

TESIS DOCTORAL

UNA VISIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA
BELLEZA EN LA ARQUITECTURA.
DIÁLOGO CON CAMPO BAEZA

R A F A E L D O M I N G O F O R T E A

D I R E C T O R E S D E L A I N V E S T I G A C I Ó N

J U A N M A R Í A M O R E N O S E G U Í
D E P . P R O Y E C T O S A R Q U I T E C T Ó N I C O S

J U A N M A R Í A S O N G E L G O N Z Á L E Z
D E P . C O M P O S I C I Ó N

D I C I E M B R E 2 0 1 5

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

ABSTRACT

La Belleza existe, y sin embargo, es un concepto tan depaureado hoy en día. Esta tesis busca recuperar su valor para el mundo contemporáneo. La investigación estudia y reinterpreta, a través de una vía eidética, las teorías que se han considerado convenientes para establecer una definición actual de la Belleza. Posteriormente se busca una relación con la Arquitectura Contemporánea, que nos permita ofrecer una visión contemporánea de la Belleza en la Arquitectura. El arquitecto Alberto Campo Baeza aparece para ofrecer un diálogo en esta cuestión, y se observa su pensamiento y obra para obtener unas conclusiones que nos acerquen a un mayor conocimiento de este valor.

Beauty exists but it is often considered a weak concept today. This thesis seeks to recover its value to the contemporary world. This research reviews and reinterprets, through an eidetic way, the theories that have been considered suitable to set a current definition of beauty. Later a connection with contemporary architecture will allow us to offer a contemporary vision of beauty in architecture. The architect Alberto Campo Baeza will offer a dialogue in this issue. We observe his thought and work in order to find conclusions that bring us to a better understanding of this value.

La Bellesa existeix, i no obstant això, és un concepte tan empobrit hui en dia. Es busca recuperar el seu valor per al món contemporani. Aquesta investigació estudia i reinterpreta, a través d'una via eidètica, les teories que s'han considerat convenients per establir una definició actual de la Bellesa. Posteriorment es busca una relació amb l'Arquitectura Contemporània, que ens permeta oferir una visió contemporània de la Bellesa a l'Arquitectura. L'arquitecte Alberto Campo Baeza apareix per oferir un diàleg en aquesta qüestió, i s'observa el seu pensament i obra per obtindre unes conclusions que ens acostin a un major coneixement d'aquest valor.

Agradecimientos

A mi familia y amigos, por su paciencia

A mis directores, por nuestras largas conversaciones

A Campo Baeza, por nuestro alegre diálogo

INDICE

0. INTRODUCCIÓN	7
0.1 CONSIDERACIONES PREVIAS. ESTADO DE LA CUESTIÓN	12
0.2 FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS. OBJETIVOS	13
0.3 MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN.....	14
1. VISIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA BELLEZA.....	17
1.1 UNA DEFINICIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA BELLEZA	21
1.1.1 BELLEZA Y ARTE.....	30
1.1.2 LA BELLEZA OBJETIVA-SUBJETIVA. TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN	35
1.1.3 LA BELLEZA Y LA IDEA. NECESIDAD DE ORDEN.	40
1.2 LA BELLEZA COMO PROCESO	44
1.2.1 LA TEORÍA CONTEXTUALISTA FRENTE A LA AISLACIONISTA	51
1.2.2 DEL PROCESO EN EL OBJETO.....	55
1.2.3 DEL PROCESO EN EL SUJETO.....	59
1.2.3.1 BELLEZA EMOCIONAL	66
1.2.3.2 BELLEZA INTELECTUAL	73
1.2.3.3 BELLEZA CULTURAL	79
1.3. BELLEZA: CONCLUSIONES PARCIALES.....	84
2. DE LA BELLEZA EN LA ARQUITECTURA.....	87
2.1 DEFINICIÓN DE ARQUITECTURA.....	96
2.1.1 RELACIÓN ARTE-ARQUITECTURA.....	106
2.1.2 VISIÓN CONTEMPORÁNEA	109
2.1.3 COMPONENTES DE LA ARQUITECTURA.....	115
2.1.3.1 ESPACIO.....	124
2.1.3.2 MATERIA	135
2.1.3.3 FUNCIÓN	148
2.2. PROCESO DE ARQUITECTURA	153
2.2.1 DEL EMISOR. EL ARQUITECTO Y LAS IDEAS.....	157
2.2.2 DEL MENSAJE. LA OBRA ARQUITECTÓNICA.	166
2.2.3 DEL RECEPTOR. PERCIBIR Y HABITAR.....	172
2.3. BELLEZA Y ARQUITECTURA: CONCLUSIONES PARCIALES.....	177
3. DIÁLOGO CON CAMPO BAEZA.....	181
3.1 IDEA DE BELLEZA	189
3.2 DEFINICIÓN DE ARQUITECTURA.....	197
3.3 PROCESO DE LA ARQUITECTURA	229

4. ANÁLISIS DE OBRAS SELECCIONADAS	237
4.1 METODOLOGÍA DE ANÁLISIS.....	239
4.2 VIVIENDA UNIFAMILIAR.....	240
4.2.1 CASA TURÉGANO	243
4.2.2 CASA GASPAR.....	248
4.2.3 CASA DE BLAS.....	253
4.2.4 RELACIÓN ENTRE LAS TRES VIVIENDAS	259
4.3 OBRA PÚBLICA	261
4.3.1 CAJA GRANADA.....	264
4.3.2 ENTRE CATEDRALES.....	271
4.3.3 OFICINAS PARA LA JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN, ZAMORA	276
4.3.4 RELACIÓN ENTRE LOS TRES EDIFICIOS PÚBLICOS.....	285
5. CONCLUSIÓN	287
6. EPÍLOGO.....	295
7. BIBLIOGRAFÍA	297
7.1 ARQUITECTURA	297
7.2 FILOSOFÍA	304
7.3 CAMPO BAEZA.....	307

ANEXOS

ANEXO I. ESQUEMAS Y RESÚMENES DE LA TESIS

ANEXO II. BREVE HISTORIA DE LA BELLEZA

ANEXO III. EXPOSICIÓN DE LA OBRA CONSTRUIDA DE CAMPO BAEZA

ANEXO IV. ENTREVISTA A CAMPO BAEZA

0. INTRODUCCIÓN

Asimismo, independientemente de que mencionemos o no la palabra *belleza*, nuestras decisiones reflejan una sensibilidad estética. Valoramos determinados sonidos y visiones por encima de otros, gravitamos en torno a determinadas escenas y experiencias al tiempo que evitamos otras, y cuidamos nuestro aspecto, así como el de los humanos (y mascotas, jardines, comedores, comidas) de cuya presentación nos sentimos responsables. Y además está la cuestión de nuestras relaciones con otras personas, y nuestra evaluación de las conductas ajenas, tanto las de las personas que conocemos como las que extraemos de los medios informativos, la historia o la literatura. Raras veces dudamos en juzgar unas como buenas, otras como malas y la mayoría como una amalgama indeterminada. Apenas podríamos sobrevivir —apenas lograríamos llegar al final del día si no navegásemos, al menos de forma implícita, entre lo verdadero (y lo que no es verdadero), lo bello (y lo que no es bello) y lo bueno (y lo que no es bueno).¹

La Belleza existe. Esta es una realidad que comprendo cómo inapelable y que se demuestra en nuestras decisiones tanto cotidianas como profesionales. Desde la elección de la vestimenta, el vehículo, el teléfono móvil, etc. hasta nuestros proyectos arquitectónicos toman en consideración, bien a nivel consciente, bien a nivel subconsciente, la cuestión de la Belleza. La Belleza, así pues, se muestra como un argumento o valor más a tener en cuenta de cara a nuestras elecciones y nos incita a decantarnos hacia un objeto concreto, teniendo por ello que dejar otro.

Considero que todos los arquitectos, al menos en su subconsciente, tienen interés en la Belleza. Algunos se pronuncian en su defensa de forma contundente, otros afirman que esta cuestión es completamente relativa y que no merece la pena dedicarle atención. Y sin embargo me atrevo a afirmar que todos la buscamos. No me considero nadie excepcional por estudiar la Belleza, más bien dichoso por haber podido realizar una investigación de la envergadura de una Tesis Doctoral sobre este tema que preocupa a todo ser humano. Y así es como surgen preguntas y cuestiones, y también dolores de cabeza. Creo que este tema siempre me ha suscitado interés, pero éste se incrementó al entrar en la Escuela de Arquitectura. Más aún se acrecienta por las pocas palabras que se le dedican en el ámbito académico a este valor tan vital. Y convencido del papel imprescindible de esta realidad, y con el apoyo de los directores, comienza a trazarse esta Tesis sobre la Belleza en la Arquitectura, siendo una evolución desde la investigación planteada para el DEA, con la voluntad de clarificar en la medida de lo posible cómo se crea y cómo se percibe la Belleza en la Arquitectura.

A pesar de que la vigencia de la Belleza como valor contemporáneo se plantea como una de las hipótesis a la que esta Tesis pretende dar respuesta, nos atrevemos a elucidar ya en este momento una respuesta afirmativa. Pese al común desprestigio e infravaloración contemporánea de este valor, se puede observar a través del pensamiento de John Stuart Mill² un acontecimiento que tiende a cumplirse:

¹ HOWARD GARDNER, VERDAD, BELLEZA Y BONDAD REFORMULADAS, PÁG.18, ED. PAIDOS 2011

² JOHN STUART MILL: 1806-1873; INGLATERRA; FILÓSOFO, POLÍTICO Y ECONOMISTA.

La ventaja real que la verdad tiene consiste en esto: que cuando una opinión es verdadera, puede ser extinguida una, dos o muchas veces, pero en el curso de las edades, generalmente, se encontrarán personas que la vuelvan a descubrir...³

Así pues, y considerando que es un valor vigente y vital para las personas, determinamos interesante — frente a voces relativistas que preferirían un *laissez faire* en relación a este valor— realizar una investigación consciente del momento contemporáneo para analizar y contrastar los distintos elementos que la conforman, en orden a encontrar si es posible o no, determinar la belleza. Es más, es posible que si somos capaces de ofrecer una crítica acerca de la percepción de lo bello, consideramos que también será posible emplear estos conocimientos en la creación de la belleza.

Esta Tesis se descubre sencilla y humilde. Una buena imagen sería una cuchara tratando de vaciar un océano para descubrir el fondo marino. Sin embargo, los grandes retos siempre han sido los más apasionantes.

La existencia de teorías muy dispares a lo largo de la historia muestra hasta el momento que es difícil observar una explicación que pueda ser admitida de forma universal y comprendida por todo el mundo. También es cierto que no es esto lo que busca la tesis, sino que surge como respuesta a esta amalgama y diversidad variopinta teórica, en orden de sintetizar y tratar de ofrecer al hombre contemporáneo una nueva visión de la belleza, siempre dimensionada en función de la arquitectura.

Esta Tesis alude a una finalidad pedagógica, matizando que se ha encontrado durante la investigación. Tanto de la Belleza como de la Arquitectura tenemos que aprender a observar su esencia, a degustarla, a practicarla. Bien puede quedarse, como ocurre en numerosas ocasiones, en una cuestión de gusto momentáneo, despreocupado e iletrado, que vire al son del viento y varíe con el trascurrir de los días. Sin embargo, ambas realidades merecen la más alta consideración, el más duro trabajo, y al poder adentrarme en estos mundos para obtener algo más de luz me he descubierto como un privilegiado, así como espero que aquel que lea esta investigación obtenga también el placer de iluminar estos dos temas:

Gritan: «Sobre gustos no hay nada escrito» o «De gustibus non est disputandum»). Así intentan ocultar lo poco que han leído acerca de un asunto tan profusamente editado. Pero, si se está interesado por mejorar el criterio, sépase que —como el gusto— no es natural): se forma, se forja, se estudia y se aprende⁴.

La “visión contemporánea” que planteamos en esta Tesis también podría haberse denominado “visión eidética⁵”, debido a la importancia que hemos descubierto en la esencia tanto para la Belleza como para la Arquitectura, en orden de establecer una relación a nivel de núcleo. Para estudiar mejor estas esencias, tanto la Belleza como la Arquitectura se han investigado con finalidad analítica, con pasión y cariño, en orden de desentrañar su relación y tratar de ofrecerla en este documento. Porque consideramos de vital importancia para el hombre contemporáneo la belleza en la arquitectura:

Ya no es posible (si es que alguna vez lo fue) aceptar conceptos como la verdad, la belleza y la bondad sin un estricto análisis, o tal vez sin escepticismo. Y sin embargo, al menos algunos —o quizá la mayoría— queremos conservarlos de una forma válida.⁶

³ JOHN STUART MILL, SOBRE LA LIBERTAD 1859, PÁG92, ALIANZA EDITORIAL 2007

⁴ ANTONIO MIRANDA, ARQUITECTURA Y VERDAD, PÁG85, ED. CÁTEDRA 2013

⁵ Eidética: 1. adj. Fil. Que se refiere a la esencia. “www.rae.es”

⁶ HOWARD GARDNER, VERDAD, BELLEZA Y BONDAD REFORMULADAS, PÁG16, ED. PAIDOS 2011

Y lo cierto es que se observa una gran complejidad para establecer con universalidad determinaciones y conclusiones en estos temas. Una explicación posible podemos encontrarla en la observación que ofrece Francisco Calvo Serraller⁷ de la diferencia entre el lenguaje artístico y el lenguaje científico: mientras que el segundo maneja significados evidentes para cada signo, a través de conceptos unívocos; en el lenguaje artístico lo que se produce es un estado de polisemia, donde la relación entre signo y significado queda distorsionada⁸. Así, una arquitectura que podamos considerar bella, navega entre la multiplicidad de significados que cada persona le otorga de forma individual.

Esta investigación no busca encontrar una base universal bajo la que juzgar la belleza y la arquitectura contemporánea, más bien, siguiendo la idea de crítica de Helio Piñón, generar un corpus teórico que sirva de base para nuestras futuras críticas y proyectos:

El cometido genuino de la crítica es desvelar las categorías y los principios sobre los que se establece una u otra forma del arte, con el fin de que el público establezca sus propios juicios. De ese modo, se ayuda a que su respuesta de agrado o desagrado supere la mera reacción visceral, basada en criterios estrictamente sensitivos: la crítica —en sentido estricto— tiene por misión, por tanto, asistir al público sin llegar a suplantarlo; desvelar las categorías de la obra para facilitar el reconocimiento de su formalidad específica y su sentido histórico⁹.

Se ha optado por una estructura de Tesis que presenta tres fases claramente diferenciadas, en las cuales a su vez, se desarrolla un patrón de análisis que se repite en cada fase y que permitirá ir enlazándolas a través de su continuidad en la investigación: definición y proceso. Se explica a continuación de forma algo más pormenorizada como vamos a tratar cada una de estas fases:

Fase 1. De la Belleza.

Se pretende observar el estado de la cuestión acerca de la belleza hasta el momento actual. Sin embargo, y puesto que no es una tesis filosófica, se tomará de este estudio aquellos valores que se consideren adecuados, reinterpretándolos para el momento contemporáneo en orden de establecer un marco teórico que permita posteriormente reenfocarlo hacia la arquitectura.

Afirmaremos que la Belleza es Relación. Relación entre el objeto y el sujeto, y si ésta no se da, no tiene sentido hablar de Belleza. Y dado que es precisa la intervención de ambos protagonistas, hablaremos tanto de valores objetuales como de valores subjetivos, que analizaremos a través del método taxonómico. En torno a esta relación, hemos observado la capacidad que tiene el arte de ofrecer belleza, cosa que nos permitirá descubrir otra serie de conclusiones.

Para superar las dificultades que entraña investigar la belleza, hemos situado la idea como base firme para generar esencialidad. Pero siempre contando con la idea materializada, hecha realidad y que no se asienta en un estado virtual. Una idea que llevará a la belleza inteligente que reclama Campo Baeza, que comunica al observador todos sus valores —siempre y cuando éste disponga de la habilidad de percibirlos—.

Estableceremos la diferencia entre los procesos de creación y los de percepción. Los primeros, realizados por los artistas, alumbran lo que se será el objeto artístico, le dan forma y materia, lo

⁷ FRANCISCO CALVO SERRALLER: 1948-____; ESPAÑA; CATEDRÁTICO DE H^º DEL ARTE EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

⁸ FRANCISCO CALVO SERRALLER, H^º DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG166-167, ED A.MACHADO 2004

⁹ HELIO PIÑÓN, TEORIA DEL PROYECTO, PÁG184-186, EDICIONS UPC 2006

pondrán en realidad. Lo dotan de unas características –idea, orden, materialidad, unidad entre forma y contenido- que podrán ser apreciadas. El de percepción es aún más complejo, porque remite a un conjunto de personas mucho mayor, pero en él remarcaremos las distintas dimensiones personales para contemplar la belleza, así como el valor de la atención.

Como variable que enlaza todos los elementos encontraremos el tiempo, que se involucra tanto en el objeto como en el sujeto. La sociedad es evolutiva, cambiante y mutante, aspectos que dificultan la universalidad de las conclusiones. A su vez el tiempo influye en todo el proceso: tiempo de crear, tiempo de percibir, tiempo de reflexionar.

Fase 2. De la Belleza en la Arquitectura Contemporánea

Con el marco de la Belleza planteado, se particulariza para la Arquitectura Contemporánea, en busca de desentrañar aquellos mecanismos o factores que ofrezcan, tanto para el análisis como para el proyecto, la belleza como resultado.

Resulta tonificante ver como Mies y Le Corbusier defienden la belleza en la arquitectura contemporánea. Pero aún quedará trabajo de investigación por delante para estudiarla.

En este momento será imprescindible, a través de la bibliografía estudiada, establecer una definición concreta de la arquitectura que permita la relación con las variables que se hayan encontrado en la belleza. Así pues, dado que la arquitectura es el objeto de análisis –puesto que no es una investigación general sobre la belleza-, a estos factores remitiremos para establecer las conclusiones. Se puede ir avanzando que, en esencia, se considera la arquitectura como una conformación ordenada de *espacio, materia y función*.

Además, dado que el *orden* y la *idea* dispondrán de un papel fundamental en el desarrollo de los razonamientos, se evaluará también el proceso por el que se concibe la arquitectura, así como su finalidad, teniendo siempre en cuenta su posible relación con la belleza.

La arquitectura que buscamos como bella tendrá que ser *más que función, más que construcción*. De ahí la importancia de la *idea*. Y también *más que arte*, puesto que no puede dejar de realizar su teleología para ser, en efecto, propiamente arquitectura. En estas cavilaciones nos encontraremos con Vitruvio, con la importancia de la *utilitas, firmitas y venustas*, que posteriormente observaremos también necesarias para Campo Baeza.

Y como no, el tiempo. Tiempo que lo une todo y lo entrelaza, y a la vez introduce variaciones. Tiempo que afecta al entorno en el que se inserta la arquitectura, al objeto arquitectónico que envejece, al arquitecto que proyecta y construye, y por supuesto, a la sociedad que goza o sufre de la arquitectura que conforma sus hábitats.

Fase 3. Diálogo con Campo Baeza.

Con las conclusiones obtenidas de las fases anteriores, se contrasta y evalúa con el pensamiento y la obra de Campo Baeza. La elección fue muy sencilla, pero guardamos los argumentos para capítulos posteriores.

Campo Baeza nos hablará de buscar la Belleza desde la libertad y la radicalidad. Con ideas construidas que permitan una belleza inteligente, una arquitectura poética. La Belleza es misteriosa e inefable, pero como él afirma, alcanzable.

Observaremos muchos valores que resuenan con las fases que habremos tratado anteriormente: idea, esencialidad, orden conceptual; y otros que veremos que aportan matices: poesía, precisión, gravedad, luz.

Estaremos en comunión con él también en esa necesidad de sensibilidad y razón para alcanzar la belleza, cuando hablemos de dimensión emocional e intelectual en las personas. No solo sensaciones, no sólo razonamientos teóricos. Así es como puede uno separarse de las modas, de las tendencias, comprendiendo el valor comunicativo de la arquitectura a través de la idea que se materializa, basada en los conceptos nombrados anteriormente.

Y para terminar la introducción, el tiempo, que está en todos los lugares y momentos presentes. Tiempo para crear –con libertad–, para decantar a través del análisis lo que cada proyecto quiere ser, para degustar como el buen vino, la Arquitectura con mayúsculas, la que goza de belleza inteligente.

Además, se realiza un estudio pormenorizado de una selección de sus obras, tanto para una mejor aproximación a este arquitecto como para contrastar las conclusiones obtenidas en la primera y segunda fase.

0.1 CONSIDERACIONES PREVIAS. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Debido a la amplitud que concierne tanto a la Belleza como a la Arquitectura, se decide tratarlos en un primer momento por separado.

En cuanto a la Belleza, si nos remontamos en el tiempo para descubrir antecedentes, se encuentra que deberíamos viajar hasta el período griego. Sin embargo, y dado que se busca una visión contemporánea, la investigación no tiene la intención de centrarse en ninguna época o escuela concreta, sino más bien, del todo investigado, acoger aquellas teorías que se consideren más oportunas y fructíferas para el momento actual. En el anexo II “Breve historia de la belleza” se expone de forma sintética un recorrido que además ha servido para comprobar el estado de esta cuestión. Se ha encontrado durante la investigación que la dualidad objeto-sujeto ha ido alternándose a lo largo de la historia. Sin embargo, a este nivel, buscamos emparentarnos con pensadores como Plazaola o Tatarkiewicz, que defienden la necesidad de aplicar ambas visiones para dilucidar con mayor certeza los misterios que entraña la belleza, lo que nos llevará a analizar tanto la visión subjetiva como objetiva. Finalmente, observando el estado actual, en la mayoría de los casos el interés por la belleza ha quedado desbancado por otros asuntos como las teorías del arte o las cualidades estéticas, lo cual ha sido un impulsor para llevar a cabo esta investigación. Es cierto que existen autores contemporáneos que también investigan la belleza –si bien su número no es extenso- y de entre ellos cabe destacar el pensamiento de A.C. Danto, que habla de cómo la belleza puede volver al mundo teórico si somos capaces de aceptar que la belleza es simplemente una cualidad más que puede tener el arte, y no la obligada finalidad del mismo. Así pues, lo que busca aportar esta Tesis, no es un canon, sino de forma actualizada y contemporánea, una visión de la Belleza que pueda ajustarse a los distintos elementos que conforman la Arquitectura.

Respecto a la Arquitectura, también se observa su amplitud y extensión dentro del marco teórico, sobre todo en la disgregación en elementos de análisis que buscará tratar esta Tesis. Además, también existen pensadores que la han relacionado con la belleza, las teorías del arte y la estética. Sin embargo, en la mayoría de los textos estudiados, se descubre que la belleza se trata generalmente de una forma poética en relación con la arquitectura, a la vez que existe un sinfín de teorías sobre qué es y cómo se crea la arquitectura, más aún en el momento actual. Sin embargo, la vigencia de la relación entre la belleza y la arquitectura se observa en acciones culturales como puede ser el Campus de Ultzama, que en los años 2012 y 2013 versó sobre la belleza. Desde esta investigación apostaremos por ofrecer una visión propia de la Arquitectura, siempre teniendo como horizonte la relación de sus elementos con el marco teórico propuesto para la Belleza.

Finalmente, quedarían las investigaciones realizadas sobre Campo Baeza. Lo crucial es que tanto su obra como su pensamiento, así como los textos que lo estudian tienen una dimensión acotada y en ellos se observa relaciones entre la belleza y la arquitectura. Así pues, se tratará de establecer un diálogo entre las conclusiones propias obtenidas en la investigación y el pensamiento de Campo Baeza, lo que servirá de herramienta de control y contraste para el análisis realizado.

0.2 FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS. OBJETIVOS

La primera hipótesis que surge en esta investigación es que la belleza es un tema vigente y necesario. Admitimos que existe, se da en el objeto; y el hombre, cada uno en su naturaleza e historia, es capaz de percibirla, o no.

Como existe, la segunda hipótesis es que la belleza se puede estudiar. En ello, se vislumbra la posibilidad de que existan unos elementos que ayuden a analizarla.

La tercera hipótesis que queremos plantear es que estos elementos extraídos de la belleza pueden relacionarse con aquello que conforma la esencia de la arquitectura. A su vez, consideramos que las conclusiones obtenidas serán contrastables con el pensamiento y obra de un arquitecto que también considere importante la belleza.

Como cuarta hipótesis observamos que seguramente los elementos que obtengamos de la belleza son variables, no en esencia pero si en apreciación, en función del sujeto que analice.

Finalmente, como quinta y última hipótesis, se intuye que el tiempo aparecerá como variable en el flujo de la belleza de cada objeto y cada ser individual que lo observe.

Las hipótesis planteadas nos lanzan a la búsqueda de unos objetivos concretos. La belleza nos atrae, y por lo tanto nos hace elegir. Dado que se entiende que la belleza sigue siendo relevante en nuestro tiempo se establece como primer objetivo buscar cual es su **esencia** desde un punto de vista contemporáneo. Se es consciente de que ésta será una visión personal por parte del investigador, y por ello se adjunta al título de la Tesis el artículo indeterminado “una” visión. La investigación busca desarrollar un marco teórico adaptado a la realidad contemporánea y que pueda relacionarse con la arquitectura.

Debido a la importancia que hemos damos a la esencia y lo esencial de estos conceptos, el segundo objetivo será tratar de establecer una esencia de la arquitectura que nos permita relacionarlo con la esencia que hayamos obtenido de la belleza. El objetivo fundamental de esta Tesis es tratar de buscar esta relación, que nos permita de forma pedagógica tanto ofrecer una crítica más sólida como descubrir cómo se puede alcanzar belleza a través de la arquitectura.

El último objetivo será contrastar la validez de los resultados a través del pensamiento y la obra de Campo Baeza. De las diferencias y similitudes se podrán hacer ajustes a las conclusiones que habremos obtenido anteriormente. Es importante remarcar que esta Tesis no es un ensayo sobre la belleza ni una monografía de Campo Baeza.

0.3 MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN

Queremos comenzar este apartado con la exposición que hace Plazaola en cuanto a algunos de los métodos que pueden ser empleados en el estudio de la estética:

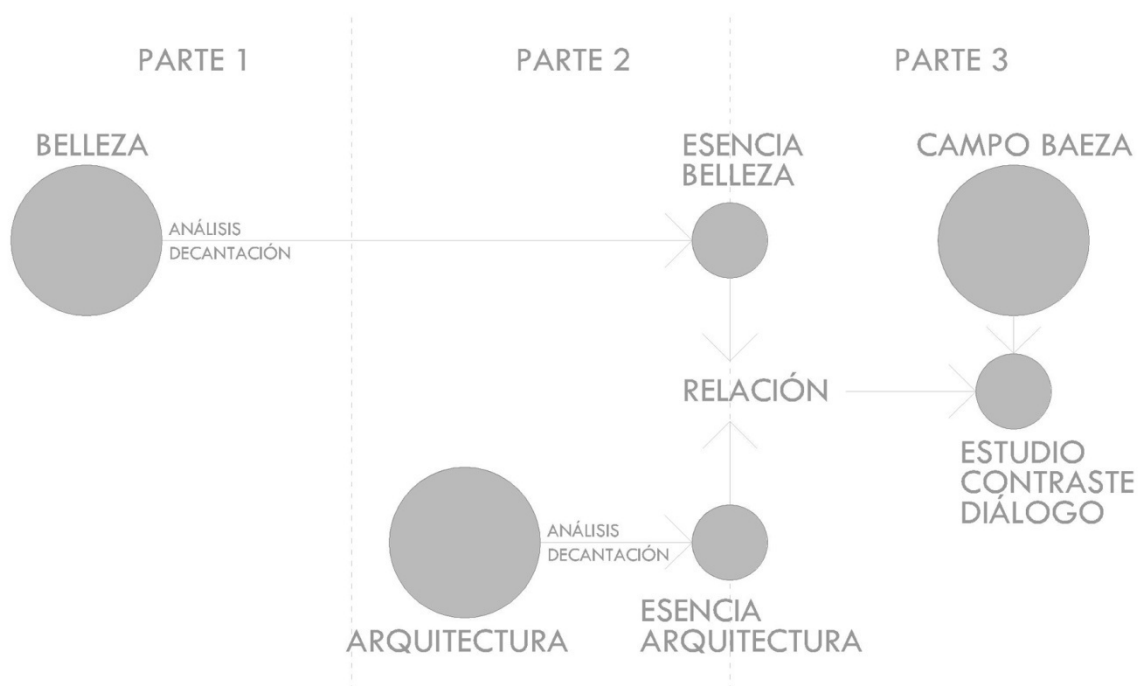
Método deductivo: sistema filosófico que pone en el centro al ser, al hombre y al cosmos. Se funda en *aprioris* que corren el riesgo de precipitarse demasiado rápido en conclusiones. A su vez, tiene un carácter abstracto.

Método inductivo: carácter fisiológico-experimental.

Método sociológico: ha tenido la capacidad de revelar el valor del arte. Dificultad para que de los conocimientos aportados se puedan inducir leyes. Dificilmente puede llevar más allá del relativismo.

Ausencia de método o misticismo estético: frente a ver, se prima el soñar e imaginar. No se da la reflexión y se vuelca en el objeto la propia visión del mundo.¹⁰

Existen pues diversos métodos para estudiar la Belleza. Esta investigación se ha basado fundamentalmente en el método deductivo, pero siempre relacionado con el análisis que realizábamos. Este método se matiza a través de la vía eidética y la búsqueda de la esencia, como si de un proceso de decantación se tratara, para posteriormente relacionar a nivel esencial los conceptos que se tratan. De esta forma, y para cada uno de los temas, no sólo para la Belleza, siempre se ha realizado un estudio y exposición del material investigado –siendo conscientes que por la amplitud de los temas únicamente es una parte del total del conocimiento-. En la búsqueda de la esencia nos hemos encontrado que ciertos aspectos despuntaban sobre otros, adquirirían importancia, y que además nos ayudaban a restar complejidad a cada uno de los temas. El siguiente esquema gráfico ayuda a comprender el desarrollo del método explicado:



¹⁰ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG278-279, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

En forma de recorrido exponemos a continuación la metodología sobre la que se va a cimentar esta Tesis doctoral:

1. En primer lugar, se ha realizado un estudio bibliográfico de los tres temas que se dan en la investigación: la belleza, la arquitectura contemporánea y la obra más el pensamiento de Campo Baeza. Además se establece una continuidad con el trabajo de investigación presentado para el DEA “De la belleza en la arquitectura. Metodología de análisis”, ampliándolo y reenfocándolo. A su vez, debido a la importancia del *orden* y la *idea* en la investigación, se introducirá una línea de acción en relación con la Tesis Doctoral “Del pensamiento a la acción creadora en Arquitectura” del Doctor Juan María Moreno, también director de esta Tesis, pero adaptada a la búsqueda de la belleza.
2. Para cada uno de los diferentes temas clave se decide adoptar un patrón de análisis que permita un trabajo más exhaustivo y pormenorizado: definición y proceso. A su vez, las conclusiones de cada apartado van relacionándose con el anterior.
3. Para la belleza se pretende, a través de reflexiones, contrastes y ejemplos, buscar aquellos elementos que se consideren esenciales para establecer el marco teórico buscado.
4. En el apartado de la arquitectura, y tras haber establecido el marco teórico de la belleza, se indaga aquellas dimensiones y factores también esenciales que permitan estudiar y relacionarla con la belleza.
5. En último lugar y para comprobar la validez de las respuestas encontradas, se elige –por motivos que aparecerán en la investigación- el pensamiento y obra de Campo Baeza. Se incluye también un capítulo donde se realiza un análisis pormenorizado de una selección de sus obras.
6. En último lugar, se pretende aportar nuevas conclusiones así como material inédito a través de una entrevista a Campo Baeza.

A continuación enumeramos los medios empleados con los que ha sido realizada esta Tesis:

1. Material bibliográfico, tanto físico como digital.
2. Análisis de proyectos.
3. Colaboración con filósofos y personas especializadas en el campo de la estética.
4. Entrevista para actualizar, concretar y dialogar esta investigación con Campo Baeza.

1. VISIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA BELLEZA

En nuestro panteón de las virtudes, el adjetivo *bello* ha denotado habitualmente determinados objetos, experiencias, acontecimientos o personas. (En lo sucesivo, emplearé de forma genérica el término *objeto* para englobar estos fenómenos y entidades dispares.) Al estipular la belleza, indicamos que la contemplación del objeto nos produce placer, una sensación cálida y positiva, una suerte de “cosquilleo” o, si se prefiere, una referencia neurofisiológica, una descarga de serotonina. Al percibir el objeto como bello, nos satisface mantener una distancia respecto de dicho objeto; es decir, no intentamos abrazarlo, comerlo o estamparlo contra el suelo. El objeto proyecta y retiene un poder definido. Solemos volver a observar el objeto bello periódicamente (aunque quizá no con mucha frecuencia) con el fin de recrear o incluso amplificar la sensación placentera.¹¹

Partimos de la hipótesis de que la belleza es relación. Es la conexión que se establece entre el “objeto” –al igual que Gardner, haremos referencia a objeto y con ello englobaremos personas, experiencias, lugares, etc- y la persona que lo contempla o rememora. De esta unión, vínculo o estimación, es cuando el observador cualifica, percibe y valora como bello el objeto. A pesar de que con este objeto tratamos de englobar al máximo posible la realidad, debido al carácter de la Tesis, este objeto tendrá siempre relación con el objeto artístico más que con la belleza natural.

Sin esta relación, si nunca se ha establecido contacto entre el observador y el objeto, es imposible que se dé la belleza. Un edificio que nunca hayamos visitado, una pintura jamás vista o una canción que no hayamos escuchado, difícilmente podremos cualificarlos como bellos. Entre observador y objeto bello se establece, como se aprecia en la siguiente cita de Gadamer, una relación de complementariedad al integrar el sujeto en su realidad al objeto contemplado, dotándole de un significado que supera lo meramente observado:

En el *Banquete* de Platón, se relata una historia bellísima que, según creo, da una indicación todavía más profunda de la clase de significatividad que el arte tiene para nosotros. Aristófanes narra una historia, todavía hoy fascinante, sobre la esencia del amor. Cuenta que los hombres eran originalmente seres esféricos; pero habiéndose comportado mal, los dioses los cortaron en dos. Ahora, cada una de estas dos mitades, que habían formado parte de un ser vivo completo, va buscando su complemento... cada hombre es, en cierto modo, un fragmento de algo; y eso es el amor: que en el encuentro se cumple la esperanza de que haya algo que sea el fragmento complementario que nos reintegre. Esta profunda parábola de encuentro de almas y de afinidades electivas puede transferirse a la experiencia de lo bello en el arte. También aquí es manifiesto que la significatividad inherente a lo bello del arte, de la obra de arte, remite a algo que no está de modo inmediato en la visión comprensible como tal. Mas, ¿qué clase de remitir es éste? La función propia de remitir está orientada a otra cosa, a algo que también se puede tener o experimentar de modo inmediato.¹²

¹¹ HOWARD GARDNER, VERDAD, BELLEZA Y BONDAD REFORMULADAS, PÁG62-63, ED. PAIDOS 2011

¹² HANS-GEORG GADAMER, LA ACTUALIDAD DE LO BELLO 1977, PÁG84-85, ED. PAIDÓS 1991

Además, esta relación que se establece nos hace elegir. El objeto nos atrae y hace que optemos por él, puesto que lo consideramos bello. Sin embargo, no podemos elegir aquello que vamos a elegir, puesto que nuestra relación personal e individual con lo bello depende de nuestra historia, por lo que modificar nuestros hábitos y gustos requiere de tiempo y educación.

De esta percepción en los objetos surge otra diferencia a tener en cuenta. No es lo mismo cualificar de bello algo, que la Belleza en sí misma. El observador otorga este adjetivo al objeto porque se percibe de esta manera. Sin embargo, nos preguntamos si existe en sí misma la Belleza como valor ideal, platónico y eterno.

En esta relación se introduce otra variable que nos permite comprender la volatilidad del juicio sobre lo bello: el tiempo. Somos conscientes, observando nuestros propios pensamientos, de la facilidad con la que podemos cambiar una crítica. No por ello se considera que no tengamos valores –aunque bien es cierto que uno de los problemas de la sociedad contemporánea es la pérdida de valores que la asienten, soporten y cohesionen, sobre todo en términos generales, pero más aún concretamente frente a las vicisitudes y sufrimientos que conlleva vivir- sino que éstos también pueden variar a lo largo del tiempo, bien porque hemos adquirido nuevos conocimientos, bien porque hemos dejado de encontrar placer en un objeto.

Aquello que realmente busca esta investigación es una visión contemporánea. Y cuando se habla de visión en esta investigación es, porque después de todo el material observado –que no es ni de lejos el total del conocimiento respecto a la belleza, labor titánica e inabarcable-, se busca ofrecer una aproximación personal a la belleza, desde la experiencia de la investigación y como profesional de la arquitectura, sostenida a su vez en la selección que se considera apropiada de aquellos autores que se consideran interesantes. La contemporaneidad de la visión surge de la reinterpretación y adaptación al tiempo coetáneo de los textos estudiados así como de la propia realidad del investigador.

No hay que olvidar que esta visión siempre irá dirigida, al menos teleológicamente, hacia la arquitectura, puesto que esta investigación se realiza en relación con el Departamento de Proyectos Arquitectónicos.

Es importante recordar que la belleza dejó, hace ya un tiempo atrás, de ser considerada por parte de los artistas como la única finalidad del arte. En el mundo artístico se ha buscado expresar en la modernidad toda otra serie de cuestiones estéticas. Así también en la arquitectura. Pero no por ello, hay que perder de vista que la belleza continua siendo un valor realmente importante:

La belleza es solamente una cualidad estética más entre un inmenso abanico de cualidades estéticas, y la estética filosófica estaba en un callejón sin salida por haberse concentrado demasiado en la belleza. Sin embargo, la belleza es la única cualidad estética que también es un valor, como la verdad y la bondad. Y no simplemente uno de los valores que nos permiten vivir: es uno de los valores que definen lo que significa una vida plenamente humana.¹³

De hecho, el estudio de la belleza es algo que acompaña a la filosofía y al hombre a lo largo de la historia. Esto invita a pensar que tiene un valor indiscutible para el hombre de todas las épocas, y claro está, también para el contemporáneo. Ni mucho menos la belleza es un valor extinguido –pese a que actualmente se considere algo totalmente relativo en la mayoría de los casos, y donde la opinión de cada persona es igual de acertada que la de su vecino- pero debido a que cualquier opinión es válida, se ha convertido en algo sin valor.

¹³ ARTHUR C. DANTO, EL ABUSO DE LA BELLEZA, PÁG76, ED PAIDOS IBÉRICA 2005

Es más, hoy en día prácticamente no hay discusiones sobre qué es bello o no, o si es posible analizar la belleza. Este estado se haya vinculado al relativismo y al consumismo, junto con el rechazo que hubo a los cánones y las academias por parte de las vanguardias. Ya no se busca que nadie marque la tendencia a seguir, sino que haya libertad artística.

Aún así, se intuye que la belleza debe tener un orden, una forma de evaluarla. Es importante recuperar su valor para poder volver a trazar estudios que versen sobre ella. Si todo vale, es lo mismo decir que nada vale, puesto que todo al mismo nivel de importancia pierde valor.

Así pues, la estructura que se decide tomar para evaluar la belleza sigue el siguiente desarrollo: definición y proceso. El primer punto viene a vislumbrar *qué es la belleza*, o tratar de establecer una definición propia a través de las estudiadas que pueda servirnos para esta investigación; además, tratar de evaluar posteriormente *cómo se desarrolla* en el apartado del proceso, para observar cómo analizarla y en caso posible, reproducirla.

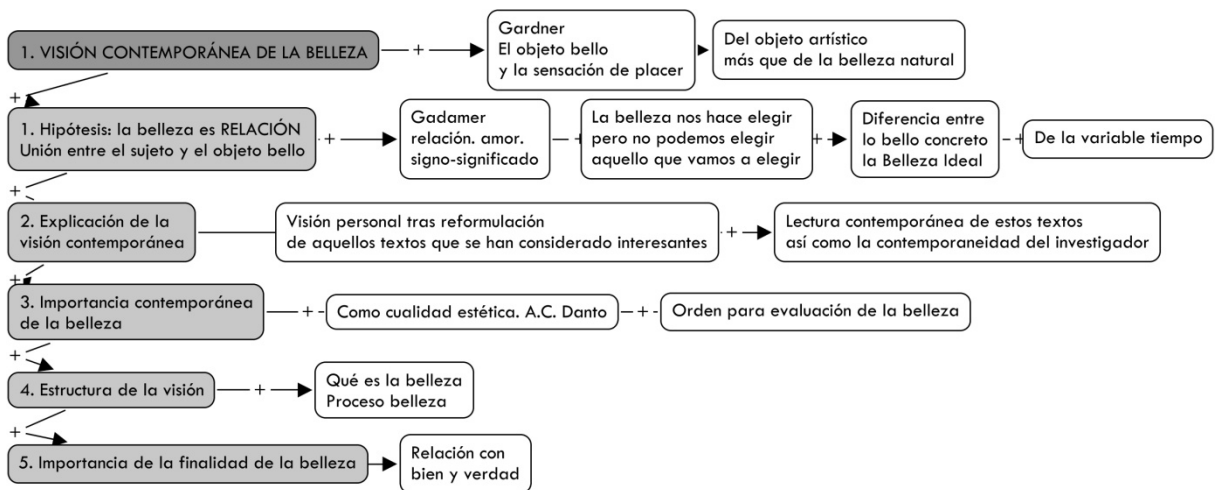
Además de estos dos apartados, entendemos que la belleza tiene una misión teleológica, una finalidad. Como decíamos previamente, nos hace elegir y optar entre este u otro objeto. Nos atrae, influye en nuestras preferencias y finalmente, nos pone en relación con nuestra elección.

Lo cierto es que las acciones, o tienen una finalidad, o se han realizado de forma arbitraria. Podemos aceptar que algunas de nuestras decisiones –incluso artísticas- vengan dadas por casualidades, bien en relación al subconsciente que nos nutre de imágenes del pasado o fruto de la pulsión momentánea que sentimos. Aún así, siguiendo el pensamiento de San Agustín, es importante observar cómo el arte –quizás más aún la arquitectura- debe venir precedida de un orden y tender hacia una finalidad. Tal y como lo vemos desde esta investigación, si no hay orden, no tiene porqué ser un mal resultado, pero sí que se observa que la conformación de este objeto será trivial, de tal forma que podría haber sido concebido con esta o cualquier otra forma.

Dado que somos postkantianos, se tiende teóricamente –en la mayoría de los casos- a separar belleza de los valores de bondad y verdad. Esta tesis no tiene la misión de desentrañar la relación entre estos tres parámetros, aunque sí que descubre que es difícil posicionarse, puesto que en muchas ocasiones, aquello que consideramos bello también lo valoramos como bueno. Este pensamiento también está en Aristóteles, que considera la belleza buena y agradable. Evidentemente, el hombre, que en condiciones normales tiende a buscar lo que es bueno para sí mismo y sus semejantes, encuentra en la belleza un placer, una relación, y por lo tanto, un agrado.

Con la intuición de que sí que existe una relación entre estos tres valores, Juan Pablo II recupera el triduo de belleza-bondad-verdad, al hablar del valor moral de la obra, donde el artista no debe buscarse a sí mismo, sino poner las capacidades operativas en función de los hombres y de las exigencias del arte¹⁴. Esto puede ser uno de los *quid* de la cuestión. Si hacemos belleza para nosotros mismos, es posible que el resto de la gente no llegue a apreciarlo. Pero cuando disponemos nuestro trabajo en función de aquellas personas que lo vayan a disfrutar, o dicho en otras palabras, pensando en el otro más allá de mí mismo –sin caer en la moda o tendencia del momento para asegurar el éxito de nuestra obra artística, puesto que éste tiende a morir con un breve paso del tiempo-, es posible que nos acerquemos mucho más a ellos, y consigamos ofrecerles belleza.

¹⁴ JUAN PABLO II, en LA BELLEZA QUE SALVA, PÁG46-47, ED RIALP 2006



1.1 UNA DEFINICIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA BELLEZA

La estética contemporánea no se atreve a encerrar la belleza en definiciones. Ya se dieron bastantes en el pasado, y ninguna satisface hoy ni siquiera a una mayoría. Las que parecen más generalmente aceptables resultan vagas e imprecisas, y se aceptan precisamente porque cada uno las interpreta a su manera. Las que se aventuran en fórmulas netas y precisas resultan estrechas e incompletas y sólo cuadran a determinados tipos de belleza. Desde Hegel, casi todas las definiciones propuestas muestran cierto parentesco. Se ha dicho que la belleza es «la manifestación sensible de la idea» (Hegel), «la manifestación del ser de la verdad al ponerse en obra y como obra» (Heidegger), «la forma pletórica de expresión», «la forma significativa» (Clive Bell), «la perfección intuitiva» (Kainz), «la perfección evidente» (Paul Souriau), «la plenitud de vida plasmada en forma», «la propiedad de ser una unidad orgánica y compleja para la percepción» (H. Osborne), «la adecuación al fin y al tipo, que se impone a la intuición», «la plenitud inmediatamente sentida en la percepción»... Mikel Dufrenne, que propone esta última fórmula, se apresura a completarla, añadiendo que inmanente a ese «apogeo de lo sensible» debe haber una significación, a falta de la cual el objeto podrá ser agradable o decorativo,...¹⁵

Definir -fijar con claridad, exactitud y precisión- se muestra difícil para la belleza en el momento contemporáneo, como observa Plazaola. Se han intentado numerosas formulaciones y ninguna de ellas ha conseguido encandilar al público universal. Por ello, tampoco este trabajo de investigación pretende encontrar un nuevo canon, ni una definición que tenga que ser aceptada por todo el mundo. Sin embargo, no por estos motivos la belleza debe perder relevancia ni dejar de descubrirse como un valor que dota de vitalidad a la existencia del hombre contemporáneo, pese a que sea, según palabras de Gardner, más difícil de definir que la verdad o la bondad:

Por lo tanto, la experiencia de la belleza en el ámbito de las artes no es totalmente análoga a la acumulación de proposiciones en el ámbito de la verdad, ni al estatus de las relaciones humanas en el ámbito del bien. La belleza es mucho menos predecible, y la oportunidad de una experiencia individualizada de la belleza es mucho mayor que en el caso de las otras dos virtudes. Tal vez, en efecto, la definición de la belleza es un blanco móvil. Además, por formularlo de una manera clara y rotunda, la belleza no es tanto una cuestión de vida o muerte como las otras virtudes. El consenso en cuanto al bien y la protección contra el mal son importantes para la supervivencia. Es asimismo vital distinguir la verdad de la falsedad.

Sin embargo, las experiencias de la belleza se cuentan entre los principales motivos para vivir, para aferrarnos a la vida, para compartir las alegrías de la existencia con los demás. Por supuesto, desde el punto de vista de la teoría evolutiva, nuestro objetivo en la Tierra consiste en reproducirnos en abundancia para después apartarnos del camino. Pero una vez que se supera el estricto umbral de la supervivencia —la mayoría de nosotros tiene la fortuna de hallarse en esa situación—, la calidad de vida resulta esencial. Y una vida desprovista de belleza —o, si lo prefieren, sin el potencial para las experiencias bellas— es una vida vacía.¹⁶

¹⁵ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG327, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

¹⁶ HOWARD GARDNER, VERDAD, BELLEZA Y BONDAD REFORMULADAS, PÁG228, ED. PAIDOS 2011

Concordamos con Gardner que la belleza es una experiencia muy personal —es importante que no la aceptamos como una cuestión relativa—, difícil de englobar y atañer, aunque no por ello, deja de ser una cuestión vital para el hombre contemporáneo. Por ello consideramos importante desarrollar una definición propia, en base a la experiencia tanto investigadora como arquitectónica que poseo, para poder contemplar la esencia de la Belleza —si es posible encontrarla— y así poder relacionarla con la arquitectura. Esta relación observada en la contemporaneidad y desde un nivel personal, y no la Belleza en sí misma, es la verdadera finalidad de esta investigación.

El camino hacia una definición propia se desarrolla a través del estudio de diversas teorías filosóficas que se han dado a lo largo de la historia, si bien con el límite que impone el tiempo y la imposibilidad de abarcar el conjunto completo, seleccionando aquéllas que se consideran más interesantes para el momento actual. Frente a este enorme conjunto de información se decide continuar con el pensamiento de Tatarkiewicz, en tanto que es más interesante observar las distintas posiciones sobre la belleza como conjunto, sin despreciar ninguna, a fin de observar una definición más completa que se adapte mejor al momento contemporáneo:

Por supuesto que en muchas de esas teorías se ha dado una *particulae veri*. Quizá todas la tengan; algunas han contenido menos verdad, otras más, pero probablemente cada una de las teorías que han sido expresadas y respetadas en el curso del tiempo ha contenido alguna parte de verdad. Los errores han consistido, en gran parte, en las aserciones generales que se propusieron cuando se trataba de aserciones particulares las que se justificaban —*in totum pro parte*.¹⁷

Previo a establecer esta definición propia, y como resultado de tratar de dar cabida a toda la historia de la belleza, es preciso tratar brevemente ciertos aspectos que salen a la luz y que están ampliamente relacionados con la belleza:

- La belleza y la fealdad
- Lo bello y lo sublime
- Distinción entre belleza natural y belleza artística
- De la teoría del gusto.

Sobre estos puntos anteriores, únicamente se procederá a dar alguna pincelada que permita, de modo muy general, tener conocimiento de estas dualidades o conceptos paralelos, puesto que no son objeto de esta investigación.

Vamos a considerar en primer lugar la fealdad como concepto opuesto y de contraste con la belleza. Optamos como posicionamiento la teoría de Croce, que trata de establecer la diferencia entre la belleza como *expresión lograda* y la fealdad como *expresión equivocada*¹⁸. Esto hace plantearnos qué entendemos por expresión, lo que nos llevaría a otra serie de discusiones fuera del alcance de esta investigación. Evidentemente, la herramienta de contraste es útil y permite diferenciar ambos valores, como observamos en la siguiente tabla elaborada para exponer el pensamiento de Croce¹⁹ en su libro *Estética*:

BELLEZA	FEALDAD
Expresión lograda	Expresión equivocada
Unidad	Multiplicidad
Orden	Arbitrariedad

¹⁷ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG381, EDITORIAL TECNOS 1997

¹⁸ BENEDETTO CROCE, ESTÉTICA, PÁG165, ED NUEVA VISIÓN 1969

¹⁹ BENEDETTO CROCE, ESTÉTICA, PÁG184, ED NUEVA VISIÓN 1969

A pesar del contraste entre estos dos valores, desde esta investigación se opina que existe un espacio de posicionamiento intermedio entre lo bello y lo feo. Esto deriva de que se considera que tanto para una posición como para la otra, la persona está haciendo una elección. Esto es bello, aquello es feo. Sin embargo, no todos los objetos tienen porqué despertar una emoción estética, ni los elegimos o apartamos (el asco en lo feo). Así pues, encontraríamos ese espacio intermedio de lo “no bello” y “no feo”, y cuya respuesta emocional podría concretarse en la indiferencia. Aún así, se considera que frente a cualquier objeto, independientemente de su naturaleza, se puede ofrecer una crítica sobre la belleza, sobre si nos atrae, gusta o disgusta. Sin embargo, también es cierto que esto precisa de tiempo de reflexión, elemento del que muchas veces el hombre contemporáneo carece en su ajetreada vida.

Otro término que también aparece en el panorama teórico de la estética es lo sublime. Respecto a este concepto, tanto Burke como Kant afirman que “todo lo sublime es bello, pero no todo lo bello es sublime”²⁰. Sin embargo, desde esta investigación no consideramos que esta correlación lógica tenga que ser así. Seguramente se deba al cambio de significado que esta palabra tiene en la contemporaneidad. Lo sublime, como bien expresa la RAE, se entiende por aquello elevado, magnífico o eminente, y puede emplearse para adjetivar tanto obras –literarias, artísticas, etc- como personas. Lo observamos pues diferenciado del concepto de bello. Así pues, es cierto y posible que algo que encontremos sublime, pueda resultarnos bello. Pero no encontramos motivo alguno para que esto deba suceder siempre.

Pasamos a considerar la diferencia establecida por algunos teóricos entre la belleza natural y la belleza artística. En concreto, Hegel afirma que la belleza artística es superior a la natural, puesto que comprende el arte como una expresión del espíritu del artista que representa físicamente aquello que primero ha considerado en su imaginación como representación mental. Recordemos que Hegel afirma que la belleza es la manifestación del espíritu a través de la obra.

Sin embargo, desde esta investigación, y en este punto concreto donde estamos tratando con la belleza en un carácter general –aunque siendo plenamente conscientes de que tiene una direccionalidad hacia la arquitectura y, por lo tanto, no con aquello que podríamos denominar “belleza natural”-, consideramos que la belleza, tanto natural como artística, dispondrá de una esencia que le es propia. Esta relación de cada parte con su esencia, con su “ser”, será lo que podrá acercarlo a la belleza o no.

Como última cuestión previa, daremos unas breves pinceladas a la cuestión del gusto. Dado que para muchos autores la percepción de la belleza no era tan asumible o evidente, comenzó a desarrollarse la teoría del gusto, como posición del hombre frente a los acontecimientos estéticos. Como señala Francisca Pérez Carreño²¹, “gusto es pues, en principio, la capacidad de percibir la belleza”²². Pero este gusto, tiene una clara relación con el placer, puesto que encontramos bello aquello que nos resulta atractivo, aquello con lo queremos entrar en relación. Además, este placer “no se debe a ninguna de las características en particular del objeto, sino a su concordancia con la estructura de la mente que lo contempla”, de tal forma, que el gusto pasa a convertirse en “un sentimiento de placer ante la belleza”²³.

²⁰ MENENE GRAS BALAGUER en EDMUND BURKE, DE LO SUBLIME Y DE LO BELLO 1757, PÁG21, ALIANZA EDITORIAL 2005

²¹ FRANCISCA PÉREZ CARREÑO: 1961-____; ESPAÑA; PROFESORA DE ESTÉTICA EN LA UNIVERSIDAD DE MURCIA.

²² VV.AA., Hº DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG37, ED A.MACHADO 2004

²³ VV.AA., Hº DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG38, ED A.MACHADO 2004

Consideramos como posibilidad que debido a la teoría del gusto la belleza se relativizó. Ya no se trataba de encontrar un conocimiento ni de aprehender aquello que hacía bellos a los objetos, sino más bien, de ofrecer un posicionamiento entre el “me gusta” o “no me gusta”. Aun cuando muchos autores defendían que el gusto podía educarse, adquiere unos valores subjetivos que parecen indicar que al final está siempre en manos del observador decidir qué es bello y qué no.

Ya adentrándonos en el estudio de la belleza se observa cómo debido a la dificultad de fijar y establecer una definición a lo largo de la historia, fue de vital importancia cuando en el siglo XVII Baumgarten establece la Estética como ciencia que la estudie. Sin embargo, la definición contemporánea de la Estética describe que no únicamente trata de la belleza, sino que además, y como se verá más adelante, versa también sobre la teoría del arte:

4. f. Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte.²⁴

Esto plantea la pregunta de, actualmente, qué ciencia o rama del pensamiento se ocupa de la belleza, puesto que la Estética además tiene que lidiar con la teoría del arte. De hecho, la mayoría de los textos filosóficos con los que se ha estado trabajando estaban más orientados al análisis de la historia de la belleza que en ofrecer teorías contemporáneas. Plazaola expresa, con las siguientes palabras, cómo la estética se ha decantado por evaluar el mundo del arte:

Conscientes de la actual imposibilidad de definir el objeto formal de la estética y dominar con visión sistematizadora el ancho terreno de los hechos y fenómenos que le conciernen, los investigadores de hoy se limitan al estudio metódico de determinadas vertientes de ese universo, preferentemente de aquella en que parece encontrarse lo estético en su máxima densidad: la creación artística. Para la mayoría de los estetas actuales, la estética se identifica con el estudio del arte.²⁵

Se considera que lo expuesto anteriormente es el motivo porque el que se han encontrado tanto material bibliográfico en torno a la belleza por parte de psicólogos y otros estudiosos modernos, mientras que desciende entre los filósofos que se dedican a la Estética, mucho más preocupados en la dimensión teórica del Arte. También podemos entender con esto que el Arte tiene una clara vinculación con la génesis de la Belleza, por lo que dedicaremos un capítulo a analizar sus relaciones y cómo esta información puede contribuir al marco teórico que se quiere desarrollar.

Y sin embargo, se observa cómo cada vez más, al menos desde el mundo de la arquitectura, se está tratando de recuperar el valor de la belleza, tanto en los textos y discursos de arquitectos de primera línea como en congresos como el Campus de Ultzama, que ha tratado la belleza en los años 2012 y 2013.²⁶

Como punto de partida en esta búsqueda de un marco teórico, observamos la definición de la RAE para la belleza:

1. f. Propiedad de las cosas que hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas.²⁷

²⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 22^{ED}, <http://www.rae.es/rae.html>

²⁵ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG277, 4^{ED} UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

²⁶ Campus Ultzama 2012: “La belleza: reto y servicio”

Campus Ultzama 2013: “El tiempo de la belleza”

²⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 22^{ED}, <http://www.rae.es/rae.html>

De esta definición ya se observan una serie de cualidades que se irán matizando a lo largo de la investigación. En primer lugar, se defiende una posición tanto objetiva, al hablar de una propiedad de los objetos, como subjetiva, debido al deleite que se da lugar en el sujeto que las observa.

Como método para buscar una definición propia, de forma sintética y para centrarse en los aspectos que son relevantes para esta investigación, se escoge aquellos pensamientos que se consideran interesantes y se reformulan en un marco teórico adaptado a la contemporaneidad, mientras que en el Anexo I se expone un breve recorrido a través de la historia del pensamiento de la belleza.

A continuación se muestra una tabla resumen de los pensamientos de los autores estudiados, así como aparecen resaltados aquéllos que se consideran fundamentales para establecer la definición propia. Además, debido a que uno de los aspectos que más relevantes se ha visto a lo largo de la investigación ha sido el posicionamiento entre teorías objetivas y subjetivas, se clasifica a cada autor según su orientación.

FECHA	AUTOR	PENSAMIENTO	OBJ o SUB
427-347a.C	PLATÓN	Belleza de las ideas Dimensión moral de la belleza Conveniencia, adecuación al fin	OBJ
384-322a.C	ARISTÓTELES	Belleza es magnitud y orden Lo bello nos agrada y es bueno	OBJ
s.l.a.C	VITRUVIO	Belleza es orden Belleza, solidez y utilidad	OBJ
330-379	S. BASILIO	Belleza en la relación entre el objeto y el observador	OBJ/SUB
354-430	S. AGUSTÍN	Orden para un fin. Idea Belleza es amor	OBJ
1224-1274	S. TOMÁS	Perfección, proporción, claridad Bueno, material; bello, inmaterial	OBJ/SUB
1304-1374	PETRARCA	Non so ché	-
1404-1472	ALBERTI	Armonía Característica innata en el cuerpo hermoso Sumisión del alma frente a la belleza	OBJ
1671-1713	SHAFTESBURY	Cualidad de los objetos	OBJ
1672-1719	ADDISON	Inmediatez del sentido de belleza Imaginación y fantasía, percepciones sensibles	SUB
1694-1746	HUTCHESON	Cualidad sensible, respuesta subjetiva Utilidad no necesaria Uniformidad en la variedad, cualidad objeto	OBJ/SUB
1696-1782	HOME	Belleza subjetiva Belleza intrínseca, de la visión y carácter instantáneo Belleza relativa, entendimiento y reflexión	SUB
1711-1776	HUME	La belleza solo existe en la mente del observador	SUB
1729-1797	BURKE	Cualidad de los objetos que se activa en la mente La belleza no se puede medir. Desproporción y asimetría Lo sublime es distinto de la belleza Utilidad no necesaria	OBJ/SUB
1724-1804	KANT	Autonomía del arte, separación bien-verdad-belleza Juicio del gusto: reflexionante, desinteresado, universal Libre juego: imaginación y entendimiento	SUB
1759-1837	HIRT	Concepto de lo característico Del contenido más la manera de representación	OBJ/SUB
1770-1831	HEGEL	La belleza es la materialización de la idea Despertar el alma Unión metafísica – objeto particular	OBJ/SUB
1788-1860	SCHOPENHAUER	Contemplación, anulación de la voluntad No división entre objeto y sujeto	SUB
1807-1887	VISCHER	Concepto unido a su realidad, idea Objetivo y subjetivo Momentos físico y psíquico, relación con arte	OBJ/SUB

1848-1930	VOLKELT	1.Unidad forma contenido; en contemplación saturada de sentimiento 2.Un todo orgánico de relaciones formales; con intensidad extraordinaria de la actividad relacionadora. 3.Pura apariencia; con atenuación del sentimiento de realidad y supresión del impulso egoísta. 4.Revelar valor humano; expandiéndose el sujeto de lo particular a lo general y universal	OBJ/SUB
1851-1914	LIPPS	El placer de descubrirse a uno mismo en un objeto	SUB
1858-1918	SIMMEL	Belleza: entrelazamiento de elementos por parte del sujeto Conjunción: alma subjetiva – producto objetivo	SUB/OBJ
1866-1952	CROCE	Expresión lograda, unidad y orden	
1920-2005	SAN JUAN PABLO II	El arte es la materialización imperfecta de la idea Valor moral de la belleza	OBJ/SUB
1924-_____	DANTO	Belleza estética: sentidos Belleza artística: inteligencia La belleza desligada del bien, puede volver al arte. Existe un “mundo del arte”	SUB/OBJ
1928-_____	QUINTÁS	Belleza= emoción de la trascendencia	SUB
1942-_____	E. TRÍAS	Lo siniestro, condición y límite de lo bello	SUB
1943-_____	GARDNER	Objeto interesante, forma memorable, nuevos encuentros	OBJ/SUB
1945-_____	ZECCHI	Belleza: indomable y enigmática Tema de la belleza y lo sublime B. extratemporal; S. temporal B. necesidad de forma; S. ideal teleológico	SUB
1963-_____	F. HERNÁNDEZ	Velocidad de lectura Coherencia del mensaje Patrones genéticos	OBJ

De Platón y todos los idealistas que le siguen, apostamos por la importancia de la **idea** en el objeto artístico –en la naturaleza entendemos que no hay una idea detrás, aunque sí un orden- para dar lugar a esta belleza. Esta idea forma parte de la esencia, del ser de ese objeto, que posteriormente trataremos con más detalle. A su vez, estamos de acuerdo con Hegel de que esta idea debe **manifestarse a través de la materia**, puesto que si no pierde todo su sentido teleológico.

Esta idea, es la que debe ser transmisora de la belleza en el objeto. Además, a diferencia de Kant, consideramos junto a muchos autores que la verdad y la bondad también pueden aportar belleza al objeto. No en sí mismas, si no posteriormente, al descubrir la verdad o la bondad que hay en dicho objeto.

Junto con Aristóteles o San Agustín se observa la importancia de que se dé el **orden** en el objeto. No de ningún tipo en particular, si no aquel que le acerque más a la esencia de lo que ese objeto debe ser. Además, este orden debe conducirlo a una **teleología**, a un **fin**. No un fin como utilidad –puesto que entendemos que existen muchos objetos que no tienen uso como normalmente lo entendemos-, sino como una finalidad de su existencia, valor que puede aplicarse a cualquier objeto, bien artístico, bien natural.

A través del orden, se imponen en el objeto unas características concretas que conformarán su esencia. Es importante, como dice Alberti, que estas características estén en armonía. Si reconocemos en el objeto que no se puede añadir ni quitar nada, entonces habremos alcanzado un grado elevado de belleza. A pesar de esto, se ha de ser conscientes de que con el paso del tiempo se modifican las necesidades y la forma de comprender la realidad, con lo que puede que a ese mismo objeto que nos resulta bello, una modificación posterior lo haga ser incluso más bello. En la conformación que da lugar a sus características, el objeto debe presentar, como dice Volkelt, **una unidad entre forma y contenido**. Un ejemplo podría ser una arquitectura que no puede ser habitada, con lo que terminaría

con aquello que debería transmitir, y podríamos considerar que pierde su significado. Con ello presuponemos que también puede perder su belleza.

Una de las herramientas para establecer orden es la geometría. No podemos asegurar que existan unas geometrías más bellas que otras. Sin embargo, en la capacidad de establecer relaciones internas entre las partes que conforman el objeto, se observa que la geometría es una herramienta de creación con la capacidad de dotar de belleza y transmitir la voluntad del artista, así como luego esta puede ser reconocida por el observador.

Sin embargo, todas estas características y esencia del objeto pierden sentido si no se considera al observador. Si un objeto, por bello que sea, no es contemplado, pierde sentido tan si quiera considerarlo bello.

Así pues, es en la relación que establece el sujeto con el objeto donde llega a darse belleza. O como ya hemos dicho en otros apartados, la belleza se traduce en relación. Es en esta relación donde el sujeto se siente atraído hacia el objeto, y lo que hace que finalmente este objeto, y no otro, sea elegido. Consideramos que además esta relación también es trascendente, es decir, va más allá en muchos casos del objeto en sí para buscar en la esencia del mismo.

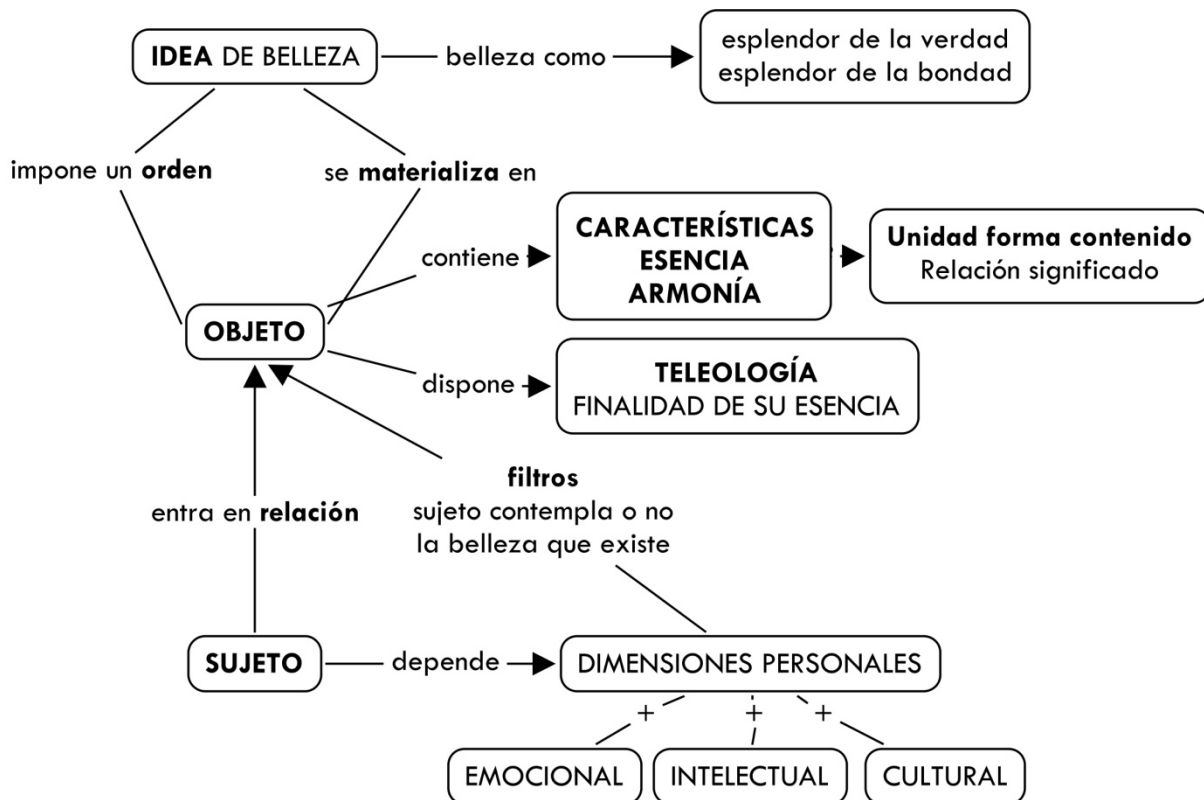
Esta esencia que le permite la participación del ser es lo que buscamos, tanto para la belleza como para la arquitectura. Presuponemos que una arquitectura es bella. Sin embargo, esta arquitectura no podría ser bella si en primer lugar no fuera propiamente “arquitectura”, si fuera algo distinto de lo que la arquitectura debe, en esencia, ser.

El ser humano es complejo. Y por eso su crítica de la belleza no es sencilla de evaluar. A través de la reformulación de los distintos niveles que otros autores descubren en la persona, establecemos tres dimensiones en el sujeto a la hora de reaccionar frente a la belleza: emocional, intelectual y cultural. Estas tres las explicaremos con más detenimiento posteriormente. Sin embargo, consideramos esencial matizar ya aquí que estas dimensiones actúan como filtros. Es decir, un objeto puede poseer belleza, pero es través de estos filtros por donde el sujeto puede contemplar la belleza. La belleza está presente, otra cosa es que el sujeto esté preparado para contemplarla.

En último lugar y con un claro resultado del análisis realizado, tanto el objeto como la persona varían en relación a la belleza con respecto al tiempo. Dicho de otra manera, la evaluación de la belleza –si bien mucho más a través de la modificación de las dimensiones personales de los sujetos- depende y cambia en función de la variable tiempo.

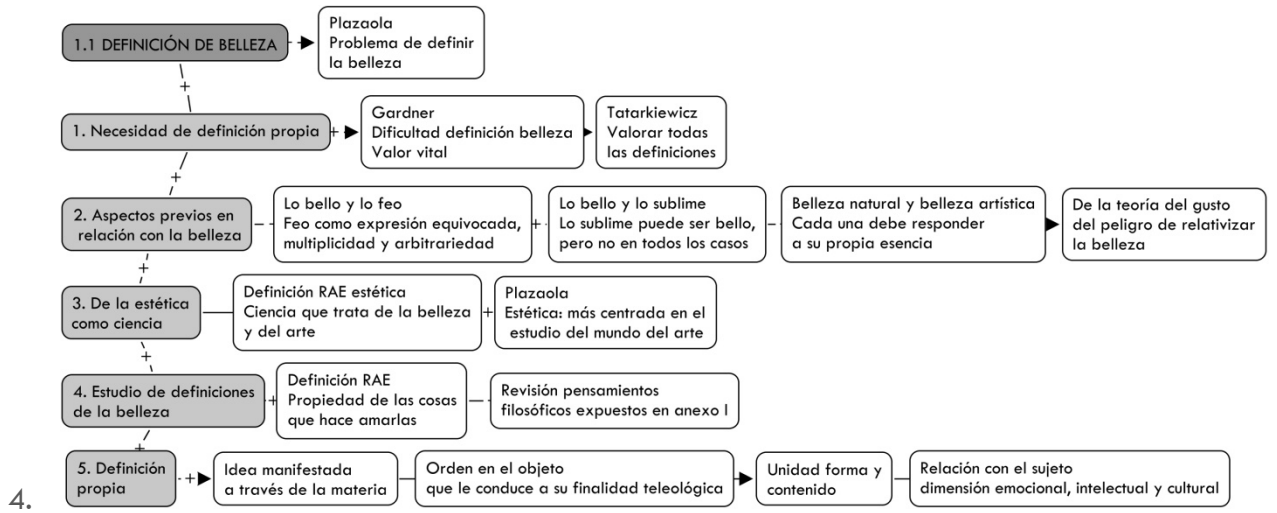
A modo de resumen y como definición propia y personal sobre la belleza se expone:

Entiendo por belleza la materialización sensible de una idea capaz de imponer orden. Este orden dotará de unas características esenciales al objeto, de una unidad entre forma y contenido que le permitirán cumplir con la finalidad para la cual ha sido formado. Con este objeto, y en función de sus dimensiones emocional, intelectual y cultural, el sujeto podrá entrar en relación y descubrir aquellos valores que hacen que dicho objeto sea bello.



Los siguientes sub-apartados tratarán de abordar aquellos temas que, aunque interesantes, no era conveniente desarrollarlos en el discurso del marco teórico de la definición. Además su separación permite ampliar y matizar la definición de belleza concretamente para estos aspectos, profundizando en la comprensión de la misma. Los resultados se expondrán en las conclusiones parciales del primer capítulo. Así pues y a modo de introducción, veamos estos puntos:

1. Belleza y arte. Debido a la relación que tiene la Belleza con el mundo del arte, se considera interesante el análisis de aquellas particularidades que puedan aportar las teorías artísticas para esta investigación.
2. La dualidad objetiva-subjetiva. Tras el análisis historiográfico, se ha demostrado que esta dualidad ha permanecido a lo largo de la historia de la belleza. Así pues, es conveniente observar las aportaciones de cada una de las visiones.
3. Finalmente, la correlación entre la belleza y la idea. En este sentido, esta afirmación – apoyada en autores relevantes- se considera fundamental desde esta investigación. Es posible que existan objetos bellos resultado de un proceso arbitrario, pero en nuestra forma de entender la arquitectura, la idea y el orden que impone es fundamental en los resultados que produce.



1.1.1 BELLEZA Y ARTE

Ser juzgado bello no es, ni ha sido nunca, el destino último del arte²⁸

Entendemos que el arte tiene la potencialidad de generar belleza. Sin embargo, compartimos con Danto que el arte, al menos a nivel contemporáneo, no sólo busca la belleza. Hoy en día existen otras sensaciones estéticas o emociones –asco, sorpresa, protesta social, etc.- que el arte ha tratado de representar. Otras búsquedas que difieren claramente de la belleza.

Como anécdota curiosa, al menos en España, se siguen desarrollando unos estudios universitarios que se denominan Bellas Artes. Tal vez sería interesante plantear si no sería mejor cambiarle el nombre a la titulación, ya que la belleza no es la teleología general del arte actual.

Sin embargo, una vez reconocido que el arte puede proporcionar más experiencias, se descubre como cierto que el arte tiene la capacidad de buscar y expresar belleza. Como ejemplo, toda la teoría de Hegel se desarrolla en torno a lo *bello artístico*, y cómo éste es superior a lo *bello natural* porque se desarrolla como expresión del espíritu. Esto lleva a pensar que dado que el arte puede buscar tanto la belleza como otras experiencias, tal vez es posible concederle al *arte bello* unas características diferentes de cuando queremos expresar otras emociones estéticas.

A pesar de todo esto, en la sociedad contemporánea, la belleza prácticamente ha desaparecido de las esferas teóricas y artísticas. En palabras de Stefano Zecchi, las vanguardias –hablando de principios del siglo XX- trabajaron en contra suya hasta convertirla en una calavera blanca e inexpresiva. Debido a las esperanzas puestas en los avances tecnológicos y en las utopías ideológicas, se obvió el tema de la belleza en sí mismo, así como su realidad de problema metafísico²⁹. El sentido de la destrucción de la belleza era en función de la búsqueda de erradicar las reglas preestablecidas para realizar el arte, y sobre todo, en contra de las Academias. Los movimientos de vanguardia pretendían además integrar el arte en la sociedad, buscando una mayor interrelación artista-espectador, ya que es este último, al interpretar la obra, puede descubrir significados que el artista ni conocía. Tal es el carácter de la “obra abierta”: una obra que expresa con mayor libertad la concepción del artista, pero que a la vez establece un diálogo con el espectador, al tener un número ilimitado de interpretaciones. A veces el arte está más en la visión que le otorga el espectador que no en su propio proceso productivo³⁰.

Tras estas exposiciones previas del estado actual de la relación entre la belleza y el arte, queremos ofrecer la definición de arte que emplearemos en esta investigación, siendo la siguiente aquella que se ha considerado más oportuna de entre todas las que se han consultado:

El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque³¹.

²⁸ ARTHUR C.DANTO, EL ABUSO DE LA BELLEZA, PÁG76, ED PAIDOS IBÉRICA 2005

²⁹ STEFANO ZECCHI, LA BELLEZA 1990, PÁG20, ED TECNOS 1994

³⁰ UMBERTO ECO, HISTORIA DE LA BELLEZA, PÁG406, EDITORIAL LUMEN 2005

³¹ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG67, EDITORIAL TECNOS 1997

Esta sencilla definición indica que el arte es una *actividad humana*, y no un producto de la naturaleza, y además, es una actividad *consciente*, no producto del azar³². En la segunda parte de la definición toma en cuenta la reacción del sujeto, puesto que espera producir algún tipo de sensación en el observador que contempla. De esta forma se separa fácilmente el arte de la naturaleza, y la autoría de la acción queda referida al ser humano, así como la finalidad del mismo también debe considerar a las personas. Sin embargo, la verdadera dificultad surge cuando se desea descubrir aquellas propiedades que sólo el arte posee. Poner en valor la parte consciente en la creación del arte continúa con las intenciones expresadas por parte de esta investigación en la correlación de la idea como parte del proceso de creación.

Y sin embargo, a pesar de que consideramos como necesaria la presencia del artista o autor, nos enfrentamos a un momento donde el arte está dejando de ser *representación* para comenzar a convertirse en *reproducciones*. Esto es, en parte, resultado del consumismo con el que cohabitamos. Uno no dispone de la obra de arte en sí misma, pero sí puede tener una reproducción en su casa. O dicho de otro modo, una copia. Evidentemente se abre ante nosotros un terreno ambiguo sobre la esencia de la obra de arte, entre la *representación* y la *reproducción*, en el que no deseamos entrar porque no es objeto de esta investigación, pero que sin embargo sí que queremos mostrar la posición de Gadamer al respecto y las cuestiones que plantea:

... la obra de arte es irremplazable. Eso sigue siendo cierto en la época de su reproductibilidad, en la cual estamos actualmente y en la que las más grandes obras de arte nos salen al encuentro en copias de una calidad extraordinaria. Una fotografía, o un disco, son una reproducción, no una representación. En la reproducción como tal ya no hay nada del acontecimiento único que distingue a una obra de arte (incluso en un disco, en el cual se trata del acontecimiento único de una «interpretación»), ella misma una reproducción). Si encuentro una reproducción mejor, la cambiaré por la antigua; y si se me extravía, adquiriré otra nueva. ¿Qué es este otro, presente aún en la obra de arte, diferente de un artículo que puede reproducirse a discreción? ³³

Y ya no solo esto. Aún es más difícil dirimir qué es arte de aquello que no lo es, debido fundamentalmente a la existencia de todas las herramientas de producción artística que se han puesto a disposición de cualquier usuario. Hoy en día, cualquier fotografía, dibujo, etc. de cualquier persona está potencialmente lanzado a través de las redes sociales, una página web... Y abre la posibilidad de ser contemplado por más gente que un cuadro en un museo, que una obra de teatro o que un recital de música. Esto llevaría también a la pregunta a quién se debe o se puede considerar hoy artista.

A pesar de la complejidad que supone la realidad contemporánea para diferenciar entre lo que es arte y lo que no lo es, Danto expone desde un punto de vista sociológico que una obra de arte lo es porque es una representación de algo y porque es interpretada como obra de arte. O como dice Francisca Pérez Carreño, una obra de arte se diferencia de un objeto que tuviera sus mismas propiedades físicas en que ésta pertenece al “mundo del arte”. Por ello, todo arte habla sobre el arte³⁴.

³² Incluso cuando el artista considera oportuno emplear un método aleatorio para desarrollar su obra, existe una consciencia y voluntad de emplear esta forma de trabajar, siendo esta decisión la que ordenará su composición, incluso si es un resultado caótico. Aún así, se descubre como la “casualidad” o “una acción no premeditada” puede modificar la obra de arte y dar con ello un resultado no esperado. Para este último caso, consideramos que sería arte siempre que, en primer lugar, el artista tenga una voluntad de crear arte, tanto antes como después de que suceda la acción no intencional.

³³ HANS-GEORG GADAMER, LA ACTUALIDAD DE LO BELLO 1977, PÁG92, ED. PAIDÓS 1991

³⁴ FRANCISCA PÉREZ CARREÑO, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL II, PÁG103, ED A.MACHADO 2004

Por este camino es por el que “pueden las antiguas tragedias y las obras de Warhol considerarse objetos de una misma teoría”. De ahí que, para que algo sea arte, debe presentarse como arte, lo que determina su producción e interpretación. Además, “lo que se considera arte en una época no es concebible siquiera como tal en otra, la producción y la interpretación están determinadas históricamente.” Al final, es importante esta pertenencia al mundo del arte para poder ser definido como arte, y por lo tanto depende del contexto en el que la obra se disponga —como el *readymade Fountain* de M. Duchamp, siendo que, tal vez, si uno lo viera en un descampado no le dedicaría ni un segundo de atención.

Los límites y ámbitos de actuación en los que trabaja el arte son otro de los componentes que le dotan complejidad en cuanto a su marco o definición. Una de las variables a tener en cuenta es la interrelación del arte y la industria que se ha dado en el siglo XX. Como afirma Tatarkiewicz, existen objetos que han sido diseñados con una utilidad que producen un efecto artístico mejor incluso que muchos que son explícitamente artísticos. Así, es difícil la línea de demarcación entre las bellas artes y la producción comercial en masa. Si añadimos también la interrelación que se ha producido entre los medios de comunicación y el arte, se puede observar la dificultad de separar el arte de otras actividades³⁵.

Plazaola, también consciente de esta conexión entre el mundo del arte y la industria, expone a través de diversos autores la necesidad de que la funcionalidad y utilidad del objeto permanezca intacta como necesidad de su expresión estética —aunque también es cierto que la belleza trasciende a su uso—. Este argumento tiene relación con el requisito que plantea Volkelt en cuanto a la necesidad que se dé unidad entre forma y contenido para que tenga lugar la belleza:

En la auténtica obra de arte, la existencia pregona su *esencia*; hay una manifestación del ser. En el objeto útil, lo que se anuncia es su *finalidad*; el objeto nos lleva fuera de sí mismo; es centrífugo. Por ser epifanía de *lo que es*, la obra artística es también irradiación de aquel que lo cuasi-engendró. En cambio, el objeto útil, el producto industrial, no sólo no implica referencia alguna al que lo hizo, pero ni siquiera a sí mismo; es un artefacto que desaparece enteramente en su uso, remite a *lo que hace*, a su valor útil. «El objeto no anuncia jamás aquello que es, sino aquello para lo que sirve». Ninguna forma técnica —escribe Max Bense— tiene sentido propio como cosa individual; no *existe*, sino que *funciona*. La *entidad* de la obra es la que se hace evidente, la que irradia y le confiere esa garantía de solidez, de durabilidad, que persiguen siempre los buenos artífices. Según Meumann, el artista busca perennidad; expresarse, sí, pero de manera que su expresión permanezca. Necesita y busca encarnizadamente una forma durable. Valéry dice también que el artista «busca la *solidez* o la *duración*», la resistencia al destino perecedero.

Es claro que un artefacto puede ser al mismo tiempo *útil y bello*. Es bello precisamente cuando no se agota en el uso, sino que solicita nuestra mirada, cuando nos encadena a la contemplación. Pero la belleza del utensilio no es algo desvinculado de su utilitariedad; nuestros ojos observan su «forma» exterior, pero nuestra *visión* capta su *forma* esencial, en la que está implícita su calidad de utensilio. La contemplación estética no es una *sensación*, sino una *apercepción*.

³⁵ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG.55, EDITORIAL TECNOS 1997

Una escalinata por la que no podamos subir, una silla en la que no podamos sentarnos con comodidad, un sombrero que no sirva para cubrir y abrigar la cabeza, un incensario que se niegue a «funcionar» en el momento preciso, sean cuales sean sus bonitas apariencias, no son objetos artísticos. La incoherencia entre su apariencia y su función hace imposible nuestra *percepción* estética. Nos damos cuenta de que a tales objetos les falta la cohesión interna que debieran tener para *forma*, simplemente para ser.³⁶

Otro aspecto esencial que queremos resaltar y que afecta tanto a la belleza como al arte es su relación con la idea. Arthur C. Danto, a través del pensamiento hegeliano de que el arte es algo que nace del espíritu y vuelve a nacer, distingue una obra de arte de un fenómeno natural en que la primera posee un significado. Este significado es un producto intelectual captado a través de la interpretación de alguien que no es el artista³⁷. Esta idea, también defendida por más teóricos, retorna al punto de que el arte necesita surgir de una idea para poder ser expresada y posteriormente interpretada o incluso reelaborada por el observador.

Así pues, en la creación del arte hay —en la mayoría de los casos— un acercamiento a una idea que posteriormente se plasmará con mayor o menor éxito. San Juan Pablo II se acerca al momento de la creación del arte por parte del artista, de tal forma que acude a la experiencia de los artistas que vislumbran la distancia que existe entre la obra que finalmente crean y la perfección que tuvieron de ella en el momento creativo³⁸. Este planteamiento platónico remarca, una vez más, la necesidad de la idea dentro de todo proceso artístico.

Esta idea, este orden impuesto en el objeto artístico, en muchos de los casos dispone de un lenguaje, de un estilo. Este estilo hace elegir unas acciones sobre otras, primarlas, imponiendo por lógica tener que rechazar otras. No es nuestra voluntad afirmar o negar el valor estético o belleza de uno u otro estilo, sino más bien observar cómo el estilo puede ser una herramienta en el momento de conformar el objeto artístico, que se convierte en una fuente de conocimiento que produce armonía en las obras de cada época:

El estilo es la marca de una acción organizadora que rehúsa el azar lo mismo que la trivialidad, producto de la mecanización del *oficio*. El *oficio* se forma y se domina por medio de recetas y de fórmulas, por desgracia tan imperiosas e inmutables como impersonales. El *estilo* es mucho más. El *estilo* requiere dominar el *oficio*, porque éste permite al autor expresarse y ser él mismo, si es capaz de ello. Cuando se concibe al *estilo* como integrando también al *oficio*, puede implicar lo propiamente técnico, es decir, una cierta manera de tratar la materia, de asociar los colores, los sonidos, las palabras o las piedras. Pero, sobre todo, el *estilo* queda determinado por una *cierta manera* como esos materiales (como esa «gramática») se ponen al servicio de una idea, de una emoción, de una concepción del mundo. El *estilo* es «una manera especial de ver», decía Flaubert; pero, para él, *ver* incluía la sensibilidad, la imaginación y el sentimiento. Hay *estilo* cuando discierno, aun sin poder explicarla, una cierta relación viva entre el hombre y el mundo, y el artista se me aparece como el hombre por quien existe tal relación, no porque él la suscita, sino porque la vive. Es ese «estilo de vida» lo que yo capto inmediatamente en la obra.³⁹

³⁶ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG435, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

³⁷ ARTHUR C.DANTO, EL ABUSO DE LA BELLEZA, PÁG50, ED PAIDOS IBÉRICA 2005

³⁸ JUAN PABLO II, en LA BELLEZA QUE SALVA, PÁG20, ED RIALP 2006

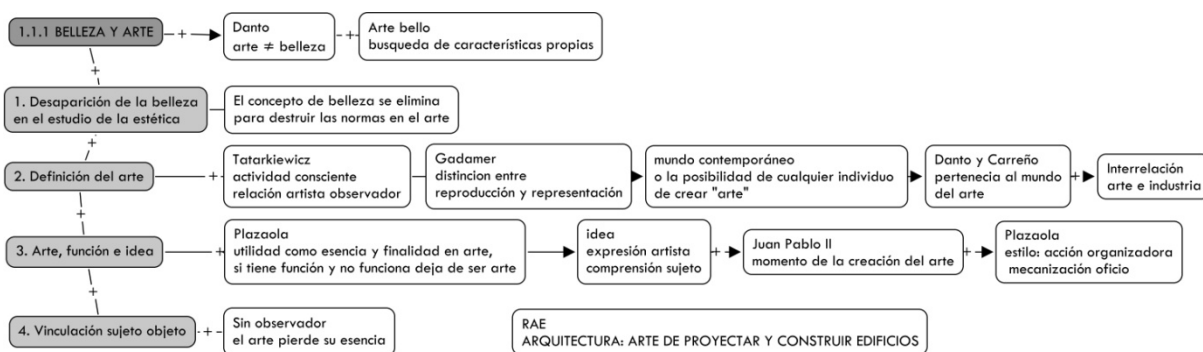
³⁹ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG466, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

Es más, el estilo tiene relación con la definición del Arte que, desde Grecia hasta la época del Renacimiento, significaba destreza, es decir, la habilidad necesaria para realizar una actividad. Esta destreza se basaba en el conocimiento de unas reglas, con lo que el concepto de regla se incorporó a la definición del arte⁴⁰. Pero cuando la regla se convierte en ley, estanca y pudre la capacidad de expresarse del artista, por lo que éste se rebela cuando ya no le es útil o suficiente. Este quizás ha sido uno de los grandes problemas que la contemporaneidad quiso evitar, dado que a lo largo de la historia se han ido estableciendo cuantiosos y diversos cánones, fórmulas y leyes, que al ser absolutos, no disponían de la capacidad de adaptarse a los cambios en las culturas en las que se daban.

Otro objeto de discusión en común del arte con la belleza es la dualidad entre el aspecto subjetivo y objetivo. Al igual que en la belleza, el arte, dado que debe tener voluntad y ser resultado de una actividad consciente, comienza en un sujeto creador o artista. Este sujeto se expresa a través del arte, y parte de lo que quiere aportar a la obra se plasma en ella. Sin embargo, esta obra encerrada en un almacén al que no tenga acceso nadie, no tendrá valor. Perderá su esencia, si no física, al menos teleológica. Habrá perdido su capacidad de emocionar o cuestionar a ningún observador. Por eso, de forma similar a la belleza, es preciso para el arte que exista un sujeto que lo contemple, que se emocione o encuentre sentido a esa obra de arte. Así pues, como síntesis del recorrido artístico, encontramos al sujeto artista que genera un objeto artístico que, para poder cumplir su misión, tiene que ser contemplado por un sujeto observador.

Finalmente queremos expresar desde esta investigación que se considera que la arquitectura pertenece al mundo del arte, puesto que el abandono del mismo deriva únicamente en su existencia objetual como materia y en su contención de funciones predispuestas. En la arquitectura hay expresión de conceptos, de ideas, de voluntad por parte del arquitecto. Olvidar o infravalorar el componente artístico de la arquitectura podría desencadenar en la desaparición del arquitecto, puesto que al final, un programa informático al que se le introdujeran las variables de lo que se requiere podría acabar diseñando un proyecto que se ajustara a las necesidades funcionales y materiales, pero sin ningún valor artístico intrínseco. Evidentemente esto daría lugar, curiosamente, a una arquitectura inexpresiva y descarnada, incapaz de aportar ningún valor estético, y por ello, mucho menos aún, belleza. La definición de la arquitectura que ofrece la RAE no deja ninguna duda al respecto:

O. f. Arte de proyectar y construir edificios.⁴¹



⁴⁰ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG39-40, EDITORIAL TECNOS 1997

⁴¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 22ED, <http://www.rae.es/rae.html>

1.1.2 LA BELLEZA OBJETIVA-SUBJETIVA. TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN

San Basilio⁴² aportó una idea que fue tan importante como nueva: fiel a la tesis griega tradicional, según la cual la belleza es una relación importante existente entre las partes, quiso defenderla del ataque de Plotino, según el cual existen algunos objetos bellos, como sucede por ejemplo con la luz que, aunque es simple y no-compuesta, su belleza no puede derivarse de la relación: no la relación que mantienen las partes del objeto que se contempla, sino **la relación que existe con el sujeto que contempla.**⁴³

A lo largo de la historia, los distintos pensadores tendían a posicionarse, bien en la posición objetiva, bien en la subjetiva. Al final, cuando uno estudia estas teorías, termina por considerar que algo les falta, que están incompletas. Por ello, desde esta investigación, queremos abordar la belleza como un hecho que es a la vez subjetivo y objetivo, en orden de encontrar una forma más completa de entender y definir la belleza. No solo trataremos de unificar las teorías objetivas con las subjetivas, sino añadir una especial atención en la relación que se establece entre el sujeto u observador que contempla y el objeto que ofrece unas cualidades propias. Consideramos esencial esta relación puesto que, si el sujeto no ha tenido nunca la oportunidad de contemplar el objeto, no es posible que se dé en él la percepción de la belleza. Además de San Basilio, primer pensador en el que hemos encontrado esta consideración de la relación, Santo Tomás de Aquino⁴⁴ también pone acento en el vínculo que se establece entre los dos elementos:

Definió las cosas bellas como aquellas que “son agradables de percibir”. Según esta definición, la belleza es una propiedad que poseen ciertos objetos relativos al sujeto: se trata de una relación del objeto con el sujeto; no puede haber belleza sin un sujeto que sienta placer.⁴⁵

En el capítulo anterior observábamos la vinculación entre la belleza y el arte. Aquí queremos afirmar que una cualidad esencial tanto del arte como de la belleza es la comunicación. Una maravillosa obra de arte pierde su sentido si el artista nunca la diera a conocer, si nada más concluir la destruyera. Tal vez pueda tener algún valor para el artista, alguna pedagogía, pero en sí misma la obra de arte ha perdido completamente su valor comunicador. Es a través de esta comunicación como, tanto el arte como otra serie de realidades, permiten al sujeto percibir su belleza.

Debido a la importancia que intuimos en la teoría de la comunicación en la realidad de la belleza, observaremos la esencia de los siguientes elementos: emisor, mensaje y receptor. A pesar de que en esta primera parte de la Tesis estábamos buscando una teoría de orden general para la Belleza, en orden de ejemplificar mejor esta teoría de la comunicación la enfocaremos al caso de la arquitectura.

El emisor se corresponde con el arquitecto que realiza el proyecto. No es a él al que van dirigidas las miradas objetuales, pero sí que se le considera el artífice del objeto. Este arquitecto posee una intencionalidad e ideas que se transmiten a través del proyecto. La fuente del arte –el artista o arquitecto- surge como una subjetividad –desde la dimensión personal del artista- pero que debe de materializarse en una realidad objetual, de características concretas y mensurables. Aquí se observa la primera traducción de la voluntad subjetiva en un objeto concreto, y por ello, la importancia de la idea que el artista tenía voluntad de plasmar. Además en la emisión del mensaje no podemos dejar de tener en cuenta aquellos que “obran” la arquitectura.

⁴² SAN BASILIO DE CESAREA: 330-379; CAPADOCIA; SANTO Y DOCTOR DE LA IGLESIA CATÓLICA.

⁴³ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG238, EDITORIAL TECNOS 1997

⁴⁴ SANTO TOMÁS DE AQUINO: 1224-1274; ITALIA; TEÓLOGO Y FILÓSOFO.

⁴⁵ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG239, EDITORIAL TECNOS 1997

Hemos establecido que la aportación de las ideas y conceptos vienen de parte del arquitecto. Sin embargo, y debido a la naturaleza de la arquitectura, la persona que lleva a cabo la obra difiere de aquel que la concibe, por lo que hay que dar relevancia a aquellos técnicos que trabajan en la construcción. De la calidad de su oficio dependen nuestros edificios, así como de la posibilidad de uso y pericia a la hora de manejar unas técnicas u otras para poder llevarlo a cabo. Un arquitecto nunca dejará de tener protagonismo en la obra –a pesar de que en tantas ocasiones el constructor o el promotor desee apartarnos para acelerar o simplificar la construcción-, sin embargo, esta obra no podría llevarse a cabo sin las manos que la ejecutan y erigen. Recordamos aquí la importancia de la materialización de la idea. Así pues, parece justo otorgarles parte de la belleza –o de su falta, dependiendo el caso- a aquellas personas que llevan a cabo la construcción de la arquitectura.

El mensaje es la obra de arte o arquitectura que experimentamos –bien sea en la realidad o a través de una publicación, si bien difiere mucho de qué forma nos “acerquemos” a ésta-. Este mensaje está construido en un código concreto o ideas –la falta de las mismas es como un lenguaje sin código, sin reglas y por tanto incomprensible- dando lugar a un énfasis entre emisor y receptor cuando se produce un intercambio de ideas, cuando el receptor “comprende” o disfruta de las ideas que el arquitecto es capaz de transmitir a través de su arquitectura. Además, sin el mensaje –la arquitectura- no existe comunicación posible entre el arquitecto y el observador. La obra de arte es la realidad construida, materializada, y por lo tanto, ordenada. A ella se aplican los valores objetuales de belleza. De la teoría de los valores bajo el prisma de Julián Marías⁴⁶, observamos que la obra posee unos valores concretos que aprehendemos, que apreciamos. Esos valores, existen y forman parte de la obra, tanto si nosotros los apreciamos en nuestra subjetividad o no.

