas que caracterizan su trayectoria, entre las que destaca su interés por la configuración del espacio religioso, o la relación entre arquitectura y naturaleza. No obstante, seguramente el común denominador del pensamiento de van der Laan lo constituyen las medidas y las proporciones: los números, siendo su descubrimiento y aplicación arquitectónica del número plástico¹³¹ una buena muestra de su dedicación por las cuestiones matemáticas y geométricas. En este sentido, de un modo análogo a como sucede entre el número áureo y la sucesión de Fibonacci, también es posible vincular el número plástico con la sucesión de Padovan y con la sucesión de Perrin, de manera que en ambos casos el límite al que tiende el cociente entre un término y el inmediatamente anterior es el número plástico. No en vano, según Aarts, Fookink y Kruijtzter¹³² el número áureo y el número plástico constituyen los llamados números mórficos.

315

En definitiva, si bien la presencia identificada en el esquema compositivo de la planta de Pastoor Van Ars corresponde a las secuencia de Fibonacci y al rectángulo áureo (y no a la casuística expuesta del número plástico), no parece descabellado pensar que, fruto de esta vinculación profesional y personal con Hans van der Laan, Aldo van Eyck hubiera terminado desarrollando un interés por aplicar este tipo de principios geométricos al diseño de su proyecto. Al fin

¹³¹ PADOVAN, Richard. *Dom Hans van der Laan and the Plastic Number*, Nexus IV: Architecture and Mathematics, 2002, 181-193. Eds. Kim Williams and Jose Francisco Rodrigues. Kim Williams Books, Florence.

¹³² AARTS, J.; FOOKINK, R.; KRUIJTZER, G. Morphics Numbers. *Nieuw Archief voor Wiskunde*, 2001, 5-2, maart, 56-58.

y al cabo, en todos los casos la cuestión de fondo radica en la importancia de las proporciones a la hora de configurar y percibir el espacio arquitectónico, y en la capacidad de este tipo de principios matemáticos para participar de la fase creativa del arquitecto.

Vinculación con la dimensión humana de la arquitectura.

En cualquier caso, parece lógico pensar que, tras la decisión de van Eyck de considerar las relaciones de Fibonacci y la sección áurea en el diseño de la iglesia, existiría una voluntad de dotar al edificio de aquellas cualidades que históricamente se han venido asociando con estos principios, como el orden, la armonía, o la belleza. Sin embargo, de acuerdo con su concepto de la dimensión humana de la arquitectura —abordado en los primeros capítulos de la tesis—, resulta más que probable que este hecho no constituyera un fin en sí mismo, sino más bien un intento de optimizar la experiencia del edificio por parte de sus futuros usuarios. Es decir, si en relación al propio programa de iglesia católica (y como también el cliente esperaba) sería imperativo generar en el edificio un ambiente interior que invitase a la quietud, a la reflexión y a la experiencia religiosa, ¿qué mejor modo de lograrlo que componiendo un espacio arquitectónico armonioso y equilibrado capaz de contribuir a una vivencia de este tipo por parte de sus usuarios? Por tanto, seguramente también tras esta estrategia de proyecto de Aldo van Eyck se escondiera una preocupación e interés sensible por aquellas cuestiones humanas y personales de la arquitectura.

316

Casual (y sintomáticamente), uno de los primeros testimonios recogidos en las sucesivas visitas a la iglesia terminó ilustrando de un modo tan inconsciente como certero esta cuestión. Así, en el transcurso de una conversación acerca del edificio, una de las religiosas que residían en la casa parroquial de Pastoor Van Ars relató cómo —aún sin ser capaz de justificarlo o razonarlo— la primera vez que accedió a la iglesia percibió “una suerte de orden matemático, como divino, que impregnaba aquel espacio interior”. Ciertamente, al ser preguntada, la hermana María Foederis¹³³ contaba con una formación universitaria en ciencias exactas, pero no lo es en menor medida que, pese a esta circunstancia, no pudo identificar que su reconfortante vivencia del lugar se debía a la presencia en planta de los principios de la sección áurea. Es decir, sea cual sea la causa, lo cierto es que el efecto de quietud, armonía y paz que este orden oculto induce en el visitante parece vincular esta experiencia

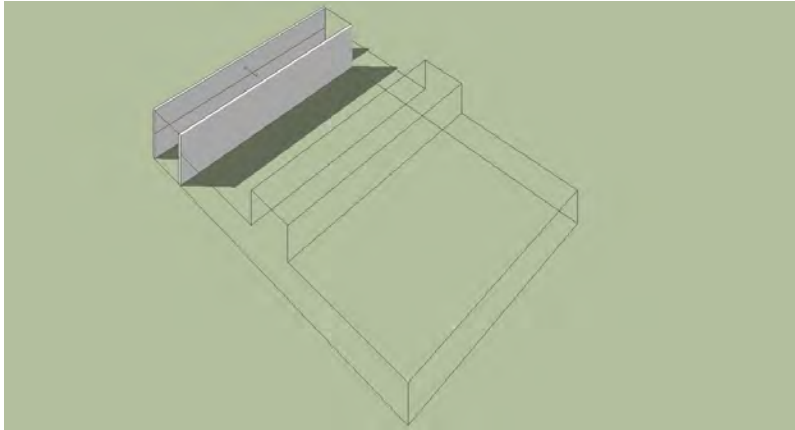
¹³³ La hermana María Foederis Arca Bolwerk residió en la casa parroquial de la iglesia Pastoor Van Ars únicamente durante algunos días del mes de agosto de 2011.

espacial con la aplicación intencionada a la arquitectura del concepto de dimensión humana de Aldo van Eyck.¹³⁴

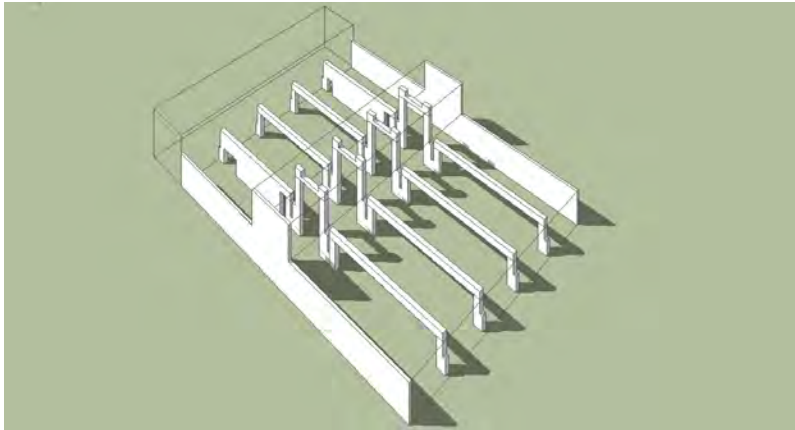
¹³⁴ Y quizás esta circunstancia pueda explicar precisamente el porqué Van Eyck no sintió la necesidad de dejar ninguna alusión explícita sobre su recurso a la teoría de la sección áurea, en el sentido que su verdadero objetivo sería lograr el esperado (y anónimo) efecto descrito en los futuros usuarios de la iglesia, y no tanto su divulgación y protagonismo previo.

3.5. ESQUEMA CONSTRUCTIVO DE LA IGLESIA

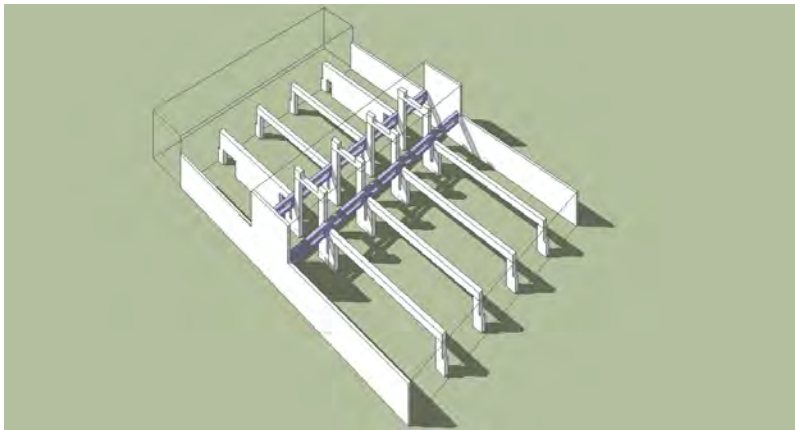
Como ya se ha adelantado en la introducción general, las primeras conversaciones mantenidas con Francis Strauven hacia enero de 2011 resultaron determinantes para decidir finalmente qué edificio de Aldo van Eyck estudiar en mayor profundidad dentro de la presente tesis doctoral. Conocedor de las intenciones e inquietudes de la investigación, ya desde el primer momento su principal sugerencia fue dirigir la mirada hacia la iglesia católica Pastoor Van Ars en La Haya. Mención aparte del gran valor arquitectónico del propio edificio, dos motivos fundamentales justificaban la recomendación de Strauven: lo poco que se había investigado el edificio hasta la fecha a pesar de ser una de las mejores obras de Van Eyck, y el interés y la originalidad de su solución constructiva. En este sentido, el estudio de la obra no sólo certifica la singularidad de este planteamiento, sino que prueba cómo a pesar de su aparente complejidad, el proyecto en realidad se organiza a partir de un esquema constructivo tan racional como inteligible. Es decir, la propuesta final del proyecto (esencial y ordenada) se apoya coherentemente sobre una solución constructiva consistente y depurada que, a su vez, contempla un esquema estructural basado en cualidades análogas. Esta manera de enfocar la materialización del edificio converge asimismo con la depuración formal desarrollada a lo largo de la evolución del proyecto —abordada en un ítem anterior—, incidiendo así sobre esa ‘búsqueda de lo esencial en el lenguaje arquitectónico’ tan distintiva de la trayectoria de Aldo van Eyck.



[Imagen 1] Muros de carga (cerramiento-estructura) del volumen de la casa parroquial.



[Imagen 2] Los seis planos constructivos principales de la iglesia.

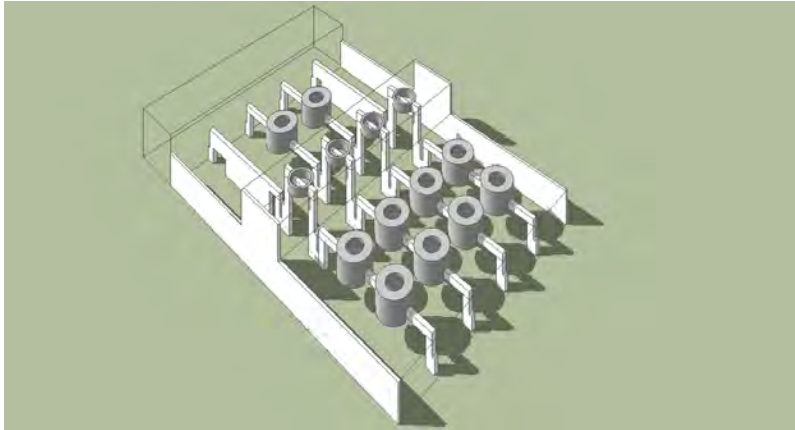


[Imagen 3] Las dos vigas de arriostrado de los seis planos constructivos principales.

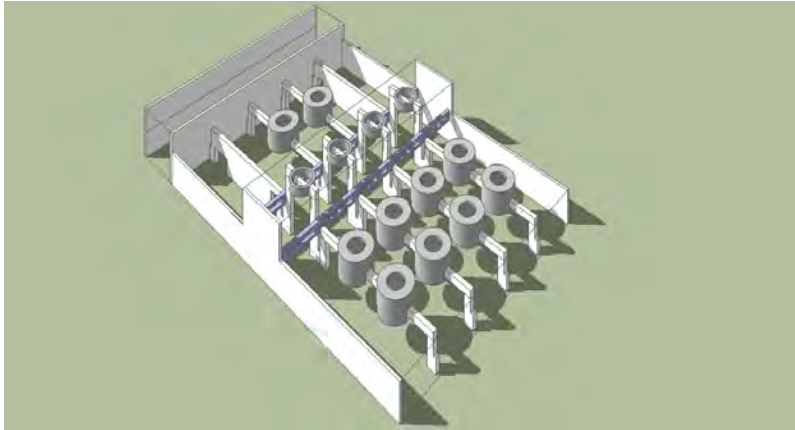
Organización constructiva del volumen edificado y materialidad.

Aunque el diseño de Van Eyck para Pastoor Van Ars desarrolla de manera conjunta temas como la volumetría, la materialidad, la cimentación, las instalaciones, o los tipos de cerramientos y cubiertas, cada uno de los cuatro cuerpos que componen el proyecto presenta una estructura autónoma. A grandes rasgos y con la excepción de uno de estos volúmenes (la casa parroquial) [Imagen 1], el edificio se estructura básicamente a partir de 6 planos constructivos paralelos [Imagen 2]. Los dos que ocupan las posiciones extremas (o la primera y la última) coinciden con la ubicación de los cerramientos, y se formalizan como muros de carga de doble hoja ejecutados mediante fábrica de bloque de hormigón ($e=32,5$ cm): hoja interior de bloque de 15 cm de espesor (función resistente), una cámara intermedia de 7,5 cm y una hoja exterior de bloque de 10 cm. Estos dos planos reciben de manera directa el apoyo del forjado de cubierta (concretamente sobre su hoja interior), no existiendo por tanto jácena alguna en la coronación. Por el contrario, los cuatro planos intermedios sí manifiestan la presencia de importantes vigas de hormigón armado que, fragmentadas y dispuestas a dos alturas distintas conforme a la configuración espacial de la iglesia, los recorren y rematan en toda su longitud. En cualquier caso, el modo más ajustado y didáctico de describir estos planos constructivos intermedios pasa por definirlos también como muros de carga; unos muros de carga que, ejecutados con idéntica fábrica de bloque de hormigón, se configuran en realidad a partir de tramos aislados (a modo de machos) que recogen las tres vigas-tipo sobre las que apoyan los tres planos de cubierta. Es decir, independientemente de que en muchos casos el muro teórico de partida (véase los dos planos o cerramientos extremos) se perfora o reduzca de tal modo que los fragmentos restantes adopten la forma y proporción de un pilar apantallado, tanto conceptual como constructivamente —cuestión confirmada por los planos técnicos del proyecto— se trata de tramos sucesivos de muro de carga donde la fábrica de bloque actúa como encofrado perdido de un núcleo de hormigón armado (espesor total de 43 cm). Debido al escalonamiento de los tres volúmenes que componen la iglesia, las jácenas se disponen de forma discontinua (biapoyadas) de manera que todas ellas tienen un comportamiento estructural independiente (isostático).

En definitiva, estos seis planos constructivos (los dos exteriores y los cuatro intermedios) son los encargados de resolver la estructura principal de la iglesia. Separados entre sí una idéntica distancia (módulo—crujía de 5,34 m) y recorriendo longitudinalmente la planta, los seis escalonados planos constituyen un esquema tridimensional sobre el que apoya un forjado de cubierta dividido por tanto en tres superficies distintas. Estos tres planos horizontales de hormigón armado, los cerramientos perpendiculares de la

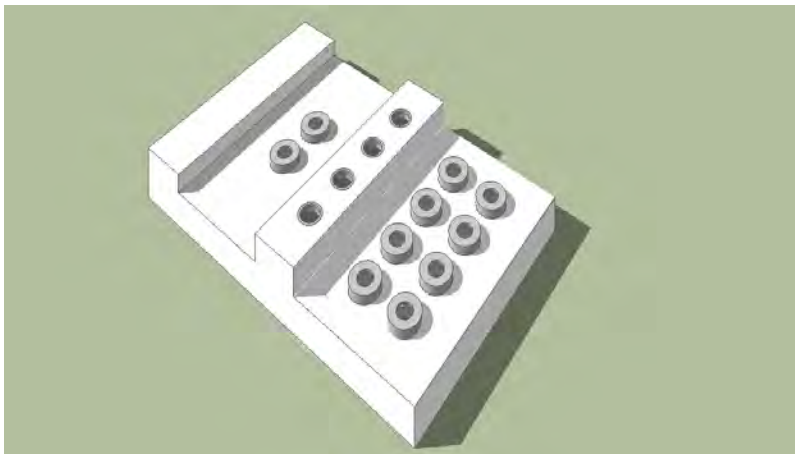


[Imagen 4] Lucernarios principales de la iglesia (cilindros de hormigón).



[Imagen 5] Esquema constructivo del edificio.

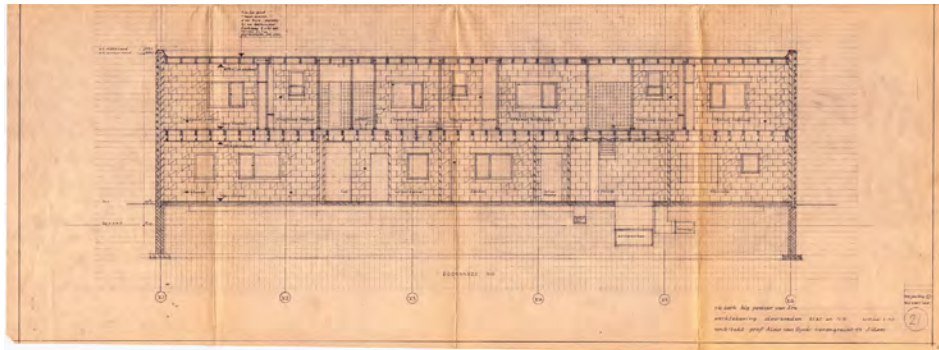
324



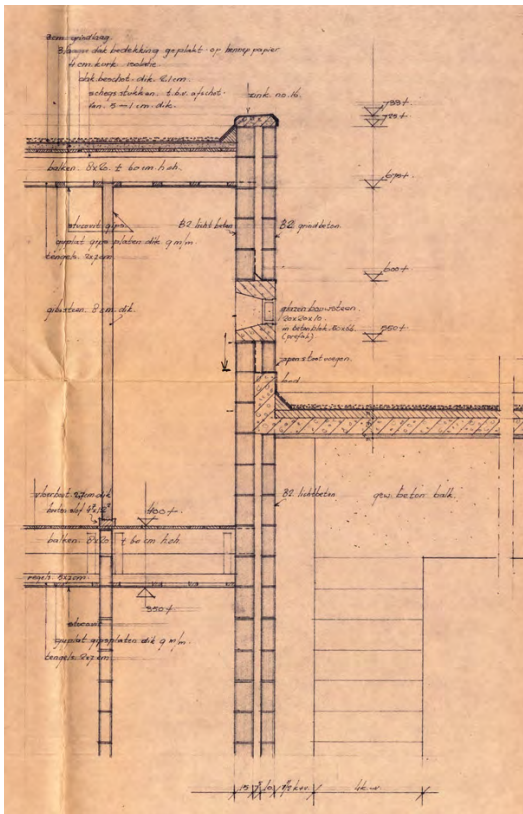
[Imagen 6] Volumetría exterior.

iglesia, y las dos singulares vigas (con vaciados rectangulares en su alzado) [Imagen 3] que recogen los cerramientos laterales de la nave central — descritas más adelante—, representan los elementos de arriostrado de los seis planos estructurales, garantizando así la estabilidad del conjunto edificado.

En definitiva, la materialidad del proyecto va a desempeñar un papel fundamental en la configuración final de la iglesia, tanto por la honestidad y sinceridad con que se manifiesta, como por el servicio que le presta a la expresión constructiva del edificio. Así, mientras las vigas y los forjados se resuelven en hormigón visto, todos los elementos constructivos verticales se formalizan mediante la fábrica no revestida de bloque de hormigón: de una única hoja en el caso que tan sólo sirva para distribuir o acotar espacios, de dos hojas en el caso que tenga función estructural o de cerramiento (a su vez con las dos soluciones de 32,5 ó 43 cm de espesor vistas anteriormente). Este modo de ejecutar todos los elementos constructivos verticales a partir del bloque de hormigón hace de éste el verdadero protagonista visual y sensorial de la materialidad del edificio, caracterizando así su imagen exterior e interior. De hecho, casi cualquier posible fotografía de Pastoor Van Ars remite de algún modo a este austero pero expresivo bloque de hormigón, hasta el punto que referirse a la iglesia significa inequívocamente pensar en este elemento y en la particular tonalidad grisácea que le confiere. Pero además, la utilización de una única pieza constructiva para definir los paramentos exteriores e interiores del edificio (incluidos los estructurales), participa nuevamente de la evolución del proyecto hacia la esencialidad conceptual y formal. Asimismo, el modo como se formalizan los elementos verticales del proyecto (cerramientos, particiones o tramos de muro de carga), constituye una de las claves de la coherencia, el orden y la limpieza visual de la iglesia, desde el momento que un mismo material resuelve la mayoría de funciones arquitectónicas: estructura, compartimentación, aislamiento o definición del espacio interior. De hecho, es probablemente esta interesante experimentación sobre la tipología mural desarrollada por van Eyck en este proyecto la principal causa de que la solución estructural planteada resulte a primera vista menos inmediata o sencilla de aprehender (y de ahí las referencias iniciales a su “originalidad” o “complejidad”).



[Imagen 7] Sección longitudinal de la casa parroquial. (Plano del estudio del arquitecto).



[Imagen 8] Sección transversal de la casa parroquial (detalle). (Plano del estudio del arquitecto).

La casa parroquial.

De los cuatro cuerpos o volúmenes que componen el edificio, el dedicado a la casa parroquial (fachada noroeste) presenta una concepción programática y estructural distinta a los otros tres [Imagen 1]. Si volvemos al esquema compositivo de planta descrito en el anterior capítulo (compuesto por cinco filas o bandas horizontales y ocho columnas o bandas verticales) esta parte del edificio —ajena propiamente al programa de templo religioso— ocupa el espacio acotado por la primera de las columnas; es decir, su ancho es de 5,12 m y su longitud de 27,135 m. La singularidad del programa viene por tanto acompañada de un planteamiento estructural diferente (e independiente) del descrito para el resto de la construcción. Es decir, aunque la pieza destinada a albergar la casa parroquial se proyecta como un cuerpo adosado a la iglesia, compartiendo así idéntica materialidad y contribuyendo a conformar la volumetría general del edificio, estructuralmente presenta un orden propio y diferenciado.

Se trata de la única parte del proyecto donde se construyen dos niveles habitables sobre rasante, de manera que, además del forjado propio de cubierta, existe uno intermedio que separa el ámbito de la planta baja del de la planta primera. De los cuatro muros de bloque de hormigón que definen su perímetro (dos de 27 m y dos de 5 m aproximadamente), solo uno de los largos es tangente¹³⁵ a la iglesia, mientras que los otros tres por tanto constituyen parte de la envolvente del conjunto edificado. Aunque constructivamente todos ellos se configuran del mismo modo (fábrica de bloque de hormigón) y cumplen con la función de aislar el espacio interior de la casa parroquial, los dos cerramientos de mayor longitud tienen además función estructural. Sobre estos dos muros de carga longitudinales apoyan los forjados de planta primera y cubierta, cuyo comportamiento y organización responden a la tipología unidireccional [Imagen 7]. El forjado primero consiste en unos nervios o vigas rectangulares de madera (de 8 cm de base y 20 cm de canto) colocados aproximadamente cada 60 cm, sobre los que se formaliza una superficie tipo tarima a base de tableros de madera (de unos 2,7 cm de espesor) acabada generalmente en moqueta. Una génesis similar se produce en el forjado segundo, sustentado por idénticas vigas de madera de 8x20 cm colocadas cada 60 cm. A partir de estos nervios y de abajo a arriba, la cubierta de la casa parroquial queda conformada por una serie de correas que permiten la formación de pendientes (de 1 a 5 cm de espesor), idéntica

¹³⁵ A pesar de ser tangente a la iglesia, a efectos prácticos puede considerarse igualmente cerramiento ya que, al presentar la casa parroquial una mayor altura que el siguiente tramo de edificio, éste paramento separa el espacio interior del exterior en gran parte de su superficie (es cerramiento pero no fachada).



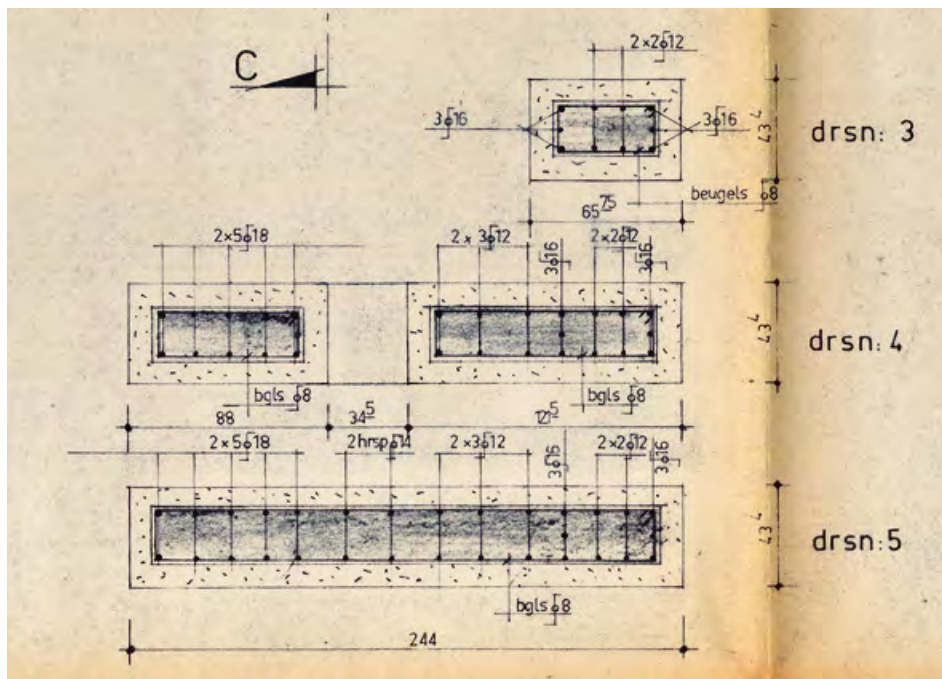
[Imagen 9] Fotografía original del interior de la iglesia (nave central en primer plano y zona de cripta al fondo derecha de la imagen) con correcciones y marcas de Aldo van Eyck.

superficie de tableros a la del forjado primero (aunque esta vez de unos 2,1 cm de espesor), 4 cm de aislamiento térmico, la impermeabilización, y una capa de grava de 3 cm [Imagen 8]. Por otro lado, por la cara inferior de ambos forjados se define una superficie de acabado a partir de placas de escayola fijadas a un entramado de rastreles de madera. Mientras que en el forjado segundo estos rastreles se disponen en contacto directo con la cara inferior de las vigas, en el forjado primero este entramado se cuelga de una serie de tirantes, generando así la aparición de un falso techo que recoge la red de evacuación de la planta segunda y el resto de instalaciones.

La iglesia.

Los otros tres volúmenes que componen el resto del conjunto edificado albergan el programa de iglesia propiamente. A pesar del carácter diferenciado de cada uno de ellos, encargados además de recoger una parte específica del programa, estos tres cuerpos se organizan en continuidad espacial y constructiva [Imagen 9]. El volumen contiguo a la casa parroquial (denominado zona de ampliación) alberga los dos vestíbulos de la iglesia (fachada suroeste y fachada noreste) así como un espacio interior diáfano que, destinado en un principio a acoger a un mayor número de asistentes durante determinadas celebraciones religiosas, en la actualidad se utiliza principalmente como lugar de encuentro entre los responsables de la parroquia y los feligreses. El siguiente volumen representa el cuerpo principal de la iglesia (también denominado nave central o calle interior) y consiste en un espacio alargado, estrecho y alto, prácticamente vacío, que plantea una circulación transversal al templo. Por último, junto a este último cuerpo (y en el extremo opuesto por tanto a la casa parroquial), se sitúa el volumen destinado a acoger a los fieles durante la liturgia (denominado zona de cripta o cripta). Mientras que éste último espacio y la zona de ampliación presentan la misma altura (4,75 m hasta la cara inferior del forjado), la nave central destaca con una cota que duplica dicha cota (9,75 m).

Esta acusada diferenciación volumétrica de los tres cuerpos que albergan el programa de la iglesia provoca que cada uno de los seis planos constructivos principales —descritos al principio— se componga a efectos prácticos de tres unidades estructurales consecutivas. Es decir, obviando el caso de los dos planos extremos por su condición de muros de carga continuos (cerramientos), en los cuatro planos constructivos intermedios se distinguen respectivamente tres vigas isostáticas apoyadas sobre diversos tramos de muro de bloque de hormigón. Continuando con el orden introducido, para cada uno de estos cuatro planos interiores, la jácena de la zona de ampliación será la 'viga 1' o primera, la correspondiente a la nave central será la 'viga 2' o segunda,



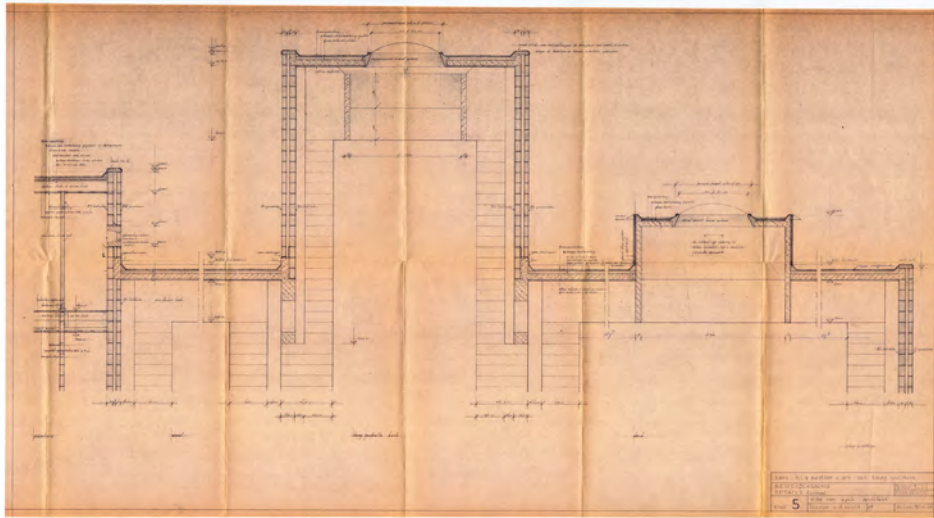
[Imagen 10] Detalle constructivo en planta de las diferentes secciones que los tramos de muro centrales experimentan en su desarrollo en altura. (Plano de la ingeniería Corsmit).

y la 'viga 3' o tercera será la que caiga en el ámbito de la cripta. Mientras que los apoyos extremos de las vigas 1ª y 3ª se realizan a través de tramos de muro de bloque de 88 cm de ancho (122,5 cm en sus primeros 1,5 m de altura), los otros apoyos (cuatro) de las tres vigas de cada plano constructivo se concentran en dos tramos de muro con una silueta muy peculiar en forma de U asimétrica; es decir, sobre cada uno de los extremos superiores de esta "U" descansan jácenas a distinta altura [Imagen 9]. Esta circunstancia, junto a la presencia de los dos cerramientos longitudinales que cierran los laterales de la nave central (desarrollados por encima de los dos volúmenes laterales), determina la silueta definitiva de estos dos singulares (y simétricos) tramos de muro (repetidos por cada uno de los cuatro planos constructivos intermedios).

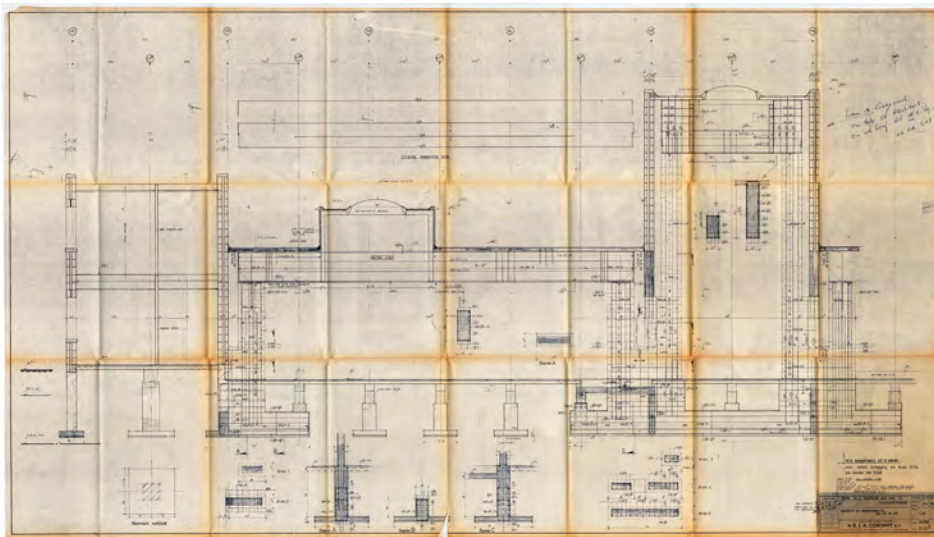
A través de una sección longitudinal del proyecto resulta sencillo apreciar cómo existe una intencionalidad de diferenciar entre los cuatro planos constructivos principales (con función estructural) y los cerramientos perpendiculares a éstos: ninguno de los testeros de las vigas acomete contra estos cerramientos y, análogamente, tampoco los tramos de muro que las sustentan son tangentes a dichos paramentos¹³⁶. En este sentido, esta diferenciación de elementos constructivos redundaría sobre la comentada búsqueda de 'lo esencial' en el proyecto. Respecto a los tramos de muro centrales (forma de "U" asimétrica), se observan varios cambios de sección en su alzado [Imagen 10]. A la altura de 1,5 m, la base común (de unos 2,40 metros de ancho) da lugar a un desarrollo bicéfalo ascendente: un fuste más corto de aproximadamente 0,9 m de ancho que recibe el apoyo de las vigas 1ª ó 3ª (a 3,75 m de altura), y otro más alto (de 1,2 m de ancho en su arranque) sobre el que descansan dos elementos estructurales perpendiculares. El primero de estos elementos es la viga de arriostrado encargada de recoger el cerramiento lateral de la nave central, que apoya en un escalonamiento que sufre este segundo fuste a los 3,25 m de altura [Imagen 3] [Imagen 9]. Así, estas dos imponentes vigas que recorren la iglesia de fachada suroeste a fachada noreste (27 m aproximadamente), y cuya singular silueta¹³⁷ con vaciados rectangulares en el alma recuerda al

¹³⁶ Aunque sea a nivel testimonial y no contradiga por tanto la intencionalidad descrita, en realidad los dos apoyos extremos (tramos de muro de bloque) de las vigas 1ª y 3ª sí llegan a contactar puntualmente con sus respectivos cerramientos perpendiculares más próximos. Este 'contacto' se limita a sus primeros 1,5 m de altura y se debe a un ensanchamiento de su base o zócalo que les confiere un alzado en forma de L. Los motivos de esta operación tuvieron que deberse a una voluntad de reforzar la idea de 'planos constructivos' compuestos por tramos de muro de carga consecutivos, en la medida que también así estos apoyos extremos se alejaban de la imagen de un simple pilar apantallado (prisma vertical).

¹³⁷ No es éste el único proyecto donde Aldo van Eyck recurre a este tipo de vigas, pudiendo encontrarlas (aunque con un tamaño más reducido) en su célebre Orfanato



[Imagen 11]. Sección constructiva perteneciente a la solución final del proyecto elaborada por el estudio de Aldo van Eyck, con fecha 30/01/1968. (Plano del estudio del arquitecto)



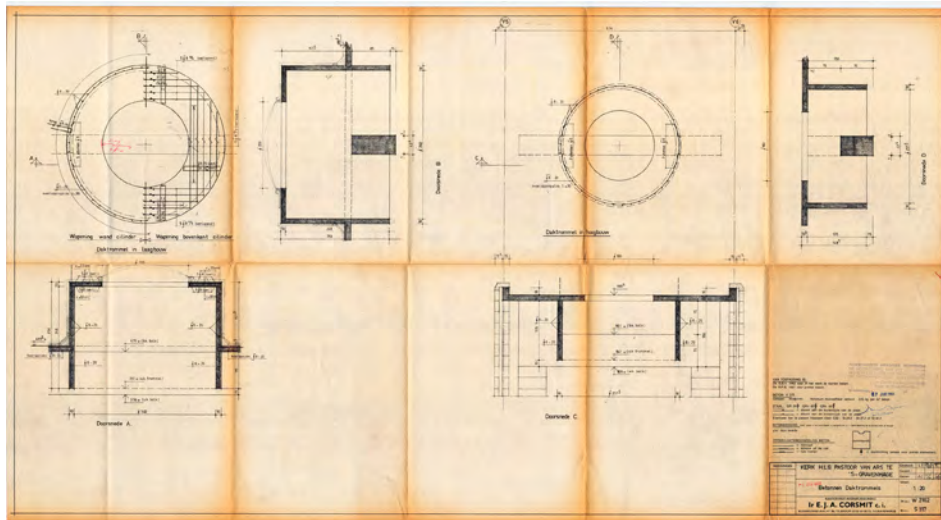
[Imagen 12]. Sección constructiva perteneciente al juego de planos de la ingeniería, con fecha 27/08/1968. (Plano de la ingeniería Corsmit)

esquema de las vigas vierendel, descansan respectivamente sobre seis apoyos puntuales: los dos planos constructivos extremos (cerramientos) y estos cuatro escalonamientos de los planos intermedios. A partir de este escalonamiento, una última porción ya muy esbelta (4,75 m de alto por unos 0,66 m de ancho) continúa ascendiendo hasta los 8 m para recoger el apoyo del segundo de los elementos estructurales anunciados: la viga 2ª, o vigas de la nave central de la iglesia.

En cualquier caso, además de contribuir a caracterizar la imagen interior del proyecto, estos elaborados tramos de muro con forma de “U” asimétrica (o tramos de muro ‘dobles’) refuerzan la comentada continuidad conceptual de los planos constructivos del proyecto, desde el momento en que la autonomía estructural de los tres volúmenes de la iglesia hubiera permitido plantear seis tramos diferenciados y exentos de muro de bloque para los apoyos de las tres vigas, o incluso soluciones constructivas alternativas para reducir el número de elementos estructurales verticales (como pilares de hormigón con ménsula lateral para una segunda jácena). Por otro lado, al comparar la sección longitudinal constructiva del edificio contenida en la solución final del proyecto que redacta Aldo van Eyck (fecha 30/01/1968 y escala 1/20) [Imagen 11], con la información constructiva generada por la ingeniería algunos meses después (fecha de carátula 27/08/1968 e idéntica escala) [Imagen 12], llaman la atención algunas de las modificaciones producidas. A modo de ejemplo, las vigas de arriostrado pasan de recibir también el apoyo de las cubiertas de la zona de ampliación y de la zona de cripta (solución del arquitecto), a recoger únicamente los cerramientos laterales de la nave central (solución de la ingeniería). Y del mismo modo, se aprecia un pequeño cambio de diseño en la cara superior de las vigas de la nave central: mientras que en los dos tramos (principio y fin) en los que apoya el forjado de cubierta la solución del arquitecto incluye un biselado, éste desaparece en la solución de la ingeniería. No obstante, seguramente las modificaciones más interesantes que se producen entre ambos juegos de planos técnicos son aquellas relacionadas con la construcción de los lucernarios del proyecto.

333

de Ámsterdam. En este sentido, según Francis Strauven y Raphael Labrunye (cuya tesis doctoral estudia en profundidad este edificio), estas vigas del orfanato no terminaron teniendo el comportamiento estructural ideado inicialmente por van Eyck: mientras que él pensaba en un comportamiento estructural en el que el cordón superior estuviera comprimido y el inferior traccionado (planteando un armado coherente), al parecer la ingeniería realizó un cálculo donde tan sólo el cordón superior trabaja estructuralmente (absorbiendo tanto las compresiones como las tracciones derivadas de la flexión), de manera que el cordón inferior tiene tan sólo una razón de ser formal.



[Imagen 13]. Plano de detalle de los dos lucernarios tipo del proyecto. (Plano de la ingeniería Corsmit)

Los lucernarios y la cubierta

Ubicados modularmente de acuerdo con el orden compositivo y estructural del proyecto, catorce grandes lucernarios cilíndricos colonizan los tres planos de cubierta de la iglesia: dos de 3,40 m de diámetro interior apoyados sobre las dos vigas centrales del volumen de la zona de ampliación; cuatro de 2,60 m situados respectivamente sobre las cuatro jácenas del cuerpo principal; y ocho idénticos a los dos primeros (3,40 m de diámetro interior) apoyados por parejas sobre las cuatro vigas que recorren la cripta. Aunque muchas de las particularidades de su fisonomía se desarrollan —y argumentan— en el siguiente capítulo (“El espacio construido y la luz en la iglesia”), resulta imprescindible realizar ahora una descripción somera de los mismos con el fin de entender su praxis constructiva.

Esencialmente, todos los lucernarios se configuran a partir de grandes tambores de hormigón armado que interrumpen el forjado de cubierta permitiendo así la entrada de luz natural en el recinto. Las vigas sobre las que apoyan estos cilindros de hormigón representan la materialización de uno de sus diámetros; al cruzar exactamente por su centro, las dos ranuras o escotaduras opuestas practicadas en el contorno inferior de cada tambor permiten que éstos encajen sobre la jácena contribuyendo a su estabilidad. En este sentido —y como se aborda en profundidad en el próximo capítulo—, estas vigas no sólo permiten la construcción de la cubierta y de los propios lucernarios sino que, al formar parte de los mismos, participan de una manera activa del tratamiento de la luz solar introducida cenitalmente (transformada en iluminación indirecta). Por otro lado, es necesario también aclarar que, independientemente de sus dimensiones, existen dos variaciones en lo que se refiere a la forma y posición de los cilindros de hormigón [Imagen 4]. En primer lugar, los cuatro tambores de la nave central (diámetro de 2,60 m y altura de 1,35 m) se desarrollan desde la cara inferior del forjado de cubierta hacia abajo, hasta casi enrasar con la superficie inferior de las vigas sobre las que apoyan; es decir, son lucernarios que no emergen de la envolvente exterior del edificio. Y en segundo lugar, los diez lucernarios restantes (diámetro de 3,40 m y altura de 2,56 m), aunque también apoyan sobre las vigas de 1 m de canto coincidiendo prácticamente por su cara inferior, desarrollan el resto de su altura (1,56 m) por encima de la cubierta. Estos diez tramos idénticos de cilindro (2 en la zona de ampliación y ocho en la zona de cripta) que asoman por encima de la envolvente superior de la iglesia, se recubren por motivos de protección e impermeabilización mediante una piel exterior de 4 cm de espesor acabada en zinc.

El modo y la secuencia de cómo debieron construirse tanto estos tambores de hormigón, como el plano superior de la iglesia en general, plantea una



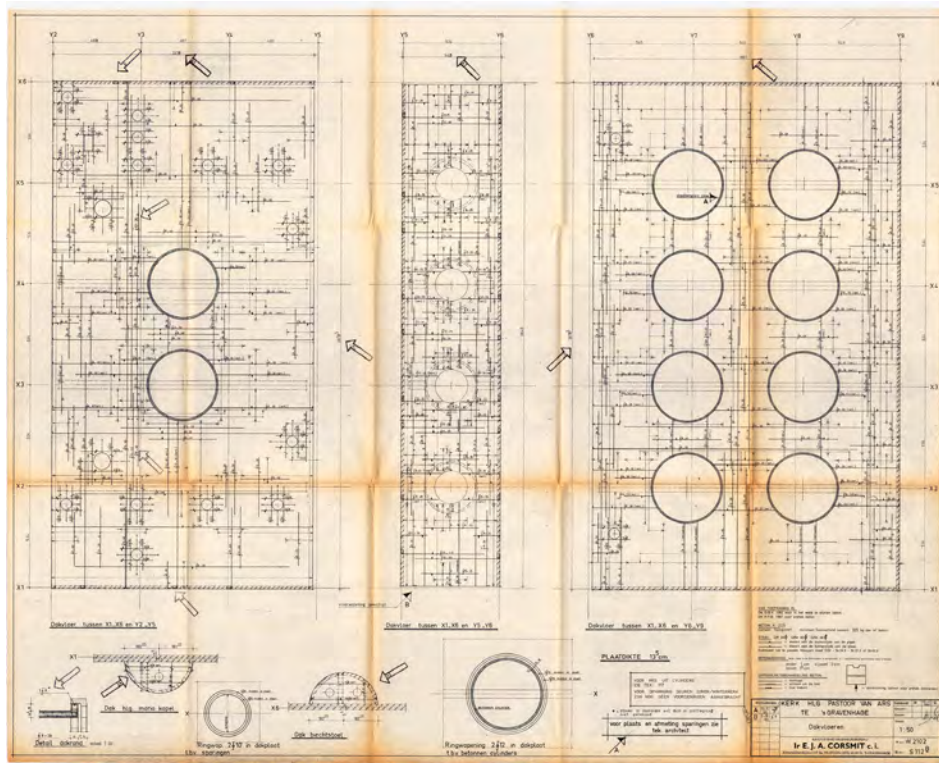
336

[Imagen 14]. Fotografía original del conjunto de lucernarios de la zona de cripta donde se aprecia la holgura entre las escotaduras de los cilindros de hormigón y las caras laterales de las vigas.

de las discusiones más interesantes respecto a la ejecución del proyecto. La sección constructiva del estudio de van Eyck (enero de 1968) [Imagen 8] parece confirmar que la intención constructiva inicial respecto a los cilindros de hormigón era la de prefabricarlos y montarlos posteriormente en la cubierta o, en su defecto, la de elaborarlos a pie de obra (de forma independiente) para después izarlos y fijarlos en su posición definitiva. En cambio, los planos de la ingeniería (detalle constructivo de los lucernarios con fecha 29/05/1969) [Imagen 13] reflejan una solución que podría sugerir su ejecución *in situ* con el resto de la estructura, a juzgar por el esquema de armado representado donde las paredes verticales de los tambores se vinculan con el forjado de cubierta generando empotramientos (continuidad de las armaduras entre ambos elementos). Sin embargo, el estudio *in situ* del edificio y el análisis pormenorizado de los planos técnicos aconsejan mantener la hipótesis de la prefabricación de estos cilindros.

Uno de los principales argumentos de esta teoría parte curiosamente de un pequeño matiz constructivo enfatizado por la presencia de la iluminación cenital: la ausencia de contacto físico entre los dos laterales de la escotadura practicada en la base de los tambores y las caras verticales de la viga de cubierta (delatada precisamente por el paso a través de esta holgura de un pequeño filo de luz) [Imagen 14]. Es decir, independientemente de la complejidad que habría supuesto el encofrado simultáneo de las vigas, los lucernarios y el forjado de cubierta, el hormigonado *in situ* del conjunto hubiera conllevado el monolitismo de las piezas y, por tanto, el necesario contacto en el encuentro descrito (escotadura del cilindro con la jácena). En ese sentido, esta sutil cesura vertical entre el tambor de hormigón y la viga se debería a las obligadas tolerancias derivadas del propio proceso de prefabricación del primero. Partiendo de esta consideración, un análisis exhaustivo de la documentación gráfica mencionada permitiría dar una respuesta coherente con la hipótesis planteada. Así, recuperando el plano de la ingeniería que incluye los detalles constructivos de ambos lucernarios (29/05/1969), y comparándolo con el plano de armado de los forjados de cubierta, se deduce que lo que a primera vista podría interpretarse como un empotramiento entre la pared vertical de los tambores y el forjado de hormigón, respondería en realidad a la presencia de una serie de armaduras en espera u horquillas ancladas al elemento prefabricado, y cuya finalidad sería la de conferirle una mayor estabilidad.

Por consiguiente, la hipótesis del proceso constructivo del conjunto de la cubierta comprendería las siguientes fases: el primer paso sería la formalización de las vigas de hormigón sobre los respectivos tramos de muro de bloque, previsiblemente *in situ* a juzgar —entre otras cosas— por los esquemas de armado detallados en las secciones constructivas; a

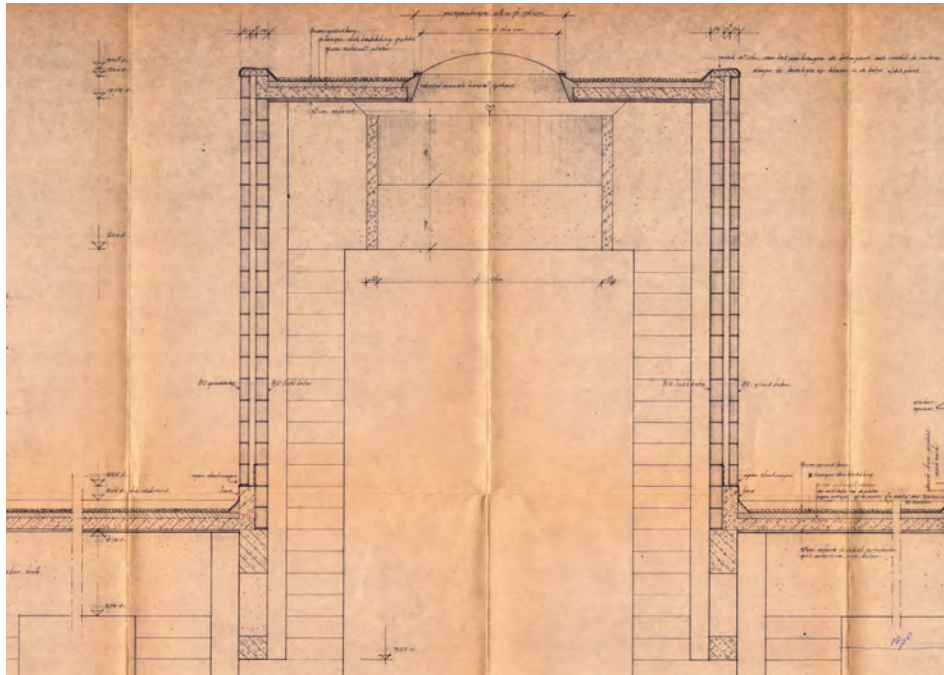


[Imagen 15]. Plano de armado de los tres forjados de cubierta, con la presencia de los catorce perforaciones circulares correspondientes a la ubicación de los lucernarios. (Plano de la ingeniería Corsmit)

continuación se colocarían encajados sobre las vigas los catorce cilindros de hormigón previamente elaborados, y con una serie de armaduras en espera sobresaliendo de su perímetro exterior a la altura del futuro encuentro con el forjado de cubierta (según las dos modalidades de lucernario); y por último, se ejecutaría el encofrado de éste, hormigonado por tanto en el perímetro de sus vaciados interiores contra la superficie exterior de los tambores. Por otro lado, este último paso explicaría la limpieza del encuentro entre la cara inferior del forjado de cubierta y la pared curva de los tambores. Es decir, a pesar de tratarse de elementos hormigonados en distintos lugares y momentos, la coincidencia del material de encofrado (idéntica textura de tablillas de madera) y la construcción del forjado con posterioridad a la colocación de los lucernarios prefabricados, justificarían la aparente continuidad visual del material, circunstancia que, de forma aislada y *a priori*, podría sugerir — erróneamente según la hipótesis expuesta— un encofrado y hormigonado *in situ* de ambos elementos.

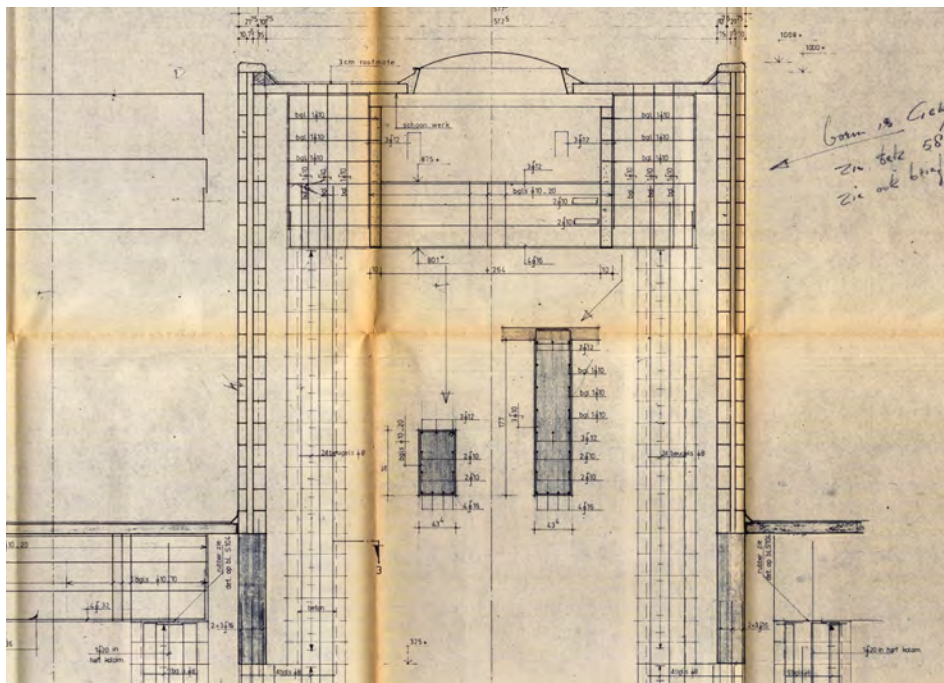
En cualquier caso, llama la atención y acentúa la importancia del proceso constructivo en arquitectura (o de las decisiones tomadas durante la fase de ejecución), el hecho que este plano de detalle de los lucernarios no se elabore hasta mayo de 1969, fecha en la que las obras de edificación hacía más de medio año que habían comenzado. Esto es, aún entendiendo que los lucernarios se terminaron construyendo del mismo modo que se concibieron (prefabricados), a juzgar por los planos constructivos del proyecto, no fue hasta bien entradas las obras cuando se ultimó la solución definitiva de los mismos, responsable de dotarlos de una mayor estabilidad gracias a esas horquillas o armaduras en espera posteriormente introducidas en el espesor del forjado. En este sentido, estudiando cualquiera de las secciones longitudinales constructivas mencionadas, es posible observar cómo —antes al menos de empezar las obras— ni el arquitecto ni la ingeniería dibujaban la cara superior del lucernario de la nave central en contacto con la cara inferior del forjado de cubierta, haciendo así inviable en ese momento el anclaje de ninguna armadura entre ambas piezas.

Aunque a diferentes cotas y con distinto número de perforaciones circulares, las superficies de cubierta que rematan los tres volúmenes de la iglesia responden a una misma sección constructiva: mientras que en la zona de ampliación (dos perforaciones) y en la zona de cripta (ocho) éstas se sitúan a 4,75 m de altura, en la nave central (cuatro perforaciones) se alcanza los 9,75 m [Imagen 15]. Según la información contenida en los planos técnicos del arquitecto, el forjado empleado consiste en una lámina de hormigón de unos 13,5 cm de espesor (armadura bidireccional). La decisión de recurrir a esta tipología estructural seguramente estuvo relacionada con el carácter no transitable de la cubierta y con la propia geometría de estas tres superficies. Es



[Imagen 16]. Sección constructiva de la iglesia: entorno de la nave central. (Plano del estudio del arquitecto)

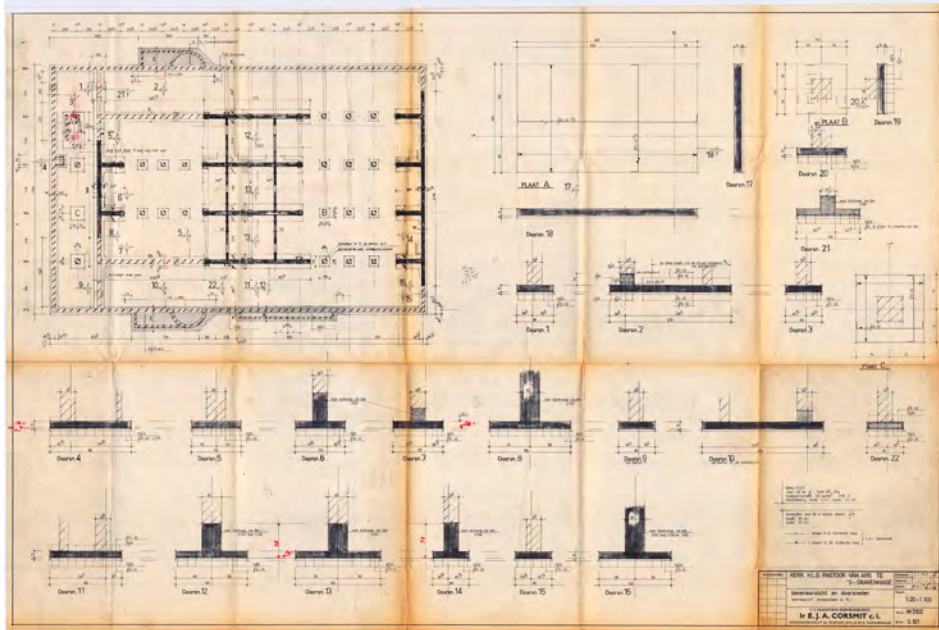
340



[Imagen 17]. Sección constructiva de la iglesia: entorno de la nave central. (Plano de la ingeniería Corsmi)

decir, teniendo en cuenta las importantes perforaciones circulares planteadas por la presencia de los lucernarios (2,60 m de diámetro en la cubierta de la nave central y 3,40 m en las otras dos), hubiera resultado un tanto inviable la formalización de un forjado unidireccional, al no haber sido posible disponer nervios resistentes de viga a viga en el ámbito de estos vaciados interiores (que además coinciden con la posición de las jácenas abarcando las dos crujías contiguas). Complementariamente a estos catorce grandes huecos, y con la excepción de la nave central, en estas cubiertas se practican también una serie de perforaciones circulares de menor entidad (entre 0,5 y 0,8 m de diámetro) con la finalidad de instalar pequeñas claraboyas que completan la iluminación natural de la iglesia: dieciséis en la zona de ampliación y dos en la zona de cripta.

Al hilo de lo comentado anteriormente acerca de las diferencias existentes entre la sección constructiva elaborada por el arquitecto y la suministrada por la ingeniería (posterior ésta en el tiempo), también se observan algunas variaciones en relación a los apoyos perimetrales de los forjados de la iglesia. Esto es, mención aparte del apoyo principal que representan las vigas, en los detalles de los planos de van Eyck los laterales de las tres láminas de cubierta descansan sobre los elementos constructivos a los que acometen: el forjado de la nave central sobre la hoja interior de sus cuatro cerramientos de bloque de hormigón; el forjado de la zona de cripta sobre la hoja interior de los cerramientos suroeste, sureste y noreste, así como sobre la viga de arriostrado de la nave central tangente a su posición; y el forjado de la zona de ampliación sobre los cerramientos suroeste, noreste y de la casa parroquial, e igualmente sobre la otra viga de arriostrado [Imagen 16]. En cambio, en la sección constructiva de la ingeniería, tan sólo parece mantenerse la entrega sobre los cerramientos exteriores del edificio (suroeste, sureste y noreste), y sobre los cerramientos laterales de la nave central (sólo el forjado de este volumen). Es decir, el forjado de la zona de cripta ya no descansa sobre su viga de arriostrado más próxima, al igual que el forjado de la zona de ampliación tampoco apoya sobre el cerramiento compartido con la casa parroquial ni sobre la otra viga de arriostrado [Imagen 17]. En cualquier caso, de acuerdo con la última solución constructiva del estudio del arquitecto, la cubierta de la iglesia se elabora de una manera tan convencional como sencilla (de abajo a arriba): 13,5 cm de lámina de hormigón, 7 cm de aislamiento térmico, impermeabilización, y 3 cm de capa de gravas.



[Imagen 18]. Plano de cimentación del proyecto. (Plano de la ingeniería Corsmit)

Cimentación y encuentro del edificio con el terreno.

Respecto a la cimentación del edificio, el plano elaborado por la ingeniería (2 de septiembre de 1968) rubrica el esquema constructivo descrito. Este documento gráfico incluye una planta general del proyecto, así como una serie de pequeñas secciones que recogen el detalle de los diferentes apoyos de los elementos estructurales. En este sentido, se percibe con claridad la organización del conjunto edificado a partir de los seis planos constructivos paralelos definidos con anterioridad: aquél que coincide con el cerramiento de la fachada suroeste, el de la fachada noreste y los cuatro planos intermedios, todos ellos dispuestos según un módulo constante que provoca la aparición de las cinco crujías idénticas (5,34 m). Como norma general y de acuerdo con la descripción eminentemente mural que se ha hecho del edificio, el elemento predominante de la cimentación es la zapata corrida. Apoyada sobre un hormigón de limpieza de 5 cm y con un canto constante de 15 cm (lo que indica que se trata de una zapata muy flexible), la batería de más de veinte detalles constructivos recoge las variaciones que —según el caso— se producen respecto a su ancho, al tipo de apoyo sobre la misma, o a las dimensiones de éstos. Salvo por alguna excepción puntual (ver detalle “Doorsn. 8”) el armado de todas las zapatas se realiza con redondos de acero de 10 mm de diámetro. No obstante, reforzando la huellas longitudinales de los cuatro planos constructivos intermedios y con la misión de servir de apoyo al forjado de planta baja, se observa la existencia de una serie de apoyos puntuales que, ordenadamente dispuestos, introducen la zapata aislada como tipo de cimentación alternativo. En cualquier caso, completan y cierran el esquema de cimentación en planta los elementos perpendiculares a estos seis planos de estructura principales: las zapatas corridas de los otros dos cerramientos exteriores (fachadas sureste y noroeste), la del muro que separa la casa parroquial de la iglesia, y un par de muretes de hormigón con la misión de arriostrar la cimentación de los cuatro planos interiores por su zona central [Imagen 18].