Finalmente, el receptor es el observador que contempla y habita la arquitectura. A él, o ellos –puesto que la arquitectura suele ser un hecho plural que afecta a gran cantidad de personas- va dirigido el mensaje. Por ello, el mensaje no suele ser individual y particularizado, salvo en excepcionales ocasiones como puede ser una vivienda unifamiliar. De ahí, la importancia de un código e ideas capaz de transmitirse a través de la formalización de la arquitectura, de tal forma que el observador pueda comprender el orden impuesto por el arquitecto al mensaje y, a través de él, halle la belleza. Así pues al sujeto hay que considerarlo tanto a nivel individual como plural. A pesar de que esto lo trataremos posteriormente, vamos a realizar una primera inspección del asunto. Como persona individual, el sujeto posee una historia que le condiciona y le hace “ser”, y es en base a estas experiencias vividas donde articula su percepción del objeto. Nuestra historia vivida actúa como una especie de membrana que nos conforma y nos hace relacionarnos con el mundo de una forma personal. A su vez, ésta modifica, modula o incluso distorsiona nuestra apreciación de la belleza. La otra consideración es el sujeto como parte de un grupo plural. Estas agrupaciones se pueden extender desde el mínimo de dos personas hasta la humanidad completa. Lo que sí que es cierto es que el ser humano forma parte de distintos grupos, los cuales se identifican a su vez con una serie de valores y se separan de otros. Si bien es verdad que una persona no debería perder completamente su individualidad, es cierto que cada grupo ejerce una influencia que hará que el sujeto individual module su propia forma de percibir la belleza en una dirección u otra, puesto que no siempre la reacción tiene que ser de concordancia con el grupo.

A continuación se expondrán los pensamientos de algunos autores que, con distintos matices, también apoyan esta dualidad objetivo-subjetiva que se da a la hora de acercarse a la belleza.

⁴⁶ JULIAN MARÍAS, HISTORIA DE LA FILOSOFÍA 1941, PÁG422, EDITORIAL BIBLIOTECA DE LA REVISTA DE OCCIDENTE 1980

Plazaola traslada los atributos del objeto bello a un orden ontológico y moral del sujeto, de tal forma, que la belleza surge cuando el sujeto percipiente entabla una relación dual con el objeto, tanto sensible como intelectual⁴⁷.

Georg Simmel analizó la evolución cultural desde una perspectiva de influencia marxista pero matizada con cierto vitalismo. Percibió en la evolución del espíritu humano una constante creación de formas culturales que, una vez generadas, producen formas objetivas de naturaleza autónoma que tienden a perpetuarse en el tiempo. Así, la cultura presenta una dualidad de origen: el alma subjetiva y el producto objetivo⁴⁸. Además, “la belleza radica en la curiosa circunstancia de que unos elementos aislados (sonidos, colores, volúmenes, palabras...), indiferentes y en sí ajenos a ella, adquieren valor estético gracias al entrelazamiento que les proporciona el sujeto; y ahora me refiero tanto al sujeto creador como al sujeto que percibe la obra.”⁴⁹

A través del fenómeno de la percepción, Jouffroy también defiende la dualidad que se produce en la percepción de lo bello, en la existencia del objeto y el fenómeno que se produce en el sujeto. A su vez, diversifica el fenómeno en sensible para la parte del placer e intelectual para la parte del juicio. En el fenómeno sensible desarrolla el concepto de simpatía, atraído el sujeto por la fuerza que doblega la materia a través de un orden y proporción absolutos que cumplen un fin.⁵⁰

Otra aproximación interesante al problema dual al que nos enfrentamos es la de Francis Hutcheson, puesto que compara la belleza con otras cualidades sensibles como “frío”, “caliente”, “dulce” o “amargo”. En estas sensaciones mentales, quizás no hay semejanza en los objetos que las suscitan, pero generalmente imaginamos que hay algo en el objeto exactamente igual a como nosotros lo percibimos⁵¹. De esta forma, a pesar de que no todo el mundo procese las mismas respuestas respecto a los mismos objetos, sí que se puede establecer una linealidad individual entre un objeto concreto y la forma en que lo percibimos. De manera similar opina Burke, puesto que contempla que el sujeto recibe la impresión causada por las propiedades del objeto y a la vez, que estas propiedades son en sí mismas las que hacen que el objeto sea bello o sublime, placentero o doloroso.⁵²

Las cualidades sensibles las contemplamos como comparación entre dos objetos o realidades. Normalmente decimos, esto está más frío que aquello. Porque comparamos. Establecemos dos relaciones, una con cada objeto, que luego nos permite comparar y dirimir, formar nuestra lógica de pensamiento. Este tipo de comparaciones también las hacemos en relación a lo bello, y como resultado, optamos y elegimos entre uno u otro objeto.

En esta relación que se establece del hombre con la arquitectura —y ascendiendo hasta el emisor en ciertos casos— es donde vemos que puede producirse belleza. Cuando no existe relación, interés o vinculación entre el sujeto y la obra arquitectónica que observa, no podemos hablar de belleza. Es más, la arquitectura en sí, como cualquier otro objeto que realice el hombre, sólo tiene sentido cuando se halla en presencia de un sujeto —el ser humano— que sea capaz de apreciarlo y valorarlo. En tiempos más modernos, y debido a la teoría de la Mecánica Cuántica, se habla de cómo el sujeto puede llegar a alterar el conjunto formado por sujeto y objeto, lo cual resalta una vez más su importancia:

⁴⁷ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG323, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁴⁸ VALERIANO BOZAL, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL II, PÁG382-384, ED A.MACHADO 2004

⁴⁹ S. MAS, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG413, ED A.MACHADO 2004

⁵⁰ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG157, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁵¹ FRANCIS HUTCHESON, UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ORIGEN DE NUESTRA IDEA DE BELLEZA 1725, PÁG21, ED TECNOS 1992

⁵² MENENE GRAS BALAGUER en EDMUND BURKE, DE LO SUBLIME Y DE LO BELLO 1757, ALIANZA EDITORIAL 2005, PÁG9

Desde la formulación del Principio de INDETERMINACIÓN y la interpretación de la Mecánica Cuántica en sus consecuencias últimas, no se puede hablar más en sentido propio de *observación* sino de participación en una unidad compleja que incluye la *observación*, el *observador* y lo *observado*. En la trama más íntima de la realidad del mundo, existe una indeterminación que no es epistemológica sino constitutiva, y que reclama para su resolución un término necesario: la *conciencia* participante, que se refleja a sí misma y la realidad con la que interactúa mediante el *lenguaje*⁵³.

La presencia de un sujeto frente a una realidad concreta –como puede ser una obra de arquitectura– altera la existencia de la misma. Esta es una experiencia que todas las personas podemos realizar, dado que no es lo mismo visitar un elemento arquitectónico solo o en un grupo. En presencia del grupo, se condiciona nuestra forma de valorar la arquitectura, así como mediante la comunicación verbal podemos influir o ser influidos respecto a las críticas que se puedan realizar. Otro de los valores en los que afecta la presencia de otro sujeto suele ser la escala. Nuestra propia presencia dentro de un espacio arquitectónico no tiene punto de referencia dentro de la escala humana –salvo apenas nuestra estatura, que condiciona nuestro punto de vista– y por ello, tanto para valorar como para expresar la arquitectura, precisamos de la presencia de otro sujeto dentro de la misma escena para poder apreciar las diversas relaciones espaciales que puedan suceder.

Además, y dado que la función principal de la arquitectura es ser habitada, se observa cómo el habitar diferencia y modifica la arquitectura. Es cierto que estamos acostumbrados a contemplar aquellos edificios “de interés” tal y como aparecen en las publicaciones. Evidentemente, éstos se preparan para la sesión fotográfica por un profesional y muestran aquellos aspectos que los hace más radicales o atractivos. Pero luego, en cuanto comienzan a ser empleados, comienzan a llenarse de vida, de mobiliario y actividades. Estos, por necesidades de los usuarios, sufren leves o graves transformaciones internas, lo que hace que la arquitectura se modifique y adapte. Así pues, una vez más y en concreto mediante este enfoque, el sujeto usuario tiene la capacidad de modificar la realidad concreta que es la arquitectura, y por consecuencias, modificar para bien o para mal aquellas características que la hacen bella.

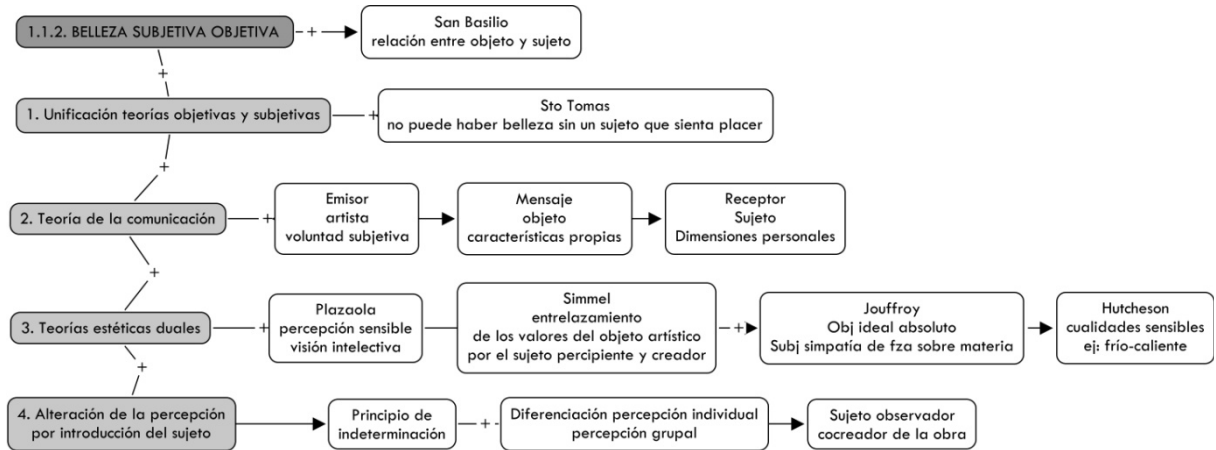
Paul Valéry, hablando de poesía, establece al receptor como segundo creador de una obra. El artista crea según la idea que tiene, pero esto sólo tiene sentido cuando la obra es contemplada, puesto que fuera del acto de la recepción, el objeto no tiene ninguna relación con el espíritu. De forma que, “si se quita la voz necesaria del receptor, todo se vuelve arbitrario y el poema se queda en una serie de signos sólo ligados por estar materialmente trazados los unos después de los otros.”⁵⁴

El objeto como tal está dotado de unas propiedades que le pertenecen (geometría, color, espacio,...), que son científicamente mensurables y por lo tanto, no susceptibles a opiniones personales. Pero como se adelantaba en la introducción, un objeto sólo tiene sentido si establece relación con el hombre. Al igual que Le Corbusier afirma que construimos para el hombre, cada uno de los objetos del arte no tendrían sentido si nadie pudiera contemplarlos. Aquí es donde entra la subjetividad de cada uno de los observadores, en ella interactuarán su cultura, su formación académica, su historia, sus diversas experiencias artísticas y no artísticas, etc.

⁵³ JOSE LUIS GONZÁLEZ COBELO, ART “LA ARQUITECTURA DEL ESPACIO LUZ: LA VISUALIZACIÓN DEL ABSOLUTO” 1990, PÁG174

⁵⁴ RICARDO SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL II, PÁG216, ED A.MACHADO 2004

Finalmente, exponemos el pensamiento de Rudolf Arnheim, que a través de los estudios de la Gestalt, también defiende la relación a través de la subjetividad y la objetividad para poder comprender el arte. Según este autor, cada situación con la que nos encontramos posee características propias, que exige que la percibamos debidamente. Por ello, queda patente que “mirar el mundo requiere un juego recíproco entre las propiedades aportadas por el objeto y la naturaleza del sujeto observador.”⁵⁵



⁵⁵ RUDOLF ARNHEIM, ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL, 1957, PÁG16, ALIANZA EDITORIAL 2001

1.1.3 LA BELLEZA Y LA IDEA. NECESIDAD DE ORDEN.

Lo que debe servir de base no es lo particular, no son las particularidades, los objetos, los fenómenos, etc., particulares, sino la *idea*. Debemos comenzar a partir de ésta, de lo universal. En todo, y por consiguiente también en nuestro terreno. Debemos comenzar por la idea de lo bello.⁵⁶

La belleza, que en el apartado anterior surgía de la relación entre el objeto en cuestión y el sujeto que lo observa, mostraba además la necesidad de la existencia de un código común, un lenguaje para establecer la comunicación entre el autor de la obra y el receptor.

Este lenguaje no solo se aplica a la idea. Tal vez, si estuviéramos hablando de conceptos matemáticos podríamos quedarnos en este estadio o dimensión etérica. Pero puesto que nos interesa la repercusión que tiene la belleza en la arquitectura, no podemos olvidar que estas ideas se plasman, mejor o peor, en una realidad material. Del juego entre lo ideal y lo real puede surgir la belleza. Hegel también lo considera relevante en el desarrollo del arte:

La tarea del arte consiste en conciliar, formando con ellas una libre totalidad, estas dos partes: la idea y su representación sensible.⁵⁷

La idea es la que hace que la representación sensible de la obra en sí, o su realidad física, sea de una forma u otra, en función de aquello que quiera expresar. Esto llevaría a resaltar la importancia que cobra el significado en función de cómo se ha llevado a representación la obra y los matices que aporta. Así pues, tanto artista como observador deben llevar a cabo un ejercicio de reflexión, el primero en función de aquello que desea transmitir, el segundo, para captar o incluso crear nuevas relaciones respecto al objeto que contempla. Sirva el siguiente texto de Gadamer para ejemplificar aquello de lo que estamos hablando:

Quien esté admirando, por ejemplo, un Ticiano o un Velázquez famoso, un Habsburgo cualquiera a caballo, y sólo alcance a pensar: «¡Ah! Ese es Carlos V»), no ha visto nada del cuadro. Se trata de construirlo como cuadro, leyéndolo, digamos, palabra por palabra, hasta que al final de esa construcción forzosa todo converja en la imagen del cuadro, en la cual se hace presente el significado evocado en él, el significado de un señor del mundo en cuyo imperio nunca se ponía el sol.

Por tanto, quisiera decir, básicamente: siempre hay un trabajo de reflexión, un trabajo espiritual, lo mismo si me ocupo de formas tradicionales de creación artística que si recibo el desafío de la creación moderna. El trabajo constructivo del juego de reflexión reside como desafío en la obra en cuanto a tal.⁵⁸

En principio, cualquier idea puede ser válida. Cómo accedemos a estas ideas lo veremos más adelante. Sin embargo, la representación sensible de estas ideas, ligada a la realidad, debe seguir las reglas de la materia. Esta dispone de unas necesidades estructurales que hace que diferenciamos entre los distintos tipos de materia, y por lo tanto, la elección de una se toma en función de lo que finalmente el artista quiere expresar.

⁵⁶ G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁG28, ED PENÍNSULA 2001

⁵⁷ G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁG151, ED. PENÍNSULA 2001

⁵⁸ HANS-GEORG GADAMER, LA ACTUALIDAD DE LO BELLO 1977, PÁG76, ED. PAIDÓS 1991

Fruto del conocimiento de las leyes de la estática, la resistencia y cualidades de los materiales, el artista puede dar fruto a su creación, estableciendo un duelo entre el espíritu de la idea y la materia a trabajar. Físicamente, el artista depende de la materia para la expresión de la realidad sensible de su obra⁵⁹. La inmaterialidad produce la no existencia.

No sólo tratamos la idea, sino el orden que es capaz de imponer. Evidentemente, frente a la falta de orden, se impone lo arbitrario, que como explica Croce, es imagen de lo feo⁶⁰.

La arquitectura —y en general la obra de arte—, ofrecida como un mensaje y siempre en relación con la persona que la habita, contiene un orden interno, seamos capaces de apreciarlo o no. La falta de orden o ideas que se aprecia con claridad en numerosos edificios nos invita en muchos casos a considerarlos no bellos.

Para encontrar belleza en las ideas que la arquitectura contiene, el sujeto debe ser capaz de ir más allá de la experiencia sensible, puesto que a nuestra percepción de la realidad hay que añadir la suma de nuestras experiencias vividas junto con nuestra capacidad de abstracción:

...lo característico del conocimiento humano es la capacidad de trascender la experiencia y, como ya hemos dicho, leer aquello que de inteligible hay en lo sensible. Es decir, que después de que los sentidos nos ofrecen unos datos experimentales, la mente humana es capaz de leer en ellos las estructuras inteligibles, por ejemplo, que es un ser contingente, causado, ordenado hacia un fin, relacionable, útil o inútil, real en sí y distinto de mí, etc. Gracias a esa lectura podemos formar conceptos abstractos, inmateriales, universales, con contenido real ya que son aplicables a todos los seres de la misma especie.”⁶¹

Haremos ahora un pequeño recorrido por el mundo de la filosofía y observaremos algunos autores que eran fieles defensores del valor de la Idea. Uno de los que emergen en primer lugar es Platón. Su visión de la idea tenía un carácter teológico e inaccesible, pero comienza a trazar un camino de actuación en torno a la importancia de la idea:

No hay belleza sin participación en la forma ideal, es decir, sin encarnación de las ideas platónicas; lo que marca la diferencia en una piedra antes y después de que el artista la esculpe, es que el escultor le da forma... En la experiencia de la belleza, el alma goza al reconocer en el objeto cierta “afinidad” consigo misma porque en esta afinidad se hace consciente de su propia participación en la forma ideal y en su divinidad.⁶²

El orden también puede tener una vinculación con el fin, pero no sólo esto es importante. San Agustín continúa con la tesis de Platón de la necesidad de la adecuación al fin en la belleza: “a su juicio la percepción de la belleza implica un juicio normativo: percibimos los objetos ordenados cuando se ajustan a lo que debe ser y desordenados cuando no se ajustan.”⁶³ El “orden” y el “fin” quedan pues vinculados en un solo postulado, de tal forma que el orden aparece cuando los elementos que conforman el objeto cumplen el fin para el que fue inicialmente pensado.

⁵⁹ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG482-483, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁶⁰ BENEDETTO CROCE, ESTÉTICA, PÁG184, ED NUEVA VISIÓN 1969

⁶¹ CARLOS VALVERDE, GÉNESIS ESTRUCTURA Y CRISIS DE LA MODERNIDAD, ED BAC 2003, PÁG167

⁶² BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG35, EDITORIAL CÁTEDRA

⁶³ MARGARITA FERNÁNDEZ, LA TEORÍA CLÁSICA, PÁG109, SPUPV 1999

Quizás sea la definición de Alberti de la belleza la que más conjunción puede tener con la arquitectura. Como arquitecto, se puede experimentar el valor que tiene una idea, cómo hay elementos que la enriquecen y cómo otros, van en contra. Si el objeto está ordenado, en estado armónico, su contemplación enriquece la experiencia del observador:

La belleza es la armonía entre todas las partes del conjunto conforme a una norma determinada de forma que no sea posible quitar, poner, ni cambiar nada sin que el todo se vuelva más imperfecto... Evidencia, en mi opinión, que la belleza es una especie como de característica propia e innata de todo cuerpo que quepa considerar hermoso.⁶⁴

Consideramos que para alcanzar este estado de armonía, el artista debe trabajar y meditar profusamente sobre aquellos elementos que dotarán de armonía al conjunto de la obra. La probabilidad de alcanzar la armonía a través de un proceso aleatorio y arbitrario se reduce a la mínima expresión, lo cual lleva a la conclusión lógica de que es a través de la razón y la meditación de la idea como puede alcanzarse la armonía de la que habla Alberti.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, influido por Winckelmann, tomó su concepto de que la belleza es la materialización de la idea: el espíritu se forma en el pensamiento, pero éste es capaz de alienarse, proyectándose al exterior a través del arte. Dado que el arte es capaz de reflejar estas ideas –en el sentido platónico–, se puede distinguir entre la belleza natural y la belleza artística, siendo esta última más importante puesto que es capaz de materializar ideas a través del espíritu y la libertad del hombre.⁶⁵

Por lo tanto, Hegel trata de buscar una base de partida para poder analizar la belleza. La encuentra en la idea, es decir, comenzar a partir de lo universal. Por ello, establece el inicio en la idea de lo bello⁶⁶. Pero esta idea de base no debe quedarse en un plano metafísico, sino que tiene que servir de mediación entre los dos extremos involucrados: por una parte la generalización metafísica, la idea en sí; y por otro, la particularidad de la determinación real, el objeto en concreto y en nuestro caso, la arquitectura.⁶⁷

Hegel nombra el pensamiento de Aloys Hirt. Este nos habla de lo característico y de la importancia de que el contenido –aquello que queremos transmitir y que nosotros denominamos idea– sea expresado con la mayor claridad posible por la representación física que lo muestra:

Si preguntamos qué es lo característico, de ello forma parte, *en primer lugar*, un *contenido*, como, p. ej., determinado sentimiento, situación, acontecimiento, acción e individuo; *en segundo lugar*, el modo y manera en que el contenido es llevado a representación**. A esta clase de representación** se refiere la ley artística de lo característico en cuanto exige que todo lo particular en el modo de expresión sirva a la especificación determinada de su contenido y sea un eslabón en la expresión del mismo. La determinación abstracta de lo característico afecta por consiguiente a la conformidad a fin con que lo particular de la figura artística realza efectivamente el contenido que debe representar**⁶⁸.

⁶⁴ LEON BATTISTA ALBERTI, DE REAEDIFICATORIA 1452, PÁG246-247, ED AKAL 2007

⁶⁵ G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁG12, ED PENÍNSULA 2001

⁶⁶ G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁG28, ED PENÍNSULA 2001

⁶⁷ G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁG117, ED PENÍNSULA 2001

⁶⁸ G.W.F. HEGEL, LECCIONES DE ESTÉTICA, PÁG18, ED AKAL 2007

En resumen, hemos tratado de mostrar a través de distintos argumentos y textos de otros autores la relevancia que contiene la Idea para imponer orden sobre el objeto. La consideramos esencial y sin ella, el objeto resulta generalmente arbitrario y caótico. Además, tanto la idea, el orden y la capacidad de abstracción tienen la potencialidad de estimular la belleza intelectual en el observador, que no únicamente percibe el objeto sino que además razona sobre el mismo.



1.2 LA BELLEZA COMO PROCESO

Con todo, nuestra ciencia se divide íntegramente en tres ramas principales:

En primer lugar, tenemos una parte *general*. Como contenido y objeto tiene la idea universal de lo bello artístico en cuanto el *ideal*, así como la relación más estrecha de éste con la naturaleza por un lado y con la producción artística subjetiva por otro.

En segundo lugar, a partir del concepto de lo bello artístico se desarrolla una parte *particular*, en la medida en que las diferencias esenciales que en sí contiene este concepto se despliegan como una secuencia de formas particulares de configuración.

En tercer lugar, resulta una *última* parte, que tiene que considerar la singularización de lo bello artístico, pues el arte procede a la realización sensible de sus imágenes y se redondea en un sistema de las artes singulares y sus géneros y especies.⁶⁹

En la belleza se observan dos procesos. O podemos entender que tiene dos fases. Partiendo de la necesidad de la idea que planteábamos en la definición como hipótesis, podríamos diferenciar el proceso de creación y el proceso de percepción. En la creación del objeto, el artista trabaja con la idea o ideas hasta concederle la forma final en la que se materializa el objeto —a pesar de que ésta, en muchos casos, difiere de aquélla que tenía en su mente—. De forma inversa, el observador tiene la capacidad de percibir a través de la realidad materializada estas ideas que conforman el objeto, y a través de ellas, encontrar belleza.

En la definición observábamos cómo había diversos factores que influían a la hora de comprender qué es la belleza. Vamos a recuperar de forma sintética estos valores para ir desgranando a lo largo del discurso del proceso su influencia:

- De la idea y su capacidad de dar orden a la materia.
- Objeto.
 - Características esenciales de su ser
 - Teleología del objeto o su finalidad a cumplir
 - Unidad forma contenido
- Sujeto.
 - Dimensiones personales
 - Belleza emocional
 - Belleza intelectual
 - Belleza cultural

Finalmente, del tiempo como variable de la belleza, tanto en el objeto como en el sujeto.

Antes de comenzar a investigar sobre el proceso de la belleza, es importante diferenciarla de la moda. La moda surge de la necesidad económica y social de mostrar opulencia y poder, con lo que la variación continua de la misma —como observamos en la contemporaneidad y que afecta incluso al desarrollo de la arquitectura— responde tanto a la necesidad de aquéllos que tienen poder adquisitivo para demostrarlo a través de la continua variación de sus adquisiciones, como a la necesidad por parte de las empresas dedicadas al diseño de renovar las líneas continuamente para que sus clientes realicen nuevas compras.

⁶⁹ G.W.F. HEGEL, LECCIONES DE ESTÉTICA, PÁG55, ED AKAL 2007

De la moda ya hablaba Stendhal⁷⁰ en el *Salón de 1824*: “la esencia de la moda es cambiar sin cesar; la clase rica quiere a toda costa distinguirse de la clase burguesa, que se obstina en imitarla, mientras que lo bello ideal no varía sino cada diez siglos con los grandes intereses de los pueblos. La invención de la pólvora de cañón, por ejemplo, ha excluido del bello ideal moderno la expresión de la fuerza.” Posteriormente en *Salón de 1827* expresará: “la belleza en cada siglo es pues simplemente la expresión de las cualidades que son útiles.”⁷¹

Observamos que la moda, pudiendo ser un aliciente positivo en la búsqueda de la belleza, puesto que se podría mostrar ciertas virtudes a las personas –y con ello también la belleza- de los objetos artísticos por parte de gente cualificada, acaba convirtiéndose en tendencia y pérdida de individualidad. Se precisa seguir la moda, porque es lo que vende. Y para no quedarse atrás, en vez de elaborar objetos tras un proceso racional en busca de lo bello, lo bueno y lo verdadero, en la mayoría de los casos se opta por seguir en el tren de la moda imperante. Craso error, puesto que las fluctuaciones de la moda hacen que tanto el artista como el observador pierdan el horizonte, y vaguen en los azotes de cambio cada vez más dinámicos, siempre en orden de buscar lo nuevo, lo *kitsch* o lo extravagante.

En relación con ambos procesos, como decíamos anteriormente, siempre está la idea. Plotino, en la relación del hombre con la belleza, nos habla de tres hipóstasis o pasos que pueden darse:

1ª hipóstasis: El uno, más allá de todo lo inteligible.

2ª hipóstasis: La inteligencia y el mundo inteligible.

3ª hipóstasis: El alma y el mundo sensible, que busca las ideas en la inteligencia.⁷²

Una de las formas de desarrollarse y darse a conocer la idea es a través de la teoría. Esta colabora con la esencia de cada objeto concreto, la asienta y le proporciona una génesis que dará lugar a la práctica o conformación del objeto. Con esto concordamos con Croce cuando afirma:

Con la forma teórica el hombre comprende las cosas; con la práctica, las cambia; con la una se apropia el universo; con la otra lo crea. Pero la primera forma es base de la segunda⁷³.

A su vez, esta teoría es precisa en el análisis de la belleza. Posteriormente observaremos las distintas dimensiones en las que la belleza afecta al ser humano, pero vamos avanzando que el conocimiento de la teoría por parte del observador puede ser un factor que influya a la hora de percibir la belleza.

Comenzaremos por los procesos de creación de los objetos, puesto que sin ellos, sería absurdo estar hablando de la propia belleza, salvo que tratáramos la belleza de las cosas naturales. Plazaola analiza los pensamientos de Ribot, que una vez más está relacionado con la idea:

Cada temperamento elige instintivamente el método de trabajo que más le conviene. Ribot ha distinguido dos procedimientos que le parecen fundamentales. En toda creación hay una idea directriz o, si se quiere, un problema a resolver. Pues bien, lo que distingue a ambos procedimientos es que en uno la idea o imagen rectora se sitúa en distinto momento que en el otro.

⁷⁰ Henri Beyle (Grenoble, 23 de enero de 1783 – París, 23 de marzo de 1842), más conocido por su seudónimo Stendhal, fue un escritor francés del siglo XIX.

⁷¹ GUILLERMO SOLANA, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG319, ED A.MACHADO 2004

⁷² JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG41, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁷³ BENEDETTO CROCE, ESTÉTICA, PÁG133, ED NUEVA VISIÓN 1969

En el procedimiento que Ribot llama *completo*, la idea se coloca al comienzo, y va seguida de una etapa, frecuentemente larga, de trabajo consciente hasta que se produce la iluminación decisiva; en el procedimiento *abreviado*, la idea se sitúa en el medio, pero ha sido precedida por una fase de elaboración inconsciente; la inspiración se hace aquí perceptible de una manera más violenta y repentina. Ambos métodos, que parecen corresponder a la distinción entre la imagen *reflexiva* (en el primer caso) y la *instintiva* o espontánea (en el segundo), pueden incluso mezclarse o emplearse sucesivamente.⁷⁴

Además de estos procedimientos de los que habla Ribot existen muchas vías de creación. Dado que defendemos que cada objeto tiene sus características esenciales, comprendemos que cada caso particular desarrolla de forma peculiar su proceso de creación. Lo que sí que observamos en común con todos es la importancia de la idea en cualquier punto de la génesis.

Beardsley plantea la diferencia entre una piedra antes y después de ser esculpida, y como en el acto de dar forma, el alma del escultor goza al reconocer en el objeto cierta afinidad consigo mismo, porque se hace consciente de su propia participación en la forma ideal⁷⁵. Por lo tanto, existe también en el artista, arquitecto o persona común, una evolución de la belleza en las obras que realiza. Es más, se da la experiencia de que la belleza de la obra en el pensamiento es incluso mayor que la que al final la materia tiene capacidad de expresar:

Todos los artistas tienen en común la experiencia de la distancia insondable que existe entre la obra de sus manos, por lograda que sea, y la perfección fulgurante de la belleza percibida en el fervor del momento creativo: lo que logran expresar en lo que pintan, esculpen o crean es sólo un tenue reflejo del esplendor que durante unos instantes ha brillado ante los ojos de su espíritu.⁷⁶

Se reconoce la dificultad, e incluso imposibilidad de describir con carácter universal el proceso que lleva a la creación de la belleza. Aún así, queremos tratar de ofrecer unas pinceladas sobre aquellos aspectos que consideramos que pueden ayudar a esta creación. Una vez más, en primer lugar, aparece la idea. No la idea extravagante ni afectada por la moda. Sino una idea capaz de imponer orden en el objeto material. Sin esta idea, consideramos la casi imposibilidad de que pueda llegar a darse belleza.

Otra de las características que debe buscar el artista es la esencia del objeto. Es decir, sobre aquello que está trabajando. Cuando uno conoce el objeto en profundidad –la pintura, la escultura, la arquitectura, etc- así como la materia que lo conforma, tiene la capacidad de ordenar las herramientas mucho mejor que otro artista que no lo hiciera.

Respecto al aspecto anterior, en ello comenzamos a exponer razones de ser de la belleza intelectual, puesto que se considera que la formación y el conocimiento en la acción u objeto en el que se quiera ofrecer belleza son fundamentales. O como decía Plazaola, la capacidad de oficio.

El objeto debe tener la capacidad de trascenderse a sí mismo hacia aquella finalidad que, por un lado en esencia esté considerado llevar a cabo, y por otro aquello que el artista busque expresar –o su teleología-.

⁷⁴ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG411, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁷⁵ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG35, EDITORIAL CÁTEDRA

⁷⁶ JUAN PABLO II, en LA BELLEZA QUE SALVA, PÁG20, ED RIALP 2006

Otra de nuestras recomendaciones sería no dejarse llevar por la moda —salvo que uno descubra valores positivos a través del análisis de la misma—. Si uno fluye en la corriente actual, sin desafiarla, los logros que puede alcanzar son pequeñas mejoras. Esto se ha visto ampliamente observado a lo largo de la historia del arte, cuando grandes artistas han alcanzado el hastío hacia una forma de hacer las cosas y han virado en nuevas direcciones. Es cierto que es más peligroso en cuanto el éxito tratar de ahondar en caminos nuevos, pero el resultado puede ser exponencialmente mejor.

En último lugar, la capacidad de trabajo y de iteraciones por parte del artista. La belleza existe, se da. Pero es cierto que hay que perseguirla. Por ello, la idea que queda en un plano abstracto, debe pulirse, trabajarse y depurarse en sucesivos intentos por llevarla a la materia.

Tras haber tratado de forma breve los procesos de creación, nos centraremos en la percepción de la belleza. Lo primero que descubrimos son las diferencias que existen. Mientras que en el proceso de creación el número de personas involucradas es relativamente pequeño, en la percepción se descubre que se expande, con lo que es más difícil definir este proceso con un carácter universal. Otra diferencia relevante es que, así como mientras el artista es conocedor del objeto que crea —normalmente un profesional versado en el oficio—, el sujeto que observa no siempre está preparado a nivel de conocimientos para comprender el objeto.

La variable tiempo es realmente relevante en la percepción de la belleza. En un momento previo, el sujeto no era consciente de ella, y al momento siguiente, la descubre. Este proceso es el resultado de la interacción del objeto y la persona. No tiene por qué ser inmediato. Puede ser fruto de un reencuentro entre la persona y ese objeto, y que con el paso del tiempo, ha comenzado a comprender o percibir como bello. Es importante recalcar que una de las hipótesis de esta Tesis es que la belleza está, permanece en el objeto, y por lo tanto, es misión del sujeto descubrirla. La belleza no depende directamente del sujeto, pero el sujeto sí que es importante para la teleología de la belleza.

A su vez el tiempo influye en el desarrollo del juicio de la belleza. Camón, apoyándose en conceptos de la fenomenología de Husserl, diferencia entre el momento en el que se vive por primera vez la relación con el objeto y un momento posterior, en el que se produce una reflexión sobre la experiencia vivida.

La *noesis* es la comprensión de la obra por medio de su vivencia; *noema* es el pensamiento de esa vivencia. Momento *noético* es el momento de esencialización del fenómeno artístico en la vivencia, y momento *noemático*, el momento reflexivo de esa esencia. En el fenómeno *noético* no hay posibilidad de un *substratum* crítico. Todo en él es acto. Pero la expresión, en cuanto se ha convertido en vivencia, puede ser pensada, puede ser motivo de crítica; tal es el momento *noemático*, en el cual la reflexión se dirige no sobre la obra de arte, sino sobre su vivencia, es decir, sobre su objetivación en la conciencia. La crítica se realiza así sobre un objeto vivo, del cual fluye el pensamiento en conceptos y fórmulas transmisibles a los demás hombres. Por esta fase noemática, la expresión se hace expresiva.⁷⁷

De la diferencia entre *noesis* y *noema* observamos la importancia que tiene la memoria en el aspecto de la belleza. Esto es debido a que no siempre estamos enfrentando experiencias estéticas bellas, ni mucho menos contemplar varias reunidas. Así pues, en el transcurso general de la vida hacemos uso de nuestra memoria y de aquellas experiencias vividas en el pasado para descubrir la belleza, así como para comparar con otras experiencias y hacer nuestra elección respecto al objeto presente.

⁷⁷ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG.233, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

El proceso de la belleza se ha tratado también como el recorrido de un camino en el interior del pensamiento del hombre. Este tema ha sido tratado por diversos pensadores y en diversas épocas. Por desarrollarlo de forma cronológica, Platón realiza una escalada desde la belleza sensible hacia una belleza ideal:

Donde mejor aparece descrito el camino que conduce a la belleza es en el *Banquete*. El hombre poseído por el amor (*eros*) de la belleza, ha de ir de la belleza corporal a la belleza intelectual, a la belleza de las instituciones, de las leyes e incluso de las ciencias, y finalmente, a la belleza en sí misma. ⁷⁸

Con una dimensión mucho más centrada en el sujeto y que admite variaciones en un pequeño período de tiempo, Roman Ingarden desarrolla la experiencia estética a través de los procesos que se van desarrollando en la persona⁷⁹:

El comienzo de una experiencia estética se indica por una “emoción inicial” que tiene un carácter de excitación. La segunda etapa de la experiencia tiene lugar cuando, bajo la influencia de esa excitación, dirigimos toda nuestra conciencia hacia el objeto que la hizo surgir; el curso normal de la conciencia se detiene, su campo se limita, el interés se centra en la cualidad percibida. Después, la tercera etapa comienza con una “aprehensión concentrada” de esa cualidad. En esta tercera etapa puede cesar la experiencia estética, pero también puede continuar. Si continúa, el sujeto se enfrenta al objeto que ha creado ahora y se comunica con él, respondiendo emocionalmente a lo que él mismo ha producido. ⁸⁰

Plazaola también hace un resumen propio de estas distintas fases que tienen que secuenciarse para obtener la experiencia de la belleza:

Del asombro del primer instante hemos ido pasando a la captación activa y analítica de las cualidades sensibles e imaginarias (segunda fase); de ésta, a la visión sintética, a la formación del objeto estético y a la contemplación casi totalmente pasiva de la forma (tercera fase); para sentirnos al fin sumergidos por la emoción violenta y apacible en esa contemplación: el goce estético. ⁸¹

Ese primer asombro también lo denomina fase emotiva, ruptura del ritmo cotidiano del vivir pragmático. Posteriormente, si se da la síntesis entre las sensaciones y el espíritu es cuando se puede alcanzar la fruición estética. ⁸²

Como ya comentamos a través de la teoría de la comunicación, no solo es importante la experiencia del objeto, sino que es preciso añadir el estado en el que se encuentra el observador:

Es también importante, para estudiar una experiencia estética concreta, la disposición psíquica momentánea en que se halla el contemplador. La percepción de la belleza no ocurre sino después de un primer movimiento de interpretación; la belleza busca y espera una mirada simpática y sólo se entrega a quien la busca y la desea. La vivencia estética, aunque pueda iniciarse por un inesperado y repentino momento de «asombro», no se realiza en su fase decisiva como un «golpe de gracia» que derriba aun al resistente,

⁷⁸ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG21-22, EDITORIAL CÁTEDRA

⁷⁹ ROMAN WITOLD **INGARDEN**: 1893-1970; POLONIA; FILÓSOFO, ONTÓLOGO Y TEÓRICO LITERARIO.

⁸⁰ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG375, EDITORIAL TECNOS 1997

⁸¹ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG290, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁸² JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG287, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

como Saulo en el camino de Damasco. En estética siempre hay una preparación, más o menos consciente, ordenada a esa experiencia.⁸³

Los planteamientos de Dewey también son interesantes, puesto que en muchos casos, se ha pretendido que las experiencias de la belleza son únicas, cuando realmente, al igual que la vida, transcurren en el continuum de nuestra existencia⁸⁴. Con ello se quiere afirmar que no sólo se puede experimentar la belleza en un museo o delante de una magnífica obra arquitectónica, sino que esta experiencia también puede trasladarse a nuestra realidad cotidiana.

Así pues, y tras las teorías observadas –asumiendo la clara dificultad de asumir con carácter universal el proceso de percepción- trataremos de ofrecer una visión propia de cómo el sujeto acaba vislumbrando la belleza. Vamos a retomar en este punto las dimensiones personales que habíamos nombrado en la definición propia de la belleza. En un primer lugar, consideramos que lo primero que se da es la belleza emocional. Es decir, aquella respuesta que llega a través de las sensaciones y de los sentidos, de la percepción directa del objeto, sea éste conocido o no. Sobre esta capacidad de percepción influye, como decía Plazaola y otros autores, el estado en el que se encuentre el sujeto observador.

Posteriormente, y recuperando el concepto de noema, la experiencia vivida es racionalizada por el sujeto observador. En función de sus conocimientos, de su historia y memoria, podrá encontrar otra serie de relaciones que le lleven o no a la belleza. Es en este punto donde el sujeto está capacitado para observar aspectos como la idea o el orden que se ha impuesto en la materia, si el objeto responde a la finalidad para la que fue creado o si existe una correlación entre forma y contenido. Si alguna de estas cuestiones comienza a fallar por el conocimiento del observador, el efecto de belleza puede desvanecerse.

Finalmente, en ambas dimensiones afecta la belleza cultural. Todo hombre pertenece a un espacio y tiempo concretos, lo que le condiciona tal y como es. Y aun cuando es cierto que el mundo cada vez está más globalizado y las modas se hacen cada vez más uniformes, todavía se puede observar que “las formas de hacer” son diferentes en cada lugar.

En relación con la arquitectura, la experiencia también se considera como un elemento evolutivo. Kahn da pie a esta transformación en 1955 en su artículo *Este negocio de la arquitectura*. Algo feo, puede llegar a transformarse con el tiempo en bello.

En cierto sentido, cuando digo que la arquitectura no tiene necesariamente que ser bella, lo que quiero decir es que el planteamiento para la resolución de un problema no empieza con la belleza, con la consideración de lo que pensamos que es bello. La cosa empieza con muchas más cuestiones; y si el resultado es la belleza, bienvenida sea; si el resultado es feo pero lleva dentro los elementos de la arquitectura, aún tiene esperanzas de llegar a ser también bello; mediante su aplicación o mediante la selección, podría llegar a ser bello.⁸⁵

Dado que la belleza es fruto de la relación entre un sujeto –junto con sus conocimientos, vivencias, experiencias, etc.- y el objeto, será importante desarmar y separar aquellos aspectos que puedan intervenir en el proceso de la belleza, tanto para el objeto en cuestión como en la vivencia del sujeto.

⁸³ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG303, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

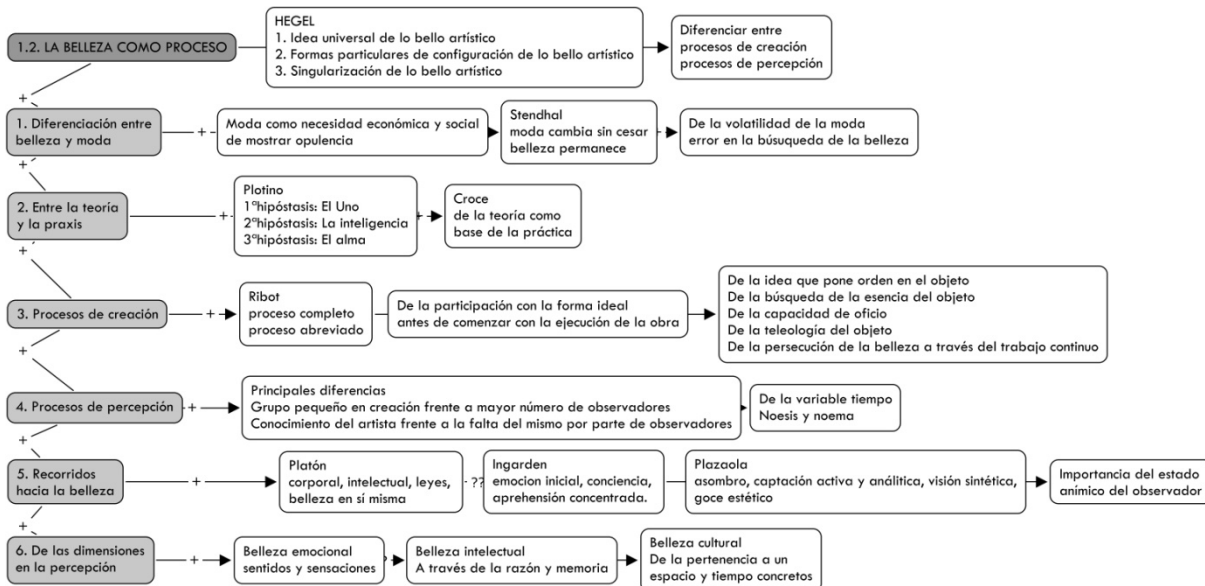
⁸⁴ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG215, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁸⁵ ALESSANDRA LATOUR, LOUIS I. KAHN, PÁG70, ED EL CROQUIS 2003

Es importante resaltar que lo que hoy nos parece horroroso, mañana puede resultarnos bello. No por el “gusto” o cambio de valores, sino por evolución de la propia persona a través de sus acontecimientos y conocimientos.

Tras esta primera explicación de los procesos en la belleza se introducen los siguientes capítulos para aclarar matices que hemos considerado importantes, así como profundizar en ciertos aspectos relevantes para la descripción del proceso de la belleza:

1. Teoría contextualista frente a aislacionista. Estas dos vertientes de observar el arte nos permitirán concederle importancia a los conocimientos contextuales que afectan a la obra.
2. Del proceso en el objeto. Habiendo tratado de forma general ambos procesos –de creación y de percepción–, nos centramos en aquellos aspectos que puedan afectar al objeto.
3. Del proceso en el sujeto. En este apartado trataremos de ofrecer más información sobre las distintas dimensiones en las que se puede clasificar la percepción de la belleza por parte del sujeto que observa.



1.2.1 LA TEORÍA CONTEXTUALISTA FRENTE A LA AISLACIONISTA

Esta verdad común a todas las artes y a todos los objetos culturales se hace contundente cuando la referimos al hecho arquitectónico. La arquitectura es un hecho abigarradamente **contextual**. Acaso deba a este modo de ser la agilidad de sus respuestas, que más arriba comentaba, y la fuerza de sus veleidades. Acaso, por eso mismo, sea tan sabida, a la vez, y tan desconocida.⁸⁶

Esta cita de Joaquín Arnau ya revela cual va a ser nuestra posición respecto a esta dualidad en relación al contexto que se da en las obras de arte. Sin embargo, se observarán ambas teorías para poder establecer una conclusión más resuelta. Por una parte está la teoría aislacionista, cuyo concepto es que para apreciar una obra de arte solo necesitamos contemplarla, oírla o leerla, sin necesidad de salir de la obra misma para recalar información o aprehender otra serie de elementos. Frente a esta teoría, encontramos el contextualismo. Este sostiene que una obra de arte debería considerarse en su contexto o marco total, puesto que cada elemento que la rodea enriquece la obra y permite tener una experiencia global mucho más compleja. John Hospers nombra los diferentes elementos que habría que tener en cuenta desde la posición contextualista:

- otras obras del mismo artista
- otras obras de otros artistas
- factores externos al medio artístico
- la época en que vivió el artista
- la vida del artista.
- las intenciones del artista⁸⁷

Observaremos en primer lugar la teoría aislacionista, que sin ser el camino por el que nos vamos a decantar, apunta ciertos aspectos que también resultan interesantes a la hora de evaluar la obra de arte, y en relación con ella, la belleza. Dentro de esta posición, John Hospers narra cómo debe ser una actitud estética, contraponiéndola a toda una serie de actitudes. Para comenzar, una actitud estética es generalmente contrapuesta a la *actitud práctica*, la cual sólo se interesa del objeto en cuestión (valor económico, finalidad, utilidad, etc.). Otra actitud que tampoco sería estética sería la *actitud cognoscitiva*, a través de la cual se pretende aprender del objeto para aumentar nuestros conocimientos y no para tener una experiencia estética. La forma estética de observar también es ajena a una *actitud personalizada*, donde el observador, en vez de contemplar el objeto estético para captar lo que éste le ofrece, considera la relación de dicho objeto hacia él, con lo que nosotros mismos acabamos cobrando más importancia que el objeto mismo. Dentro del punto de las relaciones de la obra con otros elementos, Hospers también defiende dentro de la teoría aislacionista que cuando se contempla una obra de arte, se debería observar únicamente el objeto estético y sus propiedades, y no su relación con el artista creador o su época. En continuación al pensamiento de Kant, la teoría aislacionista difiere también de la *actitud moral* o la bondad o maldad que se disponga en la obra, así como la verdad o falsedad que presente⁸⁸. Finalmente, la actitud estética se centra en el objeto fenoménico, no en el objeto físico. De esta forma, Hospers dice que hay que fijarse en las características percibidas, y no en la materialización física del objeto estético.⁸⁹

⁸⁶ JOAQUÍN ARNAU, ARQUITECTURA ESTÉTICA EMPÍRICA, PÁG 14, ED ETSAV UPV 1975

⁸⁷ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG 130-132, EDITORIAL CÁTEDRA

⁸⁸ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG 144, EDITORIAL CÁTEDRA

⁸⁹ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG 99-105, EDITORIAL CÁTEDRA

Para poder observarlo con un poco de perspectiva, se muestra el siguiente cuadro resumen:

la actitud estética no es:	actitud práctica
	actitud cognoscitiva
	actitud personalizada
	actitud moral o veraz
	actitud en relación con el artista
	actitud en relación al objeto físico

Fuente: elaboración propia

Sin embargo, Hospers también habla de casos “intermedios” dentro de los objetos estéticos, y donde la arquitectura es tal vez el principal. Narra cómo la posición de la arquitectura está entre aquéllos que la defienden primariamente como una bella arte, con lo cual un edificio es fundamentalmente un objeto estético y otros autores que sostienen que la arquitectura debe ser útil por constitución, con lo que su función estética es incidental⁹⁰. Como se puede observar, y dado que todo está relacionado, se considera que la posición más interesante será tratar la Arquitectura tanto como un objeto estético como funcional.

Esta investigación, como ya se ha comentado al principio del capítulo, se posicionará dentro de la teoría contextualista, puesto que se considera más completa para la comprensión tanto de la belleza como de la arquitectura, dado que entendemos la concepción de la realidad como la suma o conjunción de todos los acontecimientos que en ella se dan y que cada uno tiene su forma de interactuar con los otros, de tal forma que todos son esenciales en el transcurso histórico. El punto de partida que queremos establecer es que la voluntad —que entendemos como la atracción y elección debida a la belleza que se produce en la relación entre el sujeto y el objeto- precisa del conocimiento de la realidad presente, aspecto que defiende Croce:

Un conocer, independiente del querer, es pensable (al menos en cierto sentido); una voluntad independiente del conocer, es impensable. La voluntad ciega no es voluntad; la verdadera voluntad tiene ojos.

¿Cómo se puede querer si no se tienen delante intuiciones históricas de objetos (percepciones) y conocimientos de relaciones (lógicas) que iluminen la cualidad de aquellos objetos? ¿Cómo se puede querer verdaderamente, si no conocemos el mundo que nos rodea y el modo de cambiar las cosas, obrando sobre ellas?⁹¹

Estamos de acuerdo con Hegel en la importancia que tiene la cultura concreta en la que se realiza cada obra de arte. Es cierto que uno puede encontrar belleza al descubrir por primera vez obras totalmente ajenas a su conocimiento y cultura, pero también es verdad que el conocimiento y descubrimiento de los valores que la rodeaban pueden ayudar a obtener una belleza más madura y consolidada en la razón.

A su vez, dado que entendemos la belleza como relación, cuando podemos comparar con objetos de la misma u otra cultura nos permite establecer un contraste en base a unos conocimientos. Es decir, considero este objeto más bello respecto a este otro porque dispongo conocimientos de ambos y de forma racional —y también emocional- mi voluntad elige este primer objeto:

⁹⁰ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG 115, EDITORIAL CÁTEDRA

⁹¹ BENEDETTO CROCE, ESTÉTICA, PÁG 134, ED NUEVA VISIÓN 1969

... cada obra de arte pertenece a *su tiempo*, a *su pueblo*, a su entorno, y depende de particulares ideas y fines históricos y de otra índole, por lo que la erudición artística requiere una gran cantidad de conocimientos *históricos* y al mismo tiempo muy *específicos* por cierto, pues la naturaleza individual de la obra de arte se refiere precisamente a lo singular y precisa de lo específico para su comprensión y elucidación. Esta erudición en fin precisa no sólo, como todas las demás, de memoria para los conocimientos, sino también de una aguda imaginación para retener las imágenes de las configuraciones artísticas en todos sus diversos rasgos, y primordialmente para tenerlas presentes en la comparación con otras obras de arte.⁹²

Ahora comenzaremos a matizar y a señalar los peligros que contiene la teoría contextualista. Plazaola, descubriendo que el conocimiento de todos estos factores también ayudan a la contemplación de la obra de arte, matiza que hay que diferenciarla respecto a lo que podría ser una contemplación técnica puesto que podría constituir una barrera respecto a la “verdadera contemplación”:

... es indudable que un mayor conocimiento del artista, de sus obras, del medio en que ha vivido, de las ideas y sentidos que le han nutrido, una afinidad espiritual con su mente y sensibilidad, ayuda a la recta contemplación de su obra. Por falta de esta comunidad de gusto o de cultura puede ocurrir que el Partenón para algunos sea una pequeña cantera de mármol. Es verdad también que la contemplación estética difiere de la contemplación meramente erudita o técnica. El historiador, el arqueólogo, el técnico en cualquier ciencia, encuentra en la obra artística fuentes abundantes de interés; pero eso mismo puede constituir, parcialmente al menos, un impedimento para la verdadera contemplación. Los valores ilustrativos o «literarios» suelen absorber la atención de muchos espectadores. El interés arqueológico de un historiador o los conocimientos técnicos de un artista pueden ser un obstáculo para abandonarse ingenuamente a la contemplación de la obra. Tal vez por eso Miguel Ángel era para el Greco «un pobre hombre que no sabía pintar», y el Greco era para otros «un pobre loco que no sabía dibujar».⁹³

Alega además que una actitud plenamente “objetiva”, teniendo únicamente en cuenta la obra “en sí misma”, roza lo imposible, pese a que Lipps defendía esta posición:

Desde el punto de vista de la preparación cultural del contemplador, hay quien recomienda una actitud objetiva, evitando referencias que le lleven fuera de la obra que tiene delante. Lipps decía que la obra de arte hay que verla como descendida del cielo, dejando que hable por sí sola. Aunque parezca la más pura, esta actitud no es la actitud ideal. Volkelt dice que ni siquiera es posible tal «pureza» e independencia de visión en personas cultas. Al contemplar, por ejemplo, los frescos de Giotto, es imposible que no esté en la conciencia de todo contemplador algo ilustrado la idea de que está viendo una obra de un maestro italiano del Trecento, y, al ver un frontón de Olimpia o al escuchar una ópera de Rossini, que no refiera esas obras a sus épocas respectivas.

⁹² G.W.F. HEGEL, LECCIONES DE ESTÉTICA, PÁG 16, ED AKAL 2007

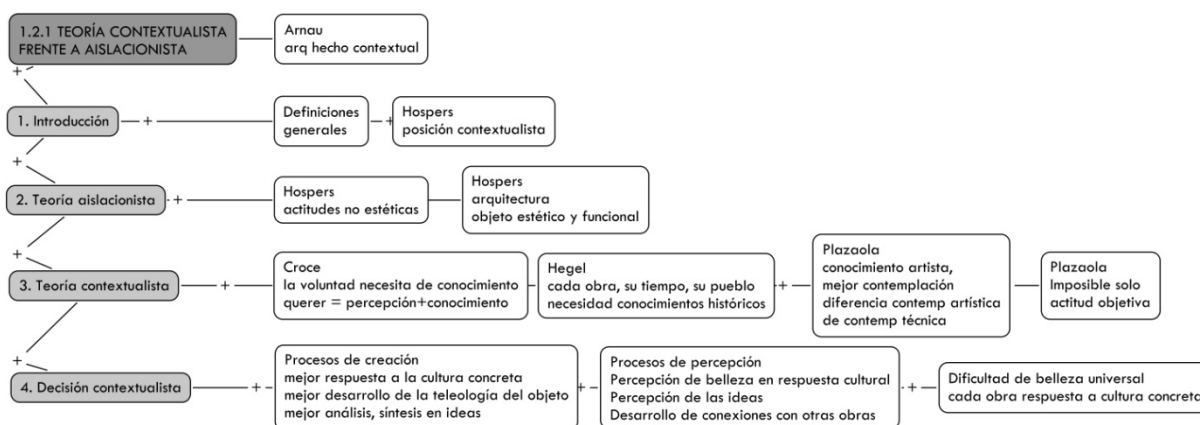
⁹³ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG 530, 4ª ED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

La observación de Lipps tiene su parte de verdad si se quiere indicar que el contemplador tiene que ponerse en guardia contra ciertos factores extraestéticos provenientes de categorías de valor extrañas al arte. Un Cristo de Gregorio Fernández puede emocionarme más que el Cristo de la Minerva, de Miguel Ángel; los Fusilamientos de la Moncloa, de Goya, más que la Derrota de San Romano, de Paolo Uccello; las Ninfas, de Bouguereau, más que la Venus, de Cranach; el Canto general, de Neruda, más que el Canto a Teresa, de Espronceda. Pero es probable que en esos casos se trate de una emoción que tiene poco que ver con la auténtica fruición estética.⁹⁴

Vamos a relacionar la teoría contextualista con los dos procesos de que hablábamos anteriormente: la creación y la percepción del objeto. En relación al primero, el conocimiento del contexto cultural en el que se va a crear el objeto puede ser una ayuda a todos los niveles del desarrollo de la belleza. Todo objeto se crea en un espacio y tiempo concretos, y de la mejor respuesta a esta realidad, –recordemos la importancia de la teleología del objeto bello y su finalidad a la cual tiene que estar encaminado– mayor belleza podrá hallarse, puesto que en un primer lugar serán personas del mismo tiempo quienes disfrutarán de este objeto. A su vez, un mayor conocimiento de la realidad permitirá un análisis más preciso, cuya síntesis podrá observarse en las ideas que traten de plasmarse en dicho objeto.

En referencia a los procesos de percepción, observábamos anteriormente como el sujeto, al menos en la mayoría de los casos, no dispone de amplios conocimientos del objeto que observa. En ello ya se observa como parte de la belleza que puede obtenerse del gozo de contemplar la belleza de algún aspecto técnico o una respuesta excelente a una realidad cultural concreta puede llegar a perderse por esta falta de conocimientos. Nuestra defensa de la teoría contextualista invita pues a la erudición y desarrollo de los conocimientos en orden a mejorar la calidad de nuestros juicios sobre la belleza.

La elección de la teoría contextualista muestra una vez más la dificultad de establecer una forma de hallar la belleza con carácter universal. Esto es debido a que cada obra se dará en un contexto concreto y propio, con lo que los elementos comunes que pudieran darse se multiplican hasta valores infinitos. A su vez, la variación del tiempo influye en la modificación de estos contextos, con lo que una obra pensada para un contexto concreto, de repente, puede perder el sustrato sobre el que se asentaba porque este se ha modificado radicalmente, así como también puede modificar la percepción que de esa obra tienen las personas.



⁹⁴ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG.529, 4ª ED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

1.2.2 DEL PROCESO EN EL OBJETO

Propongo tres rasgos antecedentes: el objeto es interesante; su forma es memorable; estimula nuevos encuentros. Cuando, como consecuencia de estos rasgos, de forma aislada o conjunta, el individuo obtiene una experiencia placentera, es apropiado (aunque obviamente no obligatorio) para él, para ella, para nosotros, hablar de belleza.⁹⁵

Son varias las descripciones de aquellos valores que llevan a la belleza. De la anterior cita de Gardner se puede extraer tres elementos que hablan de la belleza del objeto: que sea interesante, que disponga de una forma memorable y que se tenga la voluntad de volver a disfrutarlo. Así pues, este interés refuta la tesis de Kant, puesto que se considera importante ver cómo tiene que haber un motor de atracción hacia la belleza del objeto. Este interés puede ser tanto sensorial –lo agradable en Aristóteles- como intelectual, y llevará a una relación con el sujeto.

Lo memorable en el objeto dependerá a su vez de la persona que lo contemple y el interés que ponga en ello. Aquello que no nos “interesa”, no merece la pena recordarlo. En relación con la memoria, aludimos también a dos conceptos que Franklin Hernández asocia a la belleza: la velocidad de lectura y la coherencia del mensaje⁹⁶. El primero, además de la variable temporal que se nos impone en cuanto tiempo disponemos para observar el objeto, influye también la complejidad del objeto. Cuanto más sencillo sea, obviamente, será mucho más fácil establecer una lectura del mismo. El segundo concepto responde a la unidad forma contenido que también hemos nombrado. Si la forma no tiene relación con aquello que quiere transmitir, difícilmente ligaremos ese objeto a su función, y lo por lo tanto, nos resultará extraño.

Finalmente, la voluntad de volver a verlo responde también a la variable del tiempo en la belleza. Esto llama a no poder observar el juicio únicamente en el instante en el que se está contemplando la obra, sino que de una forma más profunda y discernida, se debe evaluar cómo evoluciona. Esto introduce una dificultad más a la hora de evaluar la belleza, puesto que al igual que la vida de cada persona va variando con el transcurso del tiempo, así también puede variar su forma de contemplar la belleza.

Estos tres valores de Gardner son difícilmente cuantificables. Se podría llegar a extraer de ellos una respuesta de sí o no, o comparando varios objetos, una cualificación de más interesante o menos memorable, por ejemplo. Se observa que no es sencillo tabularlos y conseguir que se conviertan en valores plenamente medibles. Además, están en relación con la vivencia por parte del sujeto, por lo que, aunque decimos estas cosas del objeto, este tipo de valoraciones tienen relación con la idiosincrasia del observador.

Al final, esta es en general la realidad cuando se trata de observar el objeto desde el punto de vista de la belleza. Es francamente difícil establecer unos valores que puedan ser tabulados y puntuados de forma metódica para poder valorar la belleza, puesto que cada objeto dispone de unas características esenciales que lo hacen ser, y por lo tanto dificulta poder generar unos valores objetivos con carácter universal que engloben a todos los objetos. Aún así, y en relación con la definición propia que se aporta en esta Tesis, se va a tratar de observar los procesos de creación y de percepción en relación con el objeto respecto a los distintos autores que se han estudiado.

⁹⁵ HOWARD GARDNER, VERDAD, BELLEZA Y BONDAD REFORMULADAS, PÁG71, ED. PAIDOS 2011

⁹⁶ FRANKLIN HERNÁNDEZ, ESTÉTICA ARTIFICIAL, PÁG123, EDITORIAL MITHOZ 1998, 1º ED

Así pues comenzaremos con la Idea. En el proceso de creación siempre hemos observado la necesidad de la idea para la génesis del objeto. La falta de esta idea o ideas da lugar a un resultado aleatorio y por lo general, carente de orden. Esta capacidad de aportar orden al objeto es lo que principalmente resaltamos con respecto a la Idea. En el proceso de percepción, esta Idea es más difícil de dilucidar, puesto que para poder acceder a ella se observa que es preciso tener unos conocimientos básicos tanto sobre el objeto concreto, a nivel técnico y cultural, como del autor. Sin embargo, una vez se comprende la intención y voluntad del artista, nos encontramos en un estado mucho más cercano a apoyar o disentir las decisiones tomadas, así como podemos comprender como estas ideas tenían la intencionalidad de aportar belleza o no.

En la Idea de Belleza manejábamos también la posibilidad de que esta fuera adjunta a valores como el esplendor de la verdad o el esplendor de la bondad. Estos dos valores, que pueden afectar a la esencia del objeto, intuimos que afectan fundamentalmente a su materialidad –de la verdad impuesta sobre la materia que da forma al objeto, de la bondad que tiene para construirlo- y en la finalidad o función del objeto –de la concordancia entre forma y finalidad, de la virtud para responder con eficiencia a la función-. Sin embargo, una vez más nos encontramos con valores que difícilmente pueden tabularse, y a lo más que se puede acceder es a una comparación con otros objetos u otros materiales y funciones. Es decir, este material responde mejor, con mayor bondad o veracidad a la idea de proyecto, este esquema funcional resuelve mejor el objeto. Tanto la verdad como la bondad afectan tanto al proceso de creación –puesto que el artista puede buscarlas a través del desarrollo de la idea- como al proceso de percepción –cuando el observador comprende la bondad y verdad que trasluce el objeto-. La percepción de la verdad en el objeto es, según Plazaola, una de las corrientes que siguen los objetivistas contemporáneos:

El concepto de belleza como manifestación o esplendor de la verdad, de la forma interior, de la plenitud o perfección del ser, es quizá el concepto que mejor responde a la mentalidad de los estetas objetivistas de nuestra época. Lo bello designa la verdad del objeto cuando esta verdad es inmediatamente sentida y cuando el objeto anuncia imperiosamente la perfección óptica de que goza. Lo bello es lo verdadero percibido por el sentido y sancionado antes de la reflexión.⁹⁷

Toda Idea, para que lleve a la Belleza, debe imponer un orden en la materia. Este orden impuesto establece relaciones entre las partes que conforman el objeto. Al hablar de relaciones hablamos de geometría, y por tanto de proporción. No podemos asegurar –a pesar de que haya estudios que así lo afirman- que una proporción o relación sea más bella que otra. Sin embargo, intuimos que una proporción será más bella en tanto que se adecue a la teleología del objeto, a aquello que desea transmitir la voluntad del artista. Es preciso ser conscientes de que todas estas relaciones y proporciones se aplicarán finalmente a la materia que concede presencia física al objeto artístico. Al igual que Plazaola, no es posible entender el objeto sin la materia que lo conforma, puesto que este reúne todas las características que lo hacen ser:

No hay obra de arte sin un cuerpo físico: la piedra de una catedral o de una estatua, el lienzo y los pigmentos de un cuadro, el aire en vibración de una sinfonía, el cuerpo vivo del bailarín. Contra la opinión de Croce, creemos que la obra de arte no existe antes de haber tomado forma en la materia. Algunas artes dan a sus obras un cuerpo único y definitivo, otras no lo dan sino múltiple y provisorio⁹⁸.

⁹⁷ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG329, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁹⁸ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG482, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

Cada objeto presenta unas características concretas –tanto si es representación como si es reproducción- que le hacen ser, que hablan de su esencia. Pero al final, toda su esencia depende de su materialidad, que es la que tiene la capacidad de transmitir las ideas. En el proceso de creación, el artista observa la *instrumentalidad* del material⁹⁹, puesto que produce la evidencia sensible de la creación y cuya realidad queda marcada por la naturaleza íntima del material. En la evolución de los materiales se da también la posibilidad de nuevos objetos, de nuevas técnicas. Estas nuevas realizaciones, en cuanto a comprensión de las nuevas técnicas tienen la posibilidad de aportar belleza.

Y lo cierto es que, este material, por ser real, viene ligado a unas necesidades estructurales concretas, así como a la técnica con la que hay que trabajar con ellos. No es lo mismo el acero que el mármol. Así pues, el artista establece un diálogo, una lucha como dice Heidegger, con cada material.¹⁰⁰

El objeto es creado dotándole forma a la materia¹⁰¹, que pasa a ser una de sus características. La forma, a diferencia de otros aspectos, es posible medirla y analizarla. Una cosa distinta es que seamos capaces de valorar una forma más bella que otra. De hecho, consideramos que esto no es así. Nuestra resolución es que una forma será bella en tanto en cuanto responda mejor a la Idea del proyecto, al querer ser de la materia, a la teleología para la que el objeto ha sido creado.

La forma es la herramienta que dispone el orden en la materia y que a su vez, debe reflejar una unidad con el contenido. Panofsky y Araujo¹⁰² hablan de los análisis de forma, signo y significado, en los que no queremos adentrarnos porque consideramos que no nos acercan a la belleza. Pero sí que hemos observado que, debido a la memoria de las personas, tanto en los procesos de creación como en los de percepción, cada forma, cada material, siempre nos rememora otra experiencia anterior. Tanto en el artista como en el observador se producen relaciones de connotación, es decir, nos llevan más allá de la realidad presente y dan lugar a significados que interiorizamos y modifican nuestros procesos de creación y percepción.

El significado puede llevarnos a la belleza, puesto que nos relaciona con otras experiencias bellas que tengan el mismo significado o similar. Sin embargo, la idiosincrasia personal de cada ser humano, sus experiencias vividas y conocimientos almacenados generan una total disparidad de significados. Aún así, consideramos como posible llegar a observar –o incluso descubrir porque el propio artista lo comente del objeto- cuál era el significado que quería aportar al objeto concreto, y si nuestro pensamiento es armónico con este, encontrar belleza. Al significado denotado habría que añadir los que cada persona connota en su propia individualidad.

En último lugar trataremos de la teleología o finalidad del objeto. En el proceso de creación, la capacidad de observar y dirimir a través de la idea cual es la mejor forma de resolver la finalidad del objeto permite, si bien en algunos casos la belleza, al menos que no se pierda el efecto estético del que hablaba Plazaola cuando un objeto no cumple correctamente con la función para la que ha sido diseñado. A nivel de percepción, la finalidad no se aprecia inicialmente. Nuestros sentidos no son capaces de evaluar directamente si un objeto desempeña correctamente su función. Aquí pues se incluye el tiempo, tanto de uso como de razonamiento de si un objeto está bien desarrollado teleológicamente o bien podría haber sido mejorado. Una vez más repetimos que la finalidad es precisa para que el efecto estético o nuestro juicio de belleza no se desvanezca en cuanto observemos sus fallos.

⁹⁹ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG482, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

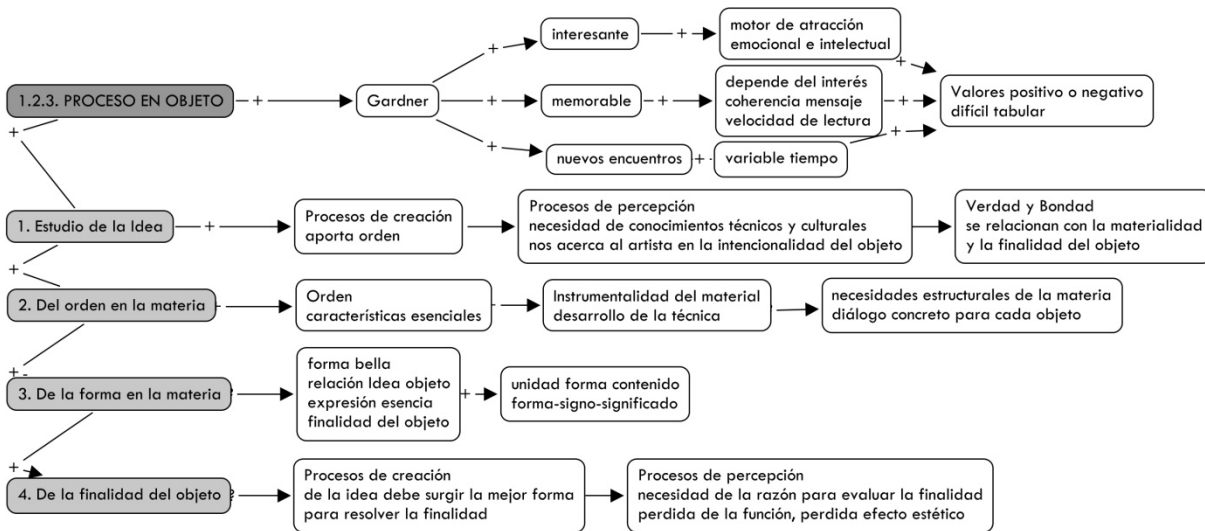
¹⁰⁰ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG483, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

¹⁰¹ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG436, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

¹⁰² IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG16, ED EUNSA 1976

Como punto final, estamos de acuerdo con Gardner en que el precio no puede ser un valor para valorar la belleza del objeto. La economía de medios, o la sencillez, sí que podrían serlo, si esto se comprende en el proceso de percepción, pero generalmente, el valor económico de un objeto viene determinados por unos patrones diferentes –aunque puede que la belleza tenga alguna participación, pero ínfima-, generalmente sociales y políticos.

Por ello, los conceptos de la belleza basados en consideraciones de factores económicos pueden descartarse de forma más rápida y decisiva que los que se basan en consideraciones biológicas. Uno, si quiere, puede optar por juzgar la belleza en función del valor económico de una obra de arte, por el precio que puede alcanzar en el mercado abierto en una subasta. Pero estos juicios son totalmente *ex post facto*. El triunfo de esta temporada se liquida en un mercadillo en la próxima década, mientras que las obras de arte que en una determinada época no suscitaban el menor interés hoy valen miles, millones o decenas de millones de dólares. Además, el mero hecho de que una obra valga millones no afecta a la valoración individual sobre si esa obra realmente genera una experiencia de belleza.¹⁰³



¹⁰³ HOWARD GARDNER, VERDAD, BELLEZA Y BONDAD REFORMULADAS, PÁG84, ED. PAIDOS 2011

1.2.3 DEL PROCESO EN EL SUJETO

Contemplación y crítica están estrechamente ligadas. El análisis crítico ayuda a una mejor contemplación interpretativa; la contemplación, concretando vibraciones subjetivas y datos objetivos progresivamente observados, propone interrogantes y proporciona temas a la crítica.

¿Qué valor objetivo debemos dar al *juicio crítico*? Desde luego, la mutabilidad del gusto es un hecho que no necesita demostración. Pero al mismo tiempo es casi general la aceptación de la *universalidad* del juicio crítico. El que critica exige implícitamente que se esté de acuerdo con él. El crítico avisado debe ser consciente de la variabilidad del gusto, ley a la que él mismo está sujeto. El hombre, ser histórico, es criatura de mutable sensibilidad. La vida del espíritu en el curso de la historia y de una existencia humana se concreta en formas determinadas, personales y sociales, indefinidamente nuevas. En cuanto una de esas formas toma una dirección artística, su primera reacción es reclamar una determinada manera de *hacer arte*, su propia manera. Es un cambio de sensibilidad que lleva a un estilo de interpretación conforme a una pauta concreta, a un gusto personal. Además, dentro de cada época y de cada civilización cuentan las diferencias individuales de temperamento, de educación, de cultura. Cuando el que juzga tiene en cuenta esas circunstancias individuales por lo que se refiere a sí mismo y al autor cuya obra juzga y emite sus juicios después de una contemplación adecuada, se comprende que su validez será muy superior a la que puede concederse a la impresión y al juicio¹⁰⁴

El número de variables que afectan al ser humano son muchas. Cada persona tiene su propia historia, sus conocimientos y su cultura, lo que le hace que sea tan difícil observar la belleza con carácter universal. Además de todo esto, el hombre muta y evoluciona, varía su forma de comprender la realidad a medida que avanza el tiempo. Tal vez por nuevos acontecimientos o experiencias, por nuevos conocimientos adquiridos. Aún así, trataremos de analizar, con carácter universal, como se produce el proceso de la belleza en el ser humano. Para ello, y en orden de una mayor capacidad analítica, buscaremos separar en tres dimensiones al hombre, que aunque están unidas en el todo que conforma el ser humano, nos ayudará a observar cómo se produce el proceso en cada una de ellas. Además, diferenciaremos entre el proceso de creación y el proceso de percepción en el sujeto, puesto que consideramos que la subjetividad personal en relación a la belleza varía en cada proceso.

Sin persona, no puede darse la belleza —o al menos el juicio de la misma—. Es cierto que de forma independiente a que una persona goce o no de algún acontecimiento u objeto bello, este por sí mismo existe. Pero sin nadie que lo observe, pierde parte del sentido de su existencia. Las cosas son bellas en tanto que haya alguien que las observe y disfrute. Caso contrario, sería lo mismo que si no existieran.

Al final, todas nuestras experiencias forman parte de nosotros. E incluso, va más allá. Puesto que estas experiencias las acabamos compartiendo con otras personas que a su vez, en parte las experimentarán y también acabarán compartiéndolas. Así pues, de estas interacciones surgen nuestros juicios, tanto sobre la belleza como para otros aspectos.

¹⁰⁴ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG530, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

Es la base de nuestra historia la que nos sirve siempre de contraste respecto a cualquier objeto que encontramos, y que por el simple hecho de ser humanos, ponemos en juicio. Como dice Croce, nuestras experiencias no desaparecen, sino que pasan a formar parte de un todo global, debido a nuestro carácter interpersonal¹⁰⁵:

Nada de lo que nace muere de aquella muerte completa que sería idéntica al no haber jamás nacido: si todo se transforma, nada puede morir. Hasta las representaciones que hemos olvidado persisten, de algún modo, en nuestro espíritu. Si así no fuera, no se explicarían los hábitos y la capacidad adquiridos.¹⁰⁶

Trataremos de evaluar algunas cuestiones generales respecto a los procesos que se producen en el sujeto a la hora de valorar la belleza, y posteriormente nos centraremos en diversos autores y como han tratado las diferentes dimensiones desde las que se puede contemplar la belleza.

Si ya es complejo evaluar el juicio sobre la belleza de un único ser humano, nuestro carácter grupal aún la dificulta más. Nuestra cultura, la sociedad de la que formamos parte o el grupo al que pertenecemos o queremos pertenecer condiciona nuestra forma de ser, y por lo tanto, nuestros juicios respecto a la belleza. En esta Tesis únicamente trataremos de desentrañar las dimensiones personales del sujeto individual, pero es interesante contemplar los diferentes públicos que plantea Plazaola:

La noción de *público* es varia. Algunos distinguen tres clases de «consumidores»: la *gran masa*, sin personalidad; el *público*, es decir, cierto sector algo preparado, aficionado a veces a autores rechazados por la masa; y los *expertos*, es decir, los profesionales del arte y de la crítica. Aún podrían distinguirse más variedades. Lo interesante es señalar que toda agrupación implica una psicología colectiva que no se identifica con la psicología individual.¹⁰⁷

Siendo que no es una investigación psicológica, únicamente arrojaremos algo de luz sobre algunos aspectos y formas de tratar al ser humano cuando se enfrenta a las experiencias estéticas. Araujo plantea cinco niveles en los que la experiencia estética se desarrolla, así como matiza cuales afectarían al arquitecto:

Nivel 1. Inconsciente. Colectivo. Se trata de un nivel de depósito más que de acción. Aquí se almacenan los residuos de nuevas experiencias colectivas. «Aquí duermen las propagandas», dice L. Moya.

Nivel 2. Subconsciente. Se trata de un depósito, pero es activo, almacén de vivencias individuales, olvidadas voluntariamente o no. En él se apoyan las excitaciones ocultas de nivel artístico, al menos en lo que tiene de infraracional. (Bosco, Goya, Solana.) Es la zona baja y oscura del yo, que aflora en la creación artística individual.

Nivel 3. Lo colectivo racional. En el que actúa el yo enmascarado por la lógica y la «buena educación», convenientes al trato social; supone la convivencia, la represión de instintos del nivel 2. Es el nivel de la conciencia lógica.

Nivel 4. Sobreconsciente. Es la zona luminosa del yo, influido por las fuerzas más nobles de lo colectivo y por la luz que desciende del nivel 5. Es el nivel del «Ángel de la Guarda» de E. D'Ors.

¹⁰⁵ El ser humano, como persona, es un ser interpersonal. Está compuesto de esencia y de acto de ser. En su capacidad de acción es donde el hombre se relaciona con el entorno, y por ello, con los demás seres humanos.

¹⁰⁶ BENEDETTO CROCE, ESTÉTICA, PÁG182, ED NUEVA VISIÓN 1969

¹⁰⁷ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG527, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

Nivel 5. Sobrenatural. Luis Moya añade el nivel 5 recordando a S. Pablo («Es Xto. quien vive en mí») que, en ocasiones, puede incidir en la creación artística. Teniendo en cuenta el esquema citado, podemos afirmar que:

El yo del arquitecto tiene tres niveles:

El yo inferior del nivel 2.

El yo personal (inserto en la sociedad) del nivel 3.

El yo individual del nivel 4.

El yo personal del nivel 3 está reducido en el momento actual a la lógica matemática y queda completamente inmerso en la colectividad, sometido a sus leyes de racionalidad, economía, propaganda, convicciones políticas, etc. En este nivel, llevando la lógica hasta el final, sería posible sustituir al hombre por un ordenador.¹⁰⁸

El profesor Araujo añade, además de los distintos niveles en los que puede descomponerse a nivel mental el ser humano, como la actitud del observador y su grado de concentración son también importantes. Diferencia entre una actitud física pasiva o activa, una actitud espiritual contemplativa o activa. De la conjunción de estas actitudes, se dan los siguientes estados combinados:

Pero hay que tener en cuenta que en el hombre se da todo unido. No es físico más espiritual, sino «humano» (no suma de actitudes, sino integración). Por ello pueden darse diversas posibilidades, conforme al siguiente esquema que relaciona actitudes físicas y espirituales.

Física pasiva. Espiritual contemplativa.

Sala de estudio.

Física pasiva. Espiritual activa-agresiva.

Laboratorio de investigación.

Física activa. Espiritual contemplativa.

Meditación. Estudio de una escultura.

Física activa. Espiritual activa-agresiva.

Fábrica de artesanía.

En cada caso que analizamos debemos estudiar cuál es nuestra actitud, así como las tendencias a las variaciones de actitud que puedan presentarse (movimiento y reposo, agitación y calma, etc.).¹⁰⁹

Según Plazaola, la belleza precisa de un estado adecuado para poder ser contemplada. No estamos totalmente de acuerdo con él, porque consideramos que la belleza muchas veces se descubre de casualidad, cuando menos lo esperas. En sí dispone la capacidad de sorprender y mostrarse en lugares en los que no hubiéramos pensado. Aún así, salvando estas gratas sorpresas, es cierto que la belleza precisa tiempo de observación, para que nuestra razón se bañe de la totalidad de la esencia del objeto y nos permita hacer un análisis de comprensión. De esta forma, el público a su vez se convierte en copartícipe de la belleza, al introducirnos a través de la razón en ella:

Antes de emitir juicios valorativos e interpretaciones de la obra artística, el público debe contemplarla adecuadamente. Pero la contemplación artística no es un simple mirar. Para ser contemplada, la belleza está exigiendo una mirada simpática. Plotino decía que no se puede contemplar la belleza si no se es bello. Y la experiencia parece atestiguar que el que se acerca a una obra de arte tiene ya una cierta complicidad con ella; que va en busca de la belleza que la espera, y que incluso la verdadera contemplación de la belleza

¹⁰⁸ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG 19, ED EUNSA 1976

¹⁰⁹ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG 50, ED EUNSA 1976

no se produce sino después de un primer movimiento de interpretación. No es que la belleza sea puramente subjetiva. Está ahí, pero como esperando que yo la busque y no revelándose sino como recompensa a mi deseo e interés por descubrirla.

La contemplación artística implica, pues, una actitud no sólo activa, sino, en cierto modo, productiva; si no es creadora (como la han llamado algunos), re-creadora (J. Cl. Piguet) o co-creadora (López Quintás). El arte nos levanta o nos sumerge en su ámbito (como piensa este último filósofo), nos coloca en su punto de vista; un punto de vista que no teníamos ante el objeto natural que quizá inspiró al artista y que ahora vemos expresado y transfigurado por la virtud del arte. Esta es la razón por la que en un buen cuadro vemos más sobre cierto objeto de lo que vemos en el objeto mismo. Sin embargo, no podemos decir que la experiencia imaginativa del contemplador sea idéntica a la del artista.¹¹⁰

Ahora nos centraremos, a través de textos de otros autores, en las distintas dimensiones que se dan en el sujeto a la hora de contemplar la belleza u otros aspectos como la realidad o el arte. Se decide comenzar por el pensamiento de Arthur C. Danto, que expone dos tipos de belleza, diferenciados por el canal de transmisión que emplea el observador:

Belleza estética es la que se percibe a través de los sentidos. La belleza artística requiere percepción e inteligencia crítica.¹¹¹

Esta dualidad entre los sentidos y la intelectualidad podemos compararla a la diferencia que establece Croce entre el conocimiento intuitivo y el lógico:

El conocimiento tiene dos formas. Es, o conocimiento intuitivo o conocimiento lógico; conocimiento por la fantasía o conocimiento por el intelecto; conocimiento de lo individual o conocimiento de lo universal, de las cosas particulares o de sus relaciones. Es, en síntesis, o productor de imágenes, o productor de conceptos.

Continuamente se acude, en la vida ordinaria, al conocimiento intuitivo. Se dice que de ciertas verdades no se puede dar definiciones; que no se demuestran por silogismos; que conviene captarlas intuitivamente. El político censura al razonador abstracto que no tiene la intuición viva de las condiciones de hecho; el pedagogo insiste en la necesidad de desarrollar en el educando, sobre otras, la facultad intuitiva; el crítico tiene a gala, ante una producción artística, prescindir de abstracciones y teorías y juzgarla intuyéndola directamente; el hombre práctico, finalmente, profesa vivir de intuiciones más que de razonamientos.

Pero a este amplio prestigio de que goza el conocimiento intuitivo en la vida ordinaria no corresponde un similar y adecuado reconocimiento en el campo de la teoría y de la filosofía. Del conocimiento intelectual hay una ciencia antiquísima, admitida sin discusiones por todos: la Lógica. En cambio, una ciencia del conocimiento intuitivo ha sido apenas admitida, tímidamente, por pocos.¹¹²

¹¹⁰ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG527, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

¹¹¹ ARTHUR C.DANTO, EL ABUSO DE LA BELLEZA, PÁG141, ED PAIDOS IBÉRICA 2005

¹¹² BENEDETTO CROCE, ESTÉTICA, PÁG85, ED NUEVA VISIÓN 1969

Al final, ambos conocimientos, el intuitivo y el intelectual se unen en un todo de conocimientos. La contemplación que tantos autores requieren para que llegue a darse la belleza precisa del conocimiento. Como afirma Plazaola, solo podemos contemplar aquello que ya nos es conocido, no aquello que ignoramos¹¹³. Y de esta contemplación surge un nuevo conocimiento que podríamos denominar estético. Además, en esta contemplación intervienen la emoción y la comprensión, aunque la proporción en que cada una influye depende del temperamento o carácter de cada contemplador en ese momento concreto.

La belleza no solo reside en la idea, en la intelectualidad. Sin la relación sensorial con nuestra propia persona, no existiría la belleza. Aunque sí que es cierto que a través del razonamiento de ciertas experiencias bellas podemos redescubrir la belleza, estas impresiones en nuestra memoria no se hubieran dado si no las hubiéramos experimentado nunca. Por ello siempre es preciso conjugar la intelectualidad con la sensorialidad como afirma Plazaola:

Por el otro extremo, tampoco hay que exagerar lo específico del placer estético hasta caer en un intelectualismo que separe la experiencia estética de sus raíces sensoriales. Un espiritualismo exagerado destruiría la «originalidad» de este placer. Sin duda, el entendimiento halla sabrosa envidia en el objeto estético. Para apreciar una obra de arte o un bello paisaje superamos las apariencias sensibles en cuanto tales para alcanzar la estructura, la unidad o la armonía y percibir sus relaciones. Pero no puede admitirse que sea el entendimiento simplemente a quien le toca juzgar de la belleza, como opinaban Boileau, Bossuet y muchos de su siglo.¹¹⁴

Pero no solo es importante el apartado de la emoción sensorial y la comprensión intelectual. A su vez, como afirma Plazaola, existe en toda persona un poso formado por la cultura en la que habita –que responde a un tiempo y espacio concretos- y que influye en la forma en que las personas perciben la belleza:

Una inteligencia de los procedimientos técnicos, de las formas estilísticas que se han producido en la historia, del contexto histórico cultural en que aparece la obra en cuestión y de las intenciones de su autor, tanto más preparada estará para recibir en sí, por medio de la intuición, el resplandor inteligible que emana de la obra. Detrás de toda vivencia estética está todo un acervo de conocimientos y de experiencias, todo lo que ni siquiera es explícitamente consciente. Casi nunca podremos trazar una línea divisoria entre la vivencia estética concreta y la vivencia «histórico-cultural» de la obra contemplada en cuanto perteneciente a una época, a una sociedad, a un estilo.¹¹⁵

Tras haber observado varios sistemas en los que las dimensiones de la belleza se separan en el interior del sujeto, trataremos de elaborar el nuestro. La belleza estética de la que habla Danto podría relacionarse con la belleza emocional, innata y relacionada con las sensaciones que se producen en el sujeto; mientras que la belleza artística podríamos compararla a la belleza intelectual, puesto que requiere de la inteligencia, de la razón y por lo tanto, de una correlación con conceptos e ideas. También esta dualidad emocional-intelectual es tratada por Plazaola y Croce.

¹¹³ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG301, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

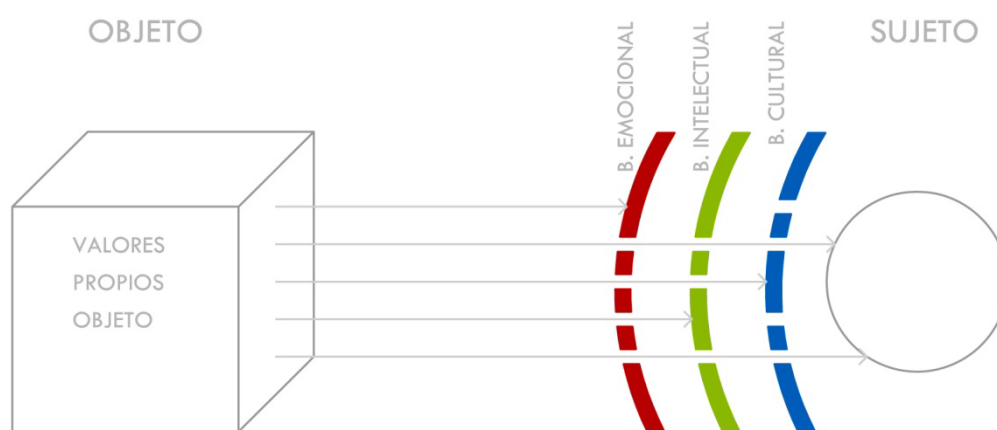
¹¹⁴ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG279, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

¹¹⁵ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG303, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

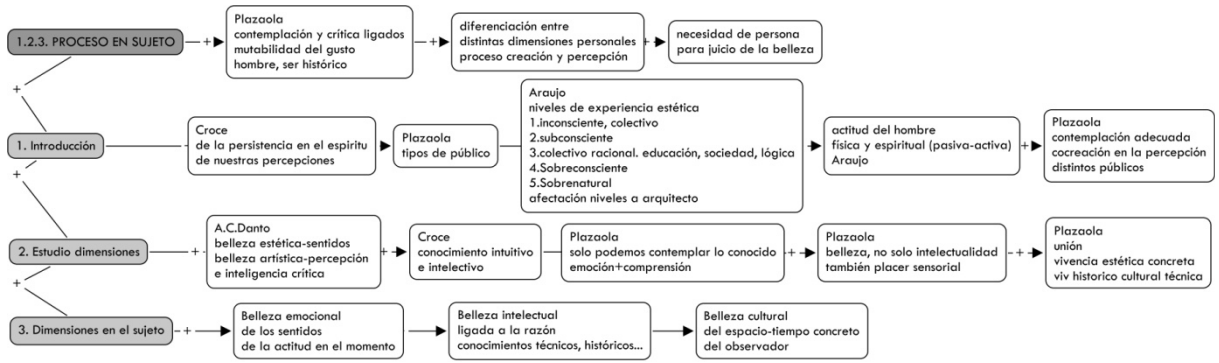
A nuestro sistema queremos añadirle la última cita que hemos expuesto de Plazaola. La necesidad de contemplar la culturalidad, tanto de la obra y el artista, como del sujeto que contempla. La cultura impone una relación espacio-tiempo que afecta a la sociedad de cada momento y lugar. Así pues, nosotros también trataremos con una belleza que denominaremos cultural.

Cada dimensión concreta se desarrollará en otro capítulo con más detalle. Es importante recalcar que nuestra percepción de la belleza no será nunca un valor promedio de estas cualidades, sino más bien, cada una tiene su peso y su capacidad autónoma para descubrirnos la belleza. Por citar un ejemplo: imaginemos que encontramos un edificio que desconocíamos, y de repente despierta en nosotros el juicio de la belleza. Esta primera sensación correspondería a la *belleza emocional*, donde en un primer momento no sabemos ni quien es el arquitecto ni tenemos información detallada sobre el edificio. Sobre esta dimensión de la belleza afecta claramente el estado anímico en el que nos encontremos en ese momento. Posteriormente, en base a nuestros conocimientos, se realiza un análisis de los distintos elementos que conforman la arquitectura del edificio, de tal forma que puede que unos nos parezcan bellos mientras que otros no. Además, si añadimos información sobre el edificio, bien sean críticas, escritos teóricos del arquitecto, o incluso información gráfica, puede que vuelva a despertar en nosotros el juicio de la belleza, pero siendo esta vez una *belleza intelectual*, tras el análisis mediante la razón que realicemos de esta nueva información obtenida. Finalmente, nuestra cultura, la relación con nuestro lugar y nuestro tiempo hace que también tengamos una predisposición concreta respecto al edificio en cuestión, que influirá en nuestro juicio, pero en este caso sería de *belleza cultural*.

Además, estos tres elementos -emoción, intelectualidad y cultura- varían con nuestra persona a lo largo del tiempo, y por lo tanto, es evidente y lógico pensar que la variación del tiempo puede producir una modificación de nuestro juicio. Por ello, este método de análisis propuesto en esta investigación reconoce que el juicio que se emite está ajustado tanto a la persona como a un momento determinado, de tal manera que la misma persona podría analizar la belleza de un edificio de forma diversa en el transcurso del tiempo.



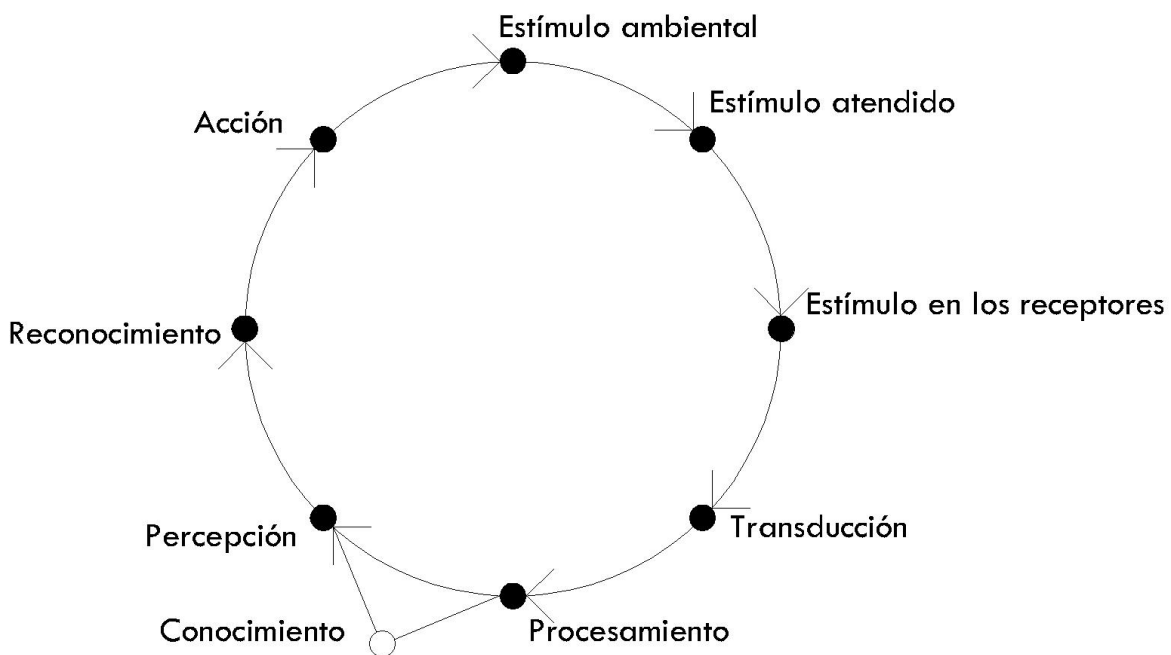
Los capítulos que vienen a continuación tratarán de dilucidar con mayor profundidad estas tres dimensiones del ser humano: emocional, intelectual y cultural.



1.2.3.1 BELLEZA EMOCIONAL

Aunque tenemos la sensación de que estamos en contacto directo con el entorno, esta sensación es tan solo ilusoria, pues todo lo que percibimos está determinado indirectamente, a través de la transformación de estímulos ambientales en señales eléctricas y de la transformación de estas señales en experiencia consciente.¹¹⁶

Nuestro contacto con la realidad podríamos decir que no es real. Al final es una traducción por parte de nuestro cerebro de aquello que nos rodea. La luz y los objetos, en sí, por ejemplo, no tienen color. Es nuestro cerebro el capaz de convertir las longitudes de onda en los colores que describimos. Así pues la percepción se convierte en un proceso. Para poder acercarnos un poco a comprenderlo, a continuación observaremos el esquema de percepción que propone Goldstein y matizamos ya que, a pesar de que percibimos a través de todos nuestros sentidos, por la realidad que supone la arquitectura, nos centraremos en el sentido visual del ser humano para nuestro estudio.