343

Respecto al forjado de planta baja del proyecto, tanto el plano de cimentación como el conjunto de secciones constructivas consultadas no aportan demasiada información al respecto. A modo de ejemplo, no ha sido posible localizar información específica sobre el armado del mismo, al igual que en ningún documento gráfico aparece representada con claridad la línea de tierra (contacto del edificio con el terreno). Sin embargo, toda la información recabada parece indicar que la iglesia se ejecuta a partir de un forjado sanitario. Por un lado, no aparece grafiado en ningún caso un hormigón de limpieza en su base que indicaría su formalización como pavimento discontinuo de hormigón (solera), cosa que sí sucede en todas y cada una de las zapatas seccionadas. Y por otro lado, la propia presencia de los apoyos

puntuales de cimentación rubricaría que no se trata de una superficie rígida apoyada directamente sobre el terreno. Estos apoyos se formalizan a partir de unos enanos (de ladrillo macizo a juzgar por el grafismo) que transmiten la sobrecarga de uso hasta el terreno a través de zapatas aisladas de forma cuadrada ($e=15$ cm y por tanto también muy flexible). Aunque la planta del plano de cimentación representa una sección horizontal por debajo de la cota pavimentada del edificio, una serie de líneas dibujadas con lápiz a mano alzada parecen indicar la presencia de las vigas sobre las que apoyaría este forjado sanitario. Se trataría de jácenas dispuestas en dirección perpendicular a los seis planos constructivos principales, y cuya luz entre apoyos puntuales sería por tanto de 5,34 m. En este sentido, la sección constructiva elaborada por la ingeniería (plano 103b de Corsmit) [Imagen 12] parece confirmar esta solución, representando sobre estos apoyos vigas de 30 cm de ancho por 40 cm de canto que, según la leyenda en neerlandés (*prefab balk*), consistirían además en elementos prefabricados. En cuanto al forjado sanitario, la única información hallada representa un armado en zigzag lo cual, debido a la ausencia gráfica de recubrimiento y a la propia naturaleza de la pieza, sugeriría que se trata únicamente de un esquema. Más allá de la disposición —no especificada— de su armado definitivo, lo cierto es que nuevamente su reducido espesor (aunque tampoco se localizan cotas específicas todo indica que comparte dimensión con el forjado de cubierta: 13,5 cm) aconsejaría clasificarlo también como una lámina de hormigón. Sin embargo, debido en este caso a la presencia de las vigas prefabricadas de 30x40 cm (que definen una distancia entre elementos de 2,335 m en la zona de ampliación y de 2,725 m en la cripta), el comportamiento estructural de esta lámina sería eminentemente unidireccional. En definitiva, y teniendo en cuenta los pequeños cambios de nivel del interior de la iglesia, lo más seguro es que la línea de tierra se sitúe como a dos metros por debajo del forjado de planta baja, coincidiendo aproximadamente con la cara superior de la cota de apoyo de todas las zapatas (aisladas y corridas).

A pesar del gran número de detalles constructivos incluidos, tres son en última instancia los apoyos tipo que se recogen en el plano de cimentación: apoyo directo de muro de bloque sobre zapata corrida, apoyo de muro de bloque sobre zapata corrida a través de un murete de hormigón armado y apoyo de enano de ladrillo macizo sobre zapata aislada. En el primero de los casos, el detalle constructivo consiste sencillamente en la 'prolongación' por debajo de la cota cero del muro de bloque hasta su encuentro con la cara superior de la zapata corrida. En este sentido, dependiendo del espesor del plano vertical (y de su carga transmitida), se define un ancho distinto para el elemento de cimentación en cuestión: si se trata de uno de los cerramientos exteriores de 32,5 cm de espesor, la anchura de la zapata será de 80 cm (detalle "Doorsn. 15"); mientras que en el caso de los tramos de muro del interior de la nave

de 43 cm de espesor, esta dimensión alcanza los 110 cm (detalle "Doorsn. 5"). En el segundo de los casos, un murete de hormigón armado dispuesto longitudinalmente sobre el eje de simetría de la zapata recibe la carga del muro de bloque. Como es lógico, se puede apreciar a partir de los dibujos como el armado de estos muretes presenta una continuidad con el dispuesto en la propia base de la zapata, dando lugar así a una sección compuesta de hormigón en forma de T invertida. Al igual que antes, el ancho de la zapata depende del espesor de la fábrica de bloque que recibe (y de su carga transmitida), coincidiendo en cualquier caso el espesor del murete de hormigón con el del muro de bloque: en el caso de muros de 32,5 cm de espesor se pueden observar zapatas de 80 cm de ancho (detalle "Doorsn. 14") ó 110 cm (detalle "Doorsn. 6"); y en el caso de espesores de muro de 43 cm, los anchos oscilan entre 160 cm (detalle "Doorsn. 12") y 190 cm (detalle "Doorsn. 13"). Por otro lado, llama la atención que en ninguno de los casos plasmados en el plano de cimentación esté acotada la altura de ninguno de estos muretes de hormigón. En tercer y último lugar, encontramos el caso ya descrito de los apoyos del forjado sanitario sobre enano de ladrillo y zapata aislada, con dos variaciones dimensionales: dentro del ámbito de la iglesia, los 18 ejemplos de este tipo representados en el plano de cimentación se definen a partir de un mismo detalle constructivo (detalle "Plaat B"), consistente en un enano de sección cuadrada de 44 cm de lado, apoyado y centrado sobre el centro de gravedad de una zapata aislada de 110x110 cm; mientras que dentro de la casa parroquial se localizan tres apoyos mas (detalle "Plaat C") con un detalle análogo pero de mayores dimensiones: 55x55 cm para los enanos de bloque, y 150x150 cm para las zapatas aisladas.

345

Dejando al margen —por su singularidad— el caso de los apoyos puntuales (enanos de ladrillo macizo sobre zapata aislada), la explicación de por qué existen dos modos de resolver la cimentación de los tramos de muro de bloque del edificio puede encontrarse en el planteamiento general de la estimación de cargas. En este sentido, se interpreta que la presencia de los muretes de hormigón en las zapatas coincide con aquellos puntos donde se produciría una mayor concentración de carga vertical. Comparando simultáneamente una planta general del proyecto con el plano de cimentación, resulta sencillo apreciar dos circunstancias. Por un lado, y a diferencia de los cuatro planos constructivos intermedios del edificio que reciben el peso de una crujía completa (media a cada lado), los dos planos extremos (cerramientos) reciben tan sólo la correspondiente a la mitad de dicho ámbito (5,34/2 ó 2,67 m), justificando así el porqué la cimentación de esos tramos no requiere del murete de hormigón sobre la zapata (grafismo sin sombrear en la planta de cimentación). Y por otro lado, también las diferencias entre los cuatro planos constructivos interiores (dos a dos) explican las variaciones en el plano de apoyo bajo la zona de ampliación de la iglesia: mientras que en los dos

centrales la carga vertical se transmite al terreno a través de un tramo de muro de 88 cm de ancho, recurriendo por tanto al murete de hormigón en cimentación debido a la mayor concentración de esfuerzos (sombreado en negro), en los otros dos planos constructivos intermedios la presencia de un muro de unos 11,5 m explicaría un mayor reparto de la carga y la posibilidad de prolongar la fábrica de bloque directamente hasta la zapata.

3.6. EL ESPACIO CONSTRUIDO Y LA LUZ EN LA IGLESIA

Aunque ni católico ni ninguna otra cosa, durante los años me he familiarizado con innumerables iglesias y espacios sagrados de todo tipo; entrando en ellos, permaneciendo dentro durante un tiempo, saliendo entonces de nuevo (como un arquitecto-turista, por la arquitectura) mientras me doy cuenta con distancia de lo que allí ocurre.

Es desde esta experiencia secular acumulada desde donde abordé tanto ésta como la anterior iglesia ('The Wheels of Heaven' o 'Las Ruedas del Cielo'), seguro de que las paradojas concretas relativas al ámbito podían todavía ser traducidas arquitectónicamente.

Lejos de pretender secularizar (es decir, neutralizar o banalizar) lo que para otros es sagrado, en ambos casos he tratado, como una persona externa, de mitigar la constante irreversibilidad de la jerarquía; empeñándome así en que llegara a ser más reversible-relativa. Sólo los apacibles mecanismos de la reciprocidad pensé que podrían ayudarme aquí.

El emplazamiento rectangular disponible era prohibitivamente pequeño, por tanto decidí limitar el conjunto de la planta de la iglesia a un único rectángulo, renunciando así a la idea de acceso gradual que un perímetro complejo permite. Esta vez la entrada es tan directa que sólo las puertas de la iglesia se convierten en la representación de esa idea. Habiendo 'descendido' hasta el acceso desde el nivel de la calle, uno se introduce lateralmente tras los demás a través de la puerta estrecha que abre hacia dentro y sale con los otros tras la misa a través de la puerta ancha que abre hacia fuera. La luz entra de lado a través de pequeños cristales cuadrados donde las dos hojas de la puerta se superponen. ¡El 'acceso' se inicia, por así decirlo, una vez uno está dentro! Una limitación inevitable pero, en todo caso, resuelta arquitectónicamente en los matices de las puertas.

Respecto al interior de la iglesia, deseaba combinar las cualidades de un espacio bajo tipo cripta con las de uno alto tipo gótico. Bajo mientras se permanece sentado durante la misa; alto mientras se camina (tras el acceso y antes de salir). Debido a que era tan estrecho —sólo 3,40 metros entre las columnas— 11 metros parecía bastante altura para el espacio elevado, y de 2,50 a 3,50 metros no demasiado poco para el bajo, si estaba lo suficiente expresado horizontalmente, y —en particular esto— también verticalmente; a pesar que, hablando en general, la expresión de la altura es todavía una faceta descuidada en la arquitectura contemporánea. ¡Ha habido poco sentido de la adecuada altura en los edificios de hoy día desde que las mentes de los arquitectos del siglo XX comenzaron a funcionar sólo lateralmente! Lo que mi mujer denominó una vez el horizonte interior del espacio está en nuestros días tristemente olvidado.

El espacio alto —ni nártex ni nave, pero algo de ambos— se convirtió en una especie de calle interior con los diversos espacios sagrados enlazados a lo largo de ella. La gente se filtra dentro y fuera de él de parte a parte entre las capillas semicirculares, los pilares y los muros exteriores. Los tres espacios se abren hacia arriba mediante amplios tambores circulares en el techo, a través de los cuales la luz cae sobre el altar y sobre la gente de un modo parecido. Delante, la iglesia está situada 1 metro por debajo del nivel original de la calle, reduciendo así la percepción de su volumen así como la profundidad del canal. Esta diferencia artificial de niveles entre las entradas de cada lado hizo posible inclinar el suelo de los tres espacios de la iglesia perpendicularmente al eje del altar. ¡Así la inclinación, por una vez, se convertía en una inclinación contraria!

Hay tres niveles para la parte baja y cinco para la parte alta, entre los dos accesos. Por tanto uno asciende o desciende, dependiendo de qué entrada es usada. El altar se encuentra en la mitad del nivel medio. Para los que pasan en ambas direcciones arriba y abajo, el ‘camino sagrado’ es un apacible y relativo lugar, pensé. Sin embargo, para aquellos sentados en el bajo espacio tipo cripta durante la misa, no se permite ninguna manipulación arbitraria con la posición del altar respecto al eje lateral —como tan a menudo ocurre hoy en día— que pueda perturbar el significativo equilibrio que el tradicional lugar garantiza. Excepto por el altar, diseñado por mí, todos los objetos de la iglesia fueron introducidos por aquéllos que creen en ellos. Yo sólo proporcioné los lugares para ubicarlos. Tampoco hay signos o señales sagradas de cualquier tipo incorporados, ni ningún campanario para alarmar a la gente todavía dormida.

Si el espacio es experimentado por muchos como uno sagrado después de todo, debe, espero, ser debido al modo en que los asuntos no específicamente sagrados fueron tratados arquitectónicamente. La observación de Reima Pietilä¹³⁸ a este respecto es intrigante.

“Espacio post-religioso:

En el espacio alto hay un claro aire Católico, mientras que en el bajo, donde la gente está sentada, hay otro sentimiento —otra realidad de aquella que pertenece al concepto occidental de experiencia religiosa. Según la luz diurna cae desde arriba a través de enormes tambores hay una directa presencia del cosmos externo.

¹³⁸ Reima Pietilä (1923 – 1993) es un arquitecto finés, catedrático de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Oulu, conocido por desarrollar una arquitectura heredera del Movimiento Moderno pero característicamente orgánica, en la línea por tanto del propio Alvar Aalto. La mayoría de sus trabajos los acometió conjuntamente con su mujer Raili Pietilä.

Estos tragaluces materializan la luz del día de un modo que mantiene a la gente en armonía con su propio mundo real. Mientras la ceremonia Cristiana sigue adelante ellos permanecen en su realidad normal conscientes de que lo que ocurre ante sus ojos es un acontecimiento del pasado. ¿Es mi impresión de dualidad atmosférica en la iglesia de Aldo una subjetiva o es esta iglesia un trabajo post-religioso de arquitectura? El interior de una iglesia expresando la unidad básica de cultos ahora pertenece a la historia de la humanidad. La religión ya no puede influir en las mentes de las personas sin restringir. Por tanto el arquitecto instala contramedidas y diseña un edificio para la era de la cultura post-religiosa”.

Si Pietilä está en lo cierto y yo realmente he propuesto un espacio post-‘Cristiano’, que se experimenta sin embargo ‘como sagrado’, está bien para mí, tendente como soy a situar lo trascendental a este lado del más allá en cuanto los ‘dioses’ se quedan atrás y los apacibles mecanismos de la reciprocidad toman el control.

Aparentemente, como un arquitecto-turista, iparezco haber hecho una contribución a la arquitectura de las iglesias cuando ya no era necesario!¹³⁹

ALDO VAN EYCK

351

Llegar hasta la iglesia requiere su tiempo. Pastoor Van Ars se ubica en Loosduinen, un apacible barrio residencial de las afueras de La Haya ocupado mayoritariamente por la clase media. Situado al suroeste de la ciudad, el intenso viento, casi incesante, delata la presencia y cercanía del mar; un mar que, a diferencia de la zona norte de la urbe (Scheveningen) donde la playa vertebra gran parte de la actividad urbana, permanece ahora oculto tras un extenso parque litoral. Paralela a la costa, la calle más larga de la vieja urbe (Laan van Meerdervoort) atraviesa el barrio e influye en el trazado urbano del mismo. Aunque originariamente fue un poblado de pescadores, hacia 1920 Loosduinen se incorpora a La Haya como un nuevo distrito, experimentando desde entonces una constante evolución. Los cambios urbanísticos sucedidos a finales del siglo pasado condicionan en gran parte su imagen actual, muy propia por otro lado de la mayoría de los barrios residenciales neerlandeses ubicados en la periferia de las grandes ciudades: edificaciones de alturas moderadas destinadas a vivienda colectiva (entre tres y cuatro plantas),

¹³⁹ Traducción de un texto original de Aldo van Eyck dedicado al proyecto de la iglesia Pastoor Van Ars. El texto en inglés está publicado en las páginas 127 y 128 del libro *Aldo van Eyck Works* de Vincent Ligtelijn.



[Imagen 1] Fotografía exterior de la iglesia, tomada desde Aaltje Noordewierstraat.

salteadas puntualmente con algún hito o referente urbano destacado, y formalmente más vinculadas a la arquitectura moderna —o contemporánea— holandesa que a las manifestaciones tradicionalistas. Como es lógico, también el planeamiento urbanístico responde a parámetros semejantes, caracterizado por calles y avenidas de sección generosa (provistas de amplias zonas peatonales y del omnipresente carril bici), y por un gran protagonismo visual del elemento verde: bien en forma de arbolado o praderas, bien a través de parques o zonas boscosas intercaladas en el tejido urbano, o bien mediante la exuberante vegetación de ribera que puebla los incontables canales de agua. Esta característica provoca que la imagen urbana de las poblaciones neerlandesas varíe considerablemente según la época del año, en la medida que —mención aparte de la frecuente aparición de la nieve en invierno— el aspecto de las especies botánicas habituales de la zona (árboles de hoja caduca mayoritariamente) difiere mucho entre una estación y otra.

Aproximación exterior.

Pastoor Van Ars se sitúa en uno de los múltiples espacios verdes de la ciudad: una reducida pero frondosa zona de bosque urbano con un pequeño canal de agua que, dispuesto en paralelo a la calle frontal, parece resguardar el acceso al recinto, restringiendo el paso al punto donde aquél se interrumpe [Imagen 1]. Retranqueada una distancia generosa (unos 20 m) respecto al linde del viario de acceso (Aaltje Noordewierstraat), la primera visión exterior de la iglesia suscita satisfacción y curiosidad. Es primavera, los árboles y los arbustos se muestran colmados de hojas y brillos, y Pastoor Van Ars se esconde tras ellos de los transeúntes. Parece como si definitivamente el edificio hubiera encontrado su sitio y no tuviera la menor intención de abandonarlo. Se diría que se encuentra cómodo, reposando tras el pequeño canal y envuelto por la vegetación protectora. Parece como si siempre hubiera estado allí. Al avanzar por la calle hacia su vista frontal, y conforme el arbolado lo va permitiendo, se empieza a intuir un volumen másico, pesado, de color gris oscuro y aspecto tosco, casi rural, pero de cuidada factura. Por un lado, la escena en efecto recuerda la vista parcial de una anónima ermita en un bosque de montaña, en unos de esos bosques o esas montañas de los que el país prácticamente carece, perfectamente integrada en su entorno inmediato y dispuesta a desafiar el paso del tiempo. Pero por otro lado, ya delante del edificio, salta a la vista la minuciosidad de la solución arquitectónica adoptada, su intencionalidad y, a pesar de lo tosco de su materialidad, resulta evidente su vinculación con la tradición moderna.

La materialidad de la iglesia es pétreo, sólida, homogénea. Un único elemento resuelve toda la envolvente: el bloque de hormigón. El perfil dentado del alzado



354

[Imagen 2] Fotografía exterior de la iglesia. Espacio previo de acceso a la fachada principal (suroeste).

principal (suroeste) anuncia ya desde fuera la existencia de varios espacios dentro de la composición general, con un volumen principal flanqueado por otros dos más bajos y de idénticas dimensiones, y un cuarto presumiblemente más desvinculado del resto. Sin embargo, la imagen de conjunto es unívoca, contundente. El cerramiento es opaco, sin una sola perforación que relacione el interior con el exterior, con la única excepción del alzado noroeste (de la casa parroquial o volumen “más desvinculado”) donde las ventanas de las diferentes estancias se distribuyen conforme a un orden aleatorio. Recortados sobre el muro de bloque, estos huecos se rematan mediante elementos lineales de hormigón que, a modo de dintel visto, refuerzan más si cabe la coherencia y sinceridad constructiva del proyecto. Con todo, el cerramiento exterior mayoritariamente ciego le otorga al edificio un claro carácter introvertido.

El recorrido hasta el acceso principal de la iglesia plantea una aproximación dirigida. Dejando la calle a la espalda, el acceso al recinto de la iglesia (a la zona boscosa) se produce a través del paso peatonal habilitado, perpendicular y tangente al final del canal. Desde la pequeña explanada a la que se llega, unos pocos escalones descendentes conducen el recorrido hacia la derecha, hasta una plataforma rectangular de grava que recorre la fachada principal, y que hace las veces de zona previa de acceso y encuentro [Imagen 2]. Como ya adelantaba el texto previo de Aldo van Eyck, la depresión de aproximadamente un metro que experimenta el plano de apoyo del edificio respecto la cota de calle contribuye a reducir el impacto visual de la volumetría (favoreciendo así su integración paisajística), a la vez que le confiere al canal una escala más doméstica. Escoltado en toda su longitud por el agua y por la propia iglesia, una gran bancada de madera recorre buena parte de este espacio exterior, potenciando esa idea de ‘lugar para estar’. En efecto, y casi a modo de adelanto del ambiente creado en el interior, el contexto generado por el elemento acuático y por la solución arquitectónica (sencilla y de una escala humana adecuada) induce a un sosiego y equilibrio que cualifican la estancia en esta zona. Sólo dos elementos rompen la homogeneidad del alzado principal: la puerta de acceso y un volumen cilíndrico vinculado a la misma. La puerta, resuelta en madera y acero, presenta un cuidado detalle constructivo y se compone de dos hojas rectangulares y asimétricas. Por su parte, el volumen circular (medio cilindro) que sobresale del plano vertical de fachada, se ejecuta igualmente con bloque de hormigón aparejado. De una altura menor a la del resto del cerramiento (adecuando un poco más si cabe la escala de la fachada a la figura humana), la presencia de este cuerpo no sólo refuerza visualmente la ubicación del acceso, sino que rompe con la planicidad del alzado, aportándole tridimensionalidad y un mayor interés.



[Imagen 3] Fotografía exterior de la iglesia. Acceso principal (fachada suroeste).

El umbral (“doorstep”).

Como el propio van Eyck relata en su texto —visto al principio del capítulo— y en virtud del planteamiento del proyecto, el paso del exterior al interior de la iglesia no se produce de forma gradual sino directa: dos puertas de madera cerrando el único hueco practicado en la fachada son las encargadas de formalizar el concepto de ‘acceso’ [Imagen 3]. En este sentido, los matices introducidos en el diseño de las puertas compensan esta inevitable limitación. Por un lado, las dos hojas no se sitúan en el mismo plano, de modo que el montante intermedio es aprovechado para incrustar una serie de pequeños cristales que introducen luz en el interior. Y por otro lado, ambas puertas se proyectan con distinto ancho y sentido de apertura: la de entrada es más estrecha y abre hacia el interior, mientras la de salida es más ancha y gira en el sentido contrario. Sin embargo, una vez atravesado este ‘umbral’ (*doorstep*), el inicio del recorrido interior del edificio recupera el carácter secuencial de la aproximación exterior. El ingreso a la iglesia se produce a través de un vestíbulo previo que hace las veces de distribuidor de circulaciones. Ni pequeño ni grande, proporcionado, el principal rasgo constatable de este espacio es la coherencia y continuidad con la materialidad exterior del proyecto. Se confirma así la utilización del bloque de hormigón como elemento esencial en la configuración constructiva del edificio, otorgándole a éste un claro carácter mural. También los planos de suelo y techo recurren asimismo a la naturaleza pétreo: el primero, formalizado mediante una especie de pavimento de hormigón donde los pequeños cantos rodados, de variados y apagados colores y haciendo las veces de áridos gruesos, quedan visibles en la superficie tras alguna operación de lavado; y el segundo, ejecutado en hormigón armado, con una textura de encofrado de tablillas de madera. La disposición del vestíbulo permite realizar tres movimientos o circulaciones: yendo hacia la izquierda, un pequeño tramo ascendente de escalones conduce hasta una puerta que comunica con la casa parroquial¹⁴⁰; avanzando de frente (aunque sin coincidir frontalmente con el punto de acceso exterior), una puerta de madera y vidrio comunica con un espacio amplio y diáfano, de idéntica altura que el vestíbulo, usado actualmente como lugar de congregación y

¹⁴⁰ Aunque en el proyecto original de Pastoor Van Ars Aldo van Eyck condujo estas escaleras hasta el propio vestíbulo de la casa parroquial (con acceso independiente por fachada noroeste), una modificación del proyecto original cerró dicha conexión, provocando que la comunicación —como sucede a día de hoy— se produjera a través del salón ubicado justo a la derecha del vestíbulo de la casa del cura, convirtiendo dicha sala en una especie de nexo o pieza de transición entre este ámbito más privado y el carácter público de la iglesia.



[Imagen 4] Fotografía de la época del interior de la iglesia. En primer término la capilla de la virgen María, y detrás el vestíbulo del acceso principal.

encuentro con los feligreses;¹⁴¹ y girando a la derecha, una superficie vertical curva, convexa, continuación interior del medio cilindro de muro de bloque descrito en fachada, parece atraer y acompañar el movimiento, reforzando la prioridad de ese camino respecto a los otros dos. A partir de ese punto, una vez sobrepasado el plano de vidrio que certifica el final del vestíbulo, la experiencia del bosque o la identificación de los principios generadores del proyecto vienen a dejar paso a las sensaciones profundas; a aquellas sensaciones que conectan con el interior del ser humano.

Visualmente relacionada con el portón exterior a través de la superficie curva de bloque, una puerta metálica de vidrio da paso al recinto verdaderamente eclesial del edificio (programa de iglesia). Nada más cruzar la cancela, el plano del techo todavía mantiene la cota del vestíbulo, mientras que la vista hacia la izquierda, hacia el lado donde la iglesia se desarrolla, continúa limitada. Esta situación desplaza la atención hacia la derecha, donde el modesto volumen de geometría cilíndrica (270°) anunciado desde el exterior se abre, dejando ver que se trata de una pequeña capilla dedicada a la virgen María; un acogedor recodo dedicado a la oración que, compuesto tan sólo por un escueto mobiliario, unas velas y una imagen de la propia virgen, se ilumina y cualifica a través de una sencilla perforación circular practicada en la cubierta [Imagen 4].

359

El interior de la iglesia es sencillo y austero, desornamentado. El hormigón domina la totalidad del espacio arquitectónico: conformando los distintos elementos que componen el plano del techo, o materializando los bloques con que se construyen todos los paramentos verticales (no revestidos) del proyecto. En la misma línea, el suave escalonamiento del pavimento — además de introducir un interesante dinamismo— contribuye a esculpir una materialidad pétreo que coloniza la imagen interior del edificio. Tan sólo los bancos de madera, el órgano, los dos humildes altares, y un escaso número de imágenes religiosas acompañadas de unas pocas flores, parecen ser los elementos ‘tangibles’ encargados de contrastar la implacable homogeneidad material. Sin embargo, el interior de la iglesia está muy lejos de resultar monótono o anodino. Matizando y complementando la austeridad del proyecto, un destacado elemento acapara verdaderamente el protagonismo,

¹⁴¹ Originalmente Aldo van Eyck proyectó esta sala como espacio de ampliación de culto religioso, para los casos en que la zona habitual dispuesta para los fieles (al otro lado de la nave principal) no fuera suficiente para albergar a todos los asistentes (previsiblemente en ceremonias especiales o durante los más concurridos meses de verano). Fruto de esta condición, la sala sigue conservando dos grandes puertas correderas metálicas que, con un trazado ligeramente curvo y llegando hasta el techo, permiten aislar esta zona del resto de la iglesia.



[Imagen 5] Fotografía interior de la iglesia. La nave central (vista sentido ascendente).

aportando sofisticación sensorial y cualificando los espacios, activándolos: la luz.

La arquitectura es luz y sombra, pero me gusta separar ambos fenómenos y pensar en la luz de un modo positivo, como una substancia que se conoce y se canaliza: como una substancia que, en definitiva, llega a experimentarse igual que cualquier otro material constructivo.¹⁴²

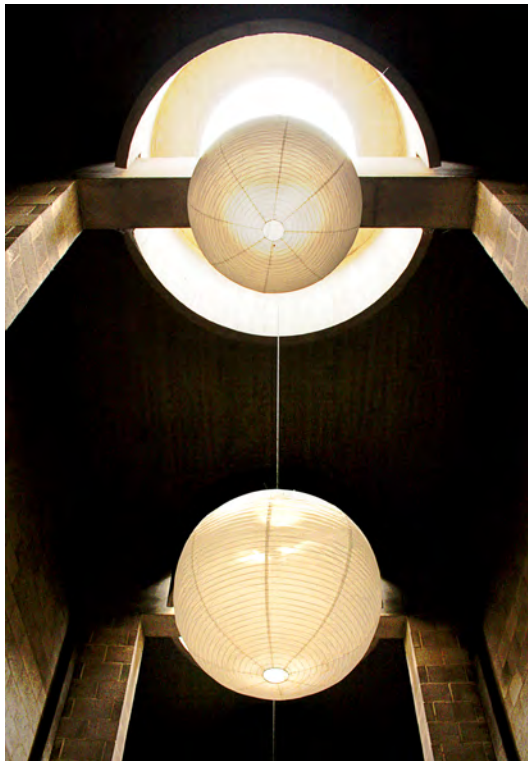
La nave central.

La nave central de la iglesia se plantea como un recorrido lineal y ascendente [Imagen 5]. Se trata de un espacio rectangular y longitudinal donde la profundidad y la altura destacan sobre su ancho. Al igual que en el resto del proyecto, la iluminación es exclusivamente cenital. En este caso, cuatro grandes lucernarios rítmicamente dispuestos acaparan el protagonismo del espacio. Encargados de captar y distribuir toda la luz que baña la nave, su geometría circular en claro contraste con la modulada ortogonalidad del espacio (tan representativa asimismo de la composición general del proyecto), remite al característico interés de Aldo van Eyck por las formas esenciales en arquitectura (cuadrado, rectángulo, círculo, triángulo...), relacionadas simbólicamente con los valores fundamentales de nuestro mundo: observando la verdadera identidad de las cosas (lo esencial) el hombre será capaz de “detectar la estructura espiritual de nuestra era”, configurando así los auténticos fundamentos de la ‘nueva realidad’ (ver capítulo “Ideas clave en el discurso de Aldo van Eyck”).

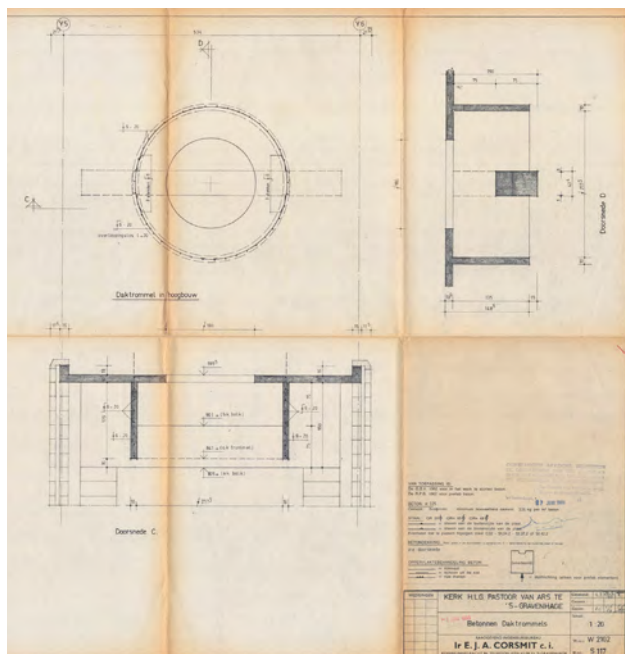
361

Latente, un orden riguroso y matemático impregna todo el espacio. El número de lucernarios (cuatro) viene dado por la propia modulación en planta de la iglesia: sus seis planos constructivos (ver capítulo “3.5. Esquema constructivo de la iglesia”) diferencian en el edificio cinco bandas horizontales o crujías; por tanto, los lucernarios de la nave central —uno a una— coinciden con (y descansan sobre) las cuatro vigas de hormigón que rematan los cuatro planos constructivos interiores. A diferencia de los pequeños tragaluz repartidos por otras zonas de la iglesia, consistentes en una simple perforación circular en cubierta (véase el caso de la capilla de la virgen María), la entrada de luz cenital en la nave central se produce a través de cuatro grandes superficies cilíndricas de hormigón armado. Al no emerger del plano exterior de cubierta (son tangentes al forjado por su cara superior), el desarrollo en altura de estos cilindros o tambores coincide casi exactamente con el canto de las vigas

¹⁴² Tomado de “Gran interior amarillo”, incluido en NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante*.



[Imagen 6] Fotografía interior de la iglesia. Lucernario de la nave central.



[Imagen 7] Plano constructivo. Detalle del lucernario de la nave central.

[Imagen 6]. Cual pantalla gigante de una lámpara de techo, estos lucernarios se colocan concéntricos a la propia entrada de luz cenital (formalizada como una abertura en cubierta con forma de círculo), provocando la intensa iluminación de toda su superficie interior como consecuencia de las infinitas reflexiones de los rayos de luz. Por su parte, al constituir el diámetro ‘construido’ de los cilindros, las cuatro vigas no sólo permiten que éstos encajen y apoyen sobre ellas gracias a dos hendiduras laterales practicadas en la parte inferior de los tambores (quedando así el conjunto en equilibrio estructural y visual) sino que, además, intervienen directamente en el tratamiento de la luz cenital: al atravesar los lucernarios por su punto medio, los rayos de luz reflejan y deslizan por sus caras superior y laterales, actuando así como filtros o tamices de grandes dimensiones que contribuyen a potenciar la luz en el interior de los cilindros.

El propio diseño de estas vigas rubrica la minuciosidad con que se estudia la entrada de luz en el espacio [Imagen 7]. Así, el canto de las jácenas sufre una reducción de sección por su cara superior a lo largo de todo el tramo que atraviesa el lucernario, adoptando por tanto una silueta frontal en forma de U. O mejor dicho, una vez decidida la sección necesaria de acuerdo con el cálculo estructural, son los extremos de las vigas los que verían aumentado su canto por su cara superior con el objeto de permitir el apoyo de la cubierta en un plano más elevado. La elaboración de este detalle constructivo persigue rentabilizar al máximo la entrada de luz natural. Por un lado, se evita de este modo que la cara superior de las vigas sea tangente a la perforación circular de cubierta, lo que provocaría que —al reflejar directamente hacia el exterior— parte del caudal de luz introducido por ésta no llegara nunca a penetrar en el interior del edificio. Y por otro lado, el hecho conjunto que la circunferencia recortada en el forjado tenga un diámetro inferior al del propio lucernario (causando que parte del forjado de cubierta invada su ámbito interior) permite minimizar la pérdida exterior de la luz ya introducida. Es decir, aun evitando su tangencia con la perforación circular, la ubicación de las vigas no evita que su cara superior siga representando una superficie que obstaculiza la entrada de luz exterior; en ese sentido, la presencia de la cara inferior del forjado asegura que parte de la luz reflejada hacia arriba pueda retornar de nuevo al interior.

Acompañando este tratamiento de la luz natural, un ordenado juego de sombras termina de configurar la percepción espacial de la nave central. Si bien la estrategia general logra que los lucernarios arrojen una luz indirecta al resto del espacio, el origen de la misma no deja de ser exclusivamente cenital. Este hecho provoca que las caras inferiores de las cuatro vigas de cubierta aparezcan claramente oscurecidas, sobre todo comparadas con el intenso brillo del interior de los cilindros. Paradójicamente, esta falta de iluminación



[Imagen 8] Fotografía interior de la iglesia. La nave central (vista sentido descendente).

provoca el efecto contrario: una mayor presencia visual de las vigas que, de este modo, ponen de manifiesto su función de tamiz o difusor de la luz en el seno del lucernario. En este sentido, también los ‘pilares’ que sostienen estas jácenas participan del juego de claroscuros que matiza y enriquece el escenario final.

Entiendo la Luz como la otorgadora de todas las presencias, y el material como Luz consumida. Lo que está creado por la Luz arroja una sombra, y la sombra pertenece a la Luz. Intuyo un Umbral: de la Luz al Silencio, del Silencio a la Luz; una atmósfera de inspiración, en la que el deseo de ser, de expresarse, se cruza con lo posible.¹⁴³

Formalizados como esbeltos tramos de muro de bloque, su desarrollo en altura —aunque exento— discurre en paralelo y muy próximo a los cerramientos longitudinales de la nave. Esta condición, junto al origen cenital y centrado de la luz, provoca que los ocho pilares (dos por cada una de las cuatro vigas) arrojen idénticas sombras verticales sobre los dos planos laterales. Estas sombras arrojadas (cuatro a cada lado) sobre las caras interiores de ambos cerramientos, además de erigirse tan esbeltas y elegantes como los propios pilares, coinciden visualmente —casi a modo de proyección— con las oscurecidas caras inferiores de las vigas de cubierta. De esta forma, además de poner en valor el tratamiento de la luz cenital, esta secuencia de oscuros recupera y remarca la modulación y el orden matemático del espacio (y del edificio en general). Al reflejar este rigor compositivo y estructural a través del juego de luces orquestado en la nave central, van Eyck no sólo consigue fundir los dos elementos clave del proyecto (esquema compositivo y tratamiento de la luz), sino que termina de configurar un espacio interior completamente coherente y representativo [Imagen 8].

365

[...] Para mí la estructura es la creadora de la luz. Cuando escojo un orden estructural que exige una columna tras otra, aparece un ritmo así: no luz, luz, no luz, luz, no luz, luz.¹⁴⁴

Con todo, la percepción sensorial del espacio central de la iglesia se explica principalmente a partir del tratamiento secuencial de la luz natural. En un primer momento, los rayos solares penetran en el interior de la nave a través de las cuatro perforaciones de cubierta. Aunque procedente desde el cielo y a pesar del considerable tamaño de los huecos, su propia intensidad le confiere a la luz un cromatismo blanco intenso, casi cegador, que oculta por completo

¹⁴³ Tomado de “Architecture: Silence and Light”, incluido en KAHN, Louis I. *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*.

¹⁴⁴ Tomado de “Space and Inspirations”, incluido en KAHN, Louis I. *Op. cit.*

cualquier tonalidad o referencia celeste. Inmediatamente, la luz introducida es captada por los cuatro lucernarios, cuya geometría, dimensiones y materialidad logran convertirla en difusa y uniforme; en una iluminación que equilibra el espacio interior. Resulta fascinante observar cómo, por efecto de la intensidad de la luz reflejada, la superficie interior de estos cilindros de hormigón no sólo pierde la tonalidad gris a favor de una blanca, sino que la característica rugosidad del material parece igualmente diluirse, reflejando así un acabado pulido, casi satinado. Tras su paso por los cuatro lucernarios, esta luz tamizada se distribuye uniformemente por todo el espacio de la nave, generando una iluminación generosa pero serena, amable; una luz que ya no deslumbra. Una consecuencia de este hecho es la ausencia de tensiones de luz en las tres superficies enfrentadas que —junto al plano superior— definen propiamente el espacio de la nave: los dos cerramientos longitudinales de la nave central (construidos con bloque de hormigón por encima de la cota de techo del resto de la iglesia) y el plano del suelo. A diferencia de lo descrito en el caso de la cara interior de los lucernarios, esta iluminación gradual e indirecta permite identificar —e incluso realzar— la materialidad de ambas superficies (cerramiento y pavimento).

El resultado final es el de un espacio alargado y austero, rectilíneo, de iluminación generosa pero controlada, filtrada por la propia estructura, cuyo recorrido —como el propio van Eyck apuntaba en su texto—, recuerda simbólicamente al paseo por una “calle interior”. Independientemente de la referencia directa a la Vía Dolorosa de Jerusalén aportada por el antiguo párroco (Louis J. W. Berger) y la administradora de la iglesia (José Ten Bergé), lo cierto es que recorrer la nave central de Pastoor Van Ars recupera la experiencia sensorial de caminar por una céntrica calle de una vieja ciudad. Una calle caracterizada como un espacio eminentemente longitudinal, más estrecho que alto, donde las pétreas y vernáculas construcciones que flanquean el paso de los peatones se elevan lo suficiente como para no dejar penetrar los rayos directos del sol. Un tipo de calle que, tan curiosa como sintomáticamente, remite a una tradición cultural distinta, más meridional, mediterránea.

En los países meridionales la luz solar se encauza y se controla de muy distintos modos: con celosías, cañizos, persianas o cortinas. Se crea una piel tridimensional mediante una arquitectura intermedia (*loggias*, pórticos, umbrales, patios) o instalando toldos en calles y plazas. Unas estructuras interpuestas rompen la luz, la distribuyen, la dispersan o la filtran desde el exterior, haciendo decaer su impulso, domesticando su fluir.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Tomado de “Figuras de luz en la luz”, incluido en NAVARRO BALDEWEG, Juan. Op. cit.

“Camino sagrado” escribe el propio van Eyck. De hecho, quizás también por su idea inicial de introducir la espacialidad gótica en este ámbito, lo cierto es que —Jerusalén o cualquier otra ciudad sagrada— la “calle interior” de Pastor Van Ars desprende un cierto aire católico. Se crea por tanto en este espacio un clima interior diáfano y natural, comunitario, pero a la vez sobrio y religioso. Un escenario sencillo en apariencia pero minucioso y complejo a la vez que parece materializar uno de los conceptos clave del discurso arquitectónico de Aldo van Eyck: el fenómeno gemelo o fenómeno dual. Un espacio en definitiva donde los ligeros y progresivos cambios de cota del plano del suelo sugieren finalmente un dinamismo, un recorrido ascendente cuyo fondo de perspectiva determina un pequeño altar custodiado por un sencillo crucifijo de madera, empujando así al visitante a dejarse llevar y a fluir, a recorrer el camino propuesto.

En cualquier caso, esta simbología de la calle interior encierra a su vez una lectura complementaria. Una lectura que, además de justificar el porqué de esta configuración del espacio construido a través de la luz, remite al concepto de dimensión humana de la arquitectura. En este sentido, nuevamente las palabras que Aldo van Eyck escribe sobre el proyecto de la iglesia sugieren las principales claves interpretativas. Por un lado, se describe este espacio “alto tipo gótico” como “ni nártex ni nave, pero algo de ambos”, circunstancia que, a su vez, enlaza directamente con su voluntad expresa de “mitigar la constante irreversibilidad de la jerarquía” (lo que se resuelve haciendo ésta “más reversible-relativa”). De este modo, y como ya se explicó con anterioridad, el hecho —*grosso modo*— de proyectar este espacio con la característica representatividad de la nave central propia de los templos católicos canónicos de planta basilical, para simultáneamente vaciarla de sus funciones intrínsecas, le permite a van Eyck reinterpretar uno de los elementos más destacados de la tradición arquitectónica católica (la nave central), neutralizando así la jerarquía preestablecida. Y por otro lado, también sus propias palabras subrayan cómo este “espacio alto” remite a una especie de “calle interior” con las diversas capillas o recintos sagrados enlazadas a lo largo de ella”.

En este sentido, esta última cita confirma una determinación clave de van Eyck sobre el proyecto, plasmada igualmente ya en los primeros pasajes de su texto: no es su intención “secularizar (es decir, neutralizar o banalizar) lo que para otros es sagrado”. De hecho, a pesar del laicismo intrínseco de la referencia empleada (la “calle interior” de la iglesia) y de su condición personal manifiesta de “ni católico (ni ninguna otra cosa)”, la concepción de este espacio (y del edificio en general) responde a un tipo de motivaciones que poco tienen que ver con la secularización. Motivaciones que, si bien



368

[Imagen 9] Fotografía de la época del interior de la iglesia. La zona de cripta.

aconfesionales, están curiosamente relacionadas con la temática católica, en la medida que es en última instancia el Concilio Vaticano II el referente fundamental que opera y, en cierto modo, inspira esta configuración espacial. No en vano, si Aldo van Eyck puede reflexionar en este proyecto sobre el concepto de jerarquía a través de la manipulación del espacio eclesial (lo que a su vez se relaciona directamente con el interés por la relatividad que le acompaña durante toda su vida), es porque el cambio de paradigma que representa el Concilio así lo permite. Y análogamente (y por partida doble), cuando van Eyck recurre a la simbología de una “calle interior” para configurar y describir este espacio principal del edificio, con mayor o menor consciencia está vinculando su planteamiento arquitectónico con Vaticano II. En primer lugar (y al igual que antes), porque la posibilidad de recuperar — para el ámbito más representativo de la iglesia— un referente tan popular y exógeno al repertorio habitual de la arquitectura religiosa católica (la calle) la brinda el propio Concilio. Y en segundo lugar, porque la intencionalidad de plantear un espacio religioso como si de una calle sagrada se tratase (pero calle al fin y al cabo), es en esencia la misma que subyace tras este hito de la historia reciente del catolicismo: si en el caso de van Eyck podría hablarse de un intento de abrir la iglesia a la gente, de *humanizar* (que no secularizar) el espacio religioso, en el caso del Concilio se podría resumir como una oportunidad para “adaptar la disciplina eclesiástica a las necesidades y métodos de los nuevos tiempos”,¹⁴⁶ recuperando así la participación en la fe y en las manifestaciones católicas de unos fieles mucho más capaces ahora de identificarse con la institución. En este sentido, la iluminación de la nave central no sólo participa del planteamiento descrito, sino que sintoniza la iglesia con el contexto socio-cultural en el que se genera.

369

[...] resulta evidente que la iluminación de los espacios de los edificios religiosos está sin duda en estrecha relación con el espíritu religioso del tiempo en el que fueron construidos.

Y eso porque, mientras que es posible aceptar un ambiente para el culto imperfecto desde el punto de vista del estilo de la forma arquitectónica —algo que podría herir la mirada atenta de los entendidos, o al menos de quienes son capaces de percibir instintivamente estas cosas—, nadie puede aceptar, ya sea culto, sensible o no, una atmósfera, una luz que esté en contradicción con el propio espíritu religioso, espíritu que forma

¹⁴⁶ Entrecorrido se recoge uno de los cuatro temas de discusión principales que se tratan en el Concilio. A saber: 1- Promover el desarrollo de la fe católica. 2- Lograr una renovación moral de la vida cristiana de los fieles. 3- Adaptar la disciplina eclesiástica a las necesidades y métodos de nuestro tiempo. 4- Lograr la mejor interrelación con las demás religiones, principalmente las orientales.



[Imagen 10] Fotografía interior de la iglesia. La zona de cripta. Los bancos que aparecen en primer término comparten cota de piso con el altar principal (mientras que las bancadas situadas frente a éste en el centro del espacio se hallan un nivel por debajo).

una unidad con la fe, que forma una unidad con la fuerza que lo empuja a gozar del templo.¹⁴⁷

Por tanto, no se trata únicamente de que la iluminación del espacio principal de la iglesia resulte coherente con la estrategia de proyecto descrita, con el discurso y la simbología que subyacen tras ésta sino que, al constituir el mecanismo que opera *de facto* la configuración de dicho espacio arquitectónico, representa la conexión del edificio con el momento religioso y socio-cultural en el que se fragua. Es la de la nave central una luz homogénea, sencilla, transparente, dialogante, inteligible... moderna. Moderna más allá de la acepción estrictamente arquitectónica del término; moderna también como actual o actualizadora. Una luz que, a la vez que describe y cualifica el espacio, acerca la iglesia (edificio e institución) a sus usuarios, a las personas. Una luz que, en definitiva, vincula a Pastoor Van Ars con la realidad de su tiempo.

La zona de cripta.

Una situación diferente se produce en el otro espacio principal de la iglesia: el área reservada para los feligreses o zona de "cripta". Al discurrir en paralelo a la nave central, su anchura es idéntica a la longitud de aquélla (cinco crujiás o unos 27 m), mientras que su profundidad equivale a tres bandas verticales según el esquema compositivo de planta o unos 16 m. Por su parte, la altura libre de este ámbito recupera el valor del resto de la iglesia (4,70 m aproximadamente frente a los casi 10 m del cuerpo principal), invirtiendo prácticamente las proporciones de uno y otro volumen. A pesar de recurrir al mismo repertorio arquitectónico, el diferente uso de ambos espacios condiciona dos configuraciones prácticamente opuestas. Es decir, si bien la materialidad, la organización estructural o el sistema de iluminación cenital continúan siendo los mismos que en el caso anterior, la cualificación espacial y sensorial de esta zona de cripta poco tiene que ver con aquélla "calle interior".

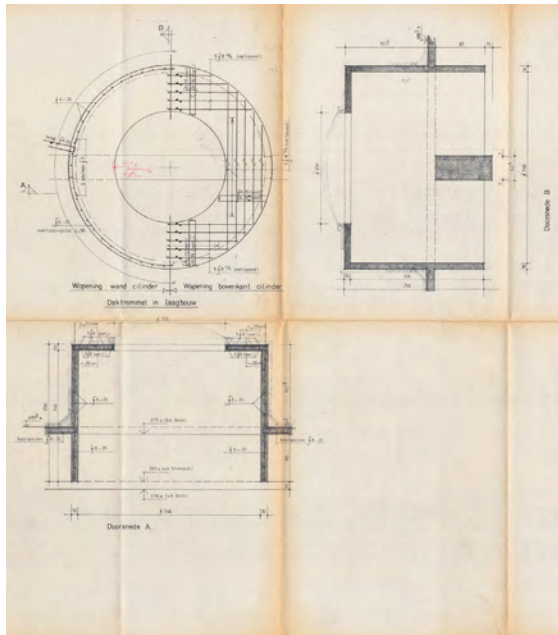
La zona de cripta (o cripta) es un lugar mucho más íntimo, recogido, privado [Imagen 9]. Aunque la proximidad del plano del techo influye de un modo importante sobre esta percepción, también la presencia de los tres cerramientos laterales construyendo el extremo del edificio y envolviendo el espacio colabora de su carácter centrípeto, mucho más estático. Con el diseño de esta zona Aldo van Eyck vuelve a alejarse del patrón habitual de las iglesias católicas tradicionales; concretamente respecto a la disposición

¹⁴⁷ MORETTI, Luigi. *Espacios-Luz en la Arquitectura Religiosa*.



[Imagen 11] Fotografía interior de la iglesia. Lucernario de la zona de cripta.

372



[Imagen 12] Plano constructivo. Detalle del lucernario de la nave central.

de los fieles en el interior del templo o, mejor dicho, respecto a la propia organización de la liturgia. Sin embargo, y de acuerdo con lo ya expuesto sobre el Concilio Vaticano II (capítulo VII del *Sacrosanctum concilium* titulado “El Arte y los Objetos Sagrados”), la solución proyectada en Pastoor Van Ars sirve a “los ritos sagrados con el debido honor y reverencia”, permitiendo una celebración funcionalmente adecuada. En las iglesias clásicas de planta basilical, el espacio destinado a los feligreses resulta ser mucho más largo que ancho según la axialidad marcada por el altar principal. Sin embargo, ahora este esquema preestablecido se invierte, certificando no sólo la validez de las soluciones alternativas que apuntaba el citado documento conciliar, sino reincidiendo sobre el ataque a lo jerárquicamente impuesto a través del concepto de relatividad de van Eyck. Es decir, si bien se produce la necesaria focalización hacia el altar principal, la posición de éste (punto central de la tangencia entre la cripta y la nave principal) motiva que esta zona ocupada por los fieles sea por tanto más ancha que larga.

Varios elementos terminan de caracterizar este espacio destinado a la celebración litúrgica. Por un lado, el plano del suelo, además de mantener la materialidad de la nave central —y del conjunto de la iglesia— acusa también los suaves cambios de nivel vistos en el caso anterior; aunque evidentemente la finalidad de los mismos no es ya la de generar dinamismo en el recorrido, su presencia contribuye a realizar una lectura unitaria de todo el espacio interior, a la vez que, al introducir variaciones de cota en un ámbito tradicionalmente desprovisto de ellas (espacio congregacional), incide de nuevo sobre la temática de la relatividad como antídoto de lo jerárquicamente adquirido. Es decir, si en las plantas basilicales clásicas el altar principal siempre se sitúa sobre una especie de podio o crepidoma —ubicándose por tanto por encima de la/s nave/s ocupadas por los fieles— en Pastoor Van Ars se introducen ciertas modificaciones al respecto: de los cuatro bloques de asientos, mientras que las dos baterías centrales de bancos se colocan un nivel por debajo del altar (o los dos niveles que se deprime un tercer grupo de bancos), la cuarta agrupación de bancadas comparte plano de apoyo (por lo que en cualquier caso en ningún momento los celebrantes ocupan una posición inferior al conjunto de feligreses) [Imagen 10]. Aunque en la información gráfica original de Aldo van Eyck no parece figurar este dato, en la actualidad parte de esta plataforma superior de la zona de fieles (ubicada a idéntica cota que el altar) es ocupada por el coro, organizado a partir de un sencillo piano y unas cuantas sillas. Por otro lado, y a falta de abordar la cuestión esencial de la luz, un sencillo y limitado mobiliario termina de describir esta zona de cripta. Dos son los elementos diferenciados: un pequeño órgano de madera situado en uno de los extremos del recinto (cerramiento noroeste), y el conjunto de bancos y reclinatorios ya referidos, también de madera. En este sentido y de acuerdo con su texto inicial, al parecer nada tuvo que ver van Eyck en el



[Imagen 13] Fotografía de la época del interior de la iglesia. La zona de cripta.

diseño de las bancadas; según los testimonios recogidos, al comprobar que este mobiliario procedente de la antigua iglesia Pastoor Van Ars se encontraba en un buen estado de conservación, es él mismo quien decide aprovecharlos e incorporarlos a su nuevo edificio.

Desde un primero momento la iluminación de la zona de cripta sugiere una doble apreciación: en primer lugar, se observa que la luz natural es introducida a través de una serie de lucernarios aparentemente idénticos a los descritos en la nave central (ocho en este caso); y en segundo lugar y sin embargo, parece evidente que la atmósfera finalmente generada (grado y tipo de la iluminación) resulta bastante distinta.

[...] en seguida me quedó claro que tanto la no-materia, es decir el espacio, como la materia dependían, en el mundo real, de una sustancia que alteraba las relaciones abstractas entre ambas. Una sustancia de las que las dos se alimentaban: la luz.

Y en algunos casos pude advertir cómo esta impalpable sustancia trastocaba, según su modulación, las relaciones geométricas entre unos espacios y otros, entre los espacios y la materia, entre los distintos tipos de materia entre sí, llegando a convertirse, en virtud de su calidad y de la modulación de su densidad, en el principal protagonista de la obra.¹⁴⁸

375

Formalmente los lucernarios vuelven a configurarse a partir de cilindros de hormigón armado que apoyan y ‘encajan’ sobre las vigas de cubierta (dos por cada una de las 4 vigas que cruzan el espacio). Teniendo en cuenta que —también al igual que en la nave central— el ‘lucernario’ lo componen en realidad el tambor de hormigón y la propia jácena, resulta imprescindible referirse a las variaciones introducidas en ambos elementos respecto a la solución vista para la “calle interior”. Así, las vigas presentan ahora un tamaño muy superior debido a la luz a salvar (del orden de tres veces la del caso anterior), al tiempo que no sufren ya ningún tipo de escotadura o recrecido por su cara superior; es decir, su canto es constante y uniforme. En cuanto a los cilindros de hormigón, la principal diferencia es que en este caso sí sobresalen del plano superior de cubierta, quedando por tanto del orden de tan sólo la mitad de su altura dentro del espacio interior de la iglesia [Imagen 11].

De acuerdo con la idea de Aldo van Eyck de generar un “espacio bajo tipo cripta” a ocupar por los fieles durante la liturgia (contrastando con uno “alto tipo gótico” en alusión a su concepto de fenómeno gemelo o fenómeno dual), la nueva disposición de los tambores de hormigón permite reducir

¹⁴⁸ MORETTI, Luigi. Op. cit.

considerablemente la altura libre del ámbito sin por ello generar un espacio intransitable. Esto es, si la altura de los cilindros no podía reducirse en tanto que representa la medida adecuada para evitar la entrada directa de los rayos del sol en el interior de la iglesia, la mejor solución para evitar disponer el extremo inferior de los mismos excesivamente próximo al pavimento — pero sin renunciar a un plano de techo comprimido— pasaba por deslizarlos hacia arriba, limitando por tanto el tramo de su altura que invade el interior de la cripta. Sin embargo, esta solución espacial enlaza a su vez con la operación estructural descrita para las vigas del cuerpo principal, explicando así el porqué ahora ya no es necesario realizarla; o lo que es lo mismo, el porqué en este caso las jácenas presentan una sección constante [Imagen 12]. Por un lado, las cuatro vigas de la zona de cripta requieren de un canto considerable debido a la importante luz a salvar (unos 15 m). Sin embargo y como ya se explicó en su momento, es necesario que el punto de entrada de la iluminación cenital no sea coplanar con la cara superior de la viga, ya que en ese caso ésta actuaría como un obstáculo reflejando parte de los rayos de luz hacia el exterior. Mantener este punto de acceso en el forjado de cubierta implicaría forzar un apoyo de éste por encima de la cara superior de las jácenas, provocando entonces un abultado sobredimensionamiento de las mismas. Por tanto, si por otro lado la intención de van Eyck era lograr un espacio comprimido en la zona de cripta, la configuración descrita impediría acometerla de un modo idóneo al terminar situando el plano del techo a una distancia necesariamente mayor de lo deseable: una cota libre de paso holgada desde el pavimento hasta la cara inferior de las vigas, más un canto final de las jácenas al menos igual a la altura de los cilindros de hormigón. En cambio, la solución finalmente adoptada, al situar la entrada de luz muy por encima del forjado de cubierta, permite que éste pueda permanecer tangente a la cara superior de las vigas. O dicho de otro modo, la emergencia de los tambores de hormigón sobre la envolvente superior del volumen permite que los rayos de luz introducidos en el interior del lucernario no encuentren ningún impedimento para comenzar la sucesión de reflexiones, no siendo ya necesario realizar cambios sobre la sección rectangular de las vigas.

El resultado final es una iluminación indirecta y gradual de la zona de cripta que nuevamente evita las tensiones de luz. Sin embargo, a pesar de originarse a partir de un tratamiento cenital análogo, el efecto logrado se aleja en gran parte del descrito en el caso del cuerpo principal de la iglesia. La atmósfera interior no resulta ya tan clara y diáfana, tan uniforme [Imagen 13]. Aunque el espacio se halla profusamente iluminado —son ocho ahora los lucernarios y se sitúan además mucho más próximos al plano del suelo— junto al caudal de luz es posible esta vez percibir la presencia simultánea de una cierta oscuridad, de una localizada penumbra. El principal origen de esta sensación se encuentra en la superficie inferior de la cubierta: la

propia naturaleza cenital de la luz, junto al hecho que acceda al ámbito desde un plano más bajo (el extremo inferior de los tambores de hormigón se descuelga aproximadamente 1 m respecto la cara inferior del forjado) causa que toda esta superficie permanezca claramente oscurecida. A pesar de tratarse nuevamente de casos análogos, el hecho de que este fenómeno sea más perceptible en la zona de cripta que en la nave central responde sencillamente a la menor altura libre del espacio, o lo que es lo mismo, a la mayor proximidad del plano de techo respecto de las personas. Por otro lado, también la menor distancia de los lucernarios —respecto de la superficie de apoyo del edificio— provoca que la intensa luz entrante quede mucho más cerca del ojo del observador, incrementando así el contraste con la cara inferior del forjado de cubierta. Pero en cualquier caso, la percepción general de la atmósfera interior de la “cripta” está muy relacionada con el sistema de reflexión de la luz orquestado (descrito en el caso de la “calle interior”); o mejor dicho, con la ausencia en este caso de algunos de sus elementos o mecanismos fundamentales. Comparando ambos espacios, la zona destinada a los feligreses carece de las tres superficies enfrentadas que terminaban de contribuir a la reflexión de la luz y al carácter ‘diurno’ y claro de la nave central: los dos cerramientos laterales ciegos (inexistentes aquí) y el despejado plano del suelo (prácticamente desdibujado ahora debido a la presencia del preceptivo y abundante mobiliario). Como es lógico, este hecho influye de manera directa en el grado de difusión de la luz natural en el espacio, siendo ahora menor.

377

[...] esfuerzo por crear con la luz: por controlar sus efectos y animar la vida del espacio arquitectónico bañado por ella. Se trata de investigar estructuras que, además de resistentes, canalicen la luz, otorgándole valor y protagonismo, en detrimento de otros factores. Estos esfuerzos se encaminan a la creación de entidades arquitectónicas que respondan al tratamiento refinado de la luz, de las sombras y sus coloraciones.¹⁴⁹

En definitiva —y redundando una vez más sobre la importancia de los conceptos gemelos o duales dentro del pensamiento arquitectónico de van Eyck—, la zona de cripta se presenta como un lugar que invita más a la quietud que al dinamismo, más a la oración que a la procesión. La blanca e intensa luminosidad de los ahora más próximos lucernarios introduce una componente inmaterial, intangible, en el espacio interior. A buen seguro estaba en lo cierto Reima Pietilä cuando afirmaba que era la “presencia del cosmos externo” la que parecía introducirse a través de estos cilindros de luz, en un sentido por tanto más trascendental y espiritual que estrictamente

¹⁴⁹ Tomado de “Figuras de luz en la luz”, incluido en NAVARRO BALDEWEG, Juan. Op. cit.

católico. Pero también a su vez, las áreas de penumbra y los contrastados planos de oscuridad invitan a la intimidad y a la reflexión. A pararse. A permanecer y observar. A mirar hacia dentro. Con todo, resulta sintomático que a través de una luz 'laica' que más bien alude al cosmos, a lo infinito, a lo que sencillamente excede a nuestro mundo conocido, Aldo van Eyck logre que religiosos y feligreses perciban ese espacio como católico, induciéndoles a la oración, e introduciendo así nuevamente su concepto de relatividad en la obra construida. Si la nave central es una calle interior dentro de una iglesia que enlaza con los derechos colectivos de una comunidad, con aquello que nos une y que simultáneamente nos distingue del resto, a su vez, la cripta de Pastoor Van Ars remite a la reflexión, al recogimiento, a la compañía de uno mismo mientras se permanece consciente de la existencia del universo; a lo individual.

Interpretación simbólica.

Evidentemente, todo lo descrito sobre el modo de formalizar la entrada de luz exterior en Pastoor Van Ars —y sobre el sinfín de matices que cualifican así el espacio arquitectónico— formó parte de la estrategia de proyecto trazada por Aldo van Eyck. La sofisticación de la propuesta denota un estudio tan pormenorizado como sensible sobre el tratamiento y la contribución simbólica de la luz en la iglesia, fruto de una reflexión profunda e inspirada sobre la decisiva importancia de la iluminación natural del edificio. No obstante, al volver sobre su discurso teórico, resulta curioso detectar la notable ausencia de referencias escritas respecto a este tipo de cuestiones. Es decir, no sólo el texto introductorio visto al principio del capítulo pasa prácticamente de puntillas sobre tales contenidos, sino que es de hecho complicado encontrar alusiones explícitas sobre el significado de la luz en la arquitectura a lo largo de sus numerosos y variados textos. Aunque completamente independiente —como es lógico— del valor del resultado arquitectónico obtenido, lo cierto es que las alusiones sobre la iluminación de Pastoor Van Ars se limitan prácticamente a una única frase (por otro lado bastante neutra): “[...] Los tres espacios se abren hacia arriba mediante amplios tambores circulares en el techo, a través de los cuales la luz cae sobre el altar y sobre la gente de un modo parecido”. Así, retomando ahora la comentada ausencia de referencias explícitas por parte de van Eyck respecto a la teoría del origen del esquema compositivo en planta del proyecto (argumentada en un capítulo anterior), todo parece indicar que el hecho de no plasmar por escrito las reflexiones profundas que dieron lugar a tales estrategias no respondería —por su parte— a un hecho casual.