Este proceso dinámico –puesto que cada percepción acaba llevando a una acción que vuelve a comenzar con una siguiente percepción hacia donde se ha dirigido nuestra acción- nos sirve tanto para los procesos que denominábamos de percepción como para los de creación, puesto que al final, para poder concebir un objeto estamos en contacto directo con la realidad, a través de la cual tomarán materialidad nuestras ideas.

¹¹⁶ E. BRUCE GOLDSTEIN, SENSACIÓN Y PERCEPCIÓN 2002, PÁG75, 6ªED THOMSON 2006

De este ciclo queremos resaltar la importancia de la atención, puesto que al final, somos capaces de enfocarnos únicamente en ciertos aspectos, aunque también es cierto que se desconoce hasta que punto nuestro cerebro es consciente del total de la realidad que nos rodea. Este estímulo atendido se procesa en nuestro cerebro a través de la transducción, es decir, nuestros receptores captan la realidad física que luego se transforma en señales eléctricas que procesa nuestro cerebro.

Una vez superado este proceso nuestro cerebro es capaz de procesar la información y por tanto, podemos decir que estamos percibiendo aquello a lo que hemos prestado atención. En esta fase se incluyen nuestros conocimientos –recordamos que las diferentes dimensiones personales que hemos planteado no son divisiones estancas, sino que crean relaciones entre sí-. Esto también es lo que se denomina también conocimiento de arriba-abajo, es decir, donde nuestros conocimientos anteriores influyen y dotan de significado –caso de que el objeto nos resulte familiar o conocido- a aquello que estamos prestando atención.

En último lugar nuestro reconocimiento de la situación nos lleva a una nueva acción –aunque sea simplemente enfocar en un detalle o aspecto particular de ese objeto o situación- que llevará de nuevo a comenzar con el ciclo de la percepción.¹¹⁷

Por observarlo de una forma sintetizada con la que estamos de acuerdo y que consideramos que reúne de forma eficiente los aspectos de la percepción que hemos nombrado anteriormente exponemos la siguiente cita:

El problema de la percepción es el de comprender la manera en que el organismo transforma, organiza y estructura la información que surge del mundo, en datos sensoriales o memoria¹¹⁸

De lo comentado anteriormente, vamos a resaltar algunos aspectos que consideramos relevantes para nuestra investigación. En primer lugar queremos resaltar de nuevo la importancia de la atención –que entendemos que viene ligada a aquello que denominaba Gardner con el interés-. Por una parte está conectada con nuestros conocimientos, es decir, o bien nos centraremos en aquello que queremos observar con más detenimiento de lo ya conocido o, de otra forma, observaremos como novedoso aquello que nos es desconocido. Al igual que en la elección que supone la belleza, orientamos nuestros receptores hacia los estímulos que deseamos percibir y dado que no nos es posible captar la realidad al completo, esto supone, como dice William James, eliminar de algunos elementos para poder atender a aquello que nos atrae de forma eficaz.¹¹⁹

El segundo aspecto que llama nuestra atención es la capacidad que tiene el conocimiento de modificar nuestra forma de percibir el mundo. Al final, creemos que conocemos la realidad. Sin embargo nuestras percepciones lo único para lo que tienen capacidad es añadir algo de garantía a estas creencias¹²⁰. Incluso Kant se atrevió a afirmar que no son nuestras percepciones las que nos dotan de conocimientos, sino que como comenta Michael Wertheimer:

Kant argumentó que las percepciones no nos proporcionan nuestros conceptos, sino que nuestras percepciones nos son dadas de acuerdo con nuestros conceptos, de acuerdo con nuestras maneras intrínsecas e innatas de percibir el mundo.¹²¹

¹¹⁷ E. BRUCE GOLDSTEIN, SENSACIÓN Y PERCEPCIÓN 2002, PÁG6-10, 6ªED THOMSON 2006

¹¹⁸ EDWARD C. CARTERETTE, MANUAL DE PERCEPCIÓN 1974, PÁG7, ED TRILLAS 1982

¹¹⁹ E. BRUCE GOLDSTEIN, SENSACIÓN Y PERCEPCIÓN 2002, PÁG132, 6ªED THOMSON 2006

¹²⁰ RODERICK FIRTH, MANUAL DE PERCEPCIÓN 1974, PÁG16, ED TRILLAS 1982

¹²¹ MICHAEL WERTHEIMER, MANUAL DE PERCEPCIÓN 1974, PÁG16, ED TRILLAS 1982

Preferimos posicionarnos en una posición dual como Goldstein, donde para la mayoría de nuestras percepciones intervienen a la vez tanto nuestros conocimientos como los datos que recogemos sensorialmente, para posteriormente procesar una síntesis de aquello que queremos conocer. Una definición que nos interesa por la vinculación con esta Tesis es la siguiente:

Definiré la estructura cognoscitiva como un subsistema de procesos organizado y multidimensional (que incluye percepción, pensamiento y simbolización) por medio del cual un organismo produce cogniciones¹²²

Al final la percepción de la realidad no es una actividad individualizada, sino que forma parte del conjunto de acciones cognitivas. De forma sintetizada y en forma de esquema aportamos “las tres formas de conocer” que establece Royce:

FORMAS DE CONOCER		ACCIÓN	
Racionalismo	Depende de la consistencia lógica. Aceptaremos algo como verdadero si es lógicamente consistente, y lo rechazaremos como falso si es ilógico.	Pensar	Conceptos, más deductivos que inductivos. Consecuencias lógicas de la información
Empirismo	Conocemos hasta el grado en que percibimos correctamente	Percibir	Entradas sensoriales Más inductivos que deductivos
Metaforismo	El conocimiento depende del grado en que las cogniciones simbólicas conducen más a la conciencia universal que a la particular.	Simbolizar	Formación de símbolos Producciones construidas como representaciones de la realidad Más analógica que deductiva o inductiva, más allá de la información

123

Estas tres formas de conocer las encontramos en parte vinculadas con las tres dimensiones personales que planteamos. Por un lado, el racionalismo podría adjuntarse a lo que denominamos como belleza intelectual y por lo tanto, nuestro juicio de lo bello iría vinculado a la lógica y a la razón. También tendría relación con la parte de la idea, al introducir en el proceso la existencia de conceptos. El empirismo tendría relación propiamente con el capítulo que estamos tratando, al versar sobre nuestras entradas sensoriales y nuestros sentidos para captar la realidad que nos rodea. Finalmente, consideramos que la mayoría de los símbolos tienen una unión a la cultura de cada tiempo, y por lo tanto, al apartado de belleza cultural que trataremos más adelante.

El nivel de análisis de la percepción suele tratarse principalmente según dos vertientes: la psicofísica y la fisiológica. La primera trata sobre las reacciones perceptuales que se producen en el espectador tras el estímulo, mientras que la segunda estudia la influencia que tienen sobre nuestra fisiología los estímulos. Queríamos añadir a todo esto que experimentos como el de Zohary demuestran que existe una plasticidad de la percepción, de tal forma que la mejora del umbral psicofísico —o por ponerlo en otras palabras, la costumbre a percibir ciertos estímulos- mejora la sensibilidad neuronal¹²⁴. De estos estudios intuimos la capacidad que tiene la formación —o los hábitos a percibir ciertos objetos, bien sea arte contemporáneo o de otra índole- en modificar nuestra percepción sobre el mundo, y por lo tanto, modifica también en un sentido u otro nuestra percepción de la belleza.

¹²² JOSEPH R. ROYCE, MANUAL DE PERCEPCIÓN 1974, PÁG16, ED TRILLAS 1982

¹²³ JOSEPH R. ROYCE, MANUAL DE PERCEPCIÓN 1974, PÁG171-174, ED TRILLAS 1982

¹²⁴ E. BRUCE GOLDSTEIN, SENSACIÓN Y PERCEPCIÓN 2002, PÁG139, 6ªED THOMSON 2006

Además de la breve introspección que hemos realizado en el ámbito sensorial, el estudio de la belleza emocional buscará aportar a la ecuación la vinculación que pueden tener los sentimientos y las emociones en un momento concreto. En la siguiente cita observamos como la emoción puede ser tanto origen como materia de la creación. Con ello, vemos que está presente a lo largo de todo el proceso artístico y se puede catalogar de característica unánime y apreciable para todo el mundo.

El factor emotivo es el fermento sin el cual ninguna creación es posible... Todas las formas de la imaginación creadora implican elementos afectivos. Aun en los casos de creación no estética, la afectividad está siempre en el origen de esa actividad, porque toda invención presupone un deseo, un impulso no satisfecho, y además, en forma de placer o de pena, acompaña a todas las peripecias de la creación. Pero, particularmente en la creación artística, el factor emocional no sólo está en el origen y en las diversas fases de la creación, sino que, además, los estados afectivos mismos se convierten, en materia de creación.

Todas las disposiciones afectivas, cualesquiera que sean, pueden influir sobre la imaginación creadora. Parece que aun los sentimientos al parecer más estériles en la vida práctica, como la cólera o la tristeza, pueden abrirse un cauce a la imaginación creadora, al menos si se entiende ésta en su sentido más amplio y no exclusivamente estético.¹²⁵

Quizás sea esta dimensión de la belleza la que es más común a todos los seres humanos y sobre la que más hablan los estetas. El término común no se refiere a que todos la experimentemos de la misma manera respecto al mismo objeto, sino más bien, que de forma general todos los seres humanos estemos capacitados independientemente de nuestra educación y cultura para poder experimentarla. Podemos afirmar que la mayoría de los seres humanos tienen la capacidad a través de sus sentidos de percibir la realidad, y por lo tanto, de expresar un juicio inmediato sobre la belleza. Esta forma de apreciar la belleza tiene un carácter instantáneo, puesto que no precisa de reflexión y deja para un posterior análisis e interiorización los elementos cognoscitivos.

Este tipo de belleza como veíamos anteriormente, tiene una vinculación con el subconsciente de cada persona y con las experiencias acumuladas, así como se une al momento inmediato respecto a lo que el sujeto está percibiendo. Esto denota que este tipo de experiencia tiene un carácter claramente individual, vinculado a la historia de cada persona y al momento que está viviendo. Por lo tanto, se muestra de difícil análisis cuando se intenta desarrollar con un carácter general y grupal.

Además se vincula al estado emocional de ese momento. Un sujeto no experimenta de la misma forma la belleza de un objeto concreto si se encuentra alegre que si se encuentra triste, o también lo vivirá de forma diferente si esta apacible o iracundo. Evidentemente, y en función de cada persona en concreto, podemos afirmar que hay ciertos estados anímicos que pueden impedir disfrutar de la belleza.

Siendo que nuestra capacidad de sentir es quizás uno de los rasgos que nos hace más humanos, es importante observar como el triunfo del racionalismo ha infravalorado esta capacidad. Milan Kundera, en palabras de Carlos Valverde, atentó contra el clásico “pienso luego existo”, puesto que se da que la capacidad de sentir es mucho más universal y accesible para todas las personas. De tal forma, que su “siento luego existo” transmite esa necesidad de experimentar las realidades –y por lo tanto, la belleza- desde un modo emocional y primario.¹²⁶

¹²⁵ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG404, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

¹²⁶ CARLOS VALVERDE, GÉNESIS ESTRUCTURA Y CRISIS DE LA MODERNIDAD, ED BAC 2003, PÁG339

Esta capacidad de sentir prima también en numerosos filósofos. Kant, en su *Crítica del juicio* defiende el sentimiento como principal referencia del juicio estético, puesto que se refiere, no tanto al objeto como objeto de conocimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o dolor del mismo. Este juicio, a diferencia de un juicio lógico, solo hace referencia a un objeto¹²⁷. De ello que, cada juicio estético o evaluación de la belleza es y solo puede referirse a un único objeto. La transferencia de valores universalmente reconocidos como bellos hacia todos los objetos ha sido uno de los grandes fracasos de la historia de la belleza, puesto que la diversidad del ser humano impide que todos observen un objeto del mismo modo.

También hay autores que reclaman la emoción o el sentimiento como única posibilidad de alcanzar la belleza. Entre ellos encontramos a Antonio Ruiz, que afirma que la belleza es una aprehensión inmediata de la realidad. Es a través de la intuición y no a través de la deducción como se puede alcanzar. En sus propias palabras, “la belleza se puede *mostrar*, pero no se puede *demostrar*”¹²⁸. De la misma forma, Hogarth afirma que es necesaria una actitud empirista y libre de prejuicios, por lo que para poder contemplar la belleza, hay que deshacerse de los prejuicios de la educación y de la cultura¹²⁹. Se incluyen estas observaciones para poner en relieve la importancia de la belleza emocional, aunque se considera que tanto los componentes intelectuales como culturales no se pueden dejar a un lado si la intención es comprender totalmente cómo captamos la belleza en función de nuestro ser.

Desde el punto de vista de la obra de arte, John Hospers habla de una serie de valores sensoriales (no sensuales) a través del objeto fenoménico. No son las complejas relaciones formales ni las ideas o emociones que la obra artística pueda encarnar, sino la presentación sensorial del objeto a través de elementos como la textura, el color o el tono.¹³⁰

Volviendo a los elementos perceptuales, vamos a describir las leyes o aspectos de cinco diferentes teorías. Esto no tiene una relación directa con la belleza, pero sí podemos observar que, conociendo la forma en la que el ser humano se relaciona con el mundo, se puede implementar esto a nuestros conocimientos sobre la percepción y creación de la belleza.

¹²⁷ MENENE GRAS BALAGUER en EDMUND BURKE, DE LO SUBLIME Y DE LO BELLO 1757, ALIANZA EDITORIAL 2005, PÁG16-17

¹²⁸ ANTONIO RUIZ RETEGUI, PULCHRUM, PÁG11, ED RIALP 1999

¹²⁹ MIGUEL DE CERECEDA en prólogo de ANÁLISIS DE LA BELLEZA,1753, PÁG17-18 ,ED VISOR DE LIBROS 1997

¹³⁰ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG123, EDITORIAL CÁTEDRA

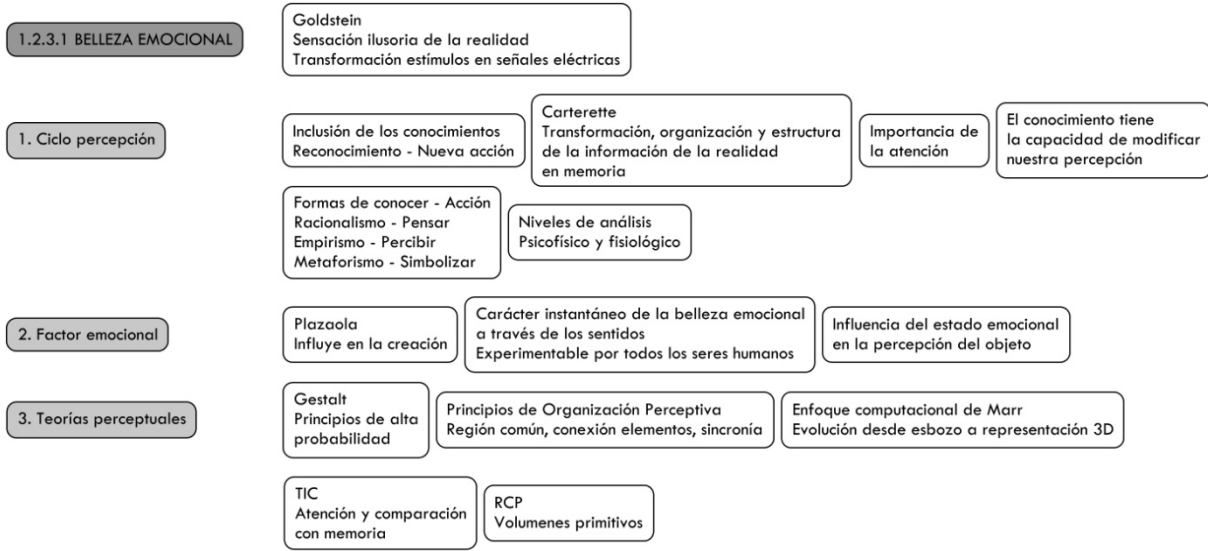
TEORÍA	ASPECTOS	DESCRIPCIÓN
Leyes de organización perceptiva de la Gestalt. Son heurísticas. Los psicólogos prefieren considerarlas principios puesto que no hacen predicciones sólidas para ser leyes	Ley de la pregnancia	Todo patrón estimular tiende a percibirse con la forma resultante más simple de todas
	Ley de la similitud	Los estímulos semejantes tienden a percibirse agrupados
	Ley de la buena continuación	Los estímulos que, cuando están conectados, dan lugar a líneas rectas o ligeramente curvadas, se consideran como pertenecientes al mismo objeto
	Ley de la proximidad	Agrupamos los estímulos que están próximos entre sí
	Ley del destino común	Los estímulos que se mueven en la misma dirección parecen pertenecer al mismo objeto
Principios de organización perceptiva de Palmer	Ley de la significación	Un conjunto de estímulos se percibirá como un grupo u objeto si dicho objeto parece familiar o significativo
	Principio de la región común	Los elementos que están dentro de una misma región del espacio se perciben agrupados
	Principio de la conexión de elementos	Los estímulos que están físicamente conectados se perciben como unidad
Enfoque computacional de Marr	Principio de la sincronía	Los estímulos visuales que ocurren al mismo tiempo se percibirán como pertenecientes a una misma unidad
	Imagen del objeto en la retina	Diferenciación áreas claras y oscuras, así como cambios de intensidad.
	Esbozo primitivo	Identificar bordes y primitivos. Incluye áreas cerradas, segmentos y extremos de líneas. Bordes graduales, sombras Bordes intensos, borde objeto.
	Esbozo en 2 1/2 D	Agrupar primitivos y procesar
Teoría de la integración de características (TIC)	Representación 3D	Percepción
	1.Etapa preatencional	Análisis imagen y determinación existencia características que forman las unidades básicas de la percepción curvatura, orientación, extremos de línea color y movimiento identificar primitivos
	2.Atención focalizada	Combinar primitivos
	3.Percibir el objeto	
Enfoque de reconocimiento por componentes (RCP) Irving Biederman	4.Comparar con memoria	
	Primitivos volumétricos o geones.	Sistema Biederman = 36 geones que se combinan para construir los objetos
	Características de los geones	Invarianza a la vista, pueden identificarse desde diferentes ángulos Son dierentes del resto de geones Resistencia al ruido visual

131

Solo observando la cantidad de estudios que se han realizado sobre la percepción y la imposibilidad de encontrar una respuesta unitaria permite comprender que la percepción y su relación con la belleza podría dar lugar a varias Tesis Doctorales. Tratando de concluir este apartado, queremos resaltar la idea de orden que imponíamos en el objeto bello, y la relacionamos con las leyes de la Gestalt, que comienzan desde la unidad del todo para evaluar la realidad según la siguiente aplicación: “determinar las características del todo y luego analizar; esto es, ver lo que las partes tienen que ser para que el todo tenga las propiedades que tiene. Las cualidades de la parte dependen del lugar, papel y función de cada parte en el todo.”¹³²

¹³¹ E. BRUCE GOLDSTEIN, SENSACIÓN Y PERCEPCIÓN 2002, PÁG150-179, 6ª ED THOMSON 2006

¹³² MICHAEL WERTHEIMER, MANUAL DE PERCEPCIÓN 1974, PÁG102, ED TRILLAS 1982



1.2.3.2 BELLEZA INTELECTUAL

De partida, conviene mencionar dos rasgos del gusto: el primero, que sólo un ser racional puede tener gusto; el segundo, que el gusto cambia no con el adiestramiento sino más bien con la educación. Los dos rasgos se compenetran, como era de esperar. El gusto es algo que se ejercita en el pensamiento y que se cambia mediante el pensamiento.¹³³

Mediante la razón ejercemos nuestro juicio de la belleza. Percibimos en primer lugar a través de nuestros sentidos un objeto como bello. Pero son las relaciones que establecen nuestro pensamiento, mediando conjuntamente conocimientos, educación y lo percibido, las que condicionan nuestro juicio de lo bello. La capacidad de razonar es en principio innata y propia a los seres humanos. Aún así, la diferente educación y características individuales diferencian nuestra forma de pensar, y por lo tanto, como evaluamos la belleza. Saber o conocer puede ser para este caso motivo de alcanzar la belleza, o bien en caso contrario, de ejercer un punto de vista en contra.

Así pues, además de la capacidad de razonar existen los conocimientos que cada uno tenga sobre el tema que se quiera evaluar. A mayor número de conocimientos, no es que se esté más cerca de la belleza, pero sí de dar un mayor número de motivos para que esta se descubra o, paradójicamente, para que ocurra el efecto contrario y nos desencantemos debido a descubrir cierta información que interpretemos con carácter negativo. El juicio de la belleza es al final una crítica, y por lo tanto, cuanto mejor argumentada esté, más se podrá tener en cuenta. Este argumento tiene relación con la universalidad del juicio en Kant, cuando habla de que este pueda ser comprendido, que no significa que se esté de acuerdo, por parte de las demás personas.

La razón nos permite abstraer la realidad material y desarrollarla en conceptos. De esta capacidad de abstracción es con la que se pueden observar las ideas e intenciones que tenía el artista. La abstracción debe formar parte del proceso de creación, para visualizar de forma simplificada la realidad que se quiera crear. Evidentemente hay grandes diferencias entre lo que uno proyecta abstractamente y aquello que se va produciendo, pero también demuestra la pericia de llevar a cabo una idea. Sin la abstracción es difícil ir más allá de la realidad existente en la obra, tanto en los procesos de percepción como en los de creación:

La capacidad de abstracción a que se llega por el conocimiento intelectual, tanto al nivel de lo sensible como de lo suprasensible, se adquiere por medio de una «luz intelectual», de una «inteligencia posible», o por el «hábito natural de los primeros principios». La intuición es, en frase de Eugenio D'Ors, como un conocimiento al «nivel del Ángel de la Guarda», y es esencial para la comprensión del arte.¹³⁴

La realidad material es aquello que presenciamos y percibimos a través de nuestros sentidos. Tiene unas dimensiones, colores, sonidos concretos. Pero a su vez, y con la perspectiva de trascendencia, es posible llegar a través de la abstracción a relaciones más profundas. Por una parte hasta las ideas e intenciones que el artista ha tratado de plasmar en la obra; y por otra, a través de la simplificación y conceptualización, a correlacionar con las abstracciones que hayamos hecho de otras realidades u objetos. Recordemos la importancia de relacionar distintos objetos en orden de establecer relaciones de comparación entre que es más bello, para finalmente elegir.

¹³³ ROGER SCRUTON, LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA 1979, PÁG108, ED ALIANZA FORMA 1985

¹³⁴ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG19, ED EUNSA 1976

Tanto para el proceso de creación como para el proceso de percepción, la abstracción tiene relevancia a nivel de desarrollar las ideas. La idea, como concepto inicial está lejos de la complejidad que finalmente adopta el objeto real. De esta idea abstracta es desde la que se debe de ir desarrollando como será la materialidad del objeto real. Surgirán soluciones de diseño que apoyarán esta idea, otras que la harán menguar, y así, la materialización de la idea desde su concepto abstracto es, al igual que el de la belleza, un camino de elecciones.

Por otro lado, la razón nos dota de capacidad de análisis. Por esto decíamos que supera la mera percepción de la realidad. El objeto, con unas características concretas, se puede subdividir en distintos elementos que podemos racionalizar: dimensión, color, contexto, etc. Sobre estas variables podemos realizar nuestros análisis en relación a la belleza, y posteriormente unificarlo en una síntesis global junto con nuestra percepción sensorial inicial –o lo que denominábamos belleza emocional- que nos ayude a comprender si nos resulta bello o no.

Durante el análisis se pueden valorar aquellos aspectos objetuales que nombrábamos en la definición de la belleza. La primera característica que se considera importante evaluar, tanto en la creación como en la percepción es la adecuación al fin. Nombrábamos previamente que la consecución de la finalidad por parte del objeto no es en sí motivo de belleza –aunque sí que hace que apreciemos el objeto en su utilidad-, pero acordamos junto con Plazaola que cuando un objeto destinado a un fin no lo cumple, este pierde su capacidad estética. Esta finalidad no es únicamente utilitaria, sino que también hay que entenderla como teleológica, como aquello que quiere transmitir. De esta forma, la adecuación al fin se une a la transmisión de la idea, como búsqueda de las intenciones del artista. Este discurso permite englobar también la teleología de un cuadro o una composición musical, que si bien no tienen la utilidad de una herramienta o de la arquitectura, poseen la capacidad de recoger en su materialidad un mensaje que quería ser expresado por su creador.

Es también en este análisis, en este momento de razonamiento, cuando podemos buscar el significado tras el objeto materializado. Bien encontrar el significado que quería concederle el artista, bien aquellos que nosotros mismos podamos connotar. Y ya no solo el significado del objeto en sí mismo, sino correlacionado con otros objetos que hayamos estudiado o experimentado, de tal forma, que una vez más, surge una relación con estos objetos que nos hace debatirnos y elegir entre este o aquel en función de lo bello.

Para la capacidad de análisis es importante recordar que en el mundo del arte existen diversas teorías estéticas en cuanto a la relación con el contexto de la obra. Por un lado están las aislacionistas, que dicen que para apreciar una obra de arte no necesitamos nada más que contemplarla, oírla o leerla, por lo que no es necesario salir de ella misma para consultar otro tipo de información: hechos históricos, biográficos o de otra índole. Sin desmerecer el valor que tiene este punto de vista, preferimos elegir la teoría contextualista, dado que se entiende que la realidad es la conjunción de todos los hechos que suceden en ella, sin poder dejar ningún elemento aparte para tener una visión completa de la misma.

Dentro de este marco total, existen una serie de conocimientos que enriquecen nuestra forma de contemplar la obra, convirtiéndola en “una experiencia global de ella más completa que observándola sin tales conocimientos”¹³⁵. Para una mayor capacidad de análisis recordamos a continuación, según John Hospers, los elementos que nos ayudan a tener una visión más global:

¹³⁵ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG39-40, EDITORIAL CÁTEDRA

- otras obras del mismo artista
- otras obras de otros artistas
- factores externos al medio artístico
- la época en que vivió el artista
- la vida del artista.
- las intenciones del artista

Las intenciones plasmadas por el artista pueden ser mejor comprendidas cuanto mayores sean nuestros conocimientos en relación a la obra, al contexto, etc. Es más, surge de ello la capacidad de asociación, que sin ser imprescindible para la belleza, es cierto que puede llegar a producir placer.

Las experiencias que hemos vivido también pasan a formar parte del conocimiento que nos conforma. Arnheim defiende el principio de nivel de adaptación, introducido en la psicología por Harry Helson, que indica que un “estímulo dado no se juzga según sus cualidades absolutas, sino en relación con el nivel normativo establecido en la conciencia de la persona. En el caso de la representación pictórica, ese nivel normativo parece proceder no directamente de la percepción del mundo material en sí, sino del estilo de las imágenes que el observador conoce”¹³⁶. Incluso las perspectivas subjetivistas de la belleza requieren, tal y como afirma Arnheim, tener en cuenta la preparación intelectual, las intenciones y fines, así como la manera de considerar las cosas por parte del observador para poder generar una estructura donde se cree una interacción entre el objeto, el contexto y la mente del observador.¹³⁷

Debido a que hemos tratado el tema de la asociación y su relación a las intenciones del artista, es importante observar como esta puede ser tanto intencionada como accidental. La primera resulta de una relación establecida por el creador de la obra y que es comprendida por el observador. Pero este no es el único caso. Además, el propio observador puede realizar asociaciones que no fueron previstas por el propio artista, en las cuales también puede obtener placer o divertimento. Así pues, esto declara por una parte, la importancia de la conexión, si llega a darse, entre artista y observador, así como, e incluso más relevante, la relación entre el observador y el objeto para que el primero pueda experimentar aquellos valores que descubra en el objeto, tanto los dispuestos por el artista como aquellos que descubre el observador en su experiencia.

De hecho, es la educación que recibe cada uno, vinculada a la práctica, la que nos posibilita desarrollar elementos cada vez más complejos –no siendo esto necesario, puesto que en muchos casos una objeto de gran simplicidad supone una gran complejidad de pensamiento-. Gerónimo Cardano afirmó ya en 1550 que muchas veces “disfrutamos de las cosas que son simples y claras porque podemos comprenderlas fácilmente, captar su armonía y su belleza. Sin embargo, si cuando nos enfrentamos con cosas complejas, difíciles y embrolladas, conseguimos desenmarañarlas, comprendiéndolas, conociéndolas, entonces el placer que nos proporcionan es mucho mayor”¹³⁸. Esta postura denota la importancia del acto cognoscitivo para disfrutar de la belleza, otorgándole en muchos ocasiones un valor superior debido a la comprensión de un sistema complejo. Esta faceta del juicio de la belleza como relación con el conocimiento también es defendida por Santo Tomás de Aquino¹³⁹, puesto el conocimiento nos permite abstraer la forma que subyace en un objeto, y como él mismo afirmaba, la belleza depende de la forma.

¹³⁶ RUDOLF ARNHEIM, ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL, 1957, PÁG143, ALIANZA EDITORIAL 2001

¹³⁷ RUDOLF ARNHEIM, LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, PÁG57, ED GG 2001

¹³⁸ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG37, EDITORIAL TECNOS 1997

¹³⁹ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG39-40, EDITORIAL CÁTEDRA

En relación a la educación y a la intelectualidad no podemos olvidarnos de la teoría. Las teorías, normalmente generadas por personas que han estudiado ampliamente sobre el tema, nos ayudan a valorar las obras, tanto en relación a la belleza como en otros aspectos. Rocío de la Villa defiende la necesidad de los conocimientos, que aunados con la práctica y la experiencia permiten convertirse en “jueces” especializados, con capacidad para ejercer un juicio sobre la belleza:

Sin embargo, una cosa es reconocer la belleza y otra ser capaz de definirla y de recrearla perfectamente. La belleza es más fácil de intuir “en nuestro interior” que de precisar con palabras. Para hacer una obra bella paso imprescindible es el arte: “criterio cierto y correcto”, fruto del “conocimiento y raciocinio” y de la “práctica y experiencia”. Y por tanto, para ello, sí es necesaria la concurrencia de agentes especializados: artistas y críticos.¹⁴⁰

Es más, incluso dentro de las teorías del gusto y la belleza como un elemento subjetivo, se puede observar como en el siglo XVIII este gusto se podía educar a través del estudio de los clásicos¹⁴¹. A pesar de las divergencias por parte de ciertos artistas a aceptar unas reglas absolutas, se puede ver como el conocimiento y descubrimiento de otros elementos del arte ayudaban a formarse una idea del gusto más completa que aquel que no hubiera recibido ninguna formación.

La necesidad de estudiar lo preexistente también cobra valor en la contemporaneidad. Se trata de analizar, de modo conceptual, aquellos valores que otros objetos del pasado aportaron, y reinterpretarlos para el tiempo actual. Sin el estudio del pasado, un autor o artista puede caer en errores que ya se realizaron anteriormente. Además, todas estas imágenes alimentan las herramientas críticas del artista y el juicio del observador, con lo que tanto los procesos de creación como de percepción se verán enriquecidos bajo estos conocimientos.

Esto no quiere decir que una persona no educada en ciertos aspectos no sea capaz de disfrutar de la belleza. La belleza es un elemento abierto a cualquier clase de mente, puesto que la aquí denominada belleza intelectual no es un elemento imprescindible para que se dé la belleza. Lo que sí que es cierto es que, a través de la formación, cualquier persona es capaz de degustar de más aspectos, o incluso, como comenta Hutcheson, de desencantarse de los mismos por sus conocimientos. Al recibir a través de la educación opiniones diversas, a veces verdaderas y otras veces falsas, se puede llegar a creer que un objeto puede ser apto para proporcionar placer a nuestros sentidos cuando en realidad no posee tales cualidades¹⁴². Este tipo de influencias también se tratarán en el apartado de belleza cultural, puesto que muchas de las condiciones de nuestros posicionamientos respecto a la belleza vienen determinados por el entorno que nos rodea.

Siguiendo este desarrollo, la teoría, los conocimientos como dice Plazaola, nos permiten disfrutar y tener una mejor contemplación de la obra. Aún así, siempre es importante diferenciar esta contemplación de otras acciones que nos impidan descubrir la belleza:

Esto supuesto, es indudable que un mayor conocimiento del artista, de sus obras, del medio en que ha vivido, de las ideas y sentimientos que le han nutrido, una afinidad espiritual con su mente y sensibilidad, ayuda a la recta contemplación de su obra. Por falta de esta comunidad de gusto o de cultura puede ocurrir que el Partenón para algunos sea una pequeña cantera de mármol. Es verdad también que la contemplación estética difiere de la contemplación meramente erudita o técnica. El historiador, el arqueólogo, el técnico en cual-

¹⁴⁰ ROCÍO DE LA VILLA en LEON BATTISTA ALBERTI, DE LA PINTURA Y OTROS ESCRITOS DE ARTE, PÁG39, ED TECNOS 1999

¹⁴¹ MARGARITA FERNÁNDEZ, LA CRISIS DE LA TEORÍA CLÁSICA, PÁG13, SPUPV 1997

¹⁴² FRANCIS HUTCHESON, UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ORIGEN DE NUESTRA IDEA DE BELLEZA 1725, PÁG77, ED TECNOS 1992

quier ciencia, encuentra en la obra artística fuentes abundantes de interés; pero eso mismo puede constituir, parcialmente al menos, un impedimento para la verdadera contemplación. Los valores ilustrativos o «literarios» suelen absorber la atención de muchos espectadores.¹⁴³

La belleza intelectual se puede observar claramente en las diferencias de gusto que generalmente se producen entre arquitectos y personas que no tienen nociones de arquitectura. En el caso de los profesionales de la arquitectura, el paso por una entidad universitaria o un estudio de la historia de la arquitectura contemporánea modela la percepción y la crítica, generando una diferencia respecto al resto de las personas, puesto que se obtiene una consciencia histórica del desarrollo de la arquitectura, la evolución que supuso el Movimiento Moderno, y además, que la arquitectura es capaz de desarrollar formas abstractas que hablen de su tiempo y contexto, sin por ello perder el grado de complejidad.

Si la verdad tiene relación con la belleza —desde esta Tesis consideramos que esto es cierto, pero dado que no era objeto de esta investigación, no hemos demostrado la veracidad de esta afirmación—, es en la belleza intelectual donde encuentra un campo en el que desarrollarse. El conocimiento de la verdad tras el objeto puede afectar en detrimento de nuestra sensación de placer, y por lo tanto, en la belleza que experimentamos:

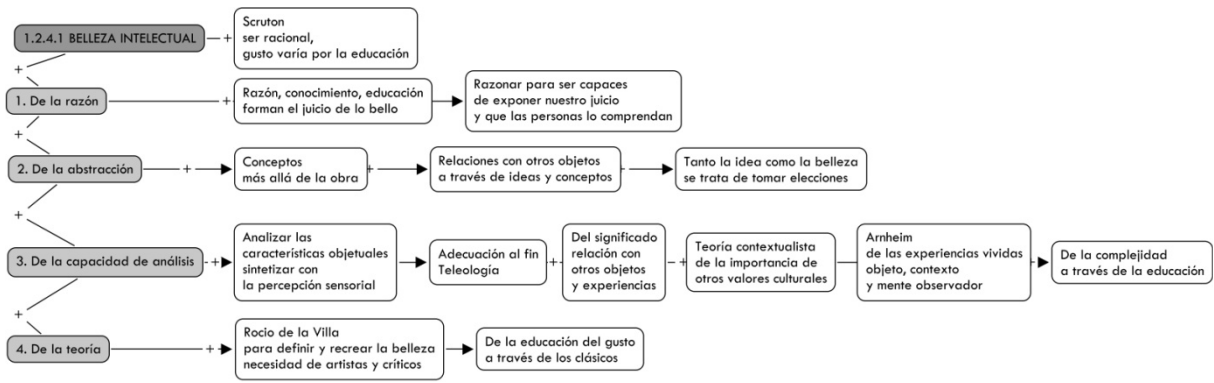
En el caso del disfrute arquitectónico un acto de atención, una aprehensión intelectual del objeto, es una parte necesaria del placer: la relación con el pensamiento es interna, y todo cambio en el pensamiento llevará automáticamente a una redescipción del placer, pues cambiará el objeto del placer, dado que aquí el placer, además de su causa, tiene un objeto. Lo que determina qué es lo que me agrada es mi forma de pensar en (atender a) un edificio concreto: por eso el edificio no es meramente la causa de sensaciones agradables (como cuando deslizo la mano sobre una pared de mármol bien pulido), sino el objeto de la atención agradable. Cuando a alguien que está disfrutando con lo que piensa que es el perfecto terminado de unas columnas de mármol en un vestíbulo georgiano le decimos que las columnas son realmente de escayola, es posible que desaparezca inmediatamente el placer. Si tal es el caso, no se debe a que haya ejercido una influencia contraria, sino a que le hemos quitado su objeto. El disfrute de esa persona estaba basado en un error —era realmente una forma de error, lo mismo que es un error el temor que pueda inspirarnos un hombre que nos parece, equivocadamente, que lleva una pistola—. Los placeres sensuales no pueden equivocarse nunca, por muy grande que sea el error que cometemos, en un caso determinado, al buscarlos¹⁴⁴.

No solo es importante el conocimiento, sino que también, como afirma Helio Piñón, es necesaria la capacidad de juicio. Esta capacidad de juicio se desarrolla en parte por unas características innatas para reconocer valores universales de la forma, pero a su vez, hay que cultivarlas mediante la intuición y la intelección visual, así como conocer relaciones de los valores visuales con la cultura y las historia. Es más, para que la experiencia estética sea plena se requiere “que haya un reconocimiento de la historicidad que da sentido a la obra como hecho con sentido cultural e histórico”¹⁴⁵.

¹⁴³ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG530, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

¹⁴⁴ ROGER SCRUTON, LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA 1979, PÁG79, ED ALIANZA FORMA 1985

¹⁴⁵ HELIO PIÑÓN, TEORIA DEL PROYECTO, PÁG80, EDICIONS UPC 2006



1.2.3.3 BELLEZA CULTURAL

Cuanto más cultura existe, mayor diferenciación individual se produce; en una gran urbe civilizada no hay dos individuos que se parezcan. Cuanto menos cultura, menos diferenciación individual: todos los habitantes de una aldea africana se parecen enormemente, pues todos sienten, piensan y quieren de la misma manera.¹⁴⁶

Quizás debería ser así. Podemos decir que la sociedad de hoy tiene más posibilidades —al menos en el primer mundo— de cultivarse y aprender, y por lo tanto formar su propia crítica. Sin embargo, y tal y como puede observarse, la realidad es que la masa suele marcar y bendecir las tendencias de la moda que en cada momento se dan. La pereza se asienta y acomoda en las mentes de gran parte de la población. La forma de hacer en la actualidad viene muy vinculada a esta cuestión. Salvo gratas excepciones donde se puede observar ejemplos de objetos adecuados para su tiempo y que además en muchos casos gozan de belleza, la gran mayoría de los proyectos que se han venido desarrollando durante los últimos años han estado marcados por tendencias económicas y sociales. El público, cuya apreciación viene determinada en gran número de casos por la afectividad que profesa a un cierto estilo, se ha estancado o sigue las tendencias que marca la masa, como afirma Plazaola:

El público no es siempre sincero y objetivo en sus apreciaciones. Se engaña él mismo fácilmente. Ciertos imperativos de la sociedad, de la amistad, de la antipatía, de la vanidad, le influyen. Los *snoobs* se caracterizan por el deseo de aparentar que gozan ante obras que en realidad les aburren. Esta insinceridad es, a veces, inconsciente por razón del contagio afectivo, de la convergencia mental y psíquica de los contempladores, oyentes o aficionados, contagio del que nadie está absolutamente libre, ni siquiera los expertos. Hay ejemplos históricos de este subjetivismo de la emoción estética capaces de hacer humilde y prudente al más persuadido de la independencia de su juicio.

...

Sólo la posteridad, el asentimiento de largos siglos constituye el definitivo refrendo de excelencia. El éxito en vida se ha debido frecuentemente a la intriga, a la política, a la casualidad, incluso a la mediocridad misma, actualmente, el éxito es casi imposible si no se dispone de los medios de propaganda.¹⁴⁷

Más que una adaptación al momento contemporáneo o una búsqueda de la excelencia, ha habido una continuación de aquellos proyectos que se consideraban rentables. La “cultura” o la falta de la misma dentro de la sociedad, guiada por las tendencias que ya han existido hasta el momento sin replantearse el asunto, ha permitido la consecución de objetos que realmente no aportan ningún valor, mucho menos resultan bellos. De hecho, se puede marcar un punto de estancamiento dentro de la sociedad contemporánea, en cuyo problema incidió en su tiempo John Stuart Mill:

Un pueblo, al parecer, puede ser progresivo durante un cierto tiempo, y después detenerse, ¿cuándo se detiene? Cuando cesa de tener individualidad.¹⁴⁸

¹⁴⁶ J.D. CALDERARO, LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DEL HOMBRE, PÁG184, ED PAIDÓS 1961

¹⁴⁷ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG528, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

¹⁴⁸ JOHN STUART MILL, SOBRE LA LIBERTAD 1859, PÁG147, ALIANZA EDITORIAL 2007

Esta pérdida de individualidad ha condicionado la continuación de lo pre-existente y establecido, que es la situación en la que nos encontramos en la mayoría de los casos los arquitectos y en la que difícilmente se nos deja holgura para plantear soluciones, sino bellas, más adecuadas para este momento. La “cultura” de la sociedad actual, visto dentro de estos parámetros, merma nuestra capacidad de actuar, en detrimento del proyecto arquitectónico.

Además, hay que tener en cuenta que cada cultura tiene una percepción distinta de la belleza, derivada de los hábitos que forman el carácter de cada sociedad¹⁴⁹. Aún así, Tatarkiewicz afirma que no se trata de una subjetividad estética, sino más bien de una relatividad parcial a la hora de valorar las experiencias estéticas. Norberg-Schulz matiza la pertenencia a una cultura concreta: “la experiencia que tenemos de nuestra propia ciudad, región y país, además de única, es una experiencia singular y excepcional del mundo, de las personas y del transporte, del humor, de los medios de comunicación y del cielo, de la brisa, de las nubes y de las estaciones. Cada uno de nosotros crecemos para amar nuestros distintos hábitats... y que este amor descansa en el hecho de que cuando estamos en casa nos hallemos en un paisaje de determinado género, en un edificio de tipología especial o desplegando una clase de vida particular”¹⁵⁰. El problema radica en cuando estos gustos comunes en gran parte para una sociedad se convierten en reglas que son difíciles de pelear:

Así los gustos o disgustos de la sociedad o de alguna poderosa porción de ella, son los que principalmente y prácticamente han determinado las reglas impuestas a la general observancia con la sanción de la ley o de la opinión.¹⁵¹

Dentro de lo que se puede reconocer como cultura, Franklin Hernández plantea la necesidad de filiación a un grupo humano como factor que corrige su Patrón de Reconocimiento Estético¹⁵². Esta necesidad hace que los juicios de muchas personas no estén basados en sus percepciones personales sino en lo que el grupo al que quiere adherirse o en el que ya se encuentra incluido ven como adecuados. Esto limita nuestra capacidad de juicio en torno a la belleza, por lo que se vislumbra la importancia de la individualidad para obtener una apreciación más sincera y libre de la belleza.



¹⁴⁹ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG239, EDITORIAL TECNOS 1997

¹⁵⁰ GEOFFREY H. BAKER, ANALISIS DE LA FORMA, PÁG318, ED GG 1998

¹⁵¹ JOHN STUART MILL, SOBRE LA LIBERTAD 1859, PÁG65, ALIANZA EDITORIAL 2007

¹⁵² FRANKLIN HERNÁNDEZ, ESTÉTICA ARTIFICIAL, PÁG50, EDITORIAL MITHOZ 1998, 1º ED

¹⁵³ FRANKLIN HERNÁNDEZ, ESTÉTICA ARTIFICIAL, PÁG40, EDITORIAL MITHOZ 1998, 1º ED

De la misma manera, aunque desde un punto de vista distinto, Francis Hutcheson habla de cómo la belleza también va en función de aquello a lo que tenemos acceso. El ejemplo que él sitúa es para una sociedad “rústica”, la cual encuentra belleza en los sonidos rudimentarios que producían sus elementos musicales¹⁵⁴. A pesar del cambio de nuestra cultura respecto al siglo XVIII -debido a la facilidad de acceso que se tiene en la contemporaneidad a la información, al menos en los países desarrollados-, es cierto que si no se accede a ella, no se puede establecer juicios más allá de nuestra cultura y educación adquiridas en el contexto en el que habitamos.

Dentro de las teorías estéticas que reclaman la importancia de la historia dentro de la apreciación del arte, y por lo tanto de la cultura, es tal y como plantea Beardsley, la filosofía del materialismo dialéctico formulada por Karl Marx y Friedrich Engels:

Ese principio era que el arte, como todas las actividades superiores, pertenece a la “superestructura” cultural y está determinado por los condicionamientos sociohistóricos, especialmente los de carácter económico. Partiendo de aquí, dicen que siempre cabe establecer un nexo –y debe hacerse en orden a una comprensión plena- entre la obra de arte y su matriz sociohistórica. En cierto sentido, el arte es un “reflejo de la realidad social”, pero la naturaleza exacta y los límites de este sentido ha sido siempre uno de los problemas fundamentales y persistentes de la estética marxista. El mismo Marx insinuaba que no existe una correspondencia directa entre el carácter de una sociedad y su arte.¹⁵⁵

Siguiendo este argumento se puede entender que Marx afirme que no existe un arte intemporal, sino que siempre está ligado a la historia¹⁵⁶. De forma similar, tanto Hegel –“cualquier obra de arte pertenece a una época, a un pueblo, a un medio, y está en relación con ciertas representaciones y fines, históricos o de cualquier tipo”¹⁵⁷-, como Gadamer –con su capacidad de fusión de horizontes para situar una obra en un marco histórico¹⁵⁸- exponen la necesidad de tener en cuenta la historia, y por tanto la cultura que rodea a cada obra de arte concreta, para poder ejercer un juicio sobre la misma.

Debido a la individualidad sugerida por Kant para el artista, el arte no tiene porque siempre ser un reflejo de la sociedad. Pero si se acepta la existencia de una superestructura cultural que condiciona al artista y al observador, esto hace que estén inmersos en ella aunque quieran distanciarse de la misma, lo que condiciona tanto su forma de desarrollar el arte como su percepción de la belleza.

En cada cultura, cada momento y lugar concretos, surge una forma de hacer. Los estilos. Estos estilos no queremos entenderlos como las modas, sino como dice Plazaola, un dominio del oficio¹⁵⁹. Este estilo, para que realmente pueda aportar belleza tiene que:

- a) Responder al momento y lugar en el que se desarrolla. Esto permite apreciar y encontrar belleza en obras de distintos lugares y tiempos que planteemos, cada una en su contexto, debido al análisis del momento cultural en el que se desarrollaron.
- b) Adecuarse a las técnicas que permiten desarrollar los objetos, así como la implementación de innovaciones que permitan dar lugar a nuevas formas y materiales.

¹⁵⁴ FRANCIS HUTCHESON, UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ORIGEN DE NUESTRA IDEA DE BELLEZA 1725, PÁG66, ED TECNOS 1992

¹⁵⁵ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG79, EDITORIAL CÁTEDRA

¹⁵⁶ VALERIANO BOZAL, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL II, PÁG167, ED A.MACHADO 2004

¹⁵⁷ G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁG104, ED PENÍNSULA 2001

¹⁵⁸ RICARDO SANCHEZ ORTIZ DE URBINA, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL II, PÁG135, ED A.MACHADO 2004

¹⁵⁹ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG466, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

- c) Que el estilo a su vez permita recoger la expresión que el autor quiere desarrollar en la obra.

Dado que la cultura depende del tiempo y el espacio -varía respecto a la época y a la localización donde esta se dé-, debe observarse su relación con los tres elementos que se dan en la experiencia de la belleza:

- a) el artista o autor, vive inmerso en medio de una sociedad, dentro de un espacio y tiempo concretos, por lo que debe aprender a analizarla e interpretarla, tanto si busca la belleza como si no. Independientemente de que el autor abrace o rechace la cultura en la que cohabita, de su relación con esta cultura es la que dará lugar al lenguaje que empleará para desarrollar sus obras. También es cierto, que por más que trate de distanciarse de la cultura en la que vive, sus experiencias están relacionadas con el hábitat que le rodea, con lo que difícilmente podrá desligarse completamente de la cultura en la que existe.
- b) el objeto se halla inmerso en un contexto cultural con el que tiene que dialogar y relacionarse. Es importante valorar el objeto tanto en el momento en el que se crea e inserta en ese contexto, como la evolución que se va produciendo en su entorno con el paso del tiempo.
- c) finalmente el sujeto observador habita en una cultura concreta. A pesar de la globalización, todavía se siguen observando diferentes características antropológicas para cada pueblo, puesto que beben de la historia y emplazamiento en el que habitan.

Al final, el artista debe de ser capaz de erigir sus propios análisis y argumentos dentro de la sociedad, puesto que de otro modo se ve obligado a seguir las tendencias que marca la moda, con lo cual su capacidad creativa queda limitada a aquellos patrones estandarizados dentro de una cultura. En la búsqueda de la belleza, debemos rechazar la moda en búsqueda de aquellos argumentos que realmente puedan aportar belleza.

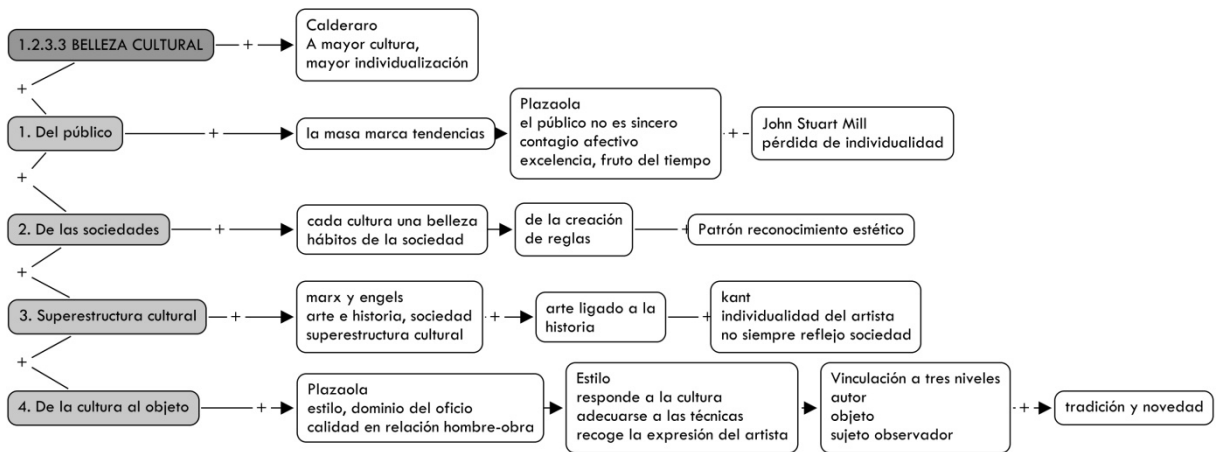
La tradición y la novedad aparecen como parámetros de esta belleza cultural. Dentro del primero, se puede evaluar cómo la continuación de las tendencias, quizás muchas veces con mayor calado dentro de la arquitectura, genera una tranquilidad en el conjunto de los usuarios. Lo preestablecido funciona, está demostrado que no se cae y casi todo el mundo quiere una vivienda “como la de su vecino”. Este tipo de patrones ha impedido en gran número de ocasiones la oportunidad de desarrollar una arquitectura que podríamos denominar “contemporánea”, convirtiendo en tantos casos al arquitecto en mero “copista y acomodador” de las tipologías preexistentes.

Sin embargo, la tradición puede ser, en referencia a lo ya existente y que tanto ha aportado, un valor de cara a la belleza, siempre tratado a través del análisis y la reinterpretación adecuándolo al contexto en el que se inserta. Lo cierto es que se nos han dado numerosos ejemplos de belleza en el pasado, y sería carente de inteligencia no observar estos ejemplos para realizar nuevas configuraciones que aporten belleza al momento actual. Y cuando hablamos de tradición, no solo estamos nombrando las grandes obras, sino también aquellas que culturalmente se han insertado en el día a día de las sociedades. Existe pues toda una estética cotidiana, profunda y arraigada, de gran valor y contra la que la contemporaneidad ha arremetido sin contemplación en la mayoría de los casos, de la que hay mucho que aprender:

Queda, sin duda, toda una psicología de la estética cotidiana por descubrir, y si hay algo que podamos denominar como leyes de preferencia estética, nos sería de gran provecho descubrir cuáles son.¹⁶⁰

¹⁶⁰ ARTHUR C.DANTO, EL ABUSO DE LA BELLEZA, PÁG42, ED PAIDOS IBÉRICA 2005

Tomando ahora en cuenta el aspecto de la novedad, Burke afirma que aquellas cosas que nos subyugan meramente por su novedad no pueden retenernos por mucho tiempo¹⁶¹. Aún así, vemos dentro del hombre la necesidad de romper con lo ya establecido a través de la curiosidad, y como la novedad se transforma en belleza, o al menos en el placer de la sorpresa, por el simple hecho de ser nuevo. Además, este rasgo de novedad confiere al objeto estético de un valor añadido sobre el conjunto de los objetos ya existentes. No por ello la novedad es siempre un rasgo de belleza. Es cierto que el exotismo puede atraer, pero la novedad por la novedad convierte en muchos casos los objetos en algo que difiere bastante de su esencia. Algo novedoso pero que, tras un análisis de su esencia y su respuesta a su finalidad, resulte extraño, perderá completamente su capacidad de expresar la belleza.



¹⁶¹ EDMUND BURKE, DE LO SUBLIME Y DE LO BELLO 1757, PÁG.57, ALIANZA EDITORIAL 2005

1.3. BELLEZA: CONCLUSIONES PARCIALES

La primera conclusión que obtenemos de la primera parte de esta Tesis es que se confirma la hipótesis de que la Belleza es un tema vigente en el mundo actual, no sólo la historia que tiene el estudio de la misma sino también por su discusión en la contemporaneidad.

También hemos podido confirmar que la Belleza es un tema sobre el que se puede investigar. Si bien no es fácil alcanzar conclusiones universales, observamos que es un tema con suficiente profundidad y desarrollo histórico para desarrollar una investigación profunda que permita arrojar nuevos conocimientos.

La afirmación de Tatarkiewicz de que en todas las teorías sobre la Belleza existe una *particulae veri* ha resultado muy productiva para el desarrollo de esta primera parte. No es que las teorías que se han aportado hasta ahora sean erróneas, sino más bien que eran parciales. Así pues, la voluntad de aportar una visión contemporánea sobre el estudio de las teorías que se han consultado y tratar de alcanzar una síntesis se considera que aporta valor al tema, así como una interpretación de dichas teorías a nivel contemporáneo. No hay que olvidar que la Tesis no se trata tanto de la Belleza en sí, sino de la relación que posteriormente se trata de establecer con la Arquitectura.

Basándonos en diversas teorías, hemos descubierto que la Belleza es Relación. Si esta relación entre objeto y sujeto no se produce, la Belleza no puede llegar a darse. Y en esta relación es donde se da la Elección, como factor determinante de la Belleza. La Belleza de los objetos nos atrae, y por lo tanto, al final, nos hace elegir entre unos objetos y otros.

Afirmábamos que queríamos buscar la esencia de la Belleza desde un punto de vista contemporáneo. Así pues, hemos observado la eficacia de dividir el tema en dos partes: por una, *qué es la belleza* – indagar su *esencia* a través de la definición-; y por otra, *tratar de descubrir cómo se produce* – observar su potencia como *acto* a través del proceso, tanto de creación como de percepción-.

Bien ha quedado claro que la Belleza, al final, es un valor estético más, pero no por ello menos importante en el transcurso de la vida. Una vez alcanzado este punto donde el arte puede expresar más elementos, se puede recapacitar sobre como transmitir y percibir la Belleza.

La Estética, ciencia que debería estudiar la Belleza, se ha mostrado más interesada en el mundo y las teorías del Arte. Así pues, para la definición propia se ha tenido que indagar también en textos de otros campos para poder completarla. Esta definición ha tratado de ser lo más abierta posible para poder englobar aquellas teorías que se consideraban interesantes. También ha sido cierto que en cuanto se trataba de incorporar concreción a la misma o a un valor determinado, al analizar su validez universal, debía de corregirse estas afirmaciones para que no fuesen parciales.

Esto nos ha llevado a una posible conclusión. Al igual que pensaban muchos autores de los primeros siglos, cabe la posibilidad de que todo sea bello –habría que demostrar para poder negar esta afirmación que existe algo que a nadie, en todo el mundo, le resulte bello-. No todos los objetos comparten la misma belleza, con lo que unos pueden ser más bellos que otros, pero sí que todos, al menos por su propia existencia, son bellos. Esto, junto con la teoría de filtros de las dimensiones personales permitiría comprender porqué a unas personas unos objetos les resultan bellos y a otros no.

Se ha demostrado que la Belleza es tanto objetiva como subjetiva. El objeto dispone de unas características esenciales –Idea, orden y unidad entre forma y contenido- que si bien no hemos sabido concretar cuantificadamente cuanta belleza aportan, porque entonces pierden su validez, intuimos que existen. Como subjetiva, hemos dividido al ser humano en tres dimensiones personales: emocional, intelectual y cultural. Con esta taxonomía, se facilita la descripción de los procesos de creación y percepción de Belleza.

La dualidad objetiva-subjetiva ha permitido observar que la Belleza forma parte de la comunicación entre el autor y el observador. Esto permite concederle importancia a la relación entre la teleología del objeto y aquello que busca el observador en el mismo.

El arte también ha demostrado relevancia con la Belleza. Si bien las cosas naturales pueden ser bellas, es en el arte donde se puede poner en juego la Idea. A su vez, el arte actúa también de elemento comunicador, al igual que la belleza, entre el autor y el observador.

La Idea es siempre importante en tanto en cuanto introduzca un orden en la materialidad del objeto. Este orden permite la comprensión por parte del observador de la realidad que supone el objeto.

En el proceso de la Belleza se ha podido observar la importancia de diferenciarla de la moda, puesto que cada objeto debe ser fruto de un profundo análisis de la realidad y no la continuación de acciones repetitivas y enfocadas en la percepción social y política.

De esta afirmación anterior se observa la importancia que tiene el contexto tanto en los procesos de creación como en los de percepción, y por ello adoptábamos la teoría contextualista en relación a la Belleza. Se ha observado que cuanto mayor sean nuestros conocimientos, no estaremos más cerca de la Belleza, pero sí que podremos ofrecer mejores argumentaciones de la misma.

Si bien ha sido difícil iluminar el proceso de creación, el de percepción se ha descubierto como más infranqueable por dos motivos: en primer lugar porque la cantidad de personas que pueden actuar como observadores es mucho mayor al número de autores; y en segundo, por la falta general de conocimientos por parte de los observadores del objeto en cuestión y del contexto que lo envuelve.

Una dificultad añadida a esta investigación ha sido el conocimiento de la relevancia de la variable tiempo en relación con la Belleza. Tanto los objetos como los sujetos vamos modificando nuestra realidad a medida que pasa el tiempo. Esto aún hace más difícil poder observar con carácter universal la Belleza. Aún así, se invita a contemplar esta variable tanto en la creación como en el juicio de la Belleza.

Con estas conclusiones, podemos buscar aquello que realmente tiene como objetivo esta Tesis: la relación entre la Belleza y la Arquitectura. Para ello, y habiendo establecido ya una base para el estudio de la Belleza, pasaremos a observar la Arquitectura. Con este estudio pretendemos establecer nexos de unión que permitan ampliar nuestros conocimientos en la relación entre estos dos elementos.

2. DE LA BELLEZA EN LA ARQUITECTURA

¡Construir de manera bella y práctica! ¡Basta ya de funcionalismo frío!

“*Schön und praktisch bauen! Schluß mit der kalten Zweckmässigkeit*”, publicación de una encuesta realizada por el diario *Duisburger General Anzeiger* el domingo 26 de Enero de 1930, pág2.

De todas maneras, no creo que volvamos a aceptar una “belleza por sí misma”. Pero, como dice tan acertadamente un proverbio medieval: “La belleza es el resplandor de la verdad!”. En último término, la belleza también está relacionada con las realidades y no flota en el vacío, sino que está unida a objetos e indisolublemente ligada a la configuración de objetos de la realidad. De esta manera, una nueva belleza sólo podrá ser alcanzada por el individuo creativo que esté abierto a la realidad...

Si se quieren fabricar objetos bellos o construir casas bellas, han de poderse realizar evidentemente de la manera más económica, es decir de la manera más práctica. Esta evidencia, por banal que sea, se considera en la actualidad, con demasiada frecuencia, como el último fin, cuando de hecho no es un objetivo artístico, ni arquitectónico, sino únicamente un medio necesario.

Es un instinto humano ver, no sólo los aspectos funcionales, sino también *buscar y amar lo bello...*

“En arquitectura, la belleza —que para nuestro tiempo es igual de necesaria y sigue constituyendo un objetivo, tal como lo ha sido en épocas anteriores- sólo puede alcanzarse cuando al construir se tiene en cuenta algo más que la mera finalidad.”¹⁶²

La casa tiene dos finalidades. Es, primeramente, una *machine à habiter*, es decir, una máquina destinada a procurarnos una ayuda eficaz para la rapidez y la exactitud en el trabajo, una máquina diligente y atenta para satisfacer las exigencias del cuerpo: comodidad. Pero luego es el lugar útil para la meditación, y finalmente el lugar donde la belleza existe y aporta al espíritu la calma indispensable... Todo lo que concierne a las finalidades prácticas de la casa ya lo aporta el ingeniero; en lo concerniente a la meditación, al espíritu de belleza, al orden reinante (que será soporte de aquella belleza), lo hará *la arquitectura*.¹⁶³

Existe relación entre la belleza y la arquitectura. Así también lo pensaban dos grandes maestros de la arquitectura como son Mies van der Rohe y Le Corbusier. Ellos trataron la Belleza de manera escueta en sus escritos y trataron de llevarla a forma a través de su obra. Así pues, en la primera parte de esta Tesis hemos asentado unas bases propias sobre la Belleza. Esta segunda parte tratará en primer lugar de establecer una esencia de la arquitectura a nivel contemporáneo, y posteriormente correlacionarla con la base que hemos desarrollado para la belleza.

Uno de los primeros conceptos que unen la belleza con la arquitectura es el tiempo. Este afecta tanto al arquitecto como al observador, a la vez que a la propia arquitectura y el entorno que le rodea. Pero vamos a traer en primer lugar el tiempo como calidad de observación, o dicho en palabras de

¹⁶² FRITZ NEUMEYER, MIES VAN DER ROHE. LA PALABRA SIN ARTIFICIO, PÁG464, ED EL CROQUIS 2000

¹⁶³ LE CORBUSIER, EL ESPÍRITU NUEVO EN LA ARQUITECTURA 1924, PÁG25, CAAT MURCIA 2003

Gadamer, que junto con muchas otras artes, la arquitectura precisa de tomarse tiempo para poder experimentarla:

Así pues, toda obra de arte posee una suerte de tiempo propio que nos impone, por así decirlo. Esto no sólo es válido para las artes transitorias como la música, la danza o el lenguaje. Si dirigimos nuestra mirada a las artes estatuarías, recordaremos que también construimos y leemos las imágenes, o que «recorremos» y caminamos por edificios arquitectónicos. Todo eso son procesos-de-tiempo. No se accede en la arquitectura. Una de las grandes falsificaciones cometidas por la técnica reproductiva de nuestra época es que, a menudo, cuando vemos por primera vez en el original las grandes construcciones arquitectónicas de la cultura humana, las contemplamos con cierta decepción. No son, ni mucho menos, tan pintorescas como las conocíamos por las reproducciones fotográficas. En realidad, esta decepción quiere decir que aún no se ha trascendido en absoluto la mera calidad pintoresca de la foto del edificio hasta considerarlo arte, arquitectura. Hay que ir allí, entrar y dar vueltas, recorrerlo progresivamente y adquirir lo que la conformación le promete a uno para su propio sentimiento vital y su elevación. Quisiera resumir las consecuencias afectivas de esta breve reflexión: en la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte. Un demorarse que se caracteriza porque no se torna aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará.¹⁶⁴

Gadamer no solo habla de la calidad del tiempo de observación, sino como también la arquitectura precisa, para un mejor juicio, de un habitar la materialidad real. Debemos ser agradecidos de lo avanzada que está la tecnología de la información en nuestra época. Somos capaces de acceder a tal cantidad de conocimientos que hace tan solo unas décadas hubiera sido imposible. Sin embargo, este mismo volumen de información ha hecho que muchas veces nos contentemos con la reproducción de la arquitectura. En relación a esto aparece la publicidad desmesurada de ciertas formas de proceder en la arquitectura, que en ocasiones, desvirtúan lo bello que puede llegar a tener la arquitectura:

En nuestra época actual, las cosas han cambiado, porque también lo han hecho las interpretaciones sobre la belleza. La aparición de la publicidad y el dirigismo del consumo hacia estereotipos perfectamente calculados, nos sitúa en una nueva lectura e interpretación de lo bello. Estamos consolidando la cotidianeidad de lo bello a través de la moda y el discurso de la comunicación masiva y la publicidad. Nos venden belleza, como nos pueden vender dentífricos. No es extraño que esto sea así en un mundo que tiende al mercado único, y donde la mercantilización lo invade todo. El fenómeno publicitario está completamente inmerso en nuestras vidas tanto públicas como privadas, en las redes sociales, en el deporte, en política, en el mundo del espectáculo... Es el que orienta sobre los gustos, las formas, los estilos, y porque no, sobre los diferentes conceptos de belleza. En definitiva, la publicidad es la que educa el gusto del consumidor¹⁶⁵

La publicidad genera las modas. Y como ya reflexionábamos en la parte de la Belleza, las modas suelen conducir por caminos únicamente guiados por intereses económicos y políticos. La Belleza, tal y como la entendemos desde esta Tesis, precisa de tiempo, de buenas ideas llevadas a la realidad y

¹⁶⁴ HANS-GEORG GADAMER, LA ACTUALIDAD DE LO BELLO 1977, PÁG110, ED. PAIDÓS 1991

¹⁶⁵ RAMÓN SANABRIA, ART "ACERCA DE LA BELLEZA EN LOS TIEMPOS ACTUALES", CAMPUS ULTZAMA 2012, PÁG1

que impongan orden y que cumplan con su finalidad y teleología. Como afirma José Manuel Pozo, la moda solo puede generar una falsa belleza:

Cuando la novedad se plantea como fin, la prisa como fórmula de trabajo y la irreflexión y el formalismo como estrategias, no solo se hace imposible el verdadero progreso, sino que se genera una falsa belleza, alimentada con lo llamativo, que a lo sumo se podrá llamar moda. Se tratará, si acaso, de la belleza aparente y momentánea de lo novedoso, pero no de lo nuevo; de una arquitectura nacida sin tiempo y que tampoco lo genera porque carece de voluntad de moverse en el “plano de la eternidad”.¹⁶⁶

Y junto a las modas, aparecen los llamados genios. O los arquitectos y arquitecturas de “culto”. Estas se veneran, no siempre por su calidad, sino simplemente por el devenir de aclamaciones de la masa. El verdadero genio se encuentra en el maestro que es capaz de responder a su tiempo con una arquitectura de calidad, y no como una continuación de las modas imperantes:

El mito del genio es un simple asunto mercantil de dinero o de poder, porque el poder financiero se nutre de ideologías o mentiras, entre ellas, la del «genio creador» carismático, que sobresale en la iniquidad de la inequidad económica. El «genio» es antagonista del príncipe, y hoy, ya solo el príncipe rojo y colectivo de Gramsci es necesario. Para Sócrates la fama es *horrible* porque depende de la opinión de la muchedumbre. «Tener éxito ante muchos es horrible», escribe Schiller. Contra esa insania, la crítica es como aquel esclavo encargado de repetir al oído morbosos de los generales victoriosos en su camino triunfal al templo de Júpiter: «Recuerda que eres mortal». Porque la ley general sigue siendo que la calidad y valía de una obra rara vez se corresponde con la inmediata fama multitudinaria.¹⁶⁷

Además de la moda, existen más elementos a los que la Belleza tiene que enfrentarse antes de formar parte de la arquitectura. Uno de ellos es la legislación actual. Aunque es cierto que en numerosas ocasiones el control por parte de la administración y sus exigencias contribuyen a una arquitectura de una calidad eficiente, al final resulta en que los arquitectos empleamos mucho más tiempo en estos trámites administrativos que a realizar aquella tarea que nos apasiona. Todo esto se suma a los requerimientos sociales, políticos, etc. que normalmente no aportan cualidades virtuosas a la arquitectura que desarrollamos:

Hoy, el servicio de la arquitectura está sumido en la inmensidad de regulaciones a las que la edificación tiene que someterse, las demandas constructivas, las condiciones ecológicas y las sostenibilidad energética, entre otros muchos factores que se presentan en la realidad cotidiana. En medio de tantos condicionantes y constricciones, el arquitecto parece disponer de muy poco espacio para pensar y creativamente desarrollar la estética. La dimensión científica funcional de la disciplina parece imperar sobre la estética artística. El arquitecto se ve a sí mismo peleando con dibujos y modelos, producción y dirección de bases de datos, comunicaciones digitales a través de las redes, y negociando con un extenso campo de especialistas y otros reguladores. Como resultado, la idea de belleza parece que se vuelve

¹⁶⁶ JOSÉ MANUEL POZO, TEXTO DE PRESENTACIÓN CAMPUS ULTZAMA 2013, PÁG2-3

¹⁶⁷ ANTONIO MIRANDA, ARQUITECTURA Y VERDAD, PÁG95, ED. CÁTEDRA 2013

distante de esa información, que parece dirigir no solo la profesión, sino también el mundo en el que vivimos hoy en día.¹⁶⁸ T.A.

Frente a todo esto, todavía hay arquitectos que defienden la belleza, tratando de adecuarse al momento en el que se vive. Es cierto que el mundo varía a velocidades vertiginosas, y que los arquitectos tenemos la misión de adaptarnos —que no dejarnos imbuir o alienarnos en “nuestras arquitecturas”-, pero nunca perdiendo el orden ni nuestra capacidad de oficio.

Se trata de detectar y acompañar el movimiento y la inestabilidad de estas categorías incluso para contribuir a borrar el carácter exclusivo —“o esto o aquello”— a menudo asociado a las clasificaciones; ayudando a señalar la originalidad y potencias de un modelo estético híbrido y promiscuo, en perpetuo intercambio, destacando la complejidad técnica y conceptual que tal modelo implica. Este es el reto, que quizás hace unos años no nos atrevíamos a señalar: debemos aprender a mirar y a ver el sentido y el placer en las cosas y en los procesos con los que las construimos, y debemos aprender a olvidar las palabras en singular —esencia, verdad, forma...- para articular un nuevo lenguaje plural, mestizo y ajeno a la trascendencia: esta es la belleza por venir, la belleza del siglo XXI.¹⁶⁹

Frente a la forma que tiene Ábalos de enfocar la belleza, con la que se está en desacuerdo en algunos aspectos, esta Tesis se acerca a posturas más esenciales, reclamando la importancia de valores universales de belleza, verdad o idea sobre aquello que pertenece a la arquitectura de forma intrínseca:

Afirmamos que la belleza de la arquitectura tiene que ver con las soluciones esenciales y el desvelamiento.

Y que no es un atributo o un objetivo previo, sino una consecuencia de la práctica profesional basada en el rigor, el diálogo con el espacio y el tiempo, la creatividad, la naturalidad, el sentido crítico, la investigación —que no la especulación-, la vocación de servicio —que no el servilismo-, la discreción y la flexibilidad de uso que abre horizontes a la reconstrucción, la rehabilitación y el reciclaje.¹⁷⁰

Tras esta primera exposición de algunos aspectos que circundan la relación entre la Belleza y la Arquitectura vamos a comenzar a observar aquellos distintos elementos que nos permitirán generar nuestra base de la Arquitectura. Al igual que otros muchos autores, trataremos más adelante de elegir unos elementos esenciales, que posteriormente trataremos de relacionar con la Belleza. Evidentemente, y aunque se va a realizar un esfuerzo enorme en esta dirección, Roger Scruton ya nos advertía de la dificultad de tabular estos elementos y el valor que pueda tener cada uno de ellos para examinar la belleza:

Esta acumulación de problemas podría encontrar una solución —incluso una solución matemática— con tal de que se parta de ciertas suposiciones. Es necesario suponer, por ejemplo, que se puede emitir un juicio sobre la importancia relativa de cada componente del problema y que se pueden

¹⁶⁸ Texto original “Today, the service of architecture is plunged in the immensity of regulations to which the building work has to submit, the constructive demands, the ecological conditionings and the energetic sustainability, among many other factors that are on the rule today. In the middle of so many conditionings and constraints, the architect seems to have little room to think and creatively develop the aesthetics. The functional ‘scientific’ dimension of the discipline seems to take over the aesthetic ‘artistic’ one. The architect sees himself dealing with computer drawings and models, producing and managing information databases, communicating through digital computer networks, and negotiating with an extended field of specialists and other regulators. As a result, the idea of beauty seem to become a distant matter from that of information, which seems to rule not only the profession, but also the whole world we live in today.”

ISA CLARA NEVES, TEXTO “ARCHITECTURE, INFORMATION AND BEAUTY”, CAMPUS ULTZAMA 2012

¹⁶⁹ IÑAKI ÁBALOS, ART “LA BELLEZA EN EL SIGLO XXI” 2005, PÁG10

¹⁷⁰ JOSÉ MANUEL POZO, TEXTO DE PRESENTACIÓN CAMPUS ULTZAMA 2013, PÁG1

determinar grados de solución para cada uno de ellos. Evidentemente, mientras no se sepa *hasta qué punto* es importante conseguir un número mayor de habitaciones frente a una cierta facilidad de comunicación entre ellas, será imposible evaluar una planta que atienda plenamente al primero de estos aspectos pero sólo satisfaga parcialmente el segundo. En otras palabras, los «elementos» del problema arquitectónico han de ser doblemente cuantificables —internamente, con relación a ellos mismos, y externamente, con relación a sus competidores—. Pero (aun suponiendo que vayamos a prescindir de las «consideraciones estéticas»), independientemente de lo que éstas signifiquen) vuelve a presentarse una dificultad. En toda tarea sería existen factores a los que, aun siendo de la mayor importancia, no se les puede atribuir un valor relativo no porque su valor sea absoluto, sino porque puede que un hombre no sea capaz de juzgar por adelantado cuándo va a estar dispuesto a tolerar que permanezcan sin atender.¹⁷¹

Dentro de los elementos de la arquitectura encontramos una primera diferencia con respecto a los valores que situábamos en el objeto bello. Kahn afirma que el orden no lleva a la belleza, puesto que esta aparece por otros motivos. Sin embargo, afirmamos que no se trata de un orden concreto o una forma de realizar la arquitectura, sino que la posibilidad de observar un orden tanto en los procesos de creación como en los de percepción puede tener la capacidad de llevar a una belleza de tipo intelectual, puesto que la desaparición del orden llevaría a la aleatoriedad de la obra arquitectónica.

El orden no implica Belleza

El mismo orden creó al enano y a Adonis

El diseño no es crear Belleza

La belleza surge de la selección
 las afinidades
 la integración
 el amor

El arte es una forma que crea vida en orden: es psíquico.¹⁷²

A la necesidad de orden se suma Le Corbusier que establece que a través del ordenamiento de las formas, dado que el orden es una pura creación del espíritu, y a través de las formas es como se producen las emociones plásticas que finalmente nos llevan a la percepción de la belleza¹⁷³. En consonancia con Alberti, Jeannette Kuo observa como la belleza se encuentra a través de la armonía de los elementos que conforman la arquitectura. Resalta entre otros el material, el espacio y la técnica:

Hay una belleza que es fácilmente accesible y que incluso ocurre diariamente, una belleza que no tiene que ser explicada pero que es una intensa resolución de armonía material, espacial y técnica. Esta es una belleza que está más allá de la racionalidad intelectual o rigor que buscamos pero que vuelve a algo directo y primario y que se incrusta en el proceso del hacer. Necesitamos hacer de la belleza no solo un ejercicio intelectual sino también algo visceral y de experiencia accesible como parte de cada día. Para ello, necesitamos el retorno a la comprensión de la arquitectura como una disciplina material – como un arte que una ambición, tecnología y realización- sin importar la simplicidad del proyecto. Necesitamos volver a la comprensión de la

¹⁷¹ ROGER SCRUTON, LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA 1979, PÁG36, ED ALIANZA FORMA 1985

¹⁷² ALESSANDRA LATOUR, LOUIS I. KAHN, PÁG64, ED EL CROQUIS 2003

¹⁷³ LE CORBUSIER, HACIA UNA ARQUITECTURA 1923, PÁG XXIX, ED APÓSTROFE 1998

arquitectura unida a los procesos materiales y tecnológicos de nuestro tiempo.¹⁷⁴ T.A.

Y es importante observar el papel relevante que tiene la función en la arquitectura. A diferencia de otras artes, no es solo una cuestión de forma. La arquitectura está para servir al hombre, y para ello debe cumplir con la teleología concreta para la que es solicitada. Normalmente, la arquitectura se da porque alguien la requiere y necesita, y por lo tanto, la función siempre está presente de una forma u otra.

Frente a la cuestión de la belleza la primera especificidad que estamos obligados a abordar como arquitectos es que la misma se manifiesta a través del lenguaje arquitectónico y este a diferencia del arte que aspira a ser forma pura, expresa también otros componentes esenciales como son la técnica y la función. Esto para muchos es una mala noticia y para algunos una gran oportunidad.¹⁷⁵

Lo cierto es que para poder analizar todos estos elementos tenemos que ir más allá de la mera percepción. Precisamos de racionalizar la arquitectura que tenemos delante para poder descomponerla y tratar, a través de cada elemento, de encontrar belleza. La necesidad del conocimiento no solo se encuentra en estos elementos que nos permitirán estudiar una arquitectura concreta, sino también en la historia de la arquitectura y los distintos contextos en los que se encuentra.

De forma semejante, pensamos que el disfrute en cuestiones arquitectónicas es capaz de evolución y transformación a través del conocimiento: hay que conocer los órdenes para disfrutar plenamente de los edificios romanos; hay que saber el significado de los detalles escultóricos para deleitarse en el Pórtico Norte de Chartres; sencillamente, hay que saber el uso de un edificio para disfrutar con él adecuadamente. No existe ante los edificios lo que se llama placer puro, no mediado, sensual.

Se puede poner la objeción de que la idea de este placer «puro» no tiene aplicación en ningún caso, al no haber ningún criterio que nos permita distinguir el placer sensual del intelectual. En el caso de un ser racional, todo placer puede quedar absorbido en la actividad de la propia conciencia; en el caso de un ser racional, todo placer está influido por la reflexión, siendo vulnerable a la vacilación puritana y viéndose fomentado, en la misma medida, por la glotonería consciente. La carne pierde su atractivo en el momento en que nos enteramos que es carne de un perro por el que sentíamos cariño, los recuerdos califican el placer del vino, y los placeres sexuales, aun considerados al margen de sus relaciones humanas dependientes, varían por obra de los pensamientos y emociones con que los abordamos¹⁷⁶.

Hablábamos previamente de la importancia que tiene la función dentro de la arquitectura. Benedetto Croce trata la arquitectura en su deber de desempeñar una función como bellezas no libres, puesto que tienen una finalidad doble: estética y extraestética; con la obligación de cumplir ambos apartados para poder encontrar su belleza.

¹⁷⁴ Texto original: "There is a beauty that is readily accessible and that occurs even in the everyday, a beauty that does not have to be explained but is an intense resolution of material, spatial and technical harmony. This is a beauty that is beyond the intellectual rationality or rigor that we seek but returns to something quite direct and primal and that embeds itself in the process of making. We need to make beauty not only an intellectual exercise but also a visceral and accessible experience that is part of the everyday. To do so, we need to return to the understanding of architecture as a material discipline – as a craft that unites ambition, technology, and making - no matter the simplicity of the project. We need to return to the understanding that architecture is bound to the material and technological processes of our time."

"JEANNETTE KUO, TEXTO "IN SEARCH OF DAEDALUS", CAMPUS ULTZAMA 2012

¹⁷⁵ IGNACIO DAHL ROCHA, ART "BELLEZA Y VOCACIÓN DE SERVICIO", CAMPUS ULTZAMA 2012, PÁGS

¹⁷⁶ ROGER SCRUTON, LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA 1979, PÁGS78, ED ALIANZA FORMA 1985

En los tratados se divide también lo bello en *libre* y *no libre*. Por bellezas no libres se entienden aquellos objetos que deben servir para una finalidad doble, extraestética y estética (estimulante de intuiciones); y pareciendo que la primera finalidad pone obstáculos a la segunda, el objeto bello resultante limitase y es considerado como belleza "no libre".

Como ejemplos se citan especialmente las obras arquitectónicas; por esto muchos han excluido a la arquitectura del número de las llamadas bellas artes. Un templo debe ser, ante todo, un lugar destinado al culto; una casa debe tener todas las habitaciones para la mayor comodidad de la vida, y dispuestas con arreglo a esa comodidad; una fortaleza tiene que ser una construcción que resista los ataques de determinados ejércitos y las ofensivas de determinados instrumentos bélicos. El arquitecto (se concluye) cuenta, pues, con un campo restringido; puede *embellecer* el templo, la casa, la fortaleza; pero tiene las manos atadas por el *destino* respectivo de estos edificios, y no puede manifestar de su visión de la belleza más que aquello que no se oponga a la finalidad extraestética, pero fundamental, de los mismos.¹⁷⁷

Así pues observamos la importancia de la función, pero más aún de la finalidad o teleología del proyecto arquitectónico. No se trata solo de que desempeñe bien la función en sí mismo, sino que esta función se ponga en relación con el hombre, y por lo tanto, el fin de la arquitectura satisfaga las necesidades de las personas.

Frente a todo esto, debemos observar, en primer lugar, que el fin extrínseco por ser tal no es necesario que limite y estorbe al otro fin de estímulo de la reproducción estética. Es, por ende, errónea la tesis de que la arquitectura, por ejemplo, no es arte libre y perfecta por naturaleza, desde el momento que obedece a otros fines prácticos: tesis ésta, por lo demás, que las mismas obras arquitectónicas se encargan de desmentir con su simple presencia.

En segundo lugar, los dos fines no sólo no están necesariamente en contradicción, sino que hay que añadir que el artista halla siempre manera de impedir que se forme la contradicción. ¿Cómo? Haciendo entrar, a modo de materia, en su intuición y extrinsecación estética, el *destino* del objeto que sirve a un fin práctico. No necesitará añadir cosa alguna al objeto para hacerlo instrumento de intuiciones estéticas; será tal, si se adapta perfectamente a su finalidad práctica. Las casas rústicas y los palacios, las iglesias y los cuarteles, las espadas y los arados son bellos, no porque estén embellecidos o adornados, sino en cuanto expresan su finalidad¹⁷⁸.

En el habitar se produce la teleología de la Arquitectura. La belleza surge de la relación entre el objeto y el sujeto, uno descubre que la arquitectura es un objeto que se pone en relación con el hombre. Si no surge relación, si el hombre no se descubre así mismo en el espacio construido, es difícil que encuentre belleza:

Con la habitación, además, el hombre se encuentra consigo mismo y se identifica: es auténtico. Es original, no porque sea nuevo, sino porque es él mismo. Y de ello se deriva belleza.¹⁷⁹

¹⁷⁷ BENEDETTO CROCE, ESTÉTICA, PÁG 187, ED NUEVA VISIÓN 1969

¹⁷⁸ BENEDETTO CROCE, ESTÉTICA, PÁG 188, ED NUEVA VISIÓN 1969

¹⁷⁹ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG 50, SPUPV-94.241

Otra de las relaciones que hemos obtenido en el apartado de la Belleza fue su vinculación con la Bondad y la Verdad. Durante un largo período de la historia, estos tres conceptos estaban unidos e iban a la par como virtudes. Sin ser objetivo de la investigación, es cierto que surge la duda de si la bondad y la verdad en la arquitectura están ligadas a la belleza. Además, es interesante observar como también existen escritos en los que la belleza surge como consecuencia de la verdad, como podemos observar en la siguiente cita de Antonio Miranda:

Vemos así que la forma solo es auténtica si es resultado de la necesidad práctica y de la reflexión que ordena estructuras en un logos o *saber común universal*. La belleza pues, es solo una consecuencia de la verdad, ya que como objetivo directo es cursi, irreal u ociosa. El verdadero arquitecto mira la belleza de modo displicente, como una secuela indirecta, a posteriori. La estética moderna no es asunto subjetivo, sino que —como crítica— es objetividad en lucha contra el «vitalista» y arbitrario kitsch orgánico que gusta en el casino. La belleza es higiene y razón dialéctica: verdad + justicia social. Por eso mismo debe combatirse la infecta invasión de esteticismo idealista o burgués cuyas formas noveleras o románticas pasan por el también neogótico Heidegger. Podemos empezar a trazar la mejor crítica de arquitectura como una crítica científica, es decir, basada en los hechos de lo que podríamos llamar materialismo poético. Y no será difícil, porque deben ser los mismos «artistas» los que empotran vigas de hierro en pilares de madera; los que forran los tabiques de yeso con granito; los que rematan los muros cortina —el vidrio forra y acicala sus prisiones burocráticas— con cornisas barrocas de piedra; y los que revisten los soportes de hormigón armado con ladrillo.¹⁸⁰

Del texto de Miranda queremos extraer dos elementos que se consideran relevantes en la posición que se toma desde esta investigación. Por una parte, de cómo para la arquitectura va a ser imprescindible tener en cuenta la función —la necesidad práctica— para su juicio acerca de la belleza. Si bien es cierto que una “arquitectura escultural” puede llegar a resultarnos “bella” —aunque normalmente suele ser la gente de a pie quien se deja engañar por estas arquitecturas de show—, en cuanto se descubre que no cumple correctamente la función para la que se había diseñado, se destruye la sensación que se tenía de belleza. En segundo lugar, la importancia que se le otorga al orden —orden que proviene de las ideas del arquitecto— de cara al desarrollo de lo bello, frente a lo trivial, arbitrario y aleatorio. Además, este orden no tiene porque ser un sistema rígido y cerrado, sino que puede aceptar ciertas variaciones, siempre que, como afirma Gadamer, no se agreda al núcleo estructural que regía ese mismo orden:

Y ello se corresponde con una de las más antiguas definiciones que existen de lo bello en el arte: «Una cosa es bella si no se le puede añadir ni quitar nada» (Aristóteles). Evidentemente, no hay que entender esto literalmente, sino *cum grano salis*. Incluso puede dársele la vuelta a la definición y decir: la concentración tensa de lo que llamamos bello se revela precisamente en que tolera un espectro de variaciones posibles, sustituciones, añadidos, y eliminaciones, pero todo ello desde un núcleo estructural que no se debe tocar si no se quiere que la conformación pierda su unidad viva. En este sentido, una obra de arte es, de hecho, semejante a un organismo vivo: una unidad estructurada en sí misma.¹⁸¹

¹⁸⁰ ANTONIO MIRANDA, ARQUITECTURA Y VERDAD, PÁG46, ED. CÁTEDRA 2013

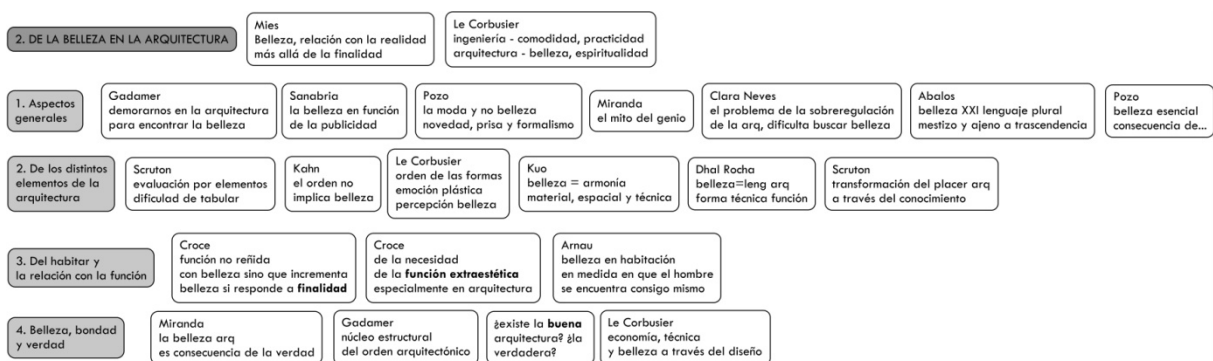
¹⁸¹ HANS-GEORG GADAMER, LA ACTUALIDAD DE LO BELLO 1977, PÁG106, ED. PAIDÓS 1991

En referencia a “la belleza es el resplandor de la verdad” que nombra Mies, la tarea del arquitecto moderno consiste en dejar al descubierto los valores de la belleza que forman parte de la construcción y los materiales. De esta forma, la belleza surge a partir de la tecnología y sus métodos de aplicación, con una construcción sencilla y lógica. Al no someter el material a ninguna voluntad formal que le sea extraña, se presenta con toda su franqueza y logra transmitir la mayor expresividad posible.¹⁸²

Una última pregunta razonable sería si puede ser “buena” la arquitectura sin ser bella. Es un tema complejo, de difícil resolución y conclusión, dado que deberíamos pararnos a establecer qué es la buena arquitectura. De todos modos, tenemos la posición de Kahn, que habla en su artículo de *En este negocio de la arquitectura* sobre que esta misma “no tiene necesariamente que ser bella, lo que quiero decir es que el planteamiento para la resolución de un problema no empieza con la belleza, con la consideración de lo que pensamos que es bello. La cosa empieza con muchas más cuestiones; y si el resultado es la belleza, bienvenida sea; si el resultado es feo pero lleva dentro los elementos de la arquitectura, aún tiene esperanzas de llegar a ser también bello; mediante su aplicación o mediante la selección, podría llegar a ser bello”.¹⁸³ Este punto de vista plantea la evolución de la belleza dentro de un edificio, de pasar de feo a bello. Aún así, parece que no era el tema más importante para Kahn, sino una posibilidad que resultaba agradable en el caso de que sucediera.

Junto a Le Corbusier afirmamos que la arquitectura debe tomar tablas en el asunto de la belleza e ir más allá de la construcción y comodidad de los hombres. Consideramos esto una intuición, ahora sólo queda ver si es posible demostrarlo. Es más, esta belleza no tiene por qué tener un coste, simplemente una aportación –espiritual, siguiendo la cita anterior- por parte del arquitecto al proyecto:

Como el precio de la construcción se ha cuadruplicado, hay que reducir a la mitad las antiguas pretensiones arquitectónicas, y de la mitad para abajo la masa de las casa. Este es, por otra parte, un problema de técnica: se apela los descubrimientos de la industria, se modifica totalmente su estado de espíritu. ¿La belleza? Existe siempre cuando hay una intención y *medios proporcionados a ella*; la proporción no cuesta nada al propietario, sólo al arquitecto.¹⁸⁴



¹⁸² FRITZ NEUMEYER, MIES VAN DER ROHE. LA PALABRA SIN ARTIFICIO, PÁG234, ED EL CROQUIS 2000

¹⁸³ ALESSANDRA LATOUR, LOUIS I. KAHN, PÁG70, ED EL CROQUIS 2003

¹⁸⁴ LE CORBUSIER, HACIA UNA ARQUITECTURA 1923, PÁG 201, ED APÓSTROFE 1998

2.1 DEFINICIÓN DE ARQUITECTURA

...la arquitectura en realidad no existe. Solo existe cada obra concreta de arquitectura. Donde existe la arquitectura es en la mente. Un hombre que hace una obra de arquitectura la hace como una ofrenda al espíritu de la arquitectura, un espíritu que no conoce ningún estilo, que no conoce ninguna técnica ni ningún método; que tan solo espera lo que él mismo presenta.¹⁸⁵

Esta afirmación que hace Kahn en sus *Conversaciones con estudiantes* de 1964 será de vital importancia a la hora de establecer una definición de la arquitectura y para posteriormente relacionarla con la belleza. Si bien es cierto que esta tesis es fundamentalmente teórica, cuando valoramos lo bello, nos enfrentamos a objetos concretos y reales. Por ello consideramos posible que tal vez la Arquitectura, como elemento abstracto, al final solo puede existir en el mundo de la idea, así como en la conjunción de las innumerables obras que han formado parte de la humanidad. Sin embargo, intuimos la importancia de la esencia en la Arquitectura, de aquello que debe ser y a lo que debe estar destinada, aún en cada obra en particular para cada espacio-tiempo.

En su misma esencia radica el hombre, como finalidad del objeto arquitectónico. No podemos olvidar que el centro de la arquitectura es la persona. Sin ser humano, la arquitectura se convierte en ruina, espacio despoblado, materia sin finalidad. Por ello, en la propia definición de la arquitectura debería venir inscrito esta finalidad y teleología hacia al hombre. Más aún en relación con la belleza, puesto que sin una persona que la disfrute, esta carece de sentido. Y el hombre, cuando entra en relación con la arquitectura, la habita, y con ello le da vida.

...la arquitectura no sólo es arte, es también servicio. De ahí la importancia de valorar también los aspectos simbólicos propios de nuestra cultura y de nuestro tiempo.¹⁸⁶

Para cubrir las necesidades de cada cultura, el espacio arquitectónico se transforma de modo particular para cada caso en un lugar atemperado para la vida¹⁸⁷, que defiende al hombre de las inclemencias climatológicas y a su vez, le permite habitar. Pero la habitación va más allá de un espacio protector, puesto que está enraizado al propio hombre y a su cultura, a su espacio y a su tiempo, permitiéndole desarrollar la sociedad. En nuestro tiempo contemporáneo, el habitar vive una dualidad marcada por el contraste entre los ritmos impuestos por la industria, que tiene un interés en fabricar objetos seriados, y el ritmo del propio hombre y su voluntad de desarrollarse individualmente. Del saber conjugar estos elementos surge o no la buena habitación¹⁸⁸. Sin embargo, la Arquitectura no se completa totalmente con la habitación. Así pues, mientras que la habitación es un hecho cotidiano, Arnau considera que la arquitectura es un hecho estético. Basándose en la dialéctica de Lukacs, esgrime que la arquitectura es el resultado de síntesis entre el principio inmediato y cotidiano de habitación junto con la aplicación de la técnica¹⁸⁹.

Un nivel de estudio siempre interesante para tratar de desentrañar una definición es la etimología. Se observa la conjunción de dos partes en la palabra Arquitectura: *archi* y *tectum*. La segunda esta mucho más presente en la esencia de la palabra Arquitectura, haciendo referencia a su hecho tectónico, mientras que para la primera, se puede entender bajo distintos puntos de vista: la cúspide, el vértice,

¹⁸⁵ ALESSANDRA LATOUR, LOUIS I. KAHN, PÁG181, ED EL CROQUIS 2003

¹⁸⁶ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG41, ED EUNSA 1976

¹⁸⁷ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG6, SPUPV-94.241

¹⁸⁸ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG34, SPUPV-94.241

¹⁸⁹ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG6, SPUPV-94.241

lo superlativo... pero la que más se ajusta a aquella definición que estamos buscando es “algo más que”, puesto que entendemos que la arquitectura va más allá de la mera tectónica¹⁹⁰.

Quizás este *algo más que* es el motivo por el cual Le Corbusier le otorga al arquitecto la capacidad de trabajar en pos del hombre, cubriendo sus necesidades espirituales, intelectuales, culturales... mientras que la faceta del ingeniero correspondería al desarrollo de la tectónica y el conocimiento de las leyes físicas:

ARQUITECTO (azul)	INGENIERO (rojo)
Conocimiento del hombre	Conocimiento de las leyes físicas
-necesidades espirituales, -necesidades intelectuales, -necesidades cívicas -necesidades sociales, -necesidades familiares, -necesidades fisiológicas, -necesidades materiales.	-la materia bruta, -la ley de la gravedad y la estática, -la resistencia de los materiales, -las hipótesis del cálculo, -el cálculo en sí.