Es posible verificar que estos conceptos fundamentales de la luz o de la iluminación de los espacios, o aquellos de la armonización ideal de las estructuras o de las relaciones espaciales puras, nunca fueron explícitamente abordados por los grandes arquitectos antiguos en sus tratados o en sus historiografías.

Cuanto más importantes son los hechos, cuanto más se destacan en ellos las razones de la obra de arte, con más certeza se puede afirmar que no se mencionan en los tratados.¹⁵⁰

En cualquier caso, mención aparte del modo singular como se caracterizan los diferentes espacios de la iglesia (abordados en los anteriores ítems), una última reflexión en torno al planteamiento general de la iluminación permite redundar una vez más sobre el enfoque coherente de todo el proyecto. Así, más allá de las particularidades descritas para los dos tipos de lucernarios principales, la manera de tratar la luz cenital en el edificio provoca un compartido efecto final en el interior: la detención figurada del paso del tiempo.

En el capítulo dedicado a estudiar el esquema constructivo de la iglesia se aportaban por primera vez las dimensiones de los dos grupos de lucernarios: mientras que los cuatro de la nave central presentaban un diámetro de 2,60 m y una altura de 1,35 m, los diez restantes (ocho de la cripta y dos de la zona de ampliación) medían respectivamente 3,40 m y 2,56 m. Con independencia de la diferencia existente entre ambas cotas horizontales (a buen seguro relacionadas a su vez con las diferentes anchuras de los distintos espacios), en este momento resulta interesante atender a la relación directa que se establece con la altura del cilindro de hormigón. Teniendo en cuenta la referida intención de van Eyck de lograr en la cripta la percepción de un espacio comprimido, el hecho de aumentar la dimensión vertical de los tambores de este ámbito (al menos respecto de los lucernarios de la nave central) tuvo que estar relacionado con otro tipo de motivaciones, en tanto que dicha decisión no contribuiría precisamente a tal fin. Así, máxime teniendo en cuenta la razón de ser de estos elementos, parece lógico pensar que dicha iniciativa partió de la propia concepción de la iluminación cenital. Concretamente, esta relación directa entre el diámetro y la altura de los cilindros respondería a un estudio detallado de los mismos con el objeto de impedir la entrada directa de rayos de luz en el interior de la iglesia. No en vano, la cuidada iluminación indirecta de toda el edificio se basa lógicamente en la ausencia de cualquier tipo de tensión de luz en los diferentes planos construidos (pavimento o paramentos verticales).

¹⁵⁰ MORETTI, Luigi. Op. cit.

En definitiva, mención aparte de las diferentes experiencias sensoriales provocadas tanto en la nave central como en la zona de cripta —vinculadas con los distintos mecanismos empleados para configurar el espacio arquitectónico a través de la luz—, existe un efecto añadido y común a todo el espacio interior de la iglesia: la iluminación orquestada no permite la aparición de ningún tipo de huella solar. Este hecho, conjuntamente con la ya apuntada imposibilidad de obtener una visión directa del exterior a través de los lucernarios (debido a la gran intensidad de luz que se produce en su interior), provoca que no sea viable percibir desde dentro del edificio ningún tipo de referencia celeste. La consecuencia inmediata es que no es posible apreciar el movimiento del sol a lo largo del día y, por tanto, tampoco la evolución o el paso del tiempo. Así, aquél que decidiera permanecer dentro de la iglesia —sin la ayuda de un reloj— quedaría huérfano de cualquier mecanismo para orientarse en relación al devenir de las horas y los minutos. Liberado entonces de tal imposición, la vivencia sosegada del espacio interior le llevaría a *relativizar* la importancia de lo temporal, a abstraerse del mundo exterior, del mundo real, a olvidarse por un momento de la cotidianidad, abandonándose de este modo al encuentro con Dios, al encuentro consigo mismo; a la paz interior; a lo trascendental.

Desde el punto de vista arquitectónico, ningún espacio es tal a menos que tenga luz natural. En arquitectura, una habitación o un espacio necesitan esa luz que da vida: la luz de la que estamos hechos.¹⁵¹

Finalmente, dos son en última instancia los objetivos generales que Aldo van Eyck se plantea en cuanto a la concepción del proyecto de Pastoor Van Ars: por un lado, generar un marco apto y adecuado a las necesidades religiosas propias de un templo católico contemporáneo; y por otro lado, configurar un espacio susceptible de reflejar los nuevos aires de apertura (de la religión católica y de la ‘nueva consciencia’), coherente por tanto con las verdaderas necesidades y aspiraciones del ser humano (usuarios). Así, además de constituir estrategias convergentes y compatibles, ambos propósitos se desarrollan a partir de las nuevas directrices surgidas del Concilio Vaticano II. Si el primero de los casos se deriva de la respuesta honesta al programa de necesidades de una iglesia católica (promovida además para ‘reencontrarse’ con los feligreses), el segundo —directamente relacionado con el concepto de dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck— evoluciona al amparo del mismo cambio de actitud que representa el Concilio.

Como antes se apuntaba, cuando van Eyck expone su intención de “mitigar la constante irreversibilidad de la jerarquía” de las iglesias tradicionales en su

¹⁵¹ Tomado de “Space and Inspirations”, incluido en KAHN, Louis I. Op. cit.

proyecto, está aludiendo directamente a uno de los pilares fundamentales de su discurso arquitectónico: la relatividad. Mención aparte de la complejidad que este término alcanza dentro de su pensamiento, en este caso el concepto de relatividad expuesto parece identificarse de hecho en el modo como el Concilio (más concretamente a través del documento *Sacrosanctum concilium*¹⁵²) apuesta por el “libre ejercicio de estilo artístico” (art. 123) a la hora de configurar los nuevos espacios litúrgicos. Es decir, partiendo de la consideración de aquellos contenidos mínimos que la Iglesia entiende como irrenunciables en el funcionamiento de un templo católico, se entiende que pueden darse innumerables formas de responder adecuadamente al mismo objetivo: construir una iglesia adaptada a las necesidades reales de cada comunidad religiosa. En este sentido y profundizando aún más sobre los paralelismos propositivos, las conclusiones del Concilio se ocupan específicamente de este asunto. Al desarrollar a través del referido documento conciliar (*Sacrosanctum concilium*) unas “Normas para adaptar la Liturgia a la mentalidad y tradiciones de los pueblos” (cap. 37 a 40), la Iglesia no sólo refleja una celebrada sensibilidad por las cuestiones humanas, sino una interesante coincidencia con otro de los aspectos clave del concepto de dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck: “las raíces culturales en la configuración del hábitat humano”. De un modo análogo a esta parte de su discurso donde defiende la importancia de que la arquitectura considere los rasgos distintivos de sus futuros usuarios (cambiantes en el espacio y el tiempo en una nueva alusión al concepto de relatividad), también el espíritu del Concilio se ocupa explícitamente de permitir la celebración de la Misa y los Sacramentos en las diferentes lenguas vernáculas (art. 36), o incluso de “no imponer una rígida uniformidad en aquello que no afecta a la fe o al bien de toda la comunidad, ni siquiera en la Liturgia”, respetando y promoviendo “el genio y las cualidades peculiares de las distintas razas y pueblos” (art. 37). Es por tanto a partir del Concilio Vaticano II como se abre verdaderamente la posibilidad de proyectar iglesias que tienen en cuenta los matices y particularidades de cada sociedad, vinculadas en gran parte a su propia cultura popular. Y es por tanto también a partir de este contexto como van Eyck se dispone a trasladar esta intencionalidad compartida a su proyecto de iglesia, configurando así su espacio más representativo como una calle; una calle interior pero más abierta que nunca, donde se respira una atmósfera de claridad y apertura, de pluralidad.

¹⁵² Se comentaba con anterioridad como este documento con rango de constitución aprobado el 4 de diciembre de 1963 se encarga de desarrollar todos aquellos aspectos relacionados con la liturgia, dedicando todo un capítulo (cap. VII) a “El Arte y los Objetos Sagrados”.

En definitiva, pensar que van Eyck pretendía secularizar el espacio religioso de Pastoor Van Ars sería como entender que el Concilio Vaticano II pretendía secularizar la vida católica. Por definición, una calle es pública, popular. Y al igual como una ciudad, una calle puede además ser sagrada. Abrir una calle dentro de una iglesia describe la personalidad de un arquitecto. Abrir una calle dentro de una iglesia es pura poesía. Reflexionar sobre los lucernarios del edificio remite a lo inconmensurable. En su texto de "Luz blanca, sombra negra" visto en la introducción del presente trabajo, Louis Khan manifestaba que la arquitectura no existe: existe la obra de arquitectura; y que la obra de arquitectura inició su evolución cuando el hombre decidió agujerear el muro para mirar al exterior¹⁵³. Un agujero en la envolvente de un edificio introduce el exterior en el interior, introduce la luz. La luz es la responsable de la configuración del espacio. En Pastoor Van Ars, la luz cenital configura el espacio interior, al mismo tiempo que la obra de arquitectura construye la luz. Pensar en esa viga atravesando el interior de los lucernarios lo resume todo. Una viga que participa directa y decisivamente del tratamiento de la luz natural, pero una viga que le permite a la abertura existir. Ser. Es la configuración del espacio construido a través de la luz, y el modelado de la luz a partir de la forma construida. Todo esto representa Pastoor Van Ars de Aldo van Eyck.

¹⁵³ [...] En el reino de lo increíble se halla lo maravilloso del nacimiento de una columna. Del muro nace la columna. El muro hizo bien al hombre. Con su grosor y su fuerza lo protegió de la destrucción. Pero pronto, la voluntad de mirar hacia fuera hizo que el hombre agujereara el muro, y al muro le dolió mucho, y dijo, "¿Por qué me haces esto? Yo te protegí; te hice sentir seguro, ¡y ahora me atraviesas con un agujero!" Y el hombre respondió, "¡Pero ahora veré el exterior!"

4. CONCLUSIONES

El protagonista fundamental de esta tesis doctoral es Aldo van Eyck. Mención aparte del interés suscitado por el conjunto de su trayectoria profesional y por su propia figura, la principal motivación del presente trabajo consiste en aproximarse a la visión que el maestro holandés tenía de la relación que se establece entre 'arquitectura' y 'sociedad' o, más específicamente, de cómo los arquitectos pueden (y deben) introducir mejoras significativas en los modos de vida de las personas (usuarios). Es decir, la tesis pretende analizar el concepto de "dimensión humana de la arquitectura" de Aldo van Eyck.

Ya en el capítulo introductorio se definía la 'dimensión humana de la arquitectura' como el modo consciente en que ésta (la arquitectura) considera la interacción con sus futuros usuarios, con el claro objetivo de elaborar propuestas encaminadas a introducir mejoras en sus vidas. De acuerdo con esta definición, varios son los términos clave que la caracterizan. Por un lado, las palabras "consciente" y "considera" explicitan que existe una reflexión intencionada y voluntaria sobre la figura del usuario en la arquitectura, consecuencia por tanto de una preocupación o interés previo por el tema; en este sentido, se puede entender que, si no se da esta circunstancia (esta consideración consciente), difícilmente podrá hablarse de dimensión humana de la arquitectura. Y por otro lado, la palabra "interacción" evidencia que existe un intercambio, un recorrido de ida y vuelta entre la arquitectura y sus usuarios, de manera que el arquitecto acumula información sobre las características y condicionantes de éstos a través de la observación y la reflexión personal, para posteriormente tratar de elaborar propuestas capaces de mejorar sus modos de vida. Esto es, sin ánimo de restarle importancia a la culminación de objetivos lograda por una determinada intervención arquitectónica, es en su intencionalidad y compromiso respecto a los futuros usuarios donde verdaderamente se origina la temática aquí tratada; o lo que es lo mismo, el concepto de 'dimensión humana' desarrollado (o no) por un arquitecto representa ante todo una cuestión de actitud. Por tanto, esta especial —y específica— sensibilidad objeto de estudio se origina en el momento que el arquitecto (aunque inconscientemente) la toma en consideración; en el momento que aspira a influir de manera óptima en las formas de vida de los usuarios.

La principal hipótesis de partida de la investigación consiste en presuponer que las ideas y principios que caracterizaron el pensamiento de Aldo van Eyck (más concretamente aquellos aspectos relativos a su concepto de dimensión humana de la arquitectura) debieron condicionar el conjunto de su obra: reflejándose de un modo más consciente a través de sus textos, e influyendo más inconsciente o intuitivamente en la formalización de sus proyectos. Así, uno de los principales objetivos de la tesis pasa por comprobar si, en efecto, este pensamiento arquitectónico de van Eyck impregnó ambas prácticas o

facetas profesionales, circunstancia que, además de condicionar el método de trabajo general, queda reflejada en el propio título y subtítulo (“Escrita” y “Construida”): una vez identificadas a través de sus textos las claves de cómo van Eyck entendió la dimensión humana de la arquitectura, se busca reconocer su influencia en la configuración de uno de sus proyectos más representativos.

Es decir, si respecto a sus textos la metodología empleada pasa por considerarlos en su conjunto (lectura y estudio de su obra escrita original) con el fin de investigar sobre este aspecto concreto y descriptivo de su discurso arquitectónico —lo cual queda caracterizado a lo largo de los cinco primeros capítulos—, en relación a su obra construida y tomando como muestra uno de sus proyectos más relevantes (la iglesia católica Pastoor Van Ars en La Haya), la estrategia consiste en identificar el modo como van Eyck llevaba a la práctica su concepto de dimensión humana de la arquitectura. Así, a partir (fundamentalmente) de la información original y los testimonios recogidos en Los Países Bajos durante 2011 y 2012, a lo largo del pormenorizado estudio arquitectónico que se realiza sobre el edificio —organizado en torno a seis capítulos principales— va quedando constancia de cómo el concepto de la dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck condicionó el diseño y la construcción de este proyecto.

388

Escrita: La dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck a través de su discurso teórico

Cinco son los capítulos que se organizan con el objeto de abordar los principales rasgos que caracterizan el concepto de dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck, desarrollándose todos ellos a partir de un discurso enlazado y temático basado en sus textos originales (en detrimento por tanto de un tratamiento meramente cronológico).

- El primer capítulo (**Relación entre arquitectura [arte] y usuarios [sociedad]**) persigue sentar las bases de la investigación teórica propuesta a través de una aproximación al tipo de relación que Aldo van Eyck entendía que debía existir entre la arquitectura y sus futuros usuarios. En este sentido, es durante su etapa de formación en Suiza (Zúrich, 1938-1946) cuando van Eyck abre definitivamente los ojos y el corazón a la arquitectura moderna y, más concretamente, al elemento más decisivo de su pensamiento arquitectónico: el legado cultural de las vanguardias del siglo XX. No obstante, también aspectos como la influencia de la figura de su padre (el poeta Pieter Nicolaas van Eyck), o el tipo de educación

recibida en Inglaterra durante su infancia y adolescencia, representan factores decisivos en la configuración de su personalidad y pensamiento.

Introducido en la órbita cultural de las vanguardias de la mano de Carola Giedio-Welcker (C.W.), Aldo van Eyck termina por asimilar y participar intensamente de la compartida visión del mundo de esta 'nueva consciencia', y del esfuerzo coral por contribuir mediante su producción artística y cultural a configurar un entorno social (una 'nueva realidad') donde el hombre moderno pueda satisfacer sus necesidades y aspiraciones tanto físicas como espirituales. Un cambio de paradigma sociocultural capaz por tanto de transformar los modos de vida de las personas y las relaciones entre los individuos, construido a partir de la sensibilidad, la intuición, la convivencia con la naturaleza y, en general, de lo verdaderamente esencial de nuestro mundo ("los fundamentos de la existencia").

Por tanto, para Aldo van Eyck su labor como arquitecto participa de un movimiento cultural colectivo propiciado —si se quiere— por una minoría intelectual, cuyo fin es transmitir los valores de la 'nueva realidad' al resto de la sociedad. Debido al origen claramente social de su reacción, es lógico que la finalidad última de la propuesta también lo sea. Esto es, si el detonante de este sentimiento de cambio y ruptura se gesta a raíz de la clara insatisfacción de los individuos respecto a los nuevos modos de vida impuestos (a lo que contribuye sobremanera los cambios sociales provocados por la industrialización y la modernización de la economía), el objetivo de los artistas y pensadores vinculados a la vanguardia será promover un cambio de paradigma capaz de reconciliar al hombre con sus necesidades vitales (físicas y espirituales) a través de su más valiosa herramienta: la producción cultural. Así, Aldo van Eyck —al igual que el resto de militantes de la nueva consciencia— cree en la utilidad de esta obra artística (arquitectónica en su caso) como medio de difusión entre la sociedad del sentimiento de cambio latente en su discurso, así como de los nuevos valores capaces de operar esta transformación, cuyo fin último es el de proporcionar más libertad y felicidad a las personas.

- El segundo capítulo (**Las raíces culturales en la configuración del hábitat humano. El ejemplo de las culturas primitivas del siglo XX**) aborda un aspecto clave dentro del tema de estudio propuesto. Fruto del tiempo que dedica al estudio de las civilizaciones primitivas del siglo XX (principalmente los Dogon y los Pueblos), Aldo van Eyck no sólo encuentra en ellas una auténtica fuente de inspiración y aprendizaje sobre lo 'verdaderamente esencial' en arquitectura, sino que comprueba cómo las motivaciones y temáticas de cualquier manifestación artística resultan ser

muy comunes a todas las culturas, debido a la intrínseca relación existente entre éstas y la propia naturaleza humana. Efectivamente, al realizar esta toma de contacto con lo que él llamaba “lo Vernáculo del Corazón” (*the Vernacular of the Heart*), van Eyck comprueba cómo algunos de sus más firmes y personales principios arquitectónicos encuentran respuesta —o equivalencia— entre los postulados artísticos de estas culturas. Es el caso por ejemplo de su punto de vista configurativo (o estructuralista) o de su ‘fenómeno gemelo’ (*twin phenomena*) los cuales, aunque constituyentes de su pensamiento con anterioridad a estas expediciones africanas y americanas, parecen encajar a la perfección en la filosofía artístico-vital de estas civilizaciones remotas.

Por otro lado, este particular interés de van Eyck por estudiar el funcionamiento y las manifestaciones culturales de estas civilizaciones aisladas (libres por tanto de cualquier contaminación occidental) se explica en parte a partir de la crítica general ejercida por van Eyck sobre la arquitectura CIAM de su tiempo: si el objetivo primordial de los artistas de la vanguardia era contribuir a la creación de un entorno adecuado y coherente con las nuevas aspiraciones del hombre moderno (en base primordialmente a renovadores criterios filosóficos, ideológicos o sociales), van Eyck consideraba desalentador que la arquitectura CIAM estuviera promoviendo la configuración de un hábitat construido a partir únicamente de los nuevos principios compositivos aportados por los artistas de la nueva consciencia. A este respecto, su opinión era que la observación y el estudio sensible de estas culturas primitivas representaba para la arquitectura moderna la posibilidad de retomar el camino perdido en un punto seguro.

En definitiva, para van Eyck la consideración de la componente vernácula en las realizaciones arquitectónicas de una determinada comunidad tiene una consecuencia fundamental respecto a la dimensión humana de la arquitectura: el mayor grado de satisfacción de sus futuros usuarios causado por la reconciliación con sus modos tradicionales de habitar. Su discurso plantea que el verdadero éxito de nuestro trabajo como proyectistas radica en una aproximación honesta, reflexiva y sensible hacia el auténtico objeto de estudio (y objetivo) de la arquitectura: el ser humano. En ese sentido, van Eyck entiende que, en realidad, el hombre como tal no ha variado prácticamente con el paso de los siglos. Nuestras necesidades básicas no han cambiado ni tampoco cambiarán: comer, expresarse, descansar o dormir, desplazarse, relacionarse (bien en el ámbito familiar bien en el ámbito propiamente social), etc. Por tanto, lo que diferenciará la respuesta al entorno entre un proyecto y otro serán las características socioculturales que singularizan a sus respectivos habitantes

(usuarios) las cuales, a su vez, quedaron condicionadas por un contexto físico concreto. Para van Eyck, el principal reto de la arquitectura de su tiempo es reconciliar la práctica arquitectónica cotidiana con los valores fundamentales del ser humano.

- De acuerdo con el pensamiento de Aldo van Eyck, el tercer capítulo (**Los niños en la arquitectura de Aldo van Eyck**) ilustra a la perfección el deber del arquitecto de responder de manera atenta y particular a las necesidades concretas de cada futuro usuario, representando por tanto los más pequeños a uno muy especial. A este respecto, basta un ligero conocimiento de la trayectoria y la arquitectura del maestro holandés para darse cuenta de hasta qué punto los niños supusieron un tema de especial interés dentro de su obra. Además de sus numerosas y célebres intervenciones pensadas por y para los más pequeños, son abundantes también en sus textos las referencias y alusiones a la temática en cuestión.

En cada uno de los proyectos que acomete dirigidos principalmente a los niños (como la Casa Hubertus, el Orfanato, las zonas de juego de Ámsterdam, o las escuelas), van Eyck trata por todos los medios de aproximarse a las especiales características de sus no menos especiales usuarios, de tal modo que la respuesta final al encargo no sólo sea capaz de satisfacer sus necesidades inmediatas, sino también aquéllas vinculadas con lo singular de su naturaleza: reducido tamaño, juego, inocencia, ingenuidad, vitalidad... en definitiva, pequeños espíritus libres a los que circunstancialmente es necesario dotar de un espacio vital controlado. Es como si en estos proyectos dedicados a los niños Aldo van Eyck hubiera ajustado más si cabe el resultado final al usuario que en cualquier otro de sus encargos, de manera que nada escapa a la reflexión previa, y donde todo parece diseñarse a la medida de los más pequeños. De un modo análogo, a través de sus textos van Eyck plasma estas mismas ideas, premisas y reflexiones llevadas a la práctica, quedando así constancia de cómo su propia sensibilidad e implicación profesional constituyen precisamente los garantes de un trabajo detallado, adaptado, certero y escrupuloso.

La conclusión última de todo este discurso es poder apreciar el modo en que Aldo van Eyck entiende su profesión de arquitecto en relación a los usuarios, cimentada sobre una predisposición inicial donde una palabra o concepto prevalece sobre el resto: compromiso. En este sentido, y además —o antes incluso— que su talento arquitectónico, en el modo como van Eyck canaliza su ‘compromiso’ con los usuarios (los niños en este caso) interviene su sensibilidad; una sensibilidad que, seguramente, constituye uno de sus principales rasgos distintivos.

- El cuarto capítulo (**Ideas clave en el discurso arquitectónico de Aldo van Eyck**) plantea una aproximación sobre aquellos aspectos (o términos) más característicos de su pensamiento. Con interesantes vínculos entre sí, resulta sintomático que la mayoría de conceptos clave de su producción teórica tengan un sustrato y una explicación a partir de la dimensión humana de la arquitectura; a saber: el fenómeno dual (o fenómeno gemelo), la relatividad, y lo intermedio.

A grandes rasgos, un **fenómeno dual** lo componen dos conceptos que, aunque aparentemente opuestos, en realidad se complementan hasta el punto que uno necesita del otro para adquirir completamente su significado, generando así una unidad dinámica, una vinculación recíproca y activa. Sin embargo, debido a la importante carga teórica y conceptual de este tipo de ideas dentro del (muchas veces además) complejo discurso de Aldo van Eyck, se propone aprehender el concepto de fenómeno dual mediante el análisis de una de sus múltiples manifestaciones o variables: la dicotomía 'individualidad-colectividad'. En este sentido, van Eyck apuesta por una arquitectura donde ambos conceptos no sólo conviven, sino que se retroalimentan: por un lado, la colectividad entendida como el conjunto de principios o valores compartidos por aquéllos que participan de la 'nueva conciencia', cuyo fin es reconciliar los modos de habitar del hombre con su propia naturaleza; y por otro lado, la individualidad entendida como la libertad del artista para codificar esos principios compartidos (colectivos) a partir de su propia imaginación.

Por su lado, la visión relativista de Aldo van Eyck se explica casi a partir del significado estricto (o científico) del término. Es decir, si la teoría de la **relatividad** de Einstein enunciaba que la percepción del espacio y el tiempo depende del estado de movimiento del observador, de un modo coherente van Eyck considera que la unidad espacio-tiempo es un factor determinante en la configuración de la identidad de las cosas. Así, aunque cualquier elemento de nuestro entorno presenta una identidad propia, no se debe entender ésta como algo estático, sino como algo dinámico. En sus propias palabras, resulta necesario distinguir entre "lo que es constante en todas las cosas y lo que está en constante cambio" para poder diferenciarlo de "lo culturalmente irrelevante y espiritualmente fallido". Sin embargo, su apuesta firme por una identidad dinámica de las cosas queda recogida cuando finalmente concluye que la verdadera identidad de las cosas queda definida por "lo que es constante y está en constante cambio". Consecuentemente, en el contexto de la dimensión humana de la arquitectura, van Eyck confía en este proceso de observación sensible para descubrir y consolidar aquellos componentes susceptibles

de conformar la deseada 'nueva realidad'. O lo que es lo mismo, será a través de esta manera de apreciar la verdadera identidad de las cosas (y por tanto lo verdaderamente esencial del mundo) como será posible dar con los auténticos fundamentos de la 'nueva sociedad'.

Por último, Aldo van Eyck vincula conceptualmente **lo intermedio** con el esquema fundamental de la mente humana. En este sentido, del mismo modo que nuestra mente se compone de una parte intelectual y una parte emocional entre las cuales no existe *de facto* una separación explícita, también lo intermedio en arquitectura es partícipe de dos realidades independientes que allí se encuentran. Así, la puerta de acceso a una casa no representa en realidad el punto donde el interior y el exterior, o lo privado y lo público se diferencian bruscamente, sino el ámbito intermedio donde ambos componentes se solapan, configurando entonces un espacio singular (concepto de 'umbral'). Por tanto, al igual que en la mente del ser humano no existe una barrera que divida lo emocional de lo intelectual, sino que más bien son elementos que se funden y complementan, también en arquitectura lo intermedio es a la vez abierto y cerrado, lleno y vacío, reconciliando así mitades enfrentadas (vinculación con el 'fenómeno gemelo' o 'fenómeno dual'). Con el tiempo, Van Eyck llega a extender el significado de umbral (lo intermedio) hasta abarcar cualquier relación importante entre persona y objeto o entre persona y persona. De ahí la trascendencia de lo intermedio como ámbito donde se relacionan dos realidades independientes —o incluso contrapuestas— pero condenadas a complementarse. Y de ahí también la importancia de que la arquitectura (o el urbanismo) con el objeto de cultivar su dimensión humana preste una especial atención a esos espacios intermedios donde las personas se encuentran y se relacionan.

393

- Finalmente, el quinto capítulo (**Vinculación con otras caracterizaciones de la dimensión humana de la arquitectura [de las Vanguardias a la Posmodernidad]**) presenta un doble cometido: por un lado, poder relacionar el concepto de dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck con el desarrollado por otros discursos arquitectónicos (o artísticos) próximos, con los que comparte premisas o planteamientos; y por otro lado, aprovechar estas vinculaciones conceptuales o programáticas para abordar el resto de aspectos que terminan de caracterizar dicho concepto y que no han sido tratados hasta el momento. En este sentido, la aproximación al concepto de dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck concluye con el tratamiento de dos últimos temas de discusión: Derechos colectivos y derechos individuales de los usuarios en arquitectura, y Participación popular y herencia cultural en arquitectura.

El punto de vista de Aldo van Eyck sobre el papel desempeñado por la producción industrial y la estandarización en el proceso arquitectónico supone el punto de partida para abordar la temática de los **derechos colectivos y los derechos individuales en arquitectura**. A este respecto, su actitud no tiene tanto que ver con que se oponga al progreso introducido por los avances tecnológicos, sino más bien con que denuncie la excesiva confianza depositada en la técnica por parte de amplios sectores de la arquitectura moderna, máxime si este protagonismo otorgado resulta ser en detrimento de otras componentes tan fundamentales como habitualmente olvidadas por estos arquitectos, como la imaginación, la creatividad, o la atención a las necesidades particulares de cada usuario. Tras vincular su planteamiento con el desarrollado por otros discursos arquitectónicos próximos como el de la Bauhaus, se considera que —a diferencia de ésta— en el caso de van Eyck (y el resto de coetáneos críticos con la arquitectura CIAM), las generalizadas mejores condiciones de vida de la población parecen contribuir en buena medida al triunfo final de los criterios en defensa de una arquitectura más imaginativa adaptada a las particularidades del usuario real (reivindicando así los derechos individuales —o del individuo— frente a los de una colectividad indiferenciada y anónima). Sin embargo, más allá de las diferencias impuestas por sus respectivos contextos, a partir de la motivación común de responder (mediante la arquitectura) a las necesidades y aspiraciones de un ser humano tan real como diferenciado, ambas posturas representan en cualquier caso un buen ejemplo de la importancia del factor humano en arquitectura, y de cómo el elemento social llega a condicionar el devenir de la producción arquitectónica.

En cuanto a la **participación popular y herencia cultural en arquitectura**, van Eyck entiende que recuperar la sabiduría contenida en los modos tradicionales de habitar del hombre es una manera de apostar por la configuración de entornos construidos donde el ser humano se halla en sintonía con su propia naturaleza. Por tanto, además de los condicionantes o medios económicos disponibles, para él la caracterización de estos hábitats dependerá inevitablemente de las particularidades culturales que definen y diferencian a cada comunidad (o sociedad), y de la propia implicación de ésta en la consecución de objetivos. En este sentido, varios son los discursos arquitectónicos próximos (*Arbeitsrat für Kunst*, John Turner, N. J. Habraken, o Neorracionalismo italiano) que, de un modo u otro, abordan esta temática. En gran parte, es en la manera de entender esta ‘participación popular’ de las personas en el proceso arquitectónico donde se plantean las mayores divergencias entre las diferentes posturas consideradas, siendo la desarrollada por Habraken la que probablemente más se ajusta al enfoque manejado por van Eyck:

acotando la implicación de los usuarios al principio del proceso (a nivel más informativo o de consulta), y al final tras haberles proporcionado un marco/soporte adecuado (de un modo por tanto más directo o activo). Complementariamente, en relación por ejemplo a Turner, Aldo van Eyck de igual modo le concede un extraordinario valor a la herencia cultural de cada comunidad, en la medida que no sólo relaciona al individuo con aquellos componentes 'atávicos' del ser humano (capaces por tanto de reconciliarle con su propia naturaleza), sino que le vincula al mismo tiempo con sus raíces, con sus antepasados y, consecuentemente, con todo aquello que comparte con sus semejantes (y que le une a ellos) en un lugar y en un momento concretos.

Construida: Estudio de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya

- El primer capítulo dedicado al estudio de la iglesia en La Haya de Aldo van Eyck se ocupa de la **contextualización del proyecto**. Varios son los aspectos que permiten obtener una caracterización más aproximada del mismo: la descripción de los detalles particulares del encargo y del proceso de trabajo, la influencia ejercida por la iglesia protestante (no construida) que Aldo van Eyck diseña también por aquellos años (conocida como '*the Wheels of Heaven*' o 'las Ruedas del Cielo'), la presencia del arquitecto y monje benedictino Hans van der Laan como 'supervisor' del proyecto (figura que había requerido el propio Obispado de Róterdam), o la información obtenida de los testimonios recogidos en Los Países Bajos a lo largo de 2011 y 2012 durante la investigación y el trabajo de campo.

El modo como van Eyck concibe el cuerpo central y principal del edificio representa uno de los asuntos clave en el desarrollo del proyecto. Así, además de convertirse en el eje centralizado y destacado de la construcción, este espacio longitudinal y esbelto recupera y redefine un elemento clave en la composición tradicional de las iglesias católicas: la nave. La reinterpretación que van Eyck hace de este elemento arquitectónico parte de un *leitmotiv* esencial dentro de su discurso teórico: cuestionarse las jerarquías y lo invariablemente establecido a favor de una mayor "relatividad". Por tanto, el principal cometido de esta 'nueva' nave ya no será conducir los pasos y la mirada de los fieles hasta el ábside (altar) de la iglesia, ni alojar a gran parte de los feligreses durante la celebración del rito religioso. Más bien al contrario, se trata de un ámbito central vacío —o vaciado— que permite articular la organización espacial interior, al mismo tiempo que dota al templo de un lugar representativo que vincula al edificio de un modo respetuoso y culto con la tradición cristiana. Complementariamente, hay también una voluntad

por parte de Aldo van Eyck de formalizar en este espacio central una suerte de circulación o tránsito espiritual a través del interior de la iglesia. Según los testimonios de Louis J. W. Berger y de José Ten Bergé (párroco y administradora respectivamente de la parroquia), el referente de Van Eyck para proyectar este espacio longitudinal, despejado y a la vez protegido, enmarcado, y susceptible de ser recorrido reflexivamente, fue la *Via Dolorosa* de Jerusalén.

En cualquier caso, existe un hecho determinante que condiciona el proyecto de Pastoor Van Ars desde su misma génesis: el Concilio Vaticano II (1962-1965). Símbolo inequívoco del cambio de mentalidad aperturista y dialogante que experimenta la Iglesia católica en la década de los '60, es en última instancia a partir de las nuevas líneas de actuación que el Concilio abre como Aldo van Eyck puede realizar el planteamiento de su proyecto. Es decir, hubiera sido prácticamente impensable plantear con anterioridad al mismo una organización espacial y funcional como la desarrollada por Pastoor Van Ars, dificultando al máximo por tanto cualquier tipo de influencia o trasvase de ideas respecto a un proyecto como *the Wheels of Heaven*.

De entre todos los documentos conciliares promulgados, uno de los primeros (con rango de constitución) es el *Sacrosanctum concilium* (4 de diciembre de 1963), donde se tratan todos aquellos aspectos relacionados con la liturgia y, por consiguiente, con la configuración espacial de los nuevos templos católicos surgidos al amparo del Concilio. Lejos de desarrollar una encorsetada regulación específica y 'normativa' de los requisitos formales o dimensionales a cumplir, el documento se encarga en realidad de marcar las pautas de lo deseable o aconsejable a partir de unas premisas considerablemente dialogantes e integradoras. En este sentido, resulta decisiva su voluntad manifiesta de adaptarse a las singularidades que caracterizan los distintos pueblos de la Tierra lo cual, como es evidente, converge con uno de los aspectos vistos que distingue el concepto de dimensión humana de la arquitectura en Aldo van Eyck (y su pensamiento en general): Las raíces culturales en la configuración del hábitat humano.

- El segundo capítulo (dedicado a tratar la **información gráfica de la iglesia**) permite fundamentalmente disfrutar de las imágenes y dibujos originales de Aldo van Eyck sobre el proyecto. En este sentido, el material inédito mostrado en esta tesis se obtiene tras lograr acceder durante los años 2011 y 2012 a las tres fuentes que cuentan con información original sobre el proyecto: el archivo privado de Aldo van Eyck (propiedad de la familia y cuidadosamente gestionado por su hija Tess van Eyck Wickham),

el archivo privado del cliente (propiedad del Obispado de Róterdam), y los archivos municipales de la ciudad de La Haya.

Mientras que a través de la muestra comentada de bocetos originales es posible apreciar las diferentes estrategias barajadas por Aldo van Eyck en los primeros estadios del proyecto, respecto al conjunto de planos delineados de la iglesia, la catalogación inicial de cada uno de ellos (incluida en el apéndice 3) da paso a una comparativa por archivos de todo el conjunto. A este respecto, la utilidad de esta caracterización es doble: por un lado, funciona propiamente a modo de inventario descriptivo de los planos habidos en cada uno de los archivos —en la fecha concreta de 2011—, sirviendo como base para futuras investigaciones o incluso a modo de control documental interno; y por otro lado, al constituir el primer tratamiento conjunto de todo el material de proyecto existente sobre la Iglesia Pastoor Van Ars, permite establecer una comparativa directa entre cada uno de los planos y sus posibles ubicaciones.

Por su parte, el apartado de **la expresión gráfica arquitectónica y el proceso de proyecto** se ocupa del modo como van Eyck afrontó estas dos cuestiones. En este sentido, a partir de la caracterización y análisis de una serie de bocetos representativos es posible aproximarse a lo que sucede en el resto de la colección de bocetos de Pastoor Van Ars. Si por un lado se ha podido comprobar la gran coherencia entre desarrollo de proyecto y grafismo de la que hace gala el maestro holandés, también la descripción de estos dibujos permite identificar la estrategia gráfica desplegada. Es decir, los cinco dibujos seleccionados muestran cómo en cada una de las etapas del proceso de proyecto Aldo van Eyck recurre a diferentes formas de expresión gráfica según las necesidades del momento: dibujos iniciales que contribuyen a reflexionar sobre la propuesta y a configurar la idea de proyecto; dibujos intermedios que le permiten al arquitecto representar lo ya decidido y proyectado; y dibujos detallados que definen el proyecto.

- El tercer capítulo estudia detalladamente la **evolución del proyecto de la iglesia**, proponiendo una hipótesis al respecto a través de las imágenes aportadas (planos originales). Con independencia nuevamente del gran valor gráfico-documental que encierra este ítem, desde un punto de vista arquitectónico se valora de forma especial el ejemplo de depuración formal y conceptual que representa esta evolución del diseño.

Esta evolución comentada del proyecto de la iglesia muestra cómo, revisión tras revisión, Aldo van Eyck lo va liberando de aquellos aspectos que interfieren con sus verdaderos principios generadores. De este modo, se considera que cada uno de los pasos que componen esta secuencia

evolutiva supuso un salto cualitativo en el proyecto, fundamentalmente en términos de coherencia y solidez. Sin embargo, en virtud de su discurso teórico, este hecho adquiere un significado más profundo en el caso de van Eyck. Para alguien tan comprometido con la búsqueda de lo elemental y esencial en arquitectura, la depuración formal y conceptual de este proyecto debió significar para él una motivación añadida.

Por otro lado, esta alusión a la búsqueda de lo elemental en arquitectura remite directamente a una constante en la trayectoria de Aldo van Eyck: la especial atención por los usuarios de sus proyectos (y por las personas en general). Como ya se ha descrito con anterioridad, este hecho parte de su convicción heredera (o heredada) de las vanguardias de principios del siglo XX, de que los arquitectos pueden contribuir a la construcción de un mundo mejor, basado en los valores verdaderamente esenciales de la humanidad y capaz por tanto de dar respuesta a los nuevos modos de habitar que las sociedades modernas requieren. En este sentido, además de la prolífica y relevante literatura que él mismo produjo al respecto, el modo y grado como Van Eyck se implica en sus proyectos está íntimamente relacionado con su deseo de contribuir a la construcción de este sueño compartido. De acuerdo con esto, su interés por lo esencial en arquitectura no respondería entonces a una voluntad personal de configurar un lenguaje arquitectónico reconocible y propio, sino más bien a un intento de fomentar aquellos valores elementales del mundo, verdaderos artífices del cambio de rumbo esperado y piedra angular de la felicidad de las personas. Por tanto, cuando para este encargo de iglesia en La Haya Aldo Van Eyck se entrega a la búsqueda de la pureza formal, espacial y constructiva del proyecto, no está sino aplicando la esencia de sus principios teóricos a su propio ejercicio profesional. Una arquitectura surgida y configurada a partir de unos determinados ideales se convierte de este modo en transmisora de los mismos para todos aquéllos que lleguen a interactuar con ella.

Complementariamente, parece claro que en el caso de la iglesia en La Haya la singularidad del programa supuso un 'extra' al planteamiento genérico de identificar el lenguaje arquitectónico con los valores esenciales de la 'nueva realidad'. Es decir, además de articular la difusión de unos determinados principios, van Eyck parte de su propio discurso arquitectónico para configurar un espacio religioso que busca satisfacer del mejor modo posible las necesidades de la comunidad católica. Por tanto, con independencia de que cualquier estrategia de proyecto hubiera partido de una reflexión en torno a las geometrías y conceptos esenciales en arquitectura con el fin de codificar y transmitir un determinado mensaje (el de la 'nueva consciencia'), el modo en que el edificio fue

evolucionando se debe a una consideración simultánea y sensible sobre las particularidades del programa de necesidades (iglesia católica). En este sentido, la limpieza y depuración de las formas del edificio, del espacio interior, e incluso de la solución constructiva, contribuyeron claramente a generar un ambiente equilibrado, estable, y desprovisto de artificios, capaz de invitar a los fieles a la paz y a la oración. A este respecto, quizás el más claro indicador de este punto de vista se encuentre en la especial atención que Aldo van Eyck presta en este proyecto al tratamiento de la luz natural. Si la manera de limpiar la volumetría del edificio o la capacidad para ir definiendo una solución constructiva cada vez más clara e inteligible pueden entenderse como líneas de actuación a caballo entre la búsqueda de aquellos principios esenciales en arquitectura y la sensibilidad por el programa en cuestión, la evolución del planteamiento de la iluminación cenital de la iglesia representa una muestra inequívoca del interés de Van Eyck por dar una respuesta adecuada al uso de iglesia católica (así como de su capacidad para sincronizar motivaciones y objetivos). En definitiva, esta evolución descrita del proyecto de la iglesia Pastoor van Ars pone de manifiesto la preocupación de Van Eyck por los usuarios de esta parroquia en particular, y por las cuestiones humanas (o sociales) en general.

- El cuarto capítulo expone cómo el estudio pormenorizado del proyecto ha permitido reconocer la presencia de la sección áurea y la secuencia de Fibonacci en el **esquema compositivo de planta de la iglesia**. Concretamente, se ha detectado que el rectángulo en el que se inscribe la planta general del proyecto se elabora a partir de una modulación o retícula de 5x8 que vincula su diseño con los números de Fibonacci y con la sección áurea. La organización específica de los contenidos se basa en una metodología investigadora clásica: planteamiento de la hipótesis, estado del arte, aproximación a la sección áurea y a los números de Fibonacci, descripción de la presencia de los números de Fibonacci y del rectángulo áureo en la iglesia, discusión sobre la intencionalidad de Aldo van Eyck, y vinculación con la dimensión humana de la arquitectura.

Parece lógico pensar que tras la decisión de van Eyck de considerar las relaciones de Fibonacci y la sección áurea en el diseño de la iglesia existiría una voluntad de dotar al edificio de aquellas cualidades que históricamente se han venido asociando con estos principios compositivos, como el orden, la armonía, o la belleza. Sin embargo, de acuerdo con su concepto de la dimensión humana de la arquitectura —abordado en los primeros capítulos de la tesis—, resulta más que probable que este hecho no constituyera un fin en sí mismo, sino más bien un intento de optimizar la experiencia del edificio por parte de sus futuros usuarios. Es decir, si en relación al propio programa de iglesia católica sería imperativo

generar un ambiente interior que invitase a la quietud, a la reflexión y a la experiencia religiosa, ¿qué mejor modo de lograrlo que componiendo un espacio arquitectónico armonioso y equilibrado capaz de contribuir a una vivencia de este tipo por parte de sus usuarios? De este modo, el efecto de paz y reposo que este orden oculto induce en el visitante vincularía esta experiencia espacial con la aplicación intencionada a la arquitectura del concepto de dimensión humana de Aldo van Eyck.

- Apoyado en una información gráfica tan explícita como valiosa (los planos técnicos mostrados son igualmente inéditos), el capítulo quinto se ocupa de analizar el **esquema constructivo de la iglesia**. La diferenciación de una serie de subpartados persigue abordar dicho cometido de un modo ordenado y secuencial: organización constructiva del volumen edificado, la casa parroquial, la iglesia, los lucernarios y la cubierta, y cimentación y encuentro del edificio con el terreno. A pesar de la singularidad o aparente complejidad de su planteamiento, el proyecto en realidad se organiza a partir de un esquema constructivo tan racional como inteligible. La propuesta final del proyecto (esencial y ordenada) se apoya coherentemente sobre una solución constructiva consistente y depurada que, a su vez, contempla un esquema estructural basado en cualidades análogas. En este sentido, la manera de acometer la materialización del edificio converge asimismo con la depuración formal desarrollada a lo largo de la evolución del proyecto —abordada en el capítulo tercero—, incidiendo así sobre esa ‘búsqueda de lo esencial en el lenguaje arquitectónico’ tan distintiva del de Aldo van Eyck.

Todos los paramentos del proyecto se formalizan mediante fábrica no revestida de bloque de hormigón. Con la excepción del volumen dedicado a la casa parroquial (construida a partir de sencillos muros de carga perimetrales), el edificio se estructura básicamente a partir de 6 planos constructivos paralelos: los dos que ocupan las posiciones extremas (o la primera y la última) y que coinciden con la ubicación de los cerramientos (fachadas de mayor longitud o principales), y los cuatro intermedios. A este respecto, el modo más ajustado y didáctico de describir estos planos constructivos intermedios pasa por definirlos también como muros de carga; unos muros de carga que, ejecutados con idéntica fábrica de bloque de hormigón, se configuran en realidad a partir de tramos aislados (a modo de machos) que recogen las tres vigas-tipo sobre las que apoyan los tres planos de cubierta. Es decir, independientemente de que en muchos casos el muro teórico de partida (véase los dos planos o cerramientos extremos) se perfore o reduzca de tal modo que los fragmentos restantes adopten la forma y proporción de un pilar apantallado, tanto conceptual como constructivamente —cuestión confirmada por los planos técnicos

del proyecto— se trata de tramos sucesivos de muro de carga donde la fábrica de bloque actúa como encofrado perdido de un núcleo de hormigón armado. Por otro lado, los forjados de hormigón armado de las tres superficies de cubierta, los dos cerramientos de la iglesia perpendiculares a los seis planos constructivos principales, y las dos singulares vigas de unos 27 m de longitud (con vaciados rectangulares en su alzado) que recogen los cerramientos laterales de la nave central, representan los elementos de arriostrado de los seis planos estructurales, garantizando así la estabilidad del conjunto edificado.

La materialidad del proyecto desempeña un papel fundamental en la configuración final de la iglesia, tanto por la honestidad y sinceridad con que se manifiesta, como por el servicio que le presta a la expresión constructiva del edificio. En este sentido, la ejecución de todos los elementos verticales del proyecto (cerramientos, particiones o tramos de muro de carga) mediante la fábrica de bloque de hormigón constituye una de las claves de la coherencia, el orden y la limpieza visual de la iglesia, desde el momento que un mismo material resuelve la mayoría de funciones arquitectónicas: estructura, compartimentación, aislamiento/estanquidad, o definición del espacio interior. Pero además, complementariamente a este protagonismo visual y sensorial del bloque de hormigón, esta decisión de utilizar una única pieza o elemento constructivo para definir los paramentos exteriores e interiores del edificio (incluidos los estructurales), participa nuevamente de la evolución del proyecto hacia la esencialidad conceptual y formal.

Por otro lado, el modo y la secuencia de cómo debieron construirse los lucernarios (grandes cilindros de hormigón armado) y la cubierta de la iglesia plantea una de las discusiones más interesantes respecto a la ejecución del proyecto. La sección constructiva del estudio de van Eyck (enero de 1968) parecía confirmar que la intención constructiva inicial respecto a los cilindros de hormigón era la de prefabricarlos y montarlos posteriormente en la cubierta o, en su defecto, la de elaborarlos a pie de obra (de forma independiente) para después izarlos y fijarlos en su posición definitiva. En cambio, los planos de la ingeniería (detalle constructivo de los lucernarios con fecha 29/05/1969) reflejaban una solución que podría sugerir su ejecución *in situ* con el resto de la estructura, a juzgar por el esquema de armado representado donde las paredes verticales de los cilindros se vinculan con el forjado de cubierta generando empotramientos (continuidad de las armaduras entre ambos elementos). Sin embargo, la inspección del edificio y el análisis pormenorizado de los planos técnicos aconsejan mantener la hipótesis de la prefabricación de estos lucernarios, y la posterior ejecución *in situ* de las láminas de hormigón de la cubierta.

- Por último, el sexto capítulo se dedica a estudiar el **espacio construido y la luz en la iglesia**. A colación del texto que el propio Aldo van Eyck escribió sobre el proyecto (traducido al español y transcrito al principio del ítem), se desarrolla una descripción e interpretación arquitectónica del mismo. Mención aparte de la aproximación secuencial al edificio plasmada en el relato, se presta una especial atención a los dos espacios más representativos de la iglesia: la nave central y la zona de cripta.

La **nave central** de Pastoor Van Ars se presenta como un espacio recto y alargado, austero, cuyo recorrido —como el propio van Eyck apunta en su texto—, recuerda simbólicamente al paseo por una “calle interior”. La percepción de este ámbito depende directamente de la cuidada iluminación natural ideada por el maestro holandés. La luz exterior es introducida en el espacio eclesial a través de cuatro grandes lucernarios circulares concebidos para tamizarla, para transformarla en difusa y uniforme; en una iluminación que equilibra el espacio interior. Tras su paso por los cuatro cilindros de hormigón, esta luz filtrada se distribuye uniformemente por todo el espacio de la nave, generando una iluminación generosa pero serena, amable; una luz que ya no deslumbra.

Así, independientemente de la referencia directa a la Via Dolorosa de Jerusalén (aportada en la “contextualización del proyecto”), lo cierto es que recorrer la nave central de Pastoor Van Ars recupera la experiencia sensorial de caminar por una céntrica calle de una vieja ciudad. Una calle caracterizada como un espacio eminentemente longitudinal, más estrecho que alto, donde las pétreas y vernáculas construcciones que flanquean el paso de los peatones se elevan lo suficiente como para no dejar penetrar los rayos directos del sol. Un tipo de calle que, tan curiosa como sintomáticamente, remite a una tradición cultural distinta, más meridional, mediterránea. “Camino sagrado” escribe el propio van Eyck. De hecho, quizás también por su idea inicial de introducir la espacialidad gótica en este ámbito, lo cierto es que —Jerusalén o cualquier otra ciudad sagrada— la “calle interior” de Pastor Van Ars desprende un cierto aire católico. Se crea por tanto en este espacio un clima interior diáfano y natural, comunitario, pero a la vez sobrio y religioso. Un escenario sencillo en apariencia pero minucioso y complejo a la vez que parece materializar uno de los conceptos clave del discurso arquitectónico de Aldo van Eyck: el fenómeno gemelo o fenómeno dual. Un espacio en definitiva donde los ligeros y progresivos cambios de cota del plano del suelo sugieren finalmente un dinamismo, un recorrido ascendente cuyo fondo de perspectiva determina un pequeño altar custodiado por un

sencillo crucifijo de madera, empujando así al visitante a dejarse llevar y a fluir, a recorrer el camino propuesto.

En cualquier caso, este modo de concebir la nave central de la iglesia plantea el interrogante fundamental de si Aldo van Eyck pretendía secularizar el espacio religioso de Pastoor Van Ars. Es decir, al decidir tomar un referente tan laico como una “calle interior” para proyectar el ámbito principal del edificio, sería lógico especular acerca de las últimas o verdaderas intenciones al respecto. Sin embargo, lejos de esta posibilidad, el propio van Eyck en su texto se encarga de resolver la duda, afirmando que no es su intención “secularizar (es decir, neutralizar o banalizar) lo que para otros es sagrado”. De hecho, a pesar del laicismo intrínseco de la referencia empleada, y de su condición personal manifiesta de “ni católico (ni ninguna otra cosa)”, la concepción de este espacio (y del edificio en general) responde a un tipo de motivaciones que poco tienen que ver con la secularización. Motivaciones que, si bien aconfesionales, están curiosamente relacionadas con la temática católica, en la medida que es en última instancia el Concilio Vaticano II el referente fundamental que opera y, en cierto modo, inspira esta configuración espacial. No en vano, si Aldo van Eyck puede reflexionar en este proyecto sobre el concepto de jerarquía a través de la manipulación del espacio eclesial (lo que a su vez se relaciona directamente con el interés por la relatividad que le acompaña durante toda su vida), es porque el cambio de paradigma que representa el Concilio así lo permite. Y análogamente (y por partida doble), cuando van Eyck recurre a la simbología de una “calle interior” para configurar y describir este espacio principal del edificio, con mayor o menor consciencia está vinculando su planteamiento arquitectónico con Vaticano II. En primer lugar (y al igual que antes), porque la posibilidad de recuperar —para el ámbito más representativo de la iglesia— un referente tan popular y exógeno al repertorio habitual de la arquitectura religiosa católica (la calle) la brinda el propio Concilio. Y en segundo lugar, porque la intencionalidad de plantear un espacio religioso como si de una calle sagrada se tratase (pero calle al fin y al cabo), es en esencia la misma que subyace tras este hito de la historia reciente del catolicismo: si en el caso de van Eyck podría hablarse de un intento de abrir la iglesia a la gente, de *humanizar* (que no secularizar) el espacio religioso, en el caso del Concilio (y acudiendo a sus propios textos) se podría resumir como una oportunidad para “adaptar la disciplina eclesiástica a las necesidades y métodos de los nuevos tiempos”, recuperando así la participación en la fe y en las manifestaciones católicas de unos fieles mucho más capaces ahora de identificarse con la institución.

Por otro lado, respecto a la **zona de cripta**, si bien la materialidad, la organización estructural o el sistema de iluminación cenital continúan siendo los mismos que en el caso de la nave central, la cualificación espacial y sensorial poco tiene que ver ya con la de aquella “calle interior”.

Con el diseño de esta zona Aldo van Eyck vuelve a alejarse del patrón habitual de las iglesias católicas tradicionales; concretamente respecto a la disposición de los fieles en el interior del templo o, mejor dicho, respecto a la propia organización de la liturgia. Sin embargo, y de acuerdo con lo ya expuesto sobre el Concilio Vaticano II (capítulo VII del *Sacrosanctum concilium* titulado “El Arte y los Objetos Sagrados”), la solución proyectada en Pastoor Van Ars sirve a “los ritos sagrados con el debido honor y reverencia”, permitiendo una celebración funcionalmente adecuada. En las iglesias tradicionales de planta basilical el espacio destinado a los feligreses resulta ser mucho más largo que ancho según la axialidad marcada por el altar principal. Sin embargo, ahora este esquema preestablecido se invierte, certificando no sólo la validez de las soluciones alternativas que apuntaba el citado documento conciliar, sino reincidiendo sobre el ataque a lo jerárquicamente impuesto a través del concepto de relatividad de van Eyck. Es decir, si bien se produce la necesaria focalización hacia al altar principal, la posición de éste (punto central de la tangencia entre la cripta y la nave central) motiva que esta zona ocupada por los fieles sea por tanto más ancha que larga.

Por otro lado, al igual que en la nave principal la iluminación de la zona de cripta es indirecta y gradual. Sin embargo, a pesar de originarse a partir de un tratamiento cenital análogo, el efecto logrado se aleja en gran parte del descrito en el caso del cuerpo central de la iglesia. La atmósfera interior no resulta ya tan clara y diáfana, tan uniforme. Aunque el espacio se halla profusamente iluminado —son ocho ahora los lucernarios y se sitúan además mucho más próximos al plano del suelo— junto al caudal de luz es posible esta vez percibir la presencia simultánea de una cierta oscuridad, de una localizada penumbra. El principal origen de esta sensación se encuentra en la superficie inferior de la cubierta: la propia naturaleza cenital de la luz, junto al hecho que acceda al ámbito desde un plano más bajo (el extremo inferior de los tambores de hormigón se descuelga aproximadamente 1 m respecto la cara inferior del forjado) causa que toda esta superficie permanezca claramente oscurecida. A pesar de tratarse nuevamente de casos análogos, el hecho que este fenómeno sea más perceptible en la zona de cripta que en la nave central responde sencillamente a la menor altura libre del espacio, o lo que es lo mismo, a la mayor proximidad del plano de techo respecto de las personas. Por otro lado, también la menor distancia de los lucernarios —respecto de

la superficie de apoyo del edificio— provoca que la intensa luz entrante quede mucho más cerca del ojo del observador, incrementando así el contraste con la cara inferior del forjado de cubierta. Pero en cualquier caso, la percepción general de la atmósfera interior de la “cripta” está muy relacionada con el sistema de reflexión de la luz orquestado; o mejor dicho, con la ausencia en este caso de algunos de sus elementos o mecanismos fundamentales. Comparando ambos espacios, la zona destinada a los feligreses carece de las tres superficies enfrentadas que terminan de contribuir a la reflexión de la luz y al carácter ‘diurno’ y claro de la nave central: los dos cerramientos laterales ciegos (inexistentes aquí) y el despejado plano del suelo (prácticamente desdibujado ahora debido a la presencia del preceptivo y abundante mobiliario). Como es lógico, este hecho influye de manera directa en el grado de difusión de la luz natural en el espacio, siendo ahora menor.

En definitiva —y redundando una vez más sobre la importancia de los conceptos gemelos o duales dentro del pensamiento arquitectónico de van Eyck—, la zona de cripta se presenta como un lugar que invita más a la quietud que al dinamismo, más a la oración que a la procesión. La blanca e intensa luminosidad de los ahora más próximos lucernarios introduce una componente inmaterial, intangible, en el espacio interior. A buen seguro estaba en lo cierto Reima Pietilä cuando afirmaba que era la “presencia del cosmos externo” la que parecía introducirse a través de estos cilindros de luz, en un sentido por tanto más trascendental y espiritual que estrictamente católico. Pero también a su vez, las áreas de penumbra y los contrastados planos de oscuridad invitan a la intimidad y a la reflexión. A pararse. A permanecer y observar. A mirar hacia dentro. Con todo, resulta sintomático que a través de una luz ‘laica’ que más bien alude al cosmos, a lo infinito, a lo que sencillamente excede a nuestro mundo conocido, Aldo van Eyck logre que religiosos y feligreses perciban ese espacio como católico, induciéndoles a la oración, e introduciendo así nuevamente su concepto de relatividad en la obra construida. Si la nave central es una calle interior dentro de una iglesia que enlaza con los derechos colectivos de una comunidad, con aquello que nos une y que simultáneamente nos distingue del resto, a su vez, la cripta de Pastoor Van Ars remite a la reflexión, al recogimiento, a la compañía de uno mismo mientras se permanece consciente de la existencia del universo; a lo individual.

- Mención aparte del modo singular como se caracterizan sus diferentes espacios principales, una última reflexión en torno al planteamiento general de la iluminación de la iglesia permite redundar una vez más sobre el enfoque coherente de todo el proyecto. Así, más allá de las

particularidades descritas, la manera de tratar la luz cenital en el edificio provoca un compartido efecto final en el interior: la detención figurada del paso del tiempo.

Como consecuencia de la iluminación indirecta operada por los lucernarios de cubierta, todo el interior de la iglesia comparte una misma circunstancia: no se produce ningún tipo de tensión de luz. O lo que es lo mismo, no aparece ningún tipo de huella solar en los planos o paramentos que configuran sus diferentes espacios. Este hecho, conjuntamente con la imposibilidad de obtener una visión directa del exterior a través de los lucernarios (debido a la gran intensidad de luz que se produce en su interior), provoca que no sea viable percibir desde dentro del edificio ningún tipo de referencia celeste. La consecuencia inmediata es que no es posible apreciar el movimiento del sol a lo largo del día y, por tanto, tampoco la evolución o el paso del tiempo. Así, aquél que decidiera permanecer dentro de la iglesia —sin la ayuda de un reloj— quedaría huérfano de cualquier mecanismo para orientarse en relación al devenir de las horas y los minutos. Liberado entonces de tal imposición, la vivencia sosegada del espacio interior le llevaría a ‘relativizar’ la importancia de lo temporal, a abstraerse del mundo exterior, del mundo real, a olvidarse por un momento de la cotidianidad, abandonándose de este modo al encuentro con Dios, al encuentro consigo mismo; a la paz interior; a lo trascendental.

406

- Finalmente, dos son en última instancia los objetivos generales que Aldo van Eyck se plantea en cuanto a la concepción del proyecto de Pastoor Van Ars: por un lado, generar un marco apto y adecuado a las necesidades religiosas propias de un templo católico contemporáneo; y por otro lado, configurar un espacio susceptible de reflejar los nuevos aires de apertura (de la religión católica y de la ‘nueva consciencia’), coherente por tanto con las verdaderas necesidades y aspiraciones del ser humano (usuarios). Así, además de constituir estrategias convergentes y compatibles, ambos propósitos se desarrollan a partir de las nuevas directrices surgidas del Concilio Vaticano II. Si el primero de los casos se deriva de la respuesta honesta al programa de necesidades de una iglesia católica (promovida además para ‘reencontrarse’ con los feligreses), el segundo —directamente relacionado con el concepto de dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck— evoluciona al amparo del mismo cambio de actitud que representa el Concilio.

Como ya se apuntaba, cuando van Eyck expone su intención de “mitigar la constante irreversibilidad de la jerarquía” de las iglesias tradicionales en su proyecto, está aludiendo directamente a uno de los pilares fundamentales

de su discurso arquitectónico: la relatividad. Mención aparte de la complejidad que este término alcanza dentro de su pensamiento, en este caso el concepto de relatividad expuesto parece identificarse de hecho en el modo como el Concilio (más concretamente a través del documento *Sacrosanctum concilium*) apuesta por el “libre ejercicio de estilo artístico” (art. 123) a la hora de configurar los nuevos espacios litúrgicos. Es decir, partiendo de la consideración de aquellos contenidos mínimos que la Iglesia entiende como irrenunciables en el funcionamiento de un templo católico, se entiende que pueden darse innumerables formas de responder adecuadamente al mismo objetivo: construir una iglesia adaptada a las necesidades reales de cada comunidad religiosa. En este sentido y profundizando aún más sobre los paralelismos propositivos, las conclusiones del Concilio se ocupan específicamente de este asunto. Al desarrollar a través del referido documento conciliar (*Sacrosanctum concilium*) unas “Normas para adaptar la Liturgia a la mentalidad y tradiciones de los pueblos” (cap. 37 a 40), la Iglesia no sólo refleja una celebrada sensibilidad por las cuestiones humanas, sino una interesante coincidencia con otro de los aspectos clave del concepto de dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck: “las raíces culturales en la configuración del hábitat humano”. De un modo análogo a esta parte de su discurso donde defiende la importancia de que la arquitectura considere los rasgos distintivos de sus futuros usuarios (cambiantes en el espacio y el tiempo en una nueva alusión al concepto de relatividad), también el espíritu del Concilio se ocupa explícitamente de permitir la celebración de la Misa y los Sacramentos en las diferentes lenguas vernáculas (art. 36), o incluso de “no imponer una rígida uniformidad en aquello que no afecta a la fe o al bien de toda la comunidad, ni siquiera en la Liturgia”, respetando y promoviendo “el genio y las cualidades peculiares de las distintas razas y pueblos” (art. 37). Es por tanto a partir del Concilio Vaticano II como se abre verdaderamente la posibilidad de proyectar iglesias que tienen en cuenta los matices y particularidades de cada sociedad, vinculadas en gran parte a su propia cultura popular. Y es por tanto también a partir de este contexto como van Eyck se dispone a trasladar esta intencionalidad compartida a su proyecto de iglesia, configurando así su espacio más representativo como una calle; una calle interior pero más abierta que nunca, donde se respira una atmósfera de claridad y apertura, de pluralidad.