191

Todas estas necesidades basadas en el conocimiento del hombre, junto con la Belleza, son las que llevan a ese “más allá” de la mera tectónica. No solo basta con elegir los materiales y construir los edificios, además deben aportar una cualificación especial que haga que el hombre los valore.

Retomando el segundo componente, la tectónica alude al techo, y también a la construcción. No entraremos en este apartado en las diferencias planteadas por Semper entre lo tectónico y lo estereotómico, así que únicamente valoraremos la importancia que tiene la construcción para la arquitectura, al menos para poder valorarla en su totalidad y no únicamente en el papel:

La tectónica alude al **tectum**. La raíz latina, de origen griego, —**tekto-nikos**: lo que concierne a la construcción— es determinante: la tectónica aborda la cuestión del **techo**, o cubrición del espacio, y da lugar a la **tektosyne** o **arquitectura**.¹⁹²

De hecho, es fundamental observar como es la cubrición —y no así tanto los muros, barreras físicas y visuales- los que encierran físicamente el espacio. Esta experiencia ha sido aún más desarrollada en la arquitectura contemporánea, con tan excelentes ejemplos de Mies —la *Neue Nationalgalerie* en Berlín- y otros grandes arquitectos.

El techo denota lo urgente, y connota, a la vez, lo definitivo. Determina lo que es y lo que no es una morada. De Sica, en un filme de la época neo-realista, narra la epopeya de una familia pobre que ha de ganar la legitimidad de su chabola mediante un **teito** en el espacio de una noche, a cubierto, por la oscuridad, de la legalidad urbana. La cerca no crea derecho, pero el techo hace morada.

Un techo **segrega** espacio. Ciertos ritos lo requieren para sellar, mediante él, un espacio sacro: función de **palio**. Bajo palio, el espacio, a ojos litúrgicos, muta: se hieratiza.

Basta un pilar —el menhir— para **marcar** el espacio. Es suficiente un muro para **dividirlo**. Pero **segregarlo**, éste es el **salto cualitativo**, exige un techo. Un huerto cerrado es un acotado en el lugar, suelo sustraído a él, pero no diverso de él. Un cobertizo, en cambio, es espacio a cubierto, guardado. Connota seguridad e inmunidad a las intemperies: seco cuando llueve,

¹⁹⁰ JOAQUÍN ARNAU, ARQUITECTURA ESTÉTICA EMPÍRICA, PÁG89, ED ETSAV UPV 1975

¹⁹¹ LE CORBUSIER, LA CASA DEL HOMBRE 1942, PÁG24, EDITORIAL APÓSTROFE 1999

¹⁹² JOAQUÍN ARNAU, ARQUITECTURA ESTÉTICA EMPÍRICA, PÁG90, ED ETSAV UPV 1975

sombreado bajo el sol. Y la segregación tectónica es reflejo, o mejor, huella social.

La segregación de espacio arquitectónico asume la estructura económica de la sociedad y la formaliza. El techo, por tanto, posee la virtud que hace posible la objetivación en el espacio de los contenidos físicos, biológicos y sociales propios de las arquitecturas.¹⁹³

Observaremos también el enfoque sobre la tectónica aportado por Kenneth Frampton. Esta deriva de la palabra griega *tekton*, que significa carpintero o constructor. Este término evolucionará a partir del siglo V D.C. desde algo más físico y específico hacia una noción más genérica del hacer, incluyendo la idea de *poesis*. Frampton hace referencia a un estudio de Adolf Heinrich de 1982, donde lo “tectónico se convierte en el arte de las uniones”, no solo de partes constructivas sino también como composición de objetos. Según Frampton, también es vital la diferencia que establece Karl Bötticher en su *Die Tektonik der Hellenen* donde separa entre la *Kernform* —núcleo estructural formado por vigas de madera- y la *Kunstform* —o las representaciones artísticas en el templo griego-.¹⁹⁴

Tras este breve análisis etimológico, y conscientes de que queremos buscar este “algo más que la construcción”, trataremos de centrarnos en una definición propia de la arquitectura siempre con miras a establecer una relación con todo el trabajo que hemos realizado previamente sobre la Belleza. Evidentemente, existen muchas formas de definir una cuestión. Por ejemplo, la RAE define la arquitectura de una forma muy escueta: “arte de proyectar y construir edificios”. Sin embargo, y aunque coincidimos con la RAE de que la arquitectura forma parte del mundo del arte —quedaría discutir si podemos incluir todas las arquitecturas en la categoría de arte-, esta definición no nos permite un análisis más profundo, intención de esta tesis, en relación con la Belleza. Así pues nos disponemos a tratar de separar aquellos elementos que conforman la arquitectura para poder analizarla de forma más exhaustiva.

Dado que vamos a emplear esta herramienta taxonómica por la capacidad de profundización que aporta, consideramos conveniente comenzar por la definición de la arquitectura que hace Vitruvio, puesto que posteriormente la gran mayoría hasta la contemporaneidad lo han utilizado de modelo, si bien cambiando algunos matices. Margarita Fernández expone en su libro como debían de ser los edificios para él:

Se busca en todos (los edificios) solidez, utilidad y belleza.

La Solidez depende de la firmeza de los cimientos, asentados sobre terreno firme, sin escatimar gastos y sin regatear avaramente los mejores materiales que se puedan elegir.

La Utilidad resulta de la exacta distribución de los miembros del edificio de modo que nada impida su uso, antes bien cada cosa esté colocada en el sitio debido y tenga todo lo que sea propio y necesario.

La Belleza de un edificio depende de que su aspecto sea agradable y de buen gusto por la debida proporción de todas sus partes¹⁹⁵

Frente a esta continuidad de los valores vitruvianos durante gran parte de la historia, Bernard Tschumi —así como otros autores- propone su paulatina desaparición dentro del pensamiento arquitectónico del siglo XX:

¹⁹³ JOAQUÍN ARNAU, ARQUITECTURA ESTÉTICA EMPÍRICA, PÁG91, ED ETSAV UPV 1975

¹⁹⁴ KENNETH FRAMPTON, STUDIES IN TECTONIC CULTURE, PÁG3-4, ED THE MIT PRESS 1995

¹⁹⁵ MARGARITA FERNÁNDEZ, LA TEORÍA CLÁSICA, PÁG71, SPUPV 1999

El siglo XX ha quebrantado la trilogía vitruviana, por arquitectura que no podía permanecer insensible frente a la industrialización y preguntas radicales sobre las instituciones (como familia, estado o iglesia) en el cambio de siglo. El primer término –apariencia atractiva (belleza)- desapareció lentamente del vocabulario, mientras la lingüística estructural se apoderó del discurso formal de los arquitectos.¹⁹⁶ T.A.

La belleza que tanto buscamos en esta Tesis es de los primeros conceptos que la modernidad hizo desaparecer. Posteriormente, el término de estabilidad estructural o solidez vitruviana desaparece para Tschumi durante los años sesenta sin que nadie se dé cuenta o discuta por ello, puesto que el consenso de aquel entonces –y que ahora estamos comenzando a rebatir- es que cualquier cosa podía ser construida, con tal de que se pagara por ello. Quizás por ello disminuyó en gran manera la cuestión de la estructura en los cursos de arquitectura y las revistas¹⁹⁷. El último término de utilidad pasa a ser comprendido desde un punto de vista evolutivo, cambiante y adaptable a cada momento, con lo cual, el concepto de funcionalidad concede en muchos casos la importancia a la versatilidad que disponga el proyecto, más que una impecable función.

A pesar de estos comentarios de Tschumi, consideramos que la validez de la teoría vitruviana continúa vigente hoy día, si bien adaptándola a la contemporaneidad, salvando incluso el nutrido aparato crítico existente. En estos pensamientos también concluye Juan Miguel Otxotorena, que observa cómo Christian Norberg-Schulz transforma y multiplica en más dimensiones los elementos vitruvianos: los aspectos pragmáticos, formales y técnicos se pueden observar como dimensión formal, funcional y técnica de la arquitectura¹⁹⁸. A estos también añade toda una serie de dimensiones que puede ser interesante tenerlas en cuenta en el análisis de la arquitectura:

- la denominada dimensión espacial, considerada como preeminente en sí y como la auténtica clave de la interpretación de la arquitectura en algunas de las lecturas de su historia comprometidas con el discurso moderno...
- la dimensión comunicativa, significativa o simbólica...
- o la denominada dimensión habitativa, cuya mención pretende superar tanto la eventual dicotomía entre función y forma cuanto las lecturas formalistas que pudieran hacerse de ella... para subrayar lo que sería su destino propio a partir de una consideración global del ser humano a las aportaciones de las perspectivas existencialistas.¹⁹⁹

En el capítulo 2.1.3. *Componentes de la arquitectura* se tratan con más profundidad las descomposiciones taxonómicas de la Arquitectura en elementos. De esta forma de proceder contenemos la extensión de este capítulo así como nos permite ofrecer una visión más sintetizada de aquellos elementos que hemos considerado más esenciales para definir la Arquitectura, aún siendo conscientes de que la conformación de la misma entraña más realidades que las que aquí vamos a ofrecer. El haber elegido un número más reducido de parámetros –en nuestro caso tres- nos permitirá un estudio más exhaustivo de los mismos, mientras que aquellos otros que también forman parte de la Arquitectura trataran de vincularse a los mismos con un carácter más auxiliar.

¹⁹⁶ Cita original: "The twentieth-century has disrupted the Vitruvian trilogy, for architecture could not remain insensitive to industrialization and the radical questioning of institutions (whether family, state, or church) at the turn of the century. The first term –attractive appearance (beauty)- slowly disappeared from the vocabulary, while structural linguistics took hold of the architect's formal discourse." BERNARD TSCHUMI, ARCHITECTURE AND DISJUNCTION 1998, PÁG108, MIT PRESS 1999

¹⁹⁷ BERNARD TSCHUMI, ARCHITECTURE AND DISJUNCTION 1998, PÁG109, MIT PRESS 1999

¹⁹⁸ JUAN M. OTXOTORENA, LA CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA, PÁG57, ED T6 1999

¹⁹⁹ JUAN M. OTXOTORENA, LA CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA, PÁG57, ED T6 1999

A modo introductorio, parecen evidentes hoy en día los componentes artísticos y científicos —o tecnológicos— dentro de esta disciplina, pero también resulta imprescindible remarcar el aspecto humanístico o cultural que interviene dentro de ella. De esta forma, se considera que la arquitectura está condicionada por estos tres factores, siendo todos ellos necesarios para el desarrollo de la misma:

ARQUITECTURA		
ARTE	CIENCIA	HUMANISMO

De la arquitectura como una conjunción de arte, ciencia y humanismo se puede obtener un paralelismo con aquellos elementos que se van a considerar como esenciales para la arquitectura:

ARQUITECTURA		
ESPACIO	MATERIA	FUNCIÓN

Estos elementos que observamos para la arquitectura no son compartimentos estancos, sino que se interrelacionan entre ellos y con otros que hemos tenido que declarar como auxiliares para dar lugar al todo que es la arquitectura. En ellos podemos observar, a pesar de que posteriormente los describiremos con mayor profundidad, como la *materialidad* de la arquitectura la podemos conjugar con la *solidez* que hablaba Vitruvio, mientras que la importancia que le damos a la *función* estaría relacionada con la *utilidad*. A diferencia de este, consideramos que la belleza está inscrita en cada uno de los apartados que conforman la arquitectura. El espacio que introducimos nosotros, como veremos más adelante, lo consideramos completamente esencial tanto en la potencialidad como en la teleología de la arquitectura.

Así pues, en primer lugar trataremos de descubrir la vinculación del espacio con la esencia de la arquitectura. Desde nuestra posición lo consideramos esencial, puesto que es “la misión” de la arquitectura, y aquello con lo que parece diferenciarse de las otras artes e ingenierías en cuanto a lo que aporta al mundo. De forma similar opina Arnau:

El Movimiento Moderno de la Arquitectura, que configura en Europa la Bauhaus en la década de los años 20 de este siglo, afirma que la esencia de la Arquitectura consiste en el espacio. Esa convicción, sin embargo, no se da a lo largo de su historia y se decanta tan sólo cuando el espacio empieza a presentirse o a verificarse como problema. En todo caso, esa intuición parece que se convierte en conciencia occidental a partir de la época del Barroco.

El espacio es una categoría del pensamiento, necesaria para el entendimiento de la realidad que nos rodea. El pensamiento humano, que se identifica en el lenguaje, no ha dado un solo paso en su historia sin que el espacio le haya salido al paso.

El espacio es, pues, una condición del pensamiento, porque lo es de la naturaleza que sustenta el pensamiento. Y en ese sentido, la intuición del espacio es tan antigua como el hombre mismo.

Por la misma razón, el espacio constituye una condición de la Arquitectura, porque lo es del lugar y de la habitación que la sustentan. Pero la Arquitectura antigua no se cura de él, porque lo supone.

No concierne a lo positivo de la Arquitectura, sino a sus supuestos. Es previo a ella. Y previo a todo lo demás. No le concierne, pues, de modo específico, sino genérico, como le conciernen la vida o el hombre.

Por eso, la Arquitectura, antigua y clásica, parte de él, pero no para en él. El parar en él sucede cuando la crisis, que es estrechez, de la habitación humana lo convierte en problema. Desde ese momento, lo que no ha sido cuestión se pone en cuestión. Y se valora, por encima de todo, el ámbito que crea la arquitectura, como espacio propio, segregado del espacio común de la naturaleza y el mundo.²⁰⁰

Tras observar la esencialidad del espacio arquitectónico, centramos nuestra mirada en aquel elemento que lo dota de realidad: la materia. Sin ella, la arquitectura es papel, virtual y teórica, incapaz de cumplir su función respecto al hombre. Así pues la Arquitectura es la realidad unificada entre la Idea o Proyecto y su Construcción material.

La incidencia de la materia en la Arquitectura, bajo la especie del material, es connatural y decisiva. Ninguna otra arte cuenta con un acopio semejante de materiales, y consecuentemente de costos, que determinan sus cualidades y sus formas. Ellos constituyen la substancia de la práctica de la Arquitectura, indispensable para su completa realización.

La Arquitectura, afirma Vitruvio, es teórica y práctica. Y ambas cualidades le son consubstanciales. Sin el supuesto teórico, la Arquitectura se degrada a la rutina de la Construcción. Sin su realización práctica, la Arquitectura se reduce a pura fantasmagoría.

Pues bien: la práctica de la Arquitectura se sustenta en sus materiales y en las cualidades y condiciones que ellos implican. Por medio de ellos, la Arquitectura se realiza.²⁰¹

Finalmente, la función es la que dispone la arquitectura al servicio del hombre. No tendría sentido, al menos a priori, crear arquitecturas que no tuvieran en consideración que van a ser habitadas. Además, así como el espacio y la materialidad se pueden escapar o superar los conocimientos de los observadores, la función puede ser vivida por todo sujeto:

Porque la función pone al habitante, esto es a la especie humana, en el centro de su atención. Por medio de la función servida, la Arquitectura se inserta en el ejercicio común de la habitación que es parte esencial de la vida misma.

El juicio de la función en la arquitectura concierne al profano y no al técnico o al profesional: es objeto de sufragio universal. Y el veredicto atañe a la bondad de la arquitectura y no a su consistencia lógica -la estructura- o a su cualidad estética -el arte-.²⁰²

Además de ser arte, todo edificio tiene una necesidad de desarrollar una función, una tipología o una actividad concreta, elemento que se desmarca de otras actividades artísticas y nos dificulta poner en valor la función en la arquitectura como objeto de la belleza:

El primero entre esos rasgos diferenciadores es la utilidad o función. Los edificios son lugares donde los seres humanos viven, trabajan y rinden culto, y ya desde el principio las necesidades y deseos que un edificio está destinado a satisfacer le imponen una determinada forma. Mientras que no es posible componer una pieza inicial sin la intención de que sea escuchada y por ello apreciada, es perfectamente posible trazar un edificio sin la intención de que sea contemplado —es decir, sin la intención de crear un objeto de interés

²⁰⁰ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG130, SPUPV-94.241

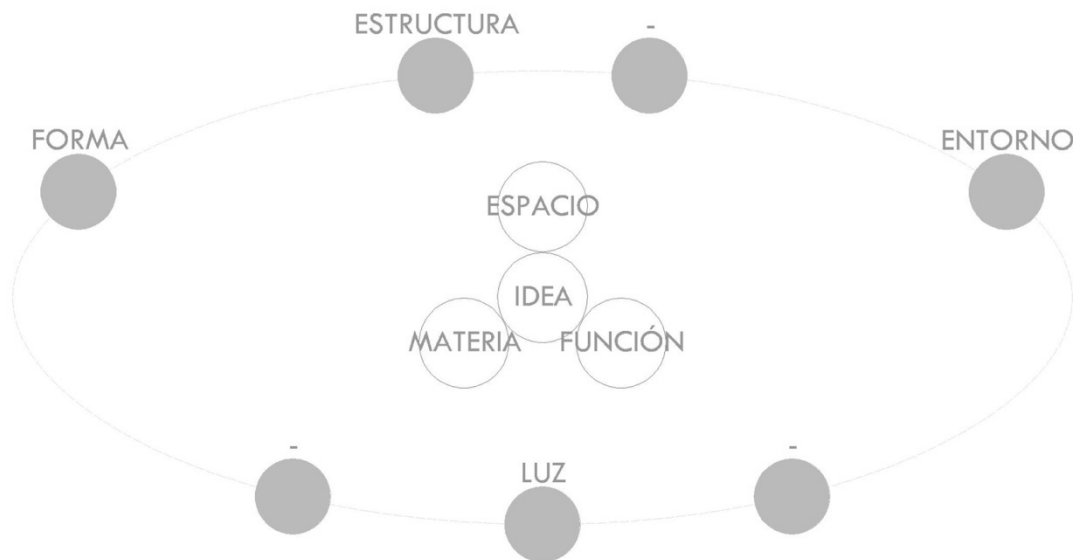
²⁰¹ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG118, SPUPV-94.241

²⁰² JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG56, SPUPV-94.241

estético—. Pero incluso cuando se pueden aplicar en arquitectura criterios «estéticos», seguimos hallando una marcada asimetría con las otras formas artísticas.²⁰³

Así pues, y a modo de resumen consideraremos *la arquitectura como la proyección y construcción de todo espacio que tenga como misión desarrollar una función.*

Repetimos que se es consciente de que la arquitectura dispone de muchos más componentes, algunos tan remarcables como puede ser la luz o el lugar. Sin embargo, estábamos buscando una definición que fuera lo más esencial posible. Estos otros elementos que también forman parte de la arquitectura no los ignoraremos, sino que los trataremos más adelante. Proponemos el siguiente esquema gráfico como formalización visual de los elementos que hemos considerado esenciales, junto a aquellos que ayudan a completar la Arquitectura:



Habiendo dispuesto una definición propia de la Arquitectura, trataremos de relacionarla ahora con la que habíamos establecido de la Belleza. En primer lugar aparece la Idea. Esa idea capaz de conceder orden al objeto, en este caso, arquitectónico. Así pues el resultado de la belleza puede derivarse de cómo la idea se exprese a través de los espacios que se dispongan en el objeto y si la materialidad conjuga realmente con esta idea. La función, en sí misma teleología y finalidad de la arquitectura habitada, también debe responder frente a la noción de idea.

Junto con la idea de belleza aparecían las referencias al esplendor de la verdad y al esplendor de la bondad. Así pues, y sin ser el objetivo de esta Tesis, intuimos que también la verdad y la bondad pueden aportar belleza a la Arquitectura. Una cuestión distinta es determinar cómo esto es posible. Aún así, y quizás porque se ha tratado más en el movimiento moderno, sí podemos hablar de la sinceridad material. Es cierto que cuando uno descubre que un material es falso puede derrocar su percepción estética respecto a lo que estaba contemplando. También, para cada finalidad concreta, hay unos materiales que se adaptan mejor que otros, y de ahí podríamos hablar de su bondad.

²⁰³ ROGER SCRUTON, LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA 1979, PÁG15, ED ALIANZA FORMA 1985

Esta Idea, como decíamos, precisa materializarse. La arquitectura realmente cobra valor cuando llega a su construcción. Es en la construcción donde la arquitectura demuestra realmente su capacidad transmisora, y entre otras cosas, puede sobresalir como elemento bello. La Idea y la materia deben coordinarse, puesto que la segunda está sometida a las leyes naturales –como bien decía Le Corbusier-, y por lo tanto debe responder a sus posibilidades físicas tanto de la propia instrumentalidad del material como a la gravedad. La Arquitectura, arte fantástico por su capacidad de expresión, pierde conexión con la realidad si únicamente se queda a nivel proyectual. Se observa en este caso la importancia que tiene la idea como elemento transmisor a la hora de elegir la materialidad del edificio. A su vez, esta idea debe imponer un orden a la materia. Por su naturaleza, el orden se introduce a través de la geometría que conforma el espacio y la materia que lo circunda. Si no existe orden, la composición es aleatoria, y por ello, mucho más difícil que resulte en última instancia bella.

En relación a la materia, vamos a negar que lo caro sea más bello –al menos a priori-. En el arte, como bien dice Loos en *Ornamento y Delito*, no vale más un kilogramo de oro que uno de piedra. Así pues, el valor del material artístico entendemos que se destila de su capacidad de expresión y no de su precio de mercado. Aún así, bien es cierto que con un presupuesto más holgado es posible ofrecer soluciones técnicas que serían inviables con una asignación económica más reducida.

Hemos considerado que la esencia del objeto arquitectónico deviene de la conjunción espacio, materia y función. Por correlación, apreciamos que estos parámetros son los que pueden expresar de forma esencial la belleza. Vinculado a la esencia del objeto debe darse la unidad entre forma y contenido, donde la arquitectura, a través de las formas que otorga a sus materiales debe dar respuesta a lo que debe contener: la habitabilidad de la función para la que ha sido construida.

Pasamos ahora a la vinculación de los aspectos subjetivos con la arquitectura. Ya en el capítulo 1.1.2 *La belleza objetiva-subjetiva* habíamos hablado de la capacidad de comunicación de la arquitectura, interrelacionando las subjetividades que conforman tanto al arquitecto como al observador. Del arquitecto hablaremos más en el proceso de la arquitectura, y aquí observaremos brevemente algunos aspectos que afectan al observador. De las tres dimensiones con las que tratábamos –emocional, intelectual y cultural- debemos ser conscientes de algunos aspectos que nos permitirán comprender mejor la belleza.

En un primer estado consideramos que el hombre percibe la belleza de la arquitectura a través de la belleza emocional, independientemente de sus conocimientos. El observador, para un mejor juicio de la belleza, debe ser consciente de su estado anímico. Para el proceso de creación es interesante conocer las leyes de la percepción, como se agrupan los conjuntos o cual va a ser el resultado del objeto arquitectónico para saber cómo se va a transmitir al sujeto observador. Hoy en día podemos trabajar con programas de realidad virtual que nos permiten tener un resultado bastante preciso de cómo resultará el objeto arquitectónico –si bien también puede ser una herramienta de falsedad al mostrar el edificio según el interés proyectual y no como realmente se construiría-. Estimular la percepción del observador, con la idea como base de la transmisión del mensaje, puede dar lugar a la belleza. Además, en los procesos perceptuales observábamos la importancia que tiene la atención. La atención supone una elección, eliminar aquello que no interesa para centrarse en lo que nos atrae, y pone en valor aquello que nos agrada. A priori, podemos afirmar que la arquitectura bella nos atrae, y hace que obviemos otros elementos arquitectónicos en pos de aquel objeto que llama nuestra atención.

Por ello, y como herramienta de contraste entre unos objetos y otros, observamos que las elecciones que hacemos en relación hacia dónde va dirigida nuestra atención pueden ser un indicador de aquello que nos resulta bello –aunque también puede ser cierto que nuestra atención se centre en un detalle horroroso–.

Tomando ahora la belleza intelectual, y después de las distinciones que hacíamos entre teoría contextualista y aislacionista, reconocemos la importancia de observar la obra arquitectónica teniendo más conocimientos sobre la misma y su contexto. Conocer, tanto la obra arquitectónica como el lugar en el que se implanta, nos puede ayudar a adentrarnos en la idea y en la solución concreta que se ha tomado. Además de todo esto, tanto aspectos humanísticos como otros más técnicos pueden ayudarnos a apreciar la belleza de elementos, que si bien no son el total de la obra en todos los casos, pueden hablar de belleza, como cierto detalle arquitectónico que merece poner de relieve, bien por su diseño, bien por el contexto en el que se realizó. La belleza intelectual también nos ayuda, tanto en los procesos de creación como en los de percepción, a trascender la realidad y alcanzar la abstracción. De esta forma es como se accede a las ideas. Por situar un ejemplo, si tomamos la iglesia de San Andrea al Quirinale en Roma, puede que la ornamentación nos distraiga. De ahí que abstraer el espacio, contextualizarlo en su momento, observar como la luz accede a ese espacio que de forma abstracta hemos eliminado su colorido y ornamentación, puede llegar a evocar en nosotros la belleza. También es cierto que algunas personas encontrarán belleza en la ornamentación, pero tanto más disfrutarían si destilaran de forma más abstracta el maravilloso espacio que está construido.

Queda por evaluar la dimensión cultural del hombre. Veíamos que tanto el arquitecto como el observador –con la dificultad de englobar a todos los observadores por su diversidad– se ven afectados por la cultura en la que cohabitan. El movimiento moderno ha tratado de buscar un lenguaje mucho más universal y adaptable a cualquier parte del globo. Sin embargo, merece la pena plantear qué pasaría si todo el mundo dispusiera de una arquitectura según el movimiento moderno: vidrio, acero y hormigón. Contando con que la afirmación anterior no hace justicia a la aportación del movimiento moderno, se descubre que esto daría seguramente como resultado ciudades idénticas y frías. Manhattan es maravilloso porque es prácticamente único, a pesar de los intentos de réplica en otras ciudades. Al final, tenemos la intuición de que las diferencias entre las personas las hacen bellas. Igualmente, y dado que cada cultura es diferente, encontramos importante que la arquitectura tenga la capacidad de responder a cada cultura concreta –y consideramos mejor con lenguaje moderno–, respetando y poniendo en valor los mejores valores de esa cultura.

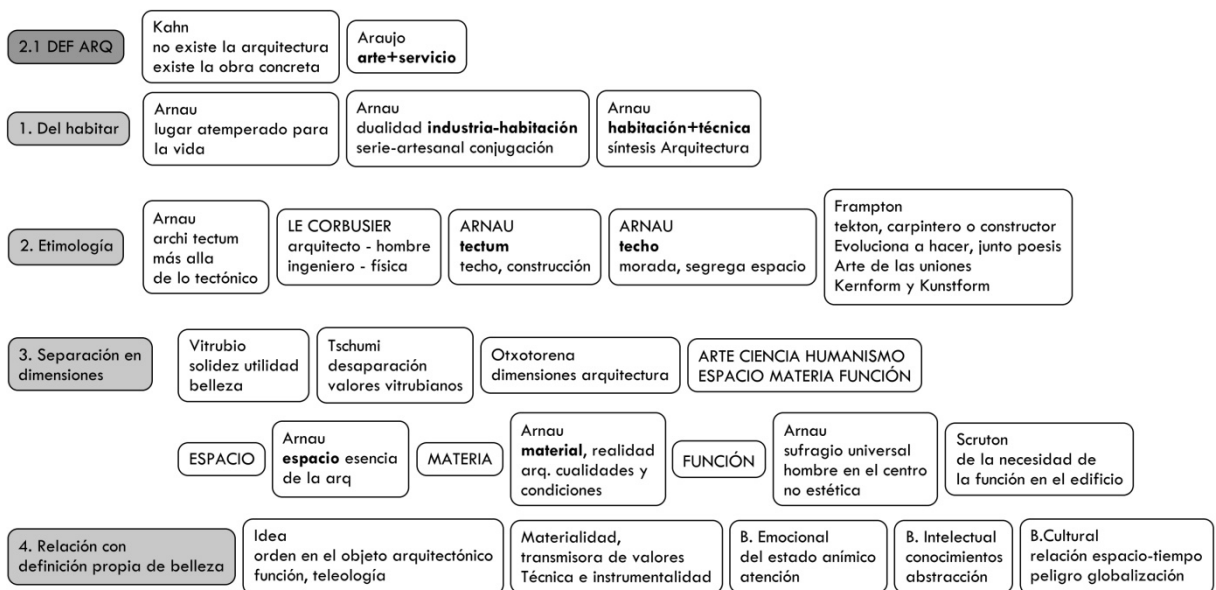
El factor cultural –que a pesar de la globalización, difiere de unas a otras ciudades– implica la dificultad de universalidad de la belleza. A su vez se incorpora la variable tiempo, que afecta tanto a los arquitectos, edificios junto con su entorno y a los observadores. Al final, la arquitectura se construye en un espacio-tiempo concreto, que debido a nuestra realidad contemporánea varía a velocidad vertiginosa. Consideramos que en última instancia, lo que permanece es el orden:

La Arquitectura se concibe como orden en el espacio y en el tiempo. Desde la más remota antigüedad, se vincula la Arquitectura al principio de orden en el mundo. Vitruvio proclama el orden como la primera cualidad de la Arquitectura. Por medio del orden de la Arquitectura, el Hombre crea una imagen del Mundo lo entiende- y toma posesión de él.²⁰⁴

En los siguientes subcapítulos trataremos algunos aspectos que si bien los consideramos importantes para la definición propia que estamos haciendo de la arquitectura, hemos resuelto extraerlos y tratarlos por separado para ofrecer una visión más certera de ellos.

²⁰⁴ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG18, SPUPV-94.241

1. Relación arte-arquitectura. Ya hemos nombrado en varias ocasiones esta relación. Aquí trataremos de analizar como de ella misma se puede extraer belleza o descubrir la falta de la misma.
2. Visión contemporánea. Si bien estamos tratando continuamente con la arquitectura contemporánea, trataremos de unir los frutos de la contemporaneidad con su vinculación a la belleza.
3. Componentes de la arquitectura. En el presente capítulo hemos dispuesto como componentes esenciales el espacio, la materia y la función. Será en este sub-apartado donde expondremos el análisis que hemos realizado para tomar esta decisión, así como estudiaremos estos tres elementos de forma más específica y trataremos de observar cómo se relacionan con la belleza.



2.1.1 RELACIÓN ARTE-ARQUITECTURA

1. f. Arte de proyectar y construir edificios.²⁰⁵

La Real Academia Española de la Lengua no tiene ninguna duda al respecto. La Arquitectura es un arte. Y si miramos la historia, la encontramos ligada durante mucho tiempo, tanto a nivel de estudios como profesionalmente, a las Bellas Artes. En sí, es un arte porque va más allá de sus cualidades funcionales. O al menos, debería trascenderlas para buscar la Belleza.

Para la definición de arte tomábamos la de Tatarkiewicz: actividad humana consciente, capaz de expresar y construir, y que esto produzca una emoción en quien lo contempla. Una vez más encontramos la importancia de la idea, puesto que vemos necesario el uso de la razón para poder desarrollar de forma consciente la actividad de la creación. A su vez, precisamos de la razón para dotar a la Arquitectura de aquellos espacios, materiales y disposiciones funcionales que más le ayuden a llegar, a cada edificio concreto, a lo que debe ser.

La Arquitectura, como arte, pone en valor aquello que antes carecía de importancia. El mármol o el acero se precian en su puesta en obra, al menos de forma artística. Y en la conjunción de materiales unidos bajo una idea proyectual, se da lugar al espacio arquitectónico, es decir, a la Arquitectura. Lo que antes no era, ahora, por su orden y construcción, es.

Pero hoy en día aparece una nueva interpretación de este término al hacerse una distinción entre la realidad referida y la realidad del propio objeto artístico. El arte «puede copiar» una realidad; pero el propio cuadro se constituye él mismo, al hacerse, en una realidad: la obra de arte supone creación. Creación *ex-novo*, no *ex-nihilo*, puesto que se apoya en materiales y medios existentes. Y la realidad se enriquece con un nuevo objeto que tiene un valor «propio», y no sólo «por lo que representa».²⁰⁶

Sin intensificar en ello, sobre todo porque lo analizaremos más adelante, consideramos que la aportación fundamental y esencial de la Arquitectura al mundo del arte es el espacio. Es, casi, su misión teleológica. Porque el habitar precisa de espacio. A pesar del valor que tenga la materia en sí misma, sino se dispone para dar lugar a un espacio habitable, no deja de ser materia. No trasciende para convertirse en arquitectura. Y si el espacio es la esencia, entonces resulta inexorable su búsqueda y su puesta en escena como principal valor.

Si bien la arquitectura es un arte, no podemos decir que todos los edificios sean arte. Es más, afirmamos sin ningún remordimiento que estamos rodeados en nuestras ciudades de edificios feos. Mediocres, anodinos, inexpresivos. Intuimos que, aparte de las razones socioeconómicas y de máximo beneficio impuestas en abundantes casos, en muchos tiempos y lugares los arquitectos han olvidado que la arquitectura es un arte. Estos edificios funcionan, y por lo general, no se caen. Sin embargo, no aportan nada a la cultura arquitectónica. En general, la arquitectura se ha depreciado como arte y podría haber sido, si se hubiera seguido pensando en ella de forma artística, un estandarte del arte contemporáneo, llenando cada espacio de nuestras ciudades.

²⁰⁵ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 22ED, <http://www.rae.es/rae.html>

²⁰⁶ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG30, ED EUNSA 1976

Porque como dice Plazaola, “el estilo requiere dominar el oficio”²⁰⁷. No el estilo desvergonzado derivado de la moda, sino el estilo como expresión de un lenguaje que se adapta a su tiempo. Este estilo que exigimos rehusa el azar, y a través de la idea, busca la belleza. O no la busca, porque como Danto, consideramos que la belleza no es la única finalidad del arte. Pero a través de las herramientas artísticas, aporta ese “algo más” que puede ser la arquitectura.

La Arquitectura, como arte, se enfrenta a la rivalidad existente entre la representación y la reproducción. En términos generales la arquitectura es una representación que se adapta al lugar y tiempo concretos. O al menos así debería ser. Sin embargo, el mal hábito al corta-pega, las prisas y las formas baladíes hacen dudar de su valor como representación, y por lo tanto, de su belleza. A su vez se aúna el problema de las arquitecturas repetibles o modulables. Reproducciones al fin y al cabo. Si bien es un campo de estudio y realización muy interesante, se observa con carácter general que se ha tendido en esta vía de desarrollo más por la funcionalidad y la economía. Al perder su carácter artístico, en muchos casos, también ha perdido su belleza.

A nuestro modo de ver, la arquitectura va más allá del arte. No porque sea mejor que ninguna de las otras artes, sino por su propia esencia. Es un arte funcional. Porque si pierde su función, pierde su teleología. Viendo la realidad misma de la arquitectura, parece concluyente no tomarla únicamente como una actividad artística, sino como la conjunción de más procesos. Para Minoru Yamasaki, arquitecto de las Torres Gemelas de Nueva York, se establece una clara interrelación entre el arte y la ciencia dentro de la arquitectura:

-señor Yamasaki, ¿qué es la arquitectura para usted: arte o ciencia?

-La arquitectura, hoy, está enormemente ligada a la tecnología. Pero es un arte, ya que debe producir una respuesta emocional a quien contempla un edificio.²⁰⁸

Como explicábamos en la definición propia de arquitectura, la entendemos como una conjunción de actividades artísticas, técnicas y humanísticas. Si alguna de estas falla, pierde su esencia, y con ello, su capacidad de expresar la belleza. Además de esto, resulta que la arquitectura no es una maqueta sobre un stand neutro, sino que convive –dado que busca la habitabilidad y genera sociedad- con todo un conjunto de artes a su alrededor sobre las que afecta y que la afectan a ella misma. Esto aún más dificulta la evaluación de la belleza, porque por lo general no vivimos los edificios desnudos de muebles, personas y demás conjuntos que se hallan tanto en su interior como en su exterior. De ahí quizás muchas veces la obsesión megalómana –en este caso con carácter positivo- por parte del arquitecto de tratar de controlar no solo la arquitectura, sino todo aquello que la circunda y así poder ofrecer una imagen ordenada y de conjunto:

La arquitectura se convierte así en un arte del conjunto. Es intrínseca a ella su infinita vulnerabilidad ante los cambios que se producen en su derredor. Es éste un rasgo que la arquitectura comparte con empeños tales como la decoración de interiores, el vestido y las numerosas actividades cuasimorales y cuasiestéticas que se hallan bajo la noción de gusto.

...

Pero vemos al menos en ella otra de las formas en que la arquitectura se ve limitada por influencias externas. Las cosas tienen que acoplarse entre sí, y con frecuencia la ambición del arquitecto reside no en la individualidad de la forma, sino más bien en la conservación de un orden que es preexistente a su propia actividad. Creo, en efecto, que no deberíamos hablar de la

²⁰⁷ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG466, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

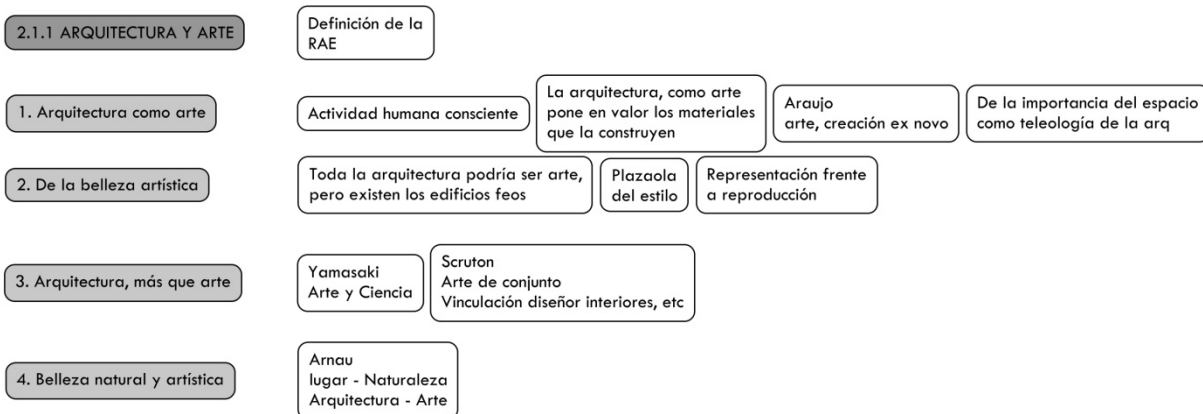
²⁰⁸ MINORU YAMASAKI, ART “LA ARQUITECTURA ACTUAL DEBE ARMONIZAR FUNCIONALIDAD Y BELLEZA” 1974, PÁG34

arquitectura como si fuera una forma artística independiente, separada del urbanismo, de la jardinería, de la decoración y del mobiliario.

Parece, pues, que hemos hallado una vez más un factor que nos aleja de la manera a la que nos sujetamos de ordinario para apreciar el arte, imponiendo unos límites a nuestra actitud ante los edificios.²⁰⁹

En último lugar vamos a tratar de forma escueta, relacionado con la arquitectura, la diferencia entre belleza natural y belleza artística. Ya hemos comentado que entendemos la arquitectura como arte. Sin embargo, y debido a que por naturaleza se implanta en lugares, también tiene una vinculación con la naturaleza. No son pocos los proyectos arquitectónicos que ponen en valor la naturaleza que los circunda. No por ello la arquitectura deja de ser artefacto, aunque en su teleología viene esa vinculación con la naturaleza y el entorno que la rodea. Así pues, podemos entender que en la Arquitectura se conjugan ambas bellezas:

La Arquitectura se vincula a un lugar y vincula un lugar. Por una parte, el lugar la condiciona material y formalmente. Por otra, la Arquitectura transfigura el lugar y lo dota de significado. El lugar es el dato. El Arquitecto lo asume y crea Arquitectura a partir de él. La Arquitectura ayuna de lugar es Utopía: Arquitectura irreal por tanto. El lugar pertenece a la Naturaleza; la Arquitectura pertenece al Arte.²¹⁰



²⁰⁹ ROGER SCRUTON, LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA 1979, PÁG20, ED ALIANZA FORMA 1985

²¹⁰ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG1, SPUPV-94.241

2.1.2 VISIÓN CONTEMPORÁNEA

La arquitectura moderna multiplica las posibilidades de elección, en tanto que la clásica las reduce. La elección origina la angustia, una neurótica "ansia de certidumbre". ¿Qué hacer? No existen tranquilizantes para evitarla. Sin embargo, ¿es que los hay en otros campos? ¿No desencadenan acaso angustia la pintura abstracta y la informal, la música dodecafónica y aleatoria, el arte conceptual?²¹¹

Leyendo la Tesis de Juan María Moreno, se descubre la importancia de la elección en el transcurso del proyecto arquitectónico. Lo cierto es que una arquitectura concreta no puede abarcarlo todo. Cada proyecto tiene sus necesidades, y por ello, el proyectista debe tomar decisiones, elegir aquello que considera más oportuno. Por lo tanto, la anterior afirmación de Bruno Zevi nos habla de la complejidad de la arquitectura moderna. Es cierto que el abanico de posibilidades se han ampliado respecto a tiempos pretéritos, y además, esto ha sucedido a todos los niveles: espacial, material, funcional, estructural... De ahí, que la arquitectura contemporánea sea en parte una liberación –puesto que se pueden tomar muchas más decisiones que cuando se realizaban los edificios según los estilos clásicos- pero a su vez, la probabilidad de errar en la elección aumenta. Quizás por ello disponemos de muchos más ejemplos de arquitecturas nefastas y feas en la actualidad, frente a los vestigios que nos ha legado la historia. Otra visión puede ser que la historia únicamente ha respetado aquellas arquitecturas que son excelentes, y por qué no, en muchos casos bellas. Dado que estamos continuamente tratando de relacionar la arquitectura con la belleza, observamos en este punto que, al haberse ampliado el lenguaje y las posibilidades en la contemporaneidad, el arquitecto debe saber cómo conjugarlos, armonizarlos y finalmente dotarlos de orden para conseguir una arquitectura buena y también, en último lugar, la belleza.

La contemporaneidad de la arquitectura ha venido ligada en gran manera a los desarrollos tecnológicos. La evolución en la construcción, en su mayoría gracias a los aportes de los ingenieros, las nuevas posibilidades estructurales y materiales ha condicionado la arquitectura contemporánea. El desarrollo industrial de materiales como el hormigón, el vidrio y el acero han sido la bandera de la modernidad, y lo consideramos el gran cambio. Evidentemente, no es solo la aparición de estos materiales, sino la correlación que tienen con el lenguaje moderno. Todavía se pueden ver parodias copistas de edificios clásicos realizados de estos materiales.

Y lo cierto es que observando el momento actual se puede ver como el lenguaje sigue variando respecto a los nuevos materiales: plásticos, policarbonatos, maderas prensadas... Sin embargo, es importante recalcar que no se trata del material por el material. De la novedad por la moda, como se pueden observar en tantas arquitecturas que reciben su nombre del material que recubre la fachada. La arquitectura es más que el material con el que se construye.

Eso sí, es preciso decir que las posibilidades materiales amplían las posibilidades de lenguaje de la arquitectura, a todos los niveles: estructural –y por tanto las posibilidades espaciales-, de instalaciones, de recubrimientos... Y de esta forma, podemos afirmar que la arquitectura no se agota, puesto que la investigación en nuevas tecnologías siempre aporta valores nuevos a la arquitectura, como puede ser el desarrollo de la domótica o los edificios inteligentes. Importante recalcar que la belleza de la arquitectura no está tanto en los adelantos tecnológicos, sino más bien en su capacidad de responder a la sociedad coetánea y a las necesidades del proyecto.

²¹¹ BRUNO ZEVI, EL LENGUAJE MODERNO DE LA ARQUITECTURA, PÁG22, ED POSEIDON 1950

Tomando el discurso de Antonio Miranda, podemos observar los tipos de arquitectura que él observa en la modernidad:

Tipos de arquitectura

Arquitectura es organización espacial de la vida humana. Sota pensaba que solo hay dos arquitecturas genuinas: la arquitectura popular, y la arquitectura intelectual; «todo lo demás es vulgar negocio». Sí, la subarquitectura (artística o cultural) que hoy infecta el mundo también es vulgar negocio.²¹²

Podemos hablar de tres tipos de arquitectura: 1) *Prosaica*: la plana prosa urbana habitacional común, que habla del utilitarismo burgués y su razón instrumental; 2) *Artística*, intuitiva y formalista: con obscenas pretensiones plásticas (arquitectura fácil o figurativa que habla del cliente o comitente poderoso); 3) *Poética* o intelectual o abstracta —ni lírica ni narrativa—, porque únicamente habla de sí misma. Solo esta última es auténtica o autocoherente con su propia razón.²¹³

Esta clasificación nos puede ayudar a establecer las relaciones entre los distintos tipos de arquitectura y la belleza. En primer lugar, la arquitectura prosaica o popular nos permite comprender en muchos casos la falta de belleza en las ciudades. En el capítulo anterior intuíamos que la pérdida de la arquitectura como realidad artística había conseguido desarrollar innumerables edificios de viviendas completamente anodinos, donde lo que menos hay es arquitectura. A esta arquitectura popular —caso aparte las edificaciones en zonas rurales, cuyos arcaicos sistemas constructivos responden a su época y sus soluciones entrañan cierta nostalgia que algunos casos nos acerca a la belleza— le falta incorporarle ese algo más que beneficio y explotación del ladrillo. Le falta arte, le falta belleza.

La arquitectura artística de la que habla Miranda también la encontramos desfilando por nuestras ciudades, si bien ahora prolifera menos debido a la crisis económica. Arquitectura del espectáculo y del político, que si bien en muchos casos —y menos mal—, se ha sabido ejecutar una arquitectura excelente llena de lenguaje contemporáneo, en muchos otros simplemente ha sido una exhibición de órdago estructural y pastiche de materiales rimbombantes. La estructura, la complejidad geométrica y el recubrimiento de fachada, que bien pueden ser motivos de belleza, no son suficientes por sí solos para aportar ese algo más que construcción que es la arquitectura.

Finalmente, la arquitectura poética o intelectual, la arquitectura razonada, la arquitectura adecuada a su tiempo y a su espacio. En estas, si bien sabemos que el arte no tiene porque siempre exponer belleza, es donde mayormente, al comprenderlas —y recordamos la importancia de la dimensión intelectual— surge la emoción y la belleza. Estas arquitecturas, en muchos casos incomprendidas por el profano, pueden realmente aportar belleza, fruto de las ideas, de la razón y de la lectura del entorno donde debe construirse.

Estas arquitecturas son las que realmente ensalzan el habitar y hacen que la sociedad se desplace hacia delante. Es Manhattan, repleta de rascacielos, pero cada uno —al menos en gran número de casos—, respondiendo al momento en el que se edifica, y que finalmente acaba formando parte de la cultura de la sociedad donde cohabita. Es la Torre Eiffel, que si bien no podemos contemplarla como arquitectura, es de aquellas obras que van más allá, y al final —a pesar de los intentos por derribarla—, conceden identidad y permanece en la cultura de las sociedades:

²¹² ANTONIO MIRANDA, ARQUITECTURA Y VERDAD, PÁG49, ED. CÁTEDRA 2013

²¹³ ANTONIO MIRANDA, ARQUITECTURA Y VERDAD, PÁG50, ED. CÁTEDRA 2013

Arquitectura es civilidad materializada en el espacio-tiempo: razón civil, razón común, *polis*. Por ello defendemos la arquitectura que nace, crece, convive y trabaja con el *saber común* o Civilización. Así: Santa Sofía en Estambul, o el Narkonfin en Moscú.²¹⁴

Aquello que no podemos olvidar es que la contemporaneidad está enmarcada en un concepto global, y por lo tanto, está en dualidad y contraposición con la historia. De hecho, para que exista modernidad, una arquitectura nueva, debe diferenciarse de un elemento existente, marcado por la tradición.

Respecto a este punto, Fritz Neumeyer retrata junto con otros autores como Sigfried Giedion que parte de la evolución dentro de la arquitectura se produce en relación a los avances de la ingeniería, los cuales materializaban el nuevo “ideal de la falta de modelo” y de lo “eternamente nuevo”. Todo esto, interpretado por Mies, conducía en que la negación a la tradición se traducía en un sí a la vida²¹⁵, evidenciado por la respuesta de la arquitectura a la sociedad contemporánea de aquel momento. Según Neumeyer, Mies estructuró su forma de pensar la arquitectura a través de la tensión entre la precisión esencial –tecnología- y la libertad creativa –arte-. Esto condujo la arquitectura miesiana a los “cerramientos necesarios sin renunciar a las formas espaciales abiertas, evitando el confinamiento espacial”. Tras ello se encuentra que Mies definía filosóficamente la construcción como la “formación de la realidad”.²¹⁶

Y sin embargo, es sabido que la arquitectura de Mies bebe del clasicismo a muchos niveles: composiciones, ejes, magnanimidad, etc. Por ello, la buena arquitectura, por más moderna que sea, no puede dejar de mirar hacia atrás para aprender del pasado tanto los errores como aquellas facetas positivas que ya se han conquistado. Este pensamiento también es compartido por Bruno Zevi:

El lenguaje moderno nace y madura sobre las bases de un compromiso simultáneo creativo y crítico, que reivindica por un lado el derecho a otra manera de hablar mediante la arquitectura y por otro investiga sus raíces en el pasado. Se escribe en lengua diferente porque se lee en clave herética: el impulso de escribir coincide con el de leer, o mejor dicho, de releer los textos antiguos desvinculándolos de falsas interpretaciones.²¹⁷

Para concluir este apartado, y con conocimiento de que no es una Tesis dedicada a estudiar el lenguaje moderno ni las aportaciones de la arquitectura contemporánea, expondremos unas cuantas bases de la modernidad de aquellos autores que nos han resultado interesantes. Como no, comenzamos por los cinco puntos de la arquitectura que establece Le Corbusier en 1926 y sin los cuales sería difícil entender el lenguaje de la arquitectura contemporánea:

La planta baja sobre pilotes: fundamentalmente ideada para el tráfico automovilístico y su aparcamiento, se entiende como las ideas de fluidez espacial a cota cero en la ciudad, comprendiendo entorno y edificio como una unidad.

La planta libre: liberada la estructura gracias al hormigón armado, esto permite desligar cerramientos de elementos estructurares y tener una mayor libertad proyectual.

²¹⁴ ANTONIO MIRANDA, ARQUITECTURA Y VERDAD, PÁG25, ED. CÁTEDRA 2013

²¹⁵ FRITZ NEUMEYER, MIES VAN DER ROHE. LA PALABRA SIN ARTIFICIO, PÁG222, ED EL CROQUIS 2000

²¹⁶ FRITZ NEUMEYER, MIES VAN DER ROHE. LA PALABRA SIN ARTIFICIO, PÁG17, ED EL CROQUIS 2000

²¹⁷ BRUNO ZEVI, EL LENGUAJE MODERNO DE LA ARQUITECTURA, PÁG103, ED POSEIDON 1950

La fachada libre: al haber liberado la estructura, la fachada es un plano compositivo sobre el que se puede trabajar sin tener en cuenta consideraciones de carga.

La ventana alargada: por el mismo motivo del punto anterior, también los muros exteriores se liberan, y las ventanas pueden abarcar todo el ancho de la construcción, mejorando la relación con el exterior y permitiendo un mejor asoleamiento de los espacios interiores.

La terraza-jardín: se descubre la cubierta como quinta fachada, además de alojamiento para diversos usos, variación importante respecto a las cubiertas inclinadas.

Bruno Zevi enumera las siguientes aportaciones de la modernidad, para las cuales dedica un libro completo, y que nosotros simplemente enunciaremos:

Catálogo
Disonancias
Tridimensionalidad antitética de la perspectiva
Estructuras en voladizo
Temporalización espacial
Reintegración
Descomposición cuadrimensional²¹⁸

Esta modernidad también es expresada por Helio Piñón dentro de los procesos proyectuales. Seguimos construyendo arquitectura, pero queremos expresarla de modo diverso. Por ello, debe variar el lenguaje que empleamos y los métodos compositivos:

Me referiré a la modernidad como sistema basado en unos pocos pero firmes principios estéticos: *la concepción* como construcción –ya no como gestión, con criterios de mimesis, de sistemas canónicos-; *la abstracción* como un modo de asumir la universalidad, trascendiendo pues lo particular y la *forma consistente*, equilibrada, en el marco de una idea de orden no reductible a la regularidad ni amparada en la jerarquía.²¹⁹

En la lectura anterior de Piñón sobre la modernidad aparecen dos elementos que nosotros vinculamos a la belleza. La concepción tiene relación con la idea, con la posibilidad de concebir criterios arquitectónicos que se sitúan previamente para poder desarrollar la arquitectura. Así también la abstracción, fruto de la razón, que nos permite observar la realidad de forma diferente, más sintetizada y esencial.

El tiempo prosigue y los criterios del movimiento moderno evolucionan. No pueden quedarse estancados porque la sociedad continúa hacia adelante. Una de las luchas dentro del movimiento moderno se da entre la forma y la función. Como afirma Tschumi, “la función no sigue a la forma, la forma no sigue a la función, sin embargo, ellas ciertamente interactúan”.²²⁰ De hecho, el arquitecto es un creador de relaciones, de combinaciones entre los diferentes categorías de análisis de la arquitectura (espacio, movimiento, evento, técnica,...) como oposición al tradicional juego entre uso y función, forma y estilo.²²¹

²¹⁸ BRUNO ZEVI, EL LENGUAJE MODERNO DE LA ARQUITECTURA, PÁG86, ED POSEIDON 1950

²¹⁹ HELIO PIÑÓN, TEORÍA DEL PROYECTO, PÁG12, EDICIONS UPC 2006

²²⁰ Cita original: “The complete interchangeability of form and function, the loss of traditional, canonic cause-and-effect relationships as sanctified by modernism. Function does not follow form, form does not follow function –or fiction for the matter- however, they certainly interact.” BERNARD TSCHUMI, ARCHITECTURE AND DISJUNCTION 1998, PÁG254, MIT PRESS 1999

²²¹ Cita original: “Instead, it aims to consider the architect first as a formulator, an inventor of relations. It also aims to analyze what will be called in this context the “combinative”, that is, the set of combinations and permutations that is possible among different categories of analysis

Cada tipo de arquitectura presenta sus propios objetivos o finalidades, como formula el arquitecto japonés Toyo Ito. En su voluntad de definir una arquitectura contemporánea adaptada al nuevo "cuerpo de movimiento electrónico moderno", genera unos objetivos para lo que él denomina la "arquitectura de límites difusos", de tal manera que debe cumplir:

a) una arquitectura con límites blandos que puede reaccionar ante el entorno natural...

Tenemos que idear un tipo de arquitectura provista de un límite que funcione a modo de sensor, a semejanza de la piel humana y tan sensible como ésta. Debe ser una arquitectura que incorpore una relación interactiva entre el entorno artificial y el natural, garantizando un hogar agradable para el nuevo cuerpo

b) una arquitectura que transforma el programa en espacio. Dado que no está localizado, el espacio creado por la comunicación electrónica es un espacio efímero. Por consiguiente, la arquitectura de límites difusos debe tener un carácter flotante que permita cambios temporales.

c) arquitectura que se esfuerza por alcanzar la transparencia y la homogeneidad, pero también por hacer posibles rasgos especiales del lugar.²²²

Miranda habla de la modernidad como la conjunción de términos abstractos que la llevan a una nueva realidad y forma de ser:

Modernidad = *precisión + levedad + claridad + sencillez + humildad*. Es la Civilización panhumana y panética en la auténtica democracia²²³.

Como conclusión, la contemporaneidad ha aportado valores que han actualizado la arquitectura. Pero debemos ser conscientes de donde viene, así como de los valores ganados en el pasado, para poder desarrollar de forma sintética una arquitectura realmente contemporánea:

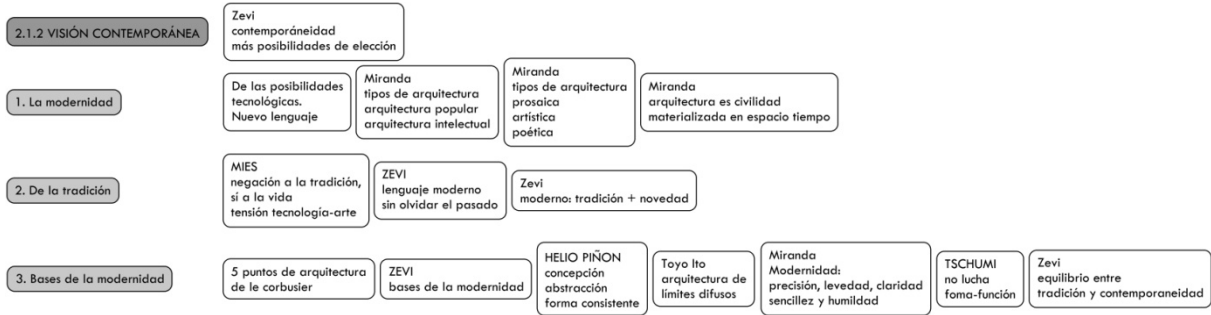
El desarrollo de la arquitectura moderna se efectúa, pues, sincrónicamente con una indagación cultural que modifica drásticamente los métodos y los resultados de la historiografía tradicional. No existe fractura entre la nueva manera de hablar y escribir arquitectura y la de leerla; si persiste el equívoco de un código totalmente arrancado del pasado, dando lugar a una serie de actitudes retrógradas, basadas en las "teorías de la ambientación", ello depende de la incapacidad de descifrar con ojos imparciales el sentido actual y operativo de los testimonios antiguos. El objetivo del presente ensayo, editado en 1950 y reelaborado y enriquecido en el curso de veinte años más, estriba en demostrar que la vitalidad del lenguaje arquitectónico moderno se funde con el compromiso de forjar una versión moderna, futurible e incentivadora de las fases históricas que nos preceden. Frente a ellas resultan absurdas tanto la pasividad imitadora de los revivals como la indiferencia renunciadora de determinadas vanguardias. La revolución historiográfica constituye una componente imprescindible de la arquitectónica.²²⁴

(space, movement, event, technique, symbol, etc.), as opposed to the more traditional play between function or use and form or style".
BERNARD TSCHUMI, ARCHITECTURE AND DISJUNCTION 1998, PÁG181, MIT PRESS 1999

²²² TOYO ITO, ARQUITECTURA DE LÍMITES DIFUSOS, 1998, PÁG27-29, ED GG MÍNIMA 2006

²²³ ANTONIO MIRANDA, ARQUITECTURA Y VERDAD, PÁG26, ED. CÁTEDRA 2013

²²⁴ BRUNO ZEVI, EL LENGUAJE MODERNO DE LA ARQUITECTURA, PÁG135, ED POSEIDON 1950



2.1.3 COMPONENTES DE LA ARQUITECTURA

En la definición afirmábamos que los elementos esenciales de la arquitectura son el espacio, la materia y la función. En este capítulo es donde mostramos el por qué de esta decisión. Y sin embargo, como investigador, uno descubre que con estos tres elementos la arquitectura resulta incompleta, y que la definición no cubre todas las realidades de la misma. Esto es cierto, pero la elección de estos tres elementos es a nivel de poder sintetizar la arquitectura para poder relacionarla con la belleza. No nos hemos olvidado del resto de elementos que forman la arquitectura y por ello los trataremos en este capítulo, pero a partir de aquí, los relacionaremos con aquellos elementos que consideramos esenciales. En la composición y elección de los elementos que conforman la arquitectura hemos estudiado a ciertos autores que nos han permitido observarlo con una visión taxonómica. Vamos a adentrarnos en su pensamiento para posteriormente exponer los elementos que observamos esenciales en esta investigación.

Juan M. Otxotorena expone los métodos de análisis de Paul Frankl y James Ackerman, de los que se pueden obtener las categorías de espacio, materia, luz y función:

Frankl propone un sistema crítico basado en cuatro categorías de análisis para los monumentos: forma espacial, forma corpórea, forma visible e intención o propósito; y, según explica Ackerman, estas categorías o principios pueden entenderse también como: composición espacial, tratamiento de masa o superficie, tratamiento de la luz, color y efectos ópticos, y relación entre el proyecto y sus funciones sociales.²²⁵

PAUL FRANKL	CATEGORÍAS	FORMA ESPACIAL FORMA CORPÓREA FORMA VISIBLE INTENCIÓN
JAMES ACKERMAN	CATEGORÍAS	COMPOSICIÓN ESPACIAL TRATAMIENTO DE MASA TRATAMIENTO DE LA LUZ RELACIÓN PROYECTO Y FUNCIONES SOCIALES

Con una descomposición en elementos principales y secundarios, Bernard Leupen considera la arquitectura como una composición de espacios y materia, a la que añade el programa, como consecuencia de las actividades que se realizan en estos espacios. Además de estos elementos iniciales, añade que las cualidades del espacio vienen determinadas por la forma y lugar, como por la naturaleza de la materia²²⁶. De esta catalogación tanto el espacio y el programa de actividades que en él se realizan, así como la materia serían los elementos principales dentro del análisis de la arquitectura y que, la forma y el lugar, así como de nuevo la naturaleza de la materia, quedarían en un nivel de elemento secundario para caracterizar al espacio.

BERNARD LEUPEN	ELEMENTOS PRINCIPALES	ELEMENTOS SECUNDARIOS Cualidades espaciales
	ESPACIO MATERIA PROGRAMA	FORMA LUGAR NATURALEZA MATERIA

²²⁵ JUAN M. OTXOTORENA, LA CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA, PÁG46-47, ED T6 1999

²²⁶ BERNARD LEUPEN, PROYECTO Y ANÁLISIS, PÁG24, ED GG 1999

Ya en estas primeras descomposiciones podemos observar como *espacio*, *materia* y *función* comienzan a introducirse como invariantes de la arquitectura, a la que circundan o abrazan otra serie de aspectos que la complementan.

Una estructura de triduo, más similar a la de Vitrubio, es la que propone Juan M^o Moreno. Introduce como primer elemento la *firmitas*, es decir, el *material*, junto con todas sus características –personalidad, tecnología, estructura, puesta en obra...-; posteriormente la *utilitas* o *función* como generación de ámbitos o límites, siendo necesario conocer el *entorno* –junto con sus características climáticas, orientación- y las funciones sociológicas –psicología, privacidad, comodidad...-; y termina finalmente con el estado espiritual de la arquitectura, que corresponde a la *idea*.²²⁷

JUAN M ^o MORENO	MATERIA	FUNCIÓN	IDEA
	PERSONALIDAD TECNOLOGÍA ESTRUCTURA PUESTA EN OBRA	ENTORNO SOCIOLOGÍA	

Como podemos observar en la taxonomía anterior, una vez más aparece la materia como relevante, a la cual se le añade la función y la idea. Esta última es de vital importancia desde la perspectiva de esta Tesis, puesto que como ya hemos ido comentando y continuaremos desarrollando, la idea es uno de los factores fundamentales porque tiene la potencialidad de llevar a la belleza.

La lucha teórica sobre que es la arquitectura da lugar a nuevas formas de entenderla desde que aparecieron los primeros miembros del movimiento moderno. En la disputa del concepto “la forma sigue a la función” de Sullivan y sus detractores, Julio Vidaurre adopta una posición más conciliadora, al explicar que la forma y la función concurren en la Estructura. Esta “estructura” no es la estructura estática, sino la estructura integral de la obra²²⁸. Esta afirmación consolida el puesto de la idea en forma de estructura y de composición para regir dos elementos tan importantes de la arquitectura como son la forma y la función.

En una concepción más dinámica de la arquitectura, Bernard Tschumi propone lo que él considera la secuencia arquitectónica: espacio/evento/movimiento²²⁹. Esta secuencia pone de relieve el espacio y el programa –como veremos en Mies- y añade el condicionante del movimiento –acercándose al pensamiento de Le Corbusier- como fundamental para la experiencia de la arquitectura.

BERNARD TSCHUMI	ARQUITECTURA		
	ESPACIO	EVENTO	MOVIMIENTO

Dentro de esta búsqueda de los elementos fundamentales que conforman la arquitectura, queremos hacer una defensa enérgica de la importancia que tiene el espacio. Cada arte, cada profesión, tiene la capacidad de aportar una o varias cualidades que le son inherentes o propias –incluso dentro de las contaminaciones artísticas de las que disfrutamos en la actualidad- y así, nos corresponde a los arquitectos la capacidad de dotar de espacios a la sociedad.

²²⁷ JUAN M^o MORENO, LA MATERIA ILUMINADA, PÁG17-18, BIBLIOTECA TC 2002

²²⁸ JULIO VIDAURRE JOFRE, ART “CONSIDERACIONES SOBRE LA FORMA EN ARQUITECTURA” 1969, PÁG90

²²⁹ BERNARD TSCHUMI, ARCHITECTURE AND DISJUNCTION 1998, PÁG162-163, MIT PRESS 1999

Esta posición la defiende Mies Van der Rohe, que considera el espacio como materia prima de la arquitectura, su aportación fundamental como expresa en su artículo *Nos encontramos ante un cambio de época*:

La arquitectura es siempre la expresión espacial de una decisión intelectual.²³⁰

Además, añade a este espacio, aunque relacionado con la vivienda en su artículo *¡Arquitectura y voluntad de época!*, otra serie de factores que completan la “expresión espacial”:

La vivienda ha de servir, en definitiva, a la vida. El emplazamiento, la orientación, el programa espacial y el material de construcción son los factores determinantes en la formalización de una vivienda²³¹

MIES VAN DER ROHE	ARQUITECTURA DE LA VIVIENDA			
	EMPLAZAMIENTO	ORIENTACIÓN	PROGRAMA ESPACIAL	MATERIAL

Además de la expresión espacial, es interesante descubrir el matiz de la “decisión intelectual”. De este modo, se puede entender que Mies también le concedía una importancia dentro del desarrollo del proyecto a la idea, desarrollada a través de la razón. De una forma similar, Louis Kahn también aboga por el espacio y la idea como génesis de la arquitectura en su artículo de 1957 *En el orden de los espacios y la arquitectura*:

La arquitectura es la creación meditada de espacios.²³²

El hecho de que el espacio es el campo fundamental de la arquitectura –respecto a otras artes- es defendido por otros tantos autores, como Auguste Gustave:

Todo lo que afecta al espacio, ya sea estático o dinámico, pertenece al campo de la arquitectura.

La arquitectura es el arte de concebir el espacio, que encuentra su expresión en la yuxtaposición de las partes y en su construcción.²³³

Otro de los elementos que ha aparecido con fuerza ya desde Vitruvio como conformador de la arquitectura es la materia. Es más, salvo la arquitectura virtual, es el elemento que confiere realidad a la arquitectura y del que depende su existencia. Ya Le Corbusier, en la Academia de Praga dibujó un esquema en el que aparecían las que él consideraba las tres bases de la arquitectura:

- 1) técnica de la construcción: estática, resistencia de los materiales, física, química
- 2) sociología: transformación de las necesidades, programa contemporáneo nuevo
- 3) economía: estandarización, búsqueda del tipo, taylorización.²³⁴

En esta búsqueda de estandarizar la arquitectura en la que estaba envuelto Le Corbusier en aquella etapa, destaca por su primer lugar la importancia del material, sobre todo ligado a la tecnología. A su vez, adquieren importancia los patrones humanos ligados a la sociología, así como la evaluación de patrones económicos dentro del campo de la arquitectura.

²³⁰ FRITZ NEUMEYER, MIES VAN DER ROHE. LA PALABRA SIN ARTIFICIO, PÁG459, ED EL CROQUIS 2000

²³¹ FRITZ NEUMEYER, MIES VAN DER ROHE. LA PALABRA SIN ARTIFICIO, PÁG375, ED EL CROQUIS 2000

²³² ALESSANDRA LATOUR, LOUIS I. KAHN, PÁG85, ED EL CROQUIS 2003

²³³ AUGUSTE GUSTAVE PERRET, ART “BELLEZA Y VERDAD. CONTRIBUCIÓN A UNA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA” 1987, PÁG118

²³⁴ LE CORBUSIER, EN DEFENSA DE LA ARQUITECTURA 1929, PÁG57, CAAT MURCIA 2003

En otro contexto, Rafael Moneo ensalza cómo Herzog y de Meuron tratan el “sólido primario elemental”, atribuyendo el mérito al uso de los materiales, de tal forma que:

Diríase que la obra de la arquitectura es simplemente la exaltación y celebración de la materia.²³⁵

Es a partir del material como la obra arquitectónica se hace partícipe para las personas, con lo cual es un elemento fundamental y principal caracterizador de todos los otros elementos —encierra el espacio y las funciones, recibe la luz, se relaciona con el entorno...— como también afirma Heinz Binefeld:

En mi opinión, en arquitectura hay dos aspectos esenciales que se han de tener presentes: por un lado, la elección de las proporciones correctas y, por el otro lado, el material a utilizar.²³⁶

Tras observar las diversas connotaciones que dan algunos autores al espacio y a la materia, es el momento de la función. Minoru Yamasaki aboga por la importancia de la funcionalidad, enfocado a mejorar la vida del hombre. Además, añade que, gran parte de este confort va a estar precedido de la capacidad del arquitecto de introducir la dimensión espiritual dentro de la arquitectura. De tal forma concluye:

Ahora bien, que yo afirme que la arquitectura debe estar en función del hombre, esto es, que la funcionalidad es importante, no quiere decir que por ello vayamos a subestimar la estética de la edificación.²³⁷

En la introducción del libro de “Análisis de la Forma”, Geoffrey H. Baker introduce la función como un elemento fundamental a la hora de desarrollar la arquitectura, junto con el entorno y la cultura en la que el edificio se inscribe:

Entonces, ¿cómo hay que entender la arquitectura?, ¿cómo puede estudiarse?, ¿a qué responde prioritariamente? A grandes rasgos, la arquitectura está condicionada por tres factores básicos: los edificios deben responder a las condiciones del lugar, a los requisitos funcionales y a la cultura que los engloba.²³⁸

Recuperando el texto de Baker, se descubre en él la importancia del lugar y de la cultura. Estos dos patrones los reuniremos dentro del concepto del entorno, puesto que la cultura arquitectónica hace referencia a un lugar y tiempos concretos. Además, el término entorno se considera que es un concepto más amplio que el de lugar, y puede agrupar a su vez otra serie de condicionantes: cultura, orientación, climatología, etc.

Otro de los elementos de la arquitectura que ha tomado un primer plano dentro de la arquitectura contemporánea ha sido la *luz*. Sin ella el espacio arquitectónico quedaría invisible y, por lo tanto, muerto. Le Corbusier, tanto por su arquitectura como por sus textos, ha sido uno de los arquitectos que la ha puesto de relieve en el panorama arquitectónico:

La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz.²³⁹

Tras haber analizado lo que dicen diversos autores respecto a los elementos que definen la arquitectura, nos hallamos en posición de generar un esquema que los compile.

²³⁵ RAFAEL MONEO, ART “CELEBRACIÓN DE LA MATERIA” 1999, PÁG22

²³⁶ HEINZ BINEFELD, ART “SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LOS PARAMENTOS Y EL ESPACIO” 1985, PÁG21

²³⁷ MINORU YAMASAKI, ART “LA ARQUITECTURA ACTUAL DEBE ARMONIZAR FUNCIONALIDAD Y BELLEZA” 1974, PÁG32

²³⁸ GEOFFREY H. BAKER, ANALISIS DE LA FORMA, PÁGXIV, ED GG 1998

²³⁹ LE CORBUSIER, HACIA UNA ARQUITECTURA 1923, PÁG16, ED APÓSTROFE 1998

	ESPACIO	MATERIA	FUNCIÓN	BELLEZA	FORMA	ENTORNO	ESTRUCTURA	ECONOMÍA	TIEMPO	LUZ	IDEA
VITRUVIO											
PALLADIO											
J. OTXOTORENA											
B. LEUPEN											
J. MORENO											
MIES											
J. VIDAURRE											
L. KAHN											
A. GUSTAVE											
LE CORBUSIER											
M. YAMASAKI											
G.H. BAKER											
B. TSCHUMI											
P. FRANKL											
J. ACKERMAN											

Fuente: Elaboración propia

	CATEGORÍAS PRINCIPALES	CATEGORÍAS SECUNDARIAS
VITRUBIO	Solidez, utilidad y belleza	
PALLADIO	Perpetuidad, comodidad y belleza	
J. OTXOTORENA	Dimensiones: técnica, funcional y formal	Dimensión espacial
B. LEUPEN	Espacio, materia, forma y lugar	programa
J. MORENO	Idea, materia y función	Entorno, sociología
MIES	Programa espacial, material. Decisión intelectual	Emplazamiento y orientación
J. VIDAURRE	Estructura	Forma y función
L. KAHN	Creación meditada de espacios	
A. GUSTAVE	Espacio y construcción	
LE CORBUSIER	Técnica de la construcción, sociología, estandarización, volúmenes bajo la luz	Promenade, programa contemporáneo
M. YAMASAKI	Funcionalidad y estética	
G.H. BAKER	Condición cultura, requisitos funcionales	
B. TSCHUMI	Espacio, evento y movimiento	
P. FRANKL	Formas: espacial, corpórea y visible. Intención o propósito	
J. ACKERMAN	Composición espacial, tratamiento de la masa y la luz, relación del proyecto con las funciones sociales.	

Fuente: Elaboración propia

Consideramos que el espacio, la materia y la función son los elementos mínimos necesarios para conformar la arquitectura. De esta forma, a diferencia de las otras artes, es el espacio el que define propiamente la arquitectura, además de ser su producto más específico. Sin espacio, se puede considerar que la arquitectura no es habitable, y por lo tanto, no existe. Determinamos el espacio como la parte *abstracta* de la arquitectura.

La misma apreciación se puede tomar con la materia. Es el elemento que contiene el espacio y lo hace posible y real. Sin materia, podríamos hablar de un espacio matemático o virtual, pero no podríamos generar una arquitectura tal y como la concebimos hoy en día. La materia es el ente *concreto* de la arquitectura, aquel que percibimos, experimentamos y se relaciona con el resto de los elementos.

Pero el espacio y la materia no tienen sentido hasta que cobran una función. Es posible tener un espacio sin función concreta, pero realmente, hasta que una persona no emplea ese espacio, este no existe. Una maqueta también contiene espacio y materia, y aún así, no la consideramos arquitectura propiamente. Así pues, sea de forma predefinida, experimental o incluso errática, es la función el componente que da el sentido pleno, es el acto que vuelve *humana* a la arquitectura.

espacio	materia	función
parte abstracta	parte concreta	parte humana

En resumen, la arquitectura es, desde esta investigación, todo espacio o conjunto de espacios que está delimitado por un material y existe para poder desarrollar una función en él.

En los siguientes subcapítulos entraremos en más profundidad para analizar estos tres elementos que hemos considerado esenciales. Sin embargo y como decíamos anteriormente, la arquitectura es una realidad mucho más compleja y no se puede determinar en su totalidad con estos tres elementos. Por ello, analizaremos ahora estas realidades que hemos dejado fuera de la definición.

En primer lugar trataremos la luz, a la que tanta importancia da Le Corbusier en su definición. La arquitectura es espacio, materia y función, pero sin la luz, no podemos contemplarla. No podemos apreciar su belleza. La percepción del ser humano está fundamentada en la capacidad de ver y por esto, sin luz, tanto natural como artificial, nos es imposible apreciar de forma visual la realidad circundante. Posteriormente trataremos como afecta a cada uno de los elementos esenciales de la arquitectura. La luz por sí sola puede ser bella. La luz no es arquitectura, pero sin luz, la arquitectura no puede darse, puesto que no se puede percibir. Respecto a la luz, la misión de la arquitectura es cazarla y dejarse abrazar por ella, emplearla, y aquí vemos la relación que tiene con la idea de proyecto.

Otro elemento que aparece al instante es el entorno. La arquitectura no es un artefacto que se dispone volando en un espacio etéreo. Pertenece y se relaciona a un lugar y por ello se le denomina un bien inmueble –si bien también tenemos que tener en cuenta las arquitecturas prefabricadas, que permiten el cambio de emplazamiento con relativa facilidad-. La arquitectura –junto con otras ciencias como la agricultura o la industria- nos ha dado la posibilidad de asentarnos, de tomar un lugar y poder crear la sociedad:

Este impulso al asentamiento es un caso particular en los procesos de habituación que caracterizan la evolución del hombre. A la habituación del espacio, comúnmente llamamos habitación.

La psicología nos ilustra acerca de la necesidad de crear hábitos, de origen y modelo biológicos. El hombre crea hábitos porque ellos acortan el consumo de energía en cada una de sus acciones: un mínimo consumo proporciona un máximo rendimiento. La naturaleza posee incontables ejemplos de esa economía y el hombre, por la mimesis y la experiencia, asume análogos modos de proceder. Sus hábitos disminuyen la fatiga y liberan energías para otros menesteres: con ello su área de acción se extiende en gran medida.

Puede establecerse una correlación clara entre la sedentariedad de los pueblos y su cultura, fundada precisamente en la economía, entre otras causas, que se deduce inmediatamente de la propia sedentariedad. El pueblo que ha remontado la madurez de habitación es un pueblo culto: primero, porque la habitación misma es cultura; segundo, porque ella permite la cultura, puesto que descansa de otras urgencias.²⁴⁰

Así pues, la arquitectura no es meramente una cuestión material. Trasciende su propia realidad y permite la creación de sociedad, de cultura y al final, del tipo de vida que tenemos. La arquitectura es siempre algo más que el *tectum*:

Pero la arquitectura trasciende el espacio físico y determina espacios privados y espacios públicos. Puede decirse, opino (y se matizará en la segunda parte), que el espacio arquitecturado formaliza cuantitativa y cualitativamente el **asentamiento** social. Pues bien: la **distribución** y **cualificación** de espacios, justa o injusta, ética o anti-ética, es un acto de naturaleza económica. Se toma un patrimonio social y se lo raciona y reparte. Naturalmente, la economía de espacios refleja una economía política.

²⁴⁰ JOAQUÍN ARNAU, ARQUITECTURA ESTÉTICA EMPÍRICA, PÁG21, ED ETSAV UPV 1975

La acción tectónica, sin embargo, no se limita a administrar el **topos** social: lo pone además en valor, y lo modela como arquitectura. El **asentamiento** — designación del lugar— y la **urbanización** —definición arquitectónica— son diversos metodológicamente, pero se implican en una gestión social conjunta. La sociedad determina los usos del espacio y éste signa la estructura social.²⁴¹

El proceso de relación de la arquitectura con el lugar es en ambos sentidos. El lugar hace que la arquitectura tenga que generar una respuesta concreta —si bien podemos observar numerosos ejemplos de arquitecturas que no dialogan con el emplazamiento—, así como la arquitectura, una vez construida, transforma su lugar de emplazamiento, y como dice Arnau, lo transforma en sitio concreto:

La Arquitectura se vincula a un lugar y vincula un lugar. Por una parte, el lugar la condiciona material y formalmente. Por otra, la Arquitectura transfigura el lugar y lo dota de significado. El lugar es el dato. El Arquitecto lo asume y crea Arquitectura a partir de él. La Arquitectura ayuna de lugar es Utopía: Arquitectura irreal por tanto. El lugar pertenece a la Naturaleza; la Arquitectura pertenece al Arte.

La idea de sitio difiere algo de la idea de lugar. El lugar es indeterminado y conlleva toda una constelación de elementos, físicos y síquicos, vinculados a él. Cuando Cervantes escribe "En un lugar de la Mancha", opta deliberadamente por la vaguedad del lugar, en contra de la precisión del sitio. El sitio determina el lugar, lo acota y delimita. Por eso, la Arquitectura toma el lugar y crea el sitio. En relación con la Arquitectura, el lugar es potencia, posibilidad, interrogante: el sitio es acto, realidad, respuesta.

El sitio es el punto de partida, por tanto, para el proceso de la Arquitectura. Delimitado el sitio, la Arquitectura lo marca de algún modo: toma posición en él y toma posesión de él. Es el segundo paso. En el tercero, la Arquitectura va más allá de la mera posición de objetos y los acuerda en armonía: es lo que llamamos composición.

El sitio perpetúa los asentamientos humanos y es la base de las culturas sedentarias. Es verdad que la vida actual propicia un cierto retorno a la cultura nómada. Pero, en general, no puede decirse que haya abandonado los hábitos de la cultura sedentaria. La cultura moderna combina ambos modelos primarios.²⁴²

He descrito el **topos**, materia primera y física de lo arquitectónico: el **medio** que nombraré en singular para diferenciarlo de los **medios** a los que vamos a referirnos.

Pero el **medio** topológico nos atañe en cuanto dice relación al individuo y a la sociedad. Se perfila así una célula triangular compuesta por la sociedad, el individuo y el medio.

La **ecología** como contenido del acontecer arquitectónico contempla la relación bio-física del individuo con el medio. La **economía**, en nuestro contexto, introduce la interacción-medio. Por último, individuo y sociedad mantienen entre ellos lazos que son materia de sociología.

Si la actuación inmediata del hacer arquitectónico se ciñe al **medio**, parece lógico centrar en principio la atención en las implicaciones directas, variables ecológica y económica. La variable sociológica, en cambio, tiene que ver con

²⁴¹ JOAQUÍN ARNAU, ARQUITECTURA ESTÉTICA EMPÍRICA, PÁG63, ED ETSAV UPV 1975

²⁴² JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG1, SPUPV-94.241

el medio de modo indirecto. Por eso, lo **ecológico** y lo **económico** forman parte del fenómeno arquitectónico mismo: lo **sociológico**, por el contrario, se cuenta entre sus redundancias mediadas.

El hombre prepara la habitación del espacio, en términos primarios, a título individual —ecología—. Pero la partición y articulación del mismo competen, en cambio, al hombre en sociedad —economía—. Sin esas conexiones elementales, el **topos** deviene **utopía**, lo que resulta contradictorio.

La instancia de la arquitectura no asume el **topos** por sí, sino en cuanto **medio** de habitación, individual y colectiva, designado por la colectividad. Las estructuras sociales son afectadas en la medida de las repercusiones individuales y sociales promovidas por las arquitecturas de la doble impronta, ecológica y económica.

Las arquitecturas, pues, manipulan el **medio** como recurso ecológico y económico y, para ello, se valen de unos **medios**. La tectónica estudia esos **medios**, determinantes del **medio**.²⁴³

La belleza en relación con el entorno se puede apreciar a través de todas las dimensiones del hombre. En primer lugar, emocionalmente, a través de la percepción directa de cómo una arquitectura dialoga con el entorno, sea esta cual sea. El propio entorno ya de por sí puede ser bello, más aún si esa arquitectura concreta se alza bella insertada en él. También con carácter intelectual, en el análisis y razonamientos de las relaciones que se producen. Y finalmente a nivel cultural, con la cultura propia y la del lugar y tiempos concretos. Todo esto es fruto de la marcada relación que existe entre la arquitectura y el entorno:

La arquitectura está marcada por el topos y marca el topos²⁴⁴.

Otro elemento importante para la arquitectura es la estructura. No a nivel compositivo, sino que nos referimos a la estructura resistente. Obviamente, un edificio debe vencer a la gravedad y permanecer estable. Y no solo esto, consideramos que la estructura proporciona orden a la arquitectura. No son pocos los ejemplos donde el arquitecto ha considerado en primer lugar la forma del edificio, y posteriormente, introducirle la estructura que sea necesaria para sostenerlo. Estas prácticas, por lo general, resultan en una peor arquitectura, y con los conocimientos que permiten detectarlo, también en una arquitectura menos bella. Sin embargo y por no duplicar términos, asociaremos —aunque también afecta al espacio y a la función- la estructura al material. El material, que a veces conforma estructura y otras veces tiene otras funciones, es el que da realidad a este elemento de la arquitectura. No existen estructuras inmateriales —por más que existan ciertas experiencias que traten de hacer desaparecer o desdibujar la estructura—. Siendo la estructura de tal relevancia, podemos afirmar que en el diálogo entre la estructura y el conjunto total del edificio —siempre a través de la idea- se puede hallar belleza.

En último lugar consideraremos la forma por la importancia que ha tenido en los desarrollos teóricos a lo largo de la historia. La forma condiciona tanto los espacios, como la materia y las funciones que se desarrollan. Sin embargo y una vez más, por no duplicar análisis, preferiremos observarla como cualidad de estas realidades esenciales. La forma compone el edificio. Tiene una relación vital con la idea, con el desarrollo proyectual. Si bien los arquitectos entendemos de espacios, materiales y funciones, necesitamos darles forma, componerlos para darnos cuenta de si van a funcionar, o si consideramos que van a ser bellos.

²⁴³ JOAQUÍN ARNAU, ARQUITECTURA ESTÉTICA EMPÍRICA, PÁG89-90, ED ETSAV UPV 1975

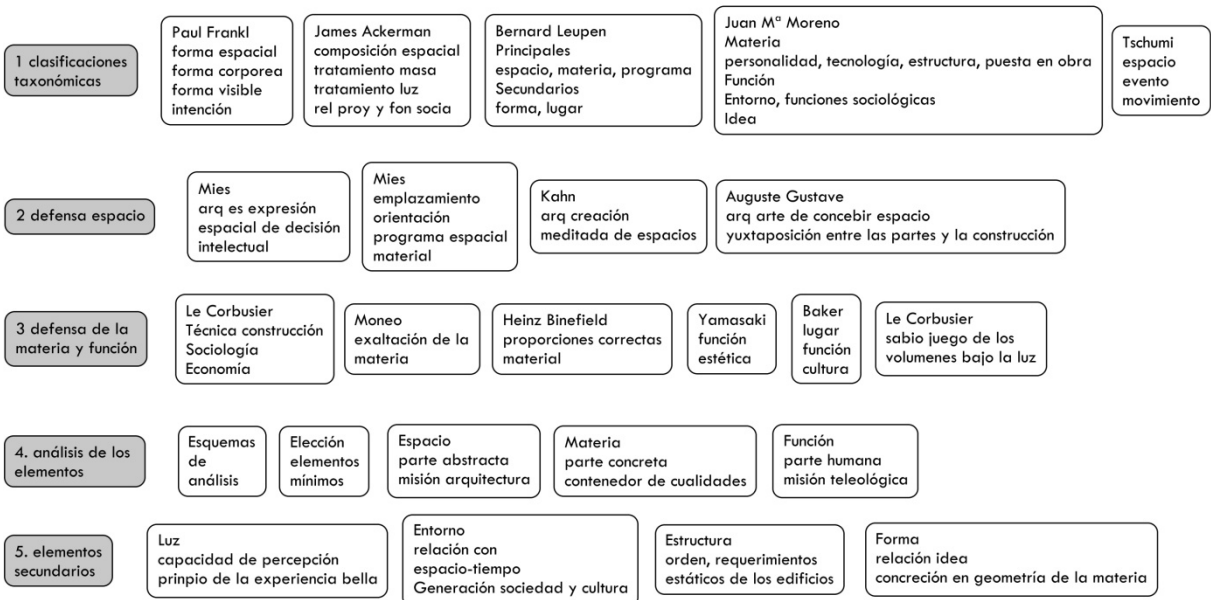
²⁴⁴ JOAQUÍN ARNAU, ARQUITECTURA ESTÉTICA EMPÍRICA, PÁG21, ED ETSAV UPV 1975

Pero la forma puede ser de cualquier índole. Por ello, entendemos como fundamental la necesidad de la geometría para dotar de orden, no solo formal sino también a nivel de idea, a la arquitectura:

El prestigio de la Geometría en tanto que Ciencia en el círculo platónico se inscribe en la Filosofía de las Ideas. Si la Idea precede a la Cosa, la Medida Ideal de la Tierra precede a la Tierra Real. La Geometría, concepto, precede al sólido. La Geometría se constituye así en la esencia de la Arquitectura su substancia ideal. La Arquitectura, a su vez, realiza la Geometría en el mundo visible y tangible. En la Arquitectura se materializa la Geometría como el alma en el cuerpo.²⁴⁵

A modo de resumen, en los siguientes subcapítulos trataremos de ligar el espacio, la materia y función a estos cuatro elementos que han surgido y que somos conscientes que completan la arquitectura: luz, entorno, estructura y forma.

2.1.3 COMPONENTES ARQ



²⁴⁵ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG35, SPUPV-94.241

2.1.3.1 ESPACIO

Desde la publicación de las obras de Wölfflin y Frankl, se ha impuesto la idea de que hay una conexión (descrita de diversas maneras) entre arquitectura y espacio. También en esta ocasión se ha insistido en la esencia, es decir, que la arquitectura es esencialmente esto, y por lo tanto el espacio, las relaciones espaciales y el juego de espacios que se entrelazan son los verdaderos objetos de la experiencia arquitectónica²⁴⁶

Solo con el tema del espacio arquitectónico daría para hacer cientos de Tesis, muchas de las cuales serían muy interesantes. Sin embargo, no se trata de comprender ni aprehender todo aquello que esté relacionado con el concepto del espacio en la arquitectura contemporánea, sino de esbozar unos ligeros trazos para tener una imagen del mismo y sus posibilidades, para después relacionarlo con la belleza. A su vez, junto con otros autores, reconocemos la esencialidad del espacio en la arquitectura. Sin afirmar que existe una taxonomía absoluta, parece que cada arte tiene un papel que desempeñar en el mundo cultural, y una forma concreta de transmitir. A pesar de las contaminaciones artísticas que existen, el espacio se le da forma, se construye, y finalmente, se vive, como arquitectura.

Si no existe el límite, el espacio es infinito. Es el mar o el desierto, pero no es arquitectura. De ahí que el arquitecto trabaje en delimitar los espacios y darles las características apropiadas para cada uno de ellos. Radicalmente, Ching considera que la génesis de la arquitectura se produce en la capacidad de establecer los límites de un espacio:

De forma constante nuestro cuerpo se queda encuadrado en el espacio. A través del volumen espacial nos movemos, vemos las formas y los objetos, oímos los sonidos, sentimos el viento, olemos la fragancia de un jardín en flor. En sí mismo carece de forma. Su forma visual, su cualidad luminosa, sus dimensiones y su escala derivan por completo de sus límites, en cuanto están definidos por elementos formales. Cuando un espacio comienza a ser aprehendido, encerrado, conformado y estructurado por los elementos de la forma, la arquitectura empieza a existir.²⁴⁷

Sin embargo, tras recorrer la historia de la arquitectura e incluso ejemplos de los tiempos en que vivimos, se descubre que en muchos casos se ha convertido en el gran desaparecido, superado por elementos como la economía, la "piel" o la sostenibilidad. Si depauperamos la característica más intrínseca de la arquitectura, nos preguntamos en qué se convertirá. Esta misma cuestión se plantea María Teresa Muñoz respecto a la arquitectura posmoderna:

Cuestiones como la contextualización de los edificios, la deformación compositiva, la abstracción, los elementos figurativos, etc., han ocupado la primera línea de la polémica de la arquitectura posmoderna, mientras el espacio, si bien todavía reconocido como esencial en la arquitectura, permanecía como un campo abierto a cualquier tratamiento emparentado con la historia que huyera de la tiranía de lo moderno.²⁴⁸

El espacio arquitectónico debe ir más allá de su realidad espacial. Es fantástico trabajar el espacio con las herramientas que ha aportado la arquitectura moderna, pero no puede quedarse en un ente abstracto. Debe vincularse a la realidad, vincularse a la teleología del habitar.

²⁴⁶ ROGER SCRUTON, LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA 1979, PÁG50, ED ALIANZA FORMA 1985

²⁴⁷ FRANCIS D.K. CHING, ARQUITECTURA. FORMA, ESPACIO Y ORDEN, PÁG92, ED GG 1998

²⁴⁸ MARIA TERESA MUÑOZ GIMÉNEZ, ART "CERRAR EL CIRCULO: EL FIN DEL ESPACIO MODERNO" 1983, PÁG47

Los arquitectos transformamos espacios en lugares, les dotamos de identidad y personalidad concretas para cada proyecto.

Los conceptos de espacio y de lugar, por lo tanto, se pueden diferenciar claramente. El primero tiene una condición ideal, teórica, genérica e indefinida, y el segundo posee un carácter concreto, empírico, existencial, articulado, definido hasta los detalles. El espacio moderno se basa en medidas, posiciones y relaciones. Es cuantitativo; se despliega mediante geometrías tridimensionales, es abstracto, lógico, científico y matemático; es una construcción mental. Aunque el espacio quede siempre delimitado -tal como sucede de manera tan perfecta en el espacio tradicional del Panteón de Roma o en el espacio dinámico del Museo Guggenheim de Nueva York-, por su misma esencia tiende a ser infinito e ilimitado. En cambio, el lugar viene definido por sustantivos, por las cualidades de las cosas y los elementos, por los valores simbólicos e históricos; es ambiental y está relacionado fenomenológicamente con el cuerpo humano.²⁴⁹

Y lo cierto es que la concepción espacial ha evolucionado con el movimiento moderno, tanto a nivel teórico como técnico. Podríamos decir que se ha redefinido frente al clasicismo -con la beligerancia que tuvieron las vanguardias-, y ha aportado nuevos valores a la arquitectura moderna:

Ahora bien, justo en el momento en que Schmarzow define la arquitectura como "el arte del espacio" y Riegl sitúa como esencia de la arquitectura el concepto de espacio (un concepto que hasta entonces no había sido utilizado de manera explícita), este mismo espacio recién descubierto es superado. Riegl presenta como paradigma el interior delimitado y perfecto del Panteón de Roma. Sin embargo, la concepción que desarrollan las vanguardias se basa en un espacio libre, fluido, ligero, continuo, abierto, infinito, secularizado, transparente, abstracto, indiferenciado, newtoniano, en total contraposición al espacio tradicional que es diferenciado volumétricamente, de forma identificable, discontinuo, delimitado, específico, cartesiano y estático. A esta nueva modalidad de espacio unos la denominaron "espacio-tiempo", en relación a la teoría de la relatividad de Albert Einstein y a la introducción de la variable del movimiento, y otros la calificaron como "antiespacio" por generarse como contraposición y disolución del tradicional espacio cerrado, delimitado por muros.²⁵⁰

El espacio, como objeto de estudio, mantiene como incógnitas diversas características de su naturaleza. Bernard Tschumi plantea una batería de preguntas en torno al espacio, de las que extraemos algunas por su especial interés que hacen ver la dificultad de definir el espacio arquitectónico:

- ¿Es el espacio una cosa material en la cual todas las cosas materiales pueden posicionarse?
- Si el espacio es una cosa material, ¿tiene límites?
- Si el espacio tiene límites, ¿hay otro espacio fuera de esos límites?
- Si el espacio no tiene límites, ¿se extienden las cosas infinitamente?
- ¿Es la percepción del espacio común a todo el mundo?
- ¿Hay un lenguaje del espacio?²⁵¹

²⁴⁹ JOSEP M^o MONTANER, LA MODERNIDAD SUPERADA, PÁG32, ED GG 1997

²⁵⁰ JOSEP M^o MONTANER, LA MODERNIDAD SUPERADA, PÁG28, ED GG 1997

²⁵¹ BERNARD TSCHUMI, ARCHITECTURE AND DISJUNCTION 1998, PÁG53-57, MIT PRESS 1999

Sin entrar a buscar respuesta para las preguntas anteriores, consideramos que el espacio arquitectónico es concreto. Necesita de una materia, de una corporeidad que lo contenga, lo diferencie y le confiera forma. Pero el espacio en general contiene una dualidad: o es infinito o es contenido. Esta disputa ya existía entre Platón y Aristóteles:

La concepción de espacio infinito como *continuum* natural, receptáculo de todo lo creado y lo visible, tiene una raíz ideal platónica. Platón habla en el *Timeo* del *chora* como el espacio eterno e indestructible, abstracto, cósmico, que provee de una posición de todo lo que existe. Se trata del tercer componente básico de la realidad, junto al Ser y al Devenir. Aristóteles, en cambio, identifica en su *Física* el concepto genérico de "espacio" con otro más empírico y delimitado que es el de "lugar", utilizando siempre el término *topos*. Es decir, Aristóteles considera el espacio desde el punto de vista del lugar. Cada cuerpo ocupa su lugar concreto y el lugar es una propiedad básica y física de los cuerpos.²⁵²

Josep Muntañola recoge tres ideas que permiten comprender la concepción aristotélica del lugar y que recalcan la importancia de que esté contenido dentro de unos límites materiales:

- a) Que en orden a entender la naturaleza física (natural) del mundo no hace falta postular la existencia real del vacío absoluto, ya que de existir sería un concepto siempre ambiguo y, además, inútil.
- b) Que la extensión infinita existe asimismo solo "en potencia" y nunca "en acto" (o de hecho). Por infinito "en potencia" se entiende la posibilidad de dividir "ad infinitum" una línea y su infinita extensión lineal.
- c) Consecuentemente, el espacio no existe sin cuerpos que lo definan.²⁵³

Frente a la pregunta de qué es espacio, Rudolf Arnheim se plantea dos respuestas. La primera de ellas en entender "el espacio como una entidad que se contiene a sí misma, infinita o finita, como un vehículo vacío preparado y con capacidad de llenarse de cosas"²⁵⁴. Esta concepción permite interpretar que "los espacios entre las cosas son vacíos"²⁵⁵. La segunda es que la experiencia del espacio solo se genera a través de la interrelación de objetos o, dicho de otro modo, "la percepción espacial se produce únicamente en presencia de cosas perceptibles."²⁵⁶

En interés de esta investigación y su relación con la arquitectura, entenderemos siempre el espacio como elemento contenido a través de medios materiales que lo construyan, por muy transparentes que estos sean. O por expresarlo de otra manera, es la materia la que tiene capacidad de generar espacio, pero a su vez, este se forma por la ausencia de la misma.