407

En definitiva, pensar que van Eyck pretendía secularizar el espacio religioso de Pastoor Van Ars sería como entender que el Concilio Vaticano II pretendía secularizar la vida católica. Por definición, una calle es pública, popular. Y al igual como una ciudad, una calle puede además ser sagrada. Abrir una calle dentro de una iglesia describe la personalidad de un arquitecto.

Abrir una calle dentro de una iglesia es pura poesía. Reflexionar sobre los lucernarios del edificio remite a lo inconmensurable. En su texto de "Luz blanca, sombra negra", Louis Khan manifestaba que la arquitectura no existe: existe la obra de arquitectura; y que la obra de arquitectura inició su evolución cuando el hombre decidió agujerear el muro para mirar al exterior. Un agujero en la envolvente de un edificio introduce el exterior en el interior, introduce la luz. La luz es la responsable de la configuración del espacio. En Pastoor Van Ars, la luz cenital configura el espacio interior, al mismo tiempo que la obra de arquitectura construye la luz. Pensar en esa viga atravesando el interior de los lucernarios lo resume todo. Una viga que participa directa y decisivamente del tratamiento de la luz natural, pero una viga que le permite a la abertura existir. Ser. Es la configuración del espacio construido a través de la luz, y el modelado de la luz a partir de la forma construida. Todo esto representa Pastoor Van Ars de Aldo van Eyck.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Publicaciones de Aldo van Eyck

EYCK, Aldo van. *The Child, the City and the Artist* (vol. 1 de *Aldo van Eyck Writings*) / edited by Vincent Ligtelijn and Francis Strauven. Amsterdam: SUN, 2008.

EYCK, Aldo van. *Collected Articles and Other Writings, 1947-1998* (vol. 2 de *Aldo van Eyck Writings*) / edited by Vincent Ligtelijn and Francis Strauven. Amsterdam: SUN, 2008.

A continuación se detallan los artículos y textos de Aldo van Eyck recogidos en el libro. Si bien la publicación los organiza de acuerdo con un orden temático, en este caso han sido ordenados cronológicamente.

1947:

- Report concerning the interrelation of the plastic arts (for CIAM6)
- Intervention at CIAM 6

1948:

- On Brancusi, Sert and Miró (letter to the Giedions)

1949:

- We discover style

1950:

- On the function of a UNESCO art review (letter to Giedion)
- An Appe(a)l to the Imagination
- Child and city

1951:

- Statement against rationalism
- On the Dutch contribution
- On the Hispano Suiza factory
- Constant and the Abstracts
- Corneille and the Realists
- Note on the experience of the elementary in the desert

1952:

- Lohse and the aesthetic meaning of number
- Corneille versus clocks
- Corneille as a landscape painter

1953:

- Aesthetics of number
- Building in the Southern Oases
- Spatial Colourism

1954:

- Statement on Habitat
- Letter to the Smithsons on the guideline for CIAM10
- Orientation, guideline for CIAM10

1955:

- On the cooperation between the arts

1956:

- Lost identity, grid for CIAM10, Dubrovnic
- On inside and outside space
- Nagele grid for CIAM10

1957:

- When snow falls on cities
- On garden and landscape art
- Postcard to Bakema on the dissolution of Dutch CIAM
- A tribute to Carola Giedion-Welcker

1958:

- The ball rebounds
- Squares with a smile
- The space behind the eye

1959:

- On the relationship between architecture and art
- Good morning, sculpture
- Talk at the Otterlo Congress
- The Story of Another Idea
- The CIAM City and the Natural Cycles
- Day and Night

1960:

- Hello Shinkichi
- Letter to Giedion on the dissolution of CIAM
- Aquarium design by Jan Verhoeven
- Between here and there, now and later
- 'There is a garden is her face'

- Dirty linen, mostly
- Differentiation and unity through rhythm
- On Le Corbusier (1960, 1961 and 1966)

1961:

- After a heavy snowstorm (Student project, St. Louis)
- Visser is a winged digger
- Is architecture going to reconcile basic values?
- The moment of realization
- About the Economist project
- Interior Art
- The enigma of life
- The medicine of reciprocity tentatively illustrated
- Why not a beloved town hall

1962:

- Wheels or no wheels, man is essentially a pedestrian
- On the design of play equipment and the arrangement of playgrounds
- Speech for the award of the 1962 Sikkens Prize
- The fake client and the great word 'no'
- Steps towards a configurative discipline
- The Pueblos
- On Blom's *Noah's Ark*
- Discussion on the problem of number at the Royaumont meeting
- Letter to the Smithsons after the Royaumont meeting
- The Otterlo Circles
- Built meaning
- Place and Occasion
- A Miracle of Moderation (1962-1967)
- The Interior of Time (1962, 1966)

1963:

- On Rykwert's *Idea of a Town*
- How to humanize vast plurality?
- Labyrinthian Clarity (1963, 1965, 1966, 1967)

1965:

- Tree and leaf
- Two kinds of centrality
- On Loos

1966:

- 'What we are after is a new and as yet unknown configurative discipline'
- The inner horizon in Wright's Imperial Hotel
- University College in Urbino by Giancarlo de Carlo

1967:

- The Mirror Master - on Joost van Roojen

1968:

- On Christopher Alexander's *A City is not a Tree*
- On Frank Lloyd Wright's Imperial Hotel
- The enigma of vast multiplicity (1968-1969)

1970:

- Who are we building for, and why?
- The Priority Jostle
- City centre as donor

1971:

- An experiment to counter urban corrosion
- A propos Jan Rietveld
- Sociocide (ca. 1971)

1974:

- On breaking through monuments
- The fury of renewal (ca. 1974)

1975:

- The mute requirements

1976:

- Like that other gift

1979:

- The Enigma of Size
- A message to Mathias Ungers from a different world
- The Ironbound statement

1981:

- Ex Turico aliquid novum
- You can't build a thing like that for people!
- R.P.P. - Rats, Posts and Others Pests
- Jaap Bakema, 1914-1981, 'The Moment of Core'

1982:

- Transparency
- By definition - on Lucien Lafour

1983:

- Joop Hardy 1918-1983, autumn man between winters

1984:

- On Codussi
- Symmetry from the bright side (ca. 1984)

1986:

- Looking back on the CoBrA exhibitions
- An evening of limbo in the Low Countries
- Fascism in a snowflake
- Dylan Thomas

1987:

- The circle and the centre

1988:

- On van Doesburg, I.K. Bonset and De Stijl

417

1989:

- And just keeping on switching between yesterday and today

1990:

- Unearthing the silted-up alphabet of meaningful designing - on Jan Rietveld

1991:

- On Team 10

1993:

- Lucio Fontana apropos Joost van Roojen
- On Charles Rennie Mackintosh

1996:

- On Josep M. Jujol

1997:

- A Superlative Gift - on Lina Bo Bardi
- The radiant and the grim, Kassel Documenta X

1998:

- Lured from his den

EYCK, Aldo van. *Aldo Van Eyck at INDESEM 1967 Delft: Intro of a three-hour lecture with slides* (recurso digital de Aldo van Eyck Writings). Amsterdam: SUN, 2008.

Publicaciones sobre Aldo van Eyck

- **Obras fundamentales**

Aldo Van Eyck: The Playgrounds and the City / edited by Liane Lefaivre and Ingeborg de Roode. Rotterdam: NAI, 2002.

HERTZBERGER, Herman; VAN ROIJEN-WORTMANN, Addie; STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck*. Amsterdam: Stichting Wonen, 1986.

SMITHSON, Alison; Team 10. *Team 10 Primer*. Londres: Studio Vista, 1968.

SMITHSON, Peter. Church at The Hague by Aldo van Eyck. *Architectural Design*, jun, 1975, vol. XLV, pp. 344-350.

En especial:

Aldo Van Eyck: Works / compilation by Vincent Ligtelijn. Basel: Birkhauser, 1999.

STRAUVEN, Francis. *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.

- **Otras obras de consulta**

Aldo van Eyck: Projekten 1962-1976 / edited by Johan van de Beek. Groningen: Akademie van Bouwkunst, 1983.

Aldo van Eyck: Projekten 1948-1961 / edited by Johan van de Beek. Groningen: Akademie van Bouwkunst, 1985.

Contemporary Architects. New York: MacMillan Press, 1980.

Premios y Pérdidas. *AV Monografías*, sept-oct, 1999, no. 79-80, pp. 200-207.

BALDELLOU, Miguel Ángel. Los C.I.A.M. Los Tems de Estudio (en especial el subapartado "Selección de textos de van Eyck" en pp. 42-43). *Arquitectura*, 1996, no. 306, pp. 26-43.

BAYÓN ÁLVAREZ, Mariano. Proyecto de una Iglesia en Holanda. Aldo Van Eyck. *Arquitectura*, 1965, no. 79 - julio, pp. 102-102.

BOHIGAS, Oriol. Aldo Van Eyck or a New Amsterdam School. *Oppositions*, 1977, no. 9, pp. 19-36.

BOHIGAS, Oriol. *Once Arquitectos*. Barcelona: La Gaya ciencia, 1976.

BRANDOLINI, Sebastiano. La Chiesa Blu di Deventer di Aldo van Eyck. *Casabella*, oct, 1993, no. 605, pp. 60-67.

BUCHANAN, Peter. Aldo Van Eyck, 1918-1999. *Architectural Review*, mar, 1999, vol. 205, no. 1225, pp. 15.

BUCHANAN, Peter. Architect Ludens: Aldo & Hannie Van Eyck. *Architectural Review*, feb, 1990, no. 1116, pp. 35-57.

CASCIATO, Maristella. 'Forum': architettura e cultura nei primi anni sessanta. *Casabella*, nov, 1993, no. 606, pp. 48-53.

419

CORREA, Federico. Aldo van Eyck: Una conversación biográfica. *Arquitecturas Bis*, 1977, no. 19, pp. 17-21.

DAVIES, Colin. Window to another world. *Architectural Review*, apr, 1992, no. 1142, pp. 46-50.

DIJK, Hans van. Últimos Magisterios: Aldo Van Eyck, Hernan Hertzberger y Rem Koolhaas. *Arquitectura Viva*, mayo-jun, 1997, no. 54, pp. 27-31.

EMERY, Marc. Aldo Van Eyck, 1918-1999. *Architecture d'Aujourd'Hui*, mar, 1999, no. 321, pp. 18.

FARHADY, Maryam; NAM, Jeehyun. Comparison of in-between concepts by Aldo van Eyck and Kisho Kurokawa - through theories of 'twin phenomena' and 'symbiosis'. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, may, 2009, vol. 8, no. 1, pp. 17-23.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. La globalización y sus descontentos. *AV Monografías*, en-abr, 2000, no. 81-82, pp. 4-7.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Historias del Siglo. *Arquitectura Viva*, en-feb, 2000, no. 70, pp. 110-111.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1999: la globalización y sus descontentos. *AV Monografías*, sept-oct, 1999, no. 79-80, pp. 148-151.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. El laberinto y la lida: Aldo van Eyck, 1918-1999. *Arquitectura Viva*, en-feb, 1999, no. 64, pp. 112.

FRAMPTON, Kenneth. The Vicissitudes of Ideology. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, jan-feb, 1975, no. 177.

GARCÍA, Marta. Las Pérdidas. *AV Monografías*, en-abr, 2000, no. 81-82, pp. 226-227.

GINEX, Gaetano. *Aldo Van Eyck: l'enigma della forma*. Torino: Testo & Immagine, 2002.

GINEX, Gaetano. Domus itinerario n.147: van Eyck in Olanda. *Domus*, july, 1998, no. 806, pp. 115-120.

420

LEFAIVRE, Liane. Puer Ludens - Liane Lefaivre tells the exceptional story of the playgrounds designed by Aldo van Eyck in Amsterdam between 1947 and 1961. *Lotus International*, 2004, vol. 124, pp. 72-85.

LEFAIVRE, Liane; TZONIS Alexander. *Aldo van Eyck, Humanist rebel, inbetweening in a Post-War world*. Rotterdam: 010 Publishers, 1999.

LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander. ESTEC; Architects: Aldo Van Eyck and Hannie Van Eyck. *A&U*, 1991, no. 247, pp. 66-126.

LYNCH, Patrick. Aldo van Eyck found meaning in rediscovery, avoiding nostalgia and future obsession, writes Patrick Lynch. *Architects' Journal*, 2008, vol. 227, no. 25, pp. 21.

LYNCH, Patrick. Aldo van Eyck's polymathic has inspired both praise and jealousy, writes Patrick Lynch. *Architects' Journal*, 2008, vol. 227, no. 24, pp. 22.

McCARTER, Robert. Aldo Van Eyck: Writings. *Journal of the Society of Architectural Historians*, dec, 2008, vol. 67, no. 4, pp. 615-617.

MCCARTER, Robert. Louis I. Kahn and Aldo van Eyck: Parallels in the other tradition of Modern Architecture. *Ptah*, 2003, no. 2, pp. 3-14.

MONTANER, Josep Maria; MORA, Josep. Notas Biográficas (en especial "Aldo van Eyck" en pág. 26). *El Croquis*, 1988, no. 36 oct-nov, pp. 21-29.

NAKAMURA, T. Aldo van Eyck and Hannie van Eyck. ESTEC (European Space and Technology Center). *A+U: Architecture and Urbanism*, apr, 1991, no. 247, pp. 66-126.

RIBOLDI, Sara. La matrice originaria nei disegni di Aldo van Eyck. *Il disegno di architettura*, 2012, 39, 3-6

RISSELADA, Max; VAN DEN HEUVEL, Dirk. *Team 10: 1953-81. In Search of a Utopia of the Present*. Rotterdam: NAI, 2005.

SMITHSON, A. Team 10 at Royaumont 1962. *Architectural Design*, 1975, vol. 45, no. 11, pp. 664-689.

SPENS, M. Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity. *Architectural Design*, mar-apr, 1999, no. 138, pp. XIV-XIV.

STRAUVEN, Francis. Aldo Van Eyck, modern architecture and Dogon culture. *Lotus International*, sep, 2002, vol. 114, pp. 120-131.

STRAUVEN, Francis. *Aldo van Eyck's Orphanage - A modern monument*. Amsterdam: NAI, 1996.

STRAUVEN, Francis. The Dutch contribution: Bakema and van Eyck. *Rassegna. Nuovi Orientamenti Dell'Architettura*, dec, 1993, no. 52, pp. 48-57.

TAYLOR, Brian Brace. Aldo van Eyck. in search of labyrinthian clarity - Fr,En. *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, 1975, no. 177, pp. 14-30.

TAYLOR, Brian Brace. Team 10+20 Dossier. *Architecture D'Aujourd'hui*, jan-feb, 1975, no. 177.

TEYSSOT, Georges. Aldo van Eyck's threshold: The Story of an Idea. *Log*, 2008, no. 11, pp. 33-48

TIRY, Corinne. Aldo van Eyck: humanist rebel [by] Liane Lefavre, Alexander Tzonis. *Architecture d'Aujourd'hui*, apr, 2000, no. 327, pp. 4.

TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane. Un dragón en las dunas. Van Eyck amplia el ESTEC. *Arquitectura Viva*, sept-oct, 1990, no. 14, pp. 42-44.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Arquitectura moderna de la A a la Z: A-K / edited by Peter Gössel; Jean-Louis Cohen. Köln: Taschen, 2007.

Arquitectura moderna de la A a la Z: L-Z / edited by Peter Gössel; Jean-Louis Cohen. Köln: Taschen, 2007.

Constructivismo. Madrid: Alberto Corazón, 1973.

Diccionario Akal de la arquitectura del siglo XX / dirigido por Jean-Paul Midant. Madrid: Akal, 2004.

ALBERTI, Leon Battista. *On the art of building in ten books*. Translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavenor. Cambridge: MIT Press, 1988.

ALEXANDER, Christopher. *A pattern language = Un lenguaje de patrones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

AARTS, J.; FOOKINK, R.; KRUIJTZER, G. Morphics Numbers. *Nieuw Archief voor Wiskunde*, 2001, 5-2, maart, 56-58.

AYMONINO, Carlo. *La vivienda racional. Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

BALDELLOU, Miguel Ángel. El "Team X". *Arquitectura*, 1996, no. 306, pp. 44-59.

BANHAM, Reyner. *La Atlántida de Hormigón. Edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925*. Madrid: Nerea, 1989.

BANHAM, Reyner. *El Brutalismo en arquitectura ¿Ética o estética?* Barcelona: Gustavo Gili, 1967.

BARTOLI, Maria Teresa. *The sequence of Fibonacci and the Palazzo della Signoria in Florence*. *Nexus V: Architecture and Mathematics*, 2004, 31-42. Eds. Kim Williams and Francisco Delgado Cepeda. Kim Williams Books, Florence.

BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

BOHIGAS, Oriol. Variaciones de Hertzberger sobre temas del Team 10. *Arquitecturas Bis*, 1976, no. 11, pp. 22-26.

BOSMAN, Jos. CIAM after the War: A balance of the Modern Movement. *Rassegna. Nuovi Orientamenti Dell'Architettura*, dec, 1993, no. 52, pp. 6-21.

BURCKHARDT, J.J. The golden section in a house in Basel from 1871. *Historia Mathematica*, 1986, 13, 289-289.

CALDUCH CERVERA, Juan. *Modernidad y arquitectura moderna*. Alicante: Club Universitario, 2001.

CALDUCH CERVERA, Juan. *Posmodernidad y otros epígonos*. Alicante: Club Universitario, 2001.

CHALK, Warren. La arquitectura como producto del consumidor. *Cuadernos Summa-Nueva Visión n°3. El Grupo Archigram*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.

423

COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

COLLINS, Randall. *Sociología de las filosofías. Una teoría global del cambio intelectual*. Barcelona: Hacer, 2005.

CONRADS, Ulrich. *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. 1ª ed. Barcelona: Lumen, 1973.

COOK, Peter. Algunas notas sobre el síndrome Archigram. *Cuadernos Summa-Nueva Visión n°3. El Grupo Archigram*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.

CORREA, Federico. Memoria personal del Team 10. *El Croquis*, 1988, no. 36 oct-nov, pp. 5-13.

CROUZET, Maurice. *La época contemporánea: en busca de una nueva civilización*. 1ª ed. Barcelona: Destino, 1961.

CURTIS, William J. R. *La Arquitectura moderna desde 1900*. 3ª ed. London: Phaidon, 2006.

DÜRER, Albrecht. *The painter's manual: a manual of measurements of lines, areas, and solids*. Eds. Walter L. Strauss and trans. of the 1525 edition. New York: Abaris Books, 1977.

FLETCHER, Rachel. The Golden Section. *Nexus Network Journal*, 2006, 8, 1, 67-89.

FLETCHER, Rachel. Palladio's Villa Emo: The golden proportion hypothesis defended. *Nexus Network Journal*, 2001, 3, 2 (Summer-Autumn), 105-112.

FLETCHER, Rachel. *Golden Proportions in a great house: Palladio's Villa Emo*. Nexus III: Architecture and Mathematics, 2000, 73-85. Ed. Kim Williams. Pacini Editore, Pisa.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

FRASCARI, Marco; GHIRARDINI, Livio Volpi. *Contra Divinam Proportionem*, Nexus II: Architecture and Mathematics, 1998, 65-74. Ed. Kim Williams. Edizioni dell'Erba, Florence

424

FRINGS, Marcus. The Golden Section in architectural theory. *Nexus Network Journal*, 2002, 4, 1, 9-32.

GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Madrid: Dossat S.A., 1978.

GIL-LÓPEZ, T. The vault of the chapel of the Presentation in Burgos Cathedral: Divine Canon? No, Cordovan proportion. *Nexus Network Journal*, 2012, 14, 177-189.

GLENDINNING, Miles. Special issue: Postwar Mass Housing. *Docomomo Journal*, 2008, no. 39, pp. 4-78.

GRASSI, Giorgio. *La arquitectura como oficio y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

HABRAKEN, N. J. *Soportes: una alternativa al alojamiento de masas*. Madrid: Alberto Corazón, 1975.

HAMBIDGE, Jay. *The Parthenon and other Greek temples: their dynamic symmetry*. New Haven: Yale University Press, 1924.

HART, George W. In the palm of Leonardo's hand: modeling Polyhedra. *Nexus Network Journal*, 2002, 4, 2, 103-112.

HEREU, Pere; MONTANER, Josep M.; OLIVERAS, Jordi. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.

HOLL, Steven. *Anchoring: Steven Holl, selected projects 1975-1988*. New York: Princeton Architectural Press, 1989.

JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

JORDÁ SUCH, Carmen. *Arquitectura valenciana: Itinerarios de la historia reciente / Valencian Architecture itineraries from its recent history*. *Geometría nº13*. Málaga: Geometría. Semestral, 1992.

KAHN, Louis I. *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas* (edición a cargo de Alessandra Latour). Madrid: El Croquis, 2003.

KAHN, Louis I. *Louis I. Kahn: Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KAPPRAFF, Jay. *Musical proportions at the basis of systems of architectural proportions both ancient and modern*. *Nexus: Architecture and Mathematics*, 1996, 115-133. Ed. Kim Williams. Edizioni dell'Erba, Florence.

KAUFMANN, Emil. *La arquitectura de la Ilustración*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

KRUFT, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*. Madrid: Alianza, 1990.

KUIPERS, Marieke. The Netherlands: The Story of another Idea. *Docomomo Journal*, 2007, no. 36, pp. 73-75.

LANDAU, Royston. The end of CIAM and the role of the British. *Rassegna. Nuovi Orientamenti Dell'Architettura*, dec, 1993, no. 52, pp. 40-47.

LE CORBUSIER. *Modulor I and II*. Trans. Peter de Francia and Robert Anna Bostock of the 1948 and 1955 editions. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón, 1965.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

MARCH, Lionel. Palladio's Villa Emo: The golden proportion hypothesis rebutted. *Nexus Network Journal*, 2001, 3, 4 (Summer-Autumn), 85-104.

MONTANER, Josep Maria. La Tercera Generación (I). *El Croquis*, 1988, no. 35 ag-sep, pp. 4-28.

MONTANER, Josep Maria. La Tercera Generación (II). *El Croquis*, 1988, no. 36 oct-nov, pp. 4.

MORETTI, Luigi. *Espacios-Luz en la Arquitectura Religiosa* (vol. 3 de la serie "La luz y su anverso"). Lampreave, 2012.

MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge: MIT Press, 2000.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante* (edición al cuidado de José Muñoz Millanes). Col·legi oficial d'Arquitectes de Catalunya – Demarcació de Girona, 1999.

NERDINGER, Winfried. *Walter Gropius: opera completa*. Milano: Electa, cop. 1993.

NICHOLSON, B.; KAPPRAFF, J.; HISANO, S. *The hidden pavement designs of the Laurentian Library*. *Nexus II: Architecture and Mathematics*, 1998, 87-98. Ed. Kim Williams. Edizioni dell'Erba, Florence.

OOSTERMAN, Arjen. The Otterlo Meeting. *Rassegna. Nuovi Orientamenti Dell'Architettura*, dec, 1993, no. 52, pp. 82-87.

PADOVAN, Richard. *Dom Hans van der Laan and the Plastic Number*. *Nexus IV: Architecture and Mathematics*, 2002, 181-193. Eds. Kim Williams and Jose Francisco Rodrigues. Kim Williams Books, Florence.

PARK, J.H.; LEE, H.K. The proportional design in Rudolph M. Schindler's Braxton-Shore House of 1930. *Journal of Asian architecture and building engineering*, 2009, 8, 33-39.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architecture as verb and the ethics of making*. Nexus IV: Architecture and Mathematics, 2002, 35-46. Eds. Kim Williams and Jose Francisco Rodrigues. Kim Williams Books, Florence.

REYNOLDS, Mark. *A new geometric analysis of the Pazzi Chapel in Santa Croce, Florence*. Nexus III: Architecture and Mathematics, 2000, 105-121. Ed. Kim Williams. Pacini Editore, Pisa.

ROGERS, Ernesto Nathan. *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.

ROSSI, C.; TOUT, C.A. Were the Fibonacci series and the golden section known in ancient Egypt? *Historia Mathematica*, 2002, 29, 101-113.

SCHOLFIELD, P. H. *The theory of proportion in architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1958.

SEGRE, Roberto. Urban and architectural recuperation of the European industrialised countries following the Second World War. *Arquitectura y Urbanismo*, 1980, vol. 1, no. 1, pp. 5-27.

SERLIO, Sebastiano. *Sebastiano Serlio on Architecture*. Tutte l'opere d'architettura et prospettiva, Vol. I, Books I-V. Trans. Vaughan Hart and Peter Hicks of the 1545 (I, II), 1544 (III, IV) and 1547 (V) editions. New Haven: Yale University Press, 1996.

427

SMITHSON, Alison. Louis Kahn: Invitation to Otterlo. *Arquitecturas Bis*, 1982, no. 41-42, pp. 62-63.

TODOROV, Tzvetan. *El espíritu de la Ilustración*. Barcelona: Círculo de lectores, 2008.

TURNER, John F. *Libertad para construir: El proceso habitual controlado por el usuario*. México: Siglo XXI, 1976.

ZENNER, Marie-Thérèse. Villard de Honnecourt and euclidean geometry. *Nexus Network Journal*, 2002, 4, 2, 81-100.

ZENNER, Marie-Thérèse. *Structural stability and the mathematics of motion in medieval architecture*. Nexus IV: Architecture and Mathematics, 2002, 63-79. Eds. Kim Williams and Jose Francisco Rodrigues. Kim Williams Books, Florence.

ARCHIVOS CONSULTADOS SOBRE LA IGLESIA PASTOOR VAN ARS

- Archivo privado de la parroquia católica de Pastoor Van Ars en La Haya, propiedad del Obispado de Róterdam.
- Archivo municipal de la ciudad de La Haya: *Dienst Stedelijke ontwikkeling Inzage bouwtekeningen*. Dirección: Loosduinseweg 13 t/m 17 2571 AA The Hague.
- Archivo privado de Aldo van Eyck: casa-estudio en Loenen aan de Vecht, Países Bajos.

ÍNDICE DE IMÁGENES

2.1. Relación entre arquitectura (arte) y usuarios (sociedad)

[Imagen 1] www.einstein-website.de

[Imagen 2] Fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 3] www.en.nai.nl

[Imagen 4] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*

[Imagen 5] EYCK, Aldo van. *Collected Articles and Other Writings, 1947-1998*

[Imagen 6] www.liedgenootschap.net

[Imagen 7] www.blog.seniorennet.be

[Imagen 8] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*

[Imagen 9] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*

[Imagen 10] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*

[Imagen 11] www.vacioesformaformaesvacio.blogspot.com

[Imagen 12] www.dovesforfeet.tumblr.com

2.2. Las raíces culturales en la configuración del hábitat humano. El ejemplo de las culturas primitivas

[Imagen 1] www.nai.nl

[Imagen 2] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*

[Imagen 3] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*

[Imagen 4] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*

[Imagen 5] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*

[Imagen 6] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*

[Imagen 7] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*

[Imagen 8] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*

[Imagen 9] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*

431

2.3. Los niños en la arquitectura de Aldo van Eyck

[Imagen 1] *Aldo Van Eyck: Works* / compilation by Vincent Ligtelijn

[Imagen 2] *Aldo Van Eyck: Works* / compilation by Vincent Ligtelijn

[Imagen 3] *Aldo Van Eyck: Works* / compilation by Vincent Ligtelijn

[Imagen 4] *Aldo Van Eyck: Works* / compilation by Vincent Ligtelijn

[Imagen 5] *Aldo Van Eyck: Works* / compilation by Vincent Ligtelijn

[Imagen 6] *Aldo Van Eyck: Works* / compilation by Vincent Ligtelijn

[Imagen 7] *Aldo Van Eyck: Works* / compilation by Vincent Ligtelijn

2.4. Ideas clave en el discurso arquitectónico de Aldo van Eyck

[Imagen 1] www.teoriadeldisenocuaad.blogspot.com

[Imagen 2] www.arcoweb.co
[Imagen 3] www.architectsjournal.co.uk
[Imagen 4] www.arc12.nl
[Imagen 5] www.arqred.mx
[Imagen 6] www.d-talks.com

2.5. Vinculación con otras caracterizaciones de la dimensión humana de la arquitectura (de las Vanguardias a la Posmodernidad)

[Imagen 1] CURTIS, William J. R. *La Arquitectura moderna desde 1900*
[Imagen 2] TURNER, John F. *Libertad para construir: El proceso habitual controlado por el usuario*
[Imagen 3] HABRAKEN, N. J. *Soportes: una alternativa al alojamiento de masas*
[Imagen 4] CURTIS, William J. R. *La Arquitectura moderna desde 1900*

3.1. Contextualización del proyecto

[Imagen 1] Archivo municipal de La Haya
[Imagen 2] Fotografía del autor
[Imagen 3] www.domhansvanderlaan.blogspot.com
[Imagen 4] www.middletonvanjonker.com
[Imagen 5] Fotografía del autor
[Imagen 6] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*
[Imagen 7] RISSELADA, Max; VAN DEN HEUVEL, Dirk. *Team 10: 1953-81. In Search of a Utopia of the Present*
[Imagen 8] © Aldo van Eyck Archive
[Imagen 9] www.cbn.com
[Imagen 10] www-jerusalemshots.com

3.2. Información gráfica de la iglesia

[Imagen 1] © Aldo van Eyck Archive
[Imagen 2] Imagen del autor
[Imagen 3] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*
[Imagen 4] Imagen del autor
[Imagen 5] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*
[Imagen 6] STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*
[Imagen 7] Fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck Archive
[Imagen 8] Fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck Archive

- [Imagen 9] Fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 10] Fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 11] Fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 12] Fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 13] Fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 14] Thomas Barrie: fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 15] Violet Cornelius: fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 16] Fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 17] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 18] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 19] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 20] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 21] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 22] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 23] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 24] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 25] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 26] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 27] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 28] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 29] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 30] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 31] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 32] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 33] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 34] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 35] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 36] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 37] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 38] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 39] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 40] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 41] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 42] © Aldo van Eyck Archive
- [Imagen 43] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 44] © Aldo van Eyck Archive

3.3. Evolución del proyecto

[Imagen 1] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 2] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 3] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 4] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 5] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 6] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 7] Archivo de la iglesia (propiedad del Obispado de Róterdam)

[Imagen 8] Archivo de la iglesia (propiedad del Obispado de Róterdam)

[Imagen 9] Archivo de la iglesia (propiedad del Obispado de Róterdam)

[Imagen 10] Archivo de la iglesia (propiedad del Obispado de Róterdam)

[Imagen 11] Archivo de la iglesia (propiedad del Obispado de Róterdam)

[Imagen 12] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 13] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 14] Archivo de la iglesia (propiedad del Obispado de Róterdam)

[Imagen 15] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 16] Archivo de la iglesia (propiedad del Obispado de Róterdam)

[Imagen 17] Archivo privado de Aldo van Eyck

[Imagen 18] Archivo de la iglesia (propiedad del Obispado de Róterdam)

[Imagen 19] Archivo de la iglesia (propiedad del Obispado de Róterdam)

[Imagen 20] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 21] Archivo de la iglesia (propiedad del Obispado de Róterdam)

[Imagen 22] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 23] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 24] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 25] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 26] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 27] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 28] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 29] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 30] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 31] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 32] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 33] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 34] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 35] Archivo de la iglesia (propiedad del Obispado de Róterdam)

[Imagen 36] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 37] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 38] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 39] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 40] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 41] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 42] © Aldo van Eyck Archive

3.4. Esquema compositivo de la iglesia

[Imagen 1] Imagen del autor

[Imagen 2] Imagen del autor

[Imagen 3] Imagen del autor

[Imagen 4] Imagen del autor

[Imagen 5] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 6] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 7] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 8] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 9] Imagen del autor

[Imagen 10] Archivo de la iglesia (propiedad del Obispado de Róterdam)

[Imagen 11] Imagen del autor

[Imagen 12] Imagen del autor

[Imagen 13] Imagen del autor

3.5. Esquema constructivo de la iglesia

[Imagen 1] Imagen del autor

[Imagen 2] Imagen del autor

[Imagen 3] Imagen del autor

[Imagen 4] Imagen del autor

[Imagen 5] Imagen del autor

[Imagen 6] Imagen del autor

[Imagen 7] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 8] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 9] Fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 10] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 11] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 12] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 13] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 14] Fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 15] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 16] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 17] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 18] © Aldo van Eyck Archive

3.6. El espacio construido y la luz en la iglesia

[Imagen 1] Fotografía del autor

[Imagen 2] Fotografía del autor

[Imagen 3] Fotografía del autor

[Imagen 4] Charlotte Wissing: fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham

© Aldo van Eyck Archive

[Imagen 5] Fotografía del autor

[Imagen 6] Fotografía del autor

[Imagen 7] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 8] Fotografía del autor

[Imagen 9] Fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham © Aldo van Eyck

Archive

[Imagen 10] Fotografía del autor

[Imagen 11] Fotografía del autor

[Imagen 12] © Aldo van Eyck Archive

[Imagen 13] Thomas Barrie: fotografía cedida por Tess van Eyck Wickham

© Aldo van Eyck Archive

TRANSLATIONS

ALDO VAN EYCK'S HUMAN DIMENSION OF ARCHITECTURE

Written and Built: Recognition of his ideas and Study of his church in The Hague

INDEX:

- (25) **1. General introduction and research methodology**
- (43) **2. Written: Aldo van Eyck's human dimension of architecture through his theoretical discourse**
 - (49) 2.1. Relationship between architecture (art) and users (society)
 - (71) 2.2. The influence of cultural roots in shaping human habitat. The case of the primitive cultures
 - (87) 2.3. Children within Aldo van Eyck's architecture
 - (99) 2.4. Key ideas within Aldo van Eyck's architectural discourse
 - (101) 2.4.A. Dual phenomena or twin phenomena
 - (104) 2.4.B. Relativity
 - (109) 2.4.C. The in-between
 - (113) 2.5. Linking with others characterizations of the human dimension of architecture (from the Avant-gardes to Posmodernism)
 - (116) 2.5.A. Users' collective rights and individual rights in architecture
 - (121) 2.5.B. People's participation and cultural heritage in architecture
- (137) **3. Built: Study of the Pastoor Van Ars church in The Hague**
 - (139) 3.1. Project context
 - (157) 3.2. Graphic information of the church
 - (163) 3.2.A. Church planes and images
 - (179) 3.2.B. Church original sketches
 - (201) • Architectural graphic expression and design process

- (209) 3.2.C. Original church planes
 - Comparative of the catalogued graphic information
- (225) 3.3. Project evolution
- (295) 3.4. Compositional scheme of the church
- (319) 3.5. Constructive scheme of the church
- (347) 3.6. The built space and the light in the church
- (385) **4. Conclusions**
- (411) **Bibliography**
- (429) **Images index**
- (437) **Translations**

APENDIXES:

440

- (467) **AP1 Aldo van Eyck's short biography**
- (473) **AP2 The human dimension of architecture from the Avant-gardes to Posmodernism: selected characterizations**
 - Consolidation and ecstasy of Modernism
- (481) AP2.1. *Arbeitsrat für Kunst* (Expressionism): Social precariousness and people's participation
- (487) AP2.2. Futurism: Technological delirium in architecture as the new ways of life catalyst
- (491) AP2.3. *De stijl*: The 'new plasticism' in architecture (art) as the new ways of life catalyst
- (495) AP2.4. Russian Avant-garde: Architecture in the service of a political project
- (501) AP2.5. Bauhaus: The standard in architecture in view of the new social needs
- (511) AP2.6. The CIAM and dissemination of Modern: Functionalist architecture and the Moder Movement 'super individual'.

- Continuity and crisis of Modernism
- (517) AP2.7. Team 10: The individual as changing reality in Modern Movement architecture
- (523) AP2.8. Continuity of the technological tendencies: Visionary architecture for the society of the future
- (527) AP2.9. Criticism of the technological tendencies: human factor in architecture new ways
- (535) AP2.10. *La Tendenza*: Reconciliation between architecture and traditional ways of living
- (541) AP2.11. Populism: Architecture as consumer society media
- (545) AP2.12. • Conclusions
- (557) **AP3 Cataloging of the consulted graphic information**
- (559) A. Client's set of drawings: Bishopric of Rotterdam
- (585) B. The Hague municipal archive
- (595) C. Architect's private archive: Aldo van Eyck's home-study in Loenen aan de Vecht
- (617) **AP4 Interview to Herman Hertzberger: "The human dimension of architecture"**

CONCLUSIONS

The main figure in this thesis is Aldo van Eyck. Apart from the interest he aroused throughout his professional career and the influence of his particular personality, the main incentive for this present research is to approach his vision into the relationship between 'architecture' and 'society' or, more specifically, on how architects can (and must) introduce significant improvements in people's ways of life (or users' ways of life). In other words, this thesis aims to analyse Aldo van Eyck's concept of the human dimension of architecture.

Already in the introductory chapter, the 'human dimension of architecture' was defined as the conscious way in which architecture considers the interaction with its future users, with a clear goal to develop designs concerned in improving their lives. According to this definition, there are several key terms. On one hand, the words "conscious" and "considers" denote that there is a deliberate and voluntary reflection on the identity of the user in architecture, as a result of a previous concern or interest in the topic; in this way, one can understand that if this is not the case (this conscious awareness) we will hardly refer to it as 'human dimension of architecture'. And on the other hand, the word "interaction" proves that there is an exchange, a return trip between architecture and its users, so that the architect gathers information about their features and requirements through his observation and personal reflection, with the aim of developing designs to enable them to improve their lives. That is to say, without underestimating the success achieved by a particular architectural design, it is the purpose and commitment to the future users that has originated the topic exposed here; i.e. the 'human dimension' concept developed (or not) by one architect means above all a question of attitude. Therefore this special and specific sensitivity, subject of the analysis, starts when the architect (albeit unconsciously) takes it into account; when he aspires to influence in the best possible way the lifestyles of users.

443

The main hypothesis of this research is to assume that the ideas and principles that characterized Aldo van Eyck's thought (more specifically those aspects related with his concept of the human dimension of architecture) should determine his whole work, in a conscious manner through his writings, and influencing more unconsciously or intuitively in his designs. Thus, one of the main objectives of this thesis is to prove if this aspect of Aldo van Eyck's architectural thought pervaded both facets and practices of his professional activities, which apart from affecting his general working method, is reflected in the title and subtitle ("Written" and "Built"): once the key to how van Eyck understood the human dimension of architecture has been identified through his writings, the aim is to recognise its influence in form of one of his most outstanding projects.

In other words, in respect to his writings, the methods used should be considered as one (readings and studies of his original texts) with the aim to research this particular descriptive aspect of his architectural discourse—all of which is evident throughout the first five chapters—. And in respect to his buildings, and taking as an example one of his most relevant projects (the Pastoor Van Ars Roman Catholic church), the strategy is to identify how van Eyck put into practice his concept of human dimension of architecture. Thus, basically from the original information and the testimonies gathered in the Netherlands during 2011 and 2012, and by means of the detailed architectural study carried out on the building (arranged in six main chapters), it is shown how Aldo van Eyck's concept of human dimension of architecture determined the design and construction of this project.

ARCHITECTURAL GRAPHIC EXPRESSION AND DESIGN PROCESS

The original sketches of Pastoor van Ars presented here, gather the first attempts by Aldo van Eyck in facing the general approach of the church design. Beyond the qualitative leaps collected by these drawings in the evolution of the project, it is more instructive to appreciate the consistency between the graphics used and the different design strategies developed. Although the collection of sketches covers the entire development project through a wide variety of drawings, all of them maintain a series of links related to the graphics used, in the same way that the selected support material (high acidity content paper) is a constant throughout the set. Attention is drawn to several aspects at the time of studying the originals. On one hand, some of them are quite small in size, a fact which, nevertheless, has nothing to do with neither their expressiveness nor the ability to deal with the fundamental issues of the project. On the other hand, taking advantage of the translucent nature of the material, it is curious to observe how in many of the sketches, van Eyck drew or coloured interchangeably on both sides of the paper, which could be due to a desire to emphasize or dilute certain colours according to the approach developed in each picture.¹

The diversity within the set of sketches often responds to the need to think, through the graphics and throughout its different phases, on the most important aspects of the project. That is, in each drawing, and depending on the moment, it seems that Van Eyck returns to scale, perspective, kind of tracing, colour or even the symbology most desirable to develop contents or strategies for the project that give rise to his interest. In short, the artwork generated by Aldo van Eyck for his church in The Hague is a great example of how graphic expression represents the best tool for the architect in developing skills as a designer.

445

These two sketches containing both site plans of the church [Image 17] [Image 18] corroborate how from the early stages, the landscape integration of the building in its immediate urban environment was a priority for van Eyck. While both sketches start out with general lines outlined in pencil, van Eyck then uses heavy marker strokes to highlight the two key elements of the site plan: the surrounding woodland through a deep green colour, and the water canal parallel to the access road with a blue marker. Comparing both plans simultaneously, it is also seen how the figures referring to the volume of the

¹ As some of the works that he developed as a student of architecture in Zurich (1938-1942) show this practise does not represent a novelty with the graphic expression of Aldo van Eyck. For example, in analogous to the described, in the sketches he did in 1941 for the apartments project in Helvetiaplitz (preserved in his private archives of Loenen aan de Vecht) draws on high acidity content paper, coloured on both sides according to the case.

church are the only elements that change colour (pink or orange): maintaining the corresponding colour of the woodland and water canal with their real references would be easier to strengthen their future presence (and perception) in the final composition of the set.² In this sense, the arbitrary and orthodox graphics that the architect uses to represent the existing slopes on either side of the water canal (short parallel lines in the direction of the slope); also speak of considerable graphic rigor - reference to the representation and symbolism of technical drawings. As to how to characterise in both plans the green element, the graphic criteria used is also symptomatic. Thus, although the type of vegetation proposed is wooded, Aldo van Eyck controls the layout at all times through the geometry: despite the fluidity that distill the strokes of the green marker, these waves and circles are always bounded within 'enclosures' or 'containers' represented with a straight black line, which configure in turn, fully controlled routes and exterior spaces.

Another of the essential themes that characterise the project is perfectly portrayed through the graphics: circulations [Image 17]. Making use here of fast lines charged with movement and directionality, and simple and expressive arrows indicating both entrances to the building (thicker) and with the direction of the staggered exterior, van Eyck perfectly captures his original idea of proposing a cross circulation to the plan of the church capable of linking it to the routes in the outdoor green areas. Finally, as expected, this general reflection of the project from location plan permits to notice the way to illuminate the building from high, one of the hallmarks of this church [Image 18]. Although still quite far geometrically from the solution adopted for the final distribution of the skylights, the truth is that through a few quick strokes with black marker van Eyck clearly expressed his intentions (circular silhouette and balanced group arrangement), achieving even to differentiate a certain number of these future 'concrete cylinders' simply by reinforcing the lines of some of these circles. Considering that the set of these graphic contours of greater intensity focus on the perimeter of the rectangle occupying the centre of the plan, it would be simple, even without really knowing the project- reaching the conclusion that this operation reveals in turn a variation of levels dimensions on the roof of the building.

In a similar line to the two location plans described, the graphic expression used in this exterior volumetry of the building [Image 43] shares many of the

² In both planes, only the black lines of the drawing and the traces of green lines are graphed on the front of the page, painting the rest with other colors (blue, fuchsia and orange) on the reverse. The intention of this operation could be to emphasize the green element on the rest of the conditions of the project or simply to 'mitigate' visually those strident tones that might be found.

major features identified: a firm and thick line (more slow than fast), agile arrows in clear reference to the concept of movement outside-inside-outside or use of intense colours visibly differentiating the main items discussed. Again using the marker, van Eyck distinguishes between the surrounding wooded areas (green shading), the enclosure of the building (brown shading) and the cylindrical volumes through which natural light enters the church (vertical blue stripes).³ This constancy of using colour as a direct reference to the actual object also suggests the pragmatic nature of van Eyck as a designer. While the use of the colour blue in the roof volumes refers immediately to the sky penetrating the inside of the temple (through the openings provided), also the distinction of colours shown in this volumetry invites to think of a differentiation of function and materiality: opacity to isolate and preserve the interior of the temple from the exterior (the brown referring to concrete block finally employed) and transparency to introduce natural light at highest point of the church (blue - glass).

Less has to do instead with the examples seen so far, the graphics developed for this other sketch [Image 44]. Probably the most relevant data lies in that it is a perspective belonging to a more elaborate project, where the configuration of the building is similar in spirit to the built solution of the church: rectangular and compact organisation of the program, outer enveloping mainly opaque, and differentiation of the volumes of the parish house (in the foreground) and the central nave (still with four semi-cylindrical bodies attached laterally). In this sense, the graphic expression used by Aldo van Eyck seems to respond to this new stage in the development of the project. In fact, he limits himself to drawing the church three dimensionally to translate its volumetric configuration. Far from the need to highlight with colour and blunt lines those elements considered in the overall design of the project using a simple lighter black line (but clearly firm), van Eyck seems to only seek a quick representation of his mental image of the building. Thus, the vertical stripes of certain enclosures of the project allude to a mere shading reinforcing of the three-dimensionality of the axonometric (and is therefore a new graphic resource). It is, in short, a quick sketch of the project where the architect, provided only with his pencil or pen, directly expresses architectural thinking with his hand. That is, unlike the examples seen so far, this sketch illustrates a case where the architectural design is not used as a tool to generate the project idea but, on the contrary, represents an ideal vehicle to represent what is already projected.

³ In this case, only the black lines of the drawing are graphed on the top side of the paper whereas all the colours are painted on the reverse side. In this way, van Eyck seems to make a record of how it is not necessary now to highlight any information required (colour) on the rest.

Finally, in this longitudinal section of the project [Image 38] where it is possible to observe the spatial game of the church, new graphic strategy is witnessed where some of the issues already discussed are taken up again. The main novelty of this design is its status as 'delineated'. This situation refers to the idea that this is a draft version close to the final solution of the project. Therefore, for van Eyck, a simple fine point marker is enough to (this time accompanied by square and bevel) capture the main topic discussed in the section: the spatial layout of the church. Unlike the preceding case, now the graphic resource of shading does not just represent a visual strategy, but refers directly to the study of the materiality of the project. This is a simple graphic test about the use (and subsequent perception) of bare concrete block as a structuring element of the walls of the church. The presence of colour in this drawing conceptually links with the first examples described, thus ending this journey through this selection of original sketches of the Pastoor Van Ars church. Perhaps introduced last, is orange shading of the thickness of the two frameworks the issue that most concerned van Eyck: the spatial perception of the areas devoted to worship. Indeed, one of the intentions of the project was to differentiate two liturgical spaces (one main, to the right of the central nave, and another extension, to the left): while this nave represented a more generous and prominent space of the church, these two areas for the congregation were projected with considerably low ceilings, with the idea of creating both a sense of seclusion as to enhance the horizontal vision toward the main altar. Therefore, this colouring of both frameworks together with the appearance of several lines and dimension figures, represents the reflection on these essential issues of the project that Aldo van Eyck carries out through drawing.

In any case, the characterisation of this short series of unpublished drawings, shown here for the first time, is actually a good example of what happens in the rest of the collection of sketches of Pastoor Van Ars preserved in the archives of Aldo van Eyck. If on one hand it has been possible to observe the great coherence between project development and graphics of which the Dutch master demonstrates, also the description of these drawings allow to identify the graphical strategy deployed. That is, these five drawings clearly show how in each stage of the design phase Aldo van Eyck uses different forms of graphic expression according to the needs of the moment: initial drawings that help to reflect on the proposal and set the idea project (Images 17, 18 and 43), intermediate drawings that allow the architect to represent what was already decided and planned (Image 44), and detailed drawings that define the project (Image 38). Therefore, the drawings developed by Aldo van Eyck for the project of Pastoor Van Ars church in The Hague are a great example of how graphic expression represents the main ally of architects during the creative process, with the purpose of bringing our projects to what we have previously been able to imagine.

COMPOSITIONAL SCHEME OF THE CHURCH

Hypotesis presentation

This chapter deals with the presence of the Golden Section and the Fibonacci sequence in the plan (compositional scheme) of a prominent building of modern architecture: the Catholic Church Pastoor Van Ars which the architect Aldo van Eyck built in The Hague in 1968. Specifically, it was found that the rectangle which fit into the general plan of the project is made from a grid of 5 rows and 8 columns [Image 4] that links its design with Fibonacci numbers and the golden section.

In the case of the golden section, its presence in the plan is essentially limited to the appearance of two golden rectangles that are inscribed one inside the other and establishes a geometric echo: the outer perimeter or overall plan (5x8), and the space or volume dedicated to the liturgy itself (5x3) [Image 13]. That is, considering the golden ratio as a mathematical principle which could influence the geometrical construction of a project, it does not seem that the Church of Aldo van Eyck in The Hague represents a traditional example of the application of the golden section to its architectural design. However, the position and relationship between the two rectangles described, refers directly to the geometric construction of the golden rectangle from a square described by Euclid in *The Elements* [Image 1]. That is, on the basis of a grid of 5 rows and 8 columns, the sum of the smaller rectangle (5x3) to an initial square (5x5) yields the largest rectangle (5x8), both being similar and golden. In this regard and having consulted versions of the project previous to the final solution, it was possible to observe two interesting aspects. Firstly, it has been noticed as the compositional scheme of the floor plan appears in several of Aldo Van Eyck's initial sketches, showing then as it was maintained throughout the various and successive draft versions of the project. And secondly, and with regard to the built solution of the church, it was found that the non specific coincidence (geometric and arithmetic) of the two rectangles described in the floor plan, with respect to the golden rectangle, is due to small variations that the base module experiments with in the latest versions of the project; that is, at the time when the base module of the grid of the 5x8 was no longer a perfect square, the value of the figure obtained after dividing the long side of each rectangle by its respective lower side started to subtly away from the golden number (Φ).

Furthermore, this allusion to the base module of the grid that makes up the plan of the church leads us to the presence of the Fibonacci sequence in the project. The quotient of two successive Fibonacci numbers (f_{n+1}/f_n) approaches the golden number (Φ). And similarly, we know that if we construct blocks

(squares) whose sides represent Fibonacci numbers, we obtain a rectangle drawing resembling the golden rectangle [Image 5]. In this sense, this resulting composition seems to exactly match the visual and conceptual outline that organizes the church's plan of the Pastoor Van Ars church, raising the hypothesis of deliberate use of Fibonacci relationships by Aldo van Eyck. Additionally, the fact that someone like Dom. Hans van der Laan⁴ acted as the project supervisor (intensifying the personal relationship between both architects) seems to give more credence to the possibility that Aldo van Eyck was interested in the application of these mathematical principles in his architectural design⁵.

Although this research has been carried out by means of a field study of the building, and consulting all original material⁶ (mostly unpublished) presently available about the project, it has not been possible to locate any written document where Aldo van Eyck recorded his intent with respect to the above mentioned theory. Therefore, this article will focus on describing the presence of the golden rectangle and the Fibonacci numbers in the plan of the church, and later try to argue the hypothesis of Aldo van Eyck's intentionality. In this sense, and together with the already mentioned fact of the presence of Hans van der Laan as project supervisor, we will try to justify that, even if van Eyck had not been interested in entering any mathematical principle in the design of the project, he must have been aware at some point of the presence of the golden rectangle and the Fibonacci numbers in the plan, which in turn will lead us to conclude that there must have been intention on his part.

⁴ Dom. Hans van der Laan (1904-1991) was a Dutch architect and a Benedictine monk who showed a special attention throughout his life for numbers, measurements, proportions and geometry in general.

⁵ This information appears in *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, written by Francis Strauven (personal friend and International reference on the subject). This book is probably one of the most complete works that exists on the life and professional career of Aldo van Eyck.

⁶ The three sources of information consulted in the Netherlands were private archives belonging to Aldo van Eyck (kept by his family in the family studio/house of Loenen aan de Vecht), the private archives of the promoter or client (bishopric of Rotterdam), and the municipal archives in the city of The Hague (*Dienst Stedelijke ontwikkeling Inzage bouwtekeningen*).

State of the art

Considering the literature that deals with the relationship between the golden section or Fibonacci numbers and architectural design, two features give this investigation certain singularity. On one hand, this is a case where the architectural design (plan compositional scheme) seems to originate from Fibonacci relationships, rather than from the principles of the golden section, whose presence is limited to the geometric echo of the golden rectangles. On the other hand, and considering in turn the subgroup of publications that study the presence of Fibonacci numbers and/or the golden section in a specific architectural design, this is one of the few examples where the work in question is framed within modern architecture.

That is, on the one hand, the research studies devoted to studying the relationship between architecture and the golden section from a theoretical or a more widespread point of view (without focusing on a particular example) are numerous and diverse. In this sense, and apart from the fundamental works of authors such as Luca Paccioli "*Compendium de divina proportione*" and "*Tractato di l'architettura*", Albrecht Dürer⁷ "*Underweysung der messing*", Serlio⁸ "*Trattato di architettura*", Alberti⁹ "*De re aedificatoria*" or Adolf Zeising and Gustav Theodor Fechner—all didactically displayed alongside others by Rachel Fletcher¹⁰ in "*The Golden Section*"—, there are recent publications that place the discussion of the golden ratio and architectural design in different moments in history (including in fact some prominent case of the Modern Movement): Rossi and Tout¹¹ reflect on the knowledge of the golden section in ancient Egypt, Jay Hambidge¹² focuses on the period of classical Greece,

451

⁷ DÜRER, Albrecht. *The Painter's Manual: A manual of measurements of lines, areas, and solids*. Eds. Walter L. Strauss and trans. of the 1525 edition. New York: Abaris Books, 1977.

⁸ SERLIO, Sebastiano. *Sebastiano Serlio on architecture. Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, Vol. I, Books I-V. Trans. Vaughan Hart and Peter Hicks of the 1545 (I, II), 1544 (III, IV) and 1547 (V) editions. New Haven: Yale University Press 1996.

⁹ ALBERTI, Leon Battista. *On the art of building in ten books*. Translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavenor. Cambridge: MIT Press, 1988.

¹⁰ FLETCHER, Rachel. *The Golden Section*. *Nexus Network Journal*, 2006, 8, 1, 67-89.

¹¹ ROSSI, C.; TOUT, C.A. Were the Fibonacci series and the golden section known in ancient Egypt? *Historia Mathematica*, 2002, 29, 101-113.

¹² HAMBIDGE, Jay. *The Parthenon and other Greek temples: their dynamic symmetry*. New Haven: Yale University Press, 1924.

George W. Hart¹³ delves into the collaboration between Paccioli and Leonardo Da Vinci to produce the book *De Divina Proportione*, Marcus Frings¹⁴ concerns himself with the treatment of the golden section in architectural theory, Marco Frascari and Livio Volpi Ghirardini¹⁵ reflect on its importance throughout the history of art, Alberto Pérez-Gómez¹⁶ elaborates on the figures of Paccioli and Le Corbusier, Le Corbusier¹⁷ himself wrote *Modulor I* and *II*, and in turn Jay Kappraff¹⁸ gathers and revises in an article the book *The Theory of Proportion in Architecture* by P.H. Scholfield,¹⁹ where —among other issues— the ‘modulor’ is recognised as a system of architectural proportions based on the golden section.

Additionally, one can find a number of investigations dealing with the study of specific architectural designs with different chronology, whose geometric construction would have been based on the principles of the golden section. So, Marie-Thérèse Zenner²⁰ places the discussion in a French Romanesque church of the eleventh century, T. Gil-López²¹ reflects on the subject in the vault

¹³ HART, George W. In the palm of Leonardo’s hand: modeling Polyhedra. *Nexus Network Journal*, 2002, 4, 2, 103-112.

¹⁴ FRINGS, Marcus. The Golden Section in Architectural Theory. *Nexus Network Journal*, 2002, 4, 1, 9-32.

¹⁵ FRASCARI, Marco; GHIRARDINI, Livio Volpi. *Contra Divinam Proportionem*, Nexus II: Architecture and Mathematics, 1998, 65-74. Ed. Kim Williams. Edizioni dell’Erba, Florence.

¹⁶ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architecture as verb and the ethics of making*. Nexus IV: Architecture and Mathematics, 2002, 35-46. Eds. Kim Williams and Jose Francisco Rodrigues. Kim Williams Books, Florence.

¹⁷ LE CORBUSIER. *Modulor I and II*. Trans. Peter de Francia and Robert Anna Bostock of the 1948 and 1955 editions. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

¹⁸ KAPPRAFF, Jay. *Musical proportions at the basis of systems of architectural proportions both ancient and modern*. Nexus: Architecture and Mathematics, 1996, 115-133. Ed. Kim Williams. Edizioni dell’Erba, Florence.

¹⁹ SCHOLFIELD, P. H. *The theory of proportion in architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1958.

²⁰ ZENNER, Marie-Thérèse. Villard de Honnecourt and euclidean geometry. *Nexus Network Journal*, 2002, 4, 2, 81-100.

ZENNER, Marie-Thérèse. *Structural stability and the mathematics of motion in medieval architecture*, Nexus IV: Architecture and Mathematics, 2002, 63-79. Eds. Kim Williams and Jose Francisco Rodrigues. Kim Williams Books, Florence.

²¹ GIL-LÓPEZ, T. The vault of the chapel of the Presentation in Burgos Cathedral: Divine Canon? No, Cordovan proportion. *Nexus Network Journal*, 2012,14, 177-189.

of the chapel of the Presentation in Burgos Cathedral, Mark Reynolds²² studies the use of the golden section in generating geometry of the Pazzi Chapel of Santa Croce in Florence, Ben Nicholson, Jay Kappraff and Saori Hisano²³ give the example of one of the panels of pavement in the Laurentian library by Michelangelo, Rachel Fletcher²⁴ and Lionel March²⁵ are involved in an interesting discussion in the case of Palladio's Villa Emo, J. J. Burckhardt²⁶ discusses the presence of the golden section in a house in Basel in 1871, and Steven Holl²⁷ himself in *Anchoring* acknowledges the influence and application of this mathematical principle in his own architectural production.

However, it is not so easy to locate publications that consider the use of Fibonacci numbers in the geometric composition of architectural design. Nevertheless two specific cases can be highlighted. In 2004 Maria Teresa Bartoli²⁸ presented the case of the Palazzo della Signoria, in whose elevation the repeated presence of the Fibonacci rectangle was detected; since it was one of the most important non religious buildings in Gothic architecture and also taking into account the example of the Palazzo Strozzi built about two centuries later, the author concluded by stating the importance the Fibonacci sequence had on Florentine architecture. And in 2009 J. H. Park and H. K. Lee²⁹ published their study on the Braxton-Shore house by Rudolph Schindler in

²² REYNOLDS, Mark. *A new geometric analysis of the Pazzi Chapel in Santa Croce, Florence*. Nexus III: Architecture and Mathematics, 2000, 105-121. Ed. Kim Williams. Pacini Editore, Pisa.

²³ NICHOLSON, B.; KAPPRAFF, J. & HISANO, S. *The hidden pavement designs of the Laurentian Library*. Nexus II: Architecture and Mathematics, 1998, 87-98. Ed. Kim Williams. Edizioni dell'Erba, Florence.

²⁴ FLETCHER, Rachel. Palladio's Villa Emo: The golden proportion hypothesis defended. *Nexus Network Journal*, 2001, 3, 2 (Summer-Autumn), 105-112.
FLETCHER, Rachel. *Golden proportions in a great house: Palladio's Villa Emo*. Nexus III: Architecture and Mathematics, 2000, 73-85. Ed. Kim Williams. Pacini Editore, Pisa.

²⁵ MARCH, Lionel. Palladio's Villa Emo: The golden proportion hypothesis rebutted. *Nexus Network Journal*, 2001, 3, 4 (Summer-Autumn), 85-104.

²⁶ BURCKHARDT, J.J. The golden section in a house in Basel from 1871. *Historia Mathematica*, 1986, 13, 289-289.

²⁷ HOLL, Steven. *Anchoring: Steven Holl, selected projects 1975-1988*. New York: Princeton Architectural Press, 1989.

²⁸ BARTOLI, Maria Teresa. *The Sequence of Fibonacci and the Palazzo della Signoria in Florence*. Nexus V: Architecture and Mathematics, 2004, 31-42. Eds. Kim Williams and Francisco Delgado Cepeda. Kim Williams Books, Florence.

²⁹ PARK, J.H.; LEE, H.K. The proportional design in Rudolph M. Schindler's Braxton-Shore House of 1930. *Journal of Asian architecture and building engineering*, 2009,

1930. Since the authors linked the proportions system in which the underlying design of the house is based on the Fibonacci sequence (in addition to the sequence of Lucas, or musical ratios), and dealing with a building belonging to the modern architecture, this article becomes virtually the only publication that shares the two aforementioned peculiarities about this investigation.

The golden section and the Fibonacci numbers

Around 300 B.C, the **Golden Section** was defined by Euclid in his mathematical treatise *The Elements* as follows:

A straight line is said to have been cut in extreme and mean ratio when, as the whole line is to the greater segment, so is the greater to the less.



Then, the golden number (Φ) can be defined as the numerical value of the ratio between two segments "a" and "b" that satisfy this relationship:

454

$$(a+b)/a = a/b$$

If we assign a value of 1 to the smaller segment b and then solve this mathematical expression, we will get the following 2nd degree equation:

$$a^2 - a - 1 = 0$$

Whose positive solution is:

$$a = (1 + \sqrt{5})/2$$

Which means that the value of "a" would be 1.6180339887..., which defines the relationship between a/b and the value of the golden number. In other words, given a segment of dimension "x", we will obtain its golden section if we divide it by the number Φ (1.618033...); or if we want to calculate the initial value of which segment "y" is the golden ratio, we will, in turn, have to multiply it by Φ . The golden number therefore really represents a certain dimensional relationship between two elements that form part of a set, a product of a larger

composition, or that are simply associated with each other. In this respect, throughout the history of art and architecture, the concept of proportion has taken precedence over the strictly numerical component. It is therefore unnecessary for the dimensional relationship (division) between two entities or objects to coincide exactly with Φ to be considered as a golden ratio. It will be enough if its value lies reasonably close to it. An excellent example of this can be found in the well-documented relationship between the golden section and the Fibonacci sequence.

The **Fibonacci numbers** consist of the following progression tending to infinity: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144... in which each term is obtained from the sum of the two preceding terms (e.g. $21 = 8 + 13$, or $55 = 21 + 34$). Mathematically, we could say it is similar to any progression starting from any two initial numbers a_1 y a_2 , whose law of recurrence is:

$$a_n = a_{n-1} + a_{n-2}$$

However, the most interesting part of this progression for us is that if we divide any term by its predecessor we get a result close to the golden number (1.6180339...). For example:

$$8/5 = 1.6$$

$$13/8 = 1.625$$

$$21/13 = 1.615384...$$

$$34/21 = 1.619047...$$

$$55/34 = 1.617647...$$

In the history of art, one of the most frequently found sets of three for applying the principles of proportion contained in the golden section is that formed by the numbers 8, 5 and 3. In fact, if we divide 8 by 5 we obtain 1.6, so that 5 can be considered to be the golden ratio of 8. Also, if we divide 5 by 3 the result is 1.66(6), so that 3 can be considered the golden section of 5 (and so on for all the respective multiples). In this way, between 8, 5 and 3 we accept that Euclid's initial definition is satisfied, i.e. that a straight line (in this case with a value of 8) is said to have been cut in extreme and mean ratio when, as the whole line is to the greater segment (8/5), so is the greater to the less (5/3), i.e. approximately 1.6.

However, there is a geometrical method of defining the golden section much more suitable in the case of the Aldo van Eyck's church in The Hague: the **Golden Rectangle**. The figure it offers, composed of a sequence of four steps, shows us how from a square we can obtain a rectangle whose shorter side represents the golden section of its longer side [Image 1].

Step 1: we start with square ABCD whose side is given the value of 1.

Step 2: point G is obtained simply by dividing one of the sides of the square into two equal parts.

Step 3: we extend side AB and with point G as centre we trace an arc of radius GC, which gives us point E.³⁰

Step 4: the rectangle Aefd thus obtained from the initial square is a golden rectangle; i.e. AD is the golden section of AE, or which is the same, if we divide AE by AD we obtain the golden number (1.6180339...). And, of course, to obtain the value of AE we only have to multiply AD (or AB) by Φ :

$$AE = AB \times \Phi$$

$$AE = 1 \times 1.618033\dots$$

$$AE = 1.618033\dots$$

456

But moreover, there is an additional singularity in this operation: the smaller rectangle formed by BEFC is similar to the larger rectangle in which it is contained, and is therefore also golden. So that, if we start from this rectangle BEFC and repeat the operation to describe square of side CF in its interior, the rectangle obtained in this operation, tangent to the square and also inscribed within BEFC, will also be golden. In other words, we find here what could be described as a geometric echo.

In this regard, it is also possible to develop a geometric construction of the Fibonacci sequence that links to this method of defining the golden section. What we call **Fibonacci rectangle** is obtained by building blocks (squares) whose sides are equal to the Fibonacci numbers, resulting in a figure similar to the golden rectangle. So, starting with a square unit value (1x1), and adding more units in order to make blocks that meet the arithmetic order of the sequence itself, after the first four steps we obtain the following rectangle [Image 2].

In this sense, we can establish that this shape or Fibonacci rectangle originates from an endless mesh or grid of identical squares (of dimension 1x1), on which it would be possible to gradually draw equivalent blocks to the remaining

³⁰ Note that at this point segment AE is divided between the extreme and its ratio, i.e. the golden section of AE would be AB, while the golden ratio of AB would be BE.

sequence. Thus, in the example provided, the individual blocks (1, 2, 3 and 5) would be drawn on a grid composed of 5 rows and 8 columns [Image 3].

The presence of the Fibonacci numbers and the golden rectangle in the church

At this point it now becomes possible to put forward our hypothesis concerning the Pastoor Van Ars church in The Hague. Thus, bearing in mind these last figures, if we took any plan of the building (ground floor, first floor or deck floor) it would be possible to observe how the compositional scheme could fit almost perfectly within this grid of 5 rows and 8 columns [Image 4]. In fact, this compositional scheme provides a basis for the spatial organisation of the church and the distribution of the program. In this sense, the first vertical band C1 includes the development of the parish house on the ground floor and first floor (6.75 m high), the columns C2 + C3 + C4 form a volume containing the main entrances and the area of enlargement for the liturgy (4.75 m), the vertical column C5 corresponds to the central nave of the church (9.75 m), and the last three columns C6 + C7 + C8 comprise the space for the liturgical celebration (4.75 m), also known as the crypt area. Additionally, also the structural scheme of the project and the natural lighting system (skylights) seem to adhere to this grid: if the six horizontal lines of this grid represent the traces where the six main structural plans of the project run, also the large cylindrical skylights in the roof are also placed according to these lines and their intersections [Image 4].

457

The original graphic information consulted seems to reinforce the idea of the use of Fibonacci relationships in designing the floor plan of the church. That is, the review of the sketches and outlined drawings of the church shows how Aldo van Eyck himself drew this 5x8 grid on many plans of the project. By way of samples, we provide two site plans (belonging to different phases in the evolution of the project) showing both floors according to an interior breakdown of 5 rows and 8 columns [Image 5] and [Image 6], a ground floor sketch based on a 5x8 grid equivalent (although in this case the scheme is only coloured in the part of the project that depicts the actual program of the church) [Image 7], and an outlined plan of the first floor that also belongs to an intermediate design of the building seems to show a geometric breakdown based on Fibonacci relationships (5x8) [Image 8].

In any case, further analysis of the plans of the final solution of the project (1968) allows us to characterise more accurately this presence of Fibonacci relationships in the compositional scheme of the church plan. In this sense, although discrepancies initially derived from this study might raise some

questions, the fact is that their justification certainly leads to an enrichment of the proposed hypothesis.

On the one hand, it should be checked whether or not the presence of Fibonacci numbers described so far (mainly conceptual) is also accompanied by an arithmetic correspondence (dimensional). In this respect and in accordance with the measurements of the project, the overlap of the Fibonacci rectangle as seen [Image 2] on the plan of the building [Image 4] shows that there is not an exact match between the grids of both schemes, because the base module (square) of the grid of the church is not entirely constant. That is, although the width of the six horizontal bands of the plan (compositional scheme) remains unchanged (5.34 m), the same cannot be said about the eight vertical bands (or columns). So in accordance with the described program and described spatial organization, these 8 columns present four different measurements: 5.11 m (parish), 4.67 m (enlargement area), 5.34 m (central nave) and 5.45 m (crypt area) [Image 9]. However, judging by the evolution of the project, this fact seems to be due to small dimensional variations that Aldo van Eyck progressively introduced in the organisational structure of the plan in order to optimise the spatial distribution of the program. Thus a plane of the ground floor belonging to a solution of the project before June 1965 [Image 10] clearly shows how in those times the initial grid that van Eyck started with had a constant base module (5, 5 x 5, 5 m in this case) [Image 11], which would reinforce the idea that conceptually, the design of the plan could be based on Fibonacci relationships.

458

On the other hand, and in view of the lack of a direct connection between the organisation of the church program [Image 12] and blocks determined by the Fibonacci numbers [Image 2], it is worth questioning the true incidence of these in the configuration of the project. In this sense, it is clear that a decision made by an architect to use a particular compositional principle (mathematical or not) when designing does not imply the impossibility of limiting its scope according to the functional needs of the project itself, or with his own creative freedom. That is, even if the use of the Fibonacci rectangle as a template to geometrically organise also the program of the church was intentional, its own special needs or characteristics would have made it exceedingly difficult to adjust each of the different uses to different blocks equivalent to the sequence 1-1-2-3-5 contained in the grid of 5 rows x 8 columns [Image 2]. Therefore validating the hypothesis that van Eyck resorted to Fibonacci numbers to design his church, their use would be limited to the configuration of the plan compositional scheme from relationships posed by the sequence itself. In fact, solely on the basis of the spatial distribution of the church program [Image 12], it would be easier to draw a geometric parallelism between the plan of the project and the figure of the golden rectangle.

In this sense, the position of the crypt area within the context of the overall project plan may not be a coincidence. That is, given that the crypt houses the most prominent or characteristic use of the program of a Catholic church (the celebration of the liturgy itself) it is interesting to construct the following simplified plan that graphically illustrates this circumstance [Image 13]. Thus, this scheme compared with the figure of the golden rectangle AEFD obtained from a square ABCD [Image 1], in addition to enhancing the identified geometric parallelism, shows as the crypt area seems to highlight a position within the composition of the plan. Symbolically, it would be as if the space reserved for the liturgy in turn would represent the geometric construction of the golden section of the project.

Discussion on Aldo van Eyck's intentionality

As noted in the introduction, in the field research on the building no writing or testimony was found where Aldo van Eyck explicitly affirms his intention to design the plan of his church in The Hague from Fibonacci relationships or the golden rectangle. Likewise, there is no document or publication by authors other than van Eyck that refers to—or even mentions—the theory explained here. Consequently, one wonders if it could be a coincidence that the plan of the church would end up reflecting the presence described of the Fibonacci numbers and the golden section, or whether this circumstance responds to the opposite case. That is, was van Eyck aware of this factor or not? And, if so, was there intent on his part or was it sheer coincidence?

459

Considering that the presence of Fibonacci relationships and the golden rectangle in the project plan was due to a fortuitous circumstance, the original graphic documentation would suggest that this was not in any case a last minute coincidence. Thus, having identified the presence of these geometries in some early Van Eyck sketches (see for example [Image 8], [Image9] and [Image 10]) and in the different sets of outlined planes corresponding to the evolution of the project (see [Image 11] and [Image 13]), it seems clear that the compositional scheme described in the plan of the church [Image 7] did not come about as a result of a last minute random modification of the project.

On the other hand, and still considering van Eyck's non-intentionality on the issue, the question would be whether all this casuistry could go unnoticed in the eyes of someone like him. That is, from the instance where it is possible to identify the Fibonacci sequence and the golden rectangle in the design of the project, it seems reasonable to ask whether (assuming this presence as something coincidental) van Eyck would not have realised that the compositional scheme

of the plan reflected these geometric ratios. In this sense, the characterisation of the architect can provide definitive information to clarify the question in more depth, since along with his status as a leading architect of modernity and a defender of avant-garde intellectual heritage, Aldo van Eyck was a decidedly educated man who became interested (among other things) in the art and architecture of other times and other places.

So, at this moment two aspects from van Eyck's personality seem to be especially interesting to the case at hand: his devotion to literature and culture in general, and his knowledge of classical art and architecture, including the history of art and architectural theories. In this sense, and again on the assumption of his no intent, it seems unlikely that someone with such training would not detect the presence of (theoretically casual) Fibonacci relationships or golden rectangle on the plan of his church. In fact, considering that in most of the plans developed during the design phase it is possible to identify this presence, and that this phase lasted from 1963 to 1968, it is even stranger to think that during those five years Aldo van Eyck would not have recognised these geometric relationships in the planes accompanying him almost daily and that, according to Joseph Rykwert,³¹ were drawn by him.

460

Finally, one last peculiarity seems to support the hypothesis that Aldo van Eyck would have used Fibonacci relationships and the golden rectangle to develop the plan compositional scheme of the project for his church in The Hague: the presence of Hans van der Laan during the design phase. When in 1963 the Bishopric of Rotterdam formalises the request for Aldo van Eyck to design and build a church in The Hague, one of the few conditions imposed regarding the project was it be overseen by a "mentor". A mentor should be an architect specialising in the construction of Catholic churches, and could also be proposed by van Eyck himself. And so, it is in this way that Hans van der Laan (who was a Benedictine monk as well as an architect) became his incidental "mentor", and the official supervisor of religious authorities for the project of the Pastoor Van Ars Church in The Hague.

Trained as an architect at the Delft School, Dom. Hans van der Laan (1904-1991) has to his credit three main texts: *The plastic number*, *Liturgy and architecture* and *Architectural space*. Through his writings, the long-lived Dutch architect

³¹ Joseph Rykwert is the author of one of the introductory texts in the book *Aldo van Eyck: Works*, edited by Vincent Ligtelijn. Specifically on page 11 in the book, Rykwert recounts a personal anecdote of Aldo van Eyck in the beginning of the 60s in the last century in which invited by Rykwert himself to give a conference, affirmed in a short conversation with another architect: "I will not have people doing drawings for me. I enjoy doing them myself too much!"

gives expression to most of the architectural reflections that characterised his career, notably his interest in religious space configuration, or the relationship between architecture and nature. However, the common denominator of van der Laan's thought were measurements and proportions: the numbers, being his discovery and architectural application of the plastic number,³² a good example of his dedication to the mathematical and geometric issues. In this sense and in a similar way to what happens between the golden number and the Fibonacci sequence, it is also possible to link the plastic number with the Padovan sequence and Perrin sequence in such a way that in both cases the limit that sets the quotient between a term and the previous one is the plastic number. It is not in vain then, according to Aarts, Fookink and Kruijtzter,³³ that the golden number and the plastic number are called the morphic numbers (Aarts et al., 2001, 56-58).

In short, although the presence identified in the compositional scheme of the Pastoor Van Ars plan corresponds to the Fibonacci sequence and the golden rectangle (and not to the exposed casuistry of the plastic number) it does not seem unreasonable to think that, as a result of the professional and personal relationship with Hans van der Laan, Aldo van Eyck would have ended up developing an interest in applying this type of geometrical principles to design his project. In any event, in all cases the underlying issue is the importance of proportion when configuring and perceiving the architectural space, and the ability of such mathematical principles to form part of the creative phase of the architect.

Finally, the fact that there is no detection of the presence of Fibonacci relationships or the golden rectangle on other parts of the project, such as the elevations or the sections, would not take away the validity of the hypothesis shown, to the extent that it is entirely consistent with the usual way in which Aldo van Eyck designed. That is, although the issue deserves a long and interesting discussion in itself, the fact is that, as Sara Riboldi³⁴ herself stated recently, a panoramic study of the original artwork by Aldo van Eyck reflects how most of his projects are conceived initially from the plan. It is therefore through these kinds of sketches how van Eyck seems to organise his first ideas of the project,

³² PADOVAN, Richard. *Dom Hans van der Laan and the Plastic Number*, Nexus IV: Architecture and Mathematics, 2002, 181-193. Eds. Kim Williams and Jose Francisco Rodrigues. Kim Williams Books, Florence.

³³ AARTS, J.; FOOKINK, R.; KRUIJTZER, G. Morphics Numbers. *Nieuw Archief voor Wiskunder*, 2001, 5-2, maart, 56-58.

³⁴ RIBOLDI, Sara. La matrice originaria nei disegni di Aldo van Eyck. *Il disegno di architettura*, 2012, 39, 3-6.

although in his work as an architect he is characterised by approaching (and drawing) so thoroughly every aspect that composes the project: from spatiality, scale or urban image, to the constructive detail itself. In this regard, the case of Pastoor Van Ars church is not only a good example of this way of designing by Aldo van Eyck, but justifies why the Fibonacci relationships and the golden rectangle appear only in the plan of the project.

APÉNDICES

AP1. RESEÑA BIOGRÁFICA DE ALDO VAN EYCK

Aldo van Eyck nació en Driebergen, Holanda, el 16 de marzo de 1918. Con un año y medio se traslada junto a sus padres a Inglaterra. De octubre de 1919 a julio de 1935 reside en Londres donde su padre, el poeta Pieter Nicolaas van Eyck, se ganaba la vida como corresponsal extranjero del *Nieuwe Rotterdamse Courant*, un importante periódico neerlandés.

Disfrutó de una educación clásica pero poco convencional en el *King Alfred School* de Hampstead (1924-1932) y en el *Sidcot School* de Somerset (1932-1935), dos colegios progresistas donde el arte y la literatura ocupaban un lugar de honor.

En 1935, tras la vuelta a Holanda de la familia van Eyck, Aldo comenzó estudiando Arquitectura en la Escuela Técnica de Enseñanza Secundaria (MTS) de la *Royal Academy of Visual Arts* de La Haya. En 1938 se trasladó a Zúrich para completar sus estudios de arquitectura en la *Eidgenössische Technische Hochschule* (ETH), donde se graduó en 1942. Durante sus años de estudiante se interesó particularmente por las clases sobre el Barroco del historiador del arte Linus Birchler, y por el curso de diseño clásico del veterano experto en Bellas Artes Alphonse Laverrière.

También en la ETH conoce a Hannie van Roojen, una compañera de clase neerlandesa con la que se casó en 1943. Ambos permanecieron en Zúrich durante la Segunda Guerra Mundial y tuvieron dos hijos: Tess (nacida en 1945) y Quinten (nacido en 1948). Al final de sus estudios llegan a hacerse íntimos amigos de Carola Giedion-Welcker (C.W.), una de las primeras historiadoras del arte ocupadas en estudiar en profundidad el arte moderno. Ella introdujo al joven van Eyck en el mundo de la vanguardia del siglo XX y le puso en contacto con artistas tales como Arp, Vantongerloo, Tzara y Brancusi. Esta experiencia demostró ser de fundamental importancia para su visión del mundo y su ideología cultural.

En 1946 Aldo van Eyck se estableció junto a su joven familia en Ámsterdam, donde Cornelius van Eesteren le contrata como proyectista para la sección de Planeamiento Urbano del departamento de Obras Públicas (1946-1951). Allí se le encargó diseñar una serie de zonas de juego públicas, proyecto que le permitió iniciar el desarrollo experimental de su lenguaje formal. En paralelo con su práctica profesional independiente desde 1951, a través de este proyecto Aldo van Eyck diseñó sobre 700 zonas de juego durante los 25 años siguientes, desarrollando un entramado de espacios públicos que inyectaron savia nueva en el tejido urbano.

El inicio del proyecto de las zonas de juego coincidió con su implicación en el movimiento CoBrA (1948-1951). Se convirtió en amigo de Appel, Constant y

Corneille, y se erigió en un activo defensor de ellos. Él se encargó del diseño de las dos exposiciones del grupo CoBrA, en Ámsterdam (1949) y en Lieja (1951).

En 1947 se convirtió en miembro del grupo CIAM neerlandés 'de 8 en Opbouw', el cual le designó como uno de los delegados para el CIAM internacional. Dentro del CIAM, tanto en las reuniones nacionales como en las internacionales, adoptó un postura fundamentalmente crítica desde el primer momento. En 1954 formó parte, junto a Jaap Bakema, Georges Candilis, Alison y Peter Smithson, y John Voelcker del grupo fundador del Team 10, el grupo de disgustados jóvenes arquitectos que rechazó el establecido método analítico de los CIAM, y propuso un nuevo enfoque en el diseño basado en 'patrones de relaciones humanas'. Aldo van Eyck demostró ser uno de los miembros más inspirados de este grupo. Desarrolló una versión personal de la ideología del Team 10; un punto de vista que iba a exponer en la revista neerlandesa de arquitectura *Forum*, especialmente entre 1959 y 1963, cuando fue miembro del consejo editor, junto a Apon, Bakema, Boon, Hardy, Hertzberger y Schrofer.

Tras haber realizado algunos proyectos de menor entidad (casas, colegios y exposiciones), van Eyck le dio completamente forma a sus ideas en el Orfanato de Ámsterdam (1955-1960), 'una casa como una pequeña ciudad'. Este edificio se ganó la admiración mundial y resultó paradigmático para una nueva forma de abordar el diseño, la llamada disciplina configurativa sobre la que trabajaron arquitectos tales como Piet Blom, Joop van Stigt y Herman Hertzberger.

Seguidamente van Eyck sintetizó sus ideas en algunos proyectos particularmente significativos: su proyecto ganador del concurso para una iglesia protestante en Driebergen (*the Wheels of Heaven*) no ejecutado, la iglesia católica Pastoor Van Ars en La Haya (1963-1969), y el Pabellón Sonsbeek en Arnhem (1965).

Hacia finales de los años sesenta del siglo pasado comenzó a emplear su personal enfoque en el contexto de las ciudades históricas, primero en su diseño para el concurso del ayuntamiento de Deventer (1966, otro proyecto ganador del primer premio y no ejecutado), y después en los proyectos de renovación de las zonas de Nieuwmarkt y Jordaan en Ámsterdam (1970), y en los degradados barrios céntricos de las ciudades de Zwolle (1971-1975) y Dordrecht (1975-1981) —todos ellos proyectos de vivienda colectiva urbana que desarrolló en colaboración con Theo Bosch (1971-1983). Su edificio más notable de aquel período fue la Hubertus House de Ámsterdam, un hogar para padres y madres solteras y sus hijos (1978-1981) con el que logró una

extraordinaria integración de un lenguaje funcionalista lleno de color en un contexto arquitectónico ecléctico.

Desde 1983 van Eyck trabajó en colaboración con su esposa Hannie. Sus proyectos manifestaron una mayor liberación del racionalismo propio de la arquitectura CIAM y una apasionada experimentación sobre nuevas posibilidades en los campos de la estructura, la forma y el color. Los proyectos más destacados que llevaron a cabo, una iglesia para la comunidad "Moluccan" de Deventer (1983-1992), el complejo ESTEC en Nordwijk (1984-1989), y el *Auditor's Office* en La Haya (1992-1997), representan una combinación de formas biomórficas y espacio fluido.

A lo largo de su trayectoria van Eyck desarrolló un incesante interés antropológico. Como resultado de sus amplias y variadas lecturas adquirió un extraordinario conocimiento sobre las más diversas culturas arcaicas no occidentales. Viajó intensamente para conocer más de cerca estas culturas. Fue un coleccionista y un experto en arte 'primitivo' de todos los continentes el cual, conjuntamente con el arte occidental clásico y moderno, supuso su mayor fuente de inspiración.

Aldo van Eyck murió en Ámsterdam el 14 de enero de 1999.¹

¹ Traducción de "Short biography" en *Collected Articles and Other Writings, 1947-1998* (p. 650-651).

AP2. LA DIMENSIÓN SOCIAL DE LA ARQUITECTURA DESDE LAS VANGUARDIAS A LA POSMODERNIDAD: CARACTERIZACIONES DESTACADAS

(Este apéndice es resultado directo del trabajo de investigación llevado a cabo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) o suficiencia investigadora).

Como ya se apuntaba, el título genérico de este trabajo de investigación es 'La dimensión social de la arquitectura'. El descriptor del programa de doctorado del departamento de Proyectos Arquitectónicos: *Proyectar desde el territorio una mirada moderna*, y concretamente haber cursado dentro de éste asignaturas durante el curso 2005-2006 como *El habitante de los modelos urbanos británicos, de 1946 a 1974*; *La segunda modernidad. Arquitectura española de los años 50*; *Proyectar con hormigón blanco*; *Sobre la arquitectura positiva "desde Perrault a Mies"*; o *Arquitectura contemporánea valenciana* (esta última del departamento de Composición Arquitectónica), dirige elocuentemente el interés hacia el siglo pasado como principal cronología de estudio. Esta circunstancia, junto al deseo de alcanzar una formación de la máxima utilidad como investigador y como arquitecto, y una especial sensibilidad o inclinación personal (apriorística) por el comentado período, hacen que la acotación cronológica fundamental se ciña al siglo XX, aunque en caso de resultar necesario puedan aparecer alusiones a intervalos temporales anteriores.

Llegados a este punto, resulta imprescindible abordar un tema tan fundamental como la terminología propia a la hora de aproximarse a un texto de estas características. En este sentido, a lo largo de todo el trabajo se considera la diferenciación entre *Arquitectura Moderna*, *Arquitectura Contemporánea*, y *Arquitectura de la Modernidad* o del Movimiento Moderno¹. Si por *Arquitectura Moderna* se entiende aquélla desarrollada entre el siglo XVIII y los últimos lustros del siglo XIX, y por *Arquitectura Contemporánea* aquélla realizada desde este punto de inflexión hasta nuestros días, es dentro de la segunda donde se enclavaría la arquitectura del Movimiento Moderno², verdadero objeto de estudio del presente trabajo. En palabras del propio Juan Calduch: "este Movimiento Moderno correspondería, así, a un conjunto de arquitecturas englobadas dentro de la producción del siglo XX, y por consiguiente, dentro de la Arquitectura Contemporánea, que hacen una apuesta decidida a favor

475

¹ Sobre la complejidad y diversidad de interpretaciones acerca de estos términos y algunos otros, véase: CALDUCH CERVERA, Juan. *Temas de Composición Arquitectónica nº1: Modernidad y Arquitectura moderna*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2001.

² Sobre las discrepancias relativas que a su vez genera el término *Movimiento Moderno* en arquitectura, véase: CALDUCH CERVERA, Juan op. cit. pág. 14, nota 16.

de determinadas corrientes y tendencias en gran medida relacionadas con las vanguardias artísticas".³

Por otro lado, la acotación geográfica principal se centra en el continente europeo (a excepción de EE.UU. en la última parte del trabajo), concretamente en aquellos países que durante el siglo XX llevan un calendario histórico y político paralelo, marcado por las guerras mundiales y los movimientos culturales acaecidos. De este modo, se puede considerar que estamos ante el marco geográfico donde se inician la mayoría de las manifestaciones intelectuales que más tarde se transmiten en panorama internacional. Estamos hablando de naciones como Alemania, Francia, Italia, Gran Bretaña, o Países Bajos, lugares que además, en caso de necesarios desplazamientos a lo largo de futuras fases de documentación, se caracterizan por la proximidad a nuestro territorio dentro del contexto mundial.

Una vez presentado el tema y tras estas breves reflexiones, queda referirse a la metodología de trabajo. Ésta consiste, en un principio, en la aproximación a los textos de arquitectura más relevantes del período cronológico mencionado, de manera que a medida que se presta especial atención a todo el contenido relacionado con esa dimensión social de la arquitectura, el grado de conocimiento general resulta también mayor. Inicialmente, se parte de una bibliografía específica⁴ donde reconocidos expertos se encargan de seleccionar y recopilar estos textos fundamentales, para progresivamente extender la fase de documentación hacia una creciente lista de nuevos títulos (la mayoría de ellos, ya obras originales de autor). Es decir, la propia fase de lectura y análisis se encarga de ir despejando qué aspectos generales del tema van a quedar recogidos en el trabajo de investigación y bajo qué enfoque. En definitiva y una vez terminado este proceso, se trata de tener la suficiente formación en el tema para poder decidir de la mejor manera posible dónde centrar la tesis doctoral.

En cualquier caso, sí parece sencillo explicar cuál ha sido el leitmotiv fundamental del proceso de trabajo. Para ello es importante plasmar, aunque sea brevemente, una interesante reflexión que la tutora de este trabajo de

³ CALDUCH CERVERA, Juan op. cit.

⁴ Véase por ejemplo: CONRADS, Ulrich. *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. 1ª edición. Barcelona: Lumen, 1973; HEREU, Pere. MONTANER, Josep Maria. OLIVERAS, Jordi. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea, 1994; KRUF, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 1990; o MARCHAN FIZ, Simón (edición al cuidado de). *La Arquitectura del siglo XX -textos-*. Madrid: Alberto Corazón, 1974.

investigación (Déborah Domingo Calabuig) tuvo a bien hacer en el transcurso de una de las reuniones planteadas en torno a él. Se trata de considerar que, si es posible describir conceptualmente la arquitectura como la interacción de una serie de rasgos o elementos constitutivos (la aproximación al entorno y el entendimiento del lugar, el tratamiento de la luz, la organización de los espacios, la configuración de volúmenes, la influencia de la cultura arquitectónica adquirida, la materialización, etc.), uno de ellos sería, sin lugar a dudas, su compromiso o función social. Esto no es otra cosa que asumir, por parte del arquitecto, que el producto final de su trabajo —la obra arquitectónica— no tiene un carácter únicamente contemplativo o encaminado a satisfacer sus aspiraciones personales, sino que se trata de una realidad, tan visual como tangible, cuyo destinatario primero y último es la sociedad en general. O lo que es lo mismo, entender que tanto el urbanismo como la edificación deben tener como objetivo lograr que las personas vivan, trabajen o se relacionen de la mejor manera posible y con el máximo nivel de satisfacción. Por tanto, parece lógico que en ese barrido a lo largo de los textos de arquitectura del siglo XX, vaya quedando constancia de qué movimientos y qué personajes consideraban esta dimensión social como el elemento fundamental de entre los que generan la arquitectura, o cuándo ésta se hallaba sencillamente entre los factores destacados. En definitiva, el proceso de acercamiento y análisis termina por intentar plasmar panorámicamente cuál era el componente social que había en cada etapa y de qué manera entendían los arquitectos de cada época su servicio a la sociedad.

477

En este sentido se ha organizado el contenido del trabajo en torno a dos grandes temas, compuestos a su vez de distintos capítulos que recogen una o varias manifestaciones arquitectónicas profundamente relacionadas entre sí. Por un lado, *Consolidación y éxtasis de la Modernidad*, abarca desde las llamadas vanguardias históricas de principios del siglo XX hasta los años de esplendor del Movimiento Moderno (hacia mediados de éste); y por otro lado, el capítulo *Continuidad y crisis de la Modernidad*, recoge desde las primeras voces críticas con aquello que representa la arquitectura del Movimiento Moderno, hasta la llegada de la Posmodernidad.

CONSOLIDACIÓN Y ÉXTASIS DE LA MODERNIDAD

AP2.1. ARBEITSRAT FÜR KUNST (EXPRESIONISMO): PRECARIEDAD SOCIAL Y PARTICIPACIÓN POPULAR EN ARQUITECTURA (ARTESANIA).

En muchos aspectos, el fin de la primera guerra mundial (1914-1918) representa el triunfo de los principios liberales y democráticos sobre aquellos valores reaccionarios propios del Antiguo Régimen. En palabras del historiador Maurice Crouzet, se trata de “una última victoria de la revolución francesa”.⁵ Sin embargo, los años inmediatamente posteriores a la gran contienda distan mucho de disfrutar de un ambiente generalizado de normalización y paz. Bien al contrario, se trata de un período fértil en todo tipo de disturbios sociales a lo largo y ancho de Europa, con una especial incidencia en los grandes derrotados: Alemania y Hungría.

Tras su derrota en la primera guerra mundial, Alemania padece una importante crisis política y económica —el Tratado de Versalles contribuye decisivamente con la dureza de sus medidas— y un progresivo aumento de la tensión social, cuyo resultado es la radicalización del panorama político en posiciones de extrema izquierda y extrema derecha. Los intentos de los socialdemócratas por instaurar un régimen de democracia parlamentaria se ven seriamente amenazados por el riesgo de una inminente revolución bolchevique. Una serie de revueltas sociales asolan el país provocando el enfrentamiento entre el ejército y los rebeldes. Finalmente y tras un elevado balance de pérdidas, la tentativa revolucionaria comunista es sofocada en 1919.

481

En cualquier caso, el espíritu general de los sublevados proviene de considerar que la revolución política es la manera más directa de alcanzar la transformación cultural y social que el pueblo necesita. Así, en gran parte vinculada a este contexto de naturaleza progresista, va a proliferar una intensa actividad intelectual y artística que convierte el ámbito alemán en un foco de influencia fundamental dentro del contexto europeo; paralelamente, en este clima de agitación y también de utopía, se empieza a consolidar uno de los panoramas arquitectónicos más dinámicos e interesantes del momento.

La Exposición de 1914 del Werkbund en Colonia manifiesta la existencia entre sus miembros de dos maneras de concebir su producción; mientras que algunos (como Muthesius, Gropius y Behrens) apuestan por procedimientos basados en la racionalidad y la estandarización, otros (como Taut y Van de Velde) defienden el mecanismo de creación artística como un hecho eminentemente individual. Con el tiempo, será la primera de las posturas la que tendrá mayor influencia, de una manera directa luego en el seno de la Bauhaus y a nivel

⁵ CROUZET, Maurice. *La época contemporánea: en busca de una nueva civilización*. Barcelona: Destino, 1961.

general en la configuración de las líneas principales de la arquitectura del Movimiento Moderno⁶. Sin embargo, independientemente de la evolución de estas dos líneas de pensamiento, a finales de la segunda década del siglo XX, el grupo u organización más importante de los principales activos de la vanguardia se encuentra más próximo al ala expresionista: el *Arbeitsrat für Kunst*⁷, o Consejo de Trabajo para el Arte.

Creado hacia 1918, el *Arbeitsrat für Kunst* se fusiona con la otra gran organización del momento, el *Novembergruppe*, y termina aglutinando personajes de la talla de los hermanos Taut, Adolf Behne, Otto Bartning o Mendelsohn, e incluso a una figura como Gropius, que por unos años comparte objetivos con aquellos defensores del universo y los principios propuestos en “La arquitectura de cristal” por el poeta Paul Scheerbar. La duración de la vida pública del grupo será breve, ya que por motivos políticos tienen que suspender sus actividades en 1919. A partir de ese momento comienza una etapa clandestina caracterizada por la correspondencia mantenida entre algunos de sus miembros (catorce concretamente), conocida para la posterioridad como “la cadena de cristal”.⁸ A pesar del apoyo de figuras como Poelzig o Scharoun, la línea expresionista irá perdiendo fuerza con los años, debido en parte a que las necesidades sociales derivadas de la nueva situación política y económica encontraban en la postura racionalista una respuesta más adecuada. Prueba de este debilitamiento será que personajes destacados del expresionismo irán moderando su discurso y renunciando a principios antaño fundamentales, como es el caso de Bruno y Max Taut, que en 1923 empezarán a trabajar en un proyecto de viviendas de bajo coste encargado por el gobierno.

En cualquier caso, el manifiesto del *Arbeitsrat für Kunst* es un ejemplo paradigmático de cómo el componente social es objetivo prioritario para el espíritu general de la vanguardia, llegando incluso a vincularlo con un compromiso político (revolucionario) explícito.

Ante todo, se encuentra este principio director: Arte y pueblo deben constituir una unidad. El arte debe dejar de ser el goce de unos pocos,

⁶ Se puede considerar que la arquitectura del Movimiento Moderno experimenta su madurez a lo largo de los años 20, en parte gracias a influencias como el Cubismo y el arte abstracto, el Futurismo o De Stijl.

⁷ FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

⁸ FRAMPTON, Kenneth op.cit.

para convertirse en alegría y vida de las masas. La unión de las artes bajo las alas de una gran arquitectura constituye nuestro objetivo.⁹

Según este principio director, podríamos hablar de un momento donde la finalidad social de la arquitectura destaca por encima del resto de sus principios constitutivos, si bien es cierto que no se trata de la única de las preocupaciones del colectivo. Así, las cuestiones de estilo también serán objeto de denuncia dentro de su discurso general, y en ese sentido declararán la ruptura con todo aquello que participe del *modus operandi* de la arquitectura tradicional. El objetivo prioritario de “la unión de las artes bajo las alas de una gran arquitectura”, pasa por una apuesta clara de implicar a “las masas” en el contexto de la producción artística —entendiendo por tanto ésta más como artesanía que como obra de arte—, y tiene como objetivo la satisfacción de sus necesidades sociales; esta hazaña será posible una vez que se hayan eliminado los privilegios que inundan el mundo del arte. Pero esta implicación de las masas es en realidad más profunda, puesto que para el *Arbeitsrat* es el pueblo el encargado de materializar mediante su compromiso esa anhelada unión de las artes. Así, la propia participación de la sociedad en este proceso artístico (artesanal) le permite disfrutar de los beneficios tanto laborales como espirituales que conlleva, tanto desde el punto de vista del proceso como del producto.

483

Verdaderamente, esta reflexión viene a evidenciar las influencias y motivaciones de corte político que incorpora la línea de pensamiento del Consejo de Trabajo para el Arte, debido a que, implícitamente, su discurso plantea generar un espíritu participativo en el seno de la sociedad que permita la agilización del proceso de construcción social. Por tanto, lejos de un planteamiento pasivo en el cual los ciudadanos esperan a que sus necesidades (artísticas, arquitectónicas) sean resueltas de manera externa (dotación estatal, iniciativa privada), el *Arbeitsrat für Kunst* propone un sistema donde, además de liberalizar las enseñanzas artísticas de la tutela del Estado, es la propia masa social quien participa activamente en ese proceso constructivo, la coordinación del cual queda en manos de los arquitectos. Así, cuando anuncian “nuevas tareas: casas populares como medio de hacer llegar todas las artes al pueblo”,¹⁰ están reforzando esta idea, ya que su pretensión no consiste únicamente en incentivar un programa de viviendas sociales para que cada individuo disponga de un espacio habitable digno, sino que, en cierto modo, de ellos mismos depende el éxito de esta empresa.

⁹ ARBEITSRAT FÜR KUNST. *Bajo las alas de una gran arquitectura*. 1918. En CONRADS, Ulrich. *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. 1ª edición. Barcelona: Lumen, 1973.

¹⁰ ARBEITSRAT FÜR KUNST op. cit.

Se trata, en definitiva, de un sistema de organización y trabajo que les va a permitir simultáneamente la formación en una profesión digna y disfrutar de los beneficios de esa nueva unión de las artes.

En la misma línea de lo hasta ahora expuesto y rubricándolo, encontramos las palabras que Erich Mendelsohn pronunció en 1919 durante una conferencia que, con motivo de la exposición "Arquitectos desconocidos", organiza el *Arbeitsrat für Kunst*. La introducción de ésta es escrita por Walter Gropius quien, paradójicamente, la terminará aprovechando como primer borrador del programa de su Bauhaus de Weimar.

En lo que se refiere a las condiciones específicas de la arquitectura la transformación histórica significa: nuevas tareas a realizar debido a la modificación de las necesidades arquitectónicas del comercio, la economía y el culto; nuevas posibilidades de construcción gracias a los nuevos materiales: vidrio, hierro, hormigón.

[...] No puede ser un hecho casual, que los tres caminos que podemos reconocer en la nueva arquitectura coincidan con el mismo número y naturaleza de los nuevos caminos de la pintura y la escultura.

Esta coincidencia de intenciones encontrará su expresión en la obra resultante y llevará a todas las artes a una nueva unificación. Esta unificación englobará tanto las grandes aportaciones -los templos de un mundo nuevo- como los objetos más insignificantes de nuestra vida cotidiana.¹¹

484

Si por un lado Mendelsohn manifiesta esa dimensión social del arquitecto al justificar la aparición de una nueva arquitectura como respuesta a los cambios en las necesidades sociales, por otro lado plasma categóricamente el gran ideal de su grupo: lograr la unificación de todas las artes bajo las alas de una nueva y gran arquitectura. Así, en la misma dirección, al hacer hincapié en la importancia, tanto de las grandes aportaciones como de las pequeñas y cotidianas, apunta intencionadamente la voluntad de hacer partícipe al conjunto de la sociedad en el proceso artístico, de manera que formación profesional y beneficio de resultados vayan de la mano.

En definitiva, el caso del *Arbeitsrat* o corriente expresionista es un ejemplo de la importancia decisiva que para este grupo de arquitectos tiene las condiciones de vida de la sociedad. Tanto es así, que una vez identificada la satisfacción

¹¹ MENDELSON, Erich. *El problema de una nueva arquitectura*. En MARCHÁN FIZ, Simón (edición al cuidado de). *La Arquitectura del siglo XX -textos-*. Madrid: Alberto Corazón, 1974.

de las necesidades del pueblo como su principal objetivo, elaboran todo un programa de reconstrucción social a través de la intervención de la propia población en el proceso artesanal (industrializado). La casi absoluta vinculación política a una ideología progresista, constituye tanto un factor determinante a la hora de mediar en la sensibilidad de los protagonistas, como un medio más o menos válido de atajar el verdadero problema inicial que actúa como detonante de la reacción: la precariedad social de las clases más desfavorecidas (trabajadoras).

AP2.2. FUTURISMO: DELIRIO TECNOLÓGICO EN ARQUITECTURA COMO CATALIZADOR DE LOS NUEVOS MODOS DE VIDA.

Originado en la Italia de la segunda década del siglo XX, el Futurismo es otro ejemplo claro de cómo las llamadas vanguardias históricas plantean una ruptura con la tradición artística y arquitectónica conocida hasta la fecha. Concebido inicialmente como movimiento poético para más tarde extenderse al ámbito de las artes plásticas, tiene como principales referentes en arquitectura la formulación de su manifiesto futurista (posterior a los manifiestos de pintura y escultura) y la figura del arquitecto Antonio Sant'Elia.

El principal cometido del arquitecto futurista es emprender la búsqueda de una nueva arquitectura capaz de satisfacer los cambiantes modos de vida de los nuevos tiempos, siendo por tanto imprescindible romper con la tradición arquitectónica basada en la historia. Entre los argumentos propuestos a la hora de justificar esta ruptura, nos encontramos principalmente con los que responden etimológicamente al término que bautiza al movimiento, es decir, aquéllos que posibilitan la necesaria evolución hacia un 'futuro' que parece cada vez más próximo, gracias a la creciente confianza tecnológica y talante progresista que parecen contagiar el ánimo de diversos colectivos intelectuales diseminados a lo largo y ancho de toda Europa: las incipientes vanguardias. El Manifiesto futurista lo expresa con estas palabras:

El cálculo de la resistencia de los materiales, el empleo del hormigón armado y del hierro, excluyen la "arquitectura" en el sentido clásico y tradicional. Los materiales modernos de construcción y nuestras nociones científicas no se prestan en absoluto a la disciplina de los estilos históricos y son la causa principal del aspecto grotesco de los edificios a la moda.¹²

Sin embargo, el conjunto del texto mencionado destila un espíritu de profunda sensibilidad hacia los asuntos y problemas propios de la sociedad, de modo que sus motivaciones iniciales parecen basarse en razones de tipo social, más allá de un mero planteamiento tecnocrático. En un buen número de afirmaciones repartidas por diversos pasajes, queda constancia de su apuesta por una figura del arquitecto que, antes de preocuparse por cuestiones de estilo u ornamento, intenta contribuir a la elaboración de un marco digno que permita a las personas llevar a cabo sus actividades de la mejor manera posible y que sea coherente con las necesidades reales de la sociedad.

¹² SANT'ELIA, Antonio. MARINETTI, Filippo Tommaso. *Arquitectura Futurista*. 1914. En CONRADS, Ulrich op. cit.

El problema de la arquitectura futurista no es un problema de reajuste lineal. [...] Es cuestión de crear la casa futurista según un plan riguroso, de construirla con ayuda de todos los recursos científicos y técnicos, de satisfacer hasta el límite de lo posible cada una de las exigencias de nuestros modos de vida y de nuestro espíritu, rechazando todo aquello que resulte grotesco, molesto o antiestético para nosotros (tradicción, estilo, estética, proporción), determinando formas nuevas, nuevas líneas, una armonía nueva de perfiles y volúmenes, una arquitectura cuya única razón de ser radique en las condiciones especiales de la vida moderna, cuyos valores estéticos estén en perfecta armonía con nuestra sensibilidad.¹³

Cuando los miembros del Futurismo declaran abiertamente que ya no son “los hombres de las catedrales, de los palacios, de las salas de asamblea; sino de los grandes hoteles, de las estaciones de ferrocarril, de las carreteras inmensas...”,¹⁴ no están señalando únicamente cuáles son los nuevos equipamientos y usos sociales que está demandando la sociedad de su tiempo, sino más bien cómo la arquitectura debe responder ante tales demandas. Parece lógico por tanto, que si los métodos y materiales empleados hasta ese momento para la construcción de esas tipologías más propias del pasado ya no son los idóneos, se plantee como asunto prioritario la búsqueda de nuevas soluciones coherentes, eficaces y económicas a la hora de acometer estas nuevas empresas. No obstante, es importante matizar que este espíritu de ruptura no se circunscribe únicamente al ámbito de las infraestructuras y las grandes construcciones, sino que va más allá del concepto de la gran escala. Como hemos podido leer en el anterior texto, se aborda de un modo tan prioritario como riguroso las nuevas maneras de habitar del hombre moderno. Para ello, partiendo de un análisis sociológico de las necesidades físicas y espirituales de los individuos, se recurre a la ciencia y a la técnica para crear la nueva casa futurista.

Aunque en un contexto nacional distinto, el caso de la arquitectura futurista comparte una motivación inicial muy similar a la que comentábamos en el capítulo del *Arbeitsrat für Kunst*: los modos de vida de la sociedad no son adecuados a sus necesidades presentes. Si bien en este caso se hace un especial hincapié en la incapacidad de la arquitectura tradicional para satisfacer éstas —con la intención de justificar la conveniencia de las formas futuristas—, una vez más la piedra angular de la reacción colectiva no serán las cuestiones de estilo, sino las de contenido. Por otro lado, hay que señalar que, a diferencia del caso anterior, los arquitectos futuristas ni manifiestan una

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

sensibilidad tan explícita por la clase trabajadora, ni se ocupan de elaborar un plan de acción tan ambicioso e interesante, circunscribiendo prácticamente el éxito de su discurso a una aplicación algo ingenua de los avances técnicos al mundo de la arquitectura.

Es común por tanto a las diferentes vanguardias, tanto esa voluntad explícita de romper con las formas tradicionales del pasado, como su preocupación por construir un nuevo marco capaz de conciliar las condiciones de vida de las personas con los cambios sociales producidos. En la misma línea, y debido entre otros factores al gran número de implicaciones que conlleva la ruptura propuesta, la mayoría de las manifestaciones de vanguardia comparten además una interesante componente utópica. Con diferentes matices según el caso, esta dosis de utopía refleja el elevado estado de excitación colectiva, y encuentra su razón de ser en la gran dificultad de plantear —en este contexto de agitación— análisis y estrategias de intervención graduales y meditadas. Si en el caso de los 'expresionistas' esta componente se identifica fundamentalmente en aquella confianza de lograr que toda la población (trabajadora) participe del nuevo sistema de producción propuesto, en el caso del Futurismo son sus propios proyectos visionarios y una fe ciega en los avances técnicos (muchos de ellos por desarrollarse o incluso por llegar) los que mejor describen el mencionado ingrediente utópico en las vanguardias.

AP2.3. DE STIJL: LA 'NUEVA PLASTICIDAD' EN ARQUITECTURA (ARTE) COMO CATALIZADOR DE LOS NUEVOS MODOS DE VIDA.

El contexto socio-político de Los Países Bajos de principios del siglo XX se caracteriza por un acontecimiento histórico fundamental: su neutralidad en la primera guerra mundial. Esta circunstancia, además de ser positiva por razones de primer orden, también hará posible que, en el ámbito cultural, aquellas actitudes caracterizadas por albergar un sentimiento de cambio y ruptura respecto a la tradición artística y arquitectónica del momento disfruten de una evolución natural, sin padecer por tanto los saltos bruscos que la gran contienda sí provocó en los círculos intelectuales de la mayoría de países europeos.

Paralelamente a la diferenciación que hacíamos en el seno del Werkbund alemán respecto al enfoque de la producción arquitectónica, en la segunda década del siglo XX también coexisten en Holanda dos maneras de proyectar la arquitectura. Por un lado la escuela de Ámsterdam, que podríamos llamar expresionista, está encabezada por arquitectos como Theo Wijdeveld, Michel De Klerk o Piet Kramer y tiene como medio de difusión principal la revista *Wendingen* (virajes). Por otro lado, la escuela de Rotterdam, de raíz más analítica, y con influencias de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) como Mart Stam, cuenta con personajes como W.M. Dudok o J.J.P. Oud (arquitecto municipal de la ciudad), quien también estuvo ligado al movimiento De Stijl.

491

Fundado en 1917, De Stijl ocupa un lugar destacado dentro de la red de influencias recíprocas que caracteriza la vanguardia europea y, análogamente a otros grupos o movimientos de la época, está compuesto por un equipo multidisciplinar que integra desde pintores o escultores a arquitectos, pasando por un constructor de muebles. Si bien supone una influencia decisiva para los artistas y arquitectos vanguardistas rusos y alemanes, también el grupo bebe de sus propias fuentes, principalmente de las aguas del Cubismo o el Futurismo.

En gran parte debido a que gracias a su mencionada neutralidad Los Países Bajos no padecieron directamente los perjuicios de la primera guerra mundial, el Neoplasticismo se caracteriza por un discurso que, en líneas generales, no acusa una excesiva preocupación por los problemas y las necesidades sociales, o al menos no de un modo tan beligerante como otros movimientos de vanguardia coetáneos. De hecho, el contenido de muchos de sus textos es fundamentalmente endogámico, en el sentido que circunscriben la mayoría de sus reflexiones a cuestiones propias de la arquitectura, la técnica o las otras disciplinas artísticas, con alusiones y comentarios emitidos principalmente desde un punto de vista estético. Muchas veces, aún cuando encontramos

explícitamente la utilización de conceptos propios del ámbito de la dimensión social de la arquitectura, se hace patente la relativa ausencia de carga ideológica del discurso.

No obstante, al igual que las demás manifestaciones de la vanguardia europea, es indudable que De Stijl también se cimenta sobre un sentimiento doble de ruptura y cambio. La piedra angular de su estrategia global es la creación de una “nueva unidad plástica” donde, partiendo de la integración de las diversas artes, la arquitectura tendrá un papel director fundamental a la hora de conciliar y reunir toda la actividad artística.

Desde la formación de De Stijl en Holanda (1916), los pintores, arquitectos, escultores, etc., en el curso de su trabajo práctico han llegado a la definición y aplicación de leyes, que abocan a una unidad nueva de la vida. Sólo a través de una concepción nueva, nacida de una cooperación mutua, dejarán de existir estas distinciones entre los practicantes de las diversas artes.

[...] Exigimos la construcción de nuestro entorno según leyes derivadas de un principio previamente establecido. Estas leyes ligadas a las de la economía, de las matemáticas, de la técnica, de la higiene, etc., nos llevan hacia una nueva unidad plástica.¹⁵

492

Salvando notables diferencias (como la vinculación del concepto de artesanía al término “producción artística”) el planteamiento del Neoplasticismo sugiere algunos paralelismos con el del Arbeitsrat für Kunst, respecto a las funciones de coordinación y tutela que ambos le otorgan a la arquitectura. Si éstos en su programa de 1918 plasmaban la célebre frase “la unión de las artes bajo las alas de una gran arquitectura constituye nuestro objetivo”,¹⁶ en el citado manifiesto de 1923 Van Doesburg y Van Eesteren sentenciarán que “la pintura separada de la construcción arquitectónica (es decir, el cuadro) no tiene ninguna razón de ser”.¹⁷

El caso de De Stijl, aunque con escasas evidencias de su vinculación con la dimensión social de la arquitectura, se sitúa en una línea similar al caso del Futurismo. Como si de una pérdida progresiva de entusiasmo desde el primer capítulo hasta aquí se tratara, entre la vanguardia italiana y la holandesa

¹⁵ VAN DOESBURG, Theo. VAN EESTEREN, Cornelius. *Hacia una construcción colectiva*. 1923. En HEREU, Pere. MONTANER, Josep Maria. OLIVERAS, Jordi. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.

¹⁶ ARBEITSRAT FÜR KUNST op. cit.

¹⁷ VAN DOESBURG, VAN EESTEREN op. cit.

vuelve a darse una reducción en su nivel de definición de estrategias. Si los futuristas se quedaban en una simple proposición de las formas y los avances industriales como panacea para resolver la incoherencia entre los modos de habitar tradicionales y las verdaderas necesidades de la población, los neoplasticistas, aunque vinculadas a motivaciones sociales, no pasarán de las ácidas críticas sobre las soluciones arquitectónicas (y artísticas) del pasado, y del inicio de un proceso de búsqueda acerca de las características requeridas para lograr un nuevo modo de hacer arquitectura coherente con la sociedad moderna.

AP2.4. LA VANGUARDIA RUSA: LA ARQUITECTURA AL SERVICIO DE UN PROYECTO POLÍTICO.

El malestar general causado por las derrotas del ejército ruso en la primera guerra mundial, junto al sentimiento de desigualdad social gestado durante décadas entre una población cada vez más empobrecida, provoca que en octubre de 1917 estalle la Revolución Rusa. El levantamiento del proletariado provoca el derrocamiento del régimen zarista y la llegada al poder del partido bolchevique que, con Lenin a la cabeza, tomará dos grandes decisiones: decretar la paz inmediata con las potencias europeas y declarar la abolición de la propiedad sobre la tierra. En 1921 termina la guerra civil rusa y progresivamente comienza la recuperación del país. Debido a una menor presión internacional, Lenin empieza a desarrollar una nueva política económica que permitirá, al año siguiente, la firma con Alemania del tratado de Rapallo restableciendo así las relaciones diplomáticas y comerciales entre ambas naciones.

En este contexto, y de un modo similar al caso alemán, no es de extrañar que la gran experimentación formal que la vanguardia arquitectónica rusa está desarrollando difícilmente pueda pasar del papel, y que no sea hasta aproximadamente 1924 cuando, con la mejora de la situación económica, empiece a ser posible el salto de unos proyectos básicamente utópicos y visionarios a la ejecución de propuestas concretas. Sin embargo, resulta interesante matizar que, desde un punto de vista panorámico, la actividad de los artistas y arquitectos vanguardistas rusos representa un inciso —aunque de extraordinario interés— entre la tradición clasicista con origen en la Europa occidental que imperaba en la Rusia prerrevolucionaria, y la recuperación y apropiación que de ella hará el posterior régimen de Stalin.

[...] La posibilidad de este progreso es reconocida por los representantes de todas las corrientes. La arquitectura avanza, ganando metódicamente las posiciones perdidas en otro tiempo. La afirmación del principio formal como único principio satisfactorio permite esperar que la arquitectura se transforme de nuevo en un arte que no tiende sino a adornar la vida, en un arte que sea capaz de reconstruirla y organizarla, como ocurrió en los momentos iniciales de la historia humana cuando la primera cabaña construida se contrapuso al caos de la naturaleza circundante, o como ocurrió cuando la arquitectura organizaba la vida, en la época de la antigua Grecia, del Gótico y del primitivo renacimiento italiano.¹⁸

¹⁸ DOKUCHAEV, N. *Tres tendencias en la nueva arquitectura rusa*. 1925. En MARCHÁN FIZ, Simón op. cit.

Paralelamente a lo que ocurre con los artistas plásticos, Dokuchaev diferencia tres tendencias dentro de la nueva arquitectura rusa —o soviética— la cual, en gran parte, comienza su andadura hacia 1919 con el Monumento a la III Internacional de Tatlin. A saber:

La llamada línea formalista y racionalista, cuyo foco principal está en el Departamento autónomo de arquitectura de los Vjutesmas, cuenta con personajes como Ladovski, Krinski, El Lissitzky, Melnikov o el propio Dokuchaev, quienes junto a otros compañeros se reúnen bajo las siglas del grupo ASNOWA (Asociación de Nuevos Arquitectos). Uno de sus principios fundamentales es la determinación de aplicar los datos de la ciencia y la técnica a la arquitectura, pero sin olvidar que, al tratarse de un arte, ésta no puede desarrollarse al margen de la estética; esta idea de estética debe entenderse como un término directamente relacionado con el concepto de actualidad.

Los arquitectos “románticos de la técnica” constituyen la segunda tendencia de la nueva arquitectura rusa. No obstante, será su ala izquierda conocida como constructivista, la que termine por acaparar la mayor parte del protagonismo, con militantes destacados como Gínzburg, Leonidov o los hermanos Alexandr y Víctor Vesnin, reunidos en torno al grupo OSA (unión de arquitectos contemporáneos) y a la revista SA (*Sovremennaya Arhitektura*, o Arquitectura Contemporánea). Si bien sus premisas son el análisis de los materiales de Tatlin y el productivismo, su rasgo distintivo reside en la negación absoluta del concepto tradicional de arte; para ellos éste resulta de la fórmula: ingeniería + utilitarismo + consideraciones económicas.

Finalmente, nos encontraríamos con los que se denominan arquitectos simbolistas, herederos de un viejo academicismo que, en cierto modo, ha sido parcialmente corregido por los nuevos gustos.

No obstante, resulta paradójico que bajo el algo confuso y genérico nombre de ‘Constructivismo’ se hayan venido englobando todas aquellas manifestaciones culturales y artísticas de una serie de personajes localizados fundamentalmente en la Rusia de la segunda y tercera décadas del siglo XX. En cualquier caso, si bien es cierto que existen diferencias claras entre formalistas y funcionalistas tanto a la hora de elaborar propuestas como de trazar estrategias (por ejemplo, el tema de la vivienda fue asunto especialmente prioritario para la OSA), respecto a la dimensión social de la arquitectura, a grandes rasgos, todos parecen compartir motivaciones y premisas. Esta diferenciación, sin embargo, sí tiene un cierto reflejo en la cronología interna de la arquitectura soviética de vanguardia. De un modo similar al caso de la arquitectura alemana, tras los primeros años caracterizados por planteamientos utópicos y propuestas

acusadamente formalistas, llega —es este caso a mediados de los años 20— un período donde las posturas funcionalistas empiezan a ganar terreno y a consolidarse como corriente mayoritaria.

[...] Lo primero es, pues, *la clara terminación de todas las incógnitas*; y para empezar, las incógnitas de carácter general planteadas por nuestra época en su complejidad, la individualización de las peculiaridades vinculadas a la aparición de un *nuevo consumidor social de la arquitectura, la clase trabajadora*, que debe organizar no sólo su propia estética cotidiana, sino también las complejas formas de la vida económica del país. Naturalmente, no se trata de adaptarse a los gustos individuales del nuevo consumidor. Muchas veces, sin embargo, el problema se plantea en esos términos y, como consecuencia, se nos obliga a atribuir fríamente al trabajador éste o aquél gusto, ésta o aquella manía, que en realidad no son sino un relejo de los viejos modos de ver prerrevolucionarios.

[...] Se trata, ante todo, del principio de la planificación, que debe ser abordado y tomado en consideración no sólo por este o aquel organismo gubernativo, sino también por cada arquitecto en particular; es preciso que las ideas de cada uno se inscriban en el sistema productivo general de todo el país.¹⁹

La figura de Gízburg es un buen ejemplo, tanto para identificar algunas de esas motivaciones y premisas comunes de los constructivistas, como para reconocer ese giro hacia el funcionalismo al que hacíamos referencia. Si bien en los años inmediatamente posteriores a la revolución combinaba técnica y formalismo en sus soluciones arquitectónicas, aproximadamente hacia 1926 empezará a desarrollar una actitud que podríamos calificar de decididamente pre-funcionalista.²⁰

Gízburg defiende la resolución de cualquier problema o conflicto mediante una metodología propiamente matemática basada, inicialmente, en la

¹⁹ GINZBURG, Moisej. *Los nuevos métodos del pensamiento arquitectónico*. 1926. En AA.VV. *Constructivismo*. Madrid: Alberto Corazón, 1973.

²⁰ Ginzburg publica en 1924 su libro *Style and Epoch*, sólo una año después que el célebre *Vers une architecture* de Le Corbusier, con el cual presenta ciertas similitudes; este texto, supone en muchos aspectos un manifiesto de la 'arquitectura constructivista'. La primera manifestación arquitectónica en este sentido, llega en 1926 con los apartamentos Gosstrakh de Moscú, si bien su obra más célebre, el 'condensador social' o edificio Narkomfin, la proyectará tres años después (junto a Ignati Milinis); paradójicamente, esta obra será a su vez un referente reconocido por Le Corbusier en su *Unité d'Habitation*. Entre 1928 y 1932 acude como delegado soviético en los CIAM.

determinación de las principales incógnitas. En el caso de los cambios producidos en la sociedad rusa, estas incógnitas estarían motivadas en su mayor parte por la aparición de una nueva clase social: la clase trabajadora. En este contexto, el siguiente paso consistiría en la coordinación de los principales activos sociales bajo una misma política institucional de reforma, donde los arquitectos desarrollarían un papel fundamental. De esta manera, Ginzburg está acotando el compromiso social de la arquitectura dentro del proceso de transformación nacional. Asimismo, la importancia de 'lo colectivo' está justificada ya que, desde un punto de vista sociológico, considera prioritarios aquéllos asuntos relacionados con los nuevos modos de habitar y con la búsqueda de una estética adecuada a esa nueva clase trabajadora, lo que en el socialismo ruso significa prácticamente hablar de la sociedad en su conjunto. Dos aspectos fundamentales intervienen a la hora de tratar estos asuntos: por un lado, la importancia del factor económico —ya que el objetivo es la elaboración de propuestas arquitectónicas aceptables partiendo de la optimización de recursos—, y por otro lado, la preferencia de los derechos colectivos sobre los individuales. En este sentido, llega a relacionar la atención pormenorizada hacia las necesidades particulares de los individuos con los planteamientos y métodos prerrevolucionarios, o lo que es lo mismo, como rasgo opuesto al pensamiento 'moderno'.