De la tensión entre la masa y el espacio surgen las teorías de los campos de fuerza. Estos, que tienen una característica fundamentalmente visual, pueden ser percibidos, y por lo tanto pueden afectar a nuestra percepción de la belleza. Así, la vacuidad de los espacios queda en entredicho y los interespacios que se generan entre los objetos quedan cualificados por su densidad. Esta densidad hace referencia a la tensión que se genera al aumentar o alejar la distancia entre dos objetos. Cuanto menor es la distancia, mayor es la densidad que se experimenta²⁵⁷.

²⁵² JOSEP M^a MONTANER, LA MODERNIDAD SUPERADA, PÁG30, ED GG 1997

²⁵³ JOSEP MUNTAÑOLA, LA ARQUITECTURA COMO LUGAR 1973, PÁG20, ED GG 1974

²⁵⁴ RUDOLF ARNHEIM, LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, PÁG13, ED GG 2001

²⁵⁵ RUDOLF ARNHEIM, LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, PÁG19, ED GG 2001

²⁵⁶ RUDOLF ARNHEIM, LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, PÁG14, ED GG 2001

²⁵⁷ RUDOLF ARNHEIM, LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, PÁG20, ED GG 2001

Así también lo observa Araujo, que recalca la importancia que tiene la inmersión del hombre en el espacio para percibir estos campos de fuerza:

La aportación fundamental moderna es, por tanto, la concepción del espacio como un campo de fuerzas en el que existen cuerpos (masas y vacíos), pero en el que aparecen, con importancia primordial, diversas interacciones que manifiestan su energía. En consecuencia hemos de estudiar el espacio como una interacción entre el organismo (el hombre que en él se mueve y de él participa) y su entorno. Cualquier disociación entre la organización del universo percibido y la actividad en él realizada será, desde nuestro punto de vista del análisis arquitectónico espacial, una distinción realizada a efectos explicativos. No cabe duda de que el usuario, las masas, los elementos, etc. conservan su individualidad y sus valores propios, pero para estudiar el uso del espacio, su percepción, es preciso tener en cuenta esta mutua interacción. La percepción del espacio, por tanto, es compleja, ya que están presentes las previas experiencias espaciales (el tiempo entendido como «duración») conforme al pensamiento de Zubiri). Además, esta percepción depende no sólo de la posición del usuario en el espacio, sino de su actitud personal.²⁵⁸

De las mayores aportaciones que se le atribuye a la arquitectura moderna, a través de los nuevos materiales que también la hicieron posible, fue la relación íntima entre espacio interior y exterior. Esto antes no era tan sencillo, dado que posiblemente ni la teoría ni la técnica estaban lo suficientemente preparadas para esta conexión. Bernard Leupen habla de cómo el movimiento De Stijl ejerció una gran presión en vías a conseguir la “liberalización del espacio”, rechazando el confinamiento que se le había dado hasta ese momento. Se produce un cambio de definición, al dejar de entender el espacio como una unidad limitada por paredes para convertirse en un elemento universal, mezclándose la realidad interior y exterior²⁵⁹. Dentro de la cultura occidental, la arquitectura contemporánea ha trabajado en diluir estos límites. Aún así, “arquitecturalmente, definir un espacio –hacer un espacio distinto- significa literalmente determinar sus límites”²⁶⁰

Porque si la arquitectura crea espacios, lo hace tanto fuera como dentro de ella. El espacio interior es contenido y diseñado, mientras que el exterior surge de la relación entre el volumen creado y el entorno circundante:

Toda arquitectura, como toda cosa real, ha menester de espacio, pero no de espacio adentro de ella. La arquitectura crea asimismo espacio alrededor, alrededor que es adentro para el que la ronda, atento a su convocatoria.²⁶¹

La forma de un edificio no es tan importante como el espacio que engendra. Uno de los grandes problemas y errores de nuestro tiempo es como la libertad de forma en el exterior de un edificio –la monumentalidad de la que tantos políticos hacen uso para sus campañas- no tiene una repercusión espacial interior, quedando muchas veces estos espacios mediocres respecto a la voluptuosidad de su forma exterior. Por ello, se debe ser consciente que la capacidad de generar espacios se trabaja en tres direcciones:

- a) una hacia el espacio interior que se genera en el edificio
- b) la relación que tiene el exterior del edificio con los elementos que lo circundan

²⁵⁸ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG71, ED EUNSA 1976

²⁵⁹ BERNARD LEUPEN, PROYECTO Y ANÁLISIS, PÁG56, ED GG 1999

²⁶⁰ Cita original: Architecturally, to define space (to make space distinct) literally meant “to determine boundaries”.
BERNARD TSCHUMI, ARCHITECTURE AND DISJUNCTION 1998, PÁG30, MIT PRESS 1999

²⁶¹ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG131, SPUPV-94.241

c) finalmente la relación entre el espacio exterior generado y el interior.

Sigfried Giedion destaca especialmente las dos primeras:

Nuevamente somos sensibles al espacio del cual emana la fuerza de los volúmenes, que despierta en nosotros una afinidad emotiva con los orígenes de la arquitectura. Sabemos de nuevo que los volúmenes engendran espacio de igual modo que una envoltura da forma a un espacio interior.²⁶²

De hecho, la relación del espacio interior con el exterior ha sido una cualidad que ha ganado la arquitectura contemporánea, en gran medida gracias al desarrollo de la tecnología. Salvador Pérez reconoce que gracias a esto, ya “no existe una dirección preferente porque se ha establecido una relación natural” de tal forma que “el espacio ha dejado de ser aparentemente defensivo. El universo es el equivalente que invade los dos ámbitos”.²⁶³

La evolución del concepto del espacio ha sido grande en la arquitectura contemporánea y se ha conseguido plantear desde un nuevo nivel para dotarlo de toda una serie de características que permiten evaluarlo mejor, como relata Sol Madridejos:

Un espacio que surge inicialmente en relación a los objetos... pero que se independiza finalmente de ellos y adquiere cualidades propias que lo construyen –la densidad, la continuidad/discontinuidad, la gravedad, la luz, la transparencia, la visión, el vacío, la tensión, el tono, el límite, el movimiento o el tiempo-, variables que nunca antes se habían asociado al espacio de una manera tan decididamente ambiciosa y definitiva.²⁶⁴

A parte de todas las características con las que se puede dotar al espacio moderno, un elemento que lo cualifica por fuerza es la gravedad. Según Arnheim, la experiencia del hombre es que el espacio no es isométrico, dado que no nos es posible desplazarnos en la dimensión vertical:

El hombre experimenta el espacio en el que vive como asimétrico. Entre las infinitas direcciones del espacio tridimensional en las que puede moverse en teoría, una dirección se distingue por la fuerza de gravedad: la vertical. La vertical actúa como eje y sistema de referencia para todas las demás direcciones.²⁶⁵

De esta forma, la verticalidad queda definida como “dirección estándar” y “cualquier otra orientación espacial se percibe de acuerdo con su relación respecto a la vertical”.²⁶⁶ Ching defiende a su vez que esta dimensión –la altura- es la que mayor influencia tiene sobre la percepción de la escala, puesto que la altura define la sensación de cobijo e intimidad dentro de un espacio.²⁶⁷

En contraposición al desarrollo del espacio y sus cualidades en la contemporaneidad, Rem Koolhaas describe el proceso que por desgracia afecta a una gran mayoría de las arquitecturas, fruto de las prisas, de la copia y repetición, y de la imposición del beneficio máximo y falta de cultura arquitectónica por gran parte de la masa:

²⁶² SIGFRIED GIEDION, ESPACIO TIEMPO ARQUITECTURA, 1941, PÁGXII, ED CIENTÍFICO-MÉDICA 1979

²⁶³ SALVADOR PÉREZ ARROYO, ART “NOTAS SOBRE EL ESPACIO Y LO CONTEMPORÁNEO” 1988, PÁG49

²⁶⁴ SOL MADRIDEJOS, ART “SOLO EL ESPACIO CUENTA” 2001, PÁG194

²⁶⁵ RUDOLF ARNHEIM, LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, PÁG30, ED GG 2001

²⁶⁶ RUDOLF ARNHEIM, LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, PÁG31, ED GG 2001

²⁶⁷ FRANCIS D.K. CHING, ARQUITECTURA. FORMA, ESPACIO Y ORDEN, PÁG317, ED GG 1998

El producto de la modernización no es la arquitectura moderna sino el “espacio basura”, donde la jerarquía es reemplazada por la acumulación y la composición por la adición.²⁶⁸

A modo de resumen, vamos a recoger las diferentes características que cualifican al espacio arquitectónico contemporáneo para posteriormente vincularlo a la belleza. La primera característica que queremos resaltar es la libertad que ha obtenido, no solo a nivel técnico sino también teórico. La libertad adquirida es consecuencia en gran parte del cambio de paradigma estructural y las posibilidades que han dado los nuevos materiales. Pensar la arquitectura sin libertad –aunque no sin orden, no se trata de crear cualquier fantasía formal- sería ir en contra de las posibilidades de la arquitectura contemporánea.



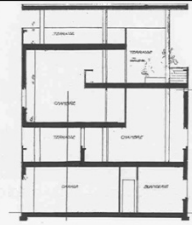


La fluidez y continuidad de los espacios también se ha dado por los nuevos materiales transparentes, así como las posibilidades de los elementos móviles en la arquitectura. Con ellos, el arquitecto puede, si así se ve conveniente para el proyecto, crear transparencias y relaciones tanto entre los distintos espacios del interior del edificio como con el medio que le rodea. Una transparencia es una visión, una posibilidad de relación, y por lo tanto, es bueno que tenga un orden. Desde una isometría visual donde percibimos en todas las direcciones el entorno que nos rodea, o bien una focalización hacia un elemento concreto del paisaje digno de ser admirado.

A pesar de la limitación que impone la dirección vertical y su ligazón con la gravedad, el espacio contemporáneo ha ganado en cadencia. Al menos a nivel teórico, ya no es preciso que un espacio esté cubierto en su totalidad, sino que se puede ir desgranando en verticales y diagonales como tantos fantásticos proyectos de arquitectura nos muestran. Esta cadencia debe respetar la gravedad, o por decirlo de otra manera, deben llegar a un acuerdo. No se trata de diseñar un edificio y luego imponerle una estructura. La correlación entre ambas, junto con el juego de los espacios puede acercarnos a la belleza.

Liberado de la ornamentación, también podemos hablar de un espacio mucho más abstracto, relacionado con la materia que lo envuelve. Frente a las figuraciones, se ensalza las características geométricas del espacio y se ponen en valor otros objetos que le dan calidad: la luz, su forma, su relación con la estructura, su expansión hacia el exterior.

El último concepto sobre el que queremos poner nuestra atención es la densidad espacial y la influencia de los campos de fuerzas. La libertad de la que hablábamos ha concedido a la arquitectura unas herramientas maravillosas para trabajar con conceptos de compresión y descompresión. Además de esto, podríamos hablar de la dimensión justa de los espacios y de las intenciones que estos tienen. No tiene sentido, por ejemplo, hablar de un espacio comprimido con una altura de diez metros.

²⁶⁸ REM KOOLHAAS, ART “EL ESPACIO BASURA: DE LA MODERNIZACIÓN Y SUS SECUELAS” 2000, PÁG23

				
<p>Pabellón Barcelona Mies van der Rohe</p> <p>LIBERTAD Estructura desligada de cerramiento Nuevos materiales y nuevos empleos</p>	<p>Neue Gallerie Mies van der Rohe</p> <p>FLUIDEZ Continuidad espacial, conexión entre interior y exterior</p>	<p>Villa Cartago Le Corbusier</p> <p>CADENCIA Desarrollo de espacios verticales y diagonales</p>	<p>Casa Rietveld Gerrit Rietveld</p> <p>ABSTRACCIÓN Desarrollo de volúmenes mucho más libres, desligado del academicismo</p>	<p>Casa Curutchet Le Corbusier</p> <p>DENSIDAD ESPACIAL Posibilidad de compresiones y descompresiones espaciales con soluciones más sencillas</p>

Una vez establecidas las características esenciales que consideramos para el espacio contemporáneo – o por decirlo de otra manera, aquellas herramientas que pueden emplearse, si bien es cierto que existen más-, procedemos a relacionarlo con la belleza. Una vez más y como siempre estamos defendiendo en esta Tesis, tenemos que observar la idea. Dado que hemos considerado el espacio como la característica y aportación esencial de la arquitectura, es en este elemento donde la idea debe aportar toda su potencia. Los arquitectos deben pensar en espacio. Evidentemente, los otros componentes son necesarios e ineludibles, pero el espacio es aquello que la arquitectura debe realmente aportar. Es al nivel de la idea donde podemos comenzar a elaborar la arquitectura según las herramientas que hemos dispuesto –libertad, fluidez, cadencia, abstracción y densidad-. No es preciso que nuestro espacio arquitectónico disponga de todas estas variables, sino que realmente debe responder a la idea de proyecto. El uso acorde de estas herramientas para expresar aquello que quiere transmitir la idea tiene la potencialidad de transmitir belleza, siempre y cuando, la idea sea en sí misma buena y bella.

Así pues la idea impone un orden al espacio y le dota de unas características concretas, de unas proporciones y una geometría. Estas serán las características mensurables de nuestra arquitectura, y por lo tanto, sus valores objetuales. Evidentemente, como los perciba el observador dependerá mucho de su intelectualidad y racionalidad, de aquellos significados que el connota. Sin embargo, la unidad entre la forma espacial y el contenido sí que podemos analizarla y comprobar que se adecua. No existe el espacio perfecto o que mejor responda a una función concreta. Pero sí que un espacio puede responder mejor a la teleología del proyecto que otro.

El espacio precisa de tiempo para poder analizarlo. Por ello no sólo es válida la fotografía en la publicación de turno, si no que invitamos a habitar, convivir y recorrer los espacios arquitectónicos. La comprensión total del espacio requiere de movimiento, al igual que las funciones vitales.

Para poder expresar correctamente y materializar una idea, recordamos que el estilo es el dominio del oficio. Así pues, podemos tener ideas fantásticas, capaces de aportar belleza, pero si no hay una habilidad técnica y teórica, estas no podrán llevarse a cabo, o si se realizan, no tendrán la capacidad de expresar todo aquello que quería la idea.

A nivel subjetivo observamos en primer lugar dos cuestiones muy interesantes: la primera es que el sujeto tiene la capacidad de alterar los espacios. La presencia de otro ser humano influye en nuestra percepción espacial, así como el número de personas que se congreguen, porque los seres humanos son los que aportan vida al espacio. La segunda cuestión es una relación de dualidad: por una parte los

espacios tienen la capacidad de influir en el estado anímico del observador y viceversa. Si bien no podemos expresar la relación cuantitativa de esta realidad, observamos que hay espacios que pueden apaciguar a un ser humano, junto con otros que tienen la capacidad de estresarlo. Pero decíamos que esta relación es dual, por lo que el estado anímico del observador también influye en la percepción del espacio, y por lo tanto, tiene la capacidad de distorsionarlo u omitirlo por completo.

Siguiendo con el sujeto, nos adentramos primero en su dimensión emocional. Ya hemos visto previamente la relación con los estados anímicos, así como también ya tratamos en su capítulo correspondiente los procesos de percepción. Sin embargo, es bueno traer a la luz la importancia de la atención en la percepción espacial. Obviamente, si un espacio no nos interesa o no disponemos del tiempo para contemplarlo, simplemente nos iremos y proseguiremos con nuestro ritmo vital. Pero si tiene la capacidad de captar nuestra atención –nos atrae, y si no bello, por lo menos dispone de alguna emoción estética-, comenzaremos un proceso de reconocimiento de los elementos que lo conforman, así como nos lleva a la acción. El resultado de la acción –que puede ser pasiva como contemplar, o activa como recorrerlo- es un síntoma de que ese espacio nos atrae, nos resulta interesante. La atención que hemos prestado es el momento detonante que puede dar lugar a la belleza.

La percepción espacial también se filtra a través de la dimensión intelectual del ser humano. La capacidad de análisis –más aún teniendo los conocimientos necesarios- de las características de un espacio concreto nos permite evaluarlo. Posteriormente, de los razonamientos que realicemos, y en correlación con otros datos y experiencias estéticas, podemos formular nuestro juicio de la belleza. Un espacio puede considerarse magnánimo por tener una altura considerable –por ejemplo, doce metros-, pero nuestros razonamientos nos permitirán observar si este dato, la altura, responde mejor o peor al edificio en concreto. Además, queda una última habilidad derivada de la intelectualidad: la capacidad de abstracción. Lo abstracto también lo hemos considerado importante en el concepto de espacio contemporáneo, pero no solo nos referimos a ello como cualidad. La abstracción de un espacio concreto nos puede remitir a la idea y a aquello que el proyecto quiere transmitir, y en este proceso encontrar belleza. A su vez nos permite omitir otros elementos –eliminar la materialidad, la ornamentación, considerar solo la vinculación de la luz a ese espacio, etc.- y evaluar de forma más focalizada ciertos aspectos del conjunto y encontrar de esta forma lo que podríamos denominar bellezas parciales.

De la dimensión cultural extraemos tres posibles vinculaciones. Por una parte, junto con la dimensión intelectual, introducimos en la cultura del arquitecto para comprender mejor el proyecto y tratar de hallar en ello belleza. Además, esta también la cultura del observador u observadores, cuya forma de ser está influenciada por el espacio-tiempo en el que conviven. Finalmente, el entorno donde la arquitectura se construye. Habría que observar su relación con los elementos que le rodean, así como si ha transcurrido el tiempo, investigar cómo eran las condiciones ambientales cuando el proyecto se diseñó y posteriormente, cuando se terminó de construir.

De lo escrito anteriormente y dado que el espacio es el primer elemento que estamos tratando en profundidad, se observa la dificultad de encontrar una forma universal de observar la belleza en relación al espacio arquitectónico. Intuimos que esto también pasará en el estudio del resto de elementos de la arquitectura. Sin embargo, lo que consideramos que hemos aportado aquí son herramientas de análisis a través de la relación de las esencias que hemos considerado previamente del espacio y de la belleza, y que estas herramientas pueden ser válidas para ejercer un juicio de la belleza mejor argumentado que si no dispusiéramos de ellas.

Para culminar este capítulo vamos a relacionar el espacio y el resto de elementos que hemos apuntado previamente. Sin embargo, y por tratar de ofrecer una voluntad sintética, buscaremos únicamente vincular a nivel de belleza las relaciones entre estos elementos.

La realidad del espacio arquitectónico toma forma a través de la materia que lo contiene. Si decimos que un espacio es cúbico, es porque las dimensiones de los elementos constructivos son iguales según los tres ejes. El espacio, así pues, se caracteriza a través del material que lo envuelve. Los conceptos de libertad y fluidez espacial también vienen ligados a la materia. El desarrollo de las posibilidades técnicas en la contemporaneidad ha permitido tener una mayor libertad en cuanto a la distribución de la estructura, así como poder desligar el cerramiento de esta. Le Corbusier ya hablaba de esto. La transparencia —así como los elementos translúcidos— también se ha derivado del desarrollo industrial de vidrios y otros materiales, que permiten la conexión, visualización y relación de espacios separados constructivamente. Además cada material tiene unas connotaciones propias, cuyo valor se forma en función de la persona que observe. Por ello es difícil establecer que sensaciones —al menos de forma universal, aunque sí bien existen estudios sobre las relaciones psicológicas de colores y ciertos materiales— que producirá una solución constructiva u otra. Por ello apostamos por tratar de buscar el material que mejor responda a la idea de proyecto. Por decir un ejemplo, sería difícilmente de creer que se ha tratado de crear una comprensión espacial mediante una solución constructiva de vidrio laminado totalmente transparente.

En relación a la función reconocemos junto con Plazaola que cada espacio arquitectónico debe cumplir con su teleología, que es habitar. No existe la forma espacial perfecta para desarrollar una función concreta, pero se da que ciertas geometrías espaciales responden mejor a algunas funciones. Un espacio en apariencia bello que no pueda cumplir con su función pierde su efecto estético. Un espacio nunca debe perder su orientación hacia el uso y respuesta a las necesidades de la persona que lo habite:

La relación del hombre con el espacio arquitectónico consiste, en este nivel, en intentar organizarlo de acuerdo con las expectativas del usuario; aparecen así esquemas vitales que han de estar presentes en la organización de la estructura arquitectónica.

El espacio arquitectónico tiene carácter público dominante, aunque el carácter objetivo (geométrico) que hemos estudiado, el carácter público (social) y el espacio privado (individual) estén íntimamente relacionados. Por ello «los esquemas» que buscamos para expresar el espacio han de ser esquemas que permitan todas estas interpretaciones.²⁶⁹

La función normalmente precede a la concepción del espacio. Es decir, un cliente tiene unas necesidades y requiere de unas funciones concretas o programa. Sin embargo, estamos de acuerdo con Arnau que es el espacio el que finalmente, y no el uso, satisface estas necesidades:

La **utilitas** conviene al espacio, pero el espacio es arduo de aprehender: acaso porque se evade a la representación; probable. El espacio es de suyo funcional: la función, no obstante, se muestra incompetente para modelar el espacio. Sin embargo, de algún modo, el espacio **define** la función.²⁷⁰

Vamos a tratar en último lugar con esos otros cuatro componentes que también considerábamos evidentes en la arquitectura, de su relación con el espacio y nuestras intuiciones en la vinculación con la belleza. Comenzando por la luz, observamos que esta tiene la capacidad de describir los espacios.

²⁶⁹ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG74, ED EUNSA 1976

²⁷⁰ JOAQUÍN ARNAU, ARQUITECTURA ESTÉTICA EMPÍRICA, PÁG84, ED ETSAV UPV 1975

Una variación en el tipo de luz que ilumina un espacio y este adquiere unas características completamente diferentes. Por ello, encontramos que la luz tiene una gran capacidad de expresión de belleza en relación con el espacio arquitectónico, aunque también reconocemos que no es sencillo hacer esta descripción.

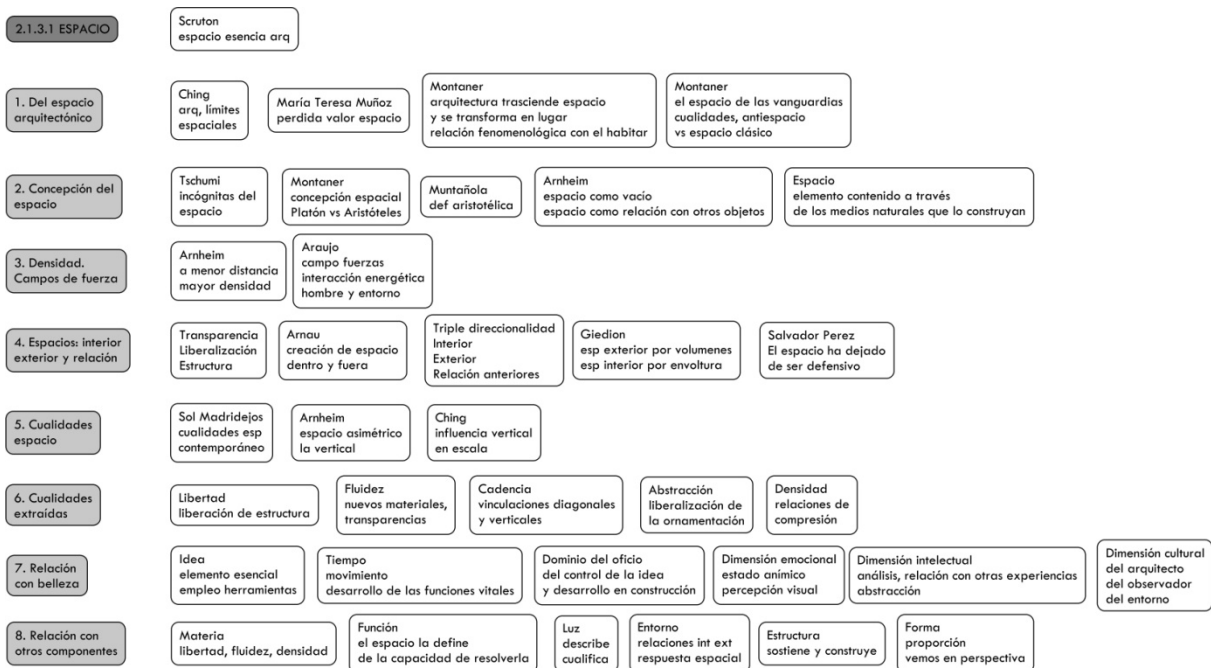
El entorno se relaciona, en primer lugar, con el volumen que genera la arquitectura y en segundo, con las relaciones interior-exterior que pueden llegar a darse. El entorno, salvo que podamos trabajar en él, nos viene impuesto. De ahí la importancia de estudiarlo y analizarlo, de tal forma que podamos adaptar nuestros espacios —y nuestra edificación completa- a aquello que nos rodea.

El espacio arquitectónico tiene una relación muy importante con la estructura. Al final, las capacidades mecánicas que aporta la estructura permiten que un espacio se sostenga. Además, en la contemporaneidad, los avances estructurales han permitido cada vez mayores logros: luces de mayor dimensión, vuelos de forjados antes imposibles, formas geométricas que antes tan solo se podían soñar, altura total del edificio antes totalmente inimaginables, etc. Sin embargo, es bueno reconocer que el espacio no es la estructura. La estructura lo posibilita y lo caracteriza, pero no es el espacio. Le aporta cualidades y como no, le puede dotar de belleza —por sus dimensiones, por su presencia en el espacio, por su relación con la luz, etc-. Sobre todo observamos que interviene en la libertad que ha ganado el espacio arquitectónico y que esta herramienta se puede aprovechar para provocar la belleza. A su vez, el conocimiento técnico puede posibilitar una percepción de belleza de forma inteligente, a través de un detalle fantástico o de una posibilidad de luz de vano antes no posible, donde la estructura parece que venza y prescindida de la gravedad.

Para culminar este capítulo hemos dejado la vinculación entre el elemento forma y el espacio arquitectónico. Los arquitectos dotamos los espacios, a través del diseño, de unas medidas. Estas medidas son reales y se pueden analizar, valor objetual del espacio arquitectónico. Vinculado a las dimensiones están las proporciones. No podemos afirmar que hayan unas proporciones más bellas que otras, pero sí que la proporción —y teniendo en cuenta la finalidad de cada espacio arquitectónico concreto- ayuda a dotar de orden al espacio arquitectónico, y trasladándolo al todo, al proyecto arquitectónico. A nivel perceptual es preciso llamar la atención que vemos en perspectiva. Con esto también queremos expresar nuestra dudas sobre las proporciones. No negamos que puedan imponer orden, tanto a nivel parcial como global, pero dado que percibimos en perspectiva, no es normal observar estas proporciones en verdadera magnitud. En otras palabras, un espacio cúbico, únicamente lo es en papel —también en realidad- pero no lo percibimos así. Además habría que tener en cuenta el error visual, puesto que unos centímetros más o menos de una de las dimensiones a penas pueden percibirse.

Cuadro resumen de las conclusiones en las relaciones entre el espacio arquitectónico y otros conceptos:

CONCEPTOS		RELACIÓN A NIVEL DE BELLEZA CON CARACTERÍSTICAS ESPACIO CONTEMPORÁNO
Valores objeto	Idea	Potencia de la expresión espacial. Pensar en espacio, misión arquitecto. Trabajar con las herramientas contemporáneas para transmisión ideas.
	Orden	Impone geometría y proporción. Valores objetivos y mensurables. Unidad forma espacial y contenido.
	Tiempo	Ver, recorrer, habitar. Se precisa tiempo.
	Dominio del oficio	Habilidad técnica y teórica para expresión de las ideas.
Valores sujeto	B. Emocional	Alteración del espacio por presencia de sujeto/s. Estado anímico influye en percepción espacial y viceversa. Importancia de la atención, hace elegir, se centra en aquello que nos agrada.
	B. Intelectual	Análisis de los valores objetuales y relación con otras experiencias o espacios arquitectónicos. Capacidad de abstracción, lectura de la idea o ideas.
	B. Cultural	Nivel arquitecto, observador y espacio-tiempo concreto del espacio arquitectónico.
Otros elementos de la arquitectura	Materia	Materialización y características propias del espacio. Permite libertad – estructura-, transparencia. Relaciones psicológicas con cada material concreto.
	Función	Ciertas geometrías espaciales responden mejor a determinadas funciones. Si no cumple función, pierde efecto estético. El espacio define la función.
	Luz	Describe y caracteriza el espacio arquitectónico.
	Entorno	Relaciones interior-exterior y volumen con emplazamiento.
	Estructura	Ordena el espacio. Lo posibilita y lo caracteriza. Relación con la libertad espacial.
	Forma	Proporción en función de finalidad. Visión en perspectiva, distorsiona frente a plantas y alzados.



2.1.3.2 MATERIA

AA. La materia es el nexo. Su propósito es provocar la unión. Todas las formas de arte tienen una base material y deben ser consecuentes con ella. La atadura a lo material deja abiertas todas las posibilidades a una síntesis armoniosa porque, al fin y al cabo, las tres formas de arte conforman una única, son similares en el fundamento teórico de su elaboración, e incluso en los resultados, siempre y cuando aceptemos ver las cosas en un contexto más profundo.²⁷¹

La materia es aquello que une la idea con la realidad. Su unión, como dice Aalto. La arquitectura no puede existir sin la materia que la construya, y esta verdad parece que en muchos proyectos se obvia. Evidentemente, y aunque la arquitectura debe trascender la materia para llegar al ser humano, recibe todas sus cualidades físicas de los materiales que la convierten en real, así como también nuestra percepción de la belleza se basa en la materia de cada obra concreta.

GS. Has construido fachadas de edificios con mármol, bronce, ladrillo y madera. A tu modo de ver, ¿para qué rangos de uso van bien esos materiales?
AA. He utilizado diferentes materiales porque así lo requerían los distintos proyectos. En este tema uno no debe tener una única manía, ni dejarse llevar por las distintas teorías. Me gustaría tratar el asunto desde un punto de vista más general y decir que la arquitectura tiene que servir de la mejor manera posible a los usuarios.²⁷²

No existe el material perfecto, ni el mejor, ni el más adecuado con carácter universal. Por eso Alvar Aalto defiende la necesidad de poner los materiales en función del usuario, para transmitir aquello que más conviene al ser humano. De aquí sí que se puede observar que, sin ser universales, cuando se sigue la idea del proyecto, existen uno o varios materiales que responden de forma coherente y apropiada, mucho mejor que otros. Al final se trata de responder de la mejor manera posible a la realidad material que va a constituir la arquitectura, y así, cubrir las necesidades del hombre, tanto fisiológicas como espirituales.

Entonces, si ningún material es mejor que otro, el arquitecto puede mostrarse dubitativo a la hora de escoger entre todo el catálogo existente. Vemos dos puntos fundamentales que ayudan a aclarar esta cuestión: por una parte el material o materiales que mejor respondan a la idea de proyecto, y por otro, el que mejor respuesta dé a las necesidades del hombre en ese proyecto concreto:

Por ello analizar el hecho arquitectónico desde este punto de vista supone seguir los siguientes pasos:

Percibir en el material el pulso del hombre.

Analizar las condiciones impuestas por el material.

Experimentar las posibilidades expresivas del material hasta que llega a hacerse forma.

El pulso del hombre expresa así los valores ideales; la capacidad de hablar del material y las condiciones que impone, junto con la idea, dan lugar a la forma. Idea y forma son inseparables.²⁷³

²⁷¹ JUHANI PALLASMAA, CONVERSACIONES CON ALVAR AALTO, PÁG38, ED. GG 2010

²⁷² JUHANI PALLASMAA, CONVERSACIONES CON ALVAR AALTO, PÁG38, ED GG 2010

²⁷³ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG86, ED EUNSA 1976

Desde cualquier punto de vista, la materia es aquello que convierte en físico al arte –incluso para la música, que precisa de la vibración del aire para poder darse su representación-. A parte de las arquitecturas virtuales, no puede existir la arquitectura real sin la materia. Por decirlo de otra manera, la materia es la base sobre la que se fundamenta la existencia de la arquitectura, la materialización del proyecto y su naturaleza única. Como también afirma Plazaola: “no hay obra de arte sin un cuerpo físico”. También matiza que el material en la obra artista es algo físico, no estético. Es la mirada del artista aquello que lo convierte en estético, puesto que atiende no a su esencia física, sino a su instrumentalidad y capacidades para obrar a través de él. Así pues, esta instrumentalidad se da tanto en el material sobre el que surge la forma, así como en los medios físicos y tecnológicos que permiten trabajar con ese material concreto. Los arquitectos deben trabajar íntimamente con la naturaleza y esencia de cada material, comprenderlo para que tome forma en el proyecto.²⁷⁴

Y esta materialidad es la que convierte a la Arquitectura en una realidad práctica, y no una entelequia. Para superar la teoría, se necesita de la Construcción para culminar la obra arquitectónica. Sin ella, la obra queda en reposo, etérea e invisible, sin cumplir su misión de ponerse al servicio del hombre:

La incidencia de la materia en la Arquitectura, bajo la especie del material, es connatural y decisiva. Ninguna otra arte cuenta con un acopio semejante de materiales, y consecuentemente de costos, que determinan sus cualidades y sus formas. Ellos constituyen la substancia de la práctica de la Arquitectura, indispensable para su completa realización.

La Arquitectura, afirma Vitruvio, es teórica y práctica. Y ambas cualidades le son consubstanciales. Sin el supuesto teórico, la Arquitectura se degrada a la rutina de la Construcción. Sin su realización práctica, la Arquitectura se reduce a pura fantasmagoría.

Pues bien: la práctica de la Arquitectura se sustenta en sus materiales y en las cualidades y condiciones que ellos implican. Por medio de ellos, la Arquitectura se realiza.²⁷⁵

De su realización derivan también otros problemas. En cuanto la Arquitectura abandona el plano de las ideas para hacerse real, se enfrenta a la realidad física del mundo en el que habitamos. Y es que en este proceso de “llegar a ser”, el arquitecto también debe tomar decisiones que afectarán al proyecto. La estructura física es intrínseca a la Arquitectura, sus necesidades de estabilidad y confort, y con ellas el problema arquitectónico gana complejidad, a la vez que saber resolverlo puede dar lugar a la belleza.

En cuanto el artista elige una materia surgen necesidades estructurales ligadas a procedimientos operatorios. Y no llegamos a comprender adecuadamente una obra de arte mientras no hayamos conocido esas condiciones de su existencia física. Tales condiciones nacen no solo del *material* primario de la obra misma, sino de sus instrumentos: cincel, espátula, arpa, etc. A veces hay resistencias, en primer lugar, por parte de las exigencias físicas del trabajo, porque el material no está indefinidamente a merced del artista: la piedra hay que ir a buscarla a la cantera y transportarla; para trabajar la cerámica o el hierro hay que alimentar el horno o la fragua, etc. Hay circunstancias económicas y sociales que hacen irrealizables ciertas obras por razón de su *materialidad* (el templo de la Sagrada Familia, de Barcelona, planeado por Gaudí). Luego, y sobre todo, el artista tropieza con las *leyes naturales*.

²⁷⁴ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG.482, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

²⁷⁵ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG.118, SPUV-94.241

Las leyes de la estática no sólo exigen del artista un conocimiento adecuado de los pesos y resistencias de los materiales, sino que le marcan límites y hasta imponen una dirección a su fantasía. La torre gótica de la catedral de Beauvais, venida a tierra varias veces, fue en la Edad Media una estentórea advertencia de la física a los poetas de la piedra. Si hoy el hormigón, las estructuras metálicas y los materiales plásticos han ampliado largamente las fronteras de la arquitectura, sería un error creer que los nuevos materiales y las nuevas técnicas no tienen también severísimas leyes.

Entre el artista y sus utensilios se establece un duelo, un dramático diálogo; una confrontación entre el espíritu y la materia, que se desenvuelve en dos sentidos aparentemente contrarios: de una parte, el «amor a la materia», actitud amorosa del artista que ha «elegido» y destinado una corporeidad determinada a los sueños de su fantasía; por otra una especie de lucha a muerte entre el artista y la materia. Según Heidegger, se trata de una lucha a un nivel más profundo de lo que parece: el combate entre la tierra como materia inerte y cerrada y ese mundo que va a nacer, esa revelación en el ente que sólo puede constituirse por el desgarrón de la verdad, del desvelamiento del ser.

Pero al llegar aquí caemos en la cuenta de que ya estamos considerando lo *sensible* del material. La materia ya no es pura y oscura materia. Hay en ella un comienzo de luz, el preludio de un canto. Es el campo donde se muestra «el juego puro de sensaciones» al que Kant daba ya justamente categoría estética, como se la dieron también mucho antes Platón y Plotino; porque ejercen su fascinación mostrándose como anticipos del «esplendor de la forma», como esos timbres con que los músicos afinan sus instrumentos segundos antes de iniciarse el concierto, y que en la atmósfera expectante de la sala dejan la carga emotiva y sugerente de sus infinitas posibilidades.²⁷⁶

Además de su realidad física y su esencia, el material trasciende su propio ser cuando quiere convertirse en arte. Por un lado en la vinculación que establece con él el artista, y posteriormente con el observador que lo contempla. Por otro, en relación a la cultura existente, a la tecnología y los instrumentos a través de los cuales puede darse forma. Dante en *De monarchia* planteó los tres grados desde los cuales el material era trabajado por el arte:

...cómo idea en el espíritu del artista; cómo técnica en el instrumento; y cómo sustancia potencial en la materia, que opone una sorda resistencia a la creación.²⁷⁷

A través de los discursos de diversos autores trataremos de observar el material en la modernidad. Una de las características de la arquitectura contemporánea ha sido establecer un lenguaje del material, dentro del cual, se ha tratado de que fuera reflejo de su naturaleza en cuanto a su uso, y que no se convirtiera en un decorado. Ya en su artículo *En la ciudad de Potemkin* de 1898, Loos defiende, frente a aquellos que “pegan cosas” a los edificios e imitan tiempos anteriores, la necesidad por parte del artista de “hallar un lenguaje formal nuevo adaptable al nuevo material”²⁷⁸, siendo este nuevo material el hormigón moldeado. Esta defensa de la naturaleza del material no es algo nuevo.

²⁷⁶ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG483, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

²⁷⁷ MARGARITA FERNÁNDEZ, LA TEORÍA CLÁSICA, PÁG117, SPUPV 1999

²⁷⁸ ADOLF LOOS, ORNAMENTO Y DELITO Y OTROS ESCRITOS, PÁG207, ED GG 1972

Algarotti ya expresó algo similar en su *Saggio sopra l'Architettura*, donde afirmó que, dado que la naturaleza de la madera y la piedra son diferentes, así también deben de ser diferentes sus formas en la construcción, puesto que, no se debe dar al material un significado distinto del que posee²⁷⁹.

Pero la materia no debe ser comprendida únicamente desde su carácter físico. Alvar Aalto, en una conversación con Karl Fleig en 1970 expone que el arte “ennoblece una actividad puramente material transformándola en un proceso espiritual”²⁸⁰.

Cada material tiene una potencialidad en sí mismo, y por lo tanto un valor intrínseco desligado de la economía. Otra virtud que concede la modernidad al material, es que este tiene valor en cuanto a su capacidad artística, y no tanto en cuanto a sí mismo. Y más aún en la actualidad, vemos ejemplos de arquitectura contemporánea realizados con diversos materiales, que cobran valor en cuanto que forman parte de la obra y la caracterizan –aparte quedaría la obsesión dentro de la actualidad por dotar a un proyecto de una “piel especial”, como si fuera el único recurso en el que el arquitecto puede innovar-, convirtiéndose incluso en muchas ocasiones en el nombre de la obra. El valor artístico de todos los materiales ya era defendido por Loos en su artículo *En los materiales de construcción* de 1898:

¿Qué tiene más valor, un kilo de piedras o un kilo de oro? La pregunta parece ridícula. Pero solo para el comerciante. El artista responderá: Para mí todos los materiales tienen el mismo valor.²⁸¹

Observando su esencia, cada material adquiere valor por sí mismo. Las cualidades de cada material es lo que precisa conocer el arquitecto para realizar su arquitectura. Como bien dice Mies, “un material solo vale aquello que sabemos hacer con él”, con lo que además, se transmite la necesidad de emplearlo correctamente para que pueda transmitir su “verdadera esencia”²⁸². Fritz Neumeier describe como Mies se centró en lo metafísico como núcleo de la realidad, en las esencias de la arquitectura y los elementos que la conforman, lo que se tradujo en una “veneración por los materiales”:

Esta filosofía de los materiales se manifestaba en la preferencia por la piedra preciosa, por el travertino, el mármol y el ónice –materiales que Mies era casi el único de entre los arquitectos modernos en emplear con naturalidad-, y en el tratamiento de los materiales, a los que asignaba un grado de elaboración artesanal cuidada hasta el último detalle.²⁸³

Culminando las características metafísicas del material, también estaría su relación psicológica. Si bien es cierto que estas no son de carácter universal para todos los hombres, se puede afirmar que un gran número de personas observan la misma respuesta para ciertos materiales –sobre todo dentro de la cultura occidental-. Sería interesante descubrir las características psicológicas que toma cada material para cada observador concreto y que transmite en relación con la belleza. Sin embargo vemos que escapa a la finalidad de esta tesis y por ello expondremos el ejemplo de este tipo de clasificaciones que explica Geoffrey H. Baker:

Los materiales constructivos poseen hondas relaciones psicológicas. El uso ampliado de la piedra durante muchos períodos históricos ha acentuado la sensación de monumentalidad producida por los edificios civiles y, junto a esto, la piedra, siendo como es un material natural, se combina perfectamente con

²⁷⁹ MARGARITA FERNÁNDEZ, LA CRISIS DE LA TEORÍA CLÁSICA, PÁG64, SPUPV 1997

²⁸⁰ JUHANI PALLASMAA, CONVERSACIONES CON ALVAR AALTO, PÁG37, ED GG 2010

²⁸¹ ADOLF LOOS, ORNAMENTO Y DELITO Y OTROS ESCRITOS, PÁG212, ED GG 1972

²⁸² FRITZ NEUMEYER, MIES VAN DER ROHE. LA PALABRA SIN ARTIFICIO, PÁG507, ED EL CROQUIS 2000

²⁸³ FRITZ NEUMEYER, MIES VAN DER ROHE. LA PALABRA SIN ARTIFICIO, PÁG73, ED EL CROQUIS 2000

el paisaje. El ladrillo implanta en las construcciones la escala humana; por ser económico y fácil de fabricar se emplea en la arquitectura de la casa y del edificio público desde la época babilónica. Así como el ladrillo es portador de un sello de amistad, el hormigón armado, a menos que se le dé un acabado fino, parece un material hostil. Algo similar ocurre con el acero y el vidrio; el vidrio reflectante y de color crea una sensación de impenetrabilidad adecuada, sin duda, en ciertos casos. El vidrio es hoy un símbolo del presente siglo, un material tan hegemónico como la piedra lo fue en el pasado. Las dificultades que suscita el uso del vidrio y del acero en los edificios públicos y de oficinas para establecer relaciones positivas con los usuarios han derivado hacia un retorno a los tratamientos superficiales más sólidos y “cordiales”.²⁸⁴

Tras haber analizado de forma breve las características que van más allá de su realidad, nos centraremos ahora en su existencia física. Dada su entidad física, es el elemento que de forma omnipresente permite o retrasa en gran manera la evolución de la arquitectura. A lo largo de la historia, no solo de la arquitectura, sino de cualquier otro campo, la evolución de los materiales, el descubrimiento de nuevos elementos o nuevas técnicas para trabajar con ellos, ha sido el germen de la evolución del propio campo. Hablando de Otto Wagner en su libro *Arquitectura Moderna* de 1894, Sigfried Giedion comenta como “los nuevos principios de la construcción y los nuevos materiales... son los que deben llevarnos a nuevas formas y tienen que ajustarse y armonizar con las necesidades humanas”²⁸⁵.

Giedion propone un claro ejemplo de la evolución de la arquitectura en función de nuevos usos en materiales, que a pesar de ser conocidos, no se habían utilizado ni se disponía de la técnica necesaria para extraer de ellos todo su potencial:

El Palacio de Cristal (1851, Joseph Paxton) fue la realización de una nueva concepción de la técnica constructora, de la cual no existía precedente alguno. Fue, además, el primer edificio de tales dimensiones construido con cristal, hierro y madera, montados sobre armaduras de hierro fundido y laminado, enlazados cuidadosamente. Las posibilidades latentes en la moderna civilización industrial no han sido otra vez que yo sepa, por lo menos, expresadas de manera tan clara.²⁸⁶

Minoru Yamasaki también defiende el desarrollo de la tecnología como componente fundamental para el desarrollo de nuevas arquitecturas y, que además, esta nueva arquitectura debe de estar en función del hombre:

...la tecnología avanzará mucho más, y ello determinará hacia dónde se encamine la arquitectura del futuro. Pero creo, igualmente, que la arquitectura estará cada vez más en función del hombre.²⁸⁷

De esta forma, se puede hablar de los materiales de la modernidad. No solo el hecho de que sean “nuevos”, sino además las tecnologías aparecidas con la revolución industrial que permitió desarrollarlos y aplicarlos a la arquitectura contemporánea. Como materiales bandera de la modernidad encontramos el vidrio, el acero y el hormigón armado. Evidentemente, salvo la composición del hormigón actual, todos eran conocidos en la antigüedad, con lo que realmente el cambio se da en la revolución tecnológica. Mies afirma en su artículo *¿Qué sería del hormigón y del*

²⁸⁴ GEOFFREY H. BAKER, ANALISIS DE LA FORMA, PÁG33, ED GG 1998

²⁸⁵ SIGFRIED GIEDION, ESPACIO TIEMPO ARQUITECTURA, 1941, PÁG328, ED CIENTÍFICO-MÉDICA 1979

²⁸⁶ SIGFRIED GIEDION, ESPACIO TIEMPO ARQUITECTURA, 1941, PÁG260, ED CIENTÍFICO-MÉDICA 1979

²⁸⁷ MINORU YAMASAKI, ART “LA ARQUITECTURA ACTUAL DEBE ARMONIZAR FUNCIONALIDAD Y BELLEZA” 1974, PÁG34

acero, sin el vidrio reflectante? de 1933 como es el vidrio el que transmite “la forma estructural unívoca y les asegura sus posibilidades arquitectónicas”, que como resultado “reflejan el resplandor de la belleza originaria”²⁸⁸. El acero y el vidrio cobran en Mies nuevas cualidades, un trasfondo metafísico y espiritual que caracterizó a su propia arquitectura y que sirvió de modelo para un gran número de arquitectos posteriores.

Si se puede considerar a Mies un maestro del acero y el vidrio, parece que le corresponde a Le Corbusier la exaltación del hormigón armado como material moderno, portador de la geometría que tanto defendió en su juventud:

Pero hoy disponemos de los medios para proseguir magníficamente esta ascensión hacia la geometría, gracias a la invención del hormigón armado, que nos aporta el mecanismo ortogonal más puro; estamos en posesión de un medio ortogonal nunca poseído por época alguna, un medio que nos permitirá utilizar la geometría como elemento capital de la arquitectura.²⁸⁹

De hecho, gran parte del desarrollo del hormigón armado debe ser agradecido a la legislación francesa de aquella época. A nivel conceptual, la libertad no tiene límites. Pero cuando se quiere llevar a la práctica la arquitectura no solo encontramos problemas derivados de las leyes físicas, sino también otros como la legislación o la falta de técnica existente para llevar a cabo determinado proyecto:

Le Corbusier adopta el hormigón armado como instrumento para expresar su concepción de la arquitectura... Solamente en Francia los arquitectos tuvieron la posibilidad de emplear el hormigón armado sin restricciones y sin vacilaciones. Los legisladores de la construcción, tanto en Alemania como en Inglaterra, no tenían confianza en las construcciones de hormigón armado, de líneas ligeras y elegantes, insistiendo en darles una característica de pesantez que resultaba superflua. Los franceses habían procurado, en cambio, dar ligereza y precisión a sus edificios, y para ello crearon leyes adecuadas.²⁹⁰

Además de la importancia de las legislaciones para cada localización concreta, el desarrollo de la técnica ha sido fundamental para la arquitectura contemporánea. No podemos construir más allá de los medios de los que disponemos. Por ello la técnica se convierte en un elemento tan importante.

En todos los casos, observa Semper, la forma deriva del material y de la herramienta. El material impone sus condiciones. Y la herramienta aporta sus habilidades. Todo, en la construcción primitiva, obedece a esos dos parámetros.

La invención de una nueva herramienta abre el camino a nuevas formas. La invención del torno, por ejemplo, siembra el mercado de formas inimaginables en su ausencia. En la era de la máquina, todo un proceso de fabricación se traduce en forma: el perfil laminado es como es en virtud de un tren de laminación.

La forma, a su vez, antigua y moderna, se debe a sus moldes, cuando ellos han lugar. Y ellos marcan en ella su impronta: el hormigón de ciertos edificios de Breuer, por ejemplo, acusa el encofrado de madera, tableado como una tarima.²⁹¹

²⁸⁸ FRITZ NEUMEYER, MIES VAN DER ROHE. LA PALABRA SIN ARTIFICIO, PÁG476, ED EL CROQUIS 2000

²⁸⁹ LE CORBUSIER, EL ESPÍRITU NUEVO EN LA ARQUITECTURA 1924, PÁG18, CAAT MURCIA 2003

²⁹⁰ SIGFRIED GIEDION, ESPACIO TIEMPO ARQUITECTURA, 1941, PÁG540, ED CIENTÍFICO-MÉDICA 1979

²⁹¹ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG120, SPUPV-94.241

Cada material posee sus propias cualidades y vamos a tratar de analizarlas de forma genérica para que este texto no se convierta en un catálogo de materiales. Existe una característica de primera importancia que los clasifica: la distinción entre materiales digitales y analógicos. Los primeros, generan una arquitectura mediante un proceso métrico, aditivo de elementos iguales –ladrillos, bloques, paneles...- que llevan implícita en su propia existencia la forma que les dota el proceso de fabricación. La segunda clasificación, entiende el proyecto como un todo y desciende por subdivisión, donde el material es un continuo que se puede despiezar a voluntad, como puede ser el hormigón encofrado²⁹².

En consecuencia, la forma de los materiales digitales, aunque con un salto de escala, debe ser tomada en cuenta para la forma del proyecto. Por citar un ejemplo, es interesante observar lo discordante que resulta tratar de formar figuras circulares o semicirculares mediante materiales digitales de grandes dimensiones, como puede ser el uso de tres o cuatro paneles de vidrio para dar forma a un semicilindro. De cara al estudio de la belleza, parece consecuente aceptar cada material y su técnica en su naturaleza, y utilizar aquel que mayor concordancia tenga con la forma o idea que desea transmitir.

Con un sabor distinto, Renzo Piano clasifica los materiales diferenciándolos en función de la misión que tienen que cumplir. De esta forma quedan tres sistemas diferenciados dentro del edificio: estructura, cerramientos e instalaciones²⁹³. Observar la teleología a la que tiene que responder también ayuda a comprobar la adecuación de cada material.

Juan M^o Moreno expone de forma ordenada distintas cualidades que permiten comprender y clasificar a los materiales:

Tradicionales o modernos

Propiedades: trabajabilidad, elasticidad, impermeabilidad, envejecimiento, capacidad de pulido, tallado, doblado, etc.

Materialización: placas, láminas, hilos, barras, bloques, moldeado...

Mecanismos de unión: pegado, grapado, atornillado, confinación...

Mecanismo estructural: como trabajan, como resisten, tipología estructural...²⁹⁴

Según Baker, es el dominio de la técnica lo que “sublima la calidad de las obras maestras”²⁹⁵. De hecho, la técnica se convierte en un instrumento que ayuda y desarrolla la arquitectura. Por ello, Helio Piñón expone que “la construcción es un *instrumento para concebir*, no una *técnica para resolver*”²⁹⁶. Esto se ha visto en numerosos casos de la arquitectura, donde la idea, que no ha tenido en cuenta la materialidad del proyecto, ha sido luego *resuelta* por ingenieros con tal de poder materializarla. Una aportación que podemos hacer los arquitectos a la belleza es tener en cuenta esta necesidad de materializar la arquitectura, de tal forma que ya en la génesis de proyecto –mientras se desarrollan las primeras ideas, bocetos, análisis- esté presente la materialidad y esta siga a la idea para que posteriormente no halla que obtenerla de algún sombrero de prestidigitador.

Por el mismo motivo, es el material y la construcción lo que en último lugar condiciona la forma de la arquitectura. Ha sido en gran parte gracias a los ingenieros el descubrimiento de cómo los materiales afectan a la forma –tanto en el hormigón armado, el acero... sobre todo vinculado a la construcción

²⁹² JUAN M^o MORENO, LA MATERIA ILUMINADA, PÁG42-43, BIBLIOTECA TC 2002

²⁹³ JUAN M^o MORENO, LA MATERIA ILUMINADA, PÁG119, BIBLIOTECA TC 2002

²⁹⁴ JUAN M^o MORENO, LA MATERIA ILUMINADA, PÁG17, BIBLIOTECA TC 2002

²⁹⁵ GEOFFREY H. BAKER, ANALISIS DE LA FORMA, PÁG58, ED GG 1998

²⁹⁶ HELIO PIÑÓN, TEORIA DEL PROYECTO, PÁG122, EDICIONS UPC 2006

de puentes- tal y como expone José A. Fernández, que aúna en una sola concepción la forma, el material y finalmente la función:

No puede haber voluntad de crear una forma sin contar con la materia subyacente. Hay una unidad esencial entre materiales y las formas en las obras de ingeniería; el estudio de las formas no puede separarse de la reflexión sobre los materiales, porque el ingeniero, que juega un papel de potencia creadora, asimila los materiales dándoles una forma útil a la vida de los hombres.²⁹⁷

De forma similar, Kahn entiende que si comprendemos la “intención de ser del edificio”²⁹⁸, comprenderemos también cuál es el material que más se ajusta a nuestra voluntad o idea originaria. Entonces el material también proclamará su propia intención y concordará con el conjunto global.

En una aproximación al pensamiento de Nouvel, Cristina Díaz expone como el uso de la técnica no es lo realmente importante para sus proyectos, sino la manifestación indirecta en las cualidades espaciales y visuales que dotará esa técnica al proyecto²⁹⁹.

Tras haber analizado de forma esencial la materia y su relación con la arquitectura contemporánea, vamos a tratar de relacionarla con los conceptos de belleza que estamos tratando en esta Tesis. En primer lugar queremos considerar, al menos desde el punto de vista artístico, a todos los materiales como bellos. Si bien difieren en sus cualidades de belleza y también habría que polarizarlos en función de las preferencias psicológicas de cada usuario, queremos considerar que todos los materiales en la arquitectura tienen una potencialidad estética, y también pueden ser bellos, siempre en función de su uso.

Su capacidad de expresar belleza entrará una vez más en relación con la idea. Esa idea de proyecto, arquitectónica, que pone orden tanto en el proyecto como en la construcción —en la teoría y en la práctica—, que unifica y da armonía a las partes, y que descubre en su discurso que material puede ayudarle a manifestarse mejor. Esto también deviene del hecho de que no es válido cualquier material, porque cada uno tiene su esencia, su comportamiento y su física, sino que la arquitectura, como actividad humana consciente, debe elegir —y esto supone rechazar unos materiales para poner en obra otros— y enfatizar aquel material o materiales que mejor doten al objeto arquitectónico de aquellas características que se buscan a través de la idea.

Es en la construcción donde se materializa el dominio del oficio. El diseño, si bien importante, puede quedar en muchos casos y a través de diversas técnicas en un plano abstracto. Pero es la construcción la que convierte en materialización sensible la idea que se desarrolla en el diseño. Y dado que la forma del objeto arquitectónico deviene del material que lo conforma, conocer el oficio —así como las habilidades de aquellos que construyen la arquitectura, junto con las posibilidades técnicas en cada localización y tiempos concretos— ayuda a traducir y conformar de forma buena y veraz —y también bella en muchos casos— la arquitectura.

Toda arquitectura tiende a una teleología. Así pues, si esto sucede al cuerpo, cada miembro también tiene una misión que cumplir. A los materiales, cada uno en una parte concreta del todo, también se les exige y reclama su funcionalidad. Un material estético o atractivo, pero que no funciona correctamente, puede perder su funcionalidad estética, además de la molestia que proporciona al

²⁹⁷ JOSÉ A. FERNÁNDEZ, EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE LOS INGENIEROS FUNCIONALIDAD Y BELLEZA, PÁG 53, REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO 1990

²⁹⁸ BERNARD LEUPEN, PROYECTO Y ANÁLISIS, PÁG 120, ED GG 1999

²⁹⁹ CRISTINA DÍAZ MORENO, ART “EL ORDEN SIMBÓLICO DE LA MATERIA: LA ARQUITECTURA DE JEAN NOUVEL” 2002, PÁG 32

usuario su disfunción. En este punto se puede hablar de la veracidad de los materiales, de su puesta en valor defendida por el movimiento moderno. Cada material tiene una esencia y aporta unas cualidades propias. Sin embargo, en orden a la percepción visual, se falsifican muchos materiales –cerámicas con apariencia de acero, plásticos que buscan asemejarse a la madera, etc-, que si bien pueden engañar en primer lugar al observador, pueden perder su encanto estético como decía Scruton en cuanto se descubre la copia.

El sujeto percibe el material. A pesar de que en esta Tesis lo hemos tratado fundamentalmente a través del sentido de la visión, sabemos que el usuario percibe mucha más información de los materiales, condicionando su percepción global. Su tacto o sus cualidades acústicas también influyen en su relación con el observador, y finalmente aportan unos valores a su psicología. El material expresa unas series de cualidades –color, forma, técnica, rugosidad, etc...- que influyen en el espectador, así como de forma inversa, el estado anímico del observador también influye en cómo se perciben estos materiales.

A nivel intelectual, los materiales concretan la arquitectura. Son los que la conforman y permiten analizar sus relaciones geométricas, su orden y como la idea se ha desarrollado. Pero a estos valores más abstractos se suman las cualidades concretas de los materiales –al menos de aquellos que tienen presencia en el espacio arquitectónico-, que difícilmente podemos negar. Es cierto que podemos abstraer e ir más allá de los materiales, de simplificar los espacios para analizarlos sin materialidad, pero nuestro juicio de la belleza, de forma global, no puede dejar atrás los materiales. Es en los materiales donde el que posee conocimientos de la arquitectura, puede evaluar su calidad constructiva, el valor derivado en técnica a través del detalle o la calidad de un encuentro. La materia, al igual que las partes compositivas de un proyecto, se une. Por ello ponemos la atención sobre los encuentros. Una superficie uniforme respecto a un material atiende a su despiece, pero será en el encuentro con otro material donde realmente se pondrá en valor. Esto es por la sencilla razón de que los seres humanos estamos continuamente contrastando, entre este u otro objeto, simplemente por el hecho de que nuestra realidad nos hace elegir, y por elegir, seleccionamos aquello que más nos atrae, y en la medida de lo posible, escogemos aquello que nos resulta bello. Y en la junta entre materiales se observa claramente la cuestión del contraste y se pone en valor el dominio del oficio, puesto que si se da un cambio de material, se precisa coordinar a través del detalle la unión de dos esencias diversas. Una vez más recordamos que no vale cualquier material, y si bien la profesión de la construcción tiene mucha tradición en nuestro país, no habría que dejarlo al libre albedrío, sino centrarse y ser oficioso en estos encuentros.

En relación a la definición propia de belleza trataremos con la dimensión cultural. Hoy en día y debido a la globalización, difícilmente se puede hablar de materiales que pertenecen únicamente a lugares concretos. La exportación y la universalización de las técnicas permiten prácticamente en cualquier lugar del mundo –al menos en lo que se denomina el primer mundo- la construcción con cualquier material. Sin embargo, podemos decir que el peso de la tradición todavía tiene gravidez, y afecta a los gustos de los usuarios, así como a las técnicas que normalmente mejor conocen los trabajadores de la construcción. Esta tradición posee en sí las dos vertientes: tanto la positiva, que hace que se dé el dominio del oficio y se lleve a cabo la construcción con calidad, así como un material tradicional en una zona normalmente respeta más las costumbres locales y principios de economía; como la negativa, donde en vez de responder a las necesidades de ese momento, en vez de adaptación y mejora a la cultura que realmente se está desarrollando en ese espacio-tiempo, se produce un copia-pegar, una reproducción continua de los medios ya existentes, sin plantearse como mejorarlos o aportar más valores, simplemente porque el vecino lo tiene –envidia- o porque innovar supone a aprender a trabajar con nuevas técnicas –pereza-.

Recordamos como Stuart Mill hablaba de que el estancamiento de una cultura se produce cuando se pierde la individualidad. Y así vemos las periferias de las ciudades en la mayor parte de los casos con una uniformidad monótona y adaptada más bien a principios de economía y rentabilidad. La explosión constructiva que se produjo en España a comienzos de milenio y que bien podría a ver sido una gran oportunidad para la arquitectura –tampoco podemos olvidar aquellos grandes proyectos, tanto públicos como privados que han proporcionado grandes arquitectos, pero que por desgracia son el menor de los casos-, se tradujo en un acopio de ladrillos en forma de arquitectura, en urbanizaciones y zonas anodinas, sin estética, sin belleza, y que tampoco responden a la cultura que en ese momento se estaba dando –salvo la de la alta rentabilidad de la ya desinflada burbuja inmobiliaria-.

Después de las vinculaciones esenciales que hemos tratado de establecer entre la materia y la belleza, intentaremos exponer de forma breve y concisa las relaciones que consideramos entre la materia y los otros componentes que hemos nombrado ya de la arquitectura. La primera relación con el espacio ya la hemos tratado en el capítulo anterior, así que no nos repetiremos.

En cuanto a la función, en los párrafos anteriores ya aparecían algunos matices que simplemente nombraremos. Por un lado la funcionalidad del material adecuado para el habitar adecuado. Es importante que el material cumpla correctamente con su función, además de ser estético o bello, para que la fruición de la belleza no se pierda. Sin embargo, en sí misma, la función es un concepto abstracto, por lo que no consideramos que exista mucha más relación entre la concreción del material y la abstracción de la función.

En referencia a la importancia que tiene la luz en la arquitectura, observamos sobre todo como matiza los colores de los materiales. O dicho de otra manera, nos permite apreciarlos y percibirlos. La luz, como elemento concreto y físico, muestra y revela a través de sus matices y variaciones la esencia de los materiales, por lo que es bueno conocer, de cara a la belleza, los resultados que cada material ofrece bajo la luz.

Como revolución se observa la voluntad del movimiento moderno de conseguir, junto con la técnica que ha permitido que esto fuera capaz, colores totalmente planos, abstractos, empleados de una forma diversa a como se había hecho hasta entonces. Pero no solo los colores planos han sido los grandes protagonistas del movimiento moderno. También ha habido arquitectos que, como Mies, Moneo o Aalto que han sabido extraer de cada material el color que este poseía y caracterizar así su arquitectura. Este último, según Antonio Fernández, tiene una gran habilidad para caracterizar sus proyectos mediante el cromatismo de los materiales que emplea:

Aalto es un artesano en el manejo de los materiales, redescubre el color primario que proviene de la materia, traslada a sus edificios el cromatismo de los materiales naturales: madera, ladrillo, mármol, cerámica.³⁰⁰

La repercusión del color en la percepción de la arquitectura es grande. Según Simon Unwin, el color tiene una clara influencia en la psicología de las personas. De hecho, el color actúa en el ánimo –junto con las cualidades de la luz que se den- así como en la simbología, que establece un sistema de codificación que establece un importante papel en el reconocimiento de un lugar³⁰¹.

³⁰⁰ ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA, ART "LA FUNCIÓN DE LA ARQUITECTURA COMO POESÍA: ALVAR AALTO" 1998, PÁG28

³⁰¹ SIMON UNWIN, ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA, 1997, PÁG29, ED GG 2003

Este factor de reconocimiento se puede trasladar a grupos tan grandes como es el de una nación³⁰². Un ejemplo fácil de observar es la relación entre la combinación de rojo y amarillo con España. A pesar de ser dos colores cálidos, debido a la gran implicación que tienen con el nacionalismo, seguramente serán rechazados por muchas personas debido a su contenido histórico. Sin embargo, esta misma combinación de colores puede funcionar perfectamente en otro lugar del globo donde no lleve aparejada estas consonancias.

La vinculación con el entorno es por un lado concreta —a través de la realidad material tanto de la arquitectura como de la localización donde se encuentra— y por otro trascendente, puesto que en el entorno confluyen los tiempos pasados, presentes y futuros, los acontecimientos que han incidido, así como la cultura que también se transforma. En su vertiente concreta, la materialidad de la arquitectura reacciona con la materialidad del entorno, y viceversa. Se establece un diálogo de relación, y de este, se puede encontrar belleza. Tanto para el que crea como para el que percibe. Y esto es así porque a pesar de la globalización, los lugares continúan teniendo valores que, además de serles propios, son atractivos. Así pues, la arquitectura se ve incidida por la localización concreta y es urgida a dar respuesta a todos los niveles:

Pero el sitio no sólo incide formalmente en la Arquitectura: incide, además y de manera a veces decisiva, en sus materiales. A menudo, los materiales del edificio son los del suelo sobre el cual se asienta, sean las cañas y barro de las barracas valencianas, o las cerámicas de algunos pueblos riojanos, o las tablas de las cabañas de los bosques, o la piedra sobre piedra de tantos paisajes rocosos. Por la vía del material se asegura la continuidad y homogeneidad del paisaje y su Arquitectura.

La compacidad mecánica del mismo suelo impone, por otra parte, las condiciones estructurales al edificio. Una estructura de edificación, y por ende una forma, sobre suelo duro diverge absolutamente de otra sobre suelo blando. La forma de la Arquitectura depende, por tanto, de su estructura y ésta a su vez te determina por el firme que la sustenta.³⁰³

También está la parte del material que trasciende a la propia arquitectura y que se relaciona con la cultura del hombre y la sociedad que lo envuelve. Sin querer entrar en psicologismos que superarían la voluntad de esta Tesis, sí que observamos que el hombre responde de forma diversa en función del material al que se enfrenta. El diálogo no es universal, pero por lo general puede agruparse a ciertas culturas y formas de hacer. Una vez más, la arquitectura prosaica de la que habla Miranda vemos que no responde a las necesidades de su tiempo, que no tiene voluntad alguna estética —cuando podría tenerla, así como llegar a ser bella—, y que se ha basado completamente en valores que no le ayudan a ser bella, como puede ser la economía.

La materia pone de relieve otro elemento fundamental de la arquitectura: la estructura. Porque es cierto que los edificios deben sustentarse y permanecer —salvo que sean efímeros, aunque incluso estos deben ser estables para el tiempo que estén pensados—. Así pues la materia debe ordenarse para sostener la fuerza de la gravedad, interactuar con ella y dar forma al espacio arquitectónico. Si la estructura materializada no está en diálogo con el proyecto, esto se aprecia, y puede perderse la belleza. A su vez, podemos hablar de estructuras bellas, por su sencillez o brutalidad, por su adelanto tecnológico. Pero nunca en sí mismas, sino en correlación con la materia prima y verdadera de la arquitectura, el espacio, y en consonancia con la esencia resistente del material.

³⁰² FRANKLIN HERNÁNDEZ, ESTÉTICA ARTIFICIAL, PÁG52, EDITORIAL MITHOZ 1998, 1º ED

³⁰³ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG4, SPUPV-94.241

La estructura constituye el elemento sustentante del artefacto construido: el resto es cerramiento, acabado y equipamiento. De ahí que la estructura haya sido a menudo determinante en la configuración de los edificios. En este supuesto, la estructura determina la forma.

Ahora bien: dado que la estructura se somete a las leyes físicas y mecánicas y es, en la actualidad, susceptible de cálculo riguroso -en la antigüedad fue objeto de tanteo, pero la ley gana terreno al azar con el progreso-, se entiende que su lógica es la propia de la técnica, derivada de la ciencia. Cuando se dice que la Arquitectura es Ciencia y Arte, la Estructura toma el partido de la Ciencia.

Por la sumisión a la estructura, la Arquitectura reivindica su lógica interna y, de ese modo, la estructura se erige a menudo en la verdad de la Arquitectura. En todo caso, parece que aquellos que aman la verdad y la sinceridad en la edificación invocan con insistencia su componente estructural.³⁰⁴

En último lugar analizaremos la vinculación entre la forma y la materia. La materia, por su realidad física, condiciona la forma. Diseñar una forma no es lo mismo que construir una forma. Dependemos de las leyes físicas, de las resistencias de los materiales, de la técnica existente. Por ello reconocemos que debe haber un diálogo en el proceso del diseño, una vinculación entre aquello que se desea crear y el cómo se va a construir. Si esto no se da, se producen tales aberraciones -de estructura, de materialidad, etc.- que pueden dejar perplejo al espectador, pero difícilmente acercarlo a la belleza. Ya veíamos que hay materiales analógicos y digitales. No son mejores unos que otros, pero sí que es cierto que cada uno tiene unas características que lo harán responder a los requerimientos formales así como compositivos de cada idea, de cada proyecto arquitectónico.

El problema de la materia y el de la forma no son dos problemas aislados. Uno está condicionado por el otro. Exigir del mármol la maleabilidad de la arcilla es abocar la escultura al fracaso, sometiendo la intuición a un virtuosismo técnico con una falta de sinceridad que arruinaría la obra. Es sabido que Miguel Ángel observaba el bloque elegido, y de esa observación surgía ya imaginariamente el modelo; y ese modelo era la obra misma.

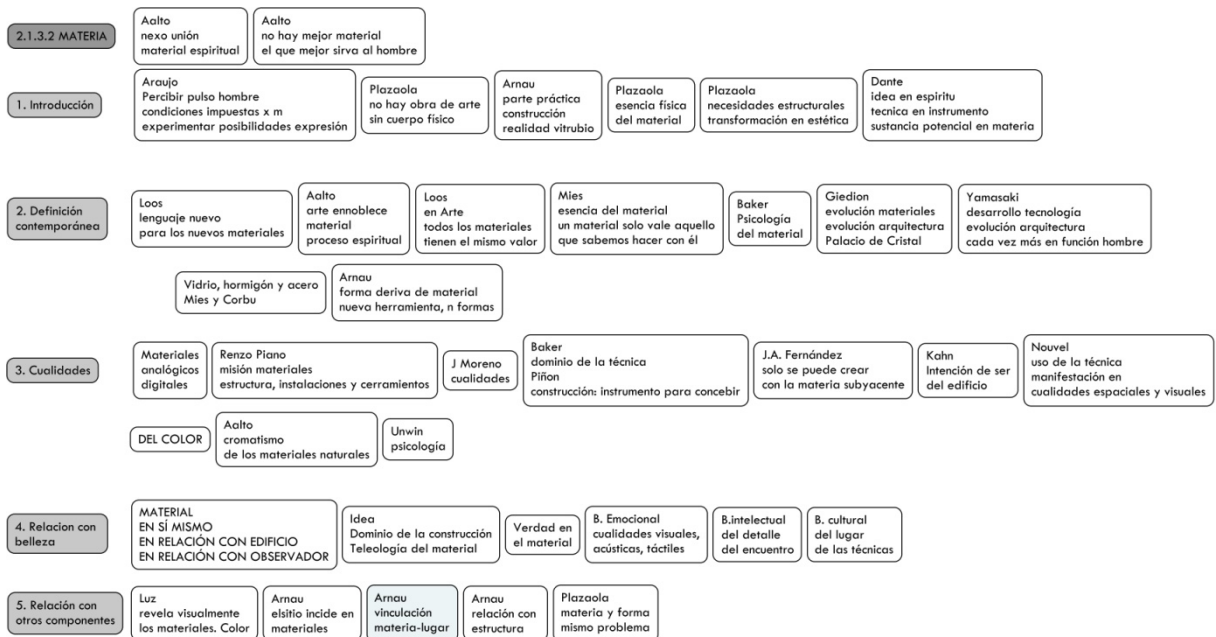
El problema de la conveniencia entre el material y la forma se plantea de modo especialmente agudo cuando se pasa de una técnica a otra, es decir, cuando el artista se inspira en motivos elaborados en una técnica distinta de la que él va a utilizar. Tal es el caso del ceramista que se inspira en formas del tejido o del escultor que debe tallar en madera un modelo en barro, o del pintor de caballete que traslada su imaginación a la pintura mural o a la vidriera. Todo lo que ha sido pensado en una materia, si ha de pasar a otra, debe ser refundido en la imaginación del artista.³⁰⁵

³⁰⁴ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG63, SPUPV-94.241

³⁰⁵ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG487, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

Cuadro resumen de las conclusiones en las relaciones entre la materia y otros conceptos:

CONCEPTOS		RELACIÓN A NIVEL DE BELLEZA CON CARACTERÍSTICAS MATERIA CONTEMPORÁNEA
Valores objeto	Idea	Todos los materiales potencialmente bellos. En función de respuesta a la idea de proyecto y al usuario.
	Dominio del oficio	Traducir de forma buena y veraz la arquitectura
Valores sujeto	B. Emocional	Influencia a todos los sentidos. Estado anímico.
	B. Intelectual	Valores abstractos más características concretas de los materiales. Importancia del detalle y del encuentro.
	B. Cultural	Globalización de los materiales. Pero todavía materiales propios de ciertas regiones. Concepto de tradición. Falta de ideas en proyecto y materiales se materializan en zonas uniformas y monótonas de la ciudad.
Otros elementos de la arquitectura	Función	De la calidad del habitar.
	Luz	Describe y caracteriza los materiales. Color y textura de los materiales. Influencia psicológica –simbología-.
	Entorno	Reacción con entorno y viceversa. Compacidad mecánica del suelo.
	Estructura	Orden de la materia para resistir a la fuerza de la gravedad.
	Forma	Los materiales digitales imponen su forma. Diseñar una forma no es lo mismo que construir una forma.



2.1.3.3 FUNCIÓN

Porque la función pone al habitante, esto es a la especie humana, en el centro de su atención. Por medio de la función servida, la Arquitectura se inserta en el ejercicio común de la habitación que es parte esencial de la vida misma.

El juicio de la función en la arquitectura concierne al profano y no al técnico o al profesional: es objeto de sufragio universal. Y el veredicto atañe a la bondad de la arquitectura y no a su consistencia lógica -la estructura- o a su cualidad estética -el arte- .³⁰⁶

La Arquitectura está en función del hombre. Sin embargo, cuantos ejemplos dejan de lado a la persona a la hora de proyectarse y construirse. La función vuelve universal a la arquitectura, puesto que así como otros elementos que hemos estudiado son más fáciles de valorar y apreciar para los arquitectos, la función puede ser descubierta por cualquier persona. En esto estamos de acuerdo con Arnau en su cita anterior. Sin embargo, nos planteamos la duda de si la función en la arquitectura puede llegar a tener alguna cualidad estética, y por lo tanto, estar en relación con la belleza.

Podemos afirmar que existen funciones universales agrupadas en el habitar: dormir, trabajar, relacionarse, etc... que sin embargo dependen de cada cultura para su realización armónica a la antropología de la persona. Esta cultura entendida como relación espacio-tiempo, puesto que en una misma localización, con un breve paso de los años varían, y cada vez más, las formas de emplear los espacios. La función es condición de la arquitectura, y en sí, no resulta en la belleza. Pero como condición esencial de la arquitectura, debe ser resuelta para que la arquitectura sea completa. Tiene una misión eidética, que atañe al ser y hacer de la arquitectura, y por lo tanto tiene que ser tomada en análisis. Dudamos que se pueda afirmar: qué función más bella, puesto que el espacio arquitectónico que la contiene es quien la resuelve.

La relevancia de la función en la belleza tiene relación con la cantidad de uso que se hace de la arquitectura. Pongamos un ejemplo. No es lo mismo una persona que visita unas oficinas que un empleado de las mismas. El primero, únicamente valorará la belleza en función de su corta estancia, disfrutando de los aspectos más estéticos. Sin embargo, el trabajador emplea y utiliza de forma cotidiana ese espacio, con lo que una disfuncionalidad puede llegar a producirle repulsa o asco respecto a este hipotético espacio, incluso cuando en un primer lugar hubiera podido resultarle bello. Así pues, el análisis de la función tiene una clara vinculación con la variable tiempo de modo cuantitativo, modificando la percepción de la belleza.

Al habitar y a los ritmos vitales del hombre se añade un conflicto, como afirma Arnau, con el ritmo que impone la industria³⁰⁷. Esta afecta a la técnica y materiales, y por lo tanto, a la forma de construir y resolver las funciones. El arquitecto tiene que ofrecer desde la función abstracta un espacio concreto, pero depende de las técnicas disponibles en el mercado. La conjunción de ambos elementos, entre las necesidades humanas y las soluciones técnicas, puede dar lugar a la belleza en cuanto que aplicación técnica, o como solución espacial armónica o innovadora. La belleza puede estar en el proceder, en la forma de resolver una función concreta.

Como ya habíamos visto previamente, Plazaola habla de que el objeto útil anuncia su finalidad, lo cual lleva a fuera de sí mismo. La arquitectura puede ser bella y útil a la vez. Bella porque no se

³⁰⁶ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG56, SPUPV-94.241

³⁰⁷ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG34, SPUPV-94.241

agota en el uso, y útil porque si no pierde su teleología³⁰⁸. Son dos aspectos vinculados a la esencia, la funcionalidad como condición, la belleza como resultado del desarrollo de la función a través del lenguaje de la arquitectura. Una arquitectura puede ser útil y no bella, pero dudamos de la existencia de una arquitectura bella pero disfuncional, al menos tras un análisis pormenorizado de su habitar.

Es importante considerar que, al igual que piensa el dibujante David Pye, la función consiste en principios abstractos y no en formas. De tal manera que para una función o principio abstracto existen diversas formas que lo cumplen, sin embargo no hay preferencia por alguna de esas formas en particular mientras que cumpla la función³⁰⁹. El ejemplo que planteamos sería el concepto “casa”. Existen infinitas maneras de dar forma a una “casa”, pero no por ello ninguna es mejor que otra. Para que la forma se ajuste mejor a la función habrá que evaluar los patrones anteriormente comentados, para que se adapten al usuario y al medio en el que se encuentra. De esta manera, el concepto de útil estará más delimitado, y con lo cual al menos se cumplirá esta condición –lo cual no implica que esa “casa” deba ser bella-. Al cumplir la función que le corresponde generará una satisfacción al usuario, y es en esta satisfacción espiritual y técnica, junto con la percepción estética, donde el usuario puede hallar un grado de belleza.

La importancia de la finalidad se exige como condición básica del habitar, y esta ha dado lugar a numerosos debates. Dentro de la teoría de la arquitectura contemporánea se puede observar la batalla que se ha lidiado entre la forma y la función, quizás siendo el punto de partida el clásico *form follows function* de Sullivan. Independientemente de esta discrepancia, la necesidad de la función en el arte se remonta al propio concepto del arte griego, mientras que en la arquitectura aparece con el *utilitas* de Vitruvio. De hecho, Leon Battista Alberti pone la belleza de un edificio en relación a que responda al fin al que aspira³¹⁰. Para Adolf Loos es imposible concebir una arquitectura que no sea útil, y muestra un ejemplo a través de la historia de *El maestro guarnicionero*, de la que se expone el final:

Al día siguiente llegó el maestro guarnicionero. El profesor pudo enseñarle 49 proyectos de sillas de montar. Solo tenía 44 alumnos, pero cinco proyectos los había hecho él. Tenían que pasar a estudio por su interés. Durante largo rato miró el maestro los dibujos y sus ojos se iban aclarando cada vez más. Luego dijo: “Señor profesor, si yo supiera tan poco de cabalgar, de caballos, de la piel y del trabajo de ésta como ellos, también tendría fantasía”.

Y vive feliz y contento

Y hace sillas de montar, ¿modernas?

Lo ignora. Sillas de montar.³¹¹

La función se establece a partir de unas condiciones concretas, ligadas a la costumbre y a la consciencia. Muchas veces podemos romper con ellas, innovar, pero es cierto que nos sentimos más cómodos en espacios que sabemos cómo funcionan. Hasta que descubrimos una forma mejor de que funcionen o aparecen funciones nuevas que imponen cambios. Sin embargo es importante matizar que estas condiciones son abstractas, y no se desarrollan de una única forma concreta.

El uso, pues, abstrae las condiciones aptas: ignora lo conveniente del objeto y actúa lo conveniente en cada caso y de acuerdo con los fines. La utilidad no implica un hecho, importa subrayar esto, sino una consciencia y una costumbre.³¹²

³⁰⁸ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG435, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

³⁰⁹ RUDOLF ARNHEIM, LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, PÁG9, ED GG 2001

³¹⁰ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG193, EDITORIAL TECNOS 1997

³¹¹ ADOLF LOOS, ORNAMENTO Y DELITO Y OTROS ESCRITOS, PÁG90, ED GG 1972

³¹² JOAQUÍN ARNAU, ARQUITECTURA ESTÉTICA EMPÍRICA, PÁG70, ED ETSAV UPV 1975

Scruton continúa el dictamen de Sullivan y condiciona la forma a las necesidades de la función, con la que no estamos completamente de acuerdo:

El primero entre esos rasgos diferenciadores es la utilidad o función. Los edificios son lugares donde los seres humanos viven, trabajan y rinden culto, y ya desde el principio las necesidades y deseos que un edificio está destinado a satisfacer le imponen una determinada forma. ³¹³

Gran parte del esfuerzo por introducir la funcionalidad en la arquitectura se lo debemos a los ingenieros. Dado que estaban menos ligados a la Academia de Bellas Artes, y por lo tanto, más libres para proyectar y centrarse en los requisitos de sus elementos, adquirieron, junto con la destreza de las nuevas técnicas, la importancia de deshacerse de todo aquello que fuera trivial para obtener el fin buscado, dando lugar con ello a una nueva estética:

Al proyectar un puente, Maillart comenzó por eliminar todo aquello que no era funcional, de modo que todo lo que permaneciese fuese parte directa de la estructura. Esto lo logró reforzando la placa de hormigón armado, hasta convertirla en un nuevo elemento estructural. ³¹⁴

Ya en un tiempo más actual, no solo se piensa en la funcionalidad de la arquitectura, sino en la posibilidad de esta de evolucionar con el tiempo. Quizás sean los problemas económicos o la falta de conocimientos por parte de los promotores de ciertos proyectos, pero la verdad es que cada vez con mayor frecuencia, los programas de los edificios son más abiertos y ambiguos. Además, generalmente se precisa que el propio edificio pueda evolucionar en función de las necesidades del momento, un poco en relación con la velocidad a la que se mueve la sociedad contemporánea. De aquí que el concepto de flexibilidad, como expone Helio Piñón, se haya convertido en uno de los motivos de la arquitectura contemporánea:

...la flexibilidad del proyecto para adaptarse a los eventuales cambios de destino a que lo someterá el propietario es una condición implícita a la universalidad a la que toda buena arquitectura debería aspirar... ³¹⁵

Según esto, parece racional plantearse para qué quiero un proyecto bien resuelto, si por el mismo presupuesto —o a veces un poco más— puedo obtener varios. Quitando la frivolidad de querer por parte de los promotores una especie de caja mágica capaz de cumplir todas las funciones habidas y por haber, es interesante replantearse esta cuestión en función de las personas que disfrutarán finalmente de la arquitectura. Los cambios de la sociedad hacen que cada vez tengamos menos espacio para construir y por lo general, debido a los costes, tanto los espacios privados como públicos tienden a ser de menores dimensiones. De aquí la necesidad de repensar la manera en que habitan las personas, con el fin que los espacios puedan aceptar una multifuncionalidad real y práctica. No solo el uso actual, sino que también la posibilidad de albergar otros, y cómo esto se resuelve, tiene una implicación con la belleza.

En la arquitectura como creación de límites y con ellos la creación de ámbitos, la funcionalidad no se trata tan solo de presentar un espacio cualquiera con un determinado nombre, sino de descubrir las características que afectan a un ámbito para cumplir su función. De esta manera aparecen los siguientes elementos que, según Juan M^a Moreno, definen la función:

³¹³ ROGER SCRUTON, LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA 1979, PÁG15, ED ALIANZA FORMA 1985

³¹⁴ SIGFRIED GIEDION, ESPACIO TIEMPO ARQUITECTURA, 1941, PÁG472, ED CIENTÍFICO-MÉDICA 1979

³¹⁵ HELIO PIÑÓN, TEORÍA DEL PROYECTO, PÁG176, EDICIONS UPC 2006

entorno	medio ambiente clima orientación soleamiento	
hábitos humanos	actividades psicología confort espacios	tamaño forma características ³¹⁶

Como exponemos en esta Tesis, la belleza implica una elección. De elegir entre un objeto u otro. De forma similar, el arquitecto elige el espacio arquitectónico y la materialidad concreta que darán forma a la función. Si lo observamos de otra manera, tanto el espacio como la materia se comportan como objetos en una oración donde la función es el verbo, la acción del hombre sobre la arquitectura. Y así, una vez más, se confirma que la belleza es relación, en este caso, relación entre el sujeto que habita y el objeto arquitectónico habitado. Por ello, y aunque la función es condición que no resultado, es a través de la función como el ser humano habita la arquitectura, condición básica de la misma. El mejor o peor habitar, si bien saltando más allá de la funcionalidad, permitirán que el sujeto perciba la belleza o la niegue por disfuncionalidad. Aquí recordamos aquello que dice Gardner de la necesidad del objeto bello para crear nuevos encuentros. Si un espacio estupendo estéticamente, nos resulta disfuncional, para qué volveremos a visitarlo si no se adecua a aquello para lo que ha sido diseñado. La definición de la belleza de la RAE, “propiedad de las cosas que hace amarlas” también nos induce a valorar la función, puesto que cómo amaremos un espacio que no nos resulta funcional o donde el habitar no transcurre correctamente.

La idea, que se expone en los espacios y materialidades concretas, debe responder a la función requerida. La propia idea puede formular un nuevo organigrama funcional o forma de habitar de un espacio o tipologías concretas, con lo que se vincula a conceptos más abstractos, de creación y que puede dar lugar a la belleza. Debe surgir del análisis de la función, y no sin tenerla en cuenta. A su vez el dominio del oficio, del conocimiento de las costumbres ponen en valor la función, influye en la calidad del diseño del proyecto arquitectónico.

A nivel de sujeto, la dimensión emocional aporta la percepción del buen o mal funcionamiento de un espacio. Evidentemente, esta va más allá de la percepción visual –salvo para personas concedoras de los espacios y como deben funcionar correctamente-, y se vincula al análisis de cómo se han adoptado las funciones en un edificio o espacios concretos. En este análisis participa la dimensión intelectual, que a través del contraste con experiencias anteriores y conocimientos, puede encontrar el valor de cómo se ha adaptado el espacio arquitectónico para acoger determinada función. En último lugar de esta relación entre la belleza y la función, encontramos que las diferentes culturas remiten a diferentes formas de emplear los espacios. Si observamos la historia de la arquitectura, esto se traslada a la consecución de las mismas funciones de forma diversa en diferentes localizaciones y tiempos.

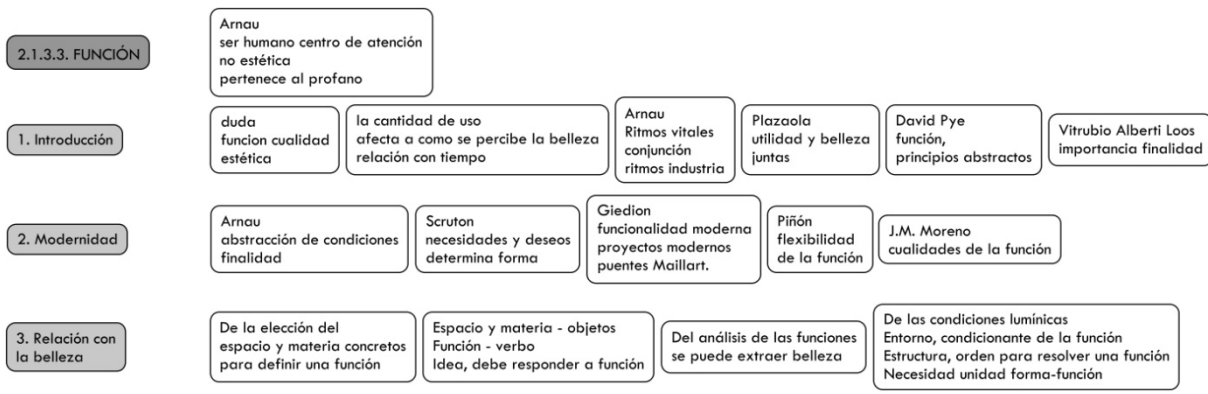
³¹⁶ JUAN M^o MORENO, LA MATERIA ILUMINADA, PÁG17-18, BIBLIOTECA TC 2002

En relación a los otros componentes de la arquitectura, ya hemos comentado previamente que la función es condición del espacio y de la materia durante el proyecto arquitectónico, y que posteriormente se transforma en la acción del usuario en el proceso de percepción. De esta forma se mantiene ligada de forma esencial al ser y al hacer de la arquitectura.

Su vinculación con el resto de parámetros también es de carácter condicional. Cada función exige unas condiciones lumínicas –podríamos hablar de mínimos-, pero aquí vemos como la arquitectura es capaz de ir más allá de la funcionalidad y ofrece incluso más de lo necesario para convertirse en un aspecto bello. El entorno, sin embargo, se muestra condicionante previo a la función. Además de las funciones internas del edificio, el arquitecto debe estudiar el entorno para también adoptar, con carácter funcional, decisiones de proyecto. Aunque resulte obvio, obviar la función en relación al entorno resultará disfuncional. Respecto a la estructura, no existe estructura perfecta para una función determinada, aunque sí que es cierto que dado que la estructura incorpora orden, este tendrá que ser afín a la misión funcional del espacio arquitectónico concreto. En último lugar, la forma tampoco tiene una correlación directa con la función en cuanto a la belleza. No podemos afirmar que una forma de cómo resultado una mejor funcionalidad, pero sí que tendrá que observar una unidad entre forma y contenido –espacio y programa- para poder satisfacer al usuario.

Cuadro resumen de las conclusiones en las relaciones entre la función y otros conceptos:

CONCEPTOS		RELACIÓN A NIVEL DE BELLEZA CON CARACTERÍSTICAS FUNCIÓN CONTEMPORÁNEA
Valores objeto	Idea	La disposición de los espacios y las materialidades condicionan el desarrollo de las acciones del hombre. Elección de unas soluciones frente a otras.
	Dominio del oficio	Conocimiento de la sociedad y hábitos de la cultura donde se enmarca el proyecto
Valores sujeto	B. Emocional	Percepción del buen o mal funcionamiento. Afectación por la calidad de la función.
	B. Intelectual	Contraste con otras experiencias.
	B. Cultural	Cada espacio tiempo tiene una forma concreta de interpretar y desarrollar sus funciones.
Otros elementos de la arquitectura	Luz	Condiciones lumínicas óptimas.
	Entorno	Condicionante previo a la propia función.
	Estructura	Condiciona el orden de la arquitectura, que afecta a la función.
	Forma	Unidad forma contenido.



2.2. PROCESO DE ARQUITECTURA

AA. Cada encargo es diferente, de modo que no se pueden tomar soluciones de un modo sistemático. Los ejemplos que he mostrado son singulares y podrán aplicarse válidamente sólo como método. En arquitectura existen demasiadas cosas que se quedan en el plano analítico, aunque lo que realmente se necesitaría es una síntesis. No hay nada más peligroso que separar el análisis de la síntesis: inevitablemente conforman un todo.³¹⁷

Que la arquitectura es un proceso complejo es harto conocido por todos. Y aunque hay arquitectos que tienen un lenguaje propio y con ello dan solución a muchas partes de sus proyectos, es cierto que cada obra hay que afrontarla de forma particular. Varía el lugar, la sociedad, el programa... y por ello no se puede hacer café para todos. Es importante reconocer la singularidad de cada proyecto –lo que hace que, para esta Tesis, sea aún más difícil universalizar las respuestas a las hipótesis planteadas- y de ahí, como dice Aalto, unir el análisis de cada situación concreta a un proceso de síntesis que nos permita dar con el proyecto arquitectónico más conveniente –siempre teniendo en cuenta que no existe el proyecto perfecto-. Sin embargo, es posible ver si el proyecto concreto responde bien a las necesidades planteadas para esa situación concreta. Y por lo tanto, es posible un análisis y unas observaciones, que pueden ayudarnos a observar si finalmente el proceso por el cual se ha generado el proyecto –caso que éste exista- desemboca en la belleza.

Este apartado de la Tesis que hemos denominado proceso no buscará sólo cómo se desarrolla por parte del arquitecto la obra arquitectónica. Dado que estamos tratando fundamentalmente su relación con la belleza, vamos a tratar de investigar cómo el proceso influye a todos los niveles. Por criterios de organización y porque buscamos un enfoque más pormenorizado, recogeremos las tres fases que veíamos en el capítulo 1.1.2 *La belleza objetiva-subjetiva. Teoría de la comunicación*. En este, diferenciábamos los siguientes apartados de la comunicación arquitectónica:

1. Emisor. En este caso lo considerábamos al arquitecto, que a través de las ideas proyecta y comienza a poner luz sobre lo que será la obra arquitectónica.
2. Mensaje. La obra arquitectónica finalizada, transmisora de la realidad perceptiva y expresión de las ideas y técnicas empleadas para su culminación.
3. Receptor. Finalmente, los observadores que perciben y habitan el edificio concreto, los cuales ejercen en su propia persona el juicio de la belleza.

Las diferentes dimensiones o etapas plantean cuál es la realidad que afecta a los proyectos y como, según Helio Piñón, es necesario manejar a la vez dos conceptos de la arquitectura: cómo se construye y cómo se ve. Estos conceptos intervienen en dos realidades que afectan tanto en la concepción como en la experiencia de la obra: la realidad material y la realidad visual³¹⁸. En este comentario, se considera importante añadir desde esta investigación la experiencia o el cómo se habita el edificio, puesto que la arquitectura no está enfocada únicamente a ser observada en revistas u otros medios de comunicación, sino que la experiencia del edificio se completa recorriéndolo, experimentándolo y finalmente, habitándolo.

³¹⁷ JUHANI PALLASMAA, CONVERSACIONES CON ALVAR AALTO, PÁG17, ED. GG 2010

³¹⁸ HELIO PIÑÓN, TEORÍA DEL PROYECTO, PÁG140, EDICIONS UPC 2006

Si lo relacionamos con los elementos que hemos considerado esenciales para la arquitectura, podemos establecer la relación –de forma no taxativa- donde la realidad visual responde a las características del espacio, la construcción del edificio depende de la materia –que a la vez confiere las cualidades concretas al espacio- y finalmente, el planteamiento de la funcionalidad en el edificio influye en el modo de habitar por parte de los usuarios.

Comenzando por el principio, es decir, por el emisor, iremos observando algunas cuestiones que posteriormente desarrollaremos con mayor profusión en su capítulo correspondiente. Lo cierto es que a diferencia de otras artes, o incluso ingenierías, la solución en la arquitectura es más difícil de vislumbrar. Las maquetas y dibujos ayudan, pero no son más que baratijas de lo que resultará la obra final. Esta gran capacidad de abstracción y visualización del arquitecto la plantea Arnau:

La coyuntura del arquitecto es mucho más precaria. El proyecto es una abstracción múltiple. La maqueta, con frecuencia, un sucedáneo simplemente fotogénico. ¿Cómo evidenciar a sí mismo la obra a medio hacer?

Esa dificultad en la experiencia directa del proceso creador —dificultad en parte compartida por la música— es precisamente la que confiere a la **composición** un singular relieve. El ahínco mental de crear con las manos vacías es el **problema** del arquitecto.³¹⁹

En este complejo proceso, queremos resaltar la importancia de las ideas, y como las consideramos necesarias para el desarrollo del proyecto, puesto que tienen la capacidad de imponer orden – siempre y cuando respondan a la esencia de la arquitectura y al entorno espacio tiempo- y permitir que el problema vaya solucionándose acorde a unas directrices concretas, en vez de ir improvisando respecto a los problemas que van surgiendo en el proyecto. La idea, debe ir más allá de sí misma, tomar consciencia de la realidad para poder materializarse. Esta es la idea que tiene valor:

En arquitectura es posible llegar a una solución formal mediante la imaginación y la intuición; es decir, hasta cierto punto puede concebirse el motivo principal en la cabeza de uno mismo. La imaginación y la intuición también son absolutamente necesarias para conseguir que los a menudo contradictorios elementos (materiales, sociales y económicos) que influyen en la arquitectura estén en armonía. Por otro lado, el instinto y la imaginación no crean más que ideas; aunque en la práctica la primera idea casi siempre resulta acertada, la materia requerirá de un estudio en profundidad. Sólo la ejecución de las ideas hace que éstas sean más reales. La idea no se hace verdaderamente real hasta que no se plasma sobre el papel; éste es el ineludible segundo paso en el camino hacia la arquitectura construida. La situación es muy similar en el caso de la pintura y de la escultura.³²⁰

La capacidad de ordenamiento de la idea consideramos que está inscrita en la propia esencia de la arquitectura. Para comprender el significado de la arquitectura, se puede hacer, al igual que Simon Unwin, observarlo en otras formas de arte. “En musicología, se entiende por arquitectura de una sinfonía la organización conceptual de sus partes en un todo, su estructura intelectual”³²¹. Esta “organización conceptual de sus partes en un todo” recupera la consonancia de la arquitectura como un organismo ordenado.

³¹⁹ JOAQUÍN ARNAU, ARQUITECTURA ESTÉTICA EMPÍRICA, PÁG12, ED ETSAV UPV 1975

³²⁰ JUHANI PALLASMAA, CONVERSACIONES CON ALVAR AALTO, PÁG32, ED. GG 2010

³²¹ SIMON UNWIN, ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA, 1997, PÁG13, ED GG 2003

Ejercer la arquitectura requiere, como afirma Araujo, de toda una serie de habilidades que tienen que llevarse a cabo de forma armónica. La conjunción de espacio, materia y función precisa de orden, de conocimiento y de dominio del oficio para poder dar lugar a la belleza.

EL MODO DE CONOCER PROPIO DEL ARQUITECTO

Nuestro conocer requerirá, por tanto, y simultáneamente, una labor de inteligencia (intuición y razón) y de sensibilidad (intuición e imaginación), así como, de ordenación (razón e imaginación). Todas estas tareas son propias y necesarias en la arquitectura; pero no basta con ellas, porque hay «una diferencia fundamental entre las operaciones del arte, cuyo efecto es una obra distinta del espíritu y del hombre mismo que las produce, y aquellas del espíritu, cuyo efecto no se distingue nada de las operaciones del espíritu que las produce». Por tanto, para nuestro conocer necesitamos también de la destreza en el oficio; y es que el propio dibujo, al expresarse, sugiere formas, tiene virtualidad creadora de formas. El dibujo se nos presenta así no sólo como medio de expresión, sino de creación.³²²

Finalmente, es importante descubrir que los arquitectos no somos dioses. Orquestar todos los elementos arquitectónicos con brillantez, a veces, escapa a nuestra realidad cognoscitiva. Pero sin embargo, la arquitectura lo exige todo, así como el usuario lo espera y merece. Por ello recogemos la llamada que hace Jacques Herzog a la profesionalidad. Es importante descubrir cuántos arquitectos caen en la soberbia para desarrollar proyectos sin haber consultado a aquellos que posteriormente van a hacer uso de él -dígase médicos, educadores, técnicos museísticos e incluso las personas que van a habitar una vivienda- o a aquellos que tienen conocimientos en campos a los que los arquitectos no hemos podido acceder, lo que deriva en una mala calidad de los proyectos. Se descubre así que para poder valorar, es precisa la existencia de una base conceptual que permita actuar sobre un proyecto con precisión:

Nosotros creemos en la profesionalidad. Idealmente, el “profesional” de las palabras es el poeta. Los demás hacen un uso puramente técnico o tecnocrático del lenguaje, incluso los más dotados. Igual sucede con el color. Cuando un arquitecto elige el color, lo hace según su gusto. No hay nada peor que ese recurso al gusto. Sin una base conceptual para la elección de tal o cual color (pues todos son maravillosos) faltan la fuerza, la precisión y todo lo que hace que la arquitectura sea más interesante.³²³

La conclusión es la importancia de la humildad frente a aquellas cosas que desconocemos y permitirnos guiar por aquellos que tengan en su haber una base conceptual que pueda ayudarnos a desarrollar de un mejor modo nuestro proyecto.

Pero claro, la arquitectura no es solo papel dibujado. Esta debe llevarse a realidad, a construcción. Y así es como conforma el objeto concreto, el que se habita y se percibe. Por ello también dedicaremos un capítulo completo a observar como el proceso de la construcción y su resultado final, la obra arquitectónica, se relacionan con la belleza.

En último lugar, vamos a hablar de la recepción del mensaje. La vinculación del hombre contemporáneo a la arquitectura es prácticamente continua. Incluso aquellas personas que deciden desarrollar su vida en medios rurales, tienen una relación directa con la arquitectura.

³²² IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG19, ED EUNSA 1976

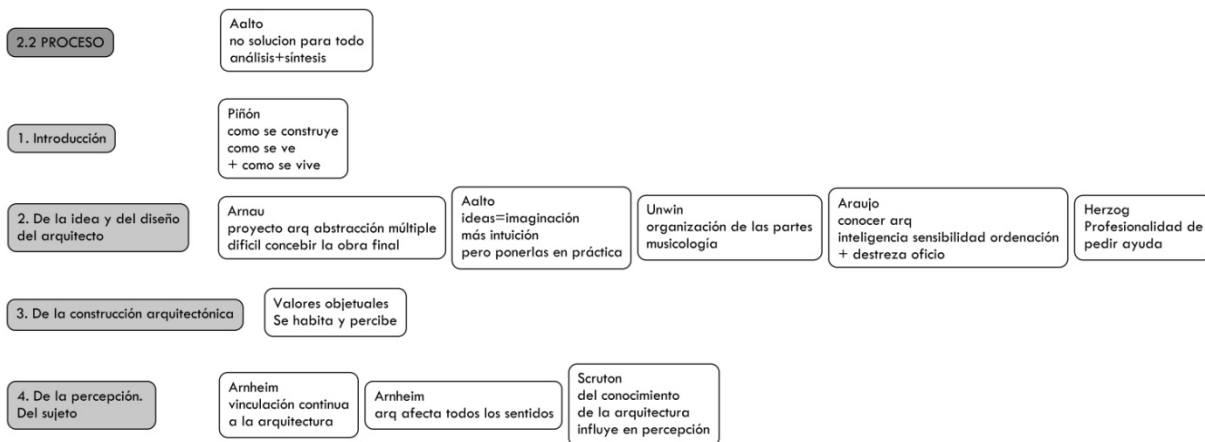
³²³ JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER, ART “ORNAMENTO, ESTRUCTURA, ESPACIO: UNA CONVERSACIÓN CON JACQUES HERZOG” 2002, PÁG24, EL CROQUIS N° 112-113

Su vivienda, su lugar de trabajo, las calles de su entorno, etc. Son todo elementos construidos, y por lo tanto, en cierta manera vinculados a la arquitectura. Por ello, se puede entender que la realidad arquitectónica, y por lo tanto, su juicio estético es una tarea imposible de evadir. Rudolf Arnheim describe como, al caminar por las calles, nos vemos afectados de alguna manera por el aspecto de los edificios y su colocación en el espacio. Es además interesante como afirma que son pocos los edificios visualmente afortunados³²⁴. Podemos observar pues la belleza arquitectónica como un proceso evolutivo, totalmente vinculado a la existencia e historia de cada persona, que no puede dejar de observarse –y por lo tanto, establecer juicios estéticos- acerca de la arquitectura.

Y lo cierto es que la arquitectura no es únicamente una realidad visual. En la función y el habitar se relaciona completamente con el usuario. Debido a su estructura extrínseca se puede disfrutar prácticamente con todos los sentidos (exceptuando quizás el gusto), tal y como comenta Rudolf Arnheim:

Un edificio, por tanto, es en todos sus aspectos un hecho del espíritu humano. Es la experiencia de los sentidos de la vista y el sonido, tacto y calor, frío y comportamiento muscular, así como de los pensamientos y esfuerzos resultantes.³²⁵

Finalmente queremos recordar que la vinculación entre el ser humano no es únicamente perceptiva, instantánea. En ello influyen los conocimientos, la cultura, puesto que no es un placer puro y únicamente sensual. En los procesos de reflexión –o noématicos de Husserl-, de contraste, también se puede dar lugar la belleza³²⁶.



³²⁴ RUDOLF ARNHEIM, LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, PÁG7, ED GG 2001

³²⁵ RUDOLF ARNHEIM, LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, PÁG9, ED GG 2001

³²⁶ ROGER SCRUTON, LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA 1979, PÁG78, ED ALIANZA FORMA 1985

2.2.1 DEL EMISOR. EL ARQUITECTO Y LAS IDEAS

En su conocer-hacedor el arquitecto distingue y jerarquiza lo esencial de lo anecdótico: lo que lleva directamente, desde la «idea germinal» de esa forma hasta su manifestación experimentable, hasta sus tres objetivaciones (masa, textura y coloración), viendo todo ello, insisto, como algo enraizado en su esencia. Y para desarrollar gráficamente estos pasos, el arquitecto necesita forzosamente no sólo el dominio de la expresión gráfica sino un exacto sentido de la medida y de la proporción. Necesita saber «(ver)», aprender a «(ver)» no sólo las apariencias, sino las esencias, las ideas germinales y su desarrollo gradual y coherente en el devenir de la forma. Necesita ordenar sus ideas y poderlas expresar. En el mundo de la creación, las ideas directrices se pueden ver; pero deben sentirse en la mano.³²⁷

El comienzo del proceso arquitectónico remite al arquitecto. Es cierto que existen arquitecturas que surgen sin él, ciertos tipos de asentamientos y construcciones, pero queremos centrarnos en aquellos edificios que se inician en la mente de un arquitecto. Así la génesis comienza en las primeras ideas para dar soluciones a cada proyecto concreto. No es válida cualquier idea, sino como dice Araujo, aquella idea que pone de manifiesto lo esencial y lo separa de lo anecdótico. Estas ideas se manifiestan en la realidad a través del dibujo, donde el arquitecto puede comenzar a ordenarlas, darles forma y evaluarlas para descubrir si responden a las necesidades humanas expresadas.

Las ideas se apoyan en la teoría, o por lo menos deberían asentarse en el conocimiento arquitectónico. Una idea que no habla de arquitectura no será una idea arquitectónica. La teoría se convierte en base de la práctica y se concreta en las ideas particulares que darán forma a cada arquitectura. Así, la arquitectura, en sí misma, engloba dos mundos, interconectados entre sí. Prácticamente no existe arquitectura no pensada –nos gustaría aventurarnos a afirmar que no existe, pero quizás sea erróneo y carezca de valor universal- y por lo tanto, necesita de estos razonamientos para llegar a la práctica.

Previamente al movimiento moderno, Boullée resalta la importancia de la concepción de la arquitectura para poder llevarla más allá de la mera funcionalidad. Sin razón, sin ideas, la arquitectura se convierte en un objeto de resultado aleatorio y pierde su capacidad poética:

Boullée lo había señalado al comienzo de su tratado: “¿Qué es la arquitectura? ¿La definiría con Vitrubio como el arte de construir? No. Hay en esa definición un gran error. Vitrubio toma el efecto por la causa.”

Es necesario concebir para poder obrar. *Concebir* la arquitectura es una forma de pensar, de hacer útil un arte cuyo destino no es solo funcional, sino disciplinar, autónomo. Y es que si Ledoux utilizó un lenguaje poético y metafórico para comentar sus proyectos, Boullée hizo poesía con su arquitectura: “El arte de producir imágenes en arquitectura proviene del efecto de los cuerpos y es lo que constituye su poesía”.³²⁸

Estamos hablando de la idea arquitectónica, de aquella que toma consciencia de lo que va a producir. Louis Kahn aporta el concepto de “percatación”, es decir, que no se trata tanto de tener una idea brillante, sino comprender más bien el objeto arquitectónico en sí y en su contexto, de tal forma que

³²⁷ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG24, ED EUNSA 1976

³²⁸ DELFÍN RODRIGUEZ, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG120, ED A.MACHADO 2004

encontremos lo que ese edificio “quiere ser” antes de intentar desarrollar el diseño³²⁹. Si la idea debe de surgir con la percatación, es la propia idea la que, si es real, se puede usar para producir algo³³⁰.

Como ya hemos defendido previamente, la arquitectura forma, desde el punto de vista de esta Tesis, parte del mundo del arte. Como tal, es importante recordar que el arte, por lo general, remite a una actividad consciente, fruto de la voluntad del artista. Siguiendo el discurso de Juan M^o Moreno, “la frontera entre arte y no arte está en el contenido de la creatividad, es decir en la intención, en el acto consciente por el que el artista que crea decide que algo que no es pase a ser de una determinada forma”³³¹. Además de recalcar la importancia de la belleza artística –al modo de Hegel- debido a la impresión por parte del artista del carácter de la obra, este pensamiento permite comprender que la arquitectura esté más allá de la construcción y la resolución de los problemas funcionales³³², adquiriendo la necesidad de una parte espiritual para convertirse en “idea construida”.

Tras descubrir la importancia y correlación que tienen el mundo de las ideas con la arquitectura, queremos hacer una breve exploración y caracterización de cómo pueden ser estas ideas. Evidentemente, como todos habremos podido experimentar a lo largo de nuestra carrera profesional, no existe una única forma de trabajar. Cada persona desarrolla sus hábitos de trabajo, y perfecciona aquellos métodos en los que se siente más cómodo y descubre mejores resultados. De forma similar, hablando de las metodologías que expone Ribot, Plazaola nos habla de las dos formas de trabajar con las ideas en función de donde éstas se posicionan en el proceso. Por un lado comenta el procedimiento completo, donde la idea está en la génesis, de forma reflexiva, y se prosigue trabajando hasta dar con el objeto depurado; y por otro, puede darse un procedimiento abreviado, donde la idea aparece de forma instintiva tras una fase de elaboración inconsciente³³³.

Sin embargo, la idea no tiene por qué ser única. Para Nouvel, el concepto es un estado variable y complejo de una multiplicidad de ideas que permiten enfrentarse a problemas específicos³³⁴. De esta forma, existen diversas maneras de desarrollar un proyecto, donde al final, lo realmente importante, es que siendo unas o varias ideas, se marque una directriz que permita elaborar un orden que domine el conjunto, y no dejarlo abierto a las tendencias de la moda, gustos no educados del promotor o tensiones dentro de la construcción.

En la Tesis de Juan María Moreno aparecen tres formas por las que pueden tomar cuerpo los conceptos de arquitectura y que exponemos a continuación:

- Pequeñas ideas guía. Pueden surgir asociadas a cada una de las múltiples variables que se van incorporando al proceso del proyecto. Estas necesitan ser orquestadas y jerarquizadas por el arquitecto.
- Idea germen. Afecta al conjunto del proyecto y ella sola es capaz de orientar gran parte de las decisiones. Es resultado de una síntesis equilibrada como respuesta a la multiplicidad de variables.
- Idea de arquitectura. Es la idea concreta que posee cada arquitecto de una forma más o menos definida. Esta se traduce en el lenguaje personal del arquitecto.³³⁵

³²⁹ ALESSANDRA LATOUR, LOUIS I. KAHN, PÁG91, ED EL CROQUIS 2003

³³⁰ ALESSANDRA LATOUR, LOUIS I. KAHN, PÁG353, ED EL CROQUIS 2003

³³¹ JUAN M^o MORENO, LA MATERIA ILUMINADA, PÁG21, BIBLIOTECA TC 2002

³³² JUAN M^o MORENO, LA MATERIA ILUMINADA, PÁG13, BIBLIOTECA TC 2002

³³³ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG411, 4^{ed} UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

³³⁴ CRISTINA DÍAZ MORENO, ART “EL ORDEN SIMBÓLICO DE LA MATERIA: LA ARQUITECTURA DE JEAN NOUVEL” 2002, PÁG26

³³⁵ JUAN M^o MORENO, TESIS “DEL PENSAMIENTO A LA ACCIÓN CREADORA EN ARQUITECTURA”, PÁG21-23, DPA UPV 2003

Pero independientemente de cuál sea la forma de trabajar de un arquitecto concreto, lo cierto es que la idea o ideas deben unificar el proyecto, cuajarlo y conformarlo en un elemento comprensible.

Queda claro que al valorar una obra de arte puede tener tanto valor una mayor imitación o una mayor o menor abstracción: lo importante es la coherencia idea-forma del hecho arquitectónico que analizamos; y eso es precisamente lo que buscamos en el análisis, la «clave», «la idea germinal» que permite la unidad idea-forma-función-significado-símbolo. Por tanto hemos de prescindir, dejándolo a un lado de momento, de todo lo que nos aleje de la idea germinal y hemos de buscar todas las manifestaciones de esa idea, todo lo que definimos como valores esenciales.³³⁶

Evidentemente, el arquitecto no puede respaldarse en el valor de la idea para hacer su propia voluntad, alienado de la realidad contextual. Del valor de la idea surgirá el valor del proyecto, y en progresión, el valor de que dispondrá esa arquitectura concreta. Para matizar el significado que se busca de la idea se exponen una serie de precauciones por parte de aquellos autores que observan un mal uso de las “ideas”. Helio Piñón, por ejemplo, habla de cómo el proyecto, guiado por el deseo en forma de idea, acaba haciendo que la arquitectura desaparezca en las apetencias formales o de otra índole del proyectista, situando la obra en un limbo estético donde todo es posible³³⁷, o bien, que la arquitectura acabe siendo una idea a voluntad del dibujante-arquitecto, para posteriormente dejar para otros profesionales la resolución de la construcción³³⁸. No es pertinente que este tipo de ideas se adueñen de la concepción de la arquitectura. Además, como Cervera y Pioz señalan, pese a la necesidad de la idea, no siempre es posible materializarla, puesto que muchas veces estas están deformadas, transformadas o mal rematadas por problemas económicos, prejuicios o incluso la propia falta de habilidad por parte del arquitecto o el constructor³³⁹. Esto no puede ser algo que excuse al arquitecto, pero sí que debemos ser conscientes de la gran cantidad de casos donde una arquitectura quiere ser, pero el contexto se lo impide, y la idea queda huérfana y depauperada.

Pero la idea por sí sola no tiene valor. Puede ser muy buena, moderna o rompedora. Pero lo cierto es que el culmen de la arquitectura se realiza en su realidad material. Todos conocemos muchos ejemplos de arquitecturas de papel, que sin quitarles valor, se pierde la posibilidad de experimentarlas porque nunca han abandonado el plano o se han podido llevar a la realidad construida. Si la arquitectura está al servicio del hombre, la arquitectura en papel no dispone de la cualidad del habitar, de dar cobijo ni servidumbre al hombre, y por lo tanto, resulta ineficaz para su teleología.

De forma similar, una arquitectura construida y funcional, pero sin ninguna idea detrás, sin ningún razonamiento, queda corta para realizar su misión. Sin “idea previa”, esta se convierte en la simple solución del programa a través de la materia, pero incapaz de transmitir ningún valor. Se puede observar como esta posición también es defendida por Juan M^a Moreno:

Ciertamente la arquitectura no se agota en la construcción, sino que la trasciende, va más allá de la simple materialización del edificio. Ni siquiera se resume en la construcción como medio para resolver problemas funcionales. Construcción y función son dos ingredientes importantes pero insuficientes para conformar la arquitectura.³⁴⁰

³³⁶ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG41, ED EUNSA 1976

³³⁷ HELIO PIÑÓN, TEORIA DEL PROYECTO, PÁG108, EDICIONS UPC 2006

³³⁸ HELIO PIÑÓN, TEORIA DEL PROYECTO, PÁG124, EDICIONS UPC 2006

³³⁹ CERVERA&PIOZ, HACIA LA CUARTA ARQUITECTURA, PÁG41, ED IBEREDICCIONES 1993

³⁴⁰ JUAN M^a MORENO, LA MATERIA ILUMINADA, PÁG13, BIBLIOTECA TC 2002

Además, la tarea del arte debe ser conciliar esta idea inicial y su representación u objeto final³⁴¹. Para Hegel la idea no se basta por sí misma, sino que el artista, “para ser fecundo, debe poseer un pensamiento disciplinado y cultivado y una práctica más o menos larga. Y esto, porque la obra de arte presenta un lado puramente técnico, que solo consigue dominarse con la práctica”³⁴². Esta capacidad del artista de alcanzar la idea y plasmarla mediante el trabajo hace que considere lo bello artístico superior a lo bello natural, puesto que es un producto del espíritu.³⁴³

Ambos aspectos, idealidad y realidad vienen ligadas. Por ello la idea debe responder a la materia, y no resultar en dibujos virtuales que no responden a ninguna técnica.

...materia y forma son inseparables en nuestro estudio; no podemos limitarnos a una mirada puramente angélica o tomar una actitud basada solamente en los valores materiales. La idea, la materia y la técnica van siempre unidas, marcan la dirección a la fantasía creadora, muestran las leyes de la composición.

La materia no se entrega sin lucha. Por eso es preciso levantar los velos a la naturaleza, comprendiendo que «la sensibilidad a un medio en cuanto medio, es el corazón mismo de toda creación artística y percepción estética» (Dewey). La causalidad material es tan importante como la causalidad de la idea. En su desarrollo conjunto el hombre alcanza su plenitud: su conocer no es un conocer puramente racional sino simultáneamente racional, intuitivo y sensitivo, es decir, humano.³⁴⁴

Porque como dice Arnau, si no hay correlación entre la idea y el objeto, solo se puede hablar de azar.

Porque, si la idea y la cosa no son una misma, no procede hablar de creación: sólo de azar.

El hecho arquitectónico implica concepción y obra. Una estética del hecho arquitectónico para mientes en las obras, desentraña su concepción y hace, así, posible la crítica de concepciones no enteramente realizadas. Porque concebir es ya realizar. Y realizar es todavía concebir. Por eso, la disyunción en arquitectura de la composición y la ejecución no es un expediente, sino una angustia.³⁴⁵

Podríamos decir que la idea está viva. Sé convierte en un ciclo, puesto que de la idea surge el proyecto, este se construye, y en la mente del observador da lugar a nuevas ideas y representaciones mentales, como aporta Navarro Baldeweg:

El foco de la arquitectura no debería ser el edificio en sus características físicas, sino la imagen mental que nos provoca. La arquitectura significativa siempre convierte espacio físico en espacio mental.³⁴⁶

La idea o ideas que acaban conformando el proyecto en todo su ser, imponen un orden a la materia, geometrizan y caracterizan lo que posteriormente será la materia que dará realidad a la arquitectura. A través del orden –sea cual sea–, el arquitecto comunica la idea al proyecto, configura su espacio, transforma la materia y desarrolla lo que será la función. Este orden es inherente a la voluntad creativa del arquitecto, como defiende Moreno:

³⁴¹ G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁG151, ED PENÍNSULA 2001

³⁴² G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁG81, ED PENÍNSULA 2001

³⁴³ G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁG12, ED PENÍNSULA 2001

³⁴⁴ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG86, ED EUNSA 1976

³⁴⁵ JOAQUÍN ARNAU, ARQUITECTURA ESTÉTICA EMPÍRICA, PÁG13, ED ETSAV UPV 1975

³⁴⁶ JUHANI PALLASMAA, ART “LUZ ESCULPIDA, MATERIA PINTADA Y SIGNIFICADO CONSTRUIDO” 2004, PÁG2

Cuando un artista traza simplemente una línea recta está mostrando una voluntad y sometiendo a ella el acto creativo. Sujeta, por decirlo así, los acontecimientos a una determinada violencia. El orden es un acto de violencia, de voluntad.

Una arquitectura sin conceptos es una arquitectura carente de orden y consecuentemente carente de personalidad clara. Su lectura, su reconocimiento se torna confuso, su carácter, mediocre, indefinido. Así por desgracia una gran parte de la arquitectura que se está construyendo. Detrás no hay ideas, tan solo negocio inmobiliario.³⁴⁷

Es más, si seguimos dándole vueltas al concepto de la idea, se puede descubrir en Moreno la importancia de la misma, dado que “es un verdadero motor de creación, de transformación”, de tal forma que es la idea la que se encarga de humanizar la naturaleza³⁴⁸.

De hecho, opuesto al orden, existe el desorden. Este se produce por las discordancias entre órdenes parciales, por la falta de relaciones ordenadas entre ellos. Una disposición ordenada está regida por un principio general –o como se viene diciendo en esta investigación, por una idea generadora-, mientras que una disposición desordenada carece del mismo.³⁴⁹

Al establecer un orden, el arquitecto hace uso de la geometría. Esta precede a la realidad y posteriormente le da forma, establece relaciones y organiza todos los elementos del proyecto.

El arquitecto, al proporcionar sus edificios, trata de satisfacer los sentidos (fundamentalmente la vista) y el espíritu del hombre mediante el empleo, en los trazados reguladores de las obras, de relaciones aritméticas y geométricas. Nos preguntamos ahora cómo es posible que exista una estrecha relación entre dos manifestaciones tan diferentes, una de las cuales es externa al hombre, mientras que la otra afecta a su intimidad.

El hombre busca inconscientemente el orden, porque éste procura una satisfacción que, aunque en apariencia sea de orden intelectual, tiene su origen en algo esencialmente material. El orden hace más amable la vida del hombre porque las dificultades que comporta la vida se suavizan mediante una organización adecuada de sus diversas actividades y actitudes. La necesidad de orden en las diversas manifestaciones de la vida del hombre, materiales o espirituales, es exteriorización de una necesidad fuertemente anclada en su vida; es, en definitiva, un reflejo de las necesidades de su realidad cotidiana.³⁵⁰

Al igual que en la escritura, en toda actividad artística podemos observar un *estilo*, una forma de hacer concreta y que marca la obra. Este estilo tiene una gramática concreta –como hemos podido observar en numerosos textos del movimiento moderno en cuanto a arquitectura contemporánea se refiere-, que se desarrolla y enarbola mediante nexos y conjunciones. La calidad de estas formulaciones viene además definida por la capacidad de *oficiar* del arquitecto, de su saber, al igual que el escritor solo puede dar al lector aquello que conoce.

³⁴⁷ JUAN M^o MORENO, LA MATERIA ILUMINADA, PÁG23, BIBLIOTECA TC 2002

³⁴⁸ JUAN M^o MORENO, LA MATERIA ILUMINADA, PÁG20, BIBLIOTECA TC 2002

³⁴⁹ RUDOLF ARNHEIM, LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, PÁG136-137, ED GG 2001

³⁵⁰ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG122, ED EUNSA 1976

Así pues, si entendemos la arquitectura como un lenguaje donde sus elementos se coordinan y estructuran según lo que podríamos denominar una gramática, es interesante observar las diferencias entre quién es el signo y quién el significado. Julio Vidaurre plantea que, si la arquitectura es un lenguaje, necesita pues de una unidad signo-significado —puesto que no existe un lenguaje que carezca de alguno de estos elementos—, lo que en arquitectura se transforma en una unidad espacio-función, o visto de otra manera, en la unidad forma-función. Establecido así, Vidaurre plantea las siguientes identidades:

- La forma equivale al signo
- La función equivale al significado³⁵¹

La pérdida de esta unidad desemboca en anomalías arquitectónicas. Cuando la forma se independiza de la función, el formalismo en el que desemboca destruye el posible significado de la arquitectura dejando la función en un papel secundario. De la misma manera, cuando la función se emancipa de la forma, el resultado es un funcionalismo mudo carente de signos que lo representen³⁵². Por ello, es importante que la unidad forma-función se mantenga en la arquitectura para que el lenguaje y su comprensión queden claros.

Cuando hablamos de “lenguaje arquitectónico” no nos estamos refiriendo a expresar mediante palabras la propia arquitectura. Este es un defecto que encuentra Rudolf Arnheim, puesto que “no es posible comunicar cosas visuales mediante el lenguaje verbal” así como “ninguna descripción... puede hacer otra cosa que presentar unas cuantas categorías generales dentro de una particular configuración”.³⁵³

Exactamente de lo que se está hablando en este apartado es de un lenguaje propio de la arquitectura, que tiene diversas formas de gestación, puesto que puede surgir desde “el inconsciente o subconsciente, o bien del raciocinio o consciente”³⁵⁴. Esta dualidad creativa se puede observar en los procesos para desarrollar el proyecto, dado que aunque determinemos nuestro propio lenguaje arquitectónico o copiemos y derivemos el de otro, es cierto que en numerosos casos surgen en nuestra mente elementos, fruto de reminiscencias que tienen relación con nuestras experiencias, tanto artísticas como de otra índole, que colaboran en la gestación del proyecto final.

El lenguaje de la arquitectura comienza en la representación del proyecto y de sus ideas, puesto que el proceso de ideación y creatividad requiere de la representación de los conceptos para poder luego materializarlo. Como dice Bernard Tschumi:

Cualquier nueva actitud de la arquitectura debe preguntarse su modo de representación.³⁵⁵ T.A.

Todos somos conscientes de que las nuevas tecnologías y sus modos de representación en estos últimos tiempos han permitido gran parte de la evolución de la arquitectura. Por ello, no solo son importantes los avances tecnológicos de cara a la materialización de la arquitectura, sino también el desarrollo por parte de los métodos de representación para poder hacer evolucionar la forma de concebir la arquitectura. Aun así, como se ha comentado previamente, estas nuevas formas de representación son herramientas de gran potencial que se pueden emplear, pero no usarse como pretexto y solución de la arquitectura del momento, dejándose llevar por modas formalistas o de otra índole.

³⁵¹ JULIO VIDAURRE JOFRE, ART “CONSIDERACIONES SOBRE LA FORMA EN ARQUITECTURA” 1969, PÁG89

³⁵² JULIO VIDAURRE JOFRE, ART “CONSIDERACIONES SOBRE LA FORMA EN ARQUITECTURA” 1969, PÁG90

³⁵³ RUDOLF ARNHEIM, ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL, 1957, PÁG12, ALIANZA EDITORIAL 2001

³⁵⁴ JUAN M° MORENO, LA MATERIA ILUMINADA, PÁG29, BIBLIOTECA TC 2002

³⁵⁵ Cita original: “Any new attitude to architecture had to question its mode of representation. BERNARD TSCHUMI, ARCHITECTURE AND DISJUNCTION 1998, PÁG143, MIT PRESS 1999

Es más, estos métodos de representación deben utilizarse para, como dice Arnheim, “proyectar una exposición de su naturaleza y su fin”³⁵⁶. Pero este autor no lo deja solamente ligado al método de representación, sino que en sí, el objeto debería estar ordenado, es decir, intentar que no cree ambigüedades en su propia concepción —o es recto o curvo, de una o varias piezas, simétrico o asimétrico...- salvo que su objetivo sea desconcertar al observador.

Para la representación y posterior materialización de las ideas precisamos del diseño, de nuestra habilidad de traducir la abstracción mental en representación gráfica para comenzar a poner orden a las ideas.

EL OFICIO

El trabajo de las manos y el trabajo de la mente son simultáneos. Un arquitecto no puede formarse una visión clara de lo que pretende si no domina el oficio, que se refiere no sólo al dominio de los medios de expresión gráfica, sino al exacto sentido de la medida y la proporción, a la capacidad de ordenar, de expresar sus ideas, y a manejar los materiales con pericia y sentido plástico.³⁵⁷

La representación de la arquitectura tiene que responder a su esencia. A su ser y hacer, a su definición y teleología. Si no, la representación no es más que un preciosismo, un proceso artístico que difiere de lo que la arquitectura debe ser.

La expresión, en efecto, se define como la «declaración de una cosa para darla a entender», la viveza y propiedad con la que se manifiestan los efectos —la arquitectura es «vida»—, el carácter del hecho arquitectónico.

Tres tareas debe cumplir el dibujo si se contempla bajo este prisma:

Dar a entender la forma.

Manifestarla con viveza y propiedad (carácter).

Mostrar su «sentido», su «intencionalidad».³⁵⁸

Francis D.K. Ching propone que la arquitectura es la resolución de un problema dentro de un proceso de diseño³⁵⁹. Evidentemente, la arquitectura es un problema donde entran un gran número de variables: desde el proceso, puesto que primero se diseña y posteriormente se construye, muchas veces a la vez; hasta los condicionantes de cada proyecto, como son los propósitos sociales, económicos, políticos, simbólicos, formales, funcionales, materiales... Aún así, es interesante ver cómo, a pesar de las dificultades que esta matriz de condiciones plantea, no por ello el arquitecto tiene que obviarlos, sino más bien, conocerlos, analizarlos y ver cómo su idea o diseño responde de la mejor forma posible al problema, puesto que después de la finalización del proceso, son seres humanos los que disfrutan o sufren esta arquitectura.

Este factor de complejidad lleva a entender, al igual que Sigfried Giedion, la arquitectura como un organismo que refleja el progreso de una cultura que trata de buscar su personalidad y comprender sus limitaciones y posibilidades. La arquitectura comprende la evolución de las sociedades al estar relacionada con la vida en toda su complejidad, a través de factores de todo género: sociales, económicos, científicos, técnicos y etnológicos³⁶⁰, a los cuales también me gustaría añadir los artísticos. De hecho, tener en cuenta todas estas variables es lo que puede ser de ayuda para analizar la belleza e incluso ver cómo poder acercarse a ella a través de la idea.

³⁵⁶ RUDOLF ARNHEIM, LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, PÁG130, ED GG 2001

³⁵⁷ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG21, ED EUNSA 1976

³⁵⁸ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG27, ED EUNSA 1976

³⁵⁹ FRANCIS D.K. CHING, ARQUITECTURA. FORMA, ESPACIO Y ORDEN, PÁGIX, ED GG 1998

³⁶⁰ SIGFRIED GIEDION, ESPACIO TIEMPO ARQUITECTURA, 1941, PÁG21, ED CIENTÍFICO-MÉDICA 1979

Frente a la complejidad de la realidad, el diseño debe actuar de síntesis entre el análisis de todos los condicionantes –que no son enemigos, sino preguntas a las que dar respuestas adecuadas- y las ideas que se consideran apropiadas para esa circunstancia:

En Siza, el proceso es importante y también, la profunda convicción de que toda arquitectura es la materialización de un momento concreto de una realidad física en continuo cambio.

Frente al papel en blanco nada más certero que el análisis del lugar como mecanismo para la búsqueda de la idea y tras ella, cada obstáculo, cada condicionante es bien recibido como una ayuda al proyecto.³⁶¹

En este texto no solo podemos ver la importancia del *zeitgeist*, como respuesta de la arquitectura al tiempo en el que se encuentra, sino además la importancia de la dificultad dentro del proceso mismo para que la arquitectura alcance mayores niveles de excelencia. A partir de la experiencia puede comprobarse que, a pesar de las dificultades dentro del proyecto arquitectónico, la idea inicial –si es correcta para ese proyecto concreto- es capaz de resolver, mediante el trabajo, las cuestiones que van apareciendo dentro del proceso. Si la idea es consistente, los obstáculos se convierten en elementos de fácil resolución. El problema aparece con la falta de idea, la mediocridad de la misma o la lucha de ideas contrapuestas, incapaces de resolver eventualidades y que, por desgracia en muchos casos, deviene en la arbitrariedad de la solución propuesta por el arquitecto.

Juan M. Otxotorena propone para el desarrollo del proyecto un método científico que invita al círculo de hacer y comparar, ensayo y error, con sus consiguientes ajustes y correcciones, derivados de la filosofía de la acción aristotélica. De este modo, la definición del objeto arquitectónico resulta de la configuración, alumbramiento y articulación de la forma junto con las intenciones del sujeto, así como de cuales sean los objetivos del proyecto, las condiciones de trabajo, posibilidades materiales y las circunstancias particulares³⁶².

Tras el análisis realizado del proceso en el arquitecto, vamos a tratar de relacionarlo con aquellas conclusiones que habíamos obtenido tanto en el apartado de la belleza como en el de la definición de la arquitectura. Obviamente y como indica el nombre de este capítulo, resaltamos una vez más la importancia de la idea en el proceso, siempre y cuando quiera tener una probabilidad mayor de alcanzar la belleza. Ya hemos matizado que esta idea debe responder al hecho arquitectónico, a su esencia, al ser y hacer de la arquitectura.

Pero estas ideas no alcanzarán valor alguno –menos aún belleza- sino se procede de modo sintético, fruto de la correlación del análisis del contexto y la propia arquitectura a realizar junto con las propuestas de idea o ideas que el arquitecto mejor considere para el proyecto concreto. Y aquí es donde se une la radicalidad de la elección como aspecto que comparte con la belleza. La arquitectura no es un ramo de flores, un árbol de navidad, donde más mejor. Ya hay foros que cambian el *less is more* miesiano por *less is bored*³⁶³. Respecto a esto nosotros querríamos decir *más por más, estúpido*. Porque al final, según este proceder, la arquitectura se convierte en un pastiche, catálogo de elementos improvisados a la moda y tarta de cumpleaños. Brindamos por las arquitecturas complejas, capaces de imponer orden en su complejidad. Sin embargo, la sobre-información al final puede convertirse en ruido, más que en música.

Desde la experiencia profesional, personalmente disfruto más trabajando desde la sencillez, desde un orden claro y que cuando se introduce una complejidad o salto en el orden, sea por un motivo tal que

³⁶¹ JUAN M.^o MORENO, LA MATERIA ILUMINADA, PÁG134, BIBLIOTECA TC 2002

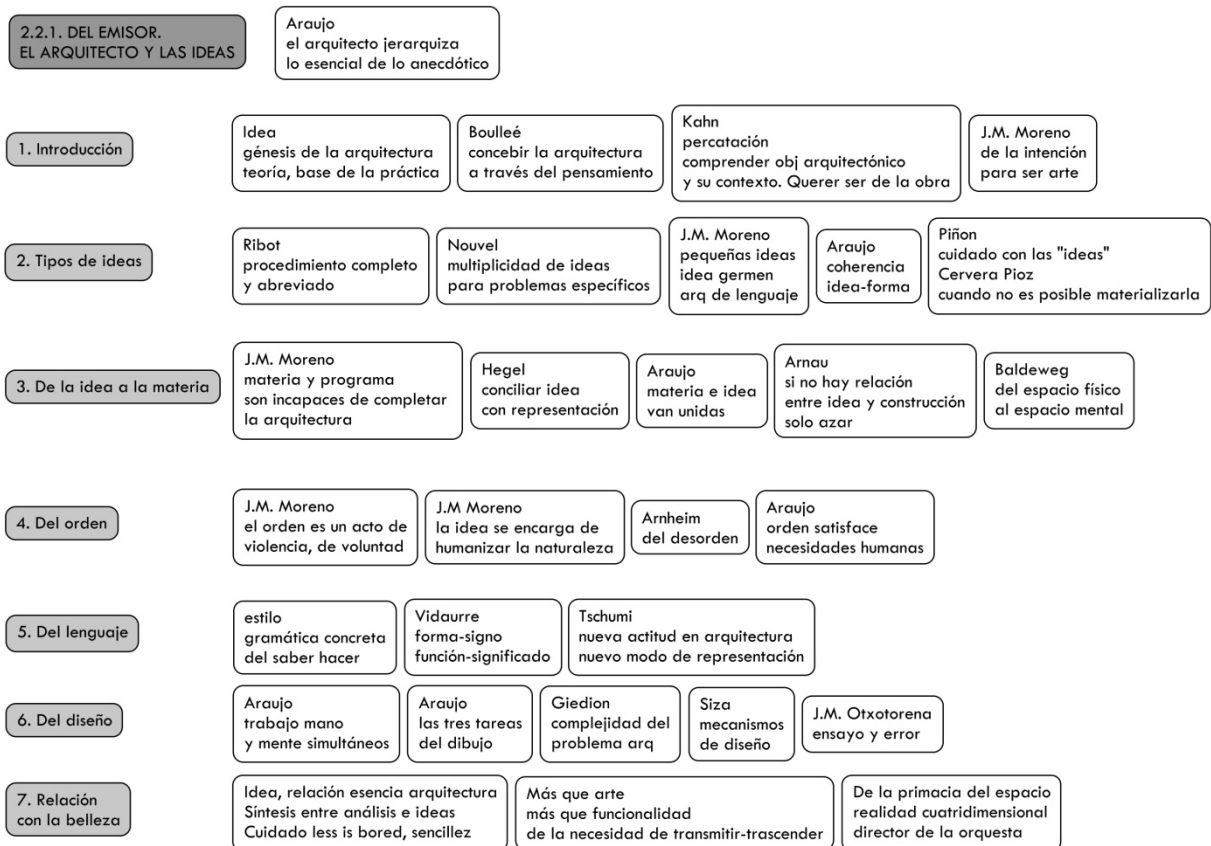
³⁶² JUAN M. OTXOTORENA, LA CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA, PÁG33, ED T6 1999

³⁶³ El cambio de la frase es en parte debido a la sonoridad de la última, por similitud. La traducción sería *menos es aburrido*, frente al *menos es más* de Mies.

prácticamente obligue a tomar esa decisión. Visualmente, un elemento complejo resalta en un conjunto sencillo, pone acento visual y atrae –recordemos la importancia de la atención en la percepción- la mirada. Sin embargo, si la complejidad no está orquestada, es difícil prestar atención, puesto que el desorden muestra elementos inconexos y en algunos casos aleatorios. En este punto, nos resulta difícil encontrar belleza alguna.

El análisis del contexto cultural debe siempre responder al hombre, así como las ideas deben alinearse con este. El arquitecto debe ser consciente de que la arquitectura es más que arte y remite a su función, y que a la vez, es más que funcionalidad, puesto que debe trascender para poder llegar a la belleza. El arquitecto es el emisor. Si nada transmite, difícilmente la arquitectura será mensaje y mucho menos el observador podrá apreciar algo en dicha arquitectura. Para poder transmitir es preciso trascender más allá de la propia arquitectura.

En la necesidad artística de la arquitectura hacemos hincapié en la relevancia del espacio como teleología. Dado que consideramos esto como cierto, se invita al arquitecto a pensar siempre en espacio, y desarrollando el resto de elementos como orquestados en torno a este. La idea, la materia y la función final del edificio deben resultar en espacio arquitectónico, con su realidad cuatridimensional, es decir, planta, sección y tiempo deben estar incluidos siempre. Es uno de los problemas de la contemporaneidad, puesto que muchos proyectos solo responden a diseño en planta y posterior acopio indiferente a la altura del edificio. Y por supuesto, el tiempo, tanto por las posibilidades de recorrer la arquitectura como por el transcurso de la luz a lo largo del día.



2.2.2 DEL MENSAJE. LA OBRA ARQUITECTÓNICA.

Conformidad con el fin que se persigue;
Conformidad con la naturaleza, moral y física, del hombre;
Conformidad con el lugar y el contexto edificado;
Conformidad con la proporción *divina* que la geometría —es decir, la lógica más excelsa— impone a todas las formas vivas y a los lugares donde se alojan. La conformidad entendida de este modo se convierte en sinónimo de calidad y la calidad en sinónimo de belleza. La calidad no tiene nada que ver con la masa ni con el volumen ni con nada que pueda adicionarse; no puede reducirse a cifras, no puede pesarse; no interviene para nada en el presupuesto ni en el precio de coste. Exige y manifiesta un puro esfuerzo de inteligencia y también un poco de esta humildad de corazón sin la cual la verdad, incluso relativa, escapa a la apelación.³⁶⁴

Tras el proyecto y sus ideas, comienza la construcción. Consideramos que hasta que esta no finaliza, no podemos realmente hablar de arquitectura, o al menos, de objeto arquitectónico. Una vez completado el edificio, comienza la razón de su ser y su hacer, permite el habitar. Por ello, no vale cualquier solución, y estamos de acuerdo con Le Corbusier que el edificio debe satisfacer al hombre, al contexto y a la misma esencia de la arquitectura para poder ofrecer belleza.

Podemos entender que la obra arquitectónica es la representación del proyecto. Sería, como cuando en música se ejecuta la partitura, solo que sin la volatilidad temporal de esta, porque la arquitectura permanece —al menos hasta que la sociedad decide lo contrario—. En su carácter permanente, de bien inmueble, se amasan inmensas cantidades de materiales, de recursos económicos y de esfuerzo humano, así que merece la pena luchar porque haya calidad en ello. Esa calidad arquitectónica que puede llevar a la belleza que surge como fruto de una representación ordenada de la materialización de las ideas.

La arquitectura es como un buen compositor que agrupa y armoniza los distintos instrumentos para que sus sonidos discurran con un fin común. Cada uno, desarrolla su “discurso” a su tiempo y en coordinación con el resto. Todos ellos son unidad, pero al servicio de una pluralidad, de un orden jerárquico superior. La unidad sinfónica no destruye las múltiples unidades sino que las aúna para potenciar al máximo sus posibilidades. Sin el compositor, los instrumentos serían como almas perdidas empeñadas en un soliloquio sin futuro: enloquecerían.³⁶⁵

Para hacer arquitectura de calidad hacen falta conocimientos. Hacer uso de la razón y disponerla al servicio de la arquitectura. Veíamos que no solo es válida una buena idea, sino que esta precisa conjugarse con el análisis del entorno y la situación técnica, así como con el desarrollo técnico, funcional y sobre todo espacial que dará lugar al proyecto. Sin buscar establecer una esencia de la arquitectura contemporánea canónica —más allá de aquellos elementos que hemos nombrado esenciales: espacio, materia y función—, queremos observar por su interés expositivo tanto los elementos arquitectónicos como los órdenes que expone Ching. De saber conjugarlos, puede dar lugar a aquella calidad a la que hace referencia Le Corbusier, y que finalmente puede llevar a la belleza.

³⁶⁴ LE CORBUSIER, LA CASA DEL HOMBRE 1942, PÁG24, EDITORIAL APÓSTROFE 1999

³⁶⁵ CERVERA&PIOZ, HACIA LA CUARTA ARQUITECTURA, PÁG29, ED IBEREDICCIONES 1993

elementos arquitectónicos		
la arquitectura del	espacio estructura cerramiento	modelo organizativo, relaciones y jerarquías definición espacial e imagen características de la forma, escala y proporción superficie, contorno, límites y aberturas
percibida a través del	movimiento el espacio y el tiempo	aproximación y entrada configuración del recorrido y acceso secuencias espaciales luz, vistas, foco y acústica
alcanzada a través de la	tecnología	estructura y cerramiento confort ambiental salud, seguridad y bienestar durabilidad
adaptando un	programa	exigencias, necesidades y aspiraciones del usuario limitaciones legales factores económicos factores socio culturales precedentes históricos
compatible con su	contexto	emplazamiento y entorno clima: sol, viento, temperatura, lluvias geografía: suelo, topografía, vegetación, agua impresión: naturaleza del lugar, vistas, ruido
... y ordenes		
físico	forma y espacio huecos y macizos interior y exterior	sistemas y organizaciones del: espacio estructura cerramiento tecnología
perceptivo	percepción sensible y reconocimiento de los elementos físicos al experimentarlos en una secuencia temporal	aproximación y partida entrada y salida movimiento a través del orden espacial utilización y actividades en un espacio cualidades lumínicas, cromáticas, acústicas, de texturas y de vistas
conceptual	comprensión de las relaciones de orden y desorden que existen entre los elementos de un edificio y los sistemas, y como respuestas a las significaciones que evocan	imágenes modelos signos símbolos contexto

366

Pero no solo del conocimiento del arquitecto surge la belleza. La construcción es el final del proceso. Dará lugar a la “obra”. La realidad se ha impuesto. Solo a través de ella, de sus materiales, herramientas y personal técnico se puede llevar a cabo. La carencia de cualquiera de estos elementos también comportará una pérdida de la calidad del proyecto, o deberá proceder a una adaptación al cambio. Es preciso ser conscientes que gran parte de la belleza de un edificio se nos escapa de las manos, pues depende de los profesionales que lo ponen en pie, de su calidad y experiencia. No es lo mismo proyectar en cualquier lugar del mundo, de ahí que la belleza cultural también tenga que tenerse en cuenta. Construimos ideas, cierto, pero en el plano real. Es cierto y se ha visto en numerosos casos que un nuevo edificio puede dar lugar a una nueva forma de construcción, un nuevo detalle constructivo, pero en el resto de proyectos dependemos de la tecnología existente para poder construir –o no, y recordemos la demora en la Ópera de Sydney- el edificio concreto.

En esta dimensión se comprende aún más la dificultad del arquitecto a la hora de desarrollar los proyectos. Muchas veces se nos ha juzgado que hacemos negocio por hacer cuatro rayas en un papel. Y cuanto cuesta pensar estas líneas, ya no solo a nivel compositivo, sino además que puedan llevarse a cabo en la realidad.

³⁶⁶ FRANCIS D.K. CHING, ARQUITECTURA. FORMA, ESPACIO Y ORDEN, PÁGX-XI, ED GG 1998

Por ello, no podemos luchar contra nuestra propia realidad, si no comprenderla en todas su dimensiones –como si fuera fácil misión- y dar a luz un nuevo edificio. Este es un punto más donde puede apreciarse la belleza de un edificio, si está bien construido o no.

Comprendemos la idea, pero sentimos la materia. Como dice Plazaola, no hay obra de arte sin cuerpo físico. Esta dualidad inscrita en el hombre se hace participe con cualquier obra de arte, pero debido a los medios materiales que requiere la arquitectura, se acentúa en ella. De esta forma, la materia se convierte en instrumento, en canal de transmisión –recordemos que la arquitectura era el mensaje que transmite el arquitecto, lo veíamos en el capítulo donde comparábamos la arquitectura con la Teoría de la Comunicación-. Sin mensaje, no hay transmisión, y por lo tanto, no existencia. El observador que nada observa no siente, no percibe. Por ello, tal vez, es en muchos casos tan difícil transmitir a una persona los fines de un edificio concreto, únicamente a través del papel, puesto que dicha persona está acostumbrada a habitar los edificios. Las virtualidades y abstracciones quedan para los arquitectos y otras personas versadas en este campo.

La construcción de la arquitectura entendida como un lenguaje ya presupone de por sí, que al igual que el resto de lenguajes, este esté sometido a las transformaciones que afectan a la cultura. Por ello se debe estar actualizado, informado e incluso ser proactivo frente a estos cambios cada vez más frecuentes en la contemporaneidad. Juan M. Otxotorena plantea tres factores de inestabilidad que pueden suponer estas variaciones:

- en primer lugar, las innovaciones técnicas, cuya incidencia en el desarrollo de las transformaciones estilísticas resulta tan importante y trascendental como a la postre evidente; esta incidencia ha sido profusamente destacada por las lecturas racionalistas y positivistas de la historia de arquitectura...
- en segundo término, los propios cambios en los usos a satisfacer en las funciones a las que el proyecto arquitectónico ha de dar respuesta;
- por fin, los factores sociales; y entre ellos, en primer lugar, la emulación y rivalidad entre los propios artistas, el espíritu de continua superación remite al principio de competencia.³⁶⁷

Decíamos que la esencialidad de la arquitectura como obra de arte remite al espacio. Sobre todo como misión teleológica y por qué posibilita el habitar. Construimos espacios –que afectan tanto al exterior del edificio en su relación con el entorno como al interior de sus funciones-, pero los realizamos materialmente. Es la materia, ordenada arquitectónicamente, la que deriva en espacio.

En todos los casos, observa Semper, la forma deriva del material y de la herramienta. El material impone sus condiciones. Y la herramienta aporta sus habilidades. Todo, en la construcción primitiva, obedece a esos dos parámetros.

La invención de una nueva herramienta abre el camino a nuevas formas. La invención del torno, por ejemplo, siembra el mercado de formas inimaginables en su ausencia. En la era de la máquina, todo un proceso de fabricación se traduce en forma: el perfil laminado es como es en virtud de un tren de laminación.

La forma, a su vez, antigua y moderna, se debe a sus moldes, cuando ellos han lugar. Y ellos marcan en ella su impronta: el hormigón de ciertos edificios de Breuer, por ejemplo, acusa el encofrado de madera, tableado como una tarima.³⁶⁸

³⁶⁷ JUAN M. OTXOTORENA, LA CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA, PÁG36, ED T6 1999

³⁶⁸ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG120, SPUPV-94.241

Y la materia debe ser construida con medida. Con geometría, escala y proporción, y todas las herramientas que trabajan en el diseño, pero sabiendo conjugarlas con las posibilidades técnicas y relacionándolas siempre con el resultado prioritario de la arquitectura, que es el espacio:

Por tanto podemos decir que la integración de escala y proporción puede llegar a resolver el problema. Las dimensiones pueden ser abarcadas por el hombre, con naturalidad, al relacionar aspectos físicos y psicológicos, permitiéndole gozar de su grandeza y de su belleza.³⁶⁹

La arquitectura no aparece por generación espontánea. Se asienta en un lugar concreto, y este también impone a la construcción, además de la relación con el entorno, otras dos condiciones: la elección de materiales y el desarrollo de las cimentaciones. El análisis del entorno no solo ofrece respuestas funcionales o culturales, sino también materiales. Hacer caso omiso a esta realidad, no solo puede dar lugar a una falta de belleza, sino que el edificio fracase en su clara misión de sustentarse.

Pero el sitio no sólo incide formalmente en la Arquitectura: incide, además y de manera a veces decisiva, en sus materiales. A menudo, los materiales del edificio son los del suelo sobre el cual se asienta, sean las cañas y barro de las barracas valencianas, o las cerámicas de algunos pueblos riojanos, o las tablas de las cabañas de los bosques, o la piedra sobre piedra de tantos paisajes rocosos. Por la vía del material se asegura la continuidad y homogeneidad del paisaje y su Arquitectura.

La compacidad mecánica del mismo suelo impone, por otra parte, las condiciones estructurales al edificio. Una estructura de edificación, y por ende una forma, sobre suelo duro diverge absolutamente de otra sobre suelo blando. La forma de la Arquitectura depende, por tanto, de su estructura y ésta a su vez te determina por el firme que la sustenta.³⁷⁰

Si existe una realidad inapelable en la Arquitectura es que esta debe mantenerse en pie. Puede servir para una *performance* un edificio que a los dos días, por sí solo, se venga abajo. Pero para habitar, debe haber una estabilidad. Por ello la estructura, ligada a las cualidades de los materiales que para ella se emplean, es tan determinante en la arquitectura. Si algo podemos aprender de aquí, es que no se puede desligar la estructura ni del transcurso del proyecto ni de la realización de la construcción. Estas malas praxis dejan numerosos ejemplos de caos estructural, donde el proyecto se ha pensado por una parte y luego se ha solucionado como mantenerlo en el aire.

La estructura constituye el elemento sustentante del artefacto construido: el resto es cerramiento, acabado y equipamiento. De ahí que la estructura haya sido a menudo determinante en la configuración de los edificios. En este supuesto, la estructura determina la forma.

Ahora bien: dado que la estructura se somete a las leyes físicas y mecánicas y es, en la actualidad, susceptible de cálculo riguroso -en la antigüedad fue objeto de tanteo, pero la ley gana terreno al azar con el progreso-, se entiende que su lógica es la propia de la técnica, derivada de la ciencia. Cuando se dice que la Arquitectura es Ciencia y Arte, la Estructura toma el partido de la Ciencia.

Por la sumisión a la estructura, la Arquitectura reivindica su lógica interna y, de ese modo, la estructura se erige a menudo en la verdad de la Arquitectura.

³⁶⁹ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG128, ED EUNSA 1976

³⁷⁰ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG4, SPUPV-94.241

En todo caso, parece que aquellos que aman la verdad y la sinceridad en la edificación invocan con insistencia su componente estructural.³⁷¹

Pero la obra arquitectónica no termina en sí misma, sino que debe trascender para dar lugar a la representación. Por ello, es más que espacio, más que materia, más que función. En el período en el que la industria y la técnica tomaron el poder, reduciendo la arquitectura a un carácter puramente funcional, sucedió que “la vida perdió unidad y equilibrio; la ciencia y la industria hicieron progresos continuos, pero en el reino del sentimiento, ahora aislado, la única actividad era una oscilación producida de un extremo al otro”³⁷². De esta forma, y continuando con el pensamiento de Cervera y Pioz:

La arquitectura no puede y no debe ser, tan solo, un contenedor de funciones relacionadas con perfecta sintaxis. A la arquitectura le corresponde un fin más elevado: emocionar el alma, y así nos lo ha transmitido las grandes herencias del pasado.³⁷³

Emocionar el alma. Ardua tarea demostrarlo y evaluarlo, dada la subjetividad del juicio. Pero pese a ello, cuando uno persigue una meta, lo único que debe de averiguar es el camino, porque al menos ya sabe hacia dónde debe dirigirse. Lo que sí que es cierto es que podemos reconocer la pérdida de la función artística en gran parte de los edificios de nuestro siglo, ligados únicamente a la economía y cuya principal misión era obtener la máxima rentabilidad.

Al igual que Le Corbusier, pensamos que la arquitectura debe superar la mera ciencia y arte, para ofrecer al hombre lo mejor de sí misma, y en último lugar, la belleza.

La ARQUITECTURA es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de la construcción. La Construcción TIENE POR MISIÓN AFIRMAR ALGO; la Arquitectura, SE PROPONE EMOCIONAR. La emoción arquitectónica se produce cuando la obra suena en nosotros al diapason de un universo, cuyas leyes sufrimos, reconocemos y admiramos... La Arquitectura consiste en “armonías”, en “pura creación del espíritu”.³⁷⁴

El objeto arquitectónico pregona las características objetivas de la arquitectura. Es medible y analizable y no podemos negar sus cualidades propias. Estas propiedades son las que podemos analizar para descubrir o no belleza. A través de ellas se puede observar si se da la unidad entre forma y contenido –espacio y función- que requeríamos en la definición propia de belleza. Además, la materialidad del edificio nos permite observar su orden, y si este ha sido capaz de transmitir las ideas que el arquitecto tenía del edificio.

La arquitectura, una vez construida, entra en realidad y permite evaluar su función. Si cumple, si es magnífica, o en caso contrario, si yerra en su misión teleológica. Una vez materializada, la arquitectura se convierte en dominio público –si no como propiedad, como herencia cultural- y como dice Arnau, el profano entra en escena a valorarla. Por ello es tan importante la función, que si bien es conceptual y no estética, si no se cumple, abandona el plano de la belleza como indica Plazaola.

Un edificio se materializa en un espacio-tiempo concreto y entra en diálogo. Por eso no hay recetas – aunque sí puede haber un lenguaje contemporáneo o unas ideas propias de cada arquitecto de lo que debería ser la arquitectura-, sino que cada proyecto debe tomar consciencia de su realidad contextual y de ofrecer respuestas apropiadas.

³⁷¹ JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG63, SPUPV-94.241

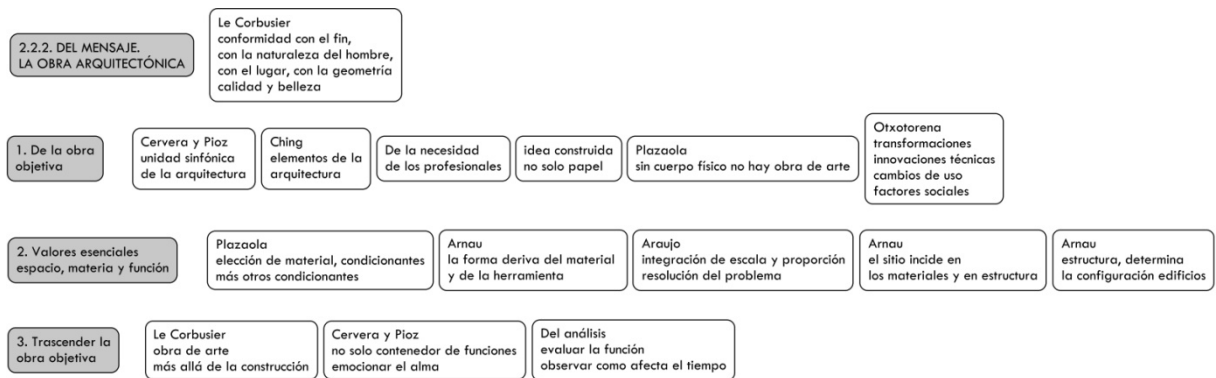
³⁷² SIGFRIED GIEDION, ESPACIO TIEMPO ARQUITECTURA, 1941, PÁG448, ED CIENTÍFICO-MÉDICA 1979

³⁷³ CERVERA&PIOZ, HACIA LA CUARTA ARQUITECTURA, PÁG215, ED IBEREDICCIONES 1993

³⁷⁴ LE CORBUSIER, HACIA UNA ARQUITECTURA 1923, PÁG9, ED APÓSTROFE 1998

Además, el propio tiempo transcurre. En primer lugar, entre las primeras ideas y la obra finalizada. Muchas veces suceden cambios por imposiciones ajenas al arquitecto o por dificultades técnicas en el transcurso de la construcción. De ahí la importancia de una idea ordenadora, que pueda permanecer vigente frente a los envites de toda índole. Y una vez terminada la obra, el tiempo sigue transcurriendo. La sociedad y el entorno varían, mutan y evolucionan. Por una parte se puede observar si la obra resiste a estas variaciones. Por otra, es preciso también ser conscientes del momento cultural en que fue desarrollado un proyecto concreto para poder valorarlo en plenitud, en esencia.

Sobre el papel, únicamente podría observarse una belleza a nivel intelectual, puesto que la arquitectura propiamente no se puede percibir ni habitar en estado de proyecto. Es en la construcción donde se desarrollan todas las dimensiones humanas en relación a la belleza –emocional, intelectual y cultural-. El objeto arquitectónico lo percibimos y contrastamos con experiencias anteriores, lo relacionamos con nuestra propia cultura y la del entorno a lo largo del tiempo. Así pues es el objeto arquitectónico el que posee los valores que le harán bellos o no, otra cuestión es que el observador que contempla esté preparado o dimensionado para percibirlos.



2.2.3 DEL RECEPTOR. PERCIBIR Y HABITAR.

La arquitectura tiene más dimensiones que las del plano del marco de un cuadro. Es obvio que también incluye la tercera dimensión; pero, además, existe la dimensión del tiempo, que conlleva movimiento y cambio, así como otras más abstractas y sutiles... Pero su finalidad más noble tal vez sea enmarcar la vida de las personas.³⁷⁵

Una vez culminada la obra arquitectónica, podríamos afirmar que pasa a dominio público. La intervención de los especialistas –arquitecto, constructores, ingenieros, etc.- ha terminado –salvando quizás a los críticos de la arquitectura- y será a partir de este momento cuando se somete a juicio por parte de la sociedad –también es verdad que los grandes concursos son escrutados en muchas ocasiones por el público, pero dado que queremos valorar a nivel de belleza la experiencia del habitar, nos centraremos en las obras construidas-. Dado que la sociedad vive por lo general en ambientes urbanos, podemos afirmar que el juicio sobre la arquitectura es ineludible. El ser humano vive en sociedad, sociedad construida y ubicada en el escenario que aporta la arquitectura. De ahí que estemos de acuerdo con Unwin en que al final la arquitectura es marco para la vida de los usuarios.

El ser humano vive en arquitectura porque esta cubre sus necesidades, tanto fisiológicas como espirituales. Sirve al hombre para aclimatar sus actividades y es su forma de imponerse en este mundo frente al clima de la naturaleza. Por ello la arquitectura se transforma en un arte –o al menos debería de buscarlo- no solo visual, sino que afecta a las vidas de las personas:

El hombre es el usuario de la arquitectura, que es un arte para «ser vivido» y no sólo para ser visto. La armonía puede aparecer si se tiene en cuenta este hecho. En un edificio de viviendas el hombre puede sentirse a gusto si sus dimensiones expresan comodidad, si tiene la sensación de que abarca, viviéndolo, su entorno.³⁷⁶

La acción de habitar no la realiza la arquitectura. La arquitectura es el escenario, y el verdadero protagonista es el hombre. De ahí la relevancia que tiene que tener la función. Ya Alberti en el siglo XV hablaba de la arquitectura como un arte que concilia al mismo tiempo “la utilidad con el placer y la dignidad”³⁷⁷. La utilidad hace que la arquitectura se haya desmarcado de otras muchas artes a lo largo de la historia. Evidentemente, si la arquitectura se realiza para el hombre, no se puede perder de vista la funcionalidad como finalidad de la arquitectura. Al final, tal y como afirma Alvar Aalto en su texto en lugar de un artículo de 1958:

La arquitectura –la verdadera- solo existe allí donde el protagonista es ese pequeño hombre común y corriente, allí donde él es el centro, con su tragedia y su comedia³⁷⁸.

Esto también lo observa Le Corbusier, que pone al hombre en el centro de la arquitectura, y esto también le ayudará a buscar la belleza:

¿Para quién hay que construir? Al primer momento la pregunta parece infantil. Sin embargo, si se divide en varias preguntas concretas, las sucesivas respuestas van haciéndose cada vez menos seguras.

¿Para quién construir la casa? “Para el hombre, no cabe la menor duda”.³⁷⁹

³⁷⁵ SIMON UNWIN, ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA 1997, PÁG75, ED. GG 2003

³⁷⁶ IGNACIO ARAUJO, LA FORMA ARQUITECTÓNICA, PÁG128, ED EUNSA 1976

³⁷⁷ LEON BATTISTA ALBERTI, DE LA PINTURA Y OTROS ESCRITOS DE ARTE, PÁG147, ED TECNOS 1999

³⁷⁸ JUHANI PALLASMAA, CONVERSACIONES CON ALVAR AALTO, PÁG12, ED GG 2010

Kahn plantea que “la arquitectura es algo vivo que surge de algunos aspectos inseparables de la mente y el corazón” y que además “funciona porque tiene motivación; satisface los deseos y las necesidades”³⁸⁰. De este artículo —sobre *la responsabilidad del arquitecto* de 1953- se puede recoger no solo la importancia del proceso para “engendrar” la arquitectura, sino además que la motivación de la arquitectura se encuentra en su capacidad de resolver tanto necesidades —a nivel básico para el hombre- como deseos —en un nivel más alto y exigente de la existencia-. Así la arquitectura, en la relación que establece con los seres humanos, cobra vida. Sin personas, sin funciones, bien podríamos considerarla una ruina.

La arquitectura, como arte, debe trascender la función. No es solo un utensilio. Tiene la potencialidad de ir más allá, de superar los requisitos fisiológicos para acudir en las necesidades espirituales de las personas al modo en lo que consideraba Le Corbusier. Si solo hay función, se corre el riesgo de depauperar la forma, el espacio, y con ello se agrade a la experiencia de la arquitectura:

En primer lugar, la relación del gusto con la experiencia. No valdría la pena estudiar esta cuestión si no fuera por el hecho, ya señalado, de que con muchísima frecuencia la experiencia de la arquitectura se ha descrito mal, o incluso se ha ignorado por completo, en los distintos intentos de establecer cánones generales para el juicio arquitectónico. Así, las formas más exacerbadas de funcionalismo parecerían desconocer lo que es atender a la forma en que se ve un edificio, encontrando el único canon verdadero del gusto en la relación *intelectual* de medios y fines. Sin embargo, reconociendo que es realmente de lo más extraño dar *a priori* una regla que vaya prácticamente contra todos los edificios que se han admirado anteriormente, apareció una forma más sutil de funcionalismo, según la cual la experiencia es lo más importante, pero la experiencia de la arquitectura —o al menos la verdadera experiencia de la arquitectura— es simplemente una experiencia de la función. Pero incluso esta concepción, como veremos, es errónea.³⁸¹

La arquitectura está ligada a la cultura. Cada cultura otorga una simbología, una forma de comprensión de los distintos elementos, una manera de responder a ese más allá de la función. La trascendencia en el hombre permite transformar los símbolos en significados, y poner en valor mediante la abstracción, aquello que trata de representar:

Conviene, en primer lugar, establecer las cualidades del símbolo, como especie peculiar del signo.

La primera de ellas es la trascendencia: lo simbolizado trasciende al símbolo. A diferencia de la señal, contigua a lo que señala, o del síntoma, que revela algo que le es inmanente, el símbolo remite a algo que no reside ni adentro, ni alrededor de él.

Porque el objeto del símbolo —y esa es su segunda cualidad- no es una cosa, sino un concepto. No es, por tanto, evidente. Para interpretar un símbolo, es menester cierto poder de abstracción.

Cuando el símbolo usa la figura, se le denomina alegoría. El carácter alegórico atañe tan sólo a la condición de la imagen, no al mecanismo por el cual ella significa.

³⁷⁹ LE CORBUSIER, LA CASA DEL HOMBRE 1942, PÁG24, EDITORIAL APÓSTROFE 1999

³⁸⁰ ALESSANDRA LATOUR, LOUIS I. KAHN, PÁG58, ED EL CROQUIS 2003

³⁸¹ ROGER SCRUTON, LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA 1979, PÁG109, ED ALIANZA FORMA 1985

El símbolo es inseparable del conocimiento, o de la intuición al menos, de lo profundo y acompaña inevitablemente a lo inefable. De ahí su vecindad al misterio en todas las religiones. Todo ritual implica un universo de símbolos.

Y toda cultura implica a su vez un arsenal de símbolos, que constituyen sus señas de identidad. Ernst Cassirer atribuye a los símbolos el entramado esencial de la cultura, cuya filosofía no es sino una filosofía de las formas simbólicas.³⁸²

Siendo el hombre el enfoque de la arquitectura, podemos observar que existen diferentes elementos a satisfacer. La arquitectura ligada al hombre se intrinca en su compleja organización en este mundo, y le afecta en todos sus medios:

El modo como organizamos nuestros lugares está relacionado con nuestras creencias y aspiraciones, con nuestra visión del mundo. Del mismo modo que varían los puntos de vista sobre el mundo, también lo hace la arquitectura: en el ámbito personal, social y cultural, y entre diferentes subculturas de una misma sociedad.³⁸³

En el apartado de belleza emocional aludíamos a la importancia que tiene la percepción a la hora de valorar la belleza. Dos de los elementos físicos que más afectan al lenguaje visual de la arquitectura son el peso y la altura. Esto se debe en gran parte a la asimetría que existe en el espacio debido al campo gravitacional. La relación de los pesos dentro del arte está en función de la altura, y se potencia de forma extraordinaria dentro de la arquitectura debido al tamaño de las masas y volúmenes que maneja. Según Arnheim, existen tres factores que dominan este fenómeno: distancia, peso y energía potencial:

1. La distancia influye porque, a mayor altura, los objetos parecen estar menos sujetos a la atracción del suelo. Si lo trasladamos a peso visual, descubrimos que todos los objetos contienen en sí mayor o menor poder para atraer objetos, de tal forma que cada uno genera un campo gravitacional –al menos a nivel visual, también de forma física- donde el resultado es que los más fuertes tiran de los más débiles. Aún así, debido a su importancia, se descubre que el mayor centro de atracción está situado en el suelo, el cual ejerce la atracción gravitatoria sobre todos los elementos que forman el edificio.
2. El peso de la masa visual también puede estar influido por la distribución de cargas, de tal forma que todos somos conscientes de que la planta baja es la que carga con mayor peso. Esto se transforma en una asimetría física que lleva a considerar que las plantas superiores sean más ligeras. Al final, este efecto visual se transforma en un elemento del lenguaje que el arquitecto puede utilizar para la composición del edificio, aceptándolo; neutralizándolo añadiendo peso visual en la parte superior o incluso resaltar y reforzar.
3. Los factores anteriores conducen a aligerar la carga visual con el aumento de la altura. El tercer factor que propone Arnheim trabaja en dirección opuesta. En física, el aumento de la altura incrementa la energía potencial de un objeto. De la misma forma, en las composiciones artísticas, cuando más alta es la posición de un objeto, parece gozar, por reminiscencia física, de un mayor peso visual.³⁸⁴

³⁸² JOAQUÍN ARNAU, 24 IDEAS DE ARQUITECTURA, PÁG111, SPUPV-94.241

³⁸³ SIMON UNWIN, VERDAD, ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA 1997, PÁG17, ED. GG 2003

³⁸⁴ RUDOLF ARNHEIM, LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, PÁG40, ED GG 2001

Además de cualificar los pesos visuales dentro del espacio arquitectónico y el arte en general, como dice Pedro Fenuchi, “la gravedad crea una graduación ascendente dentro de su campo de fuerzas similar a la de la visión perspectiva. Por lo tanto, no es homogénea y cualifica el espacio según la altura”³⁸⁵. Retornando al pensamiento de Arnheim, veamos qué elementos considera que varían el peso visual de los objetos:

- A mayor tamaño, mayor peso
- Cuanto más claro y luminoso, más pesado
- Un objeto aislado pesa más que si está rodeado de otros elementos
- Las formas geométricas simples son más pesadas que las complejas.³⁸⁶

Todo lo anterior lleva a pensar que el lenguaje de la arquitectura debe someterse a una serie de normas que están escritas en la naturaleza. Aún así, y frente la respuesta que puede dar el hombre a estas normas, el arquitecto debe desarrollar su propio lenguaje para ejercitar la arquitectura. Le Corbusier propone este lenguaje basado en la geometría, que le permita establecer un orden y poder manifestarse a través de él³⁸⁷. Es más, este autor defiende profusamente en 1924 el uso de la geometría como único lenguaje con la capacidad de expresar las proporciones, hábil para “llevar todo lo que es capaz de llevar” y que “se expresan en su mayor perfección en el sistema ortogonal”³⁸⁸. La capacidad de transportar el orden a la arquitectura no está tanto en la exaltación del sistema ortogonal, sino en el conocimiento de las leyes que se quieran inferir a un proyecto concreto. Dentro de lo que es el orden, el sistema ortogonal es el elemento más simplificado puesto que permite poner en orden a la forma únicamente a través de tres ejes del espacio. Quizás, más que la defensa del sistema ortogonal y la detración de otros, lo importante es ser capaz de descubrir un orden y representarlo, de tal manera que no solo sea visible a ojos del proyectista, sino que alcance a aquel que contemple la obra.

Por ello, realmente lo que se precisa conocer son los elementos con los que se trabaja en la arquitectura en lo referente al lenguaje. De ahí que Le Corbusier describa en sus “TRES ADVERTENCIAS” los elementos que se deben emplear:

El VOLUMEN, que es el elemento por el cual nuestros sentidos perciben, miden y son plenamente afectados.

La SUPERFICIE, que es la envoltura del volumen y que puede anular o ampliar la sensación.

El PLAN, que es el generador del volumen y de la superficie y mediante el cual todo está irrevocablemente determinado.³⁸⁹

Al igual que Le Corbusier, Francis D.K. Ching le confiere un valor primordial a las características del plano:

Un plano, en la composición de una construcción visual, sirve para definir los límites o fronteras de un volumen. Si la arquitectura, en tanto que arte visual, atiende específicamente a la formación de volúmenes tridimensionales de masas y espacios, el plano ha de considerarse entonces un elemento fundamentalmente del vocabulario del diseño arquitectónico.³⁹⁰

³⁸⁵ PEDRO FENUCHI CANOSA, ART “DE FORMA, DE ESPACIO: LA IDEA DE SUPERFICIE EN LA OBRA DE LUIGI MORETTI” 1990, PÁG32

³⁸⁶ RUDOLF ARNHEIM, ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL, 1957, PÁG35, ALIANZA EDITORIAL 2001

³⁸⁷ LE CORBUSIER, EL ESPÍRITU NUEVO EN LA ARQUITECTURA 1924, PÁG19, CAAT MURCIA 2003

³⁸⁸ LE CORBUSIER, EL ESPÍRITU NUEVO EN LA ARQUITECTURA 1924, PÁG17, CAAT MURCIA 2003

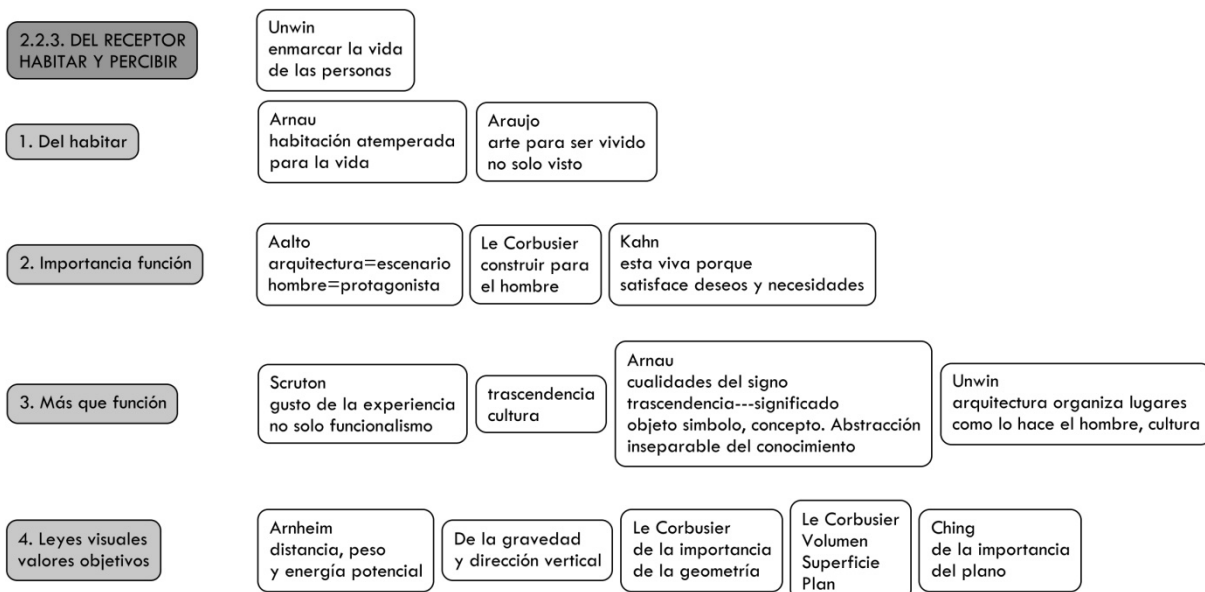
³⁸⁹ LE CORBUSIER, HACIA UNA ARQUITECTURA 1923, PÁG8, ED APÓSTROFE 1998

³⁹⁰ FRANCIS D.K. CHING, ARQUITECTURA. FORMA, ESPACIO Y ORDEN, PÁG18, ED GG 1998

La experiencia de la arquitectura, como comentábamos previamente, es prácticamente ineludible. Vivimos en arquitectura, desarrollamos nuestras acciones en edificios y ciudades. Sin embargo, el juicio de la belleza exige más al observador. No puede quedarse simplemente —y muchas veces es la única valoración que se obtiene, como de *zapping*- en un instante, en una mirada de pasada. Recordamos que requiere de atención, de enfoque para poder captar en su totalidad las cualidades que quiere transmitir el edificio. Y también ponemos en relevancia que esto, requiere de tiempo, a modo cuantitativo. Obviamente y dada la teleología de la arquitectura, difiere mucho la experiencia del visitante que del usuario habitual. Este último tiene una experiencia mucho más completa, sobre todo de la función y de todas las realidades que se han impuesto en la materia.

Sin embargo, el proceso no puede ser únicamente de abajo arriba, es decir, de lo sensorial a lo intelectual. Nuestros conocimientos y experiencias previas toman parte en nuestra percepción y la transforman. De ahí que defendamos la teoría contextualista, y la necesidad para una contemplación más completa de información del arquitecto y otras obras, de haber podido evaluar el contexto espacio temporal en el que fue construido y observar su relación actual. Sin estos datos, nuestro juicio podríamos valorarlo como parcial y despreocupado, incompleto. Además, el intelecto nos permite desarrollar la abstracción y con ella, llegar a las ideas y conceptos que la arquitectura trata de transmitir. Al final, en muchos casos, el edificio en su totalidad puede no resultar bello, pero fruto del análisis, podemos obtener algunos aspectos remarcables, buenos, que haga que nos atraiga con parcialidad.

Al final, si uno objeto no nos atrae, no nos resulta interesante, no le dedicaremos el menor tiempo de observación. La belleza se traduce en elecciones, en una atención que debido a nuestra realidad humana, hace que nos enfoquemos en unas cuestiones y no en otras. Igualmente sucede con la arquitectura. Nuestras elecciones en vivienda, bibliotecas o espacios de recreo también se suscitan, al menos en muchos casos, de si las encontramos bellas. En nuestras elecciones intervienen más factores —economía, funcionalidad, proximidad, etc.-, pero la belleza toma una gran parte, puesto que al final, al ser humano le resulta horrible habitar espacios que no considera bellos.



2.3. BELLEZA Y ARQUITECTURA: CONCLUSIONES PARCIALES

En primer lugar hemos podido observar cómo la voluntad de la belleza sigue vigente entre los arquitectos, es importante y la defendieron dos arquitectos como Mies van der Rohe y Le Corbusier. El primero la considera un objetivo para la arquitectura moderna y debe plasmarse en la realidad. El segundo, que separa las necesidades en ingenieriles y arquitectónicas, atribuye a las segundas las realidades espirituales, y por lo tanto, la belleza debe ser aportada por la arquitectura en cualquier construcción.

La metodología empleada en esta segunda parte, donde en primer lugar se evaluaban y exponían los valores contemporáneos de la arquitectura y posteriormente se procedía a establecer una esencia de los mismos, ha resultado interesante para esbozar de forma enfocada su relación con la belleza.

El tiempo se ha mostrado como un valor importante en la relación entre la belleza y la arquitectura. Comenzando el proceso en el arquitecto, que requiere de tiempo para desarrollar las ideas y buscar su traducción a la realidad, continuando con la ejecución de la obra, que debe adaptarse a los posibles imprevistos, y finalmente, en el habitar y percibir la arquitectura. Dada la importancia del habitar sobre la arquitectura, reconocemos que se precisa de tiempo de habitar y reflexionar –noesis y noema- para poder emitir un juicio más elaborado sobre la belleza, así como la clara distinción entre el visitante ocasional y el usuario diario de cada arquitectura concreta.

La belleza importa. Lo observamos en las modas, en las nuevas tecnologías y en los cuidados personales de nuestros contemporáneos. Sin embargo, a nivel teórico, se observa la desbandada y huida, la negación de que pueda existir una verdad o unas conclusiones que nos ayuden a dilucidar. Y así, la energía cinética no aminora, y la sociedad continúa con las modas que se imponen. Con las publicidades que otorgan mérito. Esto es un grave peligro puesto que no remite en la mayoría de los casos a la belleza, sino a gustos particulares y pasajeros que con toda seguridad, variarán en poco tiempo para poder ofertar una nueva tendencia. Esto también afecta a la arquitectura.

La tarea arquitectónica, unida a la evolución de la sociedad, se muestra de difícil resolución. Cada vez existen más y más factores que la afectan: legislaciones, sostenibilidad, planes urbanísticos, problemas sociales, intereses políticos, etc. Y aún así, no debe perderse de vista la belleza, puesto que exige de nosotros una lucha personal, una búsqueda de ese *más allá* que impone el *arqui* a la arquitectura.

Por todo ello, defendemos la esencia. Una arquitectura no será bella si no es en primer lugar arquitectura. Será una bella maqueta, o un bello boceto, pero si no remite a la esencia de la arquitectura, difícilmente será una bella arquitectura.

En la búsqueda de esta esencia, hemos empleado el método taxonómico. Separar los valores de la arquitectura en los mínimos elementos posibles para observarlos con una mayor capacidad de enfoque. De ella, y conocedores de que la arquitectura es mucho más, observamos como primarios los valores del espacio, de la materia y de la función, de tal forma que consideraremos arquitectura como *todo espacio o conjunto de espacios materializados que cumplan una función*.

La realidad arquitectónica, como anunciaba Croce, es tanto estética como extraestética. Por una parte es arte, y sin embargo tiene que ir más allá del arte para resolver la función; y extraestética, puesto que debe ser útil pero lanzarse más allá de su función para ser arquitectura.

Intuimos que tanto la Bondad como la Verdad ayudan en la misión de la Belleza, formando un todo. Sin embargo, no hemos sido capaces de demostrar sus relaciones. También somos conscientes de que ésta no era la finalidad de esta Tesis.

Otra conclusión interesante, en la que nos alineamos con Le Corbusier, es que la belleza no supone un extracoste. Ni de materiales, ni de tecnología. Con las mismas cantidades, tanto económicas como materiales, se puede llegar a la belleza o por el contrario, perderse por otros derroteros. De ahí que al igual que remarcábamos en la primera parte de esta Tesis, primamos el valor de la idea, y su capacidad de poder llegar a transmitir belleza.

De nuestra definición de arquitectura obteníamos unas conclusiones realmente interesantes, que nos llevaban a afirmar que la arquitectura es *más que arte, más que función*. La arquitectura debe responder a necesidades concretas, debe estar al servicio del ser humano. Sin esto, pierde su teleología y su finalidad. Una arquitectura en apariencia bella, pero que no cumple con su finalidad, es como un coche maravilloso carente de motor.

Los valores vitruvianos, si bien reinterpretándolos y adaptándolos a la contemporaneidad, y a pesar de todos aquellos que los niegan y rechazan, consideramos que siguen vigentes. No se puede hacer arquitectura que no disponga de solidez –entendiéndola como estabilidad–, que no cumpla la utilidad, y finalmente, que no busque la belleza. Que la alcance o no depende de muchos factores, pero al menos, debe luchar por ella.

Nunca se puede olvidar la materialidad arquitectónica. Sin materia, no existe mensaje ni espacio para habitar. Por ello, la técnica, las características materiales, la gravedad y leyes físicas deben ser tomadas en cuenta. Siempre con la consciencia de que no existe un material más bello que otro –al menos a priori–, puesto que todos toman valor en su puesta en obra y en relación al objeto artístico-arquitectónico.

La belleza emocional, ligada a la arquitectura, nos hace tomar conciencia de la dependencia mutua entre el espacio arquitectónico y el estado anímico del observador. Por una parte, la configuración espacial y material afecta a éste, por otra, su propio estado anímico influye en su percepción. Junto con esto, también se suma la importancia del tiempo, y del interés que tome el usuario. La atención realmente se fija cuando algo interesa, y veíamos en el apartado de belleza emocional que la ponemos –si bien primero frente a aquellas cosas que puedan representar peligro– en aquello que nos atrae, y por ello, que tiene la potencialidad de acercarnos a la Belleza.

Veíamos también que la belleza no surge únicamente en ese estado instantáneo. Precisa de aquello que hemos denominado belleza intelectual, puesto que nuestra razón y nuestros conocimientos también influyen en nuestro juicio y percepciones. Por una parte en relación a la teoría arquitectónica y conocimientos técnicos, dado que su relación con la obra concreta nos puede acercar a la belleza. Por otra, con nuestros conocimientos del arquitecto, del contexto, de la cultura. Finalmente, en relación a nuestra capacidad de abstraer, a un nivel más esencial, los elementos que se remarcan en cada arquitectura concreta.

La cultura, dado que la arquitectura conforma sociedad, también influye en la relación entre la belleza y la arquitectura. Una arquitectura que no toma en cuenta el espacio-tiempo donde se asienta difícilmente llevará a la belleza. Por una parte valoramos los objetivos del movimiento moderno, pero comprendemos la importancia de poner en valor la cultura de cada lugar y momento.

La arquitectura, como arte, aparece en la definición que aporta la Real Academia Española de la Lengua. Nosotros no albergamos ninguna duda al respecto. No puede ser sólo resolver funciones y construir. Al trascender la función, es cuando se puede alcanzar la belleza.

El olvido de la misión artística de la arquitectura ha llevado a que la arquitectura prosaica de la que habla Miranda, una arquitectura que coloniza nuestras ciudades, y en la mayoría de los casos, no aporta nada a la arquitectura. Como misión artística de la arquitectura primamos el espacio, principal herramienta de los arquitectos y valor aportado a los usuarios. En la dualidad hegeliana entre belleza artística y belleza natural, la arquitectura es ambigua. Si bien es cierto que es artefacto, en muchos casos puede deber su belleza a su capacidad de enmarcar o sintonizarse con la naturaleza.

La belleza al final remite a la elección. En la visión contemporánea, junto con Zevi, hemos descubierto que la modernidad ha aumentado la capacidad de elegir de los arquitectos. Esto, que podría llevar a la belleza, se convierte en muchos casos en graves errores, por la mala combinación de los elementos elegidos. De ahí que el orden y su capacidad para jerarquizar los distintos elementos se muestre aún más importante en la arquitectura contemporánea. Las arquitecturas complejas pueden ser maravillosas, pero no en la forma por la forma. La belleza puede surgir de abrazar las nuevas tecnologías, tanto de representación como de construcción, de los nuevos materiales, pero siempre tras un análisis del entorno, de la cultura que circunda al proyecto, de aquello que requiere.

La contemporaneidad no puede negar la tradición. Al menos aquellos valores abstractos que la ayudan. De ahí que la arquitectura contemporánea, para obtener belleza, puede optar entre los valores clásicos que ya han aportado belleza a la historia y los nuevos valores contemporáneos, pero siempre adaptados a la sociedad existente. Ni tradición por tradición, ni modernidad por modernidad. En ello no hallaremos belleza.

El espacio, que tan importante lo hemos considerado, debe todos sus valores a sus límites, y por ello, a la materialidad que lo construye. Del estudio contemporáneo de este valor hemos observado toda una serie de herramientas que se pueden emplear tanto para proyectar como para analizar los edificios contemporáneos: libertad, fluidez, cadencia, abstracción y densidad. No es que tengan todas que estar presentes. Cada proyecto es único – también es cierto que no existe el proyecto perfecto-, debe responder a un lugar y necesidades concretas, pero es bueno conocer los avances teóricos contemporáneos para aplicarlos al espacio arquitectónico.

Lo más importante que tiene que aportar el espacio es la capacidad de habitar. Enmarcar la vida de las personas. A partir de ahí, se puede trabajar con la idea y el orden para dar lugar a los espacios que conforman el edificio, para emplear las herramientas que hemos nombrado anteriormente. Sobre él, influyen el resto de los componentes, le conceden realidad y valores, pero siempre tomando el espacio como un lienzo que se impregna de las cualidades aportadas por los otros elementos.

Respecto al material, observábamos dos conclusiones a la hora de elegir entre el enorme catálogo contemporáneo: en primer lugar el que mejor sirva al usuario; en segundo, el que mejor se relacione con la idea de proyecto. Así también, la construcción no puede ser una herramienta para resolver o solucionar los proyectos, sino que debe estar desde el principio de la génesis.

La función, como dice Arnau, pone al hombre en el centro de la arquitectura. Convierte a la arquitectura en un hecho plural, y el juicio de la belleza se transforma en una cuestión universal. La función es condición y finalidad de la arquitectura. Salvo en algunos casos innovadores, no podemos

afirmar *qué bella resolución del programa*. Sin embargo, una mala respuesta a la funcionalidad hace que el efecto estético se derroque.

En los procesos de la arquitectura, tanto en los de creación como en los de percepción, observábamos que debe responder a tres preguntas clave: cómo se construye, cómo se vive y cómo se ve. Si ignoramos alguno de estos elementos, el proceso quedará cojo, incompleto y nuestro juicio de la belleza se verá mermado.

La arquitectura comienza en el arquitecto. Al menos la arquitectura que interesa en nuestra Tesis. Es cierto que previo a él, hay unas necesidades por parte del usuario, pero éste no piensa por lo general en arquitectura. Piensa en imágenes, en ejemplos o funciones que necesita resolver. Por ello la arquitectura nace en el arquitecto, pendiente de las necesidades a resolver. Y para que esta arquitectura trascienda y alcance la belleza, requiere de ideas y de orden. De jerarquizar lo esencial frente a lo anecdótico. De percatarse, como decía Kahn, de lo que la arquitectura quiere ser.

La belleza como relación establece una comunicación. Consideramos a la obra arquitectónica como el mensaje, que transmite los valores objetivos y trascendentales. Hay que buscar la calidad de la arquitectura, como dice Le Corbusier, para poder alcanzar la belleza. Y esto significa estar en sintonía con la teleología, con el hombre, con la técnica y el lugar. La construcción es medida, proporción y escala. Y aún así, debe trascender para llegar a emocionar el alma.

La arquitectura es un arte para ser vivido. De ahí que no sólo entremos en la percepción visual, sino que dotemos de vital importancia al habitar la arquitectura. De ahí que se diferencie entre el visitante ocasional y el usuario diario. Porque la arquitectura, cuando realmente es magnífica es cuando se vive bien en ella. Porque si no, por más bella que aparente, cómo querríamos vivir en sus espacios.

3. DIÁLOGO CON CAMPO BAEZA

Tras ya muchos años trabajando como arquitecto, enseñando como profesor y poniendo por escrito mis ideas, las razones por las que hago mi trabajo, debo confesar que lo que en verdad busco, con todo ahínco, con toda mi alma, denodadamente, es la belleza.³⁹¹

En su discurso de aceptación del cargo de académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Campo Baeza comienza exponiendo que su búsqueda, a través de su arquitectura y las demás actividades que desempeña, es alcanzar la belleza. De forma similar a lo largo de esta Tesis hemos tratado de encontrar aquella esencia que pueda llevarnos, a través de la arquitectura, a la belleza. Esta búsqueda no puede realizarse con las manos atadas, con asociaciones a modas o tendencias. La radicalidad y el amor con el que cada uno desempeña su oficio, siempre desde la libertad, tienen la potencialidad de llevar a la belleza.

Porque la búsqueda de la belleza habla siempre de la búsqueda de la libertad. Buscar en la arquitectura la libertad que da la radicalidad de la razón indiscutible acordada con el deseable soñar, acaba siempre en la verdad que desemboca en la belleza.³⁹²

Existen muchos caminos para alcanzar la belleza. E incluso a veces, pensando que llevamos buen rumbo, el resultado resulta extraviado. Sin embargo, y no por ello, se puede dejar de trabajar en ello. Y para esto, trabajar con la razón, con el análisis y la síntesis, con aquellas ideas que son buenas para responder a cada arquitectura concreta.

A la belleza en arquitectura se llega de la mano de la Razón. He defendido y defiendiendo que la razón es el instrumento primero y principal de un arquitecto para llegar a alcanzar esa belleza.³⁹³

En la búsqueda de la belleza, el arquitecto debe cualificarse para tratar de encontrar, a través de su trabajo, esta cualidad inefable:

Con ocasión de su Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Oporto, se me pidió un texto sobre Alvaro Siza donde desarrollé las que considero sus tres principales cualidades como arquitecto, como factor de belleza en grado sumo, que son las tres características que entiendo como propias de toda Arquitectura que participe de esa ansiada belleza: carácter investigador, precisión poética y capacidad de trascender.

Carácter investigador. A la belleza en arquitectura se llega tras un trabajo riguroso y profundo que puede y debe ser considerado como un verdadero trabajo de investigación.