498

Por tanto, podríamos afirmar que nos encontramos ante un caso claro de politización del pensamiento arquitectónico, acotado dentro de un proceso de construcción nacional donde la nueva clase trabajadora se presenta simultáneamente como fin y medio, y donde el arquitecto constituye —análogamente al resto de profesiones— una pieza más o menos clave dentro del engranaje de la maquinaria socialista. A su vez, es interesante subrayar que se trata de una instrumentalización²¹ política consentida, en la medida que los propios arquitectos constructivistas creían y participaban firmemente de este sueño colectivo. Al final, la nueva estructura social (más utópica que real en origen) se irá consolidando gradualmente, de manera que las aportaciones de los arquitectos —junto a otros colectivos— van a suponer la contribución definitiva a la construcción de la Unión Soviética. En ese momento, la arquitectura pasará de proletaria a socialista.

Junto a otros factores socio-económicos, la propia arquitectura proletaria debe influir en una más extensa planificación de las funciones de la producción y de la vida cotidiana, contribuyendo a profundizar

²¹ "El Estado soviético, que pone en el centro de su actividad de planificación, debe utilizar también la arquitectura como poderoso método de organización de la psique de las masas". (*Declaraciones de Asociaciones de Arquitectos Urbanistas (ARU)*. 1929. En MARCHÁN FIZ, Simón op. cit.)

y consolidar su contenido socialista. Al revolucionar y organizar activamente la psicología y la ideología de las masas proletarias, la arquitectura debe elevar la iniciativa y actividad creadora de las mismas en el camino que lleva a la construcción del socialismo, creando un ambiente capaz de contribuir a la actividad creadora.²²

Consecuentemente, este punto de vista sobre el papel del arquitecto ruso, nos lleva a reflexionar acerca de si el camino propuesto por la arquitectura soviética se encuentra más próximo al concepto de mejorar la sociedad, o al de cambiarla. Si por 'mejorar la sociedad' entendemos la labor del arquitecto de introducir en ella sus aportaciones positivas desde la perspectiva sensible del profesional independiente (implicado o no en un planteamiento de grupo), en el caso de los arquitectos constructivistas, parece más aproximado hablar de una actividad que, dotada del máximo compromiso social, se plantea desde la intervención colectiva y el fin único. Dicho de otro modo, en lugar de ir respondiendo arquitectónicamente a las necesidades cambiantes de la sociedad, los arquitectos rusos participan como profesionales en un proyecto político que —de nuevo desde la máxima implicación— pretende moldear la sociedad conforme a su modelo teórico preestablecido.

Aunque documentos como la "Encuesta sobre el tema de la casa-comuna"²³ publicado en 1927 por la revista SA demuestran que se realizaban sondeos que ayudaban a tener en cuenta la opinión de la población, lo cierto es que el objetivo era claramente establecer un estándar que sirviera para la mayoría. De esta manera, en un contexto donde los derechos colectivos prevalecen claramente sobre los individuales, la normalización de los tipos de vivienda o los nuevos modelos urbanos tiene como finalidad uniformizar el tejido social ya de por sí uniforme de la sociedad socialista: la clase trabajadora.

En el fondo de esta reflexión subyace la duda de si en su proceso de integración dentro del proyecto de construcción nacional, la arquitectura soviética acusó una cierta deshumanización en sus propuestas. De hecho, ya en su momento surgieron voces discordantes que, a modo de autocrítica interna, ponían de manifiesto algunas de estas cuestiones, contribuyendo a

²² *Declaración programática de ASNOWA*. 1931. En MARCHÁN FIZ, Simón op. cit.

²³ "Vuestras proposiciones concretas en lo referente a la casa comuna. Para nosotros el problema capital es la construcción de un 'hábitat' nuevo para los trabajadores. [...] la SA propone previamente una doble encuesta:
-una encuesta sobre los problemas sociales y el modo de vida a todos los trabajadores.
-una encuesta técnico-constructiva a los especialistas".
(SA: *Encuesta sobre el tema de la casa-comuna*. 1927. En MARCHÁN FIZ, Simón op. cit.)

corregir y mejorar el modelo teórico inicial gracias a los fallos detectados durante la experimentación práctica.

Por lo que se refiere a estas 'comunas', ha llegado el momento de desengañarse. Privan al obrero de la superficie habitable, a la cual tiene derecho, para transformarla en corredores y pasajes cubiertos. La 'comuna-mentira', que no permite al obrero más que dormir en su alojamiento. La 'comuna-mentira', que reduce tanto el espacio vital como el confort (hay cola en los lavabos, en los retretes, en los vestuarios, en el bar), comienza a suscitar la inquietud de las masas obreras.

Y entretanto, la necesidad de viviendas aumenta. La producción intenta hacer, enfrentarse con esto, pero la cohabitación continúa en aumento.

¿Qué hacer? ¿En qué dirección avanzar? Descongestionar la ciudad.²⁴

Sin embargo, pocas palabras condensan de manera tan brillante este espíritu crítico sobre el relativo déficit de humanidad en la arquitectura socialista — fruto en gran parte de esa prevalencia de las necesidades colectivas sobre las individuales— como la siguiente afirmación rescatada de la revista SA: "no es el hombre quien debe adaptarse a la vivienda, sino la vivienda al hombre".²⁵

500

Probablemente, el caso de la vanguardia rusa esté lejos de ser el único que a lo largo de la historia de la arquitectura haya sugerido unas operaciones de intervención tan intensas, tanto a nivel de planificación territorial, como a nivel tipológico. No obstante, el hecho de traspasar la mera teorización o incluso la ejecución parcial de propuestas, hasta llegar a materializar unos planteamientos que habitualmente se quedan en simple utopía, es lo que despierta mayor interés y, por qué no, mayor inquietud.

²⁴ SA: *Para el 'desurbanismo'*. 1930. En MARCHÁN FIZ, Simón op. cit.

²⁵ *Ibidem*.

AP2.5. BAUHAUS: EL ESTÁNDAR EN ARQUITECTURA ANTE LAS NUEVAS NECESIDADES SOCIALES.

En 1919 y bajo la dirección de Walter Gropius comienza en Alemania la andadura de la Bauhaus. Como resultado de la fusión de las ya existentes Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes y Oficios —dualidad que marcará sus años de vida—, la nueva institución es la culminación de un proceso de reforma docente sobre las artes aplicadas iniciado en el país a principios del siglo XX. A lo largo de su recorrido, podemos identificar dos períodos claramente diferenciados.

La primera etapa de la Bauhaus abarca desde su fundación en Weimar en 1919 hasta aproximadamente 1924. El rasgo fundamental de esta fase es el carácter mayoritariamente idealista y utópico de sus miembros, debido en gran parte a dos factores ya analizados anteriormente: la difícil situación por la que atravesaba el país tras la primera guerra mundial (con una especial incidencia de la Revolución de Noviembre), y la influencia del *Arbeitsrat für Kunst*.

La segunda etapa comienza con el traslado de la institución a Dessau en 1925, y finaliza con el cierre de la misma hacia 1932, provocado por la creciente presión que el régimen nacionalsocialista empieza a ejercer en Alemania. Fruto en gran parte del florecimiento de las influencias externas que la vanguardia alemana había ido recibiendo —especialmente la procedente del grupo *De Stijl*—, es al inicio de esta fase cuando se abre el camino a la objetividad y a la introducción definitiva de los procesos industriales en las disciplinas artísticas impartidas. En 1928 y al poco tiempo de su llegada a la Bauhaus, Hannes Meyer sustituye a Gropius en las labores de dirección, propiciando verdaderamente la enseñanza específica de arquitectura. Convencido de la exigencia de satisfacer las necesidades del pueblo atendiendo a las condiciones económicas, es destituido en 1930 acusado de 'izquierdismo'.

La Bauhaus quiere aportar su contribución al desarrollo contemporáneo del problema de la vivienda, desde el utensilio doméstico más sencillo hasta la casa habitable acabada en todos sus detalles.

El hombre moderno, que no lleva vestidos del pasado sino que viste al modo moderno, precisa también de habitaciones modernas, adecuadas a él y a su tiempo, con todos los objetos de uso cotidiano que estén a la par con las exigencias de nuestro tiempo.

[...] La creación de modelos estándares para los objetos de uso cotidiano es una necesidad social.

Las exigencias de la mayor parte de los hombres sustancialmente son las mismas. La casa y los objetos de uso doméstico corresponden a una

necesidad general y su proyectación está más vinculada a la razón que al sentimiento.²⁶

Hacia 1926 la Bauhaus afronta su etapa de madurez, caracterizada por la racionalidad y los planteamientos funcionalistas. Ante el hecho innegable que constituyen los cambios sociales acaecidos, se toma como punto de partida la existencia de un hombre 'moderno' con nuevas aspiraciones. La consecuencia de que todas esas transformaciones hayan afectado en mayor medida a una clase trabajadora caracterizada por unas posibilidades económicas muy limitadas, será que la Bauhaus se proponga como objetivo fundamental la óptima satisfacción de sus necesidades. Esta empresa se desarrolla a partir de soluciones concretas que garantizan una adecuada calidad de vida con el menor coste de producción posible. Más concretamente, su principal caballo de batalla será el problema de la vivienda, de manera que para ello y debido a que se trata de un asunto no sólo cualitativo sino también ampliamente cuantitativo, se emplearán a fondo en campos como la edificación o el diseño industrial, pero de una manera especial en el urbanismo.

502

Partiendo de una motivación social que no deja lugar a dudas, la Bauhaus elabora un discurso tan pragmático como consecuente en torno al papel desempeñado por el desarrollo industrial: al ser éste el principal causante de la modernización de la sociedad y de los correspondientes cambios en ésta, parece adecuado recurrir a él a la hora de resolver sus propias repercusiones negativas. Es decir, si el proceso de transformación provocado por el progreso técnico es tan potente como para afectar a un porcentaje tan amplio de la población, resulta lógico que para afrontar la solución de los problemas de un número tan grande de personas, serán necesarias estrategias de gran potencia que únicamente se pueden llevar a cabo mediante una 'maquinaria' igualmente poderosa. Concretamente, la Bauhaus inicia un proceso de investigación que, partiendo de la cultura artesanal heredada y la aplicación de los métodos industriales, consigue progresivamente elaborar los diferentes objetos que permiten satisfacer las necesidades básicas de este hombre moderno; o lo que es lo mismo, se revitaliza²⁷ así el concepto de estándar. Este nuevo concepto de objeto estándar, incluye desde los utensilios domésticos o el mobiliario, hasta la vivienda tipo mínima (*existenzminimum*).

Si bien el denominador común de toda esta actividad es el compromiso y la calidad profesional de los distintos miembros de la Bauhaus, será en el modo

²⁶ GROPIUS, Walter. *Bauhaus Dessau. Principios de la producción de la Bauhaus*. 1926. En HEREU, MONTANER, OLIVERAS op. cit.

²⁷ Un precedente del concepto de estándar podríamos encontrarlo en la figura de Muthesius.

de enfocarla donde aparecerán las mayores diferencias entre ellos. Por tanto, aunque compartiendo tanto un discurso como un lenguaje racional, a grandes rasgos podemos identificar dos actitudes: una básicamente pragmática y funcionalista, y otra más flexible y subjetiva. No obstante, aunque inicialmente se puede establecer esta distinción atendiendo a la elección de los medios y a la valoración de los fines, probablemente el verdadero elemento diferencial resida en el punto de vista utilizado a la hora de percibir una misma realidad. Si los más funcionalistas se caracterizan por focalizar su atención hacia problemáticas y estrategias colectivas, los menos se distinguen por un punto de vista más pormenorizado respecto a la naturaleza humana y sus necesidades.

En este sentido y con el objetivo de profundizar en esta diversidad de posturas, parece adecuado aproximarse a algunos de los personajes más destacados de la Bauhaus. Así, Walter Gropius representa la preocupación por definir y extender al mayor número de personas posible unos niveles mínimos de calidad de vida; para ello, será imprescindible partir de una optimización de recursos basada en la aplicación rigurosa de los métodos racionales de trabajo y los avances de la industria. Complementariamente, dentro del contexto funcionalista de la Bauhaus, László Moholy-Nagy introduce el concepto de 'necesidades espirituales de las personas' como factor a tener en cuenta en la configuración de las diversas propuestas del 'existenzminimum'; la consecuencia directa es la adopción de fórmulas y criterios alternativos a los establecidos a la hora de optimizar los recursos disponibles. Por último, los casos de Hannes Meyer y Ernst May representan, dentro de sus particularidades, dos posturas intermedias entre los dos protagonistas anteriores; ambos personajes se sitúan a mitad camino entre el predominio de los criterios puramente funcionales destinados a satisfacer a un individuo ideal y estándar, y la puesta en valor de una mayor sensibilidad arquitectónica dirigida hacia un ser humano más espiritual y tangible.

Walter Gropius es un buen ejemplo de actitud pragmática y funcionalista a la hora de intervenir sobre las necesidades de la población. Como es lógico, al tratarse del director de la institución, encontramos una influencia clara de su postura dentro del claustro docente y, consecuentemente, en muchos de los documentos comunes o declaraciones de la Bauhaus. Sin embargo, muy vinculado en un pasado reciente con el *Arbeitsrat für Kunst*, en ocasiones Gropius parece estar más interesado por la unión de las distintas disciplinas artísticas y la consecución de la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). El sentimiento generalizado de otorgar una mayor importancia a las necesidades y los derechos colectivos frente a los individuales, presenta un marcado paralelismo con el discurso de la vanguardia rusa, circunstancia por otro lado nada extraña, si tenemos en cuenta el grado de comunicación existente

entre la Bauhaus y los Vjutesmas, cristalizado en numerosos intercambios de personajes y estrategias docentes.

¿Cuáles son las alturas racionales para la agrupación urbanística de viviendas? Para aclarar la pregunta parece bueno empezar por acotar la significación del término 'racional'. El congreso debe aceptar un acuerdo sobre esta amplia acepción; racional es lo mismo que económico; textualmente es así, pero en nuestro caso comprende ante todo las necesidades psicológicas y sociales, además de las económicas. Las condiciones sociales de una política de vivienda sana son sin duda mucho más importantes que las económicas, pues la economía no es un fin en sí misma, sino sólo un medio para conseguir un fin. La racionalización sólo tiene sentido si es enriquecedora, si -traduciendo al lenguaje económico- ahorra la 'mercancía' más preciosa: el esfuerzo del pueblo.²⁸

Este texto de Gropius extraído de su ponencia en el III CIAM dedicado a los "métodos de construcción racionales", es una buena muestra de su punto de vista sobre la vocación de servicio social del arquitecto. A lo largo de su intervención, desarrolla un impecable discurso donde combina la exposición de investigaciones concretas (por ejemplo, cómo obtener el máximo aprovechamiento del suelo según el uso de distintas alturas) con reflexiones puramente funcionalistas, para concluir, en líneas generales, con la apuesta por la tipología del bloque como modelo ideal de vivienda digna para las clases trabajadoras. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el verdadero interés reside en observar cómo Gropius adopta la realidad de las condiciones sociales como principal tema de debate, y cómo aborda conceptualmente esta cuestión a través del discurso racional.

504

Miembro destacado del equipo docente de la Bauhaus y paradigma de artista moderno, el caso de **László Moholy-Nagy** es altamente adecuado para ilustrar una actitud racional pero más sensibilizada hacia otro tipo de temas complementarios, más propios del individuo.

Al proyectar un edificio se presentan los más diversos problemas: sociales, económicos, tecnológicos, de higiene. Es probable que de su correcta resolución dependa el destino de nuestra generación y el de la venidera.

[...] En otras palabras, por arquitectura se entenderá, no un conjunto de espacios interiores, no un mero refugio contra el frío y el peligro, ni

²⁸ GROPIUS, Walter. *¿Construcción baja, media o alta?* 1930. En AYMONINO, Carlo. *La vivienda racional. Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

un recinto cerrado fijo o una invariable disposición de habitaciones, sino un elemento orgánico de la vida, una creación en el dominio de la experiencia espacial. El individuo que forma parte de una unidad racional biológica debe hallar en su hogar, no sólo descanso y renovación, sino también un agudizamiento y un desarrollo armonioso de sus facultades.²⁹

Para Moholy-Nagy la arquitectura se compone conceptualmente de distintos elementos constitutivos o, como él dice, de las distintas estrategias surgidas para resolver diversos problemas. Concretamente, diferencia problemas sociales, económicos, tecnológicos y de higiene. En este sentido, al manifestar las consecuencias de resolver estos asuntos sobre el presente y el futuro de la sociedad, muestra la importancia que le merece el tratamiento realista de las principales necesidades de la población.

Sin embargo, para Moholy-Nagy la auténtica piedra angular del arquitecto moderno es el control del espacio arquitectónico. Un espacio que debe ser capaz de estimular la sensibilidad de las personas, hasta el punto de contribuir a la obtención de un beneficio espiritual y un desarrollo personal entre todos aquellos que lo disfruten. Este planteamiento, parece adelantarse a su tiempo si tenemos en cuenta que, implícitamente, da por superados —o al menos considera que deberían estarlo— asuntos de vital importancia como la racionalidad constructiva y económica de las soluciones arquitectónicas, o cuestiones de salubridad e higienismo, tan de actualidad en el siglo XIX y todavía en su tiempo. Así, una vez el arquitecto ha resuelto estos ‘requisitos’ mínimos, se puede concentrar en la verdadera finalidad de su profesión: intentar que las personas vivan, trabajen y se relacionen de la mejor manera posible. Para Moholy-Nagy, mediante la configuración de un adecuado marco arquitectónico es posible contribuir a mejorar la vida de cada individuo —tanto exterior como interiormente—, cimentando este crecimiento personal sobre la experimentación espacial en arquitectura. Complementariamente a este valor intrínseco, este enfoque presenta un rasgo fundamental que lo hace aún más notable: su originalidad. Si bien es cierto que no se trata del primer personaje del período tratado en evidenciar su sensibilidad hacia las condiciones de vida del ser humano, sí es el primer momento en que explícitamente alguien habla de la importancia del desarrollo personal y espiritual que todo individuo debe experimentar en la arquitectura. Evidentemente, no significa que como arquitecto —máxime como miembro del equipo docente de la Bauhaus— sienta una desconsideración o desprecio por aquellos temas propios de la técnica, la función o la economía vinculados a un planteamiento racional y

²⁹ MOHOLY-NAGY, László. *De los materiales a la arquitectura*. 1929. En HEREU, MONTANER, OLIVERAS op. cit.

coherente con las necesidades sociales de su tiempo, sino que sencillamente, para él, la arquitectura es algo más.

El caso de Moholy-Nagy también resulta interesante por tratarse de un ejemplo de cómo expresar y exponer, con la mayor sencillez posible, unas fuertes convicciones de vocación social, a través de un discurso tan seguro como sereno, alejado de la exaltación propia de una postura política encendida. De hecho, creía de tal manera en aquello transmitido que, en un acto de coherencia personal, cuando en su última etapa la Bauhaus radicaliza su postura centrando sus objetivos únicamente en aquellos temas que Moholy-Nagy consideraba como elementales pero insuficientes, éste decidirá abandonar la institución y terminar con su colaboración docente.

Si bien **Hannes Meyer** está más próximo del discurso arquitectónico de Gropius en lo relativo al enfoque objetivo y a los planteamientos funcionales, también existen ciertos aspectos en su trayectoria que lo relacionan con esa postura más sensible de Moholy-Nagy. Meyer se sitúa claramente en la línea que considera la arquitectura como el resultado de la coordinación del trabajo de distintos profesionales que generan un producto industrializado, prácticamente prefabricado, que responde racionalmente a las distintas necesidades de sus usuarios, contrariamente a la anterior tendencia mayoritaria de experimentación formal. De hecho, llegará a afirmar que “la arquitectura como ‘materialización de las emociones del artista’ no tiene justificación alguna”.³⁰

506

No obstante, a diferencia de Gropius, Meyer impregna sus palabras con un mayor sentimiento de implicación y atención hacia el individuo, aunque mucho más discreto que en el caso de Moholy-Nagy. Este sentimiento, nuevamente lejos de percibirse a través de una actitud exaltada, se desprende de toda una serie de afirmaciones, tan calmadas como directas, acerca de la importancia de generar un producto arquitectónico que, aunque ‘industrial’, esté adaptado a las distintas necesidades individuales. Concretamente, en el campo de la vivienda el objetivo será satisfacer las diferentes variables que puedan darse dentro del seno familiar. Meyer comparte el credo de las necesidades colectivas como objetivo fundamental y confía en la capacidad productiva de los avances técnicos de la industria como medio para satisfacerlas. Sin embargo, también piensa que frente a un estricto concepto de estándar, es posible diversificar la solución final del proceso para poder satisfacer de manera óptima las distintas necesidades de cuerpo y mente.

³⁰ MEYER, Hannes. *Construir*. 1924. En MARCHÁN FIZ, Simón op. cit.

La nueva vivienda, en su forma elemental, se convierte no sólo en una máquina para habitar, sino también en un aparato biológico que satisface las necesidades del cuerpo y de la mente. Para la nueva construcción, los tiempos modernos ponen a disposición nuevos materiales de construcción.

[...] La nueva colonia de viviendas, como un todo, debe ser el objetivo final del bienestar público y, como tal, es un proyecto intencionadamente organizado de espíritu cívico en el que las energías colectivas e individuales se combinan en una conciencia pública basada en un principio cooperativo integral.³¹

Por otro lado, también es interesante observar cómo Meyer califica este aspecto de la finalidad social de la arquitectura como verdadero rasgo de modernidad, por encima de cuestiones meramente formales, como el tipo de cubierta empleada o la manera de resolver la fachada³². En realidad, Meyer defiende que el verdadero pensamiento 'moderno' consiste en reaccionar ante los cambios producidos en la sociedad mediante una respuesta rápida, coherente y eficaz, caracterizada por la búsqueda sensible de aquellas soluciones arquitectónicas que de la mejor manera posible (máxima economía) satisfagan las necesidades del ser humano. Las formas en sí mismas no son un fin, sino que constituyen el medio para la consecución del verdadero objetivo planteado: proporcionar desde la arquitectura el mayor grado de felicidad posible a las personas.

507

Por último, el caso de **Ernst May** ejemplifica otro caso intermedio que, como el de Meyer, muestra la compatibilidad que puede darse entre una postura de gran sensibilidad hacia los problemas sociales y una estrategia racional de intervención conformada por términos como tipificación o estandarización. Esencialmente, la postura de May se distingue por recurrir a un método de trabajo objetivo y funcional muy preocupado por obtener el máximo bienestar de los ciudadanos.

En su discurso podemos encontrar desde un pormenorizado análisis de la situación socio-económica o de las iniciativas llevadas a cabo desde la arquitectura, hasta opiniones razonadas sobre temas concretos, como la política del suelo o la diversidad tipológica. Sin embargo, en el origen de

³¹ *Ibidem*.

³² Esto no significa que H. Meyer minusvalore las premisas estéticas de la arquitectura del Movimiento Moderno ya que, consecuentemente a que consideraba adecuada la relación entre la manera de construir 'moderna' y la existencia humana, él mismo hará uso de dichos preceptos en su repertorio arquitectónico.

la mayoría de sus argumentos, así como en sus conclusiones, interviene un sentimiento de compromiso que caracteriza su particular enfoque.

Representativo de esta línea de actuación, en el artículo “Cinco años de construcción de barrios de Frankfurt”, May hace un amplio repaso de cuestiones relacionadas con el problema de la vivienda, que van desde la planificación urbana a escala territorial (recordando por momentos las iniciativas de la ciudad-jardín de Howard), hasta la enunciación de algunas ‘reglas de oro’ o características básicas de las células residenciales. Así, tras reflexionar objetivamente acerca del crecimiento de las ciudades modernas y de las ventajas e inconvenientes de las distintas soluciones urbanísticas y tipológicas posibles, apuesta por una solución que antepone la mayor calidad de vida de las personas a la optimización de recursos.

Nosotros reconocemos como economicidad solamente la que se fundamenta sobre el principio del mantenimiento de la salud de los hombres: la economicidad social. Ésta exige con urgencia el restablecimiento de condiciones de vida naturales para los hombres, que viven en las metrópolis, mediante una construcción racional extensiva de la ciudad y mediante la creación de amplias áreas verdes en las zonas centrales.

508

[...] La vivienda en la casa de pisos no podrá sustituir nunca para la familia y, sobre todo, para los niños, las condiciones sanas de vida ofrecidas por la casa unifamiliar. Por estas razones, la política constructiva de Frankfurt favorece conscientemente el sistema de las casas unifamiliares.³³

Por último, y una vez fijado el punto de partida, comienza un proceso de trabajo rigurosamente objetivo y racional capaz, por ejemplo, de determinar y ajustar las tipologías respecto a cuestiones de asoleamiento, ventilación, superficies máximas o número de estancias.

En definitiva, aunque los diferentes miembros de la Bauhaus comparten un mismo espíritu de vocación social, lo cierto es que existen variaciones en el modo de entenderlo y expresarlo. Desde los planteamientos eminentemente racionales y funcionalistas de Gropius, hasta la postura más sensible desarrollada por Moholy-Nagy, pasando por los casos intermedios y diferenciados de Meyer y May, subyace un denominador común a todos ellos consistente en la elaboración de soluciones concretas que, desde el urbanismo

³³ MAY, Ernst. *Cinco años de construcción de barrios de Frankfurt*. 1930. En HEREU, MONTANER, OLIVERAS op. cit.

hasta el diseño industrial, tratan de satisfacer de la mejor manera posible las nuevas necesidades del hombre de su tiempo.

AP2.6. LOS CIAM Y LA DIFUSIÓN DE LA MODERNIDAD: ARQUITECTURA FUNCIONALISTA Y EL 'SUPERINDIVIDUO' DEL MOVIMIENTO MODERNO.

La declaración conjunta que surge de la primera reunión organizada con motivo de la preparación de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), supone la expresión del sentir general que, hacia finales de los años 20, comparten algunos de los más destacados miembros de lo que para la posteridad se conocerá como Movimiento Moderno.

Los arquitectos abajo firmantes establecen conjuntamente un acuerdo fundamental de sus concepciones sobre la arquitectura así como de sus obligaciones profesionales hacia la sociedad y subrayan en particular que consideran la arquitectura como una actividad elemental del hombre que forma parte en todo su alcance y toda su profundidad del desarrollo creativo de nuestra vida. Por consiguiente, es tarea de los arquitectos actuar de acuerdo con los grandes hechos de la época y los máximos objetivos de la sociedad a que pertenecen y realizar sus obras de acuerdo con ello.³⁴

Como es lógico, debido a la necesidad de alcanzar unos objetivos asumibles colectivamente, una puesta en común de este calibre entre un grupo de personajes de tan distinto talante y procedencia (entre otros, firman la declaración: Berlage, Chareau, Häring, Le Corbusier, May, García Mercadal, Meyer, Rietveld, Sartoris, o Stam), conlleva la adopción de una postura más comedida de la que muchos de ellos a título individual ya habían manifestado. Sin embargo, es muy sintomático que, ya en el arranque del texto y a modo de carta de presentación, aparezca expresado el sentimiento de vocación social que parece distinguir al grupo, identificado en el compromiso personal y profesional de desarrollar su actividad como arquitectos de forma coherente con las necesidades de la sociedad. En este punto, es tarea de cada profesional valorar individualmente las particularidades de su propio ámbito social, provocando así la aparición de distintas interpretaciones y discursos, a partir de un sentimiento compartido de implicación en el proceso de construcción social (y un determinado lenguaje arquitectónico).

Los tres primeros CIAM (1928, 1929 y 1930) se distinguen por una actitud general de cierta utopía, plasmada en una serie de manifiestos que pretenden cambiar el mundo y que éste les escuche. No obstante, también aparecen discrepancias internas. A modo de ejemplo, en la 'Declaración de La Sarraz' del primero de los congresos, algunos de los miembros deciden no suscribir el texto destinado al urbanismo, donde se define éste únicamente respecto a exigencias funcionalistas (inicio de la zonificación), del mismo modo que la

³⁴ Congreso preparatorio internacional de arquitectura moderna. Declaración oficial CIAM. 1928. En HEREU, MONTANER, OLIVERAS op. cit.

gestión única del suelo por parte de la administración pública también resulta ser un tema polémico.

Si hasta este momento la figura de Le Corbusier había sido clave, los tres siguientes congresos (1933, 1937 y 1947) se caracterizan por un claro dominio suyo. Dedicados fundamentalmente al estudio del 'superindividuo' o sujeto idealizado que corresponde al Movimiento Moderno, destaca la publicación de la Carta de Atenas que, con motivo del cuarto congreso dedicado a la ciudad funcional, establecerá de ahí en adelante sus cuatro zonificaciones: habitación, esparcimiento, trabajo y circulación. Para entonces, el Positivismo con el que históricamente se ha venido relacionando el Movimiento Moderno impregna ya la práctica totalidad de sus manifestaciones, provocando una cierta deshumanización a la hora de entender la dimensión social de la arquitectura.

Los congresos que van del séptimo al décimo (1949, 1951, 1953 y 1956) suponen el declive de los CIAM y la aparición de las primeras voces críticas, si bien las manifestaciones del Movimiento Moderno, vivirán todavía años de difusión y predominio internacional.

512

En realidad, más allá de los diferentes escritos derivados de la celebración de los propios CIAM, y comparado con otros capítulos, en éste resulta mucho más complicado contar con manifestaciones o testimonios capaces de transmitir inteligiblemente el carácter de la vocación social de los arquitectos del momento. De hecho, la propia bibliografía fundamental manejada en el presente trabajo de investigación (encargada de realizar una selección previa de los textos más influyentes del período tratado), recoge escasos referentes en este sentido.

Sin embargo, salvando algunas distancias, resulta interesante advertir un cierto paralelismo entre la manera de relacionar arquitectura y sociedad de este Movimiento Moderno de los CIAM y la Vanguardia Rusa. Si en el capítulo que dedicábamos a la arquitectura soviética comentábamos la deshumanización que terminaba salpicando algunas de sus manifestaciones arquitectónicas debido a la excesiva superioridad que se le daba a unos derechos colectivos 'ideales' por encima de los derechos concretos de los individuos, ahora nos encontramos con un resultado parecido provocado por la obsesión de materializar arquitectónicamente una serie de premisas sociológicas igualmente idealizadas. Esta mirada positivista de una sociedad casi robotizada, donde los principios productivos y funcionalistas invaden desde el urbanismo hasta la vivienda —magistralmente plasmada por Jacques Tati en largometrajes como *Mon oncle* (1958) o *Playtime* (1967) —, se propone como la fórmula óptima para lograr el máximo estado del bienestar de cualquier población dentro

del panorama internacional, casi independientemente de sus particularidades político-económicas o de sus capas de historia.

No obstante, independientemente que diversos críticos y teóricos hayan relacionado Movimiento Moderno y Capitalismo³⁵, las diferencias con el binomio Constructivismo-Comunismo son notables. En primer lugar porque tanto la intencionalidad como el ámbito de intervención están mucho más acotados en el caso ruso (el verdadero expansionismo soviético llegaría con Stalin), pero fundamentalmente porque aunque fuera cierto que el responsable de las conquistas de la arquitectura de la modernidad de este período fuera un poder empresarial y gubernamental dispuesto a servirse de sus planteamientos productivistas, la situación diferiría de la instrumentalización consentida de la arquitectura rusa por parte de un programa político concreto. Es decir, si bien fruto de semejantes reduccionismos ideológicos el Movimiento Moderno tampoco terminó de satisfacer las necesidades más 'espirituales' de la sociedad, no comparte con la arquitectura soviética ni el consentimiento declarado ni la politización manifiesta, más allá de la compatibilidad con un determinado sistema socioeconómico.

En cualquier caso, paralelamente a la cronología de los CIAM, 1927 marca probablemente el verdadero inicio del proceso de madurez del Movimiento Moderno. Es el año del concurso para la Sociedad de Naciones de Ginebra —que demostraría que aún no se había producido una asimilación del 'nuevo estilo' por una parte importante de la sociedad— y de la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart, patrocinada por el Deutsche Werkbund. Durante estos años, obras como la fábrica de tabacos Van Nelle en Rotterdam (de Brinkman, van der Vlugt y Stam), la sede de la Bauhaus en Dessau (de Gropius) o el sanatorio Zonnestraal en Hilversum (de Duiker y Bijvoet) constituyen, además de destacadas manifestaciones, una buena muestra de las diferentes líneas de actuación³⁶ existentes dentro del Movimiento Moderno. Sin embargo, seguramente nada como la consideración de dos obras maestras coetáneas entre sí, como el Pabellón de Alemania en Barcelona (de Mies van der Rohe) y

³⁵ "La crítica de izquierdas a la arquitectura moderna alcanzó su punto culminante a finales de los años 1960, con la acusación de que la planificación urbana era simplemente el disfraz de un alarmante neocapitalismo, de que se había convertido, de hecho, en un instrumento para manipular a los pobres". (FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002)

³⁶ En su libro *The International Style*, surgido con motivo de la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932, Hitchcock y Johnson habían tratado de silenciar esta variedad de interpretaciones arquitectónicas dentro del Movimiento Moderno.

la villa Savoye en Poissy (de Le Corbusier) para rubricar tanto el inicio de esta brillante etapa de consolidación, como su riqueza de planteamientos.

Durante los años 1930, la obra de los grandes maestros Mies van der Rohe, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, marcará el devenir de las próximas décadas (son buenos ejemplos, respectivamente, casa Tugendhat en Brno, la Casa de la Cascada en Pensilvania, o el Pabellón Suizo). Asimismo, será también el momento en que florezca una generación de arquitectos que completarán y extenderán el legado de la Arquitectura de la Modernidad, como aquéllos localizados en el norte de Europa (Lubetkin, Breuer, Jacobsen, etc.), con Alvar Aalto a la cabeza; aquéllos otros que comenzaban a asimilar los postulados del Movimiento Moderno desde una tradición arquitectónica más regional (Sert, Pikionis, Terragni, etc.); sin olvidar aquéllos que propiciaron el auge de las definitivas exportaciones internacionales —más allá de Europa o Norteamérica— como la sobresaliente generación de arquitectos brasileños (Costa o Niemeyer).

De 1939 a 1945 se produce un gran acontecimiento histórico que afectará a la práctica totalidad del panorama internacional: la segunda guerra mundial. Paralelamente, junto a las tesis continuistas del Movimiento Moderno, empiezan a alzarse algunas voces críticas que plantean su revisión y progresiva crisis.

CONTINUIDAD Y CRISIS DE LA MODERNIDAD

AP2.7. TEAM 10: EL INDIVIDUO COMO REALIDAD CAMBIANTE EN LA ARQUITECTURA DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Tras el cataclismo internacional que supone la segunda guerra mundial, las democracias occidentales inician un proceso de reconstrucción y crecimiento interior que las lleva a disfrutar de una prolongada estabilidad política, económica y social. La apuesta por un decidido intervencionismo del Estado constituye una de las piedras angulares del exitoso modelo económico capitalista de posguerra. La estabilidad lograda en el ámbito de la economía termina por contagiar el escenario político interno de estas democracias, mientras que a escala internacional la tensión —a veces insostenible— entre los dos grandes ‘bandos’ (el capitalista y el comunista) marcará el devenir de los sucesivos años.

Desde la posguerra hasta los años 60, se vive una etapa de prosperidad generalizada sin precedentes, especialmente en Europa occidental y Japón. Si el sistema social vigente en el Primer Mundo durante este período se conoce como el Estado del bienestar,³⁷ en el panorama político “la competencia de partidos reemplaza a la política de clases y el neocorporativismo a la lucha de ideas”.³⁸

Durante los años 50, este impresionante desarrollismo empieza a transformar la sociedad del ‘occidente capitalista’, provocando la desestructuración de los modos de vida tradicionales y una reacción en contra de los principios ideológicos característicos de la primera mitad del siglo —causantes para muchos de los grandes desastres acaecidos—. Ahora, el nuevo modelo social estará caracterizado por un pragmatismo³⁹ especialmente preocupado por la salvaguarda de las libertades individuales. De esta manera, a la vez que continúan produciéndose manifestaciones de un Movimiento Moderno ortodoxo, empiezan a surgir una serie de testimonios que, tradicionalmente

517

³⁷ El historiador José Ramón Díez Espinosa describe el Estado del bienestar conforme a tres rasgos básicos: la intervención económica estatal para mantener el pleno empleo o un alto nivel de ocupación, la provisión pública de una serie de servicios sociales (educación, asistencia sanitaria, pensiones, ayudas familiares y vivienda), y la responsabilidad estatal en el mantenimiento de un nivel mínimo de vida. (PAREDES, Javier (coord.). *Historia universal contemporánea II. De la primera guerra mundial a nuestros días*. Barcelona: Ariel, 2004).

³⁸ PAREDES, Javier (coord.) op. cit.

³⁹ Resulta muy representativa de esa priorización del bienestar material sobre los principios ideológicos, la célebre frase del primer ministro británico Winston Churchill de “la democracia es el menos malo de los regímenes políticos concebibles”.

vinculados al pensamiento existencialista, expresan su interés por las necesidades propias del individuo.

Se dice que la arquitectura antigua del Japón se basaba en una actitud mental —en una filosofía— y que era tal actitud la que influía en la producción técnica y no al revés. Hoy en día no contamos con una filosofía vitalizadora capaz de influir en nada.

En su lugar, disponemos de algo distinto -por más vaporoso que ello pueda parecer-, una actitud frente a la humanidad. Éste es el problema en torno al cual gira todo actualmente. En vez de basar la producción no sólo en el punto de vista mecánico, la máquina debe ser encauzada de tal manera, que sus productos procedan directamente de un punto de vista humano, que sean el resultado de un ambiente humanístico, como ocurría antes por su contacto directo con la mano del hombre.⁴⁰

Considerado por muchos como el teórico y crítico más importante del Movimiento Moderno, Sigfried Giedion⁴¹ plasma en este texto el cambio de actitud general que caracteriza esta nueva etapa (*Continuidad y crisis de la Modernidad*), si bien debido probablemente a su condición de crítico, no se prodiga en declaraciones comprometidas acerca de la importancia del fin social en 'sus obras', como sí lo hicieron otros protagonistas de su tiempo.

518

Para Giedion lo fundamental es, una vez superado el período funcionalista de la arquitectura del Movimiento Moderno donde la racionalidad (programática y metodológica) era la piedra angular de los arquitectos, conquistar el derecho a explotar la forma expresiva de la arquitectura, o que "el derecho autónomo a expresarse debe reafirmarse nuevamente en la construcción, por encima de lo puramente utilitario".⁴² Así, su referencia al "ambiente humanístico" se inscribe en la idea de actuar con mayor libertad en arquitectura, logrando mayor flexibilidad en los proyectos mediante unas formas más complejas obtenidas gracias a los nuevos medios técnicos. En este contexto, podemos entender que, indirectamente, esa flexibilidad (aplicada por ejemplo a la vivienda) le permitirá al hombre moderno adaptar de una manera más personalizada su hábitat más inmediato a sus necesidades concretas.

⁴⁰ GIEDION, Sigfried. *Jörn Utzon y la Tercera Generación*. 1965. En HEREU, MONTANER, OLIVERAS op. cit.

⁴¹ Surgido del propio Movimiento Moderno, Giedion está considerado uno de sus mayores defensores y difusores.

⁴² GIEDION, Sigfried. op. cit.

El caso de los diferentes miembros de lo que conocemos como Team 10, así como de los demás arquitectos (coetáneos y por regla general jóvenes) de la órbita CIAM afines a este grupo, es una buena muestra de cómo la llamada tercera generación del Movimiento Moderno parece heredar el interés y la preocupación por unas cuestiones sociales que, como hemos visto, caracterizaban a aquellos pioneros. Son ya los años 50 y el panorama internacional ha sufrido grandes transformaciones; la reconstrucción de una Europa medio destruida tras la segunda guerra mundial es una de las manifestaciones más notables.

Varias claves explican los cambios y aportaciones que introduce la génesis del pensamiento postmoderno en el ámbito cultural de la época. En el caso que nos ocupa, es fundamental atender a dos cuestiones: por un lado, la sociedad pasa a considerarse como una combinación creciente de complejidades (frente a la excesiva simplificación que de ella había hecho el Movimiento Moderno); y por otro lado, se experimenta un predominio de la filosofía existencialista entre la intelectualidad del momento. El rasgo fundamental de esta línea de pensamiento se basa, no sólo en la mayor importancia que se le otorga a las necesidades individuales sobre las colectivas, sino a la consideración de un hombre real, alejado del modelo moderno idealizado y 'tipificado'. En arquitectura se traducirá en un especial interés por la componente estructural y constructiva del proyecto, por las circulaciones y por los espacios públicos como ámbitos de relación y socialización.

519

Con motivo del CIAM de 1953 en Aix-en-Provence, surge el Team 10⁴³ y con ello un importante motor que avivará el contexto cultural y arquitectónico del momento. Aunque podríamos mencionar algunos otros nombre propios vinculados al mismo, se considera que el núcleo (*inner circle*) de este grupo lo integraban los arquitectos: Aldo van Eyck, Jacob B. Bakema, George Candilis, Giancarlo de Carlo, Alison y Peter Smithson, y Shandrach Woods. Si bien inequívocamente heterogéneo, el espíritu colectivo de este grupo inaugura en cierta forma una temática que será una constante en la teoría y la práctica arquitectónicas desde ese momento: la dicotomía entre continuidad y revisión del Movimiento Moderno. De hecho, como señala el crítico y teórico británico Reyner Banham⁴⁴, este período de los años 50-60 representa más un intento

⁴³ La formación oficial del Team 10 se produce realmente el 30 de junio de 1954 en las oficinas centrales de la UNESCO en París, posterior por tanto al congreso de Aix (1953) y cinco meses después de la reunión del grupo en el "Encuentro de Doorn" (29-31 enero de 1954).

⁴⁴ Reyner Banham publica en *The Architectural Review* de diciembre de 1955 *The New Brutalism*, definiendo así los principales rasgos que definen esta 'nueva manera' de

de 'salvar' la modernidad que de romper con ella, algo que sí sucederá en los años 70.

En 1954 el Team 10 firma el Manifiesto de Doorn a modo de documento fundacional. Motivado en parte por el interés que en ellos despierta la arquitectura relacionada con el pensamiento estructuralista, dedican una especial atención a las circulaciones y declaran considerar la casa como elemento constitutivo de un sistema o 'estructura' mayor (barrio, pueblo, ciudad, etc.): "sólo tiene sentido considerar la casa como parte de una comunidad, resultado de la interacción entre unos y otros".⁴⁵ Paralelamente, el texto destila una preocupación clara por todo aquello que afecta directa o indirectamente a las aspiraciones y las motivaciones del ser humano.

Para entender las pautas de las asociaciones humanas debemos considerar a cada comunidad en su entorno particular.

[...] Si la validez de la forma de una comunidad se basa en las pautas de vida, el primer principio deberá ser consecuentemente un análisis objetivo y permanente de la estructura humana y de sus cambios.

Tal análisis no habría de incluir sólo "lo que acontece", "los hábitos del organismo, modos de vida y relaciones con lo que le rodea como, por ejemplo, vivir en ciertos lugares, ir a la escuela, acudir en medios de locomoción al puesto de trabajo e ir de tiendas, sino también 'lo que motiva', las razones para ir a determinadas escuelas, elegir tal tipo de trabajo y acudir a unas tiendas concretas". En otras palabras, intenta descubrir unas pautas de realidad que incluyen aspiraciones humanas.⁴⁶

520

De esta manera y a modo de inmejorable muestra, en este artículo de Alison Smithson publicado en el número de julio de 1956 de la revista *Architectural Design*, se puede constatar el concepto de dimensión o vocación social que manejaban dentro del grupo. Al identificar 'lo que acontece' con la mayoría de factores o elementos perceptibles que condicionan la arquitectura, y diferenciarlo de 'lo que motiva', está manifestando su apuesta por aquellas cuestiones inherentes al género humano que van más allá de lo puramente tangible. En definitiva, su cometido como arquitectos se centra en satisfacer tanto las necesidades físicas como las espirituales de las personas ("aspiraciones

hacer arquitectura. El Brutalismo tendrá una estrecha relación con algunos miembros del Team 10, especialmente con el matrimonio Smithson.

⁴⁵ TEAM 10. *El Manifiesto de Doorn*. 1954. En HEREU, MONTANER, OLIVERAS op. cit.

⁴⁶ SMITHSON, Alison. *Alternatives to the Garden City Idea*. 1956. En HEREU, MONTANER, OLIVERAS op. cit.

humanas”), de manera que las nuevas propuestas posibiliten un crecimiento en cuerpo y en mente.

Sin embargo, nadie probablemente como el holandés Aldo van Eyck para ejemplarizar esa figura del arquitecto que, partiendo de la órbita CIAM, es capaz de detectar las grandes carencias y olvidos de la arquitectura de la Modernidad de su tiempo, caracterizada por la frialdad en la relación con sus usuarios, o lo que es lo mismo, con la sociedad en general. Aunque dentro del Team 10 podemos encontrar figuras políticamente más comprometidas — como por ejemplo su coetáneo y compatriota Jaap Bakema— para el interés del caso que nos ocupa, pocas voces condensan una actitud y compromiso con las personas tan sensible como la de Aldo van Eyck. Más allá de cualquier mero activismo político, su caso es paradigma de arquitecto que a lo largo de la vida hace suya la reivindicación de proyectar y construir la arquitectura a la medida de sus usuarios reales.

Aunque puedan constituir temáticas recurrentes —incluso a veces indisolubles y consustanciales—, no es ni era (como en las primeras páginas quedaba constancia) intención explícita de esta investigación circunscribir conceptualmente “la dimensión social de la arquitectura” a las diferentes iniciativas que en torno a la vivienda social se han llevado a cabo en el siglo XX; como tampoco lo es ni lo era vincular directamente sensibilidad social en arquitectura con una militancia ideológica concreta. El cometido último siempre ha sido apostar por la hipótesis de que tras las realizaciones más destacadas del período había una manera concreta de entender la relación entre arquitectura y sociedad —que a su vez las condicionaban en gran parte. Se trata del tipo de caleidoscopio con que cada arquitecto imaginó los proyectos en su cabeza, pensando el tipo de aportación, el tipo de consecuencias, el efecto que iba a provocar en las vidas de sus futuros usuarios, en las vidas de los habitantes de un lugar, en una determinada sociedad.

Como buen ejemplo de este talante sencillo y sensible, recuperamos unas palabras de Aldo van Eyck extraídas de su declaración titulada “Wheels or no wheels, man is essentially a pedestrian”⁴⁷ (con ruedas o sin ruedas, el hombre es esencialmente un peatón), donde se trata estrictamente de la relación ente la arquitectura (en concreto el planeamiento urbano a pequeña escala) y un usuario genérico muy concreto: el niño. El texto es doblemente pertinente si tenemos en cuenta la archiconocida sensibilidad del maestro

47 Declaración publicada en 1962 en *Team 10 Primer*, también en el mismo año en la revista *Architectural Design* nº12, en 1965 en edición paperback, y en 1968 en edición tapa dura.

holandés hacia los más pequeños y los más desfavorecidos en general: junto a su célebre Orfanato de Ámsterdam o sus cientos de pequeñas zonas de juego repartidas por la misma ciudad, hay que recordar proyectos dedicados a casas de acogida para padres/madres solteros/as y sus niños, o viviendas para ancianos.

Una ciudad, si es realmente una ciudad, tiene un ritmo muy complejo, basado en muchos tipos de movimiento, humano, mecánico y natural. El primero está paradójicamente suprimido, el segundo tiránicamente enfatizado, el tercero inadecuadamente expresado.

Con ruedas o sin ruedas, el hombre es esencialmente un peatón. Si realmente quiere serlo, si llegará a serlo de nuevo, o ya no lo quiere ser más es bastante arbitrario. ¡Lo es! ¡Acera significa de hecho lo que es!⁴⁸ Satisfacer las necesidades del peatón significa satisfacer las necesidades del niño. Una ciudad que pasa por alto la presencia del niño es un lugar pobre. Sus movimientos serán incompletos y opresivos. El niño no puede redescubrir la ciudad a menos que la ciudad redescubra al niño.

⁴⁸ La traducción al castellano hace perderse el juego de palabras de la versión inglesa de la que proviene. En inglés acera es "sidewalk", palabra que si descomponemos obtendríamos: side=lado, orilla; walk=caminar. Por tanto, una traducción literal sería "caminar por los lados" o simplemente "caminar al lado".

AP2.8. CONTINUIDAD DE LAS CORRIENTES TECNOLÓGICAS: ARQUITECTURA VISIONARIA PARA LA SOCIEDAD DEL FUTURO.

Hacia los años 60 se produce un cambio de mentalidad en la sociedad de los llamados países del bienestar. Una reacción generalizada ante la excesiva tecnocracia y el exagerado pragmatismo desarrollado durante los años inmediatamente anteriores, junto a acontecimientos como la progresiva descolonización del tercer Mundo, provocan una recuperación y puesta en valor de los temporalmente abandonados principios ideológicos. Más concretamente, son las nuevas generaciones (sin una vivencia tan traumática de los años de guerra) quienes contagiadas de un sentimiento compartido de incompreensión con el mundo que les rodea, propician un mayoritario giro a la izquierda. Alguna de las principales señas de identidad de esta juventud progresista, será revelarse en contra de muchos de los valores preestablecidos, practicar un liberalismo que cuestiona instituciones hasta entonces intocables como la familia o el Estado, o proclamar abiertamente la liberación sexual (hedonismo). En este sentido, las experiencias arquitectónicas de los protagonistas analizados en el presente capítulo, podrían entenderse como un ejemplo más de rechazo hacia el panorama social dominante, caracterizado en este caso por la evasión de una realidad insatisfactoria mediante una serie de propuestas utópicas e imaginarias. Al final, al igual que las protestas sociales no lograron más que pequeñas batallas ganadas frente a la poderosa maquinaria del sistema establecido, tampoco los planteamientos arquitectónicos de grupos como *Archigram* llegaron a penas a materializarse. En ambos casos, las claves de su falta de éxito probablemente se encuentren en la fortaleza del 'enemigo' a batir y en la magnitud del sueño propuesto.

523

Simultáneamente a las sucesivas reuniones que el Team 10 celebra durante los años 60, Lionel March, profesor de la Universidad de Cambridge, empieza a desarrollar un estudio acerca de la estructuración del territorio, consistente en la relación de las ciudades a través de grandes infraestructuras. Si a cada una de estas ciudades le corresponde un área propia o 'burbuja de campo', March propone que, en lugar de crecer a costa de ésta, se produzca un crecimiento de las poblaciones a lo largo de las infraestructuras, invirtiendo así el esquema tradicional. Esta iniciativa, será el punto de partida para otras manifestaciones arquitectónicas posteriores, como las Megaestructuras o *Archigram*, caracterizadas por propuestas visionarias de grandes proyectos e infraestructuras basadas en un desarrollo tecnológico muchas veces aún por llegar, propias en parte de unos años prósperos de gran crecimiento económico.⁴⁹ Sin embargo, también son años de incertidumbre y desorientación

⁴⁹ Para una visión más detallada de esta contextualización, véase: LANDAU, Royston. *Nuevos caminos de la arquitectura inglesa*. Barcelona: Blume, 1969.

generalizada donde —en palabras de William Curtis— “movimientos e ‘ismos’ se debatían a partir de unos cuantos dibujos aparecidos en las revistas, sin poner un solo ladrillo ni hacer un solo forjado de hormigón”.⁵⁰

Hacia 1976 Reyner Banham publica su libro “Megaestructuras”, convirtiéndose de nuevo en el principal teórico de esta nueva corriente. Aunque bajo este término se ha venido englobando a grupos y personajes de distinta procedencia (como los mencionados *Archigram* o los Metabolistas) todos ellos comparten, a groso modo, determinados rasgos generales: una confianza ciega en la tecnología (incluso en altos grados de prefabricación); un sentimiento de incomprensión o inaceptación hacia la realidad de su época que les lleva a plantear proyectos utópicos; y una consideración de la ciudad como una red o entramado, en sustitución de la ‘tradicional’ fórmula de centro y zonificación.

El grupo *Archigram*⁵¹ junto con Reyner Banham se convierten en los mayores representantes del espíritu de continuidad de las corrientes tecnológicas en la Modernidad; es decir, se distinguen por ser los herederos de aquella actitud de confianza plena en las posibilidades de los nuevos materiales y los nuevos procesos industriales. Sin embargo, los tiempos han cambiado profundamente y la sociedad presenta una nueva realidad; esta circunstancia provoca que el contenido social de las principales estrategias de *Archigram* sea radicalmente distinto al de sus referentes, caracterizándose por un grado de implicación y sensibilidad mucho menor. En general, y principalmente desde la revista que lleva su mismo nombre, se desarrolla una actividad marcada por la proclama de mensajes tan originales como provocativos (recordemos el célebre “el almuerzo preenvasado y congelado es más importante que Palladio”), y por la elaboración de proyectos-discurso de marcado carácter utópico los cuales, más que aportar soluciones a los principales problemas de la sociedad, únicamente parecen especular acerca de las grandes transformaciones que los avances tecnológicos permitirán llevar a cabo con un propósito común: la superación del escenario social propuesto.

Tomemos alguno de los elementos con los que estamos trabajando en este momento: el equipamiento de una ciudad electrificada para hacer de ella una ciudad controlable, limpia, intercambiable y manuable. La vieja batalla entre el hombre, la calle y el vehículo nunca será ganada; simplemente será sobrepasada.⁵²

⁵⁰ CURTIS, William op.cit.

⁵¹ Archigram está formado por los arquitectos Peter Cook, Warren Chalk, Denis Crompton, David Green, Ron Herron y Michael Webb.

⁵² COOK, Peter. Algunas notas sobre el síndrome Archigram. 1967. En *Cuadernos Summa-Nueva Visión* n°3. *El Grupo Archigram*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968

Sintéticamente su metodología consiste en identificar aquellos aspectos de la sociedad más anacrónicos o conflictivos, para posteriormente elaborar una serie de proyectos utópicos que plantean una nueva realidad donde los problemas iniciales han desaparecido. No obstante, tampoco se puede acusar a *Archigram* de olvidarse de su vocación social como arquitectos. La realidad, en cambio, está más cerca de interpretar que, para ellos, muchos de los problemas que antaño eran de primer orden, ahora pasan a ocupar un segundo plano. De esta manera, al no necesitar ya de una inmediata atención, los arquitectos pueden dedicarse a plantear estrategias a largo plazo capaces de reconfigurar la sociedad. Es decir, aunque pueda llevar a confusión, este punto de vista no se traduce en una falta de interés de *Archigram* por los modos de habitar de las personas y por su calidad de vida. De hecho, el propio Warren Chalk en 1967, hacía una aclaración al respecto motivado por las críticas recibidas ya en su momento:

Uno de los equívocos más flagrantes que ha llegado hasta nosotros es que, en última instancia, no estamos interesados en la gente.

[...] Tengo presente algo que escribí en *Archigram 2* y que describe, creo, mi propia actitud personal, al mismo tiempo que trasunta seguramente la actitud de los demás miembros del grupo. Decía entonces: "nuestra preocupación primordial es la gente, los usuarios de nuestros edificios; la edificación es un asunto serio; estamos creando una situación para la gente, un entorno que esté siempre presente, para vivir, dormir, trabajar, actuar y moverse dentro de él; nuestro interés por las personas debe ser real".⁵³

525

En definitiva, podríamos concluir que la manera que tiene *Archigram* de enfocar su preocupación social recurre a unas estrategias en gran parte diferentes a lo que hasta el momento había sido habitual. Para ellos, la manera de contribuir a mejorar los modos de habitar y de relacionarse de la sociedad, pasa por proyectar y construir un nuevo escenario ideal todavía irrealizable, para lo cual es necesario apoyarse y confiar en la evolución tecnológica.

⁵³ CHALK, Warren. La arquitectura como producto del consumidor. 1967. En *Cuadernos Summa-Nueva Visión* nº3. *El Grupo Archigram*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.

AP2.9. CRÍTICA DE LAS CORRIENTES TECNOLÓGICAS: EL FACTOR HUMANO EN LOS NUEVOS CAMINOS PARA LA ARQUITECTURA.

Tras los plateados años 50 y los dorados 60, el Primer Mundo acusa los esfuerzos realizados por mantener el elevado nivel económico y social. La crisis del Estado del bienestar es ya una realidad. Rápidamente contagiada al ámbito de la política, una de sus primeras consecuencias será provocar una reflexión generalizada acerca de la conveniencia del exagerado intervencionismo estatal practicado. Más bien al contrario, es el momento en que el sector privado recupera su protagonismo, revalorizando así los criterios que imponen las 'leyes del mercado'. Estos nuevos principios económicos se basan esencialmente en el fomento de la competitividad, lo que conlleva la exclusión del sistema de los individuos menos eficaces. En definitiva, son los años en los que "la sociedad del bienestar reemplaza al Estado del bienestar".⁵⁴ En el ámbito de la política internacional, desde Gran Bretaña y EE.UU. se impulsa un giro hacia las posturas más conservadoras. Durante la década de los 80, esta tendencia se propaga por unas democracias europeas hasta ese momento mayoritariamente socialdemócratas transformando el panorama político. Simultáneamente, irrumpen con fuerza en occidente los nuevos movimientos sociales: ecologismo, pacifismo y feminismo se convierten en una constante durante los sucesivos años.

527

Superadas en parte las manifestaciones arquitectónicas continuistas —en mayor o menor medida— con el universo del Movimiento Moderno, continúan sucediéndose distintas voces que, además de criticar y oponerse a esta manera de 'construir el mundo', apuntan ya caminos alternativos a recorrer por parte de la arquitectura. En un sentido más concreto, estas voces encuentran su denominador común precisamente en aquello que más los aleja de los ejemplos vistos en el capítulo anterior: su discrepancia sobre la confianza ciega depositada en los avances tecnológicos. No se trata tanto de negar la utilidad de los últimos métodos y técnicas industriales, como de señalar la importancia de otros factores alternativos en el campo de la arquitectura; éstos, generalmente, tienen que ver con cuestiones más propias del género humano, muchas veces vinculados con una connotación de trabajo manual, físico o 'artesano'. Así, figuras por otro lado tan dispares entre sí como John F. Turner, N. J. Habraken o Christopher Alexander, representan distintas alternativas de cómo reconciliar arquitectura y aspiraciones humanas.

El arquitecto británico **John F. Turner** es, por tanto, un claro ejemplo de crítica hacia la excesiva confianza depositada por parte del Movimiento Moderno en los poderosos medios industriales y la consecuente deshumanización

⁵⁴ PAREDES, Javier (coord.) op. cit.

de los ambientes generados. El estudio que realiza Turner sobre las nuevas posibilidades de habitar en arquitectura se centra en países de América Latina⁵⁵ que, como Perú o Brasil, se caracterizan por unas economías mucho más deprimidas que las del contexto europeo. Sin embargo, una de las conclusiones de su investigación será que muchas de las cuestiones y medidas tratadas parecen resultar incluso más adecuadas para países del 'primer mundo' como EE.UU. o el Reino Unido. Así, de alguna manera, aunque critica esa especie de proyecto universalizador característico del Movimiento Moderno, también parece encontrar ciertas pautas comunes a cualquier población de "masas sin preparación", independientemente del país o continente al que pertenezcan. Estas constantes tienen que ver con las necesidades básicas de la sociedad y convergen en una estrategia de actuación general: la participación de los habitantes de una determinada zona en el proceso de construcción de su hábitat. El rasgo diferencial entre estas estrategias viene dado por las diferentes cualidades de cada comunidad. Además, dentro del concepto 'participación popular', Turner incluye una fase propiamente verbal de consultas y diálogo en la determinación de objetivos, y otra fase activa de construcción material. En su opinión, es un error apostar por políticas consistentes en el suministro de productos acabados para la población, tanto por la seguridad de que ignorar la opinión y la situación de los usuarios conduce a un resultado final insatisfactorio, como por la equivocación que supone desde un punto de vista económico, medioambiental⁵⁶ y social no permitir la intervención directa de la tradición popular y los recursos propios.

Por más primitivos que puedan ser, los asentamientos de los "alagados" y las ciudades jóvenes representan el desarrollo de una cultura auténtica. A diferencia de nuestras viviendas urbanas, producidas a escala industrial, grandes consumidoras de energía, rígidas y de una vida cada vez más corta, aquéllas no contaminan el medio ambiente, no ensucian a las personas y no profanan el sentido de la vida. En una palabra, no manchan: a pesar de su pobreza, a menudo espantosa, y

⁵⁵ Turner dedica prácticamente toda su vida a la realización de sus estudios e investigaciones, llegando a vivir durante aproximadamente dieciséis años en el continente americano.

⁵⁶ En las palabras de Turner se advierte la convivencia de un sentimiento ecologista con la sensibilidad hacia las "preexistencias ambientales" a la que, por esos tiempos, Ernesto Nathan Rogers invitaba: "Para combatir el cosmopolitismo, que obra en nombre de un sentimiento universal todavía no suficientemente arraigado y levanta las mismas arquitecturas en Nueva York, en Roma, en Tokio o en Río de Janeiro (en pleno campo del mismo modo que en las ciudades), debemos tratar de armonizar nuestras obras con las preexistencias ambientales, ya sea con la naturaleza, o bien con las creadas históricamente por el ingenio humano". (ROGERS, Ernesto Nathan. *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965).

a pesar de las grandes privaciones personales, las acciones de estas personas son una exaltación de la vida humana.⁵⁷

A modo de inciso, recordemos como exponíamos en el capítulo de la Bauhaus que dentro de la propia institución parecían diferenciarse dos maneras de entender la construcción de viviendas: por un lado, los que como Gropius entendían que lo realmente importante era el establecimiento de un *existenzminimum* con el que llegar a la máxima cantidad de población posible; y por otro lado, los que como Moholy-Nagy entendían que la construcción industrializada no debía conducir a la deshumanización de los ambientes creados. En este contexto, podríamos hablar de Turner como el personaje que, unos cuantos años después, es capaz de conciliar conceptualmente las dos posturas, gracias a su habilidad de detectar los defectos de ambas y enfatizar sus virtudes. Así, el máximo reparto igualitario propio de la optimización de recursos (propuesto por la primera línea) y la especial preocupación por el desarrollo interior de las personas en la producción de viviendas (propuesto por la segunda) convergen en la intervención directa de los usuarios y de sus medios naturales en el proceso de construcción. Lógicamente, señaladas las virtudes esenciales de ambas posturas, quedaría identificar como principal defecto común el carácter exclusivo otorgado a la intervención de la industria.