La belleza es algo profundo, preciso y concreto que hace remover los cimientos del hombre, que hace que el tiempo se detenga, y que hace que la obra creada permanezca en el tiempo y en la memoria de los hombres. La belleza no es algo superficial, ni vago, ni difuso...

Precisión poética. Y la belleza de la que tratamos viene a la arquitectura de la mano de la precisión. Con la misma precisión con la que lo hace la poesía.

³⁹¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, DISCURSO DE ACADÉMICO ELECTO EN LA REAL ACADEMIA DE LAS ARTES DE SAN FERNANDO, PÁG12, 2014.

³⁹² ALBERTO CAMPO BAEZA, DISCURSO DE ACADÉMICO ELECTO EN LA REAL ACADEMIA DE LAS ARTES DE SAN FERNANDO, PÁG32, 2014.

³⁹³ ALBERTO CAMPO BAEZA, DISCURSO DE ACADÉMICO ELECTO EN LA REAL ACADEMIA DE LAS ARTES DE SAN FERNANDO, PÁG14, 2014.

Cuando defiendo el carácter poético que debe tener toda arquitectura que pretenda la belleza, no estoy defendiendo algo vago y difuso.

Estoy reclamando esa precisión que la poesía necesita para llegar a la belleza, que es la misma precisión que reclamo para la arquitectura...

Capacidad de trascender. La belleza en arquitectura aparece cuando esta es capaz de trascendernos. La arquitectura que alcanza la belleza es una arquitectura que nos trasciende. El verdadero creador, el verdadero arquitecto, es aquel capaz de conseguir que su obra le trascienda³⁹⁴

Para poder realizar una arquitectura bella, en primer lugar hay que desarrollar Arquitectura. La belleza es algo integral que abarca toda la obra arquitectónica. El mundo en el que vivimos tiende a una especialización cada vez mayor de los profesionales. Sin embargo, tanto Campo Baeza como nosotros mismos coincidimos en que para poder abarcar la totalidad de la arquitectura y alcanzar la belleza, el arquitecto no puede olvidar rasgo alguno que la integre:

Sí, la arquitectura es una labor creadora que implica que el arquitecto tiene que ser lo que los clásicos llamaban un generalista³⁹⁵

Al igual que nosotros defendíamos en el capítulo de la definición de la arquitectura que esta consta de parte artística, científica y humanista, Campo Baeza también ofrece que el arquitecto debe ser una conjunción de estos rasgos. Obviamente, cada arquitecto se va especializando en su carrera, o por decirlo de otra forma, hace mejor unos proyectos que otros. Pero nunca debe olvidar el carácter general que tiene la arquitectura. Supone satisfacer profundamente a los hombres –servicio, que no servilismo- y para ello hay que comprender la realidad de forma íntegra:

Un arquitecto es un CREADOR.

Un arquitecto es un PENSADOR, alguien que IDEA construcciones.

Un arquitecto es un CONSTRUCTOR, alguien que CONSTRUYE ideas.

Alguien que CREA.

Alguien que PIENSA cosas que se pueden construir.

Alguien que CONSTRUYE algo que está muy pensado.

Es un SOÑADOR.

Es un ARTISTA.

Es un TÉCNICO.

No es un compositor de formas.

No es un simple constructor de materiales.

No es alguien frívolo y arbitrario.

Es como un MÉDICO, que hace sus diagnósticos con sabiduría y tiempo.

Es como un COCINERO, que combina los ingredientes con conocimiento de causa.

Es como un POETA, que coloca las palabras de tal manera que llegan a emocionarnos.³⁹⁶

Tras haber expuesto unas líneas generales tanto de la belleza como de la arquitectura de Campo Baeza, queremos matizar la elección de este arquitecto para culminar la Tesis. Después del profuso desarrollo de los dos apartados anteriores de la Tesis y que se muestran tan teóricos, se descubre la necesidad de contrastar los datos obtenidos con el pensamiento y obra de otro arquitecto. La elección

³⁹⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, DISCURSO DE ACADÉMICO ELECTO EN LA REAL ACADEMIA DE LAS ARTES DE SAN FERNANDO, PÁG18-21, 2014.

³⁹⁵ ALBERTO CAMPO BAEZA, QUIERO SER ARQUITECTO, PÁG7, 2013, AMAG.

³⁹⁶ ALBERTO CAMPO BAEZA, QUIERO SER ARQUITECTO, PÁG7, 2013, AMAG.

de Campo Baeza fue sencilla. En primer lugar porque no existen demasiados arquitectos en la actualidad que hablen de la belleza, o por lo menos que se reiteren a la hora de nombrarla. Muchos la expresan a través de sus obras, y seguro que parte de ellos también la buscan, pero la gran mayoría no lo desarrolla de una forma teórica a través de sus escritos, con lo que nos sería difícil contrastar con toda la primera parte de nuestra Tesis. En segundo, porque sus pensamientos de la arquitectura y de la belleza se transmiten a su obra –así lo consideramos, pero trataremos de demostrar esta cuestión-, lo que permite realizar un análisis de la correlación que pueda existir. Y en último y tercer lugar, porque he tenido un seguimiento personal de sus textos y obras, lo que hace que exista un mayor conocimiento del arquitecto en cuestión.

Esta tercera parte de la Tesis trata de un análisis y correlación entre los pensamientos y la obra del arquitecto Campo Baeza, sin olvidar nunca que el tema fundamental de esta Tesis es la belleza. Así pues, no nos entretendremos en realizar una biografía ni un catálogo de sus obras, y pasaremos directamente a aquellos aspectos que tienen relación con esta investigación.

Sin embargo, se considera interesante observar las fuentes de donde Campo Baeza ha bebido, hasta conformarse en el arquitecto que es actualmente. Si comenzamos con sus años en la Escuela de Madrid, podemos observar como cada profesor que tuvo –y se puede afirmar que fue afortunado con los mentores de que dispuso- fue dándole forma a la arquitectura que realiza en la actualidad. Así pues, se exponen estos arquitectos y aquellos aspectos fundamentales que él escribe, así como se citan los artículos donde demuestra su conocimiento y cercanía.

-Alejandro de la Sota, primer año. De él se siente muy cercano en la comprensión de la arquitectura, y se inspira en el valor de la luz. Le proporciona una comprensión de la arquitectura moderada, lógica, racional y simple.

Artículo “La belleza calva”

-Rafael Moneo. Segundo año

-Junio Cano Lasso. Tercer año. Le fascina su actitud continuada de profunda humildad. Valora su postura intelectual profunda, artista verdadero, el trabajo exigente y el silencio para llevar adelante la buena arquitectura.

Artículo “La Belleza sosegada : sobre la casa de Julio Cano Lasso, Madrid”

Colaboró también con él en las siguientes obras:

Parador Nacional de Cuenca. 1973

Centro de Educación Profesional. Pamplona. 1974

Centro de Educación Profesional. Vitoria. 1974

Centro de Educación Profesional. Salamanca. 1975

Universidad Técnica. Almería. 1976

-Cuarto año, prefiere no recordar el nombre del profesor.

-Rafael Aburto. Quinto año

Artículo “Aburto genial, decía Oiza” (sobre Rafael Aburto, arquitecto)”

También Francisco de Asís Cabrero.

Artículo “Reflejos en el ojo dorado de Mies van der Rohe. Sobre el Pabellón de Cristal de la Feria del Campo en Madrid, de Asís Cabrero.”

-Javier Carvajal. Director de Tesis

Artículo “La belleza cincelada”

Artículo “De la precisa precisión” Sobre la arquitectura de Javier Carvajal.

-Entra como profesor en la ETSAM de la mano de Francisco Javier Sáenz de Oiza.

Artículo: “La belleza volcánica”

Además, de grandes maestros toma a Mies van der Rohe –de quien tomará su “Menos es más” para convertirlo en “Más con menos”- y Le Corbusier. Reconoce también que de pequeño, apreciaba mucho la arquitectura de Gaudí y quería ser como él³⁹⁷. Como hace habitualmente cuando le preguntan, Campo Baeza ofrece de forma sintetizada aquellos valores que adquirió de los grandes maestros:

¿Qué rescata usted de Mies Van der Rohe, Le Corbusier y de Alejandro de la Sota?

De Mies Van der Rohe, el rigor y la precisión.

De Le Corbusier, la capacidad de soñar.

De Alejandro de la Sota, la claridad.³⁹⁸

Frente a cualquier arquitectura siempre se producen tres formulaciones diferentes: lo que es en sí misma a través de su análisis, lo que el arquitecto dice de ella, y lo que otras personas dicen. De igual manera, siempre trataremos de relacionar estos tres aspectos. Por ello queremos comenzar con aquello que dicen otros especialistas que también han estudiado a Campo Baeza. A pesar de que comienza su obra a finales de los 70, no será hasta finales de los 80 cuando comience a hablarse de él. Previamente a esto aparecen algunos textos, pero serán muy escuetos.

Si hay algo que caracteriza plenamente a Campo Baeza es la idea, aspecto al que después de todo el análisis de la Tesis nos sentimos tan vinculados, tanto para la belleza como para la arquitectura. Pero no cualquier tipo de idea. Si no esa idea sabiamente escogida y pensada, medida y dirimida:

Alberto Campo tendrá muchas ideas pero -sabiamente- escoge muy pocas, dos o tres, para cada uno de sus proyectos, y además con frecuencia insiste sobre esas ideas. Proyecto tras obra, son las mismas y se encadenan como argumentos de un discurso: blancos volúmenes simples, geometría potente cruzada por diagonales que regatean a la simetría, descanso en el cuadrado universal, a la espera de que cada ocasión le permita una exploración pura del cubo, de un triángulo (Inca) o de unos helicoides (Mercedes).

Desde hace muchos años ya, Alberto Campo viene insistiendo en esta forma de trabajo que evoluciona sobre su propia experiencia, ajena a los avatares mediáticos que soplan sobre el panorama arquitectónico. Ideas escuetas que llevadas a la práctica alcanzan una fuerza superior a la anunciada en los dibujos, pues ideas o recursos que en ellos puede parecer inocentes o incluso simples, con la fuerza del hecho constituido adquieren indiscutiblemente la potencia pretendida. Así ocurre con la casa De Blas o con la división en cuatro de la casa Asencio, cuatro partes que acaban siendo tan distintas, bases de

³⁹⁷ Las referencias biográficas y respecto a sus maestros están extraídas de:

IDEA LIGHT GRAVITY, ED TOTO PUBLISHER 2009

ART “ALBERTO CAMPO BAEZA, SUS TRABAJOS Y EL MAGISTERIO DE JULIO CANO LASSO”, JANO N°45

³⁹⁸ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART “EL PRINCIPAL INSTRUMENTO DE UN ARQUITECTO ES LA RAZÓN” 2014, ARQ.COM.PE

cubos queridos imperfectos, y también ocurre con el fuori scala de columnas de Granada.³⁹⁹

Y estas ideas buscan lo esencial de la arquitectura, así como del pensamiento. De esta forma se distingue de otros arquitectos que, al adaptarse al momento, se dejan llevar por las modas.

Raro es hoy día el poeta que no se deja arrastrar por las tendencias actuales. Pero hay quien todavía, dominando su pasión y revestido de una energía inagotable, con una clara visión del espíritu de su tiempo, extrae lo Esencial y nos lo transmite.

El trabajo comprometido de Alberto Campo Baeza está totalmente en esta línea. Rechazando todo recurso fácil y dando la espalda a los clichés y a las modas, su arquitectura está hecha de poesía, precisión y emoción. No se alimenta de formalismos románticos ni de estéticas particulares, sino más bien de emoción pura dirigida por la pasión rebelde, la clara reflexión y la razón crítica.⁴⁰⁰

Y dado que son pocas pero intensas las ideas que maneja, realiza un ejercicio de síntesis sublime tratando de concretar en pocas palabras todo el contenido del proyecto, como hace en las siguientes obras:

Suele el arquitecto hacer el ejercicio de sintetizar con pocas palabras el sentido más profundo de sus obras. Así la casa Gaspar es un "hortus conclusus" o las oficinas de Mallorca un "jardín secreto". O la Caja General de Granada un "impluvium de luz"⁴⁰¹

A poco que conozcamos el pensamiento de Campo Baeza, sabemos que no solo de ideas está hecha su arquitectura. Esta precisa de luz, de gravedad. Y como comenta Colette Jauze, también de precisión. Porque al final, estas ideas no tienen valor si no pueden construirse.

Si hubiera que resumir en una palabra la arquitectura de Campo Baeza, se debería definir como de precisa. Precisión en las ideas que la sustentan. Precisión en el manejo de la luz. Precisión en las estructuras con que la construye. Es un arquitecto preciso.⁴⁰²

Y cuando se hace una arquitectura tan esencial, el punto culminante está en la capacidad de elección entre los elementos que toman parte del proyecto, y como dice Kenneth Frampton, en sus oposiciones:

Vemos así como lo elemental en la obra de Campo Baeza se manifiesta en una serie de combinaciones entre opuestos tales como muro frente a prisma, recorrido frente a matriz, cubo frente a patio, lucernario frente a volumen, lo tectónico frente a lo estereotómico, y así sucesivamente a través de una secuencia de elementos permutables sumidos en un continuo contra-cambio de un proyecto al siguiente.⁴⁰³

Ya en sus primeras obras muestra como la razón se pone al servicio de la *utilitas* y la *firmitas* para responder al emplazamiento con una arquitectura de sencillez lingüística.

Su interés por la herencia del «Movimiento moderno» tiende a la purificación de su contenido social o político para centrarse sobre todo en los aspectos

³⁹⁹ GABRIEL RUIZ CABRERO, ART "DURO Y DORADO" 2002, ARQUITECTURA 327, PÁG2

⁴⁰⁰ CHARLES POISAY, ART "DE LO ESENCIAL Y DE LA CONSISTENCIA" 2002, ARQUITECTURA 327, PÁG18

⁴⁰¹ COLETTE JAUZE, ART "DE LO ESENCIAL Y DE LA CONSISTENCIA" 2002, ARQUITECTURA 327, PÁG19

⁴⁰² COLETTE JAUZE, ART "DE LO ESENCIAL Y DE LA CONSISTENCIA" 2002, ARQUITECTURA 327, PÁG19

⁴⁰³ KENNETH FRAMPTON, ART "SOBRE LA LECTURA DE LO ELEMENTAL EN LA OBRA DE CAMPO BAEZA" 2004, ARQUITECTOS 170, PÁG48

lingüísticos. Aunque, en sus más recientes proyectos, el peligro de agotar esta línea de investigación, basada en claves fundamentalmente formales y estilísticas, es sorteado con inteligencia por Campo Baeza, que ha sabido conjugar los caracteres programáticos de su arquitectura —austeridad y sencillez lingüística— con las cualidades específicas del lugar donde se implantan.⁴⁰⁴

En estas primeras obras, que luego irá depurando con el tiempo muestra como su arquitectura es inclusiva respecto las ideas y el orden, y exclusiva respecto a los formalismos. La esencia, la abstracción del artefacto arquitectónico, la relación con la historia sin mimesis son sus características.

...puede haber arquitectura, y esa carga emotiva se resuelve siempre en formas geométricas sencillas, en gestos sobrios de estética muy cuidada. Frente a la arquitectura al uso, que pretende ser culta a fuerza de acumular citas, pone su empeño en una arquitectura *inclusiva* en el orden conceptual, y *exclusiva* en el orden formal, como él mismo la ha definido. Se mueve en una línea integradora y evolutiva, de la historia reciente, que arranca del «funcionalismo», a cuya estética en lo esencial se muestra fiel. Así, las guarderías de Alicante y el Ayuntamiento de Fene, en La Coruña, en las que se refleja la depurada evolución hacia un clasicismo abstracto. Otras como la Escuela Pública de San Sebastián de los Reyes, parecen más enraizadas en lo nuestro, enlazando con tradiciones más antiguas. La Escuela Pública de San Fermín ejemplifica el gesto sobrio y rotundo. En el interesante proyecto para la Biblioteca Pública de Orihuela ofrece una bella solución a la reconstrucción de un viejo palacio, abriendo un noble espacio interior, en juego con la densa trama del tejido urbano.⁴⁰⁵

Porque su arquitectura, lejos de ser minimalista, es esencial. Se trata de utilizar el preciso número de elementos, ni más ni menos⁴⁰⁶. De esta forma es como se puede alcanzar una arquitectura que permanezca en el tiempo, que lo resista, que lleve al silencio para emocionarse con sus obras⁴⁰⁷.

No solo se observan las alabanzas de Campo Baeza como arquitecto, también como profesor. Al final, la claridad que muestra al proyectar también la lleva al campo de la docencia, a transmitir a los demás sus conocimientos y sus ideas.

Campo Baeza escribe mucho y bien. Claro y fuerte. Muy pedagógico. Muy en docente. Se nota que está convencido y convence. Se ve que enseña en cómo analiza las arquitecturas de los arquitectos sobre los que escribe. Con análisis certeros en lo específicamente arquitectónico⁴⁰⁸.

Explicar la arquitectura no puede reducirse a una mera exposición de las funciones o de las soluciones técnicas adoptadas. El proceso de la arquitectura tiene su propia historia, vinculada al análisis y a aquellas ideas que van apareciendo:

En sus conferencias, a diferencia de muchos otros arquitectos, lejos de hacer una mera descripción de sus obras, sorprende con la fuerza de la lógica con que las explica como traducción de sus ideas. Como construcción de aquellas ideas que las han generado. Y en esta originalidad (él dice que no es nada

⁴⁰⁴ PIERRE ALAIN CROSET, ACB DOC ARQUITECTURA, PÁG13, COA ALMERÍA 1988

⁴⁰⁵ JULIO CANO LASSO, ACB DOC ARQUITECTURA, PÁG18, COA ALMERÍA 1988

⁴⁰⁶ COLETTE JAUZE, CAMPO BAEZA CWA, PÁG8, ED ROCKPORT PUBLISHERS 1997

⁴⁰⁷ COLETTE JAUZE, CAMPO BAEZA CWA, PÁG8, ED ROCKPORT PUBLISHERS 1997

⁴⁰⁸ COLETTE JAUZE, ART "DE LO ESENCIAL Y DE LA CONSISTENCIA" 2002, ARQUITECTURA 327, PÁG20

original y prefiere hablar de radicalidad-raíces, que esto es lo que ha sido siempre la arquitectura) radica su fuerza y su magisterio.⁴⁰⁹

El mismo transmite la importancia de enseñar. No solo porque los grandes maestros como Mies, Le Corbusier o Bernini lo hicieran, sino porque le ayuda a redefinir sus pensamientos y a afinar los instrumentos que sirven a la arquitectura. Como dice Campo Baeza, hay una relación evidente entre una mente clara y unas manos claras⁴¹⁰.

Al final, la Arquitectura y las arquitecturas que haga un arquitecto tienen que tender a una unidad. De esta forma, tanto proyectar como enseñar se desarrollan al unísono y con relaciones simbióticas, apoyando la una a la otra.

Lo esencial de la cuestión era, es, esa conexión entre el pensar, el decir y el hacer. Que en el caso de la Arquitectura es también y con más razón exigible. El decir con palabras capaces de explicar de manera clara cuáles son las intenciones es algo más que conveniente para el arquitecto. Para saber que se están haciendo cosas con sentido. La recopilación de textos a la que este escrito sirve de introducción no es más que precisamente esto. El hacer con la arquitectura levantada que aquellas ideas explicadas con estas palabras se pongan en pie será la mejor prueba de que aquellas ideas son válidas y estas palabras verdaderas. Ésa es nuestra sana intención.⁴¹¹

Para poder pensar, decir y hacer una buena arquitectura, meditada y sosegada, repleta de valores, hace falta tiempo. Y es que, como comenta Campo Baeza, es difícil hacer “buena” arquitectura sin paciencia, sin saber dedicar el tiempo preciso a cada proyecto. Por ello, decide tener un estudio comedido, formado por cinco o seis colaboradores y con un número de proyectos no excesivo. Porque si uno mismo no disfruta de la arquitectura que hace, qué podrá ofrecer.⁴¹²

En una conversación con Frampton, describe como debería ser todo arquitecto.

Tras pronunciar la palabra mágica *Intensity*, acordamos cómo las tres condiciones deseables para un arquitecto que merezca la pena son: construir obras radicales, ejercer la docencia a fondo y elaborar textos sustanciosos con los que transmitir las razones en las que aquellos trabajos y esta docencia se basan. Ideas, dibujos y textos, como si de las tres patas de una mesa se tratara.⁴¹³

Vamos a terminar este capítulo con aquello que considera Campo Baeza como la finalidad de todo su trabajo. Esta idea construida que defiende tiene que estar al servicio de los demás, llegar a su vida, hacerlos felices y en dirección contraria, sentirnos queridos por ellos.

(los artistas)...lo que estamos haciendo es conectar con los demás, hacer que nos quieran⁴¹⁴

Las mismas dificultades para definir la belleza, y la facilidad para reconocerla se muestra en la arquitectura. Pero al final, a Campo Baeza le importa el servicio, que no el servilismo, y hacer que los hombre vivan felices:

⁴⁰⁹ COLETTE JAUZE, ART “DE LO ESENCIAL Y DE LA CONSISTENCIA” 2002, ARQUITECTURA 327, PÁG20

⁴¹⁰ ALBERTO CAMPO BAEZA, IDEA LIGHT GRAVITY, PÁG256, ED TOTO PUBLISHER 2009

⁴¹¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG11, ED NOBUKO 2000

⁴¹² ALBERTO CAMPO BAEZA, IDEA LIGHT GRAVITY, PÁG254-256, ED TOTO PUBLISHER 2009

⁴¹³ ALBERTO CAMPO BAEZA, PRINCIPIA ARCHITECTONICA, PÁG97, ED. MAIREA 2012

⁴¹⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, VIDEO “IDEA CONSTRUIDA CANAL 2 ANDALUCÍA PROGRAM”,2007

yo creo que la arquitectura es, vuelvo a decir, inefable, difícil de definir y fácil, en cambio, de entender... hacer sitios donde los hombres vivamos felices⁴¹⁵

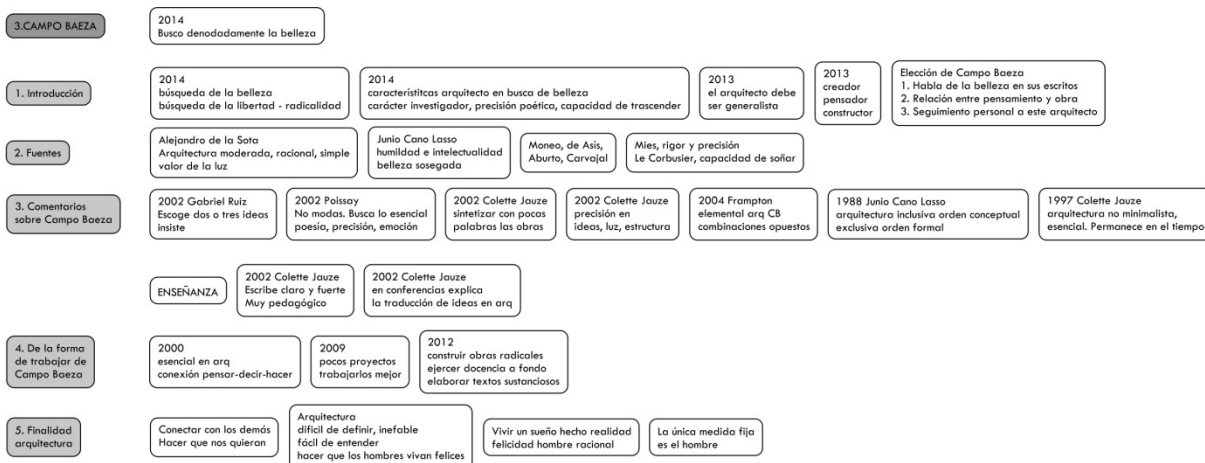
Un sueño hecho realidad es el sinónimo de la idea construida que busca Campo Baeza.

«Llegar a poder construir un ideal para habitar en él, ocurría el artista, debe ser el summum de la felicidad para el hombre racional.» ¡Habitar un ideal!
¡Vivir en un sueño hecho realidad!⁴¹⁶

Y dado que la finalidad de la arquitectura es siempre el hombre, la medida y la precisión tiene que estar enfocada a esta realidad. Si hiciéramos un zoológico, tomaríamos las medidas de los animales. Nunca, nunca se puede olvidar al hombre en la arquitectura.

La única medida fija es el hombre. Con sus propias medidas físicas: las dimensiones de su cuerpo y el área de influencia de sus movimientos.⁴¹⁷

Este capítulo estudia con carácter general el pensamiento y obra de Campo Baeza, sobre todo en relación con la Belleza. De las conclusiones que aquí se obtengan, junto con los valores esenciales que se han extraído en las dos primeras fases, se desarrollará el cuarto capítulo de esta investigación donde se analiza una selección de obras de forma más pormenorizada.



⁴¹⁵ ALBERTO CAMPO BAEZA, VIDEO "IDEA CONSTRUIDA CANAL 2 ANDALUCÍA PROGRAM", 2007

⁴¹⁶ ALBERTO CAMPO BAEZA, ACB DOC ARQUITECTURA, PÁG7, COA ALMERÍA 1988

⁴¹⁷ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG19, ED NOBUKO 2010

3.1 IDEA DE BELLEZA

La belleza es algo misterioso, es inefable, difícil de explicar, pero no infalible; porque sí es alcanzable. La belleza no está reservada a unos señores elevados.⁴¹⁸

Campo Baeza habla de Belleza. Cualquier persona que lea sus escritos o escuche alguna de sus conferencias o entrevistas encontrará numerosas veces esta palabra. No como una afirmación autárquica y hegemónica, sino que, a pesar de las dificultades para describirla, trata de llevarla a tierra, a una realidad lo más cercana y comprensible posible. Ya en su Tesis Doctoral, combina la razón –que tantas veces observa como imprescindible para dar lugar a la arquitectura- con la sensibilidad como aquellos elementos que tienen la posibilidad de acercarnos a la belleza:

Es esa irrenunciable sensibilidad la que en su conjunción con la razón, pasión-norma, abre el camino a la BELLEZA.⁴¹⁹

Si existe un valor al que Campo Baeza no renuncia es la idea. No cualquier ocurrencia o memez que se le ocurra al arquitecto de turno para sorprender al vulgo, sino una idea meditada, conceptual y precisa, que pueda llevarse a la construcción y transformarse en espacios arquitectónicos.

Es la traducción de unas ideas, con la mayor riqueza conceptual, a través del sólo preciso número de elementos que hagan posible su mejor entendimiento. Algo más profundo y positivo que un mero minimalismo. A la manera en que la Poesía lo hace con las palabras. Buscando el hálito poético de esos espacios para el hombre. Buscando y tratando de encontrarla, la BELLEZA, la Belleza inteligente.⁴²⁰

Este tipo de belleza inteligente tiene la capacidad de permanecer en el tiempo. Es lo que la acredita frente a la crítica. Los materiales se deterioran, los edificios se derrumban... Simplemente las ideas permanecen en el tiempo. Una arquitectura que no admite el defecto o el paso del tiempo, entonces no puede ser buena arquitectura.⁴²¹

Para poder llevar a cabo una belleza inteligente es preciso ser libre, ser radical⁴²². Ser radical supone elegir con fuerza unos elementos frente a otros. Ser radical es lo opuesto de ser tibio. Ser radical supone que, satisfaciendo al cliente, también podemos hacer obras de arquitectura bellas cuya esencia es la idea construida. Esta pasión lleva a obras de arquitectura maravillosas, novedosas... y todo ello, en muchos casos, puede dar lugar a la belleza. No un radical de lo nuevo por lo nuevo, ni de lo extravagante. Radical porque se defiende la idea de principio a fin, y se trabaja para que dé a luz la forma que mejor la exprese.

Las ideas tienen que dar lugar a la arquitectura. Si no, simplemente hablaríamos de ideas y no de arquitectura. Porque la arquitectura tiene que poder ser habitada. Para ello, Campo Baeza expone un cuento del arquitecto que construye ideas, sueños. Al final, la belleza se queda en los espacios:

¡Y cómo latía su corazón cuando iban alzándose aquellos muros que proclamaban que aquella realidad era posible!

¡Y cómo tembló su espíritu cuando la LUZ decidió, atrapada, quedarse para siempre entre aquellas paredes!

⁴¹⁸ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART "ARQUITECTURA CON DIEZ MINUTOS DE REPOSO" 2013, THEBOREVIEW.COM

⁴¹⁹ ALBERTO CAMPO BAEZA, TESIS "LA ARQUITECTURA RACIONALISTA EN MADRID" 1982, PÁG45, DPA UPM

⁴²⁰ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG36, ED NOBUKO 2000

⁴²¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, IDEA LIGHT GRAVITY, PÁG248, ED TOTO PUBLISHER 2009

⁴²² ALBERTO CAMPO BAEZA, VIDEO "LECTURE AT ENSA STRASBOURG",2013

¡Y cómo se conmovió todo su ser cuando la BELLEZA penetró radiante en aquel espacio para no abandonarlo jamás!⁴²³

En la materialización de las ideas se puede observar la relación con Hegel, definiendo y construyendo el objeto arquitectónico a través del uso de la razón.

Y partiendo de las ideas de la mano de la razón, y poniéndolas en pie, materializándolas, construyendo el espacio con la gravedad y el tiempo con la luz, podemos llegar a alcanzar la Belleza. Esa Belleza que, como decía Platón, es el resplandor de la Verdad.⁴²⁴

En la Tesis afirmábamos que intuimos que existe una relación entre la Verdad y la Bondad con la Belleza. Campo Baeza hace algo similar. Con un condicionante –si- se establece la relación entre la unión de una arquitectura sincera y bella.

Si uno hace arquitectura honesta, verdadera, sincera (la belleza es el resplandor de la verdad), la belleza irá por ahí⁴²⁵

Hablando del racionalismo en su Tesis, Campo Baeza ya comienza a nombrar la importancia de las medidas en la arquitectura. De las medidas como precisión en la arquitectura y de su capacidad de establecer relaciones a través de la proporción. De espacializar las ideas como si se tratara de poesía, a través de la medida y las palabras justas.

La ineludible búsqueda de la belleza, acaba haciéndose también aquí por el único camino que le resta: el de la proporción: es “la arquitectura como poetización del aire”⁴²⁶

El resultado de las ideas construidas, materializadas y reales, es la Belleza inteligente de la que habla Campo Baeza. En el apartado de su definición de la arquitectura veremos con más detenimiento todos los elementos, pero encontramos como base la gravedad –que construye el espacio- y la luz –que construye el tiempo.

Pero supuesto lo anterior y como añadido gratuito, como regalo, la Arquitectura debe ofrecer al hombre ese “algo más”, misterioso pero concreto, que es la Belleza. La Belleza inteligente que es consecuencia de unas obras que son ideas construidas. Algo más, mucho más, que la mera construcción.

El conseguir evidenciar para el hombre facetas todavía desconocidas de esa Belleza, a través del dominio de la Gravedad y de la Luz, será cuestión central para ese futuro de la Arquitectura.⁴²⁷

La dimensión espacial de la belleza puede ser llevada a través de la arquitectura. Para ello hay que comprender bien la arquitectura y utilizar las herramientas adecuadas. A través de la razón conjugada con la sensibilidad, el hombre puede dominar dos fuerzas de la naturaleza para dar lugar a la belleza: la gravedad y la luz. Y en cierta manera también se puede intuir que Campo Baeza establece una relación con la verdad y la bondad.

EL HOMBRE Y LA CONSECUCCIÓN DE LA BELLEZA.

Y, ¿en qué se traducirá esta relación, este dominio del hombre sobre la Gravedad y sobre la Luz? La conclusión de esta relación será la consecución de

⁴²³ ALBERTO CAMPO BAEZA, ACB DOC ARQUITECTURA, PÁG7, COA ALMERÍA 1988

⁴²⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, PRINCIPIA ARCHITECTONICA, PÁG14, ED. MAIREA 2012

⁴²⁵ ALBERTO CAMPO BAEZA, VIDEO “LECTURE IN ETSA SEVILLA”,2010

⁴²⁶ ALBERTO CAMPO BAEZA, TESIS “LA ARQUITECTURA RACIONALISTA EN MADRID” 1982, PÁG35, DPA UPM

⁴²⁷ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART “UN MINUTO ANTES DE LA ÚLTIMA EXPLOSIÓN. SOBRE EL FUTURO DE LA ARQUITECTURA” 1996, CIRCO N°30

la Belleza: el "Pulchrum". Si la Verdad, el "Verum", hace rendirse a la inteligencia, y la Bondad, el "Bonum", a la voluntad, en el terreno de los sentimientos el hombre se rinde ante la Belleza.

Zubiri lo explica con claridad palmaria en sus últimos escritos que, por su referencia precisa a la materia, y a los materiales, pareciera que está refiriéndose a la Arquitectura.

El Futuro de la Arquitectura no puede ser otro que lo que ha sido y es, o debería serlo; la creación de la Belleza permanente de la que la Arquitectura es quizás su expresión más concreta y rotunda. Este deseo de Belleza no implica una sola posible Arquitectura. La Belleza, con sus múltiples facetas también puede ser plasmada en la Arquitectura de muy diversos modos, con muy diferentes formas, a través de estilos muy distintos.⁴²⁸

Dado que debe construirse, Campo Baeza tiene muy presente los tres elementos básicos que establece Vitruvio: *utilitas*, *firmitas* y *venustas*. La Belleza que tanto se desea, solo puede tener lugar si en primer lugar la arquitectura es plenamente arquitectura, es decir, si cumple su función y su construcción.

La Venustas es la belleza, y para que sea válida deberán primero darse obligatoriamente por cumplidas la función y la rigidez del edificio. Recuerdo a un arquitecto japonés, muy conocido ahora, con una casa que se desarrolla toda ella a lo largo de una escalera de madera, donde muchos jóvenes arquitectos se miran y entienden que quizás sea eso la nueva arquitectura. Como escultura yo creo que es preciosa, también lo es como instalación, y para hacer una performance es perfecta. Pero no lo es para vivir todos los días. La función de una casa es dar alojamiento y hacer que la gente que ahí viva, viva feliz. Una casa donde para ir al baño tienes que bajar 50 escalones puede ser muy simpática o muy bonita, pero no sirve como vivienda. Y a esto me refiero cuando digo que primero han de ser cumplidas esa *utilitas* (esa función) y esa *firmitas* que antes mencionaba.⁴²⁹

Además de todos los condicionantes que debe resolver la arquitectura, siempre existe ese algo más de que habla Campo Baeza, la belleza. Con esto se puede adivinar que la continuidad entre el pensamiento del arquitecto y su capacidad de expresarlo en la obra definitiva es para Campo Baeza una de las cualidades de la belleza. Porque esta idea que se esconde detrás de la arquitectura va más allá del objeto real situado en frente de nuestros ojos.

El servicio a las necesidades del hombre (Función), la respuesta adecuada al paisaje en que se incluye (Contexto), la racionalidad de su construcción (Construcción), la posibilidad de ponerla al alcance de todos (Economía), etc., deben ser cualidades de la creación arquitectónica. Pero supuesto lo anterior y como añadido gratuito, como regalo, la Arquitectura debe ofrecer al hombre ese "algo más", misterioso pero concreto, que es la Belleza. La Belleza inteligente que es consecuencia de unas obras que son ideas construidas. Algo más, mucho más, que la mera construcción.⁴³⁰

Siempre teniendo en cuenta al hombre, al ser que habita. La arquitectura perdería su finalidad —el habitar— y por ello su esencia, con lo que dejaría de ser propiamente arquitectura. Sería otra arte —o desastre—, como escultura o performance, pero no espacio arquitectónico.

⁴²⁸ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART "UN MINUTO ANTES DE LA ÚLTIMA EXPLOSIÓN. SOBRE EL FUTURO DE LA ARQUITECTURA" 1996, CIRCO Nº30

⁴²⁹ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART "ARQUITECTURA CON DIEZ MINUTOS DE REPOSO" 2013, THEBOREVIEW.COM

⁴³⁰ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG25, ED NOBUKO 2000

Sería ridículo una obra que fuera hermosísima donde no se pudiera vivir⁴³¹

Primero es importante que la arquitectura disponga de una buena construcción y funcione correctamente. Caso contrario, el efecto estético se rompe –Scruton defiende también la importancia de la función en la arquitectura, de su cualidad extraestética- y ya no estaríamos hablando de arquitectura, si no de otro tipo de arte.

...cuando la construcción es una buena construcción, cuando se responde bien a las funciones que se han pedido a uno, al final, la belleza siempre llega⁴³²

A Campo Baeza le preocupa el futuro de la arquitectura, que tiene relación con la belleza. Por eso observa aquellos errores a los que en muchos casos tienden los arquitectos coetáneos.

Hemos visto ya los puntos centrales del Futuro de la Arquitectura: el Hombre, la Belleza, la Luz y la Gravedad. Y hemos también visto algunos de los errores comprobados de este nuestro siglo desbocado: la falta de tiempo, el exceso de Diseño o el uso inadecuado de la Tecnología. ⁴³³

La luz tiene una importancia vital en la consecución de la belleza arquitectónica. Así como si solo hay oscuridad, la arquitectura no es visible, de forma similar la sobreabundancia de luz hace imposible la visualización del espacio. La luz es como la sal en la cocina, donde solo la cantidad apropiada hace un plato exquisito. Por ello defiende que la “adecuada combinación” de luz y sombra es la que puede “conmovernos”, la que tiene la capacidad de convocar la belleza.

...para hacer presente la luz, para hacerla sólida, es necesaria la sombra. La adecuada combinación de luz y sombra suele despertar en la arquitectura la capacidad de conmovernos en lo más profundo, suele arrancarnos las lágrimas y convocar a la belleza y al silencio. ⁴³⁴

Si somos capaces de detener el tiempo de la persona que observa la obra arquitectónica, entonces para Campo Baeza significa que hemos alcanzado la belleza.

El tiempo capaz de suspenderse, de detenerse cuando conseguimos alcanzar la Belleza, es el tiempo de la Venustas. Es el más difícil de controlar pero es el que más nos interesa.

Todos los tratadistas de Arquitectura pretendieron dar con unas reglas universales que sirvieran no tanto para sólo transmitir unas formas o unos estilos, cuanto el ser capaces de producir la Belleza, la conmoción interior de los hombres ante esas obras levantadas con dichas reglas. ⁴³⁵

Pero no solo detener el tiempo. Si una arquitectura está llena de ideas, requiere tiempo tanto para elaborarlas como para degustarlas una vez la obra esté construida.

Una belleza inteligente. Belleza que para ser disfrutada, paladeada, como toda obra de arte, como todo buen vino, requiere que le sea dedicado un tiempo. ⁴³⁶

⁴³¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, VIDEO “LOS OFICIOS DE LA CULTURA TVE PROGRAM”,2011

⁴³² ALBERTO CAMPO BAEZA, VIDEO “LOS OFICIOS DE LA CULTURA TVE PROGRAM”,2011

⁴³³ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG27, ED NOBUKO 2000

⁴³⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, PENSAR CON LAS MANOS, PÁG67, ED NOBUKO 2010

⁴³⁵ ALBERTO CAMPO BAEZA, PRINCIPIA ARCHITECTONICA, PÁG87, ED. MAIREA 2012

⁴³⁶ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART “PALADEAR EL VIEJO VINO DE LA BUENA ARQUITECTURA” 1988, EL CROQUIS N°36

Volviendo a su tesis, la arquitectura es la belleza expresada en su dimensión espacial:

No está el acierto y la belleza de su villa de Garches en los complicados trazados de relaciones geométricas con los que pretende demostrar, científicamente, el maestro la existencia de unas ciertas proporciones. Es más una posible proporción extrínseca a la obra de arquitectura, de difícil análisis científico.

Proporción que es intrínseca a la mentalidad del arquitecto. Algo que es subjetivo y que son las motivaciones profundas e insondables de un creador.

En definitiva, late en el fondo el fenómeno universal de la búsqueda de la Belleza (el Pulchrum) en su esencia más pura, llegando a encontrar la Arquitectura como la expresión de esa Belleza en su dimensión espacial.

Podríamos enunciar platónicamente que se busca la PARTICIPACION en la idea de BELLEZA, a través de la Arquitectura.⁴³⁷

Frente a todas aquellas arquitecturas que se cubren de verde –les falta el aliño para convertirse en una ensalada-, Campo Baeza acepta la arquitectura como un artificio, manufactura ideada por parte del hombre. Sin embargo, reconoce el diálogo que se establece con la naturaleza, y la capacidad que tiene la arquitectura para enmarcar la belleza que tiene la naturaleza.

La arquitectura, como cualquiera de las creaciones artísticas es siempre artificio frente a la naturaleza. Pero debe entenderla y dialogar con ella. Y potenciar toda la belleza que la naturaleza tiene.⁴³⁸

Vamos a relacionar ahora los conceptos que aporta Campo Baeza con aquellos que hemos investigado en la Tesis. En primer lugar, aparece esa dificultad de definir la belleza, valor inefable. Esta cuestión la hemos observado a lo largo de la Tesis, esa dificultad de aportar unos valores universales que sirvan para definir la belleza en la arquitectura. Sin embargo, siempre queda la esperanza y el análisis, poder matizar e indagar, y por poco que pueda parecer en algunos casos, siempre nos acerca más a la belleza que existe. Su existencia la vemos certificada en nuestras elecciones a diario, entre los diferentes elementos de consumo y como no, en nuestras preferencias arquitectónicas. Puede que el valor económico u otra serie de elementos puedan influir en nuestras decisiones, pero es cierto que todos sabemos en nuestro interior cuando algo realmente nos gusta.

Al igual que se afirma en esta Tesis, Campo Baeza habla de esencia, de arquitectura y de belleza inteligente. Esta no puede ser dominada por la moda. Los medios de comunicación influyen tanto sobre los arquitectos como en los espectadores y condicionan sus gustos. Sin embargo, la verdadera arquitectura –aquella que busca la belleza- responde a las necesidades concretas del proyecto y de los seres que van a habitarla, hace uso de la teoría y conocimiento arquitectónico.

Esta arquitectura bella tiene, como no, al hombre en el centro. Porque si algo hemos observado es que la arquitectura es un arte para ser habitado. Una profesión al servicio del hombre –lejos del servilismo de la moda- que cubre todas sus dimensiones, tanto fisiológicas como espirituales –al modo de la visión corbuseriana-. Una arquitectura que establece una relación con el sujeto que la observa y la habita, que aporta valores que hace que el observador fije su atención en ella, la deguste y la encuentre bella.

⁴³⁷ ALBERTO CAMPO BAEZA, TESIS "LA ARQUITECTURA RACIONALISTA EN MADRID" 1982, PÁG46, DPA UPM

⁴³⁸ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART "EL PRINCIPAL INSTRUMENTO DE UN ARQUITECTO ES LA RAZÓN" 2014, ARQ.COM.PE

Campo Baeza defiende la razón como principal herramienta para llevar a la belleza inteligente. Pero no olvida la sensibilidad, ni del arquitecto ni del sujeto. En ello podemos observar una relación con las clasificaciones dimensionales que establecemos en la Tesis sobre el hombre, a través de las bellezas emocionales, intelectuales y culturales. La arquitectura como realidad prácticamente predominante en la vida del hombre contemporáneo aterriza en todas sus realidades. Por ello influye en su percepción instantánea, en sus emociones, y también en sus conocimientos. Tanto en los procesos de creación como en los de percepción tienen que estar presentes todas las dimensiones humanas para que la relación con la belleza no quede manca, huérfana o condicionada.

Intuíamos que la belleza tiene relación con la verdad y la bondad. Campo Baeza también las relaciona aunque si bien no de forma directa. Así como la belleza tiene la capacidad de afectar a los sentimientos, la verdad influye en la inteligencia y la bondad en la voluntad del hombre. El ser humano, que vive plenamente, no puede separar estas realidades en su vivir cotidiano, con lo que una vez más nos lleva a pensar que estos valores están relacionados, si bien no sabemos determinar ni precisar bien su modo.

La belleza nos hace elegir, desde el primer momento en que se comienza a concebir la obra hasta el sujeto que la observa finalmente construida, que pone su percepción en aquello que más le llama la atención o en aquello que considera bello. El arquitecto, como dice Campo Baeza, debe ser libre para tomar aquellas decisiones que considere mejores para desarrollar su obra arquitectónica. Esta libertad lleva a una radicalidad que pone en valor la obra, que le hace desentenderse de conceptos obsoletos, de soluciones trilladas y de influencias servilistas, que le permite aportar conceptos –buenos, bellos y verdaderos- que pueden llevar a la belleza inteligente que persigue, a la arquitectura poética que pone en orden el aire y el espacio.

Para poder desarrollar esta belleza inteligente son imprescindibles las ideas. No las ocurrencias o desvaríos del arquitecto que sigue la moda. Aquellas ideas que contienen en sí la esencia de la Arquitectura, nutridas de conceptos que responden al análisis realizado para el proyecto y su emplazamiento. No se trata de muchas ideas, sino de precisión a la hora de elegir, a la hora de dar respuesta al proyecto concreto. Y es que estas ideas, las que aportan calidad y belleza a la arquitectura, son gratis. No suponen un extracoste –salvo un mayor trabajo para el arquitecto, pero que gana con intereses en la idea construida y su mejor servicio-, pues con el mismo presupuesto y los mismos materiales se puede llegar a hacer tanto un proyecto bello como un horror mayúsculo. Se materializan en la consciencia de la arquitectura como un arte, donde el arquitecto expresa su voluntad como resultado de una síntesis meditada.

Pero todas las ideas de Campo Baeza solo tienen sentido cuando las lleva a ideas construidas. Es en la materialización del objeto donde realmente se puede dar la belleza inteligente, que cumple en primer lugar la *utilitas* y la *firmitas*. En el objeto arquitectónico es donde se evidencia ese duelo que mantiene la arquitectura con la gravedad y donde la luz tiene verdadera potencia para crear el espacio-tiempo. Esta sería la esencia de Campo Baeza, que contrasta y diverge de nuestra posición del objeto arquitectónico como conjunción de espacio-materia-función. Campo Baeza también establece otros elementos que son fundamentales en el edificio arquitectónico como son la función, la relación con el contexto, la economía, la construcción. Se observa como el objeto arquitectónico debe dar respuesta a todos estos valores, primando sobre todo la luz y la gravedad, para posteriormente poder pasar a la belleza. En ello hay algo de lectura kahniana, donde primero se debe dar respuesta a todos aquellos elementos que convergen en la arquitectura, y tal vez, lleguemos posteriormente a la belleza.

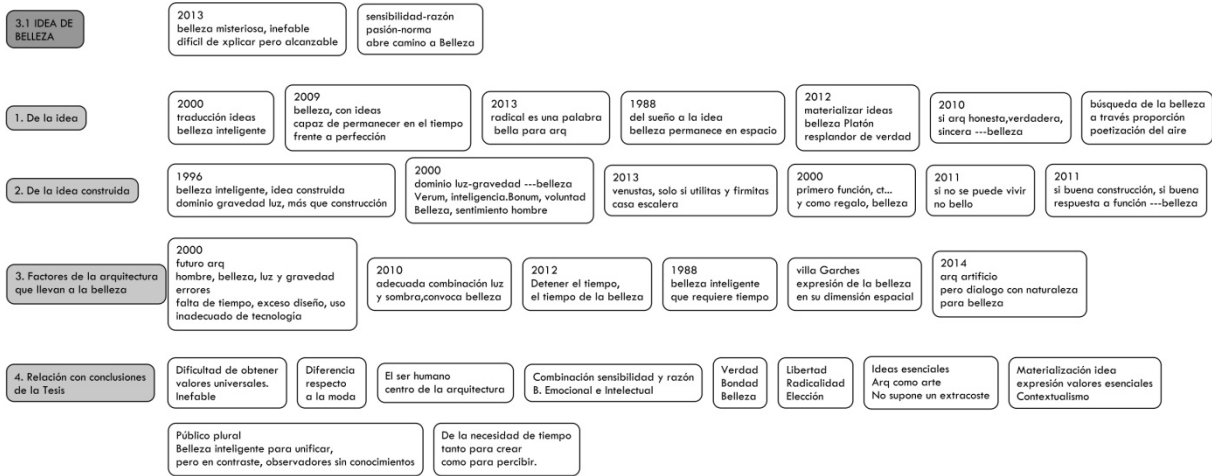
La belleza inteligente de la que habla Campo Baeza está en consonancia con la importancia que le concedemos al contextualismo a la hora de evaluar y crear la belleza. Tal vez en otras artes no sea tan importante todo el contexto –aunque nosotros consideramos que toda información siempre puede ayudar a encontrar una belleza de tipo intelectual, siempre y cuando se permanezca en un estado de observación estético-, pero en la arquitectura, obra total como la consideraba Le Corbusier, no puede fallar ninguno de los aspectos a los que remite. Sobre todo porque estos se relacionan con el ser humano, el cual merece un buen habitar, y a ser posible, que luche por la belleza.

Campo Baeza huye de la forma por la forma. La forma tiene que estar en sintonía con la idea construida, con la función y la construcción. Se asemeja a nuestra necesidad de unidad entre forma y contenido que observábamos con carácter genérico para la belleza. Y para un concepto contemporáneo de función que incluya la flexibilidad y holgura de usos –que al final permiten al hombre modificar el habitar si así lo considera conveniente y de esta forma no ser infeliz en un estuche que no puede variar su función-. Campo Baeza prefiere hacer uso de cajas. Cajas amplias y espaciaosas, en las que penetre la luz como una poesía, que hagan feliz al hombre.

Para llegar al *architectum*, ese *más que el techo*, Campo Baeza invita al análisis premeditado de todos los componentes, para posteriormente realizar una síntesis donde se observan los conceptos que mejor responden a las necesidades y así se desarrolla la idea construida. Con todo ello, parece observar como Croce que la arquitectura es a la vez estética y extraestética. Debe resolver unos condicionantes funcionales, pero lanzarse en la búsqueda de esa belleza inteligente.

El estudio que hacíamos de la percepción en el observador nos ofrece un argumento que ayuda a esta belleza inteligente, mientras que muestra otro que va en su detrimento. Así como en el proceso creador el número de personas que intervienen es más bien pequeño, la capacidad de observar un objeto arquitectónico alude a todas las personas que puedan acercarse a él. Lo vemos como un proceso plural. Así pues, tal vez en la belleza inteligente haya un factor que ayude a unificar la búsqueda de la belleza por parte del plural de los observadores. Unos sujetos que en vez de observarse a sí mismos, busquen estas ideas construidas para tratar de buscar la belleza. Sin embargo, decíamos que hay un argumento que va en contra de la belleza inteligente. Se es consciente de la falta de conocimientos –tanto de belleza como de arquitectura- que se da entre el público que observa. Con ello podemos afirmar que es claramente difícil que el público en general –aparte los observadores especialistas: críticos, arquitectos, etc.- pueda llegar a adentrarse en esta belleza inteligente que vincula la idea con el objeto arquitectónico.

En último lugar Campo Baeza observa un elemento que nosotros también hemos considerado muy importante en su relación con la arquitectura. El tiempo. La buena –y bella- arquitectura precisa de tiempo. Tanto para crearla –por eso Campo Baeza huye de las prisas- como para observarla, para degustarla, para que el tiempo se detenga en ella. Además, nosotros observamos también como el tiempo da a lugar a la modificación del juicio en el observador. Sin embargo, al defender Campo Baeza las ideas construidas, estas permanecen en el tiempo invariantes a lo que transcurra en los edificios –obviamente salvo que se lleve a cabo una transformación que afecte a su esencia-, lo que permite prolongar su existencia y su aportación a la belleza.



3.2 DEFINICIÓN DE ARQUITECTURA

Propongo una Arquitectura esencial de IDEA, LUZ Y ESPACIO. De Idea construida, materializada en Espacios esenciales animados por la Luz. Una Arquitectura que tiene en la IDEA su origen, en la LUZ su primer material, en el ESPACIO ESENCIAL la voluntad de conseguir el MÁS CON MENOS. IDEA con vocación de ser construida, ESPACIO ESENCIAL con capacidad de traducir eficazmente estas ideas, LUZ que pone en relación al hombre con esos espacios.⁴³⁹

Decíamos que una arquitectura para ser bella en primer lugar tiene que ser arquitectura. Entendemos que hay tantos tipos de arquitecturas casi como arquitectos en el mundo –salvo todos aquellos que únicamente se dedican a copiar, sin análisis ni ideas propias, y donde la virtud de su arquitectura dependerá de la arquitectura a mimetizar elegida- y por eso es necesario internarse en el tipo de arquitectura que piensa y construye Campo Baeza. Como adjetivo siempre emplea *esencial* y observamos que tiene mucha relación con los valores que hemos tratado de obtener en la tesis tanto para la belleza como para la arquitectura. La esencia de la arquitectura en Campo Baeza reside en la idea construida, la luz y la gravedad –que construye y se vincula al espacio-. Ese *más con menos* variando la definición miesiana que buscar llegar al hombre a través de la esencia misma de la arquitectura. Esta esencia, como bien defiende Campo Baeza, no es minimalismo. Se trata de elegir el preciso número de ideas, de materiales para resolver un proyecto. Su arquitectura no es blanca de por sí, sino que para cada proyecto emplea la materialidad que mejor responde –o la disponible por motivos económicos o de emplazamiento- a la idea.

Al igual que se defiende en esta Tesis, Campo Baeza habla de lo difícil que es definir la arquitectura. Hay muchas variables, muchos cambios y condicionantes que afectan a cada uno de los proyectos. Y sin embargo, es sencillo comprender que la gente lo que quiere es vivir feliz dentro de estos espacios.

...yo creo que la arquitectura es, vuelvo a decir, inefable, difícil de definir y fácil, en cambio, de entender... hacer sitios donde los hombres vivamos felices⁴⁴⁰

La obra total corbuseriana se hace patente en el pensamiento de Campo Baeza. La arquitectura trata con muchos condicionantes –a los que hay que dar solución- y veremos cómo los trata a cada uno de ellos. Sin embargo, es importante nunca perder la esencia de la arquitectura para poder diseñar y construir.

(hablando de la arquitectura)... Evidentemente, es más difícil que otras labores creadoras porque hay más condicionantes.⁴⁴¹

Para definir la Arquitectura, Campo Baeza hace una comparación con la estructura de un edificio. Es en la idea donde se puede sustentar la arquitectura esencial, donde el orden se impone al caos y donde finalmente se puede encontrar la belleza inteligente.

Si para soportar el nuevo edificio es necesaria la Estructura, me gustaría proponer aquí que para soportar la Arquitectura, es necesaria, imprescindible, la Estructura de la Estructura.

Para soportar la Construcción es necesaria la Estructura.

Para soportar la Arquitectura es necesaria la Estructura de la Estructura.⁴⁴²

⁴³⁹ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG35, ED NOBUKO 2000

⁴⁴⁰ ALBERTO CAMPO BAEZA, VIDEO "IDEA CONSTRUIDA CANAL 2 ANDALUCÍA PROGRAM",2007

⁴⁴¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, VIDEO "LOS OFICIOS DE LA CULTURA TVE PROGRAM",2011

Y para poder desarrollar una arquitectura esencial no hay que perderse en las formas. La forma finalmente conforma la arquitectura, pero esta debe abrazar aquellos conceptos que han surgido del análisis para poder responder al proyecto. Al final, la emoción en el hombre se produce, según Campo Baeza, a través de ese más con menos.

Una Arquitectura inclusiva en el orden conceptual y exclusiva en el orden formal. Una Arquitectura que es IDEA CONSTRUIDA, que se materializa en un ESPACIO ESENCIAL, alumbrado a la existencia por la LUZ, y capaz de suscitar en el hombre la suspensión en el tiempo, la EMOCIÓN: MÁS CON MENOS.⁴⁴³

Al final lo que Campo Baeza está buscando es un lenguaje universal que pueda llevar al hombre a la belleza inteligente. Las modas cambian y las tendencias mueren, por eso busca una arquitectura que tenga la capacidad de servir al hombre –finalidad primordial- y de permanecer en la historia.

Cuando digo que la gravedad construye el espacio y que la Luz construye el tiempo, no hago más que proponer principios universales de toda arquitectura. Ni la moda, ni mi propio lenguaje, ni las tendencias, pueden ni deben doblegar las ideas más centrales de la arquitectura. Me interesa una arquitectura que por encima de las modas, pero siendo absolutamente de nuestro tiempo, resista al paso del tiempo, tenga la capacidad de permanecer. Me interesa una arquitectura que, por encima de mi propio lenguaje, posea un lenguaje universal. Me interesa una arquitectura que, por encima de las tendencias, sea capaz de servir a los hombres.⁴⁴⁴

A través de formas elementales donde prima la ortogonalidad es como se pueden buscar los espacios esenciales. Al no haber formalismo, el observador tiene la capacidad de observar cómo actúa la luz y permite leer el espacio a través de la percepción y de la razón de una manera más clara.

La utilización de formas elementales quiere llevar a la consecución más directa del ESPACIO que llamo ESENCIAL que, tras ser tensado por la LUZ, es capaz de ser entendido por el hombre. Más que por la elementalidad de las formas, por la ESENCIALIDAD de esos espacios.⁴⁴⁵

Al igual que nosotros establecíamos el espacio, la materia y la función como elementos esenciales de la arquitectura, Campo Baeza entiende que los temas centrales que finalmente construyen la arquitectura son la luz y la gravedad.

La luz y la gravedad como temas centrales de la Arquitectura.

OBJETIVOS

Es el hombre quién y para quién se crea la Arquitectura. Y su relación con el Espacio se hace a través del Tiempo. Lo que traducido a elementos materiales viene a desembocar en su relación con la GRAVEDAD y con la LUZ. Son la GRAVEDAD, que construye el Espacio, que hace relación al Espacio, y la LUZ, que construye el Tiempo, que da razón del Tiempo, cuestiones centrales de la Arquitectura. El control de la Gravedad y el diálogo con la Luz.⁴⁴⁶

Esta arquitectura esencial juega con los tres siguientes elementos y permiten convertirla en algo concreto. Priman sobre las obsesiones contemporáneas y buscan aquellos valores que realmente enriquecen el objeto arquitectónico:

⁴⁴² ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG62, ED NOBUKO 2010

⁴⁴³ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG36, ED NOBUKO 2000

⁴⁴⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART "EL PRINCIPAL INSTRUMENTO DE UN ARQUITECTO ES LA RAZÓN" 2014, ARQ.COM.PE

⁴⁴⁵ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG36, ED NOBUKO 2000

⁴⁴⁶ ALBERTO CAMPO BAEZA, APRENDIENDO A PENSAR, PÁG10-11, ED NOBUKO 2008

LIBERTAD, DIMENSIÓN, PROPORCIÓN

Estos tres conceptos podrían parecer excesivamente abstractos. Y nada más lejos de mi intención.

Libertad. Espacio libre que se concreta en espacios de geometría sencilla, elemental. Reconocibles, sin recovecos. Que hacen posible cualquier tipo de vida. Entendiendo que cuando un arquitecto derrocha su libertad en un espacio, hace una forma a su capricho, coarta la libertad del futuro usuario. Cuando renuncia a su "expresión" posibilita esa libertad ajena. Un espacio de Gaudí puede ser genial, lo es, pero constriñe la libertad del que lo usa.

Dimensión. Es preferible renunciar a unos mejores acabados, o a una mayor "expresividad ornamental", si esto fuera en detrimento de una mayor amplitud. Así de sencillo. La mayor dimensión es un lujo irrepetible, pero alcanzable. "No se pueden hacer economías que no puedan ser subsanadas en un futuro", decía un viejo profesor cuando yo era estudiante de arquitectura. La gente, con el tiempo, va haciendo "mejoras" en sus casas. Todo es mejorable, cambiable, menos la dimensión. Aquella "vivienda mínima" de los años treinta fue un gran error incorregible. Y el mismo discurso podría aplicarse a la dimensión vertical del espacio habitable.

Luz. La obsesiva obsesión del arquitecto sobre el tablero resolviendo "plantas" de viviendas en las que da por supuestas las fachadas y las secciones, le ha hecho olvidar demasiadas cosas. El dotar de la luz adecuada a las casas debería ser uno de los primeros objetivos. El sol que entra y da vida a las viviendas. Esto parece una perogrullada, pero hoy día, atenazados por ordenanzas y economías absurdas, parece que estuviera olvidado. Luz que, de la mano de la proporción, hace que esos espacios de habitación sean un disfrute para el hombre. Proporción que, de la mano de la Luz, hace entrar a la Belleza. Belleza inteligente en la vida de los hombres.⁴⁴⁷

La Arquitectura de Campo Baeza comienza en la idea. Pero no cualquier idea, sino aquella que va de la mano de la razón y del análisis, aquella que busca la esencia de la arquitectura a través de aquellos temas que ha dispuesto en primer plano: la gravedad y la luz. Porque la arquitectura esencial busca la finalidad de la arquitectura, que no es otra cosa que estar al servicio de los hombres, permanecer en la historia y buscar la belleza.

A nosotros nos corresponde el descubrir estas claves y avanzar. Los arquitectos construimos ideas con la razón como primer instrumento. La gravedad y la luz son los temas centrales de nuestro trabajo. La gravedad que construye el espacio y la luz que construye el tiempo. Quisiera yo para mi arquitectura, además, la capacidad de servir y de conmover a los hombres. Con el rigor y la precisión de la razón. Capaz de permanecer en la memoria y de construir la Historia. Capaz de convocar a la Belleza para la mayor felicidad de los hombres.⁴⁴⁸

Las ideas que tienen sentido en la arquitectura son aquellas que toman todos los condicionantes, los analizan y dan lugar al tema concreto para ese proyecto. En el siguiente texto Campo Baeza expone todos los factores que han de ser tenidos en cuenta a la hora de proyectar y dar luz a las ideas arquitectónicas:

⁴⁴⁷ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG58, ED NOBUKO 2000

⁴⁴⁸ ALBERTO CAMPO BAEZA, PENSAR CON LAS MANOS, PÁG38, ED NOBUKO 2010

Las IDEAS que dan origen a la Arquitectura son conceptos complejos. La COMPLEJIDAD en Arquitectura es propia de la IDEA. IDEA que aparece como síntesis de los factores concretos que concurren en el complejo hecho arquitectónico: CONTEXTO, FUNCIÓN, COMPOSICIÓN Y CONSTRUCCIÓN.

CONTEXTO que dice relación al Lugar, a la Geografía, a la Historia. Al dónde, al UBI.

FUNCIÓN que genera la Arquitectura con su para qué.

COMPOSICIÓN que ordena el espacio con su cómo geométrico. Con la Dimensión y la Proporción. Con la ESCALA.

CONSTRUCCIÓN que hace realidad aquel Espacio con su cómo físico. Con la Estructura, los Materiales, la Tecnología. Dirigiendo la GRAVEDAD. Con la MATERIA.

La IDEA, el por qué, será tanto más precisa cuanto más certeramente responda a estos dónde, para qué y cómo.⁴⁴⁹

En sus primeros textos y con esa facilidad que tiene Campo Baeza ya nos hablaba de la idea construida. Como si fuera un cuento para que extraigamos la moraleja, para que resulte pedagógico. Para contarnos de mil maneras que la arquitectura es más que la forma, más que la construcción, *más que techo*, y tal vez de esta forma se alcance la belleza.

«Sin ideas, decía, no puede haber buena Arquitectura: La Arquitectura es algo más que sólo Forma.»

«Sin construcción, explicaba, no puede haber verdadera Arquitectura: La Arquitectura es algo más que sólo Idea.»

Y pensando y construyendo, soñando y haciendo realidad esos sueños era, es, inmensamente feliz.⁴⁵⁰

Había, en ese mismo país, otros arquitectos que creían poseer la exclusiva de la profesionalidad y que, también, estaban convencidos de ser los únicos poseedores de la verdad.

Despreciaban al artista. «Ese, decían, piensa. ¡Está en las nubes!» Y tachaban al artista de radical, de duro, de no estar con los pies en la tierra, de riguroso, de purista.

Entre aquellos dos mares furiosos, enfurecidos, nuestro arquitecto, sereno, se hacía fuerte en su isla donde, feliz, pensaba y construía.

Pensaba y concebía en sus pensamientos bellísimas obras que podían y debían hacerse realidad.

Construía y ponía en pie hermosísimas fábricas que plasmaban aquellas ideas con pasmosa claridad.⁴⁵¹

Ideas construidas. O construir ideas. Para que con la razón y la sensibilidad el profesional dé lugar a una arquitectura definida por los conceptos, materializada a través de la construcción y analizadas cada una de las decisiones con precisión y medida.

Construir IDEAS. Es lo que intento inculcar a mis alumnos. Un arquitecto debe decir el QUÉ, y el CÓMO y el POR QUÉ hace lo que hace.⁴⁵²

⁴⁴⁹ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG35, ED NOBUKO 2000

⁴⁵⁰ ALBERTO CAMPO BAEZA, ACB DOC ARQUITECTURA, PÁG4, COA ALMERÍA 1988

⁴⁵¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, ACB DOC ARQUITECTURA, PÁG3, COA ALMERÍA 1988

⁴⁵² ALBERTO CAMPO BAEZA, CASAS, PÁG6, ED KLICZKOWSKI 2009

Solo serán válidas aquellas ideas que sean capaces de materializarse y tomar parte de la esencia de la arquitectura.

La arquitectura necesita, como toda labor creadora, de unas ideas que la sustenten. Pero, o estas ideas son capaces de ser traducidas con la materialidad que le es propia a la arquitectura, o serán sólo ideas vacuas.⁴⁵³

El resultado de estas ideas construidas es ese espacio esencial al que los conceptos han dado una forma concreta. Su realidad es aquello que realmente ofrece la arquitectura, como nosotros estamos defendiendo en esta Tesis.

El ESPACIO conformado por la Forma, que traduce certeramente la IDEA, y que es tensado por la LUZ, es el resultado material, palpable, tangible de la Arquitectura.⁴⁵⁴

La idea se transforma en un tema y responde de forma concreta al proyecto presente. No se trata de seguir una idea a lo largo de todos los proyectos, sino de emplear la idea que mejor se adapte como respuesta al proyecto concreto y ser fiel a ella. Campo Baeza habla de ello poniendo en contraste dos de sus proyectos: la casa Olnick Spanu en Nueva York y la Caja Granada. En la vivienda buscaba la transparencia hacia el río Hudson y el entorno circundante, así como la continuidad espacial hacia el paisaje que la rodea. Sin embargo en el edificio de la Caja de Ahorros busca encerrarse en el espacio y dejar que la luz entre en él de una forma sólida⁴⁵⁵.



En estos dos proyectos se muestra que las ideas de Campo Baeza no son autárquicas. En ambas, hay una lectura del paisaje –en la vivienda, una vista maravillosa; en Granada, un entorno en aquella época que no ofrecía ningún atractivo- y con la memoria –como por ejemplo las similitudes con la Farnsworth en el proyecto de Garrison o las columnas de la Caja Granada que tienen el mismo diámetro que las de la Catedral de la misma ciudad-. Al final se trata de extraer del análisis aquello que el edificio busca ser, para tratar de darle forma concreta a través de las ideas construidas.

Estamos trabajando con la memoria, pero no para traer las realidades directamente, sino para poder destilarlas en cada proyecto y así extraer un tema principal. Destilamos el paisaje, el sitio, el *genus loci*, la orientación, las ordenanzas, la economía... juntas todos esos factores y los destilas. Es distinto

⁴⁵³ ALBERTO CAMPO BAEZA, APRENDIENDO A PENSAR, PÁG73, ED NOBUKO 2008

⁴⁵⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG36, ED NOBUKO 2000

⁴⁵⁵ ALBERTO CAMPO BAEZA, IDEA LIGHT GRAVITY, PÁG238-240, ED TOTO PUBLISHER 2009

destilar un licor que una obra grande, donde los temas principales tienen que estar bien acordados para dar una obra unitaria.⁴⁵⁶

La imperfección en los acabados atribuye el valor justo a la construcción, a la forma, y pone en primer lugar la idea, que se mantiene a lo largo del tiempo que pasa.

Elogio de la IMPERFECCIÓN (sobre el PERFECCIONISMO en la ARQUITECTURA).

Respeto y admiro la arquitectura de formas y acabados perfectos, perfeccionista, de muchos arquitectos, pero:

Creo con Heidegger que la Arquitectura trata de espacios para, tensados por la luz, ser habitados por el hombre.

Creo con Barragán que la creación de espacios más limpios y más libres no es la factura de espacios duros, fríos e intocables. Son espacios para ser vividos (no congeladores de nevera).

Creo con Le Corbusier que esa creación de espacios para el hombre necesita, como el hombre mismo, de un cierto grado de imperfección que subraya la fuerza de la Arquitectura.

Los espacios que propone la Arquitectura son para acoger al hombre, no para expulsarlo.

Así han acogido al hombre el Partenón y el Panteón, Santa Sofía o Ronchamp.

Y por encima de las arquitecturas perfectas o impolutas, yo prefiero:

La imperfecta Villa Savoye de Le Corbusier, las descascarilladas villas de Barragán, la defectuosa casa de Melnikov en Moscú, la destartalada Villa Malaparte de Libera, la desgastada casa de Utzon en Palma, y descubrir en ellas que la Historia de la Arquitectura es la Historia de las IDEAS, de las IDEAS CONSTRUIDAS, más que la de las formas perfectas.⁴⁵⁷

Una obra que debe su belleza al acabado perfecto únicamente gozará de la misma al finalizar la obra. La Arquitectura debe saber envejecer, dejar pasar el tiempo y adquirir pátina. Su valor reside en los conceptos que intentaba transmitir y no en la pulcritud de su estado. Esta cuestión también la pudo observar en la arquitectura de Alvar Aalto, que absorbía el paso del tiempo y sus ideas se mantenían.

Antes de esta mi primera visita a Finlandia mi admiración por Alvar Aalto era enorme. Ya desde estudiante me atraía la fluidez de sus plantas, la riqueza de sus secciones, la increíble luz de sus espacios puestos en pie en imágenes siempre deslumbrantes. Y en esa admiración se le suponía a Aalto, y a todos los finlandeses con él, un grado de perfección inalcanzable para el resto de los mortales. Y aquí, ahora, descubro en las obras del maestro más de una imperfección que me resulta familiar: humedades, grietas, elementos mal conservados. Este ver el lado "humano" de las obras de Aalto, lejos de diluir un ápice de aquella admiración, me lleva a aumentarla. Pues esta "imperfección" en el acabado de algunos detalles, acentúa aún más si cabe la "perfección" de las ideas de Alvar Aalto, lo esencial de la Arquitectura de Alvar Aalto, la esencia de su Arquitectura.

La Arquitectura, por encima de los detalles y del diseño, de su perfección o su imperfección, RADICA en sus componentes más esenciales. Los detalles y los

⁴⁵⁶ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART "LA LUZ ES EL MATERIAL MÁS LUJOSO QUE HAY, PERO COMO ES GRATIS, NO LO VALORAMOS" 2014, JOTDOWN.ES

⁴⁵⁷ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG38, ED NOBUKO 2000

diseños serán sólo válidos cuando sirvan para subrayar aquellas cuestiones centrales.⁴⁵⁸

De forma similar al capricho nº43 de Goya, no emplear la razón produce monstruosidades arquitectónicas, al menos en la mayoría de los casos. Así se suceden proyectos desmedidos, que no han analizado ni la memoria ni el entorno y que únicamente toman su valor en la forma.

El olvido de la razón, la falta de razones, la ausencia de una idea coherente, capaz de generarla y de sustentarla, hace que la Arquitectura sea a veces, tantas veces, monstruosa.⁴⁵⁹

La última consecuencia de la falta de ideas –junto con el tiempo innecesario para desarrollarlas como conceptos arquitectónicos que puedan materializarse- remite a una arquitectura del espectáculo, llamativa, pero que no trasciende a la esencia. Con un análisis profundo de la realidad contemporánea, Campo Baeza observa con preocupación todas esas arquitecturas que remiten a su envolvente, a estructuras casi imposibles y a geometrías agitadas:

Se rinde hoy culto a la piel del edificio sin considerar que el tiempo suele ser cruel cuando sólo a esta cualidad fiamos la resistencia de nuestra arquitectura a dicho tiempo. Por muy brillantes que sean las soluciones.

Se tiene por aburrida la arquitectura que no gira ni se tuerce ni se retuerce. Plantas y secciones, pilares o ventanas, bailan hoy al son de baratas melodías muy alejadas de aquellas eficaces variaciones con las que por poner un ejemplo claro, trabajó el Barroco. Se rinde culto a la agitación y al grito. Se olvidan la serenidad y la calma.

A la voz de todo es posible se pone en pie lo imposible que durará lo que sean capaces de aguantar las siliconas con que todo aquello se sostiene. Se rinde culto a lo arbitrario y al capricho. Se olvidan la razón y la lógica.⁴⁶⁰

Para una arquitectura esencial fruto de la idea construida Campo Baeza mantiene la continuidad de los valores de Vitruvio para el tercer milenio. *Firmitas*, *utilitas* y *venustas* continúan siendo valores verdaderos. Además, tienen la capacidad de relacionar el pasado con el futuro de la arquitectura y así, permanecer en el tiempo⁴⁶¹. Un cliente no pide conceptos arquitectónicos, sino que pide un proyecto, una casa o un edificio público. Por eso sí que busca que su proyecto funcione, que se mantenga estable y que busque la belleza.⁴⁶²

Comenzaremos evaluando como trata Campo Baeza la *utilitas*. Nosotros veíamos su importancia cuando la situábamos en el triduo espacio-materia-función como elementos esenciales de la arquitectura. Si una arquitectura no funciona, si falla en su uso, entonces será una escultura u otro objeto, pero difícilmente hará que sus usuarios disfruten de su habitar.

La *Utilitas* exigida por Vitruvio como condición primera, la función, debe ser cumplida y bien cumplida. Pero la arquitectura es algo más, mucho más, que solo el perfecto cumplimiento de la función. La función en arquitectura es la narración.⁴⁶³

⁴⁵⁸ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG50, ED NOBUKO 2000

⁴⁵⁹ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG12, ED NOBUKO 2000

⁴⁶⁰ ALBERTO CAMPO BAEZA, PENSAR CON LAS MANOS, PÁG37, ED NOBUKO 2010

⁴⁶¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, IDEA LIGHT GRAVITY, PÁG246, ED TOTO PUBLISHER 2009

⁴⁶² ALBERTO CAMPO BAEZA, IDEA LIGHT GRAVITY, PÁG240, ED TOTO PUBLISHER 2009

⁴⁶³ ALBERTO CAMPO BAEZA, DISCURSO DE ACADÉMICO ELECTO EN LA REAL ACADEMIA DE LAS ARTES DE SAN FERNANDO, PÁG22, 2014.

Sin embargo, la función por la función da lugar a una arquitectura sosa. Hasta un ordenador podría llevarla a cabo introduciendo las variables adecuadas: número de habitaciones, condiciones constructivas, presupuesto, etc. Pero la arquitectura no puede dejar de ser ese algo más que la construcción, algo más que la función. Campo Baeza en su Tesis Doctoral ya defendía y primaba el Movimiento moderno sobre el funcionalismo:

El Racionalismo supera al funcionalismo

El Movimiento moderno supera al Racionalismo.

El funcionalismo, tal cual, es arquitectónicamente inoperante: esclaviza a la sensibilidad, mata la imaginación y cierra en su pretendida lógica exclusiva la pluralidad de posibilidades que ofrece la Arquitectura como base de la vida del hombre en su acepción más plena.⁴⁶⁴

Pero la función y el uso del objeto arquitectónico varían con la sociedad. No ejecutar una arquitectura que permita la adaptación sería como atacar a la esencia misma de la arquitectura y una falta de análisis de la sociedad contemporánea, que evoluciona cada vez con mayor rapidez, exigiendo nuevos usos y posibilidades a todo lo que le rodea.

Nunca he creído en la arquitectura que se hace tan ajustada a una sola función que, cuando ésta cambia, deja de servir. Prefiero los “contenedores” capaces de cambiar su función cuando sea necesario.⁴⁶⁵

Debido al tipo de arquitectura de orden sencillo que emplea Campo Baeza, podríamos decir que hace cajas. Y estas cajas permiten acoger las funciones de mucha mejor manera que si tuviera una geometría más compleja y encorsetada, y por lo tanto, menos adaptable a las diferentes variaciones.

El estuche solo funciona para la forma del elemento que tiene que contener. La caja puede acoger más cosas. Si uno hace una arquitectura capaz de ser flexible... pero acogiendo las funciones bien acogidas.⁴⁶⁶

Tras haber analizado el *utilitas* nos centraremos ahora en el *firmitas*. La arquitectura tiene una gran vinculación con la materia que la construye, con las posibilidades tecnológicas disponibles. Los avances en la construcción fueron completamente necesarios —y siguen siéndolo, no solo a nivel material sino también en las nuevas posibilidades de representación de las que disponemos los arquitectos- para poder crear conceptos nuevos en la arquitectura.

La Arquitectura avanza apoyada en los avances de la Tecnología.

Sin el acero ni el vidrio plano, nunca hubiera sido posible concebir la continuidad del espacio, ni hacer realidad el control de la luz vertical.⁴⁶⁷

La materia, o mejor dicho, la evolución de la tecnología tiene la capacidad de cambiar la historia. Y por supuesto, también la arquitectura. Es cierto que Campo Baeza intenta hacer uso de esa tecnología y no solo es un arquitecto que utiliza el blanco. Un proyecto que habla de estas posibilidades tecnológicas son las Oficinas para la Junta de Castilla y León en Zamora, donde se ha buscado las mayores dimensiones disponibles en el mercado para el vidrio, así como se ha estudiado con gran detalle la forma de sustentarse.

El acero, y con él el hormigón armado, y el vidrio plano en grandes dimensiones, fueron materiales maravillosos que posibilitaron en su día el planteamiento de temas espaciales nuevos: el espacio continuo, el paisaje subrayado,

⁴⁶⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, TESIS “LA ARQUITECTURA RACIONALISTA EN MADRID” 1982, PÁG44, DPA UPM

⁴⁶⁵ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART “EL PRINCIPAL INSTRUMENTO DE UN ARQUITECTO ES LA RAZÓN” 2014, ARQ.COM.PE

⁴⁶⁶ ALBERTO CAMPO BAEZA, VIDEO “LECTURE IN ETSA SEVILLA”,2010

⁴⁶⁷ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART “UN MINUTO ANTES DE LA ÚLTIMA EXPLOSIÓN. SOBRE EL FUTURO DE LA ARQUITECTURA” 1996, CIRCO N°30

la transparencia total, los grandes espacios adintelados, la descomposición de la caja, el plano flotante, son algunos de los temas que protagonizaron tantas arquitecturas modernas.

...

A nosotros nos corresponde el descubrir estas claves y avanzar. Los arquitectos construimos ideas con la razón como primer instrumento. La gravedad y la luz son los temas centrales de nuestro trabajo. La gravedad que construye el espacio y la luz que construye el tiempo. Quisiera yo para mi arquitectura, además, la capacidad de servir y de conmover a los hombres. Con el rigor y la precisión de la razón. Capaz de permanecer en la memoria y de construir la Historia. Capaz de convocar a la Belleza para la mayor felicidad de los hombres.⁴⁶⁸



La *firmitas* se relaciona con la gravedad que tanto prima Campo Baeza. Sin gravedad es imposible comprender la arquitectura. Los edificios deben superar esta fuerza para mantenerse en pie. Necesitan de estabilidad. Los arquitectos contemporáneos tenemos la ventaja de que comprendemos mucho mejor la gravedad así como la lucha que ha sucedido a lo largo de la historia entre ella y la arquitectura. En la arquitectura se ha pasado de las grandes masas y pesos del pasado a unas estructuras basadas en elementos mucho más ligeros de gran capacidad resistente.⁴⁶⁹

La lucha frente a la omnipresente fuerza de la gravedad se realiza a través de la estructura. A través de la resistencia de los materiales podemos calcular y dirimir que estructura es necesaria para vencer a la gravedad. Pero la estructura no es únicamente una cuestión de resistencia, sino que además aporta orden a la arquitectura. Sin una estructura ordenada, es difícil que la arquitectura tenga orden y sus espacios claridad de lectura.

no puede haber un cuerpo perfecto si no hay un esqueleto perfecto⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ ALBERTO CAMPO BAEZA, PENSAR CON LAS MANOS, PÁG38, ED NOBUKO 2010

⁴⁶⁹ ALBERTO CAMPO BAEZA, IDEA LIGHT GRAVITY, PÁG238, ED TOTO PUBLISHER 2009

⁴⁷⁰ ALBERTO CAMPO BAEZA, VIDEO "BIENAL DE ARQUITECTURA BUENOS AIRES",2009

La gravedad resuelta a través de la estructura da lugar al espacio puesto en materia a través de formas concretas. No son apartados que deban estudiarse por separado, sino de forma unificada y sintetizada en los conceptos que se aportan al proyecto.

Cuando digo que la GRAVEDAD construye el ESPACIO, estoy hablando de la ESTRUCTURA, de la llamada estructura portante. De la estructura que a lo largo de la Historia ha generado la FORMA arquitectónica. Casi siempre la forma de la arquitectura ha ido, lógicamente, ligada a la estructura portante. Es más, estructura y forma y espacio, han sido siempre la misma cosa.⁴⁷¹

No se puede pensar en la estructura únicamente como aquello que soporta al edificio. Lo ordena y “estructura” a un nivel superior, conformándolo y concediéndole la espacialidad.

...así no me canso de repetir que la ESTRUCTURA, la estructura portante, más que sólo transmitir las cargas del edificio a la tierra por causa de la ineludible gravedad, lo que verdaderamente transmite es el orden del espacio, establece el orden del espacio, construye el espacio. La estructura no sólo SOPORTA, no sólo AGUANTA, sino que RESUENA, SUENA como un instrumento musical cuando es acordado por el aire.⁴⁷²

Comprender la *firmitas* supone comprender la historia. Los métodos constructivos han evolucionado. Ya no es preciso emplear muros portantes –aunque hay proyectos maravillosos que todavía lo hacen, pero más por idea de proyecto que por necesidad estructural-, y la arquitectura contemporánea se ha aligerado en un entramado de elementos que permiten nuevos conceptos. Como siempre y para cualquier elemento, en función de la idea y de la concepción del proyecto.

...de la misma manera que la mayor parte de los edificios que constituyen la Historia de la Arquitectura antigua se levantan con muros portantes donde es indesligable el portar, el soportar del formar, del conformar (el mismo material que soportaba conformaba), en la Arquitectura moderna, por mor del acero capaz de concentrar las cargas, las estructuras puntuales, los esqueletos, son también claramente la base y raíz del espacio: conforman ya el espacio, lo anuncian, lo "estructuran".⁴⁷³

Al igual que la arquitectura es más que la simple consecución de las funciones, es también más que la mera construcción. Si la arquitectura fuera solo construcción, nos asemejaríamos a los ingenieros –con todo el respeto hacia esta profesión-. Solo habría que preocuparse del presupuesto y de que al final, el edificio se mantuviera en pie. Es importante construir bien, y con dominio del oficio, pero solo con esto no se consigue arquitectura.

...evidentemente la arquitectura es bastante más que solo construir edificios... hay gente que construyen muy bien y a lo mejor no son buenos arquitectos⁴⁷⁴

El último factor vitruviano, la *venustas*, lo hemos tratado en el apartado anterior. Únicamente recalcar que Campo Baeza busca la belleza inteligente, aquella que se sustenta en ideas construidas, que puede iluminar la razón del hombre que la observa, que responde con conceptos claros y esenciales a los requisitos de cada proyecto en concreto.

⁴⁷¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG61, ED NOBUKO 2010

⁴⁷² ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG61, ED NOBUKO 2010

⁴⁷³ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG61, ED NOBUKO 2010

⁴⁷⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, VIDEO “LOS OFICIOS DE LA CULTURA TVE PROGRAM”,2011

Además de la continuidad con los valores vitruvianos, Campo Baeza entiende que es la luz quien verdaderamente da realidad a la arquitectura. Sin luz, la arquitectura es nula, como bien dice en uno de sus artículos. La luz es el material más precioso que tiene la arquitectura y vamos a tratar de desentrañar aquellos aspectos que así lo cualifican.

Cuando, por fin, un arquitecto descubre que la LUZ es el tema central de la Arquitectura, entonces, empieza a entender algo, empieza a ser un verdadero arquitecto.⁴⁷⁵

La gravedad, fuerza imperante en nuestra naturaleza, puede ser vencida por la luz. Así lo afirma Campo Baeza y trata de llevarlo a sus proyectos. Un espacio sin luz es un espacio pesado, difícil de habitar. La luz tiene la capacidad de dotarlo de vida, de aligerarlo y de conmover a aquel que lo habita.

La Luz, material pero siempre siempre en movimiento, es precisamente la única capaz de hacer que los espacios conformados por las formas construidas con material grávido floten, leviten. Hace volar, desaparecer la Gravedad. La vence. La insoportable pesantez de la materia inevitable e imprescindible sólo puede ser vencida por la Luz.⁴⁷⁶

A su vez, no se trata de imponer un tipo de luz u otro. Al analizar el emplazamiento y proyecto concreto, se puede elegir aquel tipo de luz que mejor lo haga resonar.

Hay muchas clases de LUZ, de algunas de las cuales vamos a hablar ahora. Según sea su dirección, LUZ HORIZONTAL, LUZ VERTICAL, y LUZ DIAGONAL. Según su cualidad, LUZ SÓLIDA y LUZ DIFUSA.

Cuando los antiguos necesitaban tomar Luz de lo alto, lo que yo llamo LUZ VERTICAL, no podían hacerlo porque, si horadaban el plano superior, el agua y el viento y el frío y la nieve, se metían por allí. Y no era plan el morir por conseguir aquella LUZ. Sólo los dioses, inmortales, se atrevieron a hacerlo en el Panteón. Y Adriano, en su honor y de su mano, levantó aquella Arquitectura sublime. Premonición del logro de la LUZ VERTICAL.

Así, a lo largo de la Historia de la Arquitectura, la LUZ ha sido siempre HORIZONTAL, tomada horizontalmente horadando el plano vertical -el muro- como era lógico. Como los rayos del sol que caen sobre nosotros son diagonales, gran parte de la Historia de la Arquitectura puede ser leída como el intento de transformar la LUZ HORIZONTAL o DIAGONAL, en LUZ que pareciera VERTICAL.⁴⁷⁷

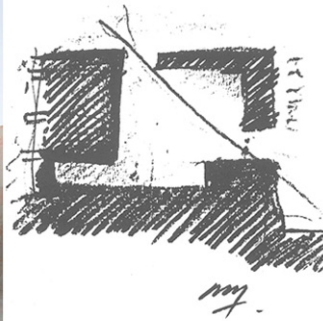
⁴⁷⁵ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG17, ED NOBUKO 2000

⁴⁷⁶ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG49, ED NOBUKO 2000

⁴⁷⁷ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG19-20, ED NOBUKO 2000



Oficinas para la Junta de Zamora 2012
Luz horizontal



E.P Drago Cadiz 1992
Luz diagonal

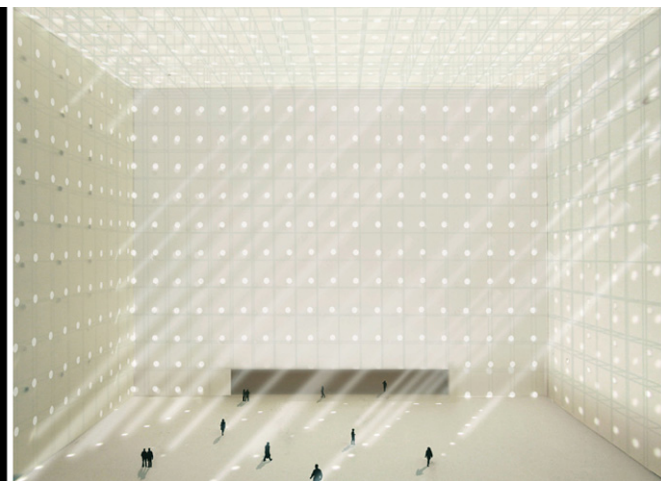


Caja Granada 2001
Luz vertical

En relación a la luz difusa, diferenciada de la sólida, todavía Campo Baeza no ha alcanzado a construir alguna de sus maravillosas ideas. Entre ellas queremos destacar por un lado el estadio de Zurich, cuya voluntad era generar dos piezas completamente translúcidas a modo de dos bloques de hielo, materializado por dos capas de policarbonato blanco translúcido. A su vez y durante la noche, el edificio hubiera quedado iluminado desde su interior como si fueran dos lámparas que transmiten una luz tenue. Hay otro proyecto que aún pone mejor de manifiesto la luz difusa, puesto que esta es perforada por la luz sólida de unas pequeñas aberturas. Estamos hablando del proyecto de 2009 Porta Milano, al que Campo Baeza denominó *El cielo una habitación*. Consiste en una gran caja translúcida diseñada con una doble piel de vidrio translúcido sobre la que se practican pequeñas perforaciones para permitir el paso de la luz sólida a este espacio iluminado por luz difusa.



Estadio de Zurich
Luz difusa



Porta Milano 2009
Luz sólida sobre luz difusa

Para poder hacer presente la luz es precisa y necesaria la sombra. Por ello no se trata de iluminar completamente una estancia, sin medida ni concierto, sino saber donde es preciso perforar para que la luz invada el espacio como si de un material se tratase. La luz, empleada con la razón, tiene la capacidad de convocar a la belleza.⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ ALBERTO CAMPO BAEZA, PENSAR CON LAS MANOS, PÁG67, ED NOBUKO 2010

La cantidad de luz tiene que ser precisa, tiene que medirse y relacionarse al total del proyecto. Nada de luz hace imposible habitar la arquitectura. Un edificio completamente inundado de luz sería prácticamente como un espacio exterior recubierto por vidrio. De ahí la comparación que hace Campo Baeza con la sal.

Muchas veces he comparado en mis clases la luz con la sal. Cuando la luz se dosifica con precisión, como la sal, la arquitectura alcanza su mejor punto. Más luz de la cuenta deshace, disuelve la tensión de la arquitectura, Y menos la deja sosa, muda. Al igual que la falta de sal en la cocina deja a los alimentos insípidos y el exceso de sal los arruina. En general no es fácil para los arquitectos el uso justo de la sal de la Arquitectura, de la luz.⁴⁷⁹

A Campo Baeza se le ha tildado en numerosas ocasiones de minimalista, de formas sencillas y volúmenes blancos. Sin embargo, trata de responder a la esencia de la arquitectura, y con ello, comprender de la mejor manera la luz. Por eso emplea el color blanco en muchos de sus proyectos – aunque no siempre utiliza este recurso y encontramos proyectos con materiales maravillosos, con textura y color propios- puesto que es el que mejor responde a la luz.

El color blanco en la Arquitectura, más claramente aun que en la Pintura, es algo más, mucho más que una mera abstracción. Es una base firme y segura, eficaz, para resolver problemas de Luz: para atraparla, para reflejarla, para hacerla incidir, para hacerla resbalar. Y controlada la Luz e iluminados los blancos planos que lo conforman, el espacio queda controlado. ¿Y cuál es la magia de la Arquitectura sino este poner en prodigiosa relación al hombre y al espacio a través de la Luz? Por encima de lo anecdótico entonces, la utilización del color blanco, el blanco certero, es instrumento preciso para dominar los mecanismos espaciales propios de la Arquitectura.⁴⁸⁰

El blanco, lejos del minimalismo, es empleado como lienzo sobre el cual la luz se expresa. Campo Baeza lo combina con solados de mármol u otras piedras con sabor, con acero y hormigón, y sobre todo, con las superficies de vidrio más grandes posibles, ajustadas al proyecto concreto y al presupuesto. Sin embargo, es un común denominador que las paredes y separaciones luzcan de blanco, puesto que estas fundamentalmente son las que recogen la luz del sol, que casi siempre incide con algo de inclinación.

¿No es el blanco como la música callada frente al fragor de la superficialidad que nos acosa? Silencio ante tanto ruido atronador. Desnudez ante tanto ornamento sin sentido. Rectitud ante tanta oblicuidad inútil. Sencillez ante tanta complicación. Ausencia presente ante tanta presencia vacía. Blanca y sencilla Arquitectura que intenta conseguir TODO con casi nada: MÁS CON MENOS⁴⁸¹

Y el blanco, combinado con otros materiales que expresan su realidad material, se ofrece como lienzo en muchos proyectos de Campo Baeza. En los públicos y en los privados. En los proyectos de escala pequeña y en los de escala grande. Pero siempre en relación con la luz y con la idea del proyecto. Pero no siempre recurre al blanco y el edificio resultante ofrece otros acabados que igualmente juegan con la luz.

⁴⁷⁹ ALBERTO CAMPO BAEZA, PENSAR CON LAS MANOS, PÁG68, ED NOBUKO 2010

⁴⁸⁰ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG32, ED NOBUKO 2000

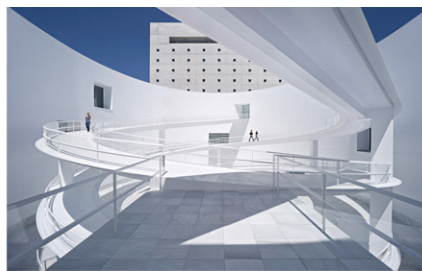
⁴⁸¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG33, ED NOBUKO 2000



Casa Turegano



E.P. Dragó



Museo de la Memoria de Andalucía



Guardería Benetton



Caja Granada



Casa Rufo



Vivienda VT

Otro aspecto que interesa y mucho a Campo Baeza es la Historia de la Arquitectura. No para diseñar revivals ni estilos neos, tampoco para copiar por copiar. Por un lado se trata de extraer de la historia aquellos conceptos que siguen siendo válidos hoy en día y que hacen a la arquitectura grandiosa. Decantar la esencia de edificios como el Panteón o el Partenón. Por otro lado, porque la historia es un continuo, y estar de su lado supone que, haciendo arquitectura contemporánea y esencial, haya un respeto hacia los edificios existentes y hacia la historia en sí misma.

La conexión con la Historia, como la conexión con la Gravedad, no sólo no es una rémora sino, muy al contrario, una garantía de continuidad. Para dar el salto en el vacío con cabeza. Que no puede, nunca jamás, dejar de ser la arquitectura una creación racional, una creación del hombre.⁴⁸²

La historia en sí misma es una fuente de conocimientos. Por ello es tan importante visitar y estudiar los edificios que han hecho historia. Es estúpido decir: soy un moderno, por eso no voy a viajar a Roma. O no me interesa Bernini ni Miguel Ángel ni Brunelleschi. Y con el Movimiento Moderno y el salto a la arquitectura contemporánea, es imprescindible conocer a Mies, Le Corbusier, Alvar Aalto –que también conocían a los clásicos-. Además de los arquitectos, conocer obras como el Panteón o el Partenón, no para copiar formas, sino para entenderlas e interpretarlas para los proyectos. Se trata de comprender el periodo actual pero apreciando los valores que la arquitectura ya ha aportado a la historia. Por esto considera que la historia es esencial⁴⁸³.

Campo Baeza hace uso de la historia en muchos de sus proyectos. Como en las columnas de Caja Granada, haciendo referencia a las de la Catedral de la misma ciudad. O el patio elíptico del Museo de la Memoria de Andalucía que toma prestadas sus dimensiones y proporciones del patio del palacio de Carlos V de Granada. O algunos puntos en común –transparencia, estructura ligera y blanca, horizontalidad, subrayar el paisaje- entre la Casa Olnick Spanu y las Casa Farnsworth. La bella esencia de los edificios históricos se transmite en la idea –que no en la copia o mimesis- a los edificios de Campo Baeza.

⁴⁸² ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG65, ED NOBUKO 2010

⁴⁸³ ALBERTO CAMPO BAEZA, IDEA LIGHT GRAVITY, PÁG244, ED TOTO PUBLISHER 2009



Caja Granada



Museo de la Memoria de Andalucía



Casa Olnick Spanu



Catedral de Granada



Palacio de Carlos V



Casa Farnsworth

Aunque podemos decir que está vinculado a la historia, el tiempo en sí mismo tiene relación con la arquitectura y con la belleza. Las prisas y los agobios no suelen conducir a proyectos repletos de conceptos, de belleza inteligente, sino que uno los solventa lo mejor que puede y en el menor tiempo posible.