En cualquier caso, detrás de este discurso, fruto de un proceso profesional de investigación sobre el problema del habitar en la sociedad moderna, está la vocación social como arquitecto de Turner.

529

Si no prestamos atención a las exigencias de quienes deberán vivir con los resultados de nuestra actividad y sí atendemos a quienes deciden qué es 'bueno' y qué es 'malo' para la gente más pobre y menos influyente, habremos de saber con certeza casi matemática que nuestras hipótesis de trabajo serán incorrectas. Lo absurdo del contraste entre los centros urbanos bendecidos por la aprobación oficial y dotados de todos los servicios, pero deshabitados, y los asentamientos ilegales, completamente ocupados, pero desprovistos de servicios, nos enseña algunas cosas sobre nuestra posición personal y sobre nuestra función de profesionales en un mundo en vías de urbanización.⁵⁸

El concepto de compromiso profesional con la sociedad de Turner va más allá de la práctica cotidiana como arquitecto. Al contemplar unos objetivos mucho mayores, también lo serán sus conclusiones, las cuales serán útiles tanto para el resto del colectivo, como para la práctica totalidad de los

⁵⁷ TURNER, John F. *Libertad para construir: El proceso habitual controlado por el usuario*. México: Siglo XXI, 1976.

⁵⁸ TURNER, John F. op.cit.

agentes que intervienen en el ámbito de la construcción, entendido éste desde la gestión (pública o privada) hasta la materialización. Sin ir más lejos, él mismo señala la inconveniencia de la falta de comunicación entre quienes “financian, proyectan y construyen”, y quienes “utilizan y pagan” —asunto por cierto todavía de gran actualidad—. Para Turner, la clave del auténtico origen de la implicación del arquitecto con la sociedad reside en considerar que, si bien como profesionales hay mucho que aprender en la universidad, queda por asimilar un factor que depende más del bagaje vital y de la sensibilidad personal que de la acumulación de conceptos: la dimensión social de la arquitectura. Sin ella, el proceso de formación no estará completo, ya que son nuestros mejores principios y valores personales los que debemos volcar en nuestra producción.

Considerado como uno de los teóricos más importantes del Estructuralismo⁵⁹, el caso del arquitecto holandés **N. J. Habraken** también podemos situarlo en la misma línea crítica respecto al protagonismo absoluto otorgado a la técnica dentro del Movimiento Moderno. Aunque presenta notables diferencias con la figura de Turner, también comparte una misma sensibilidad hacia los temas que probablemente más atención suscitan en el debate arquitectónico internacional entre los años 20 y 60: el problema de la vivienda a gran escala y el de la nueva planificación urbana.

530

En realidad, la de Habraken también será una postura conciliadora entre la línea de confianza plena en la tecnología y la línea de búsqueda de una mayor estimulación del crecimiento personal desde los recursos de la industria; sin embargo, a diferencia de Turner, su posición no estará tan alejada de la ‘tecnológica’. Asimismo, también se diferencian en el grado de concreción y definición, tanto de la exposición de las cuestiones tratadas como de sus propuestas, circunstancia lógica si tenemos en cuenta el mayor tiempo y esfuerzo invertido por el británico en su proceso de investigación.

⁵⁹ La casuística en torno al término Estructuralismo en arquitectura es un tanto curiosa; parece como si la bibliografía de referencia no terminase de ponerse de acuerdo con los contenidos fundamentales, tampoco con su relevancia en la historia de la arquitectura. Así, el célebre libro de William Curtis *La arquitectura moderna desde 1900*, el *Diccionario Akal de la arquitectura del siglo XX* (en sus 1009 páginas) o el *diccionario de Arquitectura moderna de la A a la Z*, ni siquiera mencionan el término; mientras que Kenneth Frampton en su *Historia crítica de la arquitectura moderna* le dedica todo un apartado dentro del capítulo “Lugar producción y escenografía: teoría y práctica internacionales desde 1962”; y a su vez, Alan Colquhoun en su libro *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*, aunque también le dedica un subcapítulo breve, se refiere en todo momento al término “Estructuralismo holandés”.

En su texto paradigmático "Soportes. Una alternativa al alojamiento de masas", Habraken toma como punto de partida el polémico debate acerca de la estandarización del alojamiento desatado en el Amsterdam de 1918 y protagonizado por Berlage y el ingeniero Van der Waerden. Mientras éste último confiaba ciegamente en los medios industriales como único recurso capaz de solucionar el problema de la escasez de alojamiento, Berlage defendía una postura intermedia en la que, si bien acepta los beneficios de los avances técnicos, también comprende la oposición y el recelo manifestado por gran parte de la clase obrera, verdaderos destinatarios de estas medidas. Sin embargo, lejos de intervenir en este debate que se había venido reproduciendo desde sus inicios, Habraken lo aprovecha para identificar el origen de esta problemática universal.

No es mi intención participar, como enésimo contribuyente, en una discusión que dura desde 1918.

[...] Mi propósito cae fuera de todo ello. Me he preguntado: ¿Por qué dura tanto dicho conflicto?!

El hecho de que exista tal conflicto entre el hombre y el método empleado para resolver su escasez de alojamiento desde hace más de medio siglo, ¿no significa que existe una conexión entre estos dos últimos, el método y el fenómeno? ¿no será que la escasez de alojamiento, o, por mejor decir, su aparente insolubilidad, está causada por la antítesis entre hombre y método?

531

[...] El método a que nos hemos referido puede ser descrito como alojamiento de masas. El aspecto del mismo que ha provocado la resistencia de los usuarios es su rechazo de la participación y de la iniciativa del habitante.⁶⁰

Es decir, al igual que Turner, Habraken considera como génesis de todos los desencuentros la imposibilidad de los usuarios de participar en el proceso de la concepción y construcción del alojamiento de masas. Mientras que el británico propone como estrategia la introducción tanto de la tradición arquitectónica vernácula como de la autoconstrucción bien planificada, N.J. Habraken confía el éxito de su propuesta a la diferenciación de dos fases dentro del mencionado proceso: en primer lugar, toda la parte invariable y colectiva del proyecto (soportes), como la estructura o las instalaciones; y en segundo lugar, todo lo relacionado propiamente con la particularización del alojamiento de cada usuario, que introduciría la flexibilización de la partición interior. De esta manera, la industria sería la encargada de procurar

⁶⁰ HABRAKEN, N.J. *Soportes: Una alternativa al alojamiento de masas*. Madrid: Alberto Corazón, 1975.

el abastecimiento óptimo tanto de la 'superestructura', como de los medios y recursos para la satisfacción de las necesidades concretas de cada grupo de individuos que vayan a ocupar una célula habitable.

En cualquier caso, una vez más el trasfondo de todo este discurso es un extraordinario sentimiento de vocación social que, como arquitecto, llevará a Habraken a afirmar, tanto que la buena arquitectura es aquella que cultiva su dimensión social, como que la arquitectura por definición tiene como objetivo mejorar la sociedad.

Como último ejemplo de esta línea de pensamiento crítica con la hegemonía de los avances tecnológicos en la arquitectura del Movimiento Moderno, parece justo al menos mencionar el caso de **Christopher Alexander**. Este arquitecto británico formado en Cambridge y Harvard, junto con un numeroso equipo de colaboradores de la Universidad norteamericana de Berkeley (entre los que destacan Sarah Ishikawa y Murray Silverstein), desarrolla lo que se conoce como la teoría de los *patterns* o patrones.

Esencialmente, se trata de una postura que combina: por un lado, la reivindicación de una serie de pautas o cualidades arquitectónicas que se han venido empleando a lo largo de la historia de la arquitectura, propias de un criterio funcional que conduce a la comodidad humana; y por otro lado, la confianza depositada en la utilización de los medios técnicos propios del presente. Así, aunque en su artículo "Linz Café. Valutazioni dell'autore" publicado en el nº40 de la revista *Lotus internacional* de 1983, recurre a la madera para materializar el proyecto —por motivos de sencillez y velocidad de ejecución—, la mayoría de sus experimentos llevados a cabo en California trabajan en el desarrollo de un sistema constructivo de hormigón inyectado, cuyo objetivo es facilitar y no incrementar (en tiempo y presupuesto) "el corte, ensamblaje y configuración graduales de elementos menores de la construcción".

En cualquier caso, lo que más nos interesa de la figura de Christopher Alexander es la sensibilidad hacia las motivaciones y anhelos propios del género humano que, en última instancia, impregna su discurso arquitectónico. Así, aunque en este caso no se aprecian notables similitudes entre su metodología propuesta y las de Turner o Habraken, sí comparte con ellos esa idea de una arquitectura que, coherente con las verdaderas necesidades de las personas, les permite desarrollarse interior y exteriormente: la arquitectura como un reflejo de sus usuarios.

Aunque todas las construcciones de épocas pasadas se beneficiaban de esa especie de sentido común y de esos *patterns* funcionales que hacen

agradable un edificio... en el fondo, sin embargo, pretendían siempre algo distinto, algo mucho más profundo.

Si observamos la choza de montaña más simple, construida para guardar la hierba en los Alpes, o si consideramos una gran obra, un prodigio, como el Baptisterio de Florencia, veremos que tienen algo en común... ambos son retratos del alma humana.

[...] Mi principal intención es producir algo en lo que una persona se vea reflejada a sí misma, algo de lo que podamos afirmar que es la imagen visible de un mundo en miniatura y poderlo hacer a modo de ofrenda... como un don al universo.⁶¹

⁶¹ ALEXANDER, Christopher. *El Linz Café y el lenguaje de los patterns*. 1983. En HEREU, MONTANER, OLIVERAS op. cit.

AP2.10. NEORRACIONALISMO ITALIANO: RECONCILIACIÓN ENTRE ARQUITECTURA Y MODOS TRADICIONALES DE HABITAR.

Con la derrota del fascismo de Mussolini tras la segunda guerra mundial, Italia inicia un proceso de normalización democrática que le llevará a disfrutar de un gran desarrollo económico. Si hasta ese momento la economía italiana puede considerarse eminentemente agraria, la modernización del país logra que en la década de los 60 su desarrollo industrial sea similar al de Francia o Gran Bretaña. No obstante, las diferencias entre el norte rico y el sur pobre constituyen un desequilibrio —aún en nuestros días— que provoca movimientos migratorios (de las regiones más meridionales a las más septentrionales y del campo a la ciudad) que a su vez originan nuevas tensiones sociales. Las claves de este espectacular crecimiento pueden encontrarse en los beneficios aportados por el Plan Marshall —al igual que para muchos otros países de la Europa occidental—, la participación de Italia en organismos internacionales⁶², y una acertada política económica ayudada por el hallazgo de nuevas fuentes de energía propias.

A lo largo de estas primeras décadas tras la segunda guerra mundial —y en gran medida durante el resto del siglo XX— el contexto social italiano presenta dos grandes referentes: un partido comunista muy bien organizado que ostenta la autoridad moral tras la derrota del fascismo, y una Iglesia Católica⁶³ que influye en la escena política a través de los partidos cristianodemócratas.

535

En realidad, y salvando las distancias, el perfil de muchos de los personajes del neorracionalismo que se describen a continuación, también presenta una dicotomía característica de su procedencia italiana: una inclinación ideológica a la izquierda coherente con el panorama social dominante, y una herencia cultural ‘conservadora’ canalizada a través del legado de la arquitectura clásica. Probablemente a partir de la interacción de estas dos características se puedan abordar la mayoría de las manifestaciones de *La Tendenza*.

En 1959 Reyner Banham inicia, con la publicación del artículo “Neoliberty. La retirada italiana del movimiento moderno”, una guerra abierta entre la revista británica *Architectural Review* (de la que es editor) y la italiana *Casabella*. Motivado por dos números de la publicación de Ernesto Nathan Rogers

⁶² Organismos internacionales como la Comunidad Europea del Carbón y del Acero (CECA) o la Comunidad Económica Europea (CEE), germen de la actual Unión Europea.

⁶³ Con el Concilio Vaticano II de 1962 celebrado bajo el pontificado de Juan XXIII la Iglesia comienza a abandonar la ‘primera línea’ política a favor de su labor de evangelización.

en los que se apostaba por una mirada retrospectiva hacia la arquitectura inmediatamente anterior al período de las vanguardias, Banham reacciona con rotundidad y dureza argumentando porqué considera esta postura como una “regresión infantil”, manifestando todavía su confianza en los valores de la Modernidad.

[...] la importancia duradera de la revolución ocurrida en 1907 reside en que dio a la arquitectura occidental el coraje para mirar adelante y no atrás, para cesar de revivir las formas de cualquier pasado, de clase media o de otra clase. Los logros de los revolucionarios pueden no haber estado a la altura de sus promesas, pero la promesa permanece y es real. Se trata de la promesa de libertad no de *Liberty* o ‘Neoliberty’, la promesa de liberarnos de tener que vestir las ropas desechadas de anteriores culturas, incluso si esas culturas tienen el aire de *tempi felici*.⁶⁴

Aunque a lo largo de la polémica recurre en algún momento al argumento de lo incoherente que resulta retomar la manera de hacer arquitectura de tiempos pasados dentro del nuevo marco propiciado por los avances técnicos, el espíritu general de su mensaje responde mayoritariamente a cuestiones de forma y estilo. Es decir, el componente social de la arquitectura no parece ser el elemento fundamental de debate, sino que es en el ámbito de las ‘vestiduras’ arquitectónicas donde centra sus reflexiones.

536

En realidad, este interés último por las cuestiones más propias del ámbito estético o formal en arquitectura es habitual en la obra de Banham, como se desprende de la lectura de otros textos fundamentales en su trayectoria como *El Brutalismo en arquitectura* o *La Atlántida de Hormigón*. Probablemente el motivo —más allá de cuestiones de índole personal— tenga relación con el hecho de producirse durante un período donde las condiciones sociales no presentan ya la precariedad de antaño, lo que provoca un menor grado de sensibilización hacia estas cuestiones. En cualquier caso, lo que sí es cierto es que el propio Rogers, en su contestación a través de la editorial de *Casabella* titulada “La evolución de la arquitectura. Respuesta al guardián de los frigoríficos”, parece recriminarle a Banham —entre de sus brillantes argumentos— su incapacidad de profundizar en temas decisivos para la arquitectura, más allá de temas formales.

Banham debería haber reconocido con mayor sutileza lo que ya observaron más de una vez nuestros escritores: la lucha continua y dramática de la cultura en general, con las circunstancias de la sociedad italiana (antes, durante y después del fascismo) [...] Habría intuido

⁶⁴ BANHAM, Reyner. *Neoliberty La retirada italiana del Movimiento Moderno*. 1959. En HEREU, MONTANER, OLIVERAS op. cit.

entonces uno de los aspectos más interesantes de nuestra historia: el hecho de que la arquitectura italiana es, en sus ejemplos más válidos, un acto moral y un instrumento de lucha política al menos implícitamente.⁶⁵

En realidad, Ernesto Nathan Rogers —uno de los teóricos de arquitectura más influyentes en la Europa posterior a la segunda guerra mundial— dista mucho de proponer una ruptura con la Modernidad. Más bien al contrario, en numerosas ocasiones expresa abiertamente su idea del gran salto cualitativo que el Movimiento Moderno supone para la historia de la arquitectura, con los cuatro grandes maestros⁶⁶ a la cabeza. En esta línea, se dirige a la nueva generación de arquitectos (surgida un cuarto de siglo después de los maestros) y les avisa de las dos claves de la arquitectura de su tiempo: la consideración de las “preexistencias ambientales” —circunstancia que ejemplifica con la figura de Aalto—, y el peligro de los formalismos. Tal era su creencia en la importancia del testigo heredado de la arquitectura de la Modernidad que llegará a afirmar que “si la bandera de nuestros antecesores inmediatos se llamaba ‘Vanguardia’, la nuestra se denomina ‘Continuidad’”.⁶⁷

Con estos antecedentes, y en la línea de la postura representada por Rogers, *la Tendenza* (o movimiento neorracionalista italiano) conduce a la arquitectura italiana de los años 60 y 70 a recorrer un camino caracterizado por una actitud crítica hacia algunos de los principios constitutivos del Movimiento Moderno (como la excesiva dependencia tecnológica o el funcionalismo radical), y por la elaboración de un discurso tan sólido como propio acerca de las nuevas estrategias arquitectónicas que la sociedad demanda. En palabras de William Curtis, “la ciudad vieja había tenido que adaptarse a lo nuevo, a menudo con resultados desastrosos; pero ahora se pedía que lo nuevo se adaptase a lo viejo”.⁶⁸ En este contexto, los ejercicios tendentes a considerar la ciudad como un campo de experimentos del consumismo megalopolitano, con cabida tanto para las operaciones *ex novo* como para la planificación integral, parecían tener los días contados.

Rechazamos aquí precisamente esta última concepción del funcionalismo inspirada en un ingenuo empirismo según el cual las funciones asumen la forma y constituyen unívocamente el hecho urbano y la arquitectura.

⁶⁵ ROGERS, Ernesto Nathan. *La evolución de la arquitectura. Respuesta al guardián de los frigoríficos*. 1959. En HEREU, MONTANER, OLIVERAS op. cit.

⁶⁶ Para Rogers, los cuatro grandes maestros del Movimiento Moderno son Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier.

⁶⁷ ROGERS, Ernesto Nathan. *La arquitectura moderna después de la generación de los maestros*. 1956. En HEREU, MONTANER, OLIVERAS op. cit.

⁶⁸ CURTIS, William op.cit.

Un tal concepto de función, tomado de la fisiología, asimila la forma a un órgano para el cual las funciones son las que justifican su formación y su desarrollo y las alteraciones de la función implican una alteración de la forma.

[...] La intencionalidad estética y la necesidad que presiden los hechos urbanos y establecen sus complejas relaciones no pueden ser analizadas con ulterioridad.⁶⁹

Esta nueva manera de hacer arquitectura tiene una relación directa con esa asimilación natural de la cultura clásica propia de los arquitectos italianos, y maneja principios básicos como ‘vuelta a las tipologías y formas constructivas tradicionales’ o ‘recuperación de los sentimientos de pertenencia e identidad urbana’, y terminología esencial como ‘memoria’ o ‘monumento’.

Ciertamente, una aproximación somera sobre algunos de los textos más influyentes de la Tendenza (*La arquitectura de la ciudad*, de Aldo Rossi; *La arquitectura como oficio*, de Giorgio Grassi; o *El estudio de los fenómenos urbanos*, de Carlo Aymonino), podría conducir a la equívoca primera impresión de encontrarnos ante uno de esos momentos en la arquitectura donde la temática social está algo olvidada a favor de cuestiones propiamente formales o estéticas. No en vano, la reacción más visible de este colectivo ante el momento de crisis que vive la arquitectura de su tiempo, es la articulación de un discurso que, con mayor incidencia teórica que práctica, invita al aprendizaje arquitectónico derivado del análisis de la ciudad y las tipologías tradicionales (lo que Manfredo Tafuri llamará “crítica tipológica”). Sin embargo, el verdadero trasfondo de todo este esfuerzo colectivo responde fundamentalmente a motivaciones de índole social. Así, el origen de sus reflexiones radica en reconocer que la ciudad del Movimiento Moderno (zonificada) no sólo ha transformado el paisaje urbano, sino que ha modificado los modos naturales de habitar del hombre adquiridos durante siglos de tradición, provocando la alienación del individuo.

En realidad, lo que resulta más interesante de este planteamiento es la originalidad de su sensibilidad social respecto a la mayoría de las manifestaciones vistas hasta este momento. Más centrada en el urbanismo —o mejor en la planificación urbana— que en la mera edificación, la dimensión social del neorracionalismo italiano no se refiere a la vivienda mínima, ni a las clases sociales desfavorecidas, ni a la materialización de un programa político concreto (que en parte también)... sino que toma como objeto de análisis la ciudad en sí misma como hábitat natural del hombre contemporáneo. O lo

⁶⁹ ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

que es lo mismo, podríamos resumir el espíritu general de los arquitectos de *la Tendenza* como un intento honesto y riguroso de recuperar la coherencia entre la arquitectura y los auténticos modos de habitar de las personas.

Este cometido contempla dos fases: la identificación de las principales carencias y limitaciones de la arquitectura del Movimiento Moderno y, a continuación, el comienzo de un minucioso proceso de investigación (inicialmente teórico) acerca de las cualidades arquitectónicas de la ciudad tradicional que han conferido a sus habitantes los máximos niveles de bienestar. Las estrategias e iniciativas propuestas, serán aquellas derivadas del aprendizaje, la recuperación y la reinterpretación, tanto de las formas constructivas de la historia, como de la herencia de la arquitectura vernácula.

Por último, resulta interesante apreciar ciertas semejanzas que se producen con la postura de Christopher Alexander. Éstas tienen que ver con la creencia compartida de que algunos aspectos de la manera de vivir de las personas no cambian con el paso del tiempo, debido a su relación directa con cuestiones propias de la naturaleza humana; consecuentemente, aquellos principios constitutivos de la arquitectura relacionados con esta satisfacción de los usuarios tampoco deberían ser ignorados o descuidados. Es decir, a pesar de las notables diferencias existentes entre *la Tendenza* y el movimiento *Pattern Language*, ambos reivindican la recuperación y revalorización de una serie de factores a los que tradicionalmente la arquitectura había recurrido, con el objeto de contribuir a la construcción de un marco arquitectónico adecuado a las necesidades del ser humano.

AP2.11. POPULISMO: LA ARQUITECTURA COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN DE LA SOCIEDAD DE CONSUMO.

Un fiel reflejo del cambio de mentalidad⁷⁰ que invade occidente durante los años 60, es el triunfo cosechado por John F. Kennedy al frente del partido demócrata en las elecciones presidenciales de EE.UU. A pesar de su prematura muerte⁷¹ tres años después, su sucesor Lyndon B. Johnson será capaz de llevar a cabo a lo largo de la década un gran número de medidas progresistas de índole social, con una especial atención por aquéllas dirigidas a erradicar —al menos oficialmente— la segregación racial. En la misma línea, se realiza un gran esfuerzo institucional para dotar de los servicios más básicos (asistencia sanitaria, educación, pensiones, etc.) a los aproximadamente 35 millones de americanos que viven en la pobreza⁷². Asimismo, los intentos por regenerar los degradados centros urbanos del país y una incipiente política ecologista, ejemplifican una notable preocupación de esta administración norteamericana por el hábitat humano. Sin embargo, a pesar de la opulencia que caracteriza la economía y la sociedad estadounidenses, el conjunto de medidas efectuadas terminará por incrementar el gasto público de tal forma que hará inviable la conquista total del Estado del bienestar.

El arquitecto norteamericano Robert Venturi abandera en muchos aspectos lo que en la historia de la arquitectura reciente se conoce como 'Populismo'.⁷³ Surgido a mediados de los años 60 y junto con el racionalismo italiano de *la Tendenza*, es probablemente la manifestación más significativa del pensamiento posmoderno en arquitectura; si la procedencia de la primera es eminentemente europea, el populismo encuentra en Norteamérica su principal ámbito de actuación. El contexto político, cultural⁷⁴, económico y social del Populismo se explica a partir de un sentimiento de pérdida de identidad y

541

⁷⁰ Véase el capítulo AP2.2 Continuidad de las Corrientes tecnológicas: Arquitectura visionaria para la sociedad del futuro.

⁷¹ John F. Kennedy es asesinado en una visita oficial a la ciudad de Dallas el 22 de noviembre de 1963, provocando una gran conmoción internacional.

⁷² Estas iniciativas se desarrollan mediante la Ley de Igualdad de Oportunidades Económicas. (PAREDES, Javier (coord.) op. cit.

⁷³ FRAMPTON, Kenneth op. cit.

⁷⁴ El sociólogo Randall Collins describe de la siguiente forma este momento cultural: "... el contenido de la cultura moderna se ha vuelto autorreflexivo e irónico. Lo vemos tanto en la cultura pop, con sus temas de alienación privatizada y el nihilismo exhibicionista, y en las oleadas sucesivas de ironización entre los intelectuales, de las cuales el postmodernismo es sólo la última. El contenido del mensaje postmoderno es una ideología de productores culturales en una estructura de mercado altamente piramidal, donde nada de lo que hay a la vista parece tocar tierra firme". (COLLINS,

de un empobrecimiento del entorno urbano, fruto de la instrumentalización que de los principios del Movimiento Moderno había hecho el implacable desarrollismo económico. En palabras de William Curtis: “los arquitectos norteamericanos se veían constantemente degradados a una especie de decoradores de exteriores de los intereses empresariales”.⁷⁵

A grandes rasgos, nos encontramos de nuevo ante uno de esos casos en la producción arquitectónica donde —a primera vista— la dimensión social de la arquitectura no parece constituir un rasgo fundamental dentro de su discurso, o al menos no como venía siendo habitual. Sin embargo, la repercusión e incidencia⁷⁶ de los planteamientos populistas invitan a realizar un análisis más pormenorizado en busca de sus principales argumentos de temática social.

La figura de Robert Venturi⁷⁷ resulta de lo más instructivo a la hora de acercarse a los principios fundamentales del pensamiento populista. Formado como arquitecto en Harvard bajo las enseñanzas de Louis Kahn y becado en la Academia Norteamericana de Roma, el pensamiento de Venturi destila una profunda reacción ante la arquitectura ‘tardomoderna’; es decir, a los aproximadamente veinte últimos años de producción arquitectónica del Movimiento Moderno. Esta matización es importante, no sólo porque él mismo manifiesta abiertamente su agradecimiento por el legado arquitectónico de las figuras de la Modernidad (especialmente Le Corbusier y Aalto), sino porque nos introduce un rasgo fundamental de su discurso: la ambigüedad. Un buen ejemplo lo encontramos en la actitud que mantiene ante Mies. Así, a la vez que expresa la admiración que le merece su obra, es capaz de burlarse de su célebre “less is more” afirmando que “less is a bore”. Pero también es buena muestra de esta ambigüedad, proclamar la seducción que le provoca el paisaje urbano de ocio y casinos propio de Las Vegas, para simultáneamente desvincularse de los valores intrínsecos de este mundo. O incluso ser capaz de elaborar un discurso teórico hábil y perspicaz muy próximo a la idealización, para posteriormente no llegar a describir una verdadera propuesta real de arquitectura posmoderna.

Randall. *Sociología de las filosofías. Una teoría global del cambio intelectual*. Barcelona: Hacer, 2005).

⁷⁵ CURTIS, William op.cit.

⁷⁶ Para la mayoría de los críticos *Complejidad y contradicción en arquitectura* (1966), de Venturi, es junto con *La arquitectura de la ciudad* (1966), de Rossi, el libro más influyente del fin de siglo pasado.

⁷⁷ Otras figuras destacadas dentro del Populismo en arquitectura son Denise Scott Brown, Steven Izenour o Charles Jencks.

Probablemente lo más interesante para nosotros sea aproximarnos a los conceptos de 'diversidad, pertinencia cultural y simbolismo', que Venturi califica como fundamentales para la arquitectura que defiende. En realidad, es su manera de reivindicar una producción arquitectónica acorde a las nuevas necesidades de una sociedad de consumo que, transformada por el avance económico y tecnológico, ya no encuentra solución en la operatividad 'lineal' del Movimiento Moderno. Como es obvio, esta sociedad de consumo poco tiene que ver con aquélla de los años de las vanguardias históricas, cuya precariedad motivó algunas de las reacciones más contundentes en materia de sensibilidad social. Más bien al contrario, se trata de una sociedad capitalista rica que, dominada por el mundo de la gran empresa y la publicidad, requiere de una arquitectura que contribuya a expresar su necesidad de comunicación. Ahora lo indispensable de un edificio no es tanto que proporcione a sus usuarios el máximo grado de satisfacción, como que transmita los valores de dinamismo y progreso de la nueva sociedad (norteamericana). Así, detrás del discurso de Venturi, se advierte la voluntad de establecer las bases de una 'arquitectura verdaderamente americana', a partir de estereotipos tan propios como la calle comercial (*strip* o *main street*), o los 'edificios-anuncio'.

A modo de inciso, puede resultar didáctico recurrir momentáneamente al análisis que de la situación de la arquitectura posmoderna en la Comunidad Valenciana (años 80 aproximadamente) hace la profesora Carmen Jordá.⁷⁸ Básicamente, consiste en considerar como principales causas de los excesos cometidos durante esta etapa la combinación de dos factores: la falta de directrices arquitectónicas sólidas y específicas en una generación de arquitectos joven y entusiasta pero inexperta (tanto por el momento de crisis internacional en arquitectura, como por tratarse de las primeras promociones de la Escuela de Valencia), y el encargo de un gran número de proyectos de promoción estatal (de presupuestos importantes) como consecuencia de la política nacional de dotación pública emprendida por el gobierno socialista desde 1982. Dicho de un modo más sintético y por tanto más extrapolable, podríamos considerar que ante un contexto de crisis de referentes o criterios arquitectónicos, los excesos formales y simbólicos son más susceptibles de producirse cuando el factor económico no es un elemento restrictivo, sino todo lo contrario. Por tanto, si de la mirada y la revisión histórica del Neorracionalismo italiano al historicismo no hay más que un paso, con mayor razón si cabe, en el caso del Populismo americano la figuración o la banalización arquitectónica van casi cogidas de la mano de las pretensiones comunicativas de su arquitectura. En cualquier caso, la verdadera amenaza

⁷⁸ JORDÁ SUCH, Carmen. Arquitectura valenciana: Itinerarios de la historia reciente / Valencian Architecture itineraries from its recent history. *Geometría* n°13. Málaga: Geometría. Semestral, 1992.

de este tipo de peligros ya no es tanto las repercusiones sobre la envolvente o 'tinglado decorado' (*decorated shed*), como que cuestiones prioritarias en arquitectura —alusión a los *patterns* de Christopher Alexander— pasen a un segundo o tercer plano.

En definitiva, en su libro *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Venturi da muestra de su concepto de implicación social del arquitecto, si bien ahora las necesidades de los usuarios no parecen tener el significado de antaño.

La arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria por el hecho de incluir los tradicionales elementos vitrubianos de comodidad, solidez y belleza. Y hoy las necesidades de programa, estructura, equipo mecánico y expresión, incluso en edificios aislados en contextos simples, son diferentes y conflictivas de una manera antes inimaginable. La dimensión y escala creciente de la arquitectura en los planeamientos urbanos y regionales aumentan las dificultades.⁷⁹

⁷⁹ VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972

CONCLUSIONES

Dentro de la **Modernidad**, resulta común a la mayoría de los arquitectos (y artistas) de principios del siglo XX manifestar —junto al espíritu de ruptura característico de los movimientos de vanguardia— gran preocupación e interés por las nuevas necesidades de la población surgidas a tenor de los cambios sociales. Este estado de ánimo estimula el nacimiento de un compromiso colectivo (profesional y personal) y la voluntad de intervenir en todos los ámbitos posibles mediante un planteamiento coherente con el nuevo panorama.

A pesar del mayor protagonismo acaparado por la posterior transformación estilística y formal de las vanguardias, el origen de esta reacción parece encontrarse en el rechazo generalizado hacia las soluciones arquitectónicas (y artísticas) tradicionales, debido a su incapacidad para satisfacer los nuevos modos de vida que reclama la sociedad. Es decir, no se trata de oponerse a un determinado lenguaje arquitectónico (y artístico) debido a un frívolo cambio de gustos o a la imposibilidad de representar las aspiraciones de una determinada clase o colectivo, sino de la necesidad de elaborar unas herramientas adecuadas al nuevo contexto social.

Reconociendo el origen ideológico progresista de la mayoría de los movimientos e 'ismos' del momento, concentrar la atención en la clase obrera respondería a su vez a criterios cuantitativos lógicos, en la medida que en aquellas sociedades industrializadas el proletariado llega a suponer la franja de población mayoritaria. Los grandes flujos migratorios campo-ciudad originados por esa industrialización, habían provocado el florecimiento de una nueva clase social que desborda el crecimiento de las urbes motivando la aparición de unas periferias descontroladas donde las condiciones de vida resultan infrahumanas. Conforme esta clase obrera (y su área de incidencia) aumenta hasta convertirse en el colectivo social más numeroso, el problema ya no es sectorial sino urbano y se hace más y más imprescindible intervenir. Como es lógico, la primera guerra mundial —de manera más directa en los países que intervinieron activamente en la contienda— contribuye de facto a agravar esta situación.

Las viviendas provisionales de los nuevos hombres deben adaptarse a los aviones, tanto en el espacio como sobre la tierra. Una casa así creada también se conservará mañana.

Reconocemos la grandeza de la cultura antigua. No negamos que fue grande para su época. Tampoco discutimos que el proletariado debe conocer la antigüedad clásica y adquirir un punto de vista correcto respecto a ella. Pero negamos decididamente que la antigüedad siga siendo adecuada para nosotros hoy.

[...] ¡Deseamos crear nuevas relaciones para el medio actual, relaciones que no se desarrollan sobre el plano de la antigüedad, sino sobre el plano del presente del día de hoy!⁸⁰

Este rasgo característico de los distintos grupos y movimientos de la época de compartir (más allá de sus diferencias y particularidades) planteamientos o actitudes comunes, muchas veces abarca también consideraciones puntuales, referentes y referencias muy sintomáticas. De hecho, al analizar simultáneamente textos coetáneos de procedencias dispares, se puede comprobar la influencia que recíprocamente ejercen unos sobre otros.

Si por un lado, la adaptación a los aviones que para las nuevas viviendas reclama Malevich conecta directamente con los futuristas o con el propio Le Corbusier, por la fascinación que el mencionado medio de transporte (junto con el mundo de la máquina en general) ejercía sobre todos ellos, por otro lado, también al igual que Adolf Loos, los suprematistas consideran que una solución arquitectónica de la Modernidad debe tener la capacidad de no sucumbir fácilmente ante la dura prueba del paso del tiempo, hasta el punto que ningún motivo de tipo estético debe considerarse razón suficiente para desvirtuarla. La filosofía general consistirá en elaborar propuestas que partan de una premisa: satisfacer honestamente unas determinadas necesidades iniciales para así garantizar que su resultado formal tenga garantías de una adecuada durabilidad en el tiempo (probablemente hasta que estas necesidades que lo motivaron evolucionen y vuelvan a cambiar). Concretamente Loos, llevando el razonamiento más allá del ámbito arquitectónico, afirmará que:

El cambio del ornamento trae como consecuencia una pronta desvaloración del producto del trabajo. El tiempo del trabajador, el material empleado, son capitales que se derrochan. He enunciado la siguiente idea: La forma de un objeto, debe ser tolerable al tiempo que dure físicamente.⁸¹

Si bien el caso del mencionado **Le Corbusier** merecería una monografía aparte, en el preámbulo de la primera edición de su libro *Vers une Architecture*, encontramos una muestra de cómo entendía, durante el período de las vanguardias, la vocación social del arquitecto. En él, Le Corbusier hace una especie de breve análisis acerca de la situación que vive la arquitectura del

⁸⁰ MALEVICH, Kasimir. *Manifiesto suprematista Unovis*. 1924. En HEREU, MONTANER, OLIVERAS op. cit.

⁸¹ Ornamento y delito. 1908. En LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

momento, señalando los puntos conflictivos y aportando las claves para reconducirla.

Los aviones.

El avión es un producto de alta selección.

La lección del avión reside en la lógica que ha presidido el planteamiento del problema y su realización.

El problema de la casa todavía no se ha planteado.

Las casas actuales de la arquitectura ya no responden a nuestras necesidades.

Sin embargo, existen estándares para la vivienda.

La mecánica lleva en sí el factor de economía, que selecciona.

La casa es una máquina para habitar.⁸²

Aunque no llega a expresarlo de manera explícita —debido en parte al carácter conciso y casi telegráfico del texto—, el mensaje de su discurso plantea una denuncia: la incapacidad de la arquitectura tradicional para satisfacer las nuevas necesidades de la población, o mejor, del hombre de la Modernidad. Posteriormente, se apresura a proponer desde ese momento la casa como una “máquina para habitar”, acuñando para la posteridad este famoso eslogan del funcionalismo. Es decir, implícitamente, Le Corbusier —al igual que otros muchos— está acotando como ámbito fundamental de la discusión sobre los objetivos de la nueva arquitectura el tema de la vivienda, por lo que probablemente, en lugar de hablar de “las nuevas necesidades del hombre de la Modernidad”, sería más ajustado referirse a las “nuevas necesidades de habitar del hombre de la Modernidad”. Complementariamente, aborda el asunto desde un punto de vista socioeconómico, proponiendo el abastecimiento masivo de viviendas como respuesta al gran crecimiento de la población urbana originado por la industrialización y la modernización de la sociedad: “debemos crear el estado de ánimo de la producción en serie; el estado de ánimo de la construcción en serie de casas”.⁸³

549

En definitiva, la omnipresente figura de Le Corbusier —a modo de ‘puente’ entre la época de formación y crecimiento del Movimiento Moderno y sus años de madurez y predominio—, nos sirve para reflexionar acerca del cambio que, respecto a la concepción de su dimensión social, se produce en el seno de la arquitectura de la Modernidad. De alguna manera, ésta pasa de recurrir a los procesos productivos de la industria como mecanismo para satisfacer óptimamente las necesidades de la población, a convertirse ella misma en el

⁸² Estética del ingeniero, arquitectura. 1923. En LE CORBUSIER. Hacia una arquitectura. Buenos Aires: Poseidón, 1964.

⁸³ Estética del ingeniero, arquitectura. En LE CORBUSIER op. cit.

medio para materializar los intereses económicos del poder industrial. Previo a este desenlace, la arquitectura de la Modernidad habrá atravesado una fase donde la estandarización universal de los modos de vida y las relaciones sociales del 'positivizado' hombre del Movimiento Moderno parece ser el fin a conquistar. Es decir, a grandes rasgos, podríamos hablar de la siguiente secuencia (cronológica): una incipiente arquitectura de la Modernidad, sin un lenguaje único, ni postura común respecto a la intervención de los medios de la industria en el proceso arquitectónico, muy sensibilizada hacia una temática social que en gran parte ha motivado su aparición; una arquitectura de la Modernidad, con un marcado acento funcionalista y racionalista ya confiada en la aplicación definitiva de los avances técnicos, preocupada especialmente por el problema de la vivienda; y una arquitectura de la Modernidad, ya universalizada, que se apropia de los principios positivistas y que pretende configurar la sociedad a su imagen y semejanza.

Uno de los principales rasgos distintivos de la arquitectura capitulada como '**continuidad y crisis de la Modernidad**', es la insinuación de todo un mundo de aspiraciones distintas a lo que ésta había representado (o representa). Aunque obviamente las cualidades y la intensidad de esta actitud crítica difieren de unas manifestaciones a otras, desde el discurso de Van Eyck hasta el de Venturi y frente a las grandes diferencias de lenguaje arquitectónico que se produce entre algunas de ellas, encontramos una serie de elementos comunes y principios compartidos dentro del ámbito de sus respectivas relaciones entre arquitectura y sociedad. Si a grandes rasgos el sustrato filosófico e intelectual del Movimiento Moderno es el cientifismo y el positivismo, ahora lo serán todos aquellos 'ismos' derivados del pensamiento posmoderno, como el estructuralismo.

Originadas al final de la acotación temporal contemplada (hacia la segunda mitad de los años 1960), las dos principales corrientes de esa actitud crítica, Neorracionalismo y Populismo, interaccionan una vez más con una determinada realidad social. Tras aproximadamente medio siglo, la sociedad representativa del momento poco tiene ya que ver con aquélla vista en las primeras décadas. En un contexto socioeconómico mucho más favorable, la precariedad social de antaño se circunscribe ahora a los sectores más desfavorecidos de la población, que ni de lejos suponen un porcentaje tan mayoritario como aquella hacinada clase trabajadora. Debido al gran crecimiento económico inducido por el auge de la industria y como resultado de todas las iniciativas realizadas durante el período, el antiguo proletariado se ha integrado en la estructura de la ciudad (con mayor o menor fortuna) inaugurando la aparición de la clase media propia de los países capitalistas. Claramente mayoritaria, esta nueva clase media supone el principal objeto de estudio e interés por parte de los arquitectos: si antes resultaba prioritaria

la dotación de las condiciones mínimas de vida en la vivienda y la ciudad, ahora, en gran parte superado este escollo, el objetivo será la consolidación del 'Estado del bienestar'. Cubiertas las carencias más inmediatas, desde la arquitectura (tanto urbanismo como edificación) las estrategias se dirigen a satisfacer aquellas necesidades más propias del espíritu o la naturaleza humana, vinculadas a los modos de habitar y relacionarse de las personas. Según el caso y la interpretación, la metodología elegida será más propia de la alta tecnología, de los principios de ordenación urbana clásicos, de la asimilación de la cultura popular, etc.

En cualquier caso, Neorracionalismo y Populismo, se desarrollan en un terreno convenientemente abonado por las anteriores voces discordantes con la Modernidad. Entre ambas existen puntos comunes, como la pretendida idea de coherencia entre arquitectura y referentes sociales, o la recuperación de la tradición⁸⁴ y la memoria —si bien ésta última muchas veces se quedó en mera banalización, especialmente para los populistas—. Aunque con distintos matices dentro de sus respectivas dialécticas, también coinciden en la alusión y el manejo de dos principios fundamentales: la participación y la comunicación.

Estos términos conectan directamente con las denuncias que en esta línea ya realiza el Team 10 en el último CIAM de Otterlo de 1959, y en especial con la trayectoria de figuras como Aldo van Eyck o los Smithson. Si además tenemos en cuenta otros ejemplos como el de Habraken o Turner (quien no obstante sí centraba su discurso en los sectores más humildes de la población), resulta que esa voluntad de integrar en el proceso arquitectónico las voces de sus futuros usuarios se convierte en denominador común del período. De esta manera, el resultado final de la arquitectura no sólo será más satisfactorio para la sociedad, sino que llegará a transmitir y reflejar adecuadamente los modos de vida de las personas.

El método a que nos hemos referido puede ser descrito como alojamiento de masas. El aspecto del mismo que ha provocado la resistencia de los

84 Robert Venturi afirma en *Complejidad y contradicción en arquitectura* que "La tradición no puede heredarse, sólo puede obtenerse mediante un gran esfuerzo. Duplica, en primer lugar, el sentido histórico, que podemos decir es indispensable para cualquiera que quiera continuar siendo poeta después de los veinticinco años; y el sentido histórico implica percepción, no solamente del pasado como pasado, sino del pasado como presente; el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solamente con su generación en la sangre, sino con el sentimiento de toda la literatura europea... tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo". (VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972).

usuarios es su rechazo de la participación y de la iniciativa del habitante. Si además llegamos a probar nuestra tesis según la cual la escasez de alojamiento es sin lugar a dudas el resultado de la sorda lucha entre hombre y método, ello supondrá la condena del alojamiento de masas. Significará que el *modus operandi* que hasta ahora se ha seguido nos ha impedido proveer en clase y cantidad el alojamiento que necesitamos.

La conclusión será que hay que aceptar la vuelta a la consulta y participación de los usuarios en su sentido más literal.⁸⁵

Especialmente en el Populismo, esta reivindicación de la comunicación en la arquitectura tiene como consecuencia la ruptura con el elitismo que había caracterizado el mundo artístico hasta ese momento. De hecho, en el ámbito arquitectónico debemos pensar que, a pesar del 'colonialismo' del Movimiento Moderno, referentes fundamentales como los CIAM o las reuniones del Team 10 se reducían a un grupo exclusivo⁸⁶ de participantes, independientemente de la trascendencia y repercusión de sus manifestaciones. Como es lógico, en el caso americano esto tiene una relación directa con el *Pop Art* y la idea de la comunicación de las masas —no en vano, EE.UU ha aportado al mundo del arte la elevación a objeto artístico del material de consumo—, contribuyendo directa o indirectamente a la ya comentada participación e interacción con los usuarios.

552

De ahí mis primeras definiciones de la Arquitectura Posmoderna como evolucionaria. Mitad moderna y mitad otra cosa, generalmente un lenguaje constructivo tradicional y regional. La principal razón de este híbrido tiene claramente que ver con las presiones contrarias ejercidas sobre el movimiento. Los arquitectos que quisieran superar el impase moderno, o el fracaso de su comunicación con el usuario, debían utilizar un lenguaje parcialmente comprensible, un simbolismo local y tradicional.⁸⁷

⁸⁵ HABRAKEN, N.J. *Soportes: Una alternativa al alojamiento de masas*. Madrid: Alberto Corazón, 1975.

⁸⁶ A modo de ejemplo, en la reunión de 1966 del Team 10 en Urbino (Italia), los Smithson defienden que únicamente esté integrada por arquitectos, oponiéndose a invitar a profesionales de otras disciplinas relacionadas —como críticos, historiadores o artistas—, lo que les llevará a enfrentarse a De Carlo —su organizador— y finalmente a no asistir.

⁸⁷ JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980

Retomando la idea de secuencia cronológica comenzada para el bloque anterior, en este segundo de “continuidad y crisis de la Modernidad” podríamos esbozar la siguiente aproximación: una arquitectura ‘tardomoderna’, con un lenguaje todavía racional y tecnológico, que percatándose de las consecuencias negativas del reduccionismo conceptual del período anterior propone retomar la preocupación por las inquietudes de las diferentes individualidades que, en suma, conforman la sociedad; y una arquitectura posmoderna, sin un lenguaje compartido ni punto de vista común respecto a su relación con la industria, que rompe con este período inmediatamente anterior, más por cuestiones de forma o envoltorio, que por un salto cualitativo importante en su manera de responder ante los modos reales de habitar y relacionarse de la sociedad.

En definitiva, tras esta serie de reflexiones, si algo parece evidente es la relación que, de manera directa y prioritaria, se establece entre arquitectura y sociedad. Si bien factores fundamentales como la política y la economía son ineludibles a la hora de considerar el complejo sistema de interrelaciones que se produce entre todos ellos, estos dos parecen tener una mayor incidencia sobre el terreno social que sobre el arquitectónico. Es decir, el conjunto de obstáculos, carencias y aspiraciones que caracterizan una sociedad se presenta como el principal estímulo a la hora de configurar una determinada postura arquitectónica, y a su vez, ésta encuentra en los factores anteriormente mencionados (además de algún otro, como el sustrato cultural o filosófico) los matices fundamentales que la singularizan.

553

Recurriendo a una notable simplificación, diríamos que si inicialmente una determinada intención política condiciona la situación económica de un país o territorio —junto a factores fundamentales, como por ejemplo la interdependencia comercial—, a su vez ésta repercute trascendentalmente sobre la verdadera y principal motivación de cualquiera de las distintas manifestaciones arquitectónicas analizadas: las condiciones de vida de la población. En este sentido, volviendo atrás, podríamos apreciar cómo cualquiera de los casos contemplados encuentra su auténtico *leitmotiv* en los anhelos y necesidades propias de su respectiva sociedad, recibiendo a través de ésta una primera influencia (indirecta) del medio político y económico. A su vez, estos factores también van a desarrollar un efecto directo sobre la arquitectura. Identificados principalmente tanto en la disponibilidad de medios materiales y técnicos, como en el manejo de una determinada sensibilidad a la hora de percibir la realidad y configurar la obra arquitectónica, la política o la economía desempeñan el papel de influir en la mentalidad y actividad de los arquitectos, caracterizando así esa relación entre sociedad y arquitectura.

Por tanto, aunque indudablemente una determinada ideología puede ser un factor fundamental en la formación de la sensibilidad profesional, más allá

de condicionar el tipo de interpretación o el tipo de respuesta arquitectónica dada ante una realidad social concreta, en ningún caso supone que ésta sea distinta de la que es. Incluso en el caso de la vanguardia rusa, si bien es cierto que se produce una instrumentalización de la arquitectura por parte de una ideología política que pretende materializar un modelo teórico de sociedad, previo a toda esta estrategia está la auténtica motivación, que no es otra que un panorama social desalentador donde las desigualdades sociales y el alto y generalizado índice de pobreza eran la tónica dominante. Asimismo, la disposición de unos determinados medios económicos puede ser un factor decisivo a la hora de orientar y decidir el tipo de solución propuesta. Si por un lado en el caso del populismo norteamericano la posibilidad de presupuestos desahogados contribuye al exceso de figuración, en los incipientes años de la Bauhaus la circunstancia contraria motiva la necesidad de ajustar al máximo el concepto del *existenzminimum*.

Por último, con la voluntad de plasmar esencialmente esta idea de la relación directa y primordial entre sociedad y arquitectura, podríamos realizar un último repaso acerca de los contenidos tratados:

En el caso de aquella incipiente arquitectura de la Modernidad (Expresionismo, Futurismo, De Stijl o Vanguardia Rusa), una sociedad que aún no ha digerido las consecuencias sociales de la industrialización presenta una gran problemática: la precariedad de las condiciones de vida de la numerosa clase trabajadora. Bajo distintos puntos de vista de cómo introducir los avances técnicos, las premisas políticas o la creatividad, estos arquitectos encuentran en la satisfacción de las necesidades más básicas e inmediatas de la población el principal motor de su actividad.

En el caso de la arquitectura de la Modernidad posterior a la primera guerra mundial (Bauhaus) más consolidada y funcionalista, la sociedad arrastra —agravados si cabe— los mismos problemas básicos de la fase anterior. Con una actitud compartida respecto al concepto de estándar o mínimo existencial de la población, el tema de la vivienda mínima se convierte ahora en el principal caballo de batalla del colectivo.

En el caso del período de madurez de la arquitectura de la Modernidad (los CIAM y la consolidación del Movimiento Moderno), un progresivamente renovado grupo de protagonistas, con mayor poder cada vez, reacciona nuevamente ante las necesidades de la población, con idéntica confianza en los medios técnicos y desde una estrategia más ambiciosa que abarca todas las escalas posibles, desde el urbanismo hasta los utensilios domésticos. Con el tiempo, esa voluntad de dotar al mayor número de personas con el mayor grado de satisfacción posible a través de planteamientos productivistas,

degenerará en un reduccionismo conceptual incapaz de satisfacer las distintas inquietudes y aspiraciones de un hombre tan imperfecto como real.

En el caso de la arquitectura 'tardomoderna' (Team 10 y Continuidad/Crisis de las corrientes tecnológicas), una sociedad que ha resuelto en gran medida sus necesidades más inmediatas (mínimas) está casi preparada para dar un nuevo paso: la optimización de sus condiciones de vida. Así, ya desprovistos del compromiso de garantizar un *existenzminimum* a la población, los arquitectos se proponen investigar acerca de esas olvidadas necesidades espirituales de las personas, potencialmente reflejadas en los modos de habitar y relacionarse.

Por último, en el caso de la arquitectura posmoderna (Neorracionalismo italiano y Populismo), nos encontramos a grandes rasgos con una sociedad que, aunque con muchas imperfecciones y contratiempos, disfruta de un considerable grado de riqueza y bienestar. Lejos de conformarse con una situación en gran parte heredada, estos arquitectos encuentran nuevamente en las limitaciones y anhelos de la población su principal estímulo, identificados en este caso en una especie de pérdida de identidad cultural. Con notables diferencias según la localización, su estrategia consiste en incorporar a la arquitectura del momento —a diferencia de los primitivos de la Modernidad no reniegan de las manifestaciones arquitectónicas o artísticas anteriores— aquellas enseñanzas aprendidas de la tradición popular. Esta puesta en valor de las raíces culturales de la sociedad a través de la arquitectura 'local', tan sólo puede tener el efecto de identificar una población con sus referentes urbanos mejorando así su estilo de vida.

AP3. CATALOGACIÓN DEL MATERIAL GRÁFICO CONSULTADO

A. ARCHIVO PRIVADO DEL CLIENTE: OBISPADO DE RÓTERDAM

1. PLANOS ARQUITECTÓNICOS

1.1. PLANOS NO FECHADOS. PROYECTO EN FASE INICIAL

No se puede considerar que los planos detallados a continuación pertenezcan a un mismo juego, debido tanto a la inexistencia (en la mayoría de los casos) de fecha, autoría, o nombre propio, como a la ausencia de rasgos comunes en la maquetación o rotulación de los mismos. No obstante, la inclusión de todos ellos en este epígrafe no sólo es debido a la opción por descarte del resto de juegos, sino porque —como se explicará más adelante— todos ellos tienen en común contener información arquitectónica que remite a las primeras fases de desarrollo del proyecto; es decir, al proceso de diseño y delineación posterior al período de bocetos iniciales.

1. Planta de situación

Nombre propio del plano: no
Fecha: no
Firma o nombre (autoría): no
Escala: no

2. Planta cota cero con entorno inmediato

Nombre propio del plano: no
Fecha: no
Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck
Escala: no

561

De este plano se ha localizado el original en el archivo de Aldo van Eyck en la carpeta de los bocetos originales del proyecto.

3. Plano de alzado principal

Nombre propio del plano: no
Fecha: no
Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck
Escala: no

4. Plano topográfico de secciones del terreno

Nombre propio del plano: no
Fecha: no
Firma o nombre (autoría): no
Escala: no

Como bien se desprende de la ficha, poca o ninguna información complementaria ofrecía este plano para su específica ordenación. Por otro

lado, también es lógico pensar que este plano fuera ejecutado por la ingeniería vinculada al proyecto, antes que por el propio estudio del arquitecto.

1.2. JUEGO DE PLANOS DE ALDO VAN EYCK EN FASE INICIAL DE PROYECTO. NO FECHADOS

Se trata de una situación bastante parecida a la del anterior grupo de planos, con la salvedad que, en este caso, sí existe un formato tipo en todos ellos, además de una nomenclatura propia (e incluso correlativa) con la excepción del último plano reseñado. Por otro lado, a pesar de la ausencia de fechas o carátulas, se hace evidente que forman parte de un juego mayor por las indicaciones en los planos de planta que indica que hay previstas secciones generales del edificio, tanto longitudinales ("a", "b" y "c") como transversales ("d", "e", "f" y "g").

Por otro lado, todo hace pensar que se trata de un juego de planos incompleto. En este sentido y teniendo en cuenta el cuidado y minuciosidad con el que los responsables del material arquitectónico de la Iglesia lo han estado manteniendo, la hipótesis más probable sea que los planos disponibles respondan estrictamente a las copias suministradas en su momento por el estudio del arquitecto, más que la posibilidad de que se hayan destruido o extraviado algunos de ellos.

562

1. Planta cota cero con entorno inmediato

Nombre propio del plano: blad 3

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

2. Planta primera

Nombre propio del plano: blad 4

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

3. Alzados y secciones

Nombre propio del plano: blad 5

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

Concretamente el plano incluye: alzado noreste, sección longitudinal aa, sección longitudinal bb, sección longitudinal cc y alzado suroeste (principal).

Podemos considerar que este plano está repetido varias veces ya que existe hasta seis copias prácticamente idénticas salvo por algunos detalles menores, a excepción de un séptimo plano en un formato menor (aproximadamente un A3 extendido) que tan sólo recoge los dos alzados, no así las secciones longitudinales.

4. Secciones transversales

Nombre propio del plano: blad 6

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

Concretamente el plano incluye: sección transversal dd, sección transversal ee, sección transversal ff y sección transversal gg.

563

Podemos considerar que este plano está repetido varias veces ya que existe hasta dos copias prácticamente idénticas salvo por algunos detalles menores.

5. Plano constructivo de planta baja

Nombre propio del plano: blad 7

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

6. Plano constructivo de planta baja

Nombre propio del plano: blad 8

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

Se trata de un plano que aporta prácticamente la misma información que el anterior acerca del forjado de planta baja, compartiendo incluso un formato próximo al A2 extendido. A diferencia del anterior en cambio, en este plano se marcan las líneas de corte de las tres secciones longitudinales y las cuatro transversales realizadas.

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

7. Planta primera

Nombre propio del plano: blad 9

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

Aquí nos encontramos prácticamente con la misma información y formato que lo descrito en el plano de planta primera de este grupo ("blad 4").

8. Planta de cubiertas

Nombre propio del plano: blad 10

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

9. Plano detallado de planta y sección

Nombre propio del plano: no

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

10. Planta baja (superficies)

Nombre propio del plano: no

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): no

Escala: no

1.3. JUEGO DE PLANOS "VERANO DE 1965"

Tan sólo tres planos configuran este juego: una planta de cota cero, una planta primera y un estudio a mano alzada sobre la modulación de la planta. Además de las explícitas fechas rotuladas que los relacionan cronológicamente, la información arquitectónica tratada en ellos es coherente y corrobora que constituyen un grupo pequeño pero diferenciado.

1. Esquema/estudio de la modulación de la planta

Nombre propio del plano: no

Fecha: 29/06/1965

Firma o nombre (autoría): no

Escala: no

2. Planta cota cero con entorno inmediato

Nombre propio del plano: no

Fecha: 29/06/1965

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

De este plano se ha localizado el original en el archivo de Aldo van Eyck en la carpeta de los bocetos originales del proyecto.

565

3. Planta primera

Nombre propio del plano: no

Fecha: 3/07/1965

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

De este plano se ha localizado el original en el archivo de Aldo van Eyck en la carpeta de los bocetos originales del proyecto.

1.4. JUEGO DE PLANOS "8/11/1965"

1. Planta de situación

Nombre propio del plano: blad 8

Fecha: 8/11/1965

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

2. **Planta bajo rasante**

Nombre propio del plano: blad 9

Fecha: 8/11/1965

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

3. **Planta cota cero**

Nombre propio del plano: blad 10

Fecha: 8/11/1965

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

4. **Planta primera**

Nombre propio del plano: blad 11

Fecha: 8/11/1965

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

5. **Secciones longitudinales**

Nombre propio del plano: blad 12

Fecha: 8/11/1965

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

Este plano formato A1 recoge la sección longitudinal AA, la sección longitudinal BB y la sección longitudinal CC.

1.5. **JUEGO DE PLANOS "3/02/1966"**

1. **Planta cota cero**

Nombre propio del plano: blad 1

Fecha: 3/02/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

Podemos considerar que este plano está repetido varias veces ya que existe hasta dos copias prácticamente idénticas salvo por algunos detalles menores.

2. Planta primera

Nombre propio del plano: blad 2

Fecha: 3/02/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

Podemos considerar que este plano está repetido varias veces ya que existe hasta dos copias prácticamente idénticas salvo por algunos detalles menores.

3. Alzados longitudinales + detalles en sección

Nombre propio del plano: blad 3

Fecha: 3/02/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

1.6. JUEGO DE PLANOS "17/04/1966"

Se trata de un único plano el que integra este ítem. Su fecha explícitamente rotulada y las diferencias detectadas respecto a los grupos más próximos susceptibles de haberlo incorporado invitaban a clasificarlo de este modo.

567

1. Planta de situación y Planta primera

Nombre propio del plano: blad 2

Fecha: 17/04/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:100 y 1:500

1.7. JUEGO DE PLANOS "10/05/1966"

Se trata de un juego de planos elaborado por el estudio de arquitectura de Aldo van Eyck. Básicamente y aparte de una misma maquetación, todos los planos pertenecientes a este grupo presentan en su casillero la cifra 10/5/66, lo que en principio significa que recoge una solución del proyecto bastante prematura ya que, si bien el encargo es de mediados de 1963, éste no se empieza a construir hasta finales de 1968; y en cualquier caso, el análisis de todos los planos existentes permite afirmar que entre la solución de proyecto manejada por estas fechas y la recogida en los planos de la última versión hallada existen importantes diferencias.

Sin embargo, la información arquitectónica contenida dentro de este juego de 10/5/66 no es siempre coherente: junto a los planos que recogen la propuesta

de proyecto planteada por esas fechas existen otros en los que se representa una solución mucho más avanzada —cronológicamente hablando—. El motivo es porque muchas veces la manera de trabajar en aquella época era aprovechar planos ya existentes para dibujar encima las nuevas versiones planteadas, generalmente con la colaboración previa de una maquina de copia de planos. En algunas ocasiones estos ‘nuevos’ planos sí recogen una nueva fecha de modificación que ilustra y acota en el tiempo estas soluciones posteriores por tanto a 10/5/66 (fecha que como consecuencia de este *modus operandi* descrito sigue presente en el casillero).

Por otro lado, en la zona dedicada a incluir fechas dentro de la propia carátula de los planos, unas pequeñas casillas se rellenan a mano con una información doble: unas iniciales (en la parte superior del recuadro) y una fecha. Las fechas presentan varias alternativas desde el 10/05/1965 en adelante, pero las iniciales tan sólo recogen dos posibilidades: “A.” o “th. b.”. La hipótesis es que “th. b.” hace referencia al arquitecto Theo Bosch, quien previamente a asociarse con Aldo van Eyck, debió colaborar en su estudio de arquitectura.¹ Muchas veces y para mayor complejidad, esta circunstancia se produce en varios planos con idéntico nombre y mismo tipo de información arquitectónica; es decir, existen ‘copias’ de mismo plano que no representan un mismo estadio del proyecto dentro de la evolución del mismo. Como es lógico, la última fecha escrita en este apartado del casillero es la que condicionará en la mayoría de las ocasiones la información arquitectónica contenida y, por tanto, la clasificación del plano dentro de la evolución del proyecto.

568

1. **Planta de situación**

Nombre propio del plano: blad 1

Fecha: 24/05/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:200

¹ En su libro *Aldo van Eyck Works*, Vincent Ligtelijn acota la colaboración de Aldo van Eyck y Theo Bosch bajo la firma “Van Eyck & Bosch” entre los años 1971 y 1982. No obstante, consultado el asunto en una conversación con Tess van Eyck Wickham (hija del maestro neerlandés), ésta confirma que es probable que por esas fechas Theo Bosch estuviera colaborando para el estudio de su padre, si bien considera que, en ese caso, sus funciones no debieron ir mucho más allá de la mera delineación. Ciertamente, en las conversaciones mantenidas durante el verano de 2011 con Louis J.W. Berger (párroco de la Iglesia Pastor van Ars) y con José Ten Bergé (administradora de la misma) —testigos directos de todo el proceso de encargo, diseño y construcción del edificio—, ninguno de ellos nombró que tratara o conociera nunca otro arquitecto que no fuera Aldo van Eyck.

En este plano, al igual que algunos otros del juego, la última inscripción hecha en el apartado de la carátula dedicado a las fechas de revisión es "A. 24/5/66". Tamaño del plano: 80 x 120 centímetros.

Existen tres copias de este "blad 1" con la misma información arquitectónica que este plano descrito pero con fechas de revisión últimas distintas entre ellos cuatro, a saber: 1º "A. 24/5/66", 2º "th. b. 6/6/66", 3º "th. b. 6/7/66" y 4º "th. b. 6/7/66".

2. Planta cota cero + planta primera + plantas de cimentación

Nombre propio del plano: blad 2

Fecha: 24/05/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:100

Existen dos copias de este "blad 2" con la misma información arquitectónica que este plano descrito pero con fechas de revisión últimas distintas entre ellos tres, a saber: 1º "A. 24/5/66", 2º "A. 24/5/66" y 3º "th. b. 6/6/66".

Existe un segundo "blad 2" con el mismo tipo de información arquitectónica pero que refleja una solución ligeramente más evolucionada. Su última inscripción cronológica en el correspondiente apartado de la carátula es: "th. b. 6/6/66".

569

3. Planta cota cero + planta primera + plantas de cimentación

Nombre propio del plano: blad 2

Fecha: 10/05/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:100

Aunque la fecha principal de la carátula es 10/5/66, este es uno de esos claros ejemplos en que la información arquitectónica tratada contenida remite a una solución más evolucionada. Además, una fecha de revisión rotulada sitúa este plano en este grupo: "th. b. 30/1/68". Además, este plano incluye una tercera fecha incluso algo posterior marcada mediante un sello de registro u *ontvangen*: 27/03/1968.

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

4. Alzados y secciones generales

Nombre propio del plano: blad 3

Fecha: 24/05/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:100

Se trata de un plano de gran tamaño (80 x 130 centímetros) que recoge la siguiente información del proyecto: alzado suroeste (principal), alzado noroeste, alzado noreste, alzado sureste, sección AA, sección BB, sección CC y sección DD.

Aparte de este plano, existen otros tres "blad 3" o copias que contienen básicamente la misma información. La particularidad es que cada uno de estos cuatro planos tiene una fecha última de revisión diferente, a saber: 1º "A. 24/5/66", 2º "th. b. 7/6/66", 3º "th. b. 8/7/66" y 4º "th. b. 8/7/66".

5. Alzados y secciones generales

Nombre propio del plano: blad 3

Fecha: 10/05/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:100

Aunque la fecha principal de la carátula es 10/5/66, este es uno de esos claros ejemplos en que la información arquitectónica tratada contenida remite a una solución más evolucionada. Además, una fecha de revisión rotulada sitúa este plano en este grupo: "th. b. 30/1/68".

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

6. Detalles constructivos de la cimentación

Nombre propio del plano: blad 4

Fecha: 24/05/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:5

Cinco detalles constructivos a escala 1:5 se representan en un formato 80 x 130 centímetros.

Aparte de este plano, existen otros tres "blad 4" o copias que contienen básicamente la misma información. La particularidad es que cada uno de estos cuatro planos tiene una fecha última de revisión diferente, a saber: 1º "A. 24/5/66", 2º "A. 24/5/66", 3º "th. b. 9/6/66" y 4º "th. b. 6/7/66".

7. Detalles constructivos generales

Nombre propio del plano: blad 5

Fecha: 24/05/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:5 (aunque la carátula en una clara errata dice 1:100)

Este plano congrega ocho detalles constructivos generales del edificio (no de la cimentación) en un formato 80 x 130 centímetros.

8. Detalles constructivos generales

Nombre propio del plano: blad 5

Fecha: 8/06/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:5 (aunque la carátula en una clara errata dice 1:100)

Este plano (que está por duplicado) comparte nombre e información arquitectónica con el inmediatamente anterior, pero no se trata de una copia con distinta fecha de revisión. A diferencia de todos los demás en este nivel, su fecha de casillero no es 10/05/1966, sino 8/06/1966. Complementariamente, la última fecha de revisión anotada en la carátula es "8/7/66", esta vez sin iniciales precediendo a los números. Además, su formato es también distinto (80 x 110 centímetros) y, sobretodo, la disposición y número de detalles constructivos es diferente (seis en lugar de ocho).

571

1.8. JUEGO DE PLANOS "30/01/1968"

1. Planta de situación

Nombre propio del plano: blad 1

Fecha: 30/01/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:200

Además de la fecha registrada en la carátula (30/1/68), podemos encontrar una segunda de 18/3/68 que, escrita a mano, parece aludir una vez más a una posterior revisión del plano.

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

2. Sección longitudinal constructiva

Nombre propio del plano: blad 5

Fecha: 30/01/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

En un formato de tamaño 60 x 110 centímetros se desarrolla una sección constructiva que va desde el volumen de la casa parroquial hasta el extremo contrario o fachada sureste. También como en el plano anterior aparece añadida la misma fecha de revisión de 18/3/68. La solución constructiva plasmada del lucernario tipo de la nave central recoge los criterios básicos de su futura construcción, con la excepción de algún pequeño detalle, como que las vigas de canto de hormigón armado presenten un biselado en el cambio de sección sufrido (con motivo de que sus caras superiores no sean tangentes a las perforaciones de cubierta).

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

3. Detalles constructivos de la cimentación y del forjado de planta baja

Nombre propio del plano: blad 6

Fecha: 30/01/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

Se trata de trece detalles constructivos del forjado de planta baja resolviendo los diferentes encuentros con otros elementos como cerramientos, escalones, o cimentación y pilares cortos. El tamaño del plano es de 60 x 110 centímetros.

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

1.9. JUEGO DE PLANOS "SOLUCIÓN FINAL"

Todos los planos incluidos en este juego comparten un mismo diseño de carátula (muy sencilla consistente en cinco pares de líneas paralelas) y, sobre todo, una información arquitectónica que remite directamente al propio edificio; es decir, se trata del material gráfico que con gran seguridad se usó para definir finalmente el proyecto. En cambio, las fechas son algo dispares en el sentido que se prolongan desde la primavera de 1968 hasta bien entrado

el año 1969 (recordemos que las obras propiamente se desarrollan entre septiembre de 1968 y noviembre de 1969).

1. Sección transversal incluyendo entorno inmediato

Nombre propio del plano: blad 7

Fecha: 11/04/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

2. Estudio de detalle zona de calderas

Nombre propio del plano: blad 8

Fecha: 13/08/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

3. Plantas detalladas de la casa parroquial

Nombre propio del plano: blad 9

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

4. Planta cota cero

Nombre propio del plano: blad 10

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

573

5. Plano de sistema de evacuación (alcantarillado) planta cota cero

Nombre propio del plano: blad 10B

Fecha: 18/11/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

6. Plano de electricidad e iluminación planta cota cero

Nombre propio del plano: blad 10C

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores

7. **Planta primera**

Nombre propio del plano: blad 11

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores

8. **Plano electricidad e iluminación planta primera**

Nombre propio del plano: blad 11A

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

El plano —nuevamente formato A0— tan sólo desarrolla los dispositivos y las instalaciones eléctricas que resuelven la única planta construida propiamente por encima de la cota cero: la planta primera de la casa parroquial.

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

574

9. **Fachada noroeste (desarrollo detallado en planta y alzado)**

Nombre propio del plano: blad 12

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

10. **Fachada suroeste (desarrollo detallado en planta y alzado)**

Nombre propio del plano: blad 13

Fecha: 11/11/1969 (la primera fecha es de 22/11/1968)

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

11. **Fachada sureste (desarrollo detallado en planta y alzado)**

Nombre propio del plano: blad 14

Fecha: 22/11/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

12. **Fachada noreste (desarrollo detallado en planta y alzado)**

Nombre propio del plano: blad 15

Fecha: 22/11/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

En este plano, al igual que en el resto en los que se detalla la geometría de las diferentes fachadas del edificio, se puede apreciar cómo estaba previsto albergar las bajantes de pluviales provenientes de la cubierta del edificio en el interior de los cerramientos perimetrales. Como puede comprobarse actualmente y según conversaciones mantenidas con las personas responsables de la iglesia, hace algunos años fue necesario instalar bajantes vistas de aluminio en el exterior de algunos de estos muros debido a ciertos problemas con la evacuación de las aguas de cubierta. El motivo de no disponerlos en todo el perímetro se debió a la voluntad de preservar la estética prevista por el arquitecto al menos en las visiones más sensibles de la iglesia (fachada principal o suroeste), lo cual da muestra del respeto y cariño que estas personas sienten por el edificio.

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

575

13. **Secciones longitudinales constructivas (AA y BB)**

Nombre propio del plano: blad 16

Fecha: 20/12/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

14. **Secciones longitudinales constructivas (CC y DD)**

Nombre propio del plano: blad 17

Fecha: 20/12/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

15. **Secciones longitudinales constructivas (EE y FF)**

Nombre propio del plano: blad 18

Fecha: 20/12/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

16. Secciones transversales constructivas (GG y HH)

Nombre propio del plano: blad 19

Fecha: 20/12/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

17. Secciones longitudinales (dos)

Nombre propio del plano: blad 20

Fecha: 20/12/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

18. Secciones transversales constructivas (MM y NN)

Nombre propio del plano: blad 21

Fecha: 2/01/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

19. Detalles constructivos (principalmente conducciones de calefacción)

Nombre propio del plano: blad 22

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

20. Detalles constructivos (principalmente conducciones de calefacción)

Nombre propio del plano: blad 23

Fecha: 21/11/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

21. Planimetrías de la colocación de la 1ª piedra de la iglesia

Nombre propio del plano: blad 24

Fecha: 20/12/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50 y 1:5

El plano de tamaño A2 está enteramente dedicado a la colocación exacta de una de las piedras del muro que aparece en primer término una vez se accede por la puerta principal de la fachada suroeste. Secciones, alzados y detalles del muro interior acompañan los dibujos que especifican las dimensiones de esta 'primera piedra': 43,5 cm de largo, 24 cm de ancho y 10 cm de espesor.

Efectivamente la pieza en cuestión está colocada en el preciso lugar detallado por el plano y asimismo lleva impresa la inscripción también contemplada aquí: *"deze steen werd gelegd op 20 december 1968"*, es decir, que oficialmente se colocó el 20/12/68.

22. Plano de carpinterías

Nombre propio del plano: blad 28

Fecha: 20/12/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

23. Detalles (1 a 10) de la fijación de las carpinterías en obra

Nombre propio del plano: blad 29

Fecha: 20/12/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:1

24. Detalles (11 a 24) de la fijación de las carpinterías en obra

Nombre propio del plano: blad 30

Fecha: 20/12/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:1

577

25. Detalles carpinterías interiores (25 unidades en total)

Nombre propio del plano: blad 31

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

26. Detalles (1 a 14) de la fijación de las carpinterías interiores

Nombre propio del plano: blad 32

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:1

27. Detalles (15 a 27) de la fijación de las carpinterías interiores

Nombre propio del plano: blad 33

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:1

28. Desarrollo banco exterior fachada suroeste

Nombre propio del plano: blad 36

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20, 1:5 y 1:2

29. Detalles constructivos lucernarios (una tabla contabiliza 37 unidades)

Nombre propio del plano: blad 54

Fecha: 16/05/1969 (es la última de otras tantas fechas de revisión)

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

30. Detalles constructivos cubierta casa parroquial

Nombre propio del plano: blad 61

Fecha: 3/06/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:1

31. Detalle constructivo lucernario

Nombre propio del plano: blad 62

Fecha: 3/06/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:1

32. Detalle constructivo cubierta de los dos medios cilindros exteriores

Nombre propio del plano: blad 63

Fecha: 4/06/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20 y 1:1

1.10. JUEGO DE PLANOS DE LA INGENIERÍA (CORSMIT)

En el caso de los planos elaborados por la ingeniería Corsmit, en cambio, ha sido la propia autoría la que ha pesado más como criterio de clasificación para este inventario. Es decir, no sólo ha significado motivo suficiente para no mezclarlos con el resto de dibujos aunque las fechas y el contenido arquitectónico coincidieran notablemente, sino que tampoco se han hecho distinciones o subgrupos internos según las distintas cronologías. Partiendo del convencimiento de que en ningún momento podía tratarse de un material a no considerar en este inventario (ni en el resto de la investigación), lo

cierto también es que ni cuantitativa ni cualitativamente parecía preceptivo considerarlos del mismo modo que los planos del propio Aldo van Eyck ya que, además, un mayor número de subgrupos o categorías podría llegar a resultar contraproducente, en el sentido que dificulta poder llevar un sencillo orden mental del conjunto.

En cualquier caso, se trata de un juego de planos desarrollado por la oficina del ingeniero civil E.J.A. Corsmit. De un modo similar a como en muchas ocasiones sucede en España, tanto el arquitecto como la ingeniería son contratados directamente por el cliente: en el estudio de arquitectura se proyecta propiamente el edificio, mientras que el ingeniero y su equipo son los encargados de dar respuesta a las cuestiones técnicas que plantea este diseño. O dicho de otro modo, los planos pertenecientes a este juego desarrollan principalmente la solución técnica del edificio, desde las características topográficas del terreno existente, hasta detalles constructivos de cubierta, pasando también por la delineación de planimetrías generales. Como es lógico, esto no significa —como se puede comprobar a lo largo de este inventario— que del estudio de arquitectura no salgan planos que contemplen la solución constructiva del edificio o detalles concretos de cómo debe construirse; sencillamente habrá planos con información equivalente procedentes de ambos orígenes. Respecto a las fechas, se pueden encontrar dibujos tanto de principios de 1965, como de primavera de 1968.

579

1. Planta de situación

Nombre propio del plano: Plano 1B

Fecha: 23/02/1965

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:500 y 1:200

Se trata de un plano de situación representado en un formato A0 donde se aporta información sobre el solar previsto para la construcción de la nueva iglesia, la ubicación de la antigua iglesia —muy próxima al nuevo emplazamiento— y las características del viario y las edificaciones del entorno. Se aporta asimismo una sección topográfica del terreno del solar a una escala más detallada (1:200).

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

2. Planta de situación

Nombre propio del plano: Plano 1C

Fecha: 23/02/1965

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:500 y 1:200

Aquí nos encontramos prácticamente con la misma información y formato que lo descrito en el plano anterior.

3. Planta de situación

Nombre propio del plano: Plano 1D

Fecha: 23/02/1965

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:500 y 1:200

Aquí nos encontramos prácticamente con la misma información que la descrita en los planos anteriores aunque, en esta ocasión, además de las secciones topográficas del terreno, encontramos gráficas (unidad de medición kg/cm²) que parecen hacer referencia a pruebas de resistencia efectuadas en el terreno. Por otro lado, aunque el formato es distinto ahora (un A2 extendido en lugar de un A0), las escalas referidas en la carátula son las mismas, lo que parece indicar que este plano es una copia reducida de los anteriores.

580

Podemos considerar que este plano está repetido varias veces ya que existe hasta dos copias prácticamente idénticas salvo por algunos detalles menores.

4. Planta de situación

Nombre propio del plano: Plano 2

Fecha: 24/03/1965

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:1000

Aquí nos encontramos prácticamente con la misma información contenida en los planos anteriores. La diferencia fundamental reside en la fecha rotulada en la carátula del mismo (prácticamente un mes más tarde) y en el formato, que ahora será menor: un A2 extendido. Esta última circunstancia condiciona como es lógico que la escala también varíe, pasando del 1:500 anterior al 1:1000 actual.

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

5. **Planta bajo rasante + detalle de cimentación**

Nombre propio del plano: Plano 2A

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:100 y 1:20

Plano tamaño A1. Incluye una planta a escala 1:100 con los espacios habitables situados bajo rasante junto a los elementos de cimentación del resto del edificio, así como un detalle constructivo de la cimentación a escala 1:20 (apoyo de forjado de planta baja). A pesar de no contar con una fecha explícita en la carátula, la información arquitectónica en este plano aconsejaba incluirlo en este nivel 5.

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

6. **Planta de forjado de planta baja + detalles de cimentación**

Nombre propio del plano: Plano 3A

Fecha: 16/12/1965

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:100 y 1:20

Este plano comparte las características comentadas en el anterior: formato (A1), escalas (1:100 y 1:20) y la estrategia de representar una planta constructiva acompañada de una serie de detalles (cuatro en este caso). En cambio, aquí sí encontramos una fecha grafiada a lápiz sobre la carátula que, por otro lado, concuerda con el estadio en que se encuentra el proyecto.

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

7. **Planta de cubierta + detalles de constructivos**

Nombre propio del plano: Plano 4

Fecha: 16/12/1965

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:100 y 1:20

Nuevamente formato A1, mismas escalas y mismo método: planta general de la que se extraen y se representan en el mismo plano ilustrativos detalles constructivos (siete en este caso).

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

8. Planta de cimentación + detalle de constructivo

Nombre propio del plano: Plano 20

Fecha: 16/02/1966

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:100 y 1:20

Este plano de tamaño A1 inaugura un pequeño grupo que al parecer desarrolló la ingeniería de E. J. A. Corsmit apenas dos semanas después de la fecha de los anteriores planos vistos. Como el encabezamiento adelanta, se trata de una planta de cimentación a escala 1:100 y un detalle constructivo del apoyo del forjado de planta baja a escala 1:20.

9. Planta de forjado de planta baja + secciones + detalles constructivos

Nombre propio del plano: Plano 21

Fecha: 16/02/1966

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:100 y 1:20

En un formato algo mayor que el anterior (A1 extendido), este plano incluye la representación del forjado de la planta baja del edificio, sobre la cual se han marcado siete secciones que se representan íntegramente en un espacio aparte: secciones longitudinales A, B y C, y secciones transversales D, E, F y G (hasta aquí todo a escala 1:100). Complementariamente, el plano incluye dos detalles constructivos del encuentro del forjado con el cerramiento.

10. Planta de cubiertas + secciones + detalles de constructivos

Nombre propio del plano: Plano 22

Fecha: 18/02/1966

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:100 y 1:20

Se trata de un plano enorme (A0) que incluye la planta de cubiertas de la iglesia, tres secciones longitudinales completas y tres secciones transversales también completas de la misma, y seis detalles constructivos ya a una escala mayor (1:20).

11. Secciones de implantación del edificio

Nombre propio del plano: Plano 23

Fecha: 23/02/1966

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:100

En un formato asimilable a un A1 extendido, este plano recoge seis secciones topográficas del emplazamiento del futuro edificio, en las que inserta la información gráfica referente al plano de apoyo construido de la iglesia; de este modo, podemos distinguir las zonas de vaciados y de rellenos necesarias.

12. Planta de situación + sondeos y secciones de movimientos de tierra

Nombre propio del plano: plano 25

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: No

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

13. Planta de situación + sondeos y secciones de movimientos de tierra

Nombre propio del plano: plano 25A

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: No

583

14. Planta de situación + sondeos y secciones de movimientos de tierra

Nombre propio del plano: plano 25B

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: No

15. Plantas cimentación y forjado de cota cero + secciones terreno

Nombre propio del plano: plano 26

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:100

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

16. Plantas cimentación y forjado de cota cero + secciones terreno

Nombre propio del plano: plano 26A

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:100

17. Plantas cimentación y forjado de cota cero + secciones terreno

Nombre propio del plano: plano 26B

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:100

18. Sección longitudinal constructiva (1er tramo)

Nombre propio del plano: plano 27

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

584

19. Sección longitudinal constructiva (1er tramo)

Nombre propio del plano: plano 27A

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

20. Sección longitudinal constructiva (2do tramo)

Nombre propio del plano: plano 28

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

Podemos considerar que este plano está repetido ya que existe una copia prácticamente idéntica salvo por algunos detalles menores.

21. Sección longitudinal constructiva (2do tramo)

Nombre propio del plano: plano 28A

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

B. ARCHIVO MUNICIPAL DE LA HAYA

1. PLANOS ARQUITECTÓNICOS

1.1. JUEGO DE PLANOS “10/05/1966”²

La descripción de este ítem sería idéntica a la realizada dentro del apartado A (archivo privado del cliente) para el mismo juego de planos. Sin embargo, en este caso resulta conveniente matizar que, por la propia naturaleza de la fuente de información consultada (archivos públicos de la ciudad), será una constante que los planos lleven la marca de uno o —en ocasiones— varios cuños oficiales indicando las fechas de revisión o el visto bueno del técnico local competente.

1. Planta cota cero + planta primera + plantas de cimentación

Nombre propio del plano: blad 2

Fecha: 24/05/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:100

El plano realmente contiene una información arquitectónica del proyecto que corresponde a una solución mucho más avanzada que la de verano de 1966. La comprobación de esta circunstancia la encontramos en las fechas de revisión³ que constan en este documento gráfico, siendo en este caso distintas; mientras una de ella remite al 27 de marzo de 1968, la otra especifica el 21 de marzo de 1969.

587

Existe una copia de este “blad2” cuya diferencia fundamental es la fecha de revisión⁴ que presenta: 13 de mayo de 1970.

² El nombre exacto de la oficina consultada perteneciente a la administración local de la ciudad de La Haya es: *Dienst Stedelijke ontwikkeling Inzage bouwtekeningen*. Dirección: Loosduinseweg 13 t/m 17 2571 AA The Hague.

³ Concretamente, el primer cuño dice literalmente “ONTVANGEN 27 MAART 1968”, mientras que el segundo apunta “Behoort bij besluit-brief van Burgemeester en Wethouders van’s – Gravenhage van de 21 MAART 1969 nr. 816253 Afd. S. en V.” llevando vinculada la firma de los Secretarios. Generalmente serán éstos los formatos habituales que aparecerán en el resto de planos consultados en los archivos de La Haya.

⁴ En esta ocasión el cuño dice literalmente: “WIJKINSPECTEUR AFWIJKING BOUWPLAN D.D. 13 mei’70 NR. AKKOORD” llevando lógicamente una firma vinculada también.

2. Alzados y secciones generales (AA, BB, CC y DD)

Nombre propio del plano: blad 3

Fecha: 24/05/1966 (fecha de revisión última 23/12/1969)

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:100

1.2. JUEGO DE PLANOS "30/01/1968"

De idéntico modo al explicado para el grupo anterior, los planos de este juego presentarán habitualmente fechas de revisión correspondientes a cuños oficiales o vistos buenos de la administración.

1. Planta de situación

Nombre propio del plano: blad 1

Fecha: 30/01/1968 (fecha de revisión 10/07/1968)

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:200

2. Sección longitudinal constructiva

Nombre propio del plano: blad 5

Fecha: 30/01/1968 (fecha de revisión 21/03/1969)

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

3. Detalles constructivos de la cimentación y del forjado de planta baja

Nombre propio del plano: blad 6

Fecha: 30/01/1968 (fecha de revisión 21/03/1969)

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

1.3. JUEGO DE PLANOS "SOLUCIÓN FINAL"

1. Plantas detalladas de la casa parroquial

Nombre propio del plano: blad 9

Fecha: 11/12/1968 (fecha de revisión)

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

1.4. JUEGO DE PLANOS DE LA INGENIERÍA (CORSMIT)

La descripción de este epígrafe sería idéntica a la realizada dentro del apartado A (archivo privado del cliente) para el mismo juego de planos.

1. Planta de cimentación y detalles constructivos

Nombre propio del plano: plano S101

Fecha: 2/09/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20 y 1:100

2. (Mismo plano que el anterior pero con rectificaciones)

Nombre propio del plano: plano S101A

Fecha: 2/09/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20 y 1:100

3. Desarrollo de los pilares de la nave central

Nombre propio del plano: plano S102A

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

589

4. (Mismo plano que el anterior pero con rectificaciones)

Nombre propio del plano: plano S102B

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

5. Sección longitudinal constructiva (1er tramo)

Nombre propio del plano: plano S103A

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

6. Sección longitudinal constructiva (1er tramo)

Nombre propio del plano: plano S103B

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

7. Sección longitudinal constructiva (2do tramo)

Nombre propio del plano: plano S104A

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

8. Sección longitudinal constructiva (2do tramo)

Nombre propio del plano: plano S104B

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

9. Desarrollo de los pilares de la nave central y forjado de planta cota cero

Nombre propio del plano: plano S105A

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

10. Sección transversal constructiva por zona de ampliación de culto

Nombre propio del plano: plano S106A

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

11. Sección transversal constructiva por zona de ampliación de culto

Nombre propio del plano: plano S106B

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

12. Desarrollo murete hormigón armado de cimentación ejes Y5-Y6

Nombre propio del plano: plano S107A

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

13. Desarrollo murete hormigón armado de cimentación ejes Y5-Y6

Nombre propio del plano: plano S107B

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

14. Estudio cerramiento fachada sureste

Nombre propio del plano: plano S108A

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

15. Estudio viga hormigón armado interior aligerada en nave central

Nombre propio del plano: plano S109

Fecha: 3/03/1969

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20 y 1:10

16. Desarrollo constructivo forjado planta cota cero

Nombre propio del plano: plano S110A

Fecha: 28/11/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:50 y 1:20

591

17. Desarrollo constructivo forjados de cubierta

Nombre propio del plano: plano S112B

Fecha: 22/04/1969

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:50

18. Armado de vigas (nº 21 y 22)

Nombre propio del plano: plano S115

Fecha: 17/03/1969

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:10

19. Sección longitudinal constructiva (2do tramo)

Nombre propio del plano: plano S116

Fecha: 18/03/1969

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

Este plano contiene el mismo tipo de información gráfica que la vista en el plano S104A, sólo que está fechado siete meses después. En ambos casos se refleja que la intención (durante esta etapa) era construir los lucernarios de cubierta mediante piezas de hormigón prefabricado.

20. Desarrollo constructivo de los dos lucernarios tipo de cubierta

Nombre propio del plano: plano S117

Fecha: 29/05/1969

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

A diferencia de lo comentado para el caso anterior, en este plano fechado un par de meses después, se percibe un cambio de opinión respecto los lucernarios principales de cubierta, en la medida que la información gráfica presentada describe su construcción in situ con hormigón armado.

21. Estudio de las vigas secundarias de forjado de cubierta

Nombre propio del plano: plano S201

Fecha: 6/09/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:200 y 1:10

592

1.5. JUEGO DE PLANOS DEL CONTRATISTA PRINCIPAL (SANDERS)⁵

1. Planta de situación con ubicación de suministros e instalaciones del solar

Nombre propio del plano: no

Fecha: 27/06/1968

Firma o nombre (autoría): Sanders

Escala: 1:200

2. Descripción de instalaciones provisionales de obra (prefabricadas)

Nombre propio del plano: no

Fecha: 11/09/1968

Firma o nombre (autoría): Sanders

Escala: 1:100 y 1:2500

⁵ N. V. Utiliteitsbouw SANDERS. Arnhem – velperweg 27 – tel. (08300)52251

1.6. JUEGO DE PLANOS DEL SUBCONTRATISTA DE HORMIGÓN (DATO)⁶

1. Armado forjado planta cota cero

Nombre propio del plano: plano 1

Fecha: 14/10/1968 (fecha de revisión 7/01/1969)

Firma o nombre (autoría): Dato

Escala: 1:50 y 1:10

2. Armado forjado planta cota cero (áreas específicas)

Nombre propio del plano: plano 2

Fecha: 14/10/1968 (fecha de revisión 7/01/1969)

Firma o nombre (autoría): Dato

Escala: 1:50

3. Ficha de los forjados industrializados tipo comercializados por Dato

Nombre propio del plano: no

Fecha: 7/01/1969

Firma o nombre (autoría): Dato

Escala: no

⁶ Van baarsen-egas n.v. – Amsterdam-zuid – tolstraat 129

**C. ARCHIVO PRIVADO DEL ARQUITECTO: CASA ESTUDIO DE ALDO VAN
EYCK EN LOENEN AAN DE VECHT**

1. PLANOS ARQUITECTÓNICOS

1.1. BOCETOS ORIGINALES NO FECHADOS

En los archivos privados de Aldo van Eyck (custodiados principalmente por su hija Tess van Eyck Wickham⁷ en la antigua casa familiar de Loenen aan de Vecht), se han localizado un número considerable de bocetos originales a color que corresponden a los primeros planteamientos o reflexiones en torno al proyecto de la Iglesia católica Pastoor van Ars. Todos estos bocetos tienen al menos dos características en común: que están realizados sobre papel semitransparente⁸ (tipo calco) y que no presentan ninguna fecha registrada. Esta segunda cualidad, como es lógico, dificulta enormemente la ordenación cronológica de todos ellos, debido tanto al elevado número de bocetos distintos, como a la disparidad de contenidos o ideas que se aprecia entre muchos de éstos.

1.2. JUEGO DE PLANOS “17/04/1966”

1. Planta cota cero

Nombre propio del plano: blad 1

Fecha: 17/04/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:100

2. Planta de situación y planta primera

Nombre propio del plano: blad 2

Fecha: 17/04/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:100 y 1:500

⁷ La hija de Aldo van Eyck es arquitecta y está casada con el también arquitecto británico Julian Wickham, con quien fundó el estudio de arquitectura “Wickham – Van Eyck architects”; este es el motivo por el cual en muchos escritos y documentos su nombre haya cambiado de Tess van Eyck a Tess Wickham.

⁸ El nombre exacto que recibe en inglés este papel utilizado siempre por Aldo van Eyck según testimonio de su propia hija es “high acidity content paper”.

3. Alzados y secciones

Nombre propio del plano: blad 3

Fecha: 17/04/1966

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:100

1.3. JUEGO DE PLANOS "10/05/1966"

La descripción de este ítem sería idéntica a la realizada dentro del apartado A (archivo privado del cliente) para el mismo juego de planos. Al igual que en aquel caso también, la mayoría de los planos suelen aparecer repetidos incluso varias veces, con la particularidad que, frecuentemente, las fechas de revisión varían de una copia a otra.

1. Planta de situación

Nombre propio del plano: blad 1

Fecha: 6/07/1966 (fecha de revisión)

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:200

2. Planta cota cero + planta primera + plantas de cimentación

Nombre propio del plano: blad 2

Fecha: 30/01/1968 (fecha de revisión)

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:100

3. Alzados y secciones generales

Nombre propio del plano: blad 3

Fecha: 30/01/1968 (fecha de revisión)

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:100

4. Detalles constructivos de la cimentación

Nombre propio del plano: blad 4

Fecha: 6/07/1966 (fecha de revisión)

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:5

1.4. JUEGO DE PLANOS “30/01/1968”

1. Planta cota cero + planta primera + plantas de cimentación

Nombre propio del plano: blad 4

Fecha: 30/01/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:100

2. Sección longitudinal constructiva

Nombre propio del plano: blad 5

Fecha: 30/01/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

3. Detalles constructivos de la cimentación y del forjado de planta baja

Nombre propio del plano: blad 6

Fecha: 30/01/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

1.5. JUEGO DE PLANOS “SOLUCIÓN FINAL”

Se trata de un juego de planos elaborado por el estudio de arquitectura de Aldo van Eyck. Las claves que caracterizan este grupo son una misma maqueta (destaca una carátula muy sencilla que recoge asimismo muy pocos datos complementarios), y una información arquitectónica que describe la solución última del proyecto. Es decir, todos estos planos recogen una propuesta que se corresponde con el edificio finalmente construido. La fecha que cada uno de ellos recoge en su casillero no es constante, aunque analizándolos en su conjunto no cabe duda de que se trata de un juego de planos desarrollado desde verano de 1968 en adelante. Según el *opzichtersdagboek*, que viene a ser como el libro del edificio —elaborado por el equivalente holandés a lo que sería nuestro antiguo aparejador en España—, la fecha de inicio de las obras de la iglesia data del 16 de septiembre de 1968, mientras que la última fecha anotada es el 22 de noviembre de 1969. En este sentido y en la línea de lo comentado para el anterior juego respecto a las fechas (alternativas) de revisión, dentro de este grupo de planos se encuentran también cronologías que se mueven dentro de la horquilla temporal citada (verano de 1968 a otoño de 1969).

Resulta interesante mencionar también que la fecha de 22 de noviembre de 1969, si bien es la última fecha anotada en este 'libro del edificio', no parece ser el momento de terminación oficial. Es decir, en colaboración con la propia Tess van Eyck, se pudo comprobar varias cuestiones: que no existía ninguna fecha donde se especificara el momento en que se entrega el edificio finalizado al cliente, y que al menos dos personas (a juzgar por la caligrafía y el grafismo) habían escrito en el mencionado libro, siendo las anotaciones del primero mucho más cuidadas. En consecuencia, la hipótesis es que, por el motivo que fuera, dejaron de anotarse los últimos compases del proceso constructivo de la iglesia. Quede constancia en cualquier caso que no se cree tampoco que exista un segundo 'libro del edificio', tanto porque no fue hallado en las cajas del proyecto inspeccionadas, como por el hecho de quedar todavía bastantes páginas en blanco en el *opzichtersdagboek* encontrado (lo que no hubiera hecho necesario cambiar de libro). Sea como fuere, lo cierto es que tampoco se considera que la fecha real (ya que la oficial no consta) de terminación del edificio ande muy alejada del 22/11/69, entre otros motivos, porque uno de los planos del juego "solución final" se elabora con la única intención de rematar la solución última de la puerta de acceso a la iglesia, y lleva fecha de 7/11/1969. En definitiva, del 16/09/68 al 22/11/69 apenas transcurre un año y dos meses de tiempo, lo cual supone un proceso considerablemente ágil para la materialización de un edificio de estas características.

1. **Estudio detallado zona de calderas**

Nombre propio del plano: blad 8

Fecha: 13/08/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

2. **Plantas detalladas de la casa parroquial**

Nombre propio del plano: blad 9

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: no

3. **Planta cota cero (planteado esquema suministro de agua)**

Nombre propio del plano: blad 10

Fecha: 21/03/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

4. Plano de instalación de climatización planta cota cero

Nombre propio del plano: blad 10A

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

5. Plano de sistema de evacuación (alcantarillado) planta cota cero

Nombre propio del plano: blad 10B

Fecha: 18/11/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

6. Plano de electricidad e iluminación planta cota cero

Nombre propio del plano: blad 10C

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

7. Planta primera (planteado esquema suministro de agua)

Nombre propio del plano: blad 11

Fecha: 21/03/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

601

8. Plano de electricidad e iluminación planta primera

Nombre propio del plano: blad 11A

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

9. Fachada sureste (desarrollo detallado en planta y alzado)

Nombre propio del plano: blad 14

Fecha: 28/01/1969 (última fecha de revisión)

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

10. Secciones transversales constructivas (MM y NN)

Nombre propio del plano: blad 21

Fecha: 28/01/1969 (última fecha de revisión)

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

11. Detalles constructivos (principalmente conducciones de calefacción)

Nombre propio del plano: blad 22

Fecha: ilegible

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

12. Detalles constructivos (principalmente conducciones de calefacción)

Nombre propio del plano: blad 23

Fecha: 21/11/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

13. Planimetrías de la colocación de la 1ª piedra de la iglesia

Nombre propio del plano: blad 24

Fecha: 28/01/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50 y 1:5

14. Despiece en planta de muros de capillas interiores

Nombre propio del plano: blad 26

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

15. Alzados interiores

Nombre propio del plano: blad 27

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

16. Plano de carpinterías

Nombre propio del plano: blad 28

Fecha: 17/12/1968

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

17. Despiece de vigas (sin armados)

Nombre propio del plano: blad 34

Fecha: 4/02/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

18. Despiece de vigas (sin armados)

Nombre propio del plano: blad 35

Fecha: 4/02/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

19. Despiece de vigas (sin armados)

Nombre propio del plano: blad 36

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

Existe otro blad 36 en el juego de planos homólogo guardado en los archivos de la Iglesia Pastoor Van Ars. Sin embargo, y a diferencia de lo que suele ser habitual en el resto de casos en que un plano está repetido (con excepción de alguna variación en las fechas), esta vez la información contenida en ambos es completamente dispar: mientras allí el blad 36 contenía la delineación del banco exterior de la fachada suroeste, éste recoge despiece de vigas. Respecto a la información referente al citado banco exterior, en este juego propiedad de la familia Van Eyck, es el blad 43 el que la presenta.

603

20. Desarrollo de carpinterías exteriores

Nombre propio del plano: blad 37

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

21. Desarrollo piezas de vierteaguas

Nombre propio del plano: blad 39

Fecha: 4/02/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

22. Desarrollo banco exterior fachada suroeste

Nombre propio del plano: blad 43

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20, 1:5 y 1:2

23. Detalles de los forjados de la casa parroquial

Nombre propio del plano: blad 45

Fecha: 17/03/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50 y 1:5

24. Detalle constructivo de las capillas exteriores

Nombre propio del plano: blad 46

Fecha: 2/05/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10 y 1:2

25. Detalles del sistema de ventilación

Nombre propio del plano: blad 47

Fecha: 19/02/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20, 1:10 y 1:1

26. Planta de la zona de ampliación de culto y sección

Nombre propio del plano: blad 48

Fecha: marzo 1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

604

27. Desarrollo de carpinterías interiores

Nombre propio del plano: blad 50

Fecha: 26/02/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20 y 1:1

28. Desarrollo de carpinterías interiores

Nombre propio del plano: blad 51

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20 y 1:1

29. Planta de cubierta de zona de cripta y zona de ampliación

Nombre propio del plano: blad 52

Fecha: 16/05/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

30. Detalles constructivos lucernarios (una tabla contabiliza 37 unidades)

Nombre propio del plano: blad 54

Fecha: 16/05/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

31. Detalles de habitación y baño

Nombre propio del plano: blad 57

Fecha: 12/05/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20 y 1:1

32. Detalles de cubierta (planta y sección)

Nombre propio del plano: blad 58

Fecha: 19/05/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

33. Planta general de cubierta

Nombre propio del plano: blad 59

Fecha: 20/05/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

605

34. Detalles de cubierta

Nombre propio del plano: blad 60

Fecha: 20/05/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20 y 1:2

35. Detalle piezas prefabricadas de cubierta

Nombre propio del plano: blad 65

Fecha: 19/06/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

36. Detalle constructivo carpinterías exteriores

Nombre propio del plano: blad 66

Fecha: 1/07/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10 y 1:2

37. Detalles constructivos escaleras

Nombre propio del plano: blad 70

Fecha: 19/08/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20 y 1:10

38. Detalles constructivos escaleras

Nombre propio del plano: blad 72

Fecha: 10/09/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20 y 1:5

39. Detalle de la puerta principal de acceso

Nombre propio del plano: blad 74

Fecha: 15/09/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:1

40. Detalles de cubierta

Nombre propio del plano: blad 75

Fecha: 12/09/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20 y 1:1

606

41. Desarrollo piezas prefabricadas (planta y alzado)

Nombre propio del plano: blad 76

Fecha: 15/09/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

42. Plano de carpinterías

Nombre propio del plano: blad 78

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

43. Desarrollo encimeras de granito negro

Nombre propio del plano: blad 79

Fecha: 24/09/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10 y 1:1

44. Estudio detallado de distintas zonas de la sacristía

Nombre propio del plano: blad 80

Fecha: 22/09/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20 y 1:1

45. Detalles constructivos de los muros

Nombre propio del plano: blad 81

Fecha: 24/09/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20 y 1:1

46. Planta general

Nombre propio del plano: blad 82

Fecha: 24/09/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50

47. Desarrollo de dos bancadas

Nombre propio del plano: blad 83

Fecha: 24/09/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

607

48. Detalle barandilla escalera

Nombre propio del plano: blad 84

Fecha: 25/09/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10 y 1:1

49. Detalle de arqueta

Nombre propio del plano: blad 85

Fecha: 29/09/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

50. Pieza de hormigón para el sistema de ventilación

Nombre propio del plano: blad 86

Fecha: 29/09/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:1

51. Desarrollo de murete interno

Nombre propio del plano: blad 87

Fecha: octubre 1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:50 y 1:10

52. Estudio de las capillas

Nombre propio del plano: blad 88

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

53. Diseño de barandilla interior

Nombre propio del plano: blad 89

Fecha: octubre 1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20 y 1:1

54. Desarrollo de dos altares en el interior de la iglesia

Nombre propio del plano: blad 90

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

55. Desarrollo constructivo de puertas en zona de ampliación de culto

Nombre propio del plano: blad 91

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20

56. Detalle crucifijo de madera

Nombre propio del plano: blad 94

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20 y 1:1

57. Alzado de hoja de ventana

Nombre propio del plano: blad 95

Fecha: 7/11/1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck (sin firmar)

Escala: no

58. Estudio detallado zona casa parroquial

Nombre propio del plano: blad 96

Fecha: noviembre 1969

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:20 y 1:1

59. Detalle piezas carpintería del sistema de ventilación

Nombre propio del plano: blad 97

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Aldo van Eyck

Escala: 1:10

1.6. JUEGO DE PLANOS DE LA INGENIERÍA (CORSMIT)

La descripción de este ítem sería idéntica a la realizada dentro del apartado A (archivo privado del cliente) para el mismo juego de planos.

1. Secciones de implantación del edificio

Nombre propio del plano: Plano 23

Fecha: 23/02/1966

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:100

609

2. Planta de situación + sondeos y secciones de movimientos de tierra

Nombre propio del plano: plano 25

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: No

3. Planta de situación + sondeos y secciones de movimientos de tierra

Nombre propio del plano: plano 25A

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: No

4. Plantas cimentación y forjado de cota cero + secciones terreno

Nombre propio del plano: plano 26B

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:100

5. Plantas cimentación y forjado de cota cero + secciones terreno

Nombre propio del plano: plano 26C

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:100

6. Sección longitudinal constructiva (1er tramo)

Nombre propio del plano: plano 27A

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

7. Sección longitudinal constructiva (1er tramo)

Nombre propio del plano: plano 27B

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

8. Sección longitudinal constructiva (2do tramo)

Nombre propio del plano: plano 28A

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

9. Sección longitudinal constructiva (2do tramo)

Nombre propio del plano: plano 28B

Fecha: 16/04/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

10. Planta de cimentación y detalles constructivos

Nombre propio del plano: plano S101

Fecha: 2/09/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20 y 1:100

11. (Mismo plano que el anterior pero con rectificaciones)

Nombre propio del plano: plano S101A

Fecha: 2/09/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20 y 1:100

12. Plano de primer forjado y cimentación

Nombre propio del plano: plano 102

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

13. Desarrollo de los pilares de la nave central

Nombre propio del plano: plano S102B

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

14. Sección longitudinal constructiva (1er tramo)

Nombre propio del plano: plano S103A

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

15. Sección longitudinal constructiva (1er tramo)

Nombre propio del plano: plano S103B

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

611

16. Sección longitudinal constructiva (2do tramo)

Nombre propio del plano: plano 104

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

17. Sección longitudinal constructiva (2do tramo)

Nombre propio del plano: plano S104A

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

18. Sección longitudinal constructiva (2do tramo)

Nombre propio del plano: plano S104B

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

19. Plano constructivo de forjado de planta baja y apoyos de cimentación

Nombre propio del plano: plano 105

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

20. Desarrollo de los pilares de la nave central y forjado de planta cota cero

Nombre propio del plano: plano S105A

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

21. Sección transversal constructiva por zona de ampliación de culto

Nombre propio del plano: plano S106B

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

612

22. Desarrollo murete hormigón armado de cimentación ejes Y5-Y6

Nombre propio del plano: plano S107B

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

23. Desarrollo constructivo del cerramiento que discurre por eje Y9

Nombre propio del plano: plano 108

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

24. Estudio cerramiento fachada sureste

Nombre propio del plano: plano S108A

Fecha: 27/08/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

25. Desarrollo vigas de hormigón armado aligeradas de la nave central

Nombre propio del plano: plano 109

Fecha: no

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

26. Desarrollo constructivo forjado planta cota cero

Nombre propio del plano: plano 110

Fecha: 24/10/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:50

27. Desarrollo constructivo forjado planta cota cero

Nombre propio del plano: plano S110A

Fecha: 28/11/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:50 y 1:20

28. Estudio de vigas en diédrico

Nombre propio del plano: plano S112

Fecha: 27/01/1969

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:10

613

29. Desarrollo constructivo forjados de cubierta

Nombre propio del plano: plano "S"112

Fecha: 22/04/1969

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:50

Este plano tiene el mismo nombre propio que al anterior, aunque en esta ocasión, la "S" que antecede al número 112 parece estar escrita a mano (de ahí lo de representarla entrecomillada). No obstante, como es evidente, la información arquitectónica difiere de uno a otro.

30. Desarrollo constructivo forjados de cubierta

Nombre propio del plano: plano S112B

Fecha: 22/04/1969

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:50

31. Despiece de vigas

Nombre propio del plano: plano S113

Fecha: 27/01/1969

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:10

32. Despiece de vigas

Nombre propio del plano: plano S114

Fecha: 28/01/1969

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:10

33. Armado de vigas (nº 21 y 22)

Nombre propio del plano: plano S115

Fecha: 17/03/1969

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:10

34. Desarrollo constructivo de los dos lucernarios tipo de cubierta

Nombre propio del plano: plano S117

Fecha: 29/05/1969

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:20

614

35. Estudio de las vigas secundarias de forjado de cubierta

Nombre propio del plano: plano S201

Fecha: 6/09/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:200 y 1:10

36. Estudio de las vigas secundarias de forjado de cubierta

Nombre propio del plano: plano S201A

Fecha: 6/09/1968

Firma o nombre (autoría): Ir. E. J. A. Corsmit

Escala: 1:200 y 1:10

1.7. JUEGO DE PLANOS DEL CONTRATISTA PRINCIPAL (SANDERS)

1. Planta de situación con ubicación de suministros e instalaciones del solar

Nombre propio del plano: no
Fecha: 8/08/1968
Firma o nombre (autoría): Sanders
Escala: 1:200

1.8. JUEGO DE PLANOS DEL SUBCONTRATISTA DE HORMIGÓN (DATO)

1. Armado forjado planta cota cero

Nombre propio del plano: plano 1
Fecha: 14/10/1968 (fecha de revisión 7/01/1969)
Firma o nombre (autoría): Dato
Escala: 1:50 y 1:10

2. Armado forjado planta cota cero (áreas específicas)

Nombre propio del plano: plano 2
Fecha: 14/10/1968 (fecha de revisión 7/01/1969)
Firma o nombre (autoría): Dato
Escala: 1:50

615

2. INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA

Lógicamente, entre los siete archivadores consultados en el archivo privado de Aldo van Eyck figuraba más información acerca del proyecto, aparte de los planos detallados. Por ejemplo, ya se ha hecho referencia al *opzichtersdagboek* o libro que detalla propiamente la construcción del edificio (que recoge lo acontecido en obra desde septiembre de 1968 a noviembre de 1969). Y junto a éste, se recoge también generosa y variada correspondencia relacionada con el proyecto desde enero de 1968 hasta incluso junio de 1971. En este sentido, muchas de estas cartas, más concretamente aquéllas que mantenían comunicación con el cliente (cargos eclesiásticos), coinciden o están relacionadas con las halladas dentro del material privado de la propia iglesia.

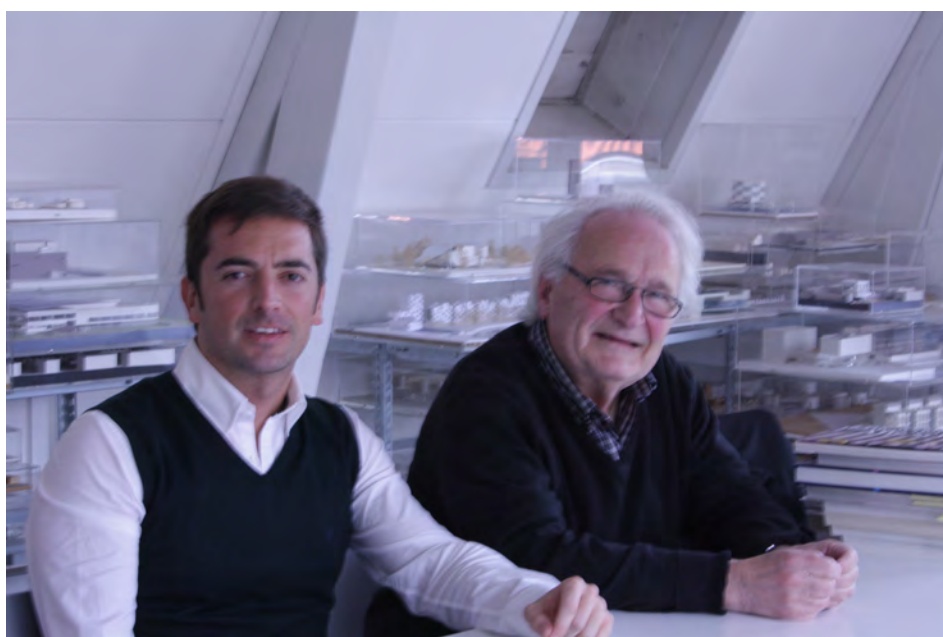
Asimismo, también se cuenta con información referida al contratista principal que desarrolló la ejecución del proyecto de Iglesia Pastoor van Ars llamado Sanders, y lo mismo sucede con la empresa Dato, subcontratista de la anterior y especializada en las cuestiones relativas al hormigón armado de la obra, incluidos los cálculos.

**AP4. ENTREVISTA A HERMAN HERTZBERGER:
"LA DIMENSIÓN HUMANA DE LA ARQUITECTURA"**



Herman Hertzberger en su estudio de arquitectura (Architectuurstudio HH) en Ámsterdam.

618



Con Herman Hertzberger en su estudio.

Es el arquitecto del momento. En 2012 el arquitecto neerlandés Herman Hertzberger gana la Medalla de Oro del RIBA, el premio de arquitectura más prestigioso del mundo junto con el Pritzker. Las palabras empleadas con motivo de la comunicación del fallo por parte de Angela Brady (presidenta del *Royal Institute of British Architects*) no sólo recogen los argumentos esgrimidos por el Comité de Honor, sino que reflejan a la perfección el valor singular de la aportación de Hertzberger a la historia reciente de la arquitectura.

Herman Hertzberger ha transformado el modo en que pensamos en arquitectura, como arquitectos y como personas que usan edificios. Su arquitectura es sobre la forma y el espacio; un espacio que él define como “lugar que no ha sido apropiado”. A lo largo de toda su trayectoria su humanidad ha brillado a través de sus escuelas, casas, teatros y espacios de trabajo. El RIBA se complace en reconocer la importancia de sus logros y el efecto que sus diseños tienen en la gente y en el lugar.

Conozco a Herman Hertzberger a través de Tess van Eyck Wickham, hija de Aldo van Eyck. Inicialmente el contacto se establece con motivo de una investigación llevada a cabo sobre el desaparecido maestro neerlandés, con quien Hertzberger mantuvo un estrecho trato (profesional y personal) a lo largo de toda su vida. No es de extrañar por tanto que, durante la entrevista (o cualquier otra conversación), el nombre de van Eyck aparezca y desaparezca de un modo natural. Sabio y cercano a partes iguales, su conversación te atrapa; escuchándole hablar, uno parece olvidarse del paso de los minutos y las horas.

Más allá del valor de su obra construida, Hertzberger destaca también por su legado escrito. A través de sus libros —y en sus propias palabras— le es posible plasmar las ideas clave de su discurso arquitectónico de un modo claro y conciso; de un modo que puede perdurar en el tiempo más que sus propios edificios. El factor humano que caracteriza su arquitectura, la importancia de la dimensión humana de su arquitectura, describe a la perfección su brillante trayectoria. Aun habiendo llegado a lo más alto, sus gestos y sus palabras rebosan ilusión y vitalidad. Herman Hertzberger significa ‘actitud’. Una actitud reflexiva, tolerante, conciliadora, sensible... comprometida. Comprometida con el entorno y con los usuarios de la obra de arquitectura; con las personas. En definitiva, una actitud que, coherente y constante durante el paso de los años, se nos presenta hoy en día como más esperanzadora que nunca, más necesaria y contemporánea que nunca.

Jose Fernández-Llebrez: En primer lugar quisiera felicitarte por tu Medalla de Oro del RIBA 2012. Aunque desde hace años tu obra ya estaba incluida en los principales libros de arquitectura moderna, ahora has ganado uno de los premios más importantes del mundo. Quería preguntarte: ¿qué se siente?

Herman Hertzberger: ¿Qué se siente? (risas) Es algo muy agradable por supuesto. Es especialmente agradable porque la mayoría de la arquitectura que se viene haciendo últimamente es sexy. Ya sabes, atractiva... Es una arquitectura concebida para impresionar o, al menos, para que al contemplarla la gente exclame un gran ¡wow! Y mi arquitectura no es así, no nace de esa consideración. Si no soy el único arquitecto involucrado con los temas sociales, humanos, al menos soy uno que hace de ello su principal motivación. Nunca comienzo generando formas u objetos arquitectónicos. Yo empiezo buscando una conexión con la estructura social. Y a partir de ahí trato de desarrollar mis espacios y todo mi trabajo. Por tanto, veo este premio como un reconocimiento a este modo de entender la arquitectura. Un reconocimiento que da esperanza, no tanto por mí, sino también por el mundo. Quiero decir, es una manera de poner en valor algo que no es oportunista; de poner en valor una arquitectura diferente... una arquitectura que va más allá de la mera forma, que trata de introducir mejoras...

620

J. F-LL.: Introducir mejoras en la vida de las personas.

H. H.: Sí, por supuesto. Tu apuntas muy bien el término 'personas', pero para mí es algo tan obvio que no debería hacer falta especificarlo, desde el momento que es esa la finalidad última de la arquitectura. Por eso no hago mención explícita a las personas. Hablar por ejemplo de las ciudades, es hablar del lugar donde vive la gente. En términos de Aldo van Eyck: "donde la gente vuelve a casa" (where people come home). ¿Verdad?

J. F-LL.: Así es.

H.H.: Aldo siempre decía que la arquitectura está para "ayudar en el regreso a casa del hombre" (to assist man's homecoming). Pero siempre partiendo de la consideración sensible del individuo, de sus singularidades. Siempre se trata de alguien concreto que vive en un lugar concreto. Es el concepto de identidad.

J. F-LL.: ¿Qué ha pasado entonces con este modo fundamental de entender la arquitectura, manejado por Aldo van Eyck y por otros destacados coetáneos o figuras próximas?

H.H.: En realidad se trata de conceptos propios del siglo XX. Esta idea de mejorar el mundo, de la que Le Corbusier fue por supuesto la figura más relevante, se interrumpió en algún momento durante los años '80. Permíteme situarlo hacia 1980 cuando la Posmodernidad toma el control. La Posmodernidad no tenía tales aspiraciones, tales metas. Entonces a la gente le empieza a gustar Rem Koolhaas. Rem Koolhaas (junto a una serie de arquitectos afines) al menos intentó explorar nuevas posibilidades, más técnicas que sociales eso sí, a la vez que urbanísticamente se hicieron también cosas bastante interesantes... pero esos tiempos se acabaron. Hoy en día todo el mundo intenta ser individualmente atractivo.

J. F-LL.: Entonces, ¿estás de acuerdo con los críticos que, como Juhani Pallasmaa, describen esta arquitectura como predestinada a ocupar las portadas de las revistas?

H.H.: Concebida para lograr portadas. Todos sabemos lo que es esta arquitectura, y lo que la gente construye hoy en día. Es lo que llamamos *baked air* ('aire al horno' o 'aire cocinado'). Algo en el cielo. El cielo es el límite. Cuando veo la obra de Calatrava en Valencia, veo esas grandes pompas de jabón y... económicamente, también leo en los periódicos que todo aquello implosiona; antes o después implosiona, no explota. Quiero decir, también vi la semana pasada en la prensa que Calatrava está haciendo en la Zona Cero de Nueva York prácticamente el mismo tipo de edificio. Permíteme ser muy claro: yo lo admiro; yo admiro la habilidad de formalizar algo así. Pero no le veo el significado, no le encuentro el valor en términos sociales, humanos.

621

J. F-LL.: ¿Cuál crees que es tu principal contribución a la historia reciente de la arquitectura?

H.H.: Me he dado cuenta que para un arquitecto es muy importante escribir sobre su modo de entender la arquitectura. Creo que, con la idea de formular tus ideas, es algo incluso más importante que los edificios que proyectas.

J. F-LL.: Tú has escritos varios libros.

H.H.: Sí, creo que es importante. Además tienen una mayor duración en el tiempo que los edificios.

J. F-LL.: En tu caso han tenido una gran difusión: se han traducido a un gran número de idiomas y pueden encontrarse en casi cualquier parte del mundo.

H.H.: Sí, a muchos idiomas excepto al español (*risas*).

J. F-LL.: Resulta curioso, pero es cierto.

H.H.: (cogiendo el libro *Lessons for Students in Architecture*) Por ejemplo, este libro se ha publicado en todo el mundo. Estoy muy contento con él, porque como te decía, los edificios terminan desapareciendo, y lo que queda de ellos al final son bonitas fotos o imágenes... pero los libros perduran. Pueden quemar libros, pero alguno se queda... Se ha traducido al alemán, al italiano, por supuesto al inglés, al griego, al persa, al japonés, a dos variedades de chino... ¡pero no al español! No es una frustración para mí, pero si me preguntaras cuál es el último deseo de tu vida (el portugués sería el segundo), te diría que ver mi obra escrita traducida al español.

J. F-LL.: Efectivamente en España resulta sencillo conseguir tus libros, en nuestras bibliotecas o librerías, pero en todo caso en la versión inglesa. Ojalá que pronto pueda producirse un cambio al respecto...

H.H.: En estos momentos por ejemplo estoy terminando un nuevo libro.

J. F-LL.: ¿Puedo preguntarte su título?

H.H.: *The Architecture of Change* (la arquitectura del cambio).

J. F-LL.: Sintomático...

H.H.: Trata sobre el Estructuralismo. Sobre su espíritu. La arquitectura es la arquitectura, pero en este caso se refiere también al modo en que se construye. Me interesa la idea del cambio. Qué incidencia tiene la idea del cambio en arquitectura. Me di cuenta que casi todos mis edificios sufren cambios motivados por los usuarios (muchas veces incluso desde el principio). Y es porque nadie tiene una misma idea del mundo; ni siquiera una idea estable, permanente. Este mundo cambia muy deprisa.

J. F-LL.: ¿En qué consiste tu concepto de arquitectura del cambio? o ¿cuáles son las bases del pensamiento estructuralista?

H.H.: A lo largo de —digamos— toda mi carrera, siempre he fomentado, he defendido que la gente (los usuarios de mis edificios) deberían aportar algo a mi 'estructura', a mi labor como arquitecto. Esta es una idea estructuralista. En este sentido, la arquitectura podría compararse con el lenguaje. El lenguaje es algo que todos compartimos; plantea un catálogo limitado pero la gente lo usa de manera distinta: combinan palabras, cambian palabras, añaden palabras... Yo hablo de una arquitectura que, como el lenguaje, es adaptable,

interpretable por la propia vida. Se trata de la idea central abordada en el libro que estoy escribiendo. Es lo que como arquitectos deberíamos tratar de hacer. En realidad, he estado haciendo esto durante toda mi vida (*sonríe*), pero es ahora cuando más consciente estoy siendo. Tú haces la 'estructura' y permites que las personas hagan con ella lo que quieran, lo que necesiten. Por tanto, lo que los arquitectos deberíamos hacer es proyectar una especie de base, un 'telón de fondo' arquitectónico sobre el cual la gente pueda añadir sus propias cosas, según sus necesidades y aspiraciones.

J. F-LL.: Esta actitud define en gran modo la dimensión humana de tu arquitectura. No en vano, el propio fallo de Comité de Honor del RIBA incluía una alusión directa a la "humanidad" de tu arquitectura.

H.H.: Sí.

J. F-LL.: ¿No crees de hecho que, en el contexto de la profunda crisis que sacude el panorama internacional, con la concesión de este premio el RIBA también te está señalando como un ejemplo a seguir dentro de la profesión? Un arquitecto preocupado y comprometido en definitiva con los usuarios de sus proyectos. ¿Crees que algo puede estar cambiando?

H.H.: Quizás esa terrible crisis que tú nombras va a contribuir a ello. Porque son tantos estudiantes que... mira, estoy preparando un seminario en la Escuela de Arquitectura de Delft. Bueno, tú estuviste de profesor invitado durante el curso pasado, así que es un sitio que también conoces bien... es un buen lugar para interactuar.

623

J. F-LL.: Es una gran Escuela.

H.H.: En este seminario voy a tratar y defender estas ideas de las que estamos hablando. Los estudiantes ahora no saben lo que va a pasar, qué hacer... Ya no hay trabajo. No lo hay en Holanda, hay un poco en Francia, nada en España... Europa en general. Pero podemos fijarnos en lo que sucede en el resto del mundo; en grandes ciudades como Bombai, en casi toda Sudamérica... en estos y otros tantos lugares de hecho se necesita a toda esta gente; se necesita gente como nosotros.

J. F-LL.: Todavía se puede hacer algo...

H.H.: Puedes hacerlo allí... No es sencillo trabajar en contextos humildes, con medios o presupuestos muy limitados, pero con nuestra inteligencia, con todo lo que llevamos dentro, podríamos esforzarnos por encontrar maneras de salvar el mundo.

J. F-LL.: Muchas gracias Herman.¹

¹ Extracto (traducido) de una conversación mantenida con Herman Hertzberger en su estudio de Gerard Doustraat (Ámsterdam) en abril de 2012.

Aldo van Eyck archive


Postbus 55
3632 ZS Loenen a/d Vecht
Nederland
0294 23 48 00

AvEarchTvEfilm
20 January 2013

To whom it may concern,

I hereby confirm that I have permitted José Fernandez-Llebrez Muñoz full access to and use of the Aldo van Eyck Archive, including the use of scans of a selection of AvE drawings and sketches, when preparing his thesis.

Yours faithfully,

A handwritten signature in black ink, consisting of a series of loops and curves, appearing to read 'Tess van Eyck Wickham'.

Tess van Eyck Wickham
on behalf of the Aldo van Eyck Archive