La Arquitectura, la buena Arquitectura, como el vino, como el buen vino, necesita de una idea con raíces en la Historia, y de un tiempo para hacerla realidad. Un *tiempo* ineludible para generar aquella *idea*. Un *tiempo* imprescindible para madurarla, para desarrollarla, para construirla. Y un *tiempo* deseable para disfrutarla.⁴⁸⁴

Para *crear* y para *disfrutar* de una buena arquitectura, de la *arquitectura*, como de toda obra de Arte, hace falta *tiempo*. Y con esta, ya larga, introducción, quiero *subrayar* un factor que entiendo como imprescindible para lograr cualquier buena Arquitectura: el tiempo. Tiempo para crearla y tiempo para disfrutarla. Y si quiero insistir en ello es porque creo que una de las causas de la posible crisis de la Arquitectura actual es esta enloquecida prisa en que se zambullen muchos arquitectos.⁴⁸⁵

El tiempo pone todo en su lugar. La materia se va desvaneciendo, pero las ideas permanecen. Y junto con la luz, se produce la suspensión del tiempo en el espacio arquitectónico. La calma y el silencio que permite descubrir la belleza inteligente.

EL PASO CLARIFICADOR DEL TIEMPO

El Tiempo, construido por la Luz, hace desaparecer lenta y pacientemente los elementos superficiales con que tantas veces se adorna la coqueta Arquitectura. El Tiempo, como médico que buscara devolverla a la vida, la desnuda hasta dejarla en lo más esencial. Queda entonces la Arquitectura con sólo sus atributos esenciales. Dimensión, proporción y escala dan vida al material que lleva en su interior la tensión invisible de la Gravedad. Y todo ello tocado por la Luz que, constructora del Tiempo, produce la tensión visible que hace enmudecer al hombre.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART "PALADEAR EL VIEJO VINO DE LA BUENA ARQUITECTURA" 1988, EL CROQUIS N°36

⁴⁸⁵ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART "PALADEAR EL VIEJO VINO DE LA BUENA ARQUITECTURA" 1988, EL CROQUIS N°36

⁴⁸⁶ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG49, ED NOBUKO 2000

El tiempo, en el pensamiento de Campo Baeza, tiene la capacidad de unir la Historia de la Arquitectura. De destilar y apreciar las grandes obras del pasado, de idear y construir el presente en relación con la contemporaneidad y finalmente, de tender puentes hacia un futuro de la arquitectura, permitiendo a las obras permanecer en el tiempo. Y por eso, hay un tiempo para cada elemento, para cada factor de la arquitectura. Un tiempo para la *utilitas*, para la *firmitas*, y ojalá, para la *venustas*. Porque el tiempo de la función permite al edificio adaptarse a las variaciones de uso y necesidades sociales. El tiempo de la construcción habla de la firmeza, la duración física y la buena conjunción de los materiales. Y finalmente, el tiempo de la belleza es cuando este es capaz de suspenderse, cosa nada fácil de conseguir.

Para poder desarrollar las ideas construidas hay que hacerlo con precisión. La geometría impone un orden a la arquitectura y a su vez, esta geometría dispone de unas medidas. Estas dimensiones concretas diferencian un proyecto de otro, lo caracteriza y a la vez lo convierte en real. Y sin embargo, estas medidas nunca pueden separarse del hombre, que finalmente es quien habita la arquitectura.

Por eso hablamos de la medida de las ideas, de que estas ideas son traducibles eficazmente con unas medidas concretas.

Y siempre por supuesto, en lo que a medidas se refiere, teniendo al hombre en el centro de la cuestión con sus tres dimensiones. No en vano la arquitectura es para el hombre.⁴⁸⁷

La arquitectura no es dibujar en el aire, ni modelar objetos sin ton ni son. A cada proyecto le corresponden unas medidas concretas que respondan a las necesidades que en él se plantean.

La medida, la medida precisa, es la base de este juego magnífico que es la Arquitectura.⁴⁸⁸

La medida se expresa en la arquitectura a través de los materiales de forma similar a la que la poesía lo hace con las palabras. Con precisión y proporción, con la palabra justa y el orden adecuado.

LA PALABRA CONJUGADA CON EL NÚMERO

Muchas veces he citado el último texto escrito por María Zambrano sobre la poesía. Es bellissimo y a la vez enormemente sugerente y preciso. En la última frase, su última frase escrita, define la poesía como "la palabra conjugada con el número". Y es que hay un paralelismo misterioso entre poesía y arquitectura. La arquitectura en definitiva no es más que la conjugación de unos materiales con el número. Levantar con esos materiales, con unas dimensiones, unas medidas, unos números precisos, unos espacios que debido a las proporciones establecidas a través de esos números, son capaces de conmover al hombre. Como le conmueve la poesía.⁴⁸⁹

Otra analogía la encuentra Campo Baeza con la comida. Es preciso saber para qué está destinado el edificio. Sus medidas y proporciones, y con ello la forma, varían con relación a la función.

Sabidas las medidas generales hay que plantear la estrategia de la proporción. Del tamaño de las diversas partes que van a componer el organismo arquitectónico. Hay que proporcionar los ingredientes, como si de una receta de cocina se tratara. Hay que saber cuántos comensales van a degustar el plato, y cuál es el plato que se quiere hacer. No es igual cocinar para dos personas que para doce. No es igual cocinar unas patatas con carne, que una

⁴⁸⁷ ALBERTO CAMPO BAEZA, APRENDIENDO A PENSAR, PÁG73, ED NOBUKO 2008

⁴⁸⁸ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG21, ED NOBUKO 2010

⁴⁸⁹ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG17-18, ED NOBUKO 2010

carne con patatas. Aunque las personas, las patatas y la carne aparezcan en todos ellos.⁴⁹⁰

Las medidas dependen, no hay solución única. No se trata de imponer unas, sino de buscar aquellas que mejor respondan al proyecto arquitectónico que tenemos delante.

La decisión de unas medidas u otras, dependerá del "qué" y del "para qué". Dependerán de la función, de la construcción, del contexto, de la luz y de la economía.⁴⁹¹

No hay unas medidas mejores que otras. Depende de la situación, del proyecto, del emplazamiento. De todos esos condicionantes que convierten la arquitectura en un problema maravilloso al que dar solución. De cara a la belleza no se puede afirmar que haya unas medidas o proporciones más bellas que otras, pero con la elección de unas medidas concretas se puede hacer un buen proyecto.

El quid de la cuestión es un tema de medidas. O mejor todavía, del conocimiento del efecto de las medidas. Porque con unas medidas sucede una cosa, y con otras medidas, otras. En definitiva es una cuestión de métrica en el sentido más poético del término.⁴⁹²

Vamos ahora a tratar con unos temas de arquitectura en los que Campo Baeza hace especial hincapié. La diferencia entre arquitectura estereotómica y tectónica que él aprende también es tratada y llevada a cabo en los proyectos, conjugando ambos aspectos o bien siendo radical frente a uno solo. Se trata de dos conceptos arquitectónicos contrapuestos, que resultan en materializaciones distintas. No hay uno más bello que el otro, ni mejor, sino que la calidad de la respuesta dependerá del proyecto concreto en el que se utilicen.

Entendemos por arquitectura estereotómica aquella en que la gravedad se transmite de una manera continua, en un sistema estructural continuo donde la continuidad constructiva es completa. Es la arquitectura masiva, pétreo, pesante. La que se asienta sobre la tierra como si de ella naciera. Es la arquitectura que busca la luz, que perfora sus muros para que la luz entre en ella. Es la arquitectura del *podium*, del basamento. La del estilóbato. Es, para resumirlo, la arquitectura de la cueva.

Entendemos por arquitectura tectónica aquella en que la gravedad se transmite de una manera discontinua, en un sistema estructural con nudos donde la construcción es sincopada. Es la arquitectura ósea, leñosa, ligera. La que se posa sobre la tierra como alzándose sobre puntillas. Es la arquitectura que se defiende de la luz, que tiene que ir velando sus huecos para poder controlar la luz que la inunda. Es la arquitectura de la cáscara. La del ábaco. Es, para resumirlo, la arquitectura de la cabaña.⁴⁹³

Decíamos que la arquitectura es fundamentalmente la capacidad de materializar espacios. Cada uno de estos conceptos contrapuestos permite realizar espacios completamente distintos. Y para comprender el espacio, es preciso entender la estructura que conforma los edificios.

Arquitecturas estructuralmente diversas: continua, trabajando básicamente a compresión, la arquitectura ESTEREOTÓMICA de la CUEVA, y discontinua, articulada, trabajando a flexión, la arquitectura TECTÓNICA de la CABAÑA.

⁴⁹⁰ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG19, ED NOBUKO 2010

⁴⁹¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG19, ED NOBUKO 2010

⁴⁹² ALBERTO CAMPO BAEZA, PRINCIPIA ARCHITECTONICA, PÁG20, ED. MAIREA 2012

⁴⁹³ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG61, ED NOBUKO 2000

Dos modelos de orden estructural que luego darán lugar a fuertes derivaciones espaciales.⁴⁹⁴

La arquitectura estereotómica es masa, volumen, densidad. Como si de una pieza de mármol de la que el escultor va extrayendo la materia para dar lugar a la escultura, en este tipo de arquitectura se trabaja por sustracción para componer el espacio, para permitir que la luz alcance de forma sólida su interior.

...así podríamos seguir nosotros recolectando palabras básicas, clave como lo son: suelo, puerta, asiento, mesa, cama, fuego, techo, que hacen relación a la casa, al vivir en aquella cueva, en aquella "arquitectura ESTEREOTÓMICA". Y seguro que dentro de la cueva excavaría huecos para conformar espacios vivibles. El arquitecto empezaba a emerger. ¿Y la estructura? La estructura venía dada. Todo trabajaba a compresión en un organismo pétreo continuo. La conquista del espacio arquitectónico, ESTEREOTÓMICO, era el excavar, el SUSTRAR. Y otro día un rayo de sol se filtraría por una grieta y la LUZ, sólida y radiante haría acto de presencia. Y nuestro hombre primitivo, agrandaría la grieta para tener más LUZ y crearía la ventana, capaz también de hacer posible la visión controlada del exterior.⁴⁹⁵

Sin embargo el lenguaje tectónico funciona por adición de elementos. Es la cabaña, conformada por elementos lineales y cubriciones delgadas. Frente a la totalidad de la luz exterior, estos espacios necesitan tamizarse y controlar la luz.

El espacio estereotómico buscará el abrirse y utilizará la SUSTRACCIÓN como mecanismo del mismo modo que el espacio tectónico buscará el cerrarse y utilizará la ADICIÓN.⁴⁹⁶

Ofrecemos ejemplos de cada uno de los conceptos. Caja Granada se comprende como un gran cajón estereotómico que se perfora para dar lugar al *impluvium* de luz. Una puesta en escena tectónica que destaca sobre todo es el proyecto "Entre Catedrales" de Cádiz, solución urbana de cara al mar para proteger unas ruinas, que a través del mínimo número de elementos otorga también a este espacio una vista privilegiada sobre el mar. Sin embargo, el análisis de los proyectos de Campo Baeza hace comprender que las soluciones de que más hace uso son la combinación en contraste de ambos conceptos, como evidencian sus viviendas *belvedere* que constan de un podio estereotómico sobre el que se asienta una pieza ligera tectónica.



Caja Granada
Estereotómico



Entre Catedrales
Tectónico



Casa de Blas
Pieza tectónica sobre podio estereotómico

⁴⁹⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG63, ED NOBUKO 2010

⁴⁹⁵ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG63, ED NOBUKO 2010

⁴⁹⁶ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG64, ED NOBUKO 2010

Campo Baeza entiende la diferencia de los dos sistemas como una evolución, desde el estereotómico al tectónico. El primero hace referencia a toda una serie de arquitecturas másicas, continuas, que en cierto modo hablan del pasado. Sin embargo, el segundo pone de relieve mucho más la unión entre elementos. La junta. Aunque en los materiales másicos hay juntas, estas contienen un factor de continuidad y uniformidad mucho mayor. Veíamos que una persona puede encontrar deleite y belleza en el detalle estructural, en el cambio de materiales y en la unión de las piezas que finalmente conforman la arquitectura. Esta cuestión aún se hace más clara en la arquitectura tectónica, donde los elementos se enmarcan de vacío y hay una observación mucho más clara de la estructura. A su vez la junta es una cuestión de comprensión tecnológica y de avance, que habla de la cultura del momento. Por ejemplo el vidrio ya se conocía en Egipto y Mesopotamia, se comenzó a emplear en construcción a partir de la Edad Media, pero no será hasta el Movimiento Moderno cuando se empiece a utilizar de forma similar a como lo empleamos actualmente, siendo cierto que la industria también ha avanzado en las soluciones técnicas hasta el momento coetáneo y seguirá evolucionando. Pasar de soluciones estereotómicas de piedras y ladrillos unidos por argamasa a diseños más tectónicos de junta seca ha incrementado el valor en las uniones de materiales, en los encuentros que se producen entre los mismos.

El énfasis de Semper en las juntas implica que esta fundamental transición sintáctica debe ser entendida como un paso desde la base estereotómica a la estructura tectónica, y que dicha transición constituye algo muy esencial en arquitectura. De tal modo que estos componentes fundamentales son los que van a marcar los diversos períodos de la cultura del construir. Hay un valor espiritual que reside en la "cosidad" del objeto construido, de manera que las "juntas genéricas" llegan a convertirse en puntos de "condensación ontológica" más que en una simple conexión.⁴⁹⁷

Dado que Campo Baeza considera la luz el tema central de la arquitectura, vamos a relacionarla con estos dos conceptos. Las soluciones estereotómicas, másicas y pesantes, deben ser atravesadas para buscar la luz exterior y que acontezca en sus espacios. Al ser aberturas puntuales, la luz adquiere un carácter sólido que irrumpe en la penumbra del interior del espacio. Lo cualifica, lo tensa y el hombre puede verse sobrecogido ante este espectáculo.

La arquitectura estereotómica busca la luz. Perfora sus muros para que, atravesada por los rayos del sol, poder atrapar la luz en su interior. Las ventanas serán aquí excavaciones en los muros para poder llevar al interior esa luz. Y no se podrán abrir lucernarios en su plano superior hasta que no haga su aparición el vidrio plano en mayores dimensiones. Sólo el Panteón, lugar reservado a los dioses, se atreve a abrir ese hueco superior a cielo abierto. Los patios serán entonces los mecanismos intermedios para poder llevar la luz al interior de los edificios, siempre a través de las ventanas abiertas en sus muros perimetrales verticales.⁴⁹⁸

Los elementos lineales que conforman el entramado tridimensional de las soluciones tectónicas buscan protecciones que permitan resguardar al espacio de la sobreabundante luz exterior. Intuimos que aquellos proyectos que todavía no han llegado a construirse de Campo Baeza que buscaban una luz difusa a través de elementos translúcidos sean una posible respuesta a este tipo de arquitecturas. Una solución que sí que está construida y que muestra una respuesta a esta cuestión son ejemplos como la Casa Olnick Spanu o el proyecto Entre Catedrales de Cadiz, donde los soportes son los únicos elementos que no son transparentes y los forjados vuelan —al menos en el caso de la vivienda— para proteger el interior del espacio de la luz exterior.

⁴⁹⁷ ALBERTO CAMPO BAEZA, PENSAR CON LAS MANOS, PÁG29, ED NOBUKO 2010

⁴⁹⁸ ALBERTO CAMPO BAEZA, PENSAR CON LAS MANOS, PÁG31, ED NOBUKO 2010

Por el contrario, una arquitectura *tectónica*, puro hueso, necesitará protegerse de la luz que la inunda. Si con el acero se había conseguido llegar a una delicada osamenta al límite de la mínima expresión, será el cerramiento vertical añadido el que sirva de mediador entre el espacio interior y la luz del sol que ahora todo lo llena. Viene aquí a colación el bellissimo rascacielos de vidrio que Mies van der Rohe nunca construyera. Pero que permanece para siempre en nuestra cabeza. Una estructura pura con finísimos pilares que se van superponiendo y libérrimo en la forma de su planta ondulada jamás igualada. Y un acristalamiento que es un canto a la transparencia y cuyos reflejos *dan fe* de la libertad formal de aquella planta. Pero todo reclama un control eficaz de la luz. Lo que después hará Mies en su paradigmático *Crown Hall* del IIT de Chicago: la primera mitad, la más baja de su acristalamiento será traslúcido. Es ésta, la *tectónica*, una arquitectura que se defiende de la luz, que para poder controlarla debe velar sus huecos.⁴⁹⁹

Sin ser siempre de esta manera, la arquitectura estereotómica arroja soluciones telúricas, mientras que podríamos decir que la arquitectura *tectónica* se realiza de forma aérea. Y en medio, como línea divisoria se da el plano horizontal, próxima cuestión que vamos a tratar.

El hombre ha sentido siempre una especial fascinación por la línea del horizonte. Donde se juntan, o se separan, el cielo y la tierra. Con Semper y con Frampton diríamos que el horizonte es la misteriosa línea que separa el mundo estereotómico ligado a la tierra pesante del mundo *tectónico* ligado al cielo, a la luz.⁵⁰⁰

El plano horizontal no se trata, como el ya dice, de una invención suya, sino simplemente de estudiar los ejemplos de arquitectura. Siempre sitúa la casa Fansworth como el ejemplo donde un plano, situado a la altura de los ojos, se convierte en una línea horizontal. Al final, se trata de una síntesis en el trabajo proyectual, entre las ideas y los materiales disponibles, y no como suma de suplementos.⁵⁰¹

El plano horizontal surge como una consecuencia lógica del habitar del hombre relacionado con la gravedad. Un plano inclinado es movimiento, como lo puede ser una rampa o una cubierta inclinada para que el agua se deslice a través de ella, y estas pueden ser soluciones magníficas en función del proyecto determinado. Sin embargo el habitar del hombre precisa de estabilidad y horizontalidad, de quietud para poder desarrollar de forma cotidiana sus funciones. Pero Campo Baeza lo radicaliza en alguna de sus obras y lo convierte en concepto, en poética arquitectónica al enfatizar el paisaje, como lo hace en el proyecto *Entre Catedrales* o la *Casa del Infinito*.

LA GRAVEDAD, EL PORQUÉ DEL PLANO HORIZONTAL

No se trata de hacer distinciones pseudo médicas sobre el sentido del equilibrio y la trompa de Eustaquio de nuestro oído interno, pero alguna relación deben tener con este tema de la horizontalidad.

Para estar, que es reposar, que es quedarse, permanecer, reclamamos un suelo horizontal. Sólo se les pone un plano inclinado a algunos presos para, precisamente, producirles desequilibrio.

Para trabajar y poder apoyar los instrumentos que utilizamos, necesitamos el plano horizontal de una mesa, sabemos bien los arquitectos menos jóvenes, cómo se nos caían las cosas del antiguo tablero inclinado.

⁴⁹⁹ ALBERTO CAMPO BAEZA, PENSAR CON LAS MANOS, PÁG32, ED NOBUKO 2010

⁵⁰⁰ ALBERTO CAMPO BAEZA, PENSAR CON LAS MANOS, PÁG15, ED NOBUKO 2010

⁵⁰¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, IDEA LIGHT GRAVITY, PÁG240-244, ED TOTO PUBLISHER 2009

También para dormir, necesitamos, con mayor o menor mullición, un plano horizontal sobre el que reposar. No he visto jamás camas en planos inclinados, salvo casos clínicos en los hospitales o las de los peores presos en las películas más tópicas.⁵⁰²

Adentrándonos en temas tipológicos, Campo Baeza ha resuelto sus viviendas en tres familias. Siempre ligadas a las cuestiones estereotómicas y tectónicas, a la relación con el horizonte y el paisaje y sobre todo y por excelencia, a las ideas.

Tipos, tipologías. Pues todas las casas que yo he levantado se podrían resumir en tres familias, en tres grupos, en tres tipologías, que hacen relación a una IDEA, que nace del entendimiento del LUGAR, de la LUZ y de la GRAVEDAD. Y por supuesto, a la FUNCION, a la CONSTRUCCION y ¡ojalá! a la BELLEZA. ¿Cómo podría un arquitecto no intentar cumplir con la UTILITAS, la FIRMITAS y la VENUSTAS exigidas por Vitrubio?⁵⁰³

Estas tres casas que luego se pueden agrupar en familia con otras que se hicieron posteriormente son la Casa Turégano, la Casa Gaspar y la Casa de Blas, que mostramos a continuación.



Casa Turégano



Casa Gaspar



Casa de Blas

En el libro sobre sus casas⁵⁰⁴ las trata a cuatro niveles: en relación al lugar, en relación a la luz, en relación a la gravedad y finalmente, en relación a la idea que las conforma. Comenzando por el lugar se centra en la relación con el paisaje y el horizonte. Así, la Casa Turégano abre sus ventanales sobre un horizonte cercano, que cobra continuidad en acciones como es el plano horizontal. La Casa Gaspar es sin embargo un *hortus conclusus* en el cual se construye un paisaje interior de horizonte, mediante las tapias de los patios, el agua de los estanques y los árboles frutales. Esta casa solo abre vistas hacia el cielo. Finalmente, la Casa de Blas ofrece un plano horizontal de observación, y al gozar de su posición privilegiada en lo alto de una colina, abre las vistas tanto de su pieza tectónica como del pódium estereotómico hacia la Sierra de Gredos.

⁵⁰² ALBERTO CAMPO BAEZA, APRENDIENDO A PENSAR, PÁG19, ED NOBUKO 2008

⁵⁰³ ALBERTO CAMPO BAEZA, CASAS, PÁG7, ED KLICZKOWSKI 2009

⁵⁰⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, CASAS, ED KLICZKOWSKI 2009

La luz también se concreta para cada una de las viviendas. En la Casa Turégano la luz diagonal tensa el espacio, se convierte en la protagonista y atraviesa la vivienda. En la Casa Gaspar se busca una luz más horizontal, que viene de este y oeste, buscando atraparla dentro de la vivienda o utilizando las tapias como lienzos para recogerla. En la Casa de Blas la luz es más continua por su pieza tectónica transparente en todas las direcciones, dejándose inundar de luz y fundiéndose con el paisaje.

A nivel estructural la Casa Turégano se resuelve con una sencilla estructura tridimensional de hormigón armado que permite la concatenación diagonal de los espacios a doble altura. La Casa Gaspar, mucho más sencilla, se construye simplemente con muros de carga. En la Casa Blas, el podio estereotómico se soluciona con un simple cajón de hormigón armado visto, mientras que la mesa tectónica que lo corona es una leve estructura metálica blanca para acentuar la levedad.

Tras haber analizado el lugar, comprendido la luz y conducida la gravedad, se produce la síntesis que resulta en la idea construida que Campo Baeza emplea para cada proyecto. Así la Casa Turégano es una cabaña blanca y cúbica, la Casa Gaspar se explica como un *hortus conclusus*, mientras que la Casa de Blas se entiende como un belvedere.

Vivienda \ Concepto	Lugar	Luz	Estructura	Idea
Turégano	Horizonte cercano	Diagonal	Entramado H.A	Cabaña blanca cúbica
Gaspar	Paisaje interior	Horizontal	Muros de carga	<i>Hortus conclusus</i>
Blas	Horizonte lejano	Transparencia	Podio H.A. con palio de acero blanco	<i>Belvedere</i>

De cada una de ellas sale una familia de viviendas que vamos a mostrar a continuación. Entre las cabañas blancas podemos encontrar también la Casa Asencio y la Casa García Marcos.



Casa García-Marcos



Casa Asencio

Junto a la Casa Gaspar y el huerto cerrado se asocian la Casa para Tom Ford, la Casa Chapoutot – estas únicamente se quedaron en proyecto- y la Casa Guerrero que exponemos a continuación:



Y en los *belvedere* encontramos la Casa Rufo, la Casa Moliner y la Casa Olnick Spanu.



Casa Olnick Spanu

Casa Moliner

Casa Rufo

Antes de introducirnos en el total de la obra construida de Campo Baeza, queremos tratar otra serie de elementos adjuntos a la arquitectura que completarán esta exposición de su pensamiento. Un aspecto que luego se transmite a su obra es el objeto arquitectónico como artefacto. A diferencia de tantas arquitecturas que consideran la arquitectura asociada a la naturaleza –cosa que en ciertos casos y conceptos es cierto, pero que tiende a perderse en organicismos desmedidos y envolventes vegetales-, Campo Baeza la define al modo de Hegel como un elemento vinculado al arte, a la razón y hacer del ser humano, pero sin perder nunca el diálogo con la naturaleza y el emplazamiento que lo circunda.

Intentamos ahondar en este texto en cómo la Arquitectura es algo artificial, un artefacto, un artefacto construido con y por la Razón.

De cómo la Arquitectura irrumpe siempre en la Naturaleza y se coloca en ella como un artificio, como un artefacto. Dialogando con la Naturaleza y poniéndola en valor, cuando la Arquitectura merece la pena. Pero nunca, jamás, imitándola ni fundiéndose camaleónicamente con ella.

La Arquitectura nunca debe copiar miméticamente a la Naturaleza, aunque aprenda de ella y dialogue con ella, aunque a veces se inspire en ella.

Por otra parte, la Arquitectura se construye con materiales procedentes de la Naturaleza. En los tiempos pretéritos, con materias primas tomadas directamente de aquélla, como la piedra o la madera. Posteriormente, con la cerámica o el hierro, fruto de una primera elaboración de elementos que la misma Naturaleza nos da. Y en nuestro tiempo, con materiales que son el resultado de una elaboración más sofisticada de aquellos elementos procedentes de la misma Naturaleza. El vidrio transparente plano o el acero, tienen su origen en la Naturaleza, procedentes de la fusión de las arenas o de la transformación de los minerales de las montañas.⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ ALBERTO CAMPO BAEZA, PRINCIPIA ARCHITECTONICA, PÁG75, ED. MAIREA 2012

Si bien es cierto que es en la naturaleza donde se encuentran todos los materiales que dan lugar a la arquitectura, estos están sometidos cada vez a más procesos tecnológicos de la mano del hombre. Así como en primer lugar las construcciones eran realizadas por lo general mediante piedras y maderas, la arquitectura apunta cada vez más a materiales más tecnológicos y relacionados con la industria. La elección de un emplazamiento y la operación de erigir sobre este una arquitectura llama a la libertad de la que siempre habla Campo Baeza. Y al relacionarse con la Naturaleza no lo hace por mimesis, sino por contraste o diálogo, a través de acciones como la transparencia o elevarse sobre el terreno para contemplarlo mejor.

La arquitectura también es comunicación. Si bien no tan investigado y con componentes como nosotros establecíamos –emisor, mensaje y receptor-, Campo Baeza habla en numerosas ocasiones de transmitir tanto a través de las obras como de los escritos aquellos conceptos que se trasladan a la arquitectura. Uno puede ser muy buen arquitecto, pero si nadie lo conoce, los avances o ideas majestuosas se quedan en el olvido. Es importante comunicar la arquitectura, pero sin caer en el exceso en el que concurren otros muchos arquitectos.

¿Cree usted que la arquitectura, en sus más amplias manifestaciones actuales, está yendo a una tendencia más mediática o intimista?

No me cansaré de insistir en que la arquitectura que me interesa es aquella que tiene la virtud de permanecer, de resistir el paso del tiempo, de pasar por encima de las cuestiones de moda. Me interesa, cómo no, la comunicación. La arquitectura también es comunicación. No hay más que estudiar la Historia. Pero abomino a los que utilizan arteramente los medios. Algunos arquitectos lo hacen y hay parte de nuestra sociedad que confunde arquitectura con espectáculo.⁵⁰⁶

Una publicación de arquitectura no debería ser un catálogo de moda que se renueva para cada temporada. Tampoco se trata de espectáculo, novedades y fanfarria. Campo Baeza, tanto si escribe como si proyecta, lo trata de hacer con la mayor claridad posible, para que las ideas queden patentes en el discurso.

¿Cuál cree que debe ser el papel actual de los medios de difusión especializados, como las revistas de arquitectura?

El comunicar con criterio. Tener criterio claro. En general más que publicaciones con criterio, son como un totum revolutum de fotografías y textos que mandan los arquitectos más espabilados. Algunos estudios de arquitectura se han convertido en productores de noticias y de imágenes para dar satisfacción a esas revistas y gloria, vanagloria, a esos arquitectos. La arquitectura mejor es más silenciosa, como la música callada. Toda la arquitectura de los maestros: Mies, Le Corbusier o Sota es así. No gritan, cantan. Paul Valery en su Eupalinos decía que había edificios mudos, otros que hablan y otros que cantan. Se le olvidó añadir que hay edificios que gritan, que chillan. Muchas publicaciones están llenas de estos edificios chillones.⁵⁰⁷

La arquitectura evoluciona porque existen elementos que varían. Por una parte, la sociedad, los usos y las formas de acometer las funciones. Modifican la forma de comprender la *utilitas* y la *firmitas*, así como también influyen en la *venustas* por consecución.

⁵⁰⁶ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART "EL PRINCIPAL INSTRUMENTO DE UN ARQUITECTO ES LA RAZÓN" 2014, ARQ.COM.PE

⁵⁰⁷ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART "EL PRINCIPAL INSTRUMENTO DE UN ARQUITECTO ES LA RAZÓN" 2014, ARQ.COM.PE

FACTORES DE CAMBIO

Tras el proceso del hombre que se refugia en la cueva, construye la cabaña y concibe la casa, han aparecido nuevos factores que han vuelto a producir cambios cualitativos en esa casa creada por él: factores sociológicos y factores tecnológicos.

Sociológicamente, la relación entre los habitantes se ha abierto. La desaparición del servicio, o su entendimiento como un miembro más de la familia, hace que se abran áreas del espacio habitable. La relación entre los miembros de la familia ha cambiado mucho, aumentando la confianza en detrimento de la jerarquía. Y también la relación con los miembros del exterior, que no tienen ya áreas cerradas en el espacio de la casa. Todo ello lleva en definitiva a una reducción de la privacidad y a una mayor apertura, también del espacio. A todo ello se une, o es precisamente el factor que lo provoca, la reducción de la superficie de las viviendas. Hasta llegar a los límites, ridículos e imposibles, de la que se llamó "vivienda mínima".⁵⁰⁸

Por otra parte los cambios en la tecnología, tanto de los materiales en sí como de su colocación en obra ha permitido el desarrollo y evolución de la Arquitectura. O por decirlo de otra manera, ideas fantásticas han podido ser dadas a luz y puestas en materialidad por ello. No se trata de la tecnología por la tecnología, sino su capacidad para construir ideas, porque el exceso de tecnología puede acabar convirtiendo la arquitectura en un nuevo electrodoméstico que se olvida de su propia esencia.

Tecnológicamente, el cambio y sus consecuencias han sido enormes. El acero y el hormigón armado han otorgado a la estructura una libertad, en horizontal y en vertical, antes impensable. El ascensor hace posible el acceso a esa superposición de planos en vertical. El vidrio plano otorga la transparencia, la continuidad, la luz total. Y el aire acondicionado acude allá donde haga falta. En definitiva, es posible casi todo.⁵⁰⁹

En último lugar queremos observar que piensa Campo Baeza de la sostenibilidad. Frente a alguna tendencia del momento que trata de imponer la máxima eficiencia energética –que en sí no es mala ni para la arquitectura ni para el hombre–, lo que resulta en la mayoría de los casos en soluciones trilladas y copiadas, Campo Baeza remite a la idea y a la razón en la capacidad de ordenar el edificio de tal forma que en su esencia y por sí mismo, sea además sostenible. Es cierto que quizás los edificios de Campo Baeza no sean los más sostenibles –tampoco se ha realizado ningún estudio sobre la sostenibilidad en los edificios de este arquitecto que nosotros conocemos–, pero tampoco realizan acciones proyectuales irresponsables que dañen al bienestar de los usuarios.

Entiendo por SOSTENIBILIDAD algo tan sencillo como el intentar hacer las cosas con LÓGICA, con SENTIDO COMÚN y con espíritu de SOBRIEDAD
PENSAR en vez de NO PENSAR
AHORRAR en vez de DERROCHAR
ARREGLAR en vez de CAMBIARLO TODO⁵¹⁰

Decíamos que queríamos comparar nuestras investigaciones con el pensamiento y obra de Campo Baeza. Hasta ahora hemos estado viendo el pensamiento, ilustrado por algunos ejemplos de sus obras. Hemos considerado interesante insertar una tabla que estudia lo que Campo Baeza dice de sus obras

⁵⁰⁸ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG56-57, ED NOBUKO 2000

⁵⁰⁹ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG56-57, ED NOBUKO 2000

⁵¹⁰ ALBERTO CAMPO BAEZA, APRENDIENDO A PENSAR, PÁG104, ED NOBUKO 2008

respecto a la arquitectura y sobre todo, respecto a la belleza cuando la nombra. Así, y dada la variedad de tipología que se da entre edificio residencial –y sobre todo teniendo en cuenta que la mayoría de proyectos de Campo Baeza son unifamiliares- y edificio público, hemos decidido para mejor lectura de los datos separarlo en dos tablas independientes. En ellas se podrá estudiar de forma sintetizada la relación del proyecto con la idea, si está construido o no, así como su relación con los parámetros de luz, gravedad, historia y belleza.

Tabla de edificios residenciales:

AÑO	PROYECTO	LUGAR	IDEA	CT	LUZ	MATERIAL	MEDIDAS	ESTEREOTÓMICO /TECTÓNICO	HISTORIA	BELLEZA
2014	CASA DEL INFINITO	Zahara (Cadiz)	Plano horizontal de arena, para extasiarse ante el mar	Sí		Piedra lumaquela. Vidrio opaco blanco.	Caja de 20x12m y dos plantas. Plataforma de piedra de 20x40m			
2013	TORRE ALMINAR	Dubai	Prisma blanco traslúcido. Terrazas "jaimas"	No	Sólida cuando no hay cerramiento traslúcido, difusa si lo hay	Fachada vidrio traslúcido. Interior, grandes vidrios.	Profundidades: Terraza 2,5m; Dormitorios 5m; Servicios 2m; Circulaciones 1,5m. Transversal 6m,3m para dormitorios	-	Un gran alminar	la torre más bonita del mundo, utilizando la razón como principal instrumento.
2012	ANEXO A LA CASA TUREGANO	Madrid	Pequeña caja blanca	Sí	Horizontal en testeros. Vertical en lucernario. Contrapunto.	Mismos acabados que la Casa Turegano	10x5x3m	-	Continuidad con Casa Turegano	-
2011	VIVIENDAS PARA JÓVENES	Córdoba	El huevo de Colón	No		Cerámica blanca reforzada con fibra de vidrio	Habitáculos de 4x10m			
2009	CASA RUFO	Toledo	Horizonte lejano. Podio + Pallo. Perforación de Patios	Sí. SW		Hormigón. Vidrio.	Podio longitudinal de 6m de anchura y 3m de altura.	Arquitectura tectónica sobre arquitectura estereotómica.		
2008	CASA OLNICK SPANU	Garrison (New York)	Plataforma que subraya el paisaje	Sí. SW		Paredes de hormigón. Suelo de travertino. Pilares de acero. Vidrio transparente.	122pies largo x 54 pies de ancho x 12 pies de alto. Cubierta de 100pies de largo x 40 pies de ancho. Caja de vidrio de 94pies de largo x 25pies de ancho.	La pieza tectónica sobre la pieza estereotómica.	Farnsworth	
2008	CASA MOLINER	Zaragoza	Casa para soñar, vivir, morir	Sí. SW	Luz difusa en biblioteca.	Suelo y paredes de hormigón (blanco). Grandes vidrios traslúcidos		La cueva y la cabaña.		
2007	VIVIENDAS EN PLAZA FALLA.	Cadiz	Completar el espacio entre tres edificios públicos, con fachada acorde.	No		Contraventanas de mármol blanco de Macael, de una pieza. Igual que zócalo. Fachada enfoscada en blanco.	Huecos verticales para acentuar la verticalidad.			
2005	CASA DBJC	Conil (Cadiz)	Espacios horizontales	Sí	Todo abierto y cubierto, como una gran sombra	Losas de hormig Vidrio. Pilares metálicos blancos. Suelo piedra caliza				
2005	CASA CHAPOUTOT	Essaouira	La casa de la sombra. La casa de los patios.	No			Losas de hormigón blanco de 12m de largo. Trama pilares cilíndricos de 6x6m.			Panorámicas de gran belleza
2005	CASA GUERRERO	Vejer (Cadiz)	Penumbra luminosa construida	Sí SW	Casas llena de luz y de sombra bien acordadas.		Tapias de 8m de alto. Rectángulo de 33x18m. Banda central cubierta de 9x18m Cuadrado central 9x9 levantado hasta 8m de altura.			
2001	CASA MERIGÓ		División padres/hijos en dos	No		Hormigón visto y vidrio. Arriba dos cajas muy				

AÑO	PROYECTO	LUGAR	IDEA	CT	LUZ	MATERIAL	MEDIDAS	ESTEREOTÓMICO /TECTÓNICO	HISTORIA	BELLEZA
			bloques alrededor de un patio			cerradas con paneles de chapa de acero inoxidable mate				
2000	CASA ASENCIO	Chiclana (Cádiz)	Concatenación de espacios doble altura en diagonal.	Sí	Luz diagonal	Luz, material principal. Acabados blancos.	Cuadrado dividido en cuatro partes.			
2000	CASA DE BLAS	Sevilla La Nueva (Madrid)	Caja tectónica sobre caja estereotómica	Sí SW		Caja de hormigón. Caja de vidrio. Patio acero pintado de blanco.				
1999	CASA PINO	-	Casa pequeña con espacios articulados para parecer grande	No	Luz diagonal		Solar 12x8m. Banda edificación solo 4x8m en centro.			
1997	CASA TOM FORD	-	Cuatro cajas tensadas por la luz.	No	Luz diagonal. Luz horizontal. Luz vertical.	Adobe				
1995	VIVIENDA SOCIAL	Ibiza	Sentido común, sencillez ct.	No	Luz diagonal		90m2 útiles.			
1992	4 VILLAS	Argel	Trabajo espacial de Turegano.	Sí	Luz diagonal					
1992	CASA GASPAR	Vejer (Cádiz)	Hortus conclusus	Sí SW	Luz horizontal y continua	Color blanco.	Patio 18x18m. Tapias 3,5m de altura. División en tres partes iguales. La cubierta del espacio central 4,5m altura			
1992	CASA JANUS	Reggio Emilia (Italia)	Espacio diagonal con luz diagonal	Sí	Luz diagonal		Dos espacios a doble altura conectados de misma dimensión en planta y sección.			Concurso internacional: la casa más bella del mundo.
1991	CASA GARCÍA MARCOS	Valdemoro (Madrid)	Caja abierta al cielo más prisma blanco	Sí	Luz diagonal Luz horizontal		Solar de 15x21m Prisma rectangular de base 8x14m			
1990	CASA DALMAU	Burgos	Base estereotómica más elemento tectónico	No		Caja estereotómica de piedra. Elemento tectónico acero y vidrio.				
1988	CASA TUREGANO	Pozuelo (Madrid)	Cabaña blanca y cúbica	Sí SW	Luz diagonal	Color blanco				
1988	VIVIENDA SOCIAL "LA VIÑA"	Madrid	Espacio unitario continuo	Sí	Luz horizontal					

Tabla de edificios públicos:

AÑO	PROYECTO	LUGAR	IDEA	CONS	LUZ	MATERIAL	MEDIDAS	ESTEREOTÓMICO /TECTÓNICO	HISTORIA	BELLEZA
2012	ARENA STADIUM	Zurich	Belvedere	No	Luz difusa, tanto durante el día como por la noche.	Cajas de hormigón. Cajas de policarbonato blanco traslúcido		Caja tectónica sobre plataforma estereotómica.	Escenografía de escalinatas de Adolph Appia	El estadio más hermoso del mundo que funciona a la perfección
2012	CLUB NÁUTICO	Sotogrande (Cadiz)	Una pequeña gran obra	No		Plataforma acero galvanizado pintado en blanco. Placas alveolares de hormigón. Estructura tubos metálicos galvanizada. Policarbonato celular blanco traslúcido u opaco. Cerramiento de vidrio laminado.	Trama de la estructura 2,50x5,00x2,50m			Arquitectura elemental que encuentra la belleza en la lógica, las proporciones y la escala.
2012	CENTRO CULTURAL	Cobquecura (Chile)	Trama sencilla de 4x4m	En progreso		Hormigón, vidrio y madera.	Plataforma 24x24m. Espacio multifuncional 12x12m. Pieza servicios 4x12m. Torre 4x4m.			Paisaje con la belleza de la desolación, del desierto, del infinito.
2012	CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE LA NATURALEZA II	Lanzarote	Plano horizontal oscuro	En progreso		Hormigón	Superficie 90x90m			
2012	OFICINAS PARA LA JUNTA DE CASTILLA LEÓN	Zamora	<i>Hortus conclusus</i>	Sí SW		Piedra, vidrio.	Piedra y vidrio con la máxima dimensión de la industria.			
2011	MIA MAGAZZINO DE ARTE ITALIANO	Garrison (New York)	Sin info en web	No						
2010	OFICINAS PARA BENETTON	Samara (Rusia)	-	En progreso		Estructura hormigón visto gris claro. Contraventanas de mármol blanco en piezas móviles.	Trama de 7x6m			
2009	ENTRE CATEDRALES	Cadiz	Plano horizontal frente al mar	Sí SW		Aceros pintados en blanco. Suelo de mármol.				Pieza de arquitectura bellísima,... capaz de permanecer en la memoria de Cádiz
2009	MUSEO DE LA MEMORIA ANDALUCÍA	Granada	La transmisión del mensaje	Sí SW			Edificio podio de 60x120 de tres plantas de altura. Dimensiones del patio elíptico son del Palacio de Carlos V.		Patio del Palacio de Carlos V. Continuidad con Caja Granada	Querriamos hacer "el más hermoso edificio"...
2009	PORTA MILANO	-	Un sueño hecho realidad. Una nube.	No	Luz sólida en medio de luz difusa.	Doble piel de vidrio blanco traslúcido.	Caja traslúcida de 60m de largo, 30m de ancho y 45m de altura.			Querriamos hacer el espacio más bello del mundo.
2008	CASTILLO SAN SEBASTIAN	Cádiz	Como la cubierta de un barco	No		Plataforma horizontal de hormigón armado	Plataforma al nivel más alto de la fortificación.			
2007	CENTRO DE DÍA PARA BENETTON	Treviso	Una caja abierta al cielo	Sí SW	Luz sólida.		Caja cuadrada formada por nueve cuadrados. Cuatro patios.			
2006	ESCUELA PÚBLICA	Montecarmelo (Madrid)	-	No	Luz homogénea de norte para aulas	Piezas ligadas a la tierra en hormigón gris visto. Pieza longitudinal de				

						P1 panel GRC blanco					
2006	MUSEO MONTENMEDIO	Cádiz	-	No							Muro romano de Pescile. Sombra en verano en cara norte, sol en invierno en cara sur.
2005	PLAZA PÚBLICA Y CUATRO TORRES	Chiclana (Cádiz)	Cuatro columnas, como dos puertas.	No				Torres de 60m de altura y 16m de diámetro.			
2004	BODEGA	-	Bodega sencilla	No		Simple caja metálica.					
2004	IGLESIA DE LA ASCENSIÓN	Sevilla	Espacio de luz y sombra, de calma y paz.	No	Luz diagonal	Blanco					
2003	SEDE GRUPO SM	Boadilla Del Monte (Madrid)	Un gigante de acero tumbado	Sí SW		Gran podio de hormigón. Estructura metálica, cerramiento acero inoxidable				Caja ligera tectónica sobre caja pesante estereotómica	
2002	OFICINAS SALUD PÚBLICA	Almería	Paralelepípedo rectangular de piedra	Sí	Contraventanas de piedra para regular la luz	Gran caja de piedra	Solar de 40x8,5m			En azotea, belvedere sobre la ciudad y el mar.	
2002	MUSEO MERCEDES BENZ	-	Idea de movimiento. Traza helicoidal	No		Hormigón visto y vidrio.				Podio sobre el que se sitúa el helicoide.	
2001	OFICINAS CENTRALES EMT	Madrid	Polifemo	No		Podio de hormigón. Acero y vidrio para oficinas					
2001	CAJA GRANADA	Granada	Impluvium de luz	Sí SW	Luz sólida a través de lucernarios. Reflejos en alabastro. Brisesoleil fachada sur, matizando. Fachada norte, luz homogénea.	Hormigón, piedra, luz.	Trama de hormigón armado de 3x3x3m				Dimensión de las columnas de la catedral de Granada.
2000	PLAZA DE LA CATEDRAL	Almería	Arquitectura "sin arquitectura"	Sí		Suelo mármol de Macael. 24 palmeras como columnas					
2000	TORRE TELEFÓNICA	Madrid	Matrix	No		Estructura de acero. Podio pétreo	Altura 350m. Trama 12x12. Plantas de 60x60m				
1999	CUARTO REAL SANTO DOMINGO	Granada	Una mezquita blanca	No	Luz diagonal	Estructura hormigón	Entramado hipóstilo sobre trama de 6x6m				Temas de tradición arábigo-andaluza
1998	CENTRE BIT	Inca, Mallorca		Sí SW		Muro de piedra de Marés. Pavimento de travertino. Pilares metálicos cilíndricos blancos.	Solar triangular. Trama ortogonal de 6x6			Elementos livianos tectónicos sobre base pétreo estereotómica.	
1998	COLUMBARIUM	Cádiz		Sí	Luz vertical	Cal blanca, mármol blanco de Macael y luz de Cádiz.					
1995	BIBLIOTECA EN UNIVERSIDAD DE ALICANTE	Alicante	Hombre, libro, luz.	No	Luz de norte.		Solar 126x66m. Doble crujía de 7m cada una.			Basamento de piedra estereotómico, última planta cajas tectónicas.	
1993	FILARMÓNICA	Copenhague	Belvedere al borde del canal	No		Granito gris, madera de haya danesa, acero y vidrio.				Elementos tectónicos sobre basamento estereotómico.	
1992	BIBLIOTECA PÚBLICA	Orihuela, Alicante		Sí	Luz que vibra	Piedra, acero, vidrio.				Elemento tectónico que pone en valor la	

								caja estereotómica que lo acoge.		
1992	ESCUELA PÚBLICA DRAGO	Cadiz	Gran fachada blanca sobre el mar	Sí	Luz sólida y diagonal.			Rectángulo de 10x38m		
1991	EDIFICIO DE AULAS	Velilla		Sí	Luz diagonal.	Prisma blanco. Ventanas. Pavés.				
1991	CENTRO CULTURAL	Villaviciosa De Odón, Madrid	Gruyere	No		Granito gris		Caja tectónica dentro de caja estereotómica.		
1988	EDIFICIO DE AULAS	Loeches, Madrid		Sí		Muro de piedra. Pavés.			Continuidad con el entorno	
1985	ESCUELA PÚBLICA	Madrid		Sí	Luz sólida de sur	Ladrillo, pavés.				
1984	PABELLÓN DE ESCUELA	Madrid		Sí		Hormigón armado	Tres plantas, rectángulo de 16x12m			
1984	CENTRO DE PRESCOLAR	San Sebastián De Los Reyes		Sí		Ladrillo, pavés.				
1983	ESCUELA PÚBLICA	San Sebastian De Los Reyes		Sí						
1982	CENTRO DE DÍA	Aspe, Alicante	Caja blanca de espacios luminosos	Sí	Luz horizontal y vertical.	Blanco. Pavés.				
1982	CENTRO DE DÍA	Onil, Alicante		Sí		Edificio Blanco				
1982	CENTRO DE DÍA	Crevillente, Alicante		No		Edificio Blanco				
1981	AYUNTAMIENTO	Fene, La Coruña		Sí		Edificio Blanco				

Pasamos ahora a tratar de relacionar todo lo estudiado en la definición de la arquitectura de Campo Baeza con aquellos puntos que hemos estudiado en partes anteriores de la Tesis. Encontrábamos la importancia de la individualidad –debido a que los filtros o dimensiones de cada persona se han conformado de forma diferente en función de su historia- de cada ser frente a la belleza. En relación con esto encontramos la forma en que Campo Baeza también realiza sus proyectos de forma individual, con ideas que son respuestas a cada uno de los proyectos y requisitos concretos.

Para ello es preciso distanciarse de la moda. Esta cuestión también la observábamos nosotros. Estas modas son pasajeras y temporales, llevan más al error que a la virtud. Se ensalzan valores que a la mañana siguiente están en la papelera, dominados por hábitos de consumo voraces y cambiantes.

En un artículo habla Campo Baeza de haber concursado junto a Antonio Miranda para el proyecto de la Casa Turégano, y parece que ambos están de acuerdo en un punto importante, en la necesidad de la búsqueda de la arquitectura poética. Frente a la arquitectura prosaica que coloniza las ciudades sin decir nada y donde habitan la mayoría de las personas o las arquitecturas del espectáculo, artísticas, Campo Baeza comprende perfectamente que la verdadera arquitectura, la honesta, es aquella que busca la poesía en el aire, a través de la luz y la gravedad, de la sencillez y del silencio.

Definíamos la belleza como la materialización sensible de la idea que impone orden. Aquí hacíamos referencia a Platón y Hegel. Campo Baeza también está influido por la idea. Este elemento de génesis es indispensable para la arquitectura, y por lo tanto, para llevar a la belleza.

Porque sin decirlo, Campo Baeza entiende la arquitectura como un arte. Se ajusta a nuestra definición tomada de Tatarkiewicz como “actividad humana consciente” que lleva a poner la razón al servicio de la misma. Se trata de representar arquitectura, como si de música, pintura o escultura estuviéramos tratando, pero con la esencia propia. La arquitectura como arte es la que tiene poder de dotar de

significado a la materia a través de los conceptos de los que se empapa. Además como arte, debe poder realizarse desde la libertad y radicalidad que reclama Campo Baeza.

Aprendíamos de Zevi que la arquitectura moderna posibilita un mayor rango de elecciones. De ahí la posibilidad de errar mayor. Sin embargo Campo Baeza no se turba frente a esta realidad, ni frente a las tendencias. Toma una o dos ideas –como dice Gabriel Ruiz Cabrero de él- que responden de forma maravillosa a las necesidades, al programa, al lugar. Es una arquitectura esencial lo que el pregona, dotada de el mínimo número de elementos pero sin caer en el minimalismo.

Similar a Kahn, busca aquello que ese proyecto quiere ser. A lo que reclama su localización y programa. Encerrándose si el entorno es adverso o mostrando la máxima transparencia para incorporar un paisaje maravilloso al interior de la arquitectura. Esto le permite jerarquizar lo esencial, destilarlo y ponerlo en obra.

Al igual que Araujo entiende que la arquitectura es un arte para servir a los hombres. Para hacerlos felices. Servicio que no servilismo. Así estas ideas construidas tiene la capacidad de emocionar la dimensión intelectual del que la habita. A través de esas ideas construidas, repletas de conceptos, que son dadas a luz y comprendidas por la razón. Advertíamos también de que no todo el mundo está preparado para esta arquitectura.

Por eso defendíamos el contextualismo y la necesidad de contar con todas las variables para tener una mejor comprensión de la belleza. Campo Baeza apuesta por el arquitecto humanista que también domina más cuestiones que la mera arquitectura –que no es poco-. Realmente esto no está bien expresado. La arquitectura es mucho más que arquitectura. Construye sociedad, cultura, ciudad. Tiene relación con la economía, con la naturaleza, con la historia, con la física. A todo esto hay que prestar atención en relación con la arquitectura.

Defendíamos que el objeto tiene unas características esenciales o valores. Estos son los que pueden llegar a hacerlo bello. Objetos con medida, con ideas y conceptos materializados. De ahí la importancia de la continuación con Vitruvio, que tanto Campo Baeza como nosotros observamos, para que la arquitectura bella sea en primer lugar arquitectura.

La teoría es la base de la práctica. Sin conceptos no se puede poner en pie la verdadera arquitectura. Tampoco sin historia, concepto humanístico que cobra tanta importancia en Campo Baeza.

Este arquitecto también llama al tiempo. Tanto para crear como para degustar la arquitectura, como hacíamos nosotros. Esta cuestión tiene relación con los conceptos noesis y noema de Husserl. Es preciso experimentar la arquitectura, pero también dedicarle momentos noemáticos donde pueda asentarse en nuestros pensamientos, en nuestra mente, para meditar la belleza.

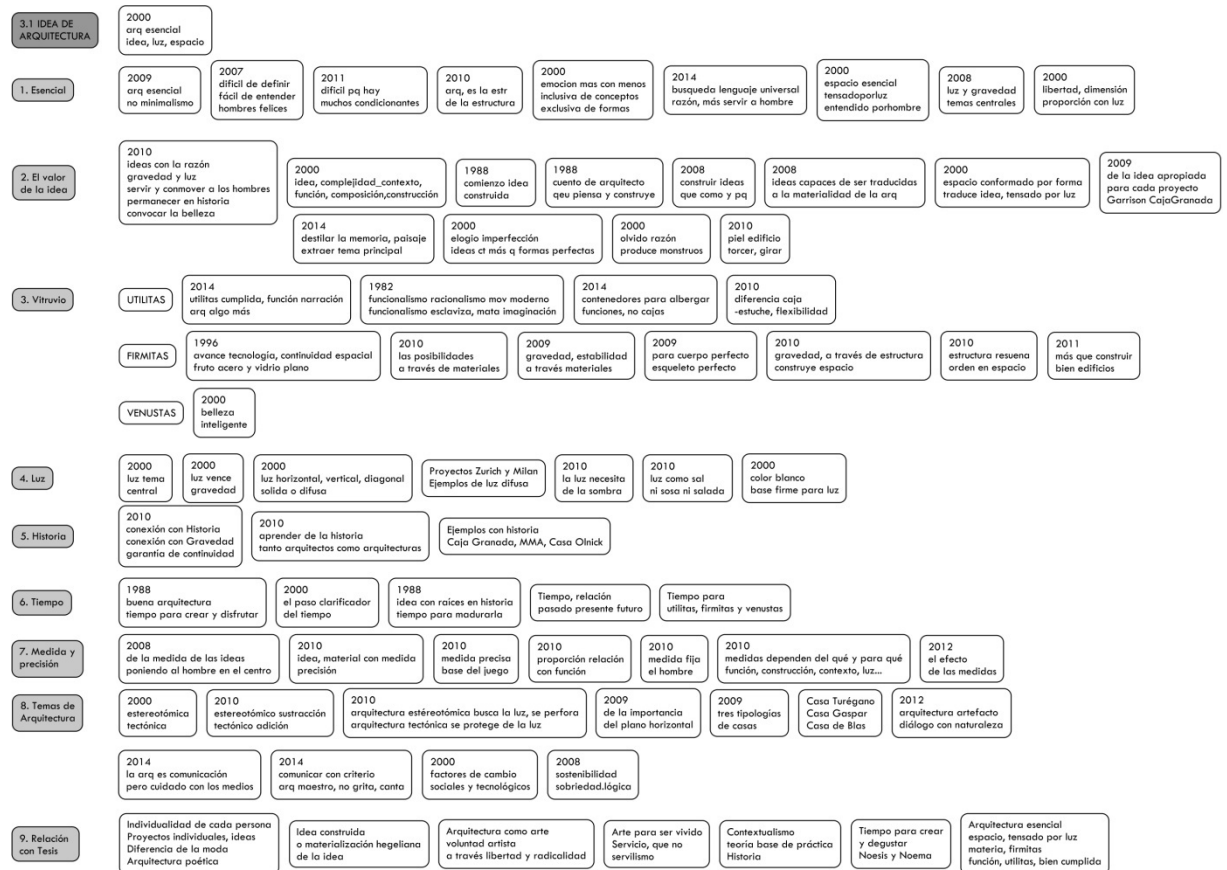
Como elementos esenciales para la arquitectura nosotros nos decantábamos por el trídico espacio, materia y función. Vinculados a estos aparecían la luz, el entorno, la estructura y la forma; así como veíamos la importancia del tiempo tanto para la arquitectura como para la belleza. Campo Baeza lo enfoca de una forma distinta. Sitúa como temas centrales la luz –que construye el tiempo- y la gravedad –que construye el espacio-. De esta forma, al tomar la luz en ella aparece relación con el espacio y con la materia, así como con la función. Considerar la gravedad construye el espacio a través de la estructura, lo dota de orden. El entorno y la historia aparecen como objetos de análisis fundamentales para Campo Baeza, para aportar esas ideas construidas que nosotros también consideramos que deben aparecer en la génesis de cualquier proyecto.

El espacio queda tensado por la luz en la arquitectura de Campo Baeza. De esta forma, lo mueve, lo transforma. Aparecen las diagonales, las compresiones y densidades apropiadas para cada parte del programa. El espacio no tiene precio. De esta forma vemos que responde a las características que primábamos para el espacio contemporáneo: libertad, fluidez, cadencia, abstracción y densidad.

La materia queda envuelta en el desarrollo de la *firmitas*. A la materia, que construye las ideas, Campo Baeza le concede una especial importancia. En la realidad, a través de los detalles y encuentros entre los diferentes materiales, entre estructura y elementos no portantes. A nivel teórico, en el abrazo a los conceptos estereotómico y tectónico, que le llevan a emplear el tipo de materia y estructura concretos para responder a los mismos. Hemos demostrado también que Campo Baeza no es solo blanco. Emplea el mínimo número de elementos y emplea el blanco como lienzo para luz, pero no deja de utilizar mármoles, vidrios, hormigones y aceros cuando mejor responden al proyecto.

La función bien resuelta, que haga felices a los hombres. Campo Baeza también descubre en la *utilitas* una cuestión esencial de la arquitectura, una necesidad a la que responder. La arquitectura actúa como un arte para ser vivido –como decía Araujo–, como marco para la vida de las personas.

Al final apreciamos en el pensamiento y obra de Campo Baeza la relación entre emisor, mensaje y receptor. Las ideas construidas convierten al arquitecto en el emisor de la arquitectura. Sin ideas, no puede haber arquitectura, no se emite mensaje alguno. Este mensaje queda patente en la obra arquitectónica, que puede leerse a través de su relación la luz y la gravedad, con los conceptos que le aportan orden y que están inscritos en ella. Finalmente, dado que la arquitectura está al servicio de los hombres, el receptor percibe estas cualidades y valores esenciales –o no, ya veíamos aquí la importancia de la dimensión intelectual para alcanzar a comprender la arquitectura poética–, los disfruta y los vive.



3.3 PROCESO DE LA ARQUITECTURA

El proyecto se genera y se resuelve y se desarrolla en la cabeza. Construimos ideas, y las ideas no se generan con los pies, aunque algunos se empeñen en hacerlo con tasmañas extremidades. Luego vienen las formas, los dibujos y las maquetas con los que seguir analizando y confirmando la validez del espacio proyectado. Los haremos con las manos en eso que he llamado tantas veces pensar con las manos. Todo ello constituye un investigar sobre el espacio arquitectónico. Porque esta labor proyectual es una verdadera labor de investigación. Claro que los medios informáticos facilitan la necesaria precisión que exige la arquitectura en los planos de un proyecto de ejecución. Y que la corrección de esos planos se facilita, y que su reproducción también. Los medios informáticos ayudan eficazmente a la traducción de las ideas y de los dibujos en planos precisos.

CONSTRUIR

La construcción todavía debe cambiar respecto a la manera primitiva, sí primitiva, con la que todavía se ponen en pie los edificios. Y aunque sigan siendo imprescindibles las manos, desde el primer momento de la concepción de la idea deberíamos reclamar en esta fase unas manos más expertas. No es correcto que los automóviles se construyan con la tecnología más en punta, con robots, mientras nuestras casas se siguen construyendo con *pastasciutta*.⁵¹¹

Campo Baeza entiende el desarrollo de la arquitectura como un proceso completo. No basta solo con una idea. El proyecto debe trabajarse, partiendo de una idea elaborada como una síntesis frente a las necesidades del proyecto, del emplazamiento. El desarrollo proyectual debe acometerse como una labor de investigación, y no como una copia y reutilización de convenciones de diseño establecidas. Pero luego tiene que llevarse a cabo a través de la construcción –donde remarca la necesidad de evolucionar tecnológicamente, como defiende en algunos de sus proyectos, no solo en los materiales sino incluso en la forma de alzar los edificios-, y finalmente, debe vivirse bien en ese edificio, siendo importante la experiencia y el habitar dentro del mismo.

Frente a la contemporaneidad que muestra que todo vale en arquitectura y que cualquier formalismo –torcido, girado o inclinado- puede construirse, Campo Baeza llama a la serenidad. Ya hemos visto anteriormente que tipos de ideas son con las que trabaja y como estas hacen frente a las “ideas felices” de algunos arquitectos que posteriormente son problemáticas e ilógicas:

...no toda ocurrencia es una idea⁵¹²

Antes de pensar, de idear, hay que analizar tanto el proyecto como el emplazamiento. No es lo mismo una vivienda que un auditorio. Cada uno tiene unas necesidades a resolver, un programa. A su vez, cada emplazamiento es único: en un casco histórico, en una colina o en el extrarradio de una ciudad. Precisa de una construcción concreta. A estas cuestiones debe responder la idea, y por este camino se alcanza –mediante el lenguaje de la arquitectura- una respuesta precisa a estas necesidades, una idea válida para ese proyecto y emplazamiento concreto.

La idea es el qué se quiere hacer. Una idea en arquitectura debe además ser capaz de ser construida porque si no, no es válida. En arquitectura a una idea se llega, no se tiene. Se llega como resultado de una operación de síntesis de múltiples ingredientes: el lugar, la función, la construcción, la economía, la

⁵¹¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, POETICA ARCHITECTONICA, PÁG63, ED. MAIREA 2014

⁵¹² ALBERTO CAMPO BAEZA, VIDEO “CULTURAL CENTER COBQUECURA”,2011

normativa etc. Se diría que, como con el buen vino, se trata de una larga destilación.⁵¹³

Y se reitera continuamente sobre el valor de las ideas. A pesar de que podamos decir que Campo Baeza sigue una línea bastante clara, cada proyecto tiene sus propias cuestiones, su idiosincrasia. La sencillez de la respuesta sigue presente, la claridad de la idea, pero cada uno tiene valores concretos: de idea, de materialidad, de diseño. No vale café para todo —a pesar de que muchos arquitectos así lo hagan—.

No existe una arquitectura universal que valga para todo: la arquitectura dialogará siempre con el paisaje, dialogará con la temperatura, con la cultura, con la naturaleza⁵¹⁴...

La arquitectura se resuelve con tiempo. Se proyecta con calma, con tranquilidad. De ahí que Campo Baeza exija libertad para poder proyectar, para obtener la mejor respuesta posible al proyecto concreto.

Yo la única exigencia que pongo es libertad a la hora de proyectar, evidentemente recibiendo un programa en un sitio concreto, con todos los datos, no para hacer un capricho, sino para resolver un problema, para plantear un tema. Pero que alguien podría decir: este señor está loco, porque para una casa dedica un tiempo fuera de lo normal.⁵¹⁵

Las tres familias de viviendas con las que suele trabajar Campo Baeza son respuestas concretas a cada emplazamiento concreto —o en este caso similar—. Son proyectos parecidos, pero no idénticos. En cada uno, varía el programa y las conexiones que se establecen, el tipo de paisaje, el presupuesto. Por eso, a pesar de que se puedan agrupar en familias, cada vivienda es una respuesta concreta y única.

Una casa patio abierta al cielo, cerrada a un entorno inmediato que no es agradable. Otra casa que está en la cima de una colina con paisaje de un horizonte lejano. Y otra casa con una conjunción de espacios, con una conexión de dobles espacios, creando espacios diagonales que pueden interesar, y con un entorno que es grato pero tampoco es algo extraordinario.

La casa patio es una casa que atrapa al cielo, que se abre al cielo. No son prisiones. Son el hortus conclusus, es un huerto encerrado. No es una frase añadida sino que aquello es real.

Dentro del segundo grupo está la casa de Blas, una operación muy sencilla que evidentemente no tiene que ver con las casitas que hay alrededor que son repugnantes hablando claramente. Está encima de una colina y tienes un horizonte lejano con unas montañas. Lo que haces es crear un belvedere, haces una plataforma para ver el paisaje maravilloso. Esa plataforma para consolidarla necesitas construir un podio. En ese podio adentro lógicamente pones las habitaciones de la "vida animal" más cerradas. Y arriba sobre el podio te pones a mirar y a pensar. Y como hace falta cubrirse porque hay lluvia y hay nieve haces la cubierta. Y como hace frío pones la caja de cristal. Evidentemente para esto que parece tan fácil, se deben acordar esos ingredientes con las proporciones.

⁵¹³ ALBERTO CAMPO BAEZA, POETICA ARCHITECTONICA, PÁG56, ED. MAIREA 2014

⁵¹⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART "ARQUITECTURA CON DIEZ MINUTOS DE REPOSO" 2013, THEBOREVIEW.COM

⁵¹⁵ ALBERTO CAMPO BAEZA, ENTREVISTA POR INES MOISSET" 2012, ARQUITECTURACRÍTICA.COM.AR

La casa Gaspar y la casa Guerrero pertenecen a la tercera familia. Son casas muy sencillas con patio adelante y patio atrás. Que tampoco son tan originales son interpretaciones porque es claro que en este caso hay una admiración y una devoción en el caso mío por Barragán.⁵¹⁶

Al final, cada tipo de vivienda es una respuesta al emplazamiento concreto.

No se puede empezar a trabajar sin conocer perfectamente el sitio, el paisaje, la naturaleza o la ciudad donde se localiza el proyecto. La arquitectura no debe ser nunca algo cruel o impuesto. Hay un diálogo de la pieza arquitectónica con el lugar. Si un lugar es hermosísimo, uno se abre. Si uno tiene el horizonte lejano, uno puede abrirse de otra manera. Si el lugar es feo, uno se cierra, siempre manteniendo un diálogo aunque cada vez sea de manera distinta.⁵¹⁷

La luz, tal vez el elemento al que más consideración le tiene Campo Baeza, es al final un ingrediente más dentro de la arquitectura. No se puede hacer arquitectura solamente con luz. Esta tiene que estar ordenada a través de la idea, en la búsqueda de la belleza, en la consecución de la verdadera arquitectura.

¿Cómo trabaja con la luz cuándo se enfrenta a un nuevo proyecto?

Comienzo, como para cocinar, poniendo todos los ingredientes ordenados encima de la mesa: la Función, el Lugar, las Medidas, los Materiales, y la LUZ. Y busco obstinadamente una IDEA capaz de responder adecuadamente a todo ello. Una IDEA capaz de llevarnos a la BELLEZA. A una BELLEZA que sea, como proponía Platón, esplendor de la VERDAD. Sigo pensando que la UTILITAS, la FIRMITAS y la VENUSTAS vitruvianas siguen siendo válidas. Tan válidas y tan universales en el espacio y en el tiempo como el hombre para el que hacemos la arquitectura. Buscar y encontrar la IDEA es como una operación de DESTILACIÓN de todos aquellos ingredientes.⁵¹⁸

Al final las buenas ideas beben de la Memoria. La buena arquitectura, la que merece la pena y es poética, sabe continuar con aquellos valores positivos que el ser humano ha alcanzado a lo largo del tiempo.

Mucha gente confunde la creación artística, lo artístico, con el gesto audaz, la invención ingeniosa o la forma caprichosa. Muy al contrario, la verdadera creación artística, y la Arquitectura lo es, requiere de una enorme cantidad de conocimientos previos que exigen sabiduría y tiempo por parte del arquitecto. Sabiduría que radica en la Memoria.⁵¹⁹

Y de la idea a la construcción. No solo se trata de definir lo que se va a construir sino tener la capacidad de poder materializarlo. Primero con el dibujo, con las maquetas que van afinando esas ideas. Y finalmente construyendo esa idea que entrará en relación a través de la realidad con la luz y la gravedad.

PENSAR. Pensar y construir.

Pensar el QUÉ. Y CÓMO construirlo. Pensar sin saber cómo: pensamientos vanos. Construir sin saber qué: formas vacías.

⁵¹⁶ ALBERTO CAMPO BAEZA, ENTREVISTA POR INES MOISSET" 2012, ARQUITECTURACRÍTICA.COM.AR

⁵¹⁷ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART "ARQUITECTURA CON DIEZ MINUTOS DE REPOSO" 2013, THEBOREVIEW.COM

⁵¹⁸ ALBERTO CAMPO BAEZA, ART "LA LUZ ES EL TEMA" 2014, REVISTADIAGONAL.COM

⁵¹⁹ ALBERTO CAMPO BAEZA, PRINCIPIA ARCHITECTONICA, PÁG48, ED. MAIREA 2012

La IDEA es el QUÉ se quiere hacer. Dando respuesta a las cuestiones del contexto, de la Historia, de la función. Con el hombre como centro. La CONSTRUCCIÓN es el CÓMO materializar aquellas ideas. Geométricamente con la Composición, con los espacios proporcionados con la escala. Físicamente con la Construcción, con los materiales acordados con las estructuras. PENSAR: idear construcciones. CONSTRUIR: levantar ideas.

La ARQUITECTURA es siempre IDEA CONSTRUIDA.

DIBUJAR. Con el dibujo como instrumento de transmisión. Con trazos expresivos para trasladar las ideas al papel. Con trazos precisos para concretar su construcción al ejecutor.

La LUZ y la GRAVEDAD como temas centrales de la ARQUITECTURA. La LUZ que construye el TIEMPO. La GRAVEDAD que construye el ESPACIO.

La LUZ que tensa el espacio para el hombre y la GRAVEDAD que tensa la construcción.

La LUZ con su capacidad inefable de vencer a la GRAVEDAD.⁵²⁰

La construcción es la interpretación de la arquitectura. Una partitura puede contener una música maravillosa, pero sin el instrumento preciso para poder tocarla no se lleva a realidad, a representación. Y una vez construida, Campo Baeza nos cuenta que la luz hace que esa arquitectura vibre.

Pues en arquitectura, tras la idea concebida, como una construcción mental, y tras su desarrollo detallado en lo que los arquitectos llamamos proyecto de ejecución, la interpretación de la pieza es precisamente su construcción material, su puesta en pie. Es esta construcción material una verdadera interpretación de aquella idea primera.

Construcción material que tampoco es una puesta en pie mecánica de aquel proyecto de ejecución. El atento seguimiento de las obras hace que el arquitecto siga afinando todavía más si cabe el organismo arquitectónico.

...

En el caso de la música es fácil hacer la distinción entre la construcción, el afinado y el tocado del instrumento.

En el caso de la arquitectura, es la construcción física, material, lo que consideramos como interpretación de aquella primera idea.

Y luego la luz, como el aire en la música, atravesará el espacio creado por el arquitecto para que suene. Y, como si de un milagro se tratara, cuando la luz llega, se produce ese poder como tocar el tiempo, algo que pareciendo inasible, está a nuestro alcance y nos pone el corazón en un puño. Suspender el tiempo, dicen los poetas. Que la luz construye el tiempo no es una frase acertada para un texto pedagógico. Ese milagro espacial es una realidad tangible a nuestro alcance.⁵²¹

El desarrollo de la construcción tiene relación con la geometría. Ya la tenía con el diseño previo para poner la idea sobre el papel, pero en la obra construida estas relaciones se evidencian mucho más.

Si planteamos un volumen de 27 metros cúbicos de 3 x 3 x 3 metros, será muy diferente resolverlo espacialmente con la forma cúbica, la cilíndrica o la esférica.

⁵²⁰ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG41, ED NOBUKO 2000

⁵²¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, POÉTICA ARCHITECTONICA, PÁG84, ED. MAIREA 2014

En una forma cúbica, con distancias suficientes para que el hombre se mueva en ella, para ser atrapadas por él (3m x 3m x 3m son medidas fáciles de imaginar), las referencias son claras e inmediatas. Un delante-detrás, un derecha-izquierda y un arriba-abajo son comprensibles de manera inmediata y hacen relación a la constitución física del hombre en su captación físico-óptica del espacio.

Si pasamos a la forma cilíndrica (3 m de diámetro y 3 m de altura), seguiremos comprendiendo el arriba-abajo pero, el adelante-atrás-derecha-izquierda quedan fundidos en un *continuum* que el círculo provoca una captación óptico-física del hombre diferente a la anterior.

Si pasamos ya al espacio esférico, serían las tres posibilidades arriba-abajo-adelante-atrás-derecha-izquierda las que quedarían fundidas. Pero como existe la gravedad, no puede ser completa la felicidad del razonamiento progresivo que se pretendía. Y esto nos lleva a la consideración de que este factor, la gravedad, es clave enormemente importante en la Arquitectura, ¡y vaya si es importante!

Es que en relación a estas cuestiones de medida, la gravedad está siempre en el centro de la cuantificación y cualificación de esas medidas. Como lo está el hombre mismo.⁵²²

Y es que las ideas deben tener relación con la materialización. Una idea fantástica que no pueda construirse o que no disponga en el mercado de los materiales para llevarla a construcción no será válida. Así el avance en la construcción y en los materiales permite al arquitecto el desarrollo de nuevas ideas, así como nuevas ideas permitirán el desarrollo de la innovación de materiales y técnicas que puedan realizarlas.

Al igual que no será válido el utilizar una tecnología inadecuada para construir aquello con lo que se ha soñado. Y así el conocimiento de nuevas técnicas hará que el arquitecto pueda concebir mejor nuevas ideas. Precisión en las ideas y precisión en su materialización.⁵²³

De toda la construcción, la estructura, por su carácter ordenador no se puede modificar. Se puede variar en un futuro la dimensión de un hueco, el añadido de un elemento móvil, la localización de una partición, pero la estructura está en el genoma del edificio. Es importante tanto para el desarrollo de la idea como para el habitar posterior del edificio

Un elefante no puede tener huesos pequeños, delicados. No puede tener el esqueleto de un pájaro. Ni un pájaro tener los potentes huesos de un elefante. Se debe pensar en cómo a lo largo de la construcción de un edificio se pueden cambiar muchos elementos como una puerta o una ventana, o un material o un color, o una textura o un detalle. Pero lo que no se puede ni se debe, es cambiar la estructura. No se puede pretender a algo que ha nacido elefante ponerle los huesecillos de un pájaro. Ni tampoco lo contrario.⁵²⁴

Una vez construida la obra arquitectónica, la impresión que deja el espacio en aquel que los visita no se puede comparar con la sensación que se vive en las fotos. La experiencia arquitectónica es imposible de transmitir, por lo que es necesario vivir y habitar los edificios⁵²⁵. Una imagen puede sintetizar el proyecto, como consigue en muchas ocasiones Hisao Suzuki, fotógrafo de muchas de las

⁵²² ALBERTO CAMPO BAEZA, LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, PÁG20, ED NOBUKO 2010

⁵²³ ALBERTO CAMPO BAEZA, PRINCIPIA ARCHITECTONICA, PÁG19, ED. MAIREA 2012

⁵²⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, PRINCIPIA ARCHITECTONICA, PÁG70, ED. MAIREA 2012

⁵²⁵ ALBERTO CAMPO BAEZA, IDEA LIGHT GRAVITY, PÁG248-250, ED TOTO PUBLISHER 2009

obras de Campo Baeza. Pero se debe ser cuidadoso para que la foto no se convierta en un fraude, en una estafa y en una mentira frente a lo que realmente es el proyecto. Porque al final lo realmente importante es que las personas vivan felices en los edificios.⁵²⁶

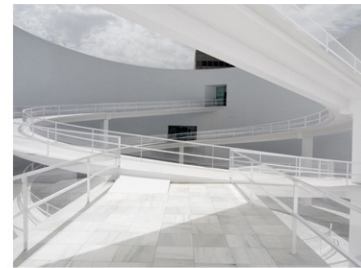
Es en la construcción donde se hacen patentes los efectos de las ideas, la respuesta al problema concreto que supone cada arquitectura. Y así, bebiendo de la historia, se pueden conseguir unos efectos magníficos. Campo Baeza ofrece el ejemplo de su patio elíptico del Museo de la Memoria de Andalucía, que bebe del diámetro del Panteón y del Patio de Carlos V de Granada. Sus 43 metros de diámetro permiten recoger con la vista todo su interior.⁵²⁷



Cúpula Panteón de Roma



Patio Carlos V Granada



Patio elíptico MMA

Vamos ahora a relacionar el proceso en Campo Baeza con aquellos puntos que habíamos observado previamente en la Tesis. En primer lugar y de cara a obtener Arquitectura, Alvar Aalto también nos hablaba de la importancia de la síntesis para la resolución de un proyecto. No vale solo con el análisis –hay arquitectos que hacen análisis estupendos que luego no se plasman como respuestas de calidad en sus proyectos-, ni tan solo con la idea.

En orden de establecer una base, hemos equiparado el pensamiento de Campo Baeza a la teoría de la comunicación que habíamos empleado. De esta forma, la belleza quedará relacionada desde la parte del emisor, pasando por el mensaje hasta llegar al receptor.

El emisor es el arquitecto. Lo consideramos la génesis. Salvo algunas arquitecturas en las que no está presente este profesional, es precisa la mente y la mano de un arquitecto para dar lugar a la arquitectura. Recordemos que la arquitectura es más que función, más que construcción. No es lícito levantar cuatro pilares que sostengan una cubierta y exclamar que aquello es arquitectura, si esta construcción no está pensada, meditada.

Por eso Araujo nos hablaba de jerarquizar lo esencial frente a lo anecdótico. Para llegar a esa arquitectura esencial que hace Campo Baeza. Existen más tipos de arquitectura que pueden llevar a la belleza, pero la esencialidad como respuesta arquitectónica tiene una lectura más clara, más poética. Porque cuando las ideas se hacen patentes llama a la necesidad que decía Boullée de concebir en primer lugar la arquitectura, primando la idea sobre la construcción, aun siendo conscientes de que la arquitectura precisa de ponerse en pie.

La síntesis entre el análisis del contexto, de la arquitectura a realizar, del programa, junto con las ideas nos recuerda al concepto kahniiano de percatación. Campo Baeza se plantea constantemente que es lo que la arquitectura quiere ser, como va a dar mejor respuesta a ese programa y emplazamiento concreto, como va a hacer felices a sus habitantes y finalmente, como puede llevar a la belleza.

⁵²⁶ ALBERTO CAMPO BAEZA, IDEA LIGHT GRAVITY, PÁG252, ED TOTO PUBLISHER 2009

⁵²⁷ ALBERTO CAMPO BAEZA, IDEA LIGHT GRAVITY, PÁG248-250, ED TOTO PUBLISHER 2009

Para ello, dentro del proceso, al igual que Araujo, hay que prescindir de todo aquello que se aleje de la idea germinal y potenciar todas aquellas cuestiones que sean manifestaciones de la idea. De esta forma es como se pueden aportar los valores esenciales a esa arquitectura concreta.

Araujo, al igual que Campo Baeza, nos invita a unificar idea, materia y técnica. Siempre primando la idea porque impone orden, pero sin perder de vista la tecnología disponible, o incluso las posibles innovaciones tecnológicas para llevar adelante el proyecto concreto.

Como última referencia al emisor, vemos similitud entre el “pensar con las manos” de Campo Baeza con la necesidad que impone Araujo entre la simultaneidad del trabajo de las manos y la mente. La mente sola no puede llevar a cabo la arquitectura. Hay que dibujar, hacer maquetas, bocetos, y a través de este transcurso es como se llega a la arquitectura, como tiene la posibilidad de lanzarse a la belleza. Y siempre tomándose el tiempo preciso, tanto para proyectar como para degustar la Arquitectura.

Pasamos a observar como la obra construida –aquello que entendemos como el mensaje de la arquitectura- se relaciona con la belleza. Le Corbusier nos hablaba de cómo la conformidad de la arquitectura con el fin, con la naturaleza del hombre, con el contexto y la geometría se traducen en calidad arquitectónica. Esta calidad arquitectónica es la que tiene capacidad de llevar a la belleza. De ahí las respuestas concretas para cada proyecto que trata de aportar Campo Baeza.

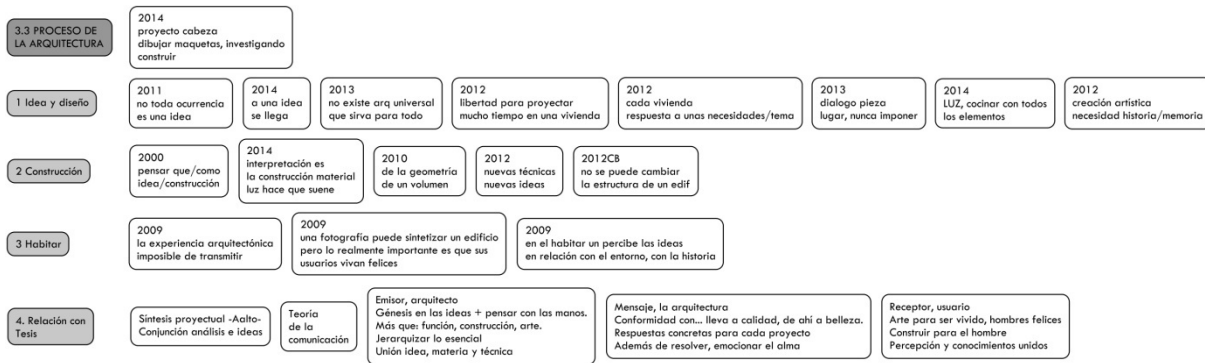
Frente a las construcciones existen factores que hacen que la arquitectura tenga que evolucionar. Hemos visto los de Campo Baeza en este capítulo, y resulta interesante contrastarlos con los que J.M Otxotorena expone: innovaciones técnicas, cambios de uso y factores sociales. La arquitectura está imbricada en el tiempo, engarzada con él y con la sociedad, con la cultura. Por eso, cuando se observa a todos los maestros de la arquitectura, se aprecia en ellos evoluciones. No se puede decir que sea solo por hastío, sino que se puede leer en estos cambios la sensibilidad que tenían hacia las evoluciones en la sociedad.

Campo Baeza busca ese algo más que es la arquitectura, que finalmente llega a las personas que la viven. Tanto en Cervera y Pioz como en Le Corbusier observábamos la importancia que dotaban a que la arquitectura consiga emocionar el alma, que lleve más allá de la resolución de los problemas.

Campo Baeza busca hacer felices a los usuarios de los proyectos. Al final, recordamos como Unwin comenta que la arquitectura enmarca la vida de las personas. Es el marco, no la pintura. Es el receptor el que finalmente goza de la belleza. O como dice Araujo, es un arte para ser vivido

Le Corbusier no tiene duda alguna de que debemos construir para el hombre. El ser humano debe ser siempre el fin último de la arquitectura. No el ego, no la estética, sino aquellas personas que posteriormente van a disfrutar de la arquitectura, aquellas sociedades que van a incluirla en su historia.

Y para disfrutarla es importante recordar que precisamos de percepción y razonamientos. Que el proceso es tanto de abajo arriba como de arriba abajo. Sentimientos y razón, emoción e intelectualidad, van a la par en la búsqueda de la belleza.



4. ANÁLISIS DE OBRAS SELECCIONADAS

Tras el profundo análisis de la Belleza en la Arquitectura Contemporánea y el estudio del pensamiento y obra de Campo Baeza, se procede en esta parte al análisis de una selección de obras de este arquitecto. Se buscará que este análisis esté vinculado a la Belleza, y en la medida de lo posible, se huirá de recursos ensayísticos y subjetivos que se pudieran dar. Caso de que se den, se entienden como expresiones propias de la parte subjetiva del juicio de belleza –se recuerda que se ha mostrado la Belleza como relación entre el objeto y el sujeto que observa-. Por todo ello, se buscará ajustarse con el mayor rigor posible al método que se expondrá a continuación.

Un primer apunte a observar es la clara diferencia entre la tipología de vivienda unifamiliar y la obra pública. Esto sería como comparar un elefante con un ratón. Sólo a nivel tipológico cada edificio público responde a un programa concreto. Además estos dos tipos de proyecto que hemos establecido son diversos en relación a los tres niveles esenciales que planteamos en la investigación para la Arquitectura: espacio, materia y función. Mientras que los espacios de vivienda suelen ser más acotados y relacionados con el habitar doméstico; los de espacio público atienden a otras necesidades, siempre en función del programa concreto, normalmente con soluciones espaciales de mucha mayor dimensión. A nivel material, la vivienda suele resolverse de forma más sencilla, sobre todo a nivel estructural; mientras que en el edificio público, y normalmente debido a su carácter, se construye mediante soluciones estructurales de mayores dimensiones. Aún así, en ambos casos se puede afirmar que Campo Baeza suele optar por soluciones que remiten a la economía. En último lugar, las funciones de la vivienda son más comunes en el conjunto de los diferentes proyectos: estar, dormir, cocinar, etc.; mientras que el edificio público depende más del programa, del número de personas que van a habitarlo, trabajar en él, recorrerlo. Estas diferencias tipológicas también llegan al nivel subjetivo. Mientras que en la vivienda el número de habitantes es menor, en el edificio público el número se dispersa, así como se da la conjunción de personas que habitan el espacio de forma continua –trabajadores, profesionales, etc.- junto con otro conjunto que acceden y lo recorren de forma ocasional, que lo visitan. Así pues se decide evaluar por una parte el primer tipo, y en otra el segundo.

Además, y por no alargar el desarrollo de esta Tesis, así como la posibilidad de enfocar mucho más escogiendo un conjunto menor de obras, se optará por la selección de tres obras de cada tipo. Esto permite –debido al conjunto ternario-, el mayor número de relaciones posibles con el menor número de elementos.

Una cuestión común que nos ha hecho decantarnos y seleccionar estas obras es que Alberto Campo Baeza ya hace una selección dentro de su página web, o como él denomina, “*selected works*”. Esto ayuda en gran manera a la selección que nosotros mostramos, y que particularizaremos en su momento para cada caso.

Con carácter general, se observará en todas ellas la síntesis que se produce en la idea en referencia al estudio de los condicionantes. Esa propiedad de percatación de la que hablaba Kahn, buscando lo que “la arquitectura quiere ser” a través de las ideas construidas. Son proyectos “pensados con las manos”, muy trabajados, y por ello mostraremos todo el proceso: desde las ideas iniciales a la obra construida.

Estos proyectos demuestran que sus ideas no son ocurrencias. A estas ideas se llega y acaba manifestándose en la construcción. Además son capaces de conciliar tradición y modernidad, beber de la sabiduría de la memoria para reinterpretarla al momento contemporáneo. Por todos estos motivos, se considera que las ideas, en toda su potencia, tienen la capacidad de llevar a la belleza, y por eso las hemos establecido como base de la metodología que viene a continuación.

Como aclaración, todas las imágenes que no vengan referenciadas a pie de página han sido extraídas de la página web de Campo Baeza. Para el resto, se incluirá en pie de página de donde proceden.

4.1 METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

La belleza se ha mostrado difícil de dilucidar. Esto queda patente debido a la conjunción de los factores objetivos y subjetivos. En la definición establecida en la investigación hemos llegado a la conclusión de que el objeto posee unos valores propios –Idea, Orden, Unidad entre Forma y Contenido– que son los que lo hacen bello o no. Además cada sujeto experimenta una relación propia con la Belleza, debido a su historia y conocimientos, y por ello lo subdividíamos en tres dimensiones analíticas: emocional, intelectual y cultural. A su vez, Campo Baeza también describe la Belleza como algo inefable, difícil de definir, pero aún así, alcanzable.

Por ello comenzaremos por la Idea para evaluar los siguientes proyectos en relación a la Belleza. En la investigación ha podido observarse, cuestión que también afirma Campo Baeza, que la idea construida es la base de la Arquitectura. Así pues para cada proyecto particular se evaluará en relación a las ideas concretas, basadas en el análisis de los condicionantes, que Campo Baeza quiso transmitir. De esta forma, trataremos de buscar aquella conexión con la belleza inteligente, y exponer cómo las ideas tienen la capacidad de transmitirse, a través de la obra, desde el arquitecto a cada observador particular⁵²⁸. Dicho de otra manera, se va a tratar de medir la Belleza de cada obra construida en relación a su capacidad de transmitir las ideas que contiene.

Con el acopio de información de cada proyecto –además de las fichas en su anexo correspondiente–, estamos optando por la vía contextualista para evaluar la Belleza. Como decíamos en la Tesis, no por tener más datos o conocimientos tenemos posibilidad de alcanzar más belleza, sino que consideramos que nuestro juicio estará mejor argumentado que si no hubiéramos dispuesto de una información lo más global posible.

Estudiado cada proyecto en particular, las ideas que lo conforman establecidas por el arquitecto, así como los condicionantes que exigía observar para el proyecto arquitectónico –función, contexto, economía y construcción–, pasaremos a observar el orden impuesto en dicho proyecto, así como su unidad entre forma y contenido.

Además, Campo Baeza trabaja con unos temas de arquitectura muy concretos –luz como tema central de la arquitectura, dualidad estereotómica-tectónica, plano horizontal...– que observaremos como se concretan en cada proyecto.

Una vez desarrollados todos estos aspectos, emplearemos para el análisis los valores que hemos dispuesto en la Tesis como esencia de la arquitectura: espacio, materia y función. Además los vincularemos con los valores vitruvianos que defiende Campo Baeza como necesidad de la arquitectura: la *utilitas* y la *firmitas*. Tal y como él afirma, tal vez entonces podamos establecer si se da la tan buscada *venustas*.

Finalmente, la visión subjetiva de la Belleza aparecerá en el análisis a través de las tres dimensiones que mostrábamos. Trataremos de huir del ensayo, pero es inherente que el estudio que ahí se realizará sea subjetivo, debido a la naturaleza del investigador.

⁵²⁸ Se es consciente de que, como arquitecto, la evaluación y relación con las ideas arquitectónicas son mucho más próximas. Hubiera también sido interesante observar si una persona no formada en la arquitectura ni el mundo de las artes es capaz de percibir estas ideas, pero por la naturaleza del trabajo aquí realizado no procedía una evaluación de este tipo más próxima al ámbito sociológico o psicológico.

4.2 VIVIENDA UNIFAMILIAR

Se muestra en primer lugar todo el conjunto de viviendas construidas de Campo Baeza:

AÑO	PROYECTO	LUGAR	IDEA	CT	LUZ	MATERIAL	MEDIDAS	ESTEREOTÓMICO /TECTÓNICO	HISTORIA	BELLEZA
2014	CASA DEL INFINITO	Zahara (Cadiz)	Plano horizontal de arena, para extasiarse ante el mar	Sí SW		Piedra lumaquela. Vidrio opaco blanco.	Caja de 20x12m y dos plantas. Plataforma de piedra de 20x40m			
2012	ANEXO A LA CASA TUREGANO	Madrid	Pequeña caja blanca	Sí	Horizontal en testeros. Vertical en lucernario. Contrapunto.	Mismos acabados que la Casa Turegano	10x5x3m	-	Continuidad con Casa Turegano	-
2009	CASA RUFO	Toledo	Horizonte lejano. Podio + Palio. Perforación de Patios	Sí. SW		Hormigón. Vidrio.	Podio longitudinal de 6m de anchura y 3m de altura.	Arquitectura tectónica sobre arquitectura estereotómica.		
2008	CASA OLNICK SPANU	Garrison (New York)	Plataforma que subraya el paisaje	Si. SW		Paredes de hormigón. Suelo de travertino. Pilares de acero. Vidrio transparente.	122pies largo x 54 pies de ancho x 12 pies de alto. Cubierta de 100pies de largo x 40 pies de ancho. Caja de vidrio de 94pies de largo x 25pies de ancho.	La pieza tectónica sobre la pieza estereotómica.	Farnsworth	
2008	CASA MOLINER	Zaragoza	Casa para soñar, vivir, morir	Sí. SW	Luz difusa en biblioteca.	Suelo y paredes de hormigón (blanco). Grandes vidrios translúcidos		La cueva y la cabaña.		
2005	CASA DBJC	Conil (Cadiz)	Espacios horizontales	Sí	Todo abierto y cubierto, como una gran sombra	Losas hormigón. Vidrio. Pilares metálicos blancos. Suelo piedra caliza				
2005	CASA GUERRERO	Vejer (Cadiz)	Penumbra luminosa construida	Sí SW	Casas llena de luz y de sombra bien acordadas.		Tapias de 8m de alto. Rectángulo de 33x18m. Banda central cubierta de 9x18m Cuadrado central 9x9 levantado hasta 8m de altura.			
2000	CASA ASECIO	Chiclana (Cádiz)	Concatenación de espacios doble altura en diagonal.	Sí	Luz diagonal	Luz, material principal. Acabados blancos.	Cuadrado dividido en cuatro partes.			
2000	CASA DE BLAS	Sevilla La Nueva (Madrid)	Caja tectónica sobre caja estereotómica	Sí SW		Caja de hormigón. Caja de vidrio. Palio acero pintado de blanco.				
1992	4 VILLAS	Argel	Trabajo espacial de Turegano.	Sí	Luz diagonal					
1992	CASA GASPAR	Vejer (Cádiz)	Hortus conclusus	Sí SW	Luz horizontal y continua	Color blanco.	Patio 18x18m. Tapias 3,5m de altura. División en tres partes iguales. La cubierta del espacio central			

AÑO	PROYECTO	LUGAR	IDEA	CT	LUZ	MATERIAL	MEDIDAS	ESTEREOTÓMICO /TECTÓNICO	HISTORIA	BELLEZA
							4,5m altura			
1991	CASA GARCÍA MARCOS	Valdemoro (Madrid)	Caja abierta al cielo más prisma blanco	Sí	Luz diagonal Luz horizontal		Solar de 15x21m Prisma rectangular de base 8x14m			
1988	CASA TUREGÁNO	Pozuelo (Madrid)	Cabaña blanca y cúbica	Sí y SW	Luz diagonal	Color blanco				
1988	VIVIENDA SOCIAL "LA VIÑA"	Madrid	Espacio unitario continuo	Sí	Luz horizontal					

De todas estas, Campo Baeza establece una selección, lo que facilita nuestro proceso de reducción a conjunto ternario a analizar:

AÑO	PROYECTO	LUGAR	IDEA	CT	LUZ	MATERIAL	MEDIDAS	ESTEREOTÓMICO /TECTÓNICO	HISTORIA	BELLEZA
2014	CASA DEL INFINITO	Zahara (Cadiz)	Plano horizontal de arena, para extasiarse ante el mar	Sí SW		Piedra lumaquela. Vidrio opaco blanco.	Caja de 20x12m y dos plantas. Plataforma de piedra de 20x40m			
2009	CASA RUFO	Toledo	Horizonte lejano. Podio + Palio. Perforación de Patios	Sí SW		Hormigón. Vidrio.	Podio longitudinal de 6m de anchura y 3m de altura.	Arquitectura tectónica sobre arquitectura estereotómica.		
2008	CASA OLNICK SPANU	Garrison (New York)	Plataforma que subraya el paisaje	Si SW		Paredes de hormigón. Suelo de travertino. Pilares de acero. Vidrio transparente.	122pies largo x 54 pies de ancho x 12 pies de alto. Cubierta de 100pies de largo x 40 pies de ancho. Caja de vidrio de 94pies de largo x 25pies de ancho.	La pieza tectónica sobre la pieza estereotómica.	Farnsworth	
2008	CASA MOLINER	Zaragoza	Casa para soñar, vivir, morir	Sí SW	Luz difusa en biblioteca.	Suelo y paredes de hormigón (blanco). Grandes vidrios translúcidos		La cueva y la cabaña.		
2005	CASA GUERRERO	Vejer (Cadiz)	Penumbra luminosa construida	Sí SW	Casas llenas de luz y de sombra bien acordadas.		Tapias de 8m de alto. Rectángulo de 33x18m. Banda central cubierta de 9x18m Cuadrado central 9x9 levantado hasta 8m de altura.			
2000	CASA DE BLAS	Sevilla La Nueva (Madrid)	Caja tectónica sobre caja estereotómica	Sí SW		Caja de hormigón. Caja de vidrio. Palio acero pintado de blanco.				
1992	CASA GASPAS	Vejer (Cádiz)	Hortus conclusus	Sí SW	Luz horizontal y continua	Color blanco.	Patio 18x18m. Tapias 3,5m de altura. División en tres partes iguales. La cubierta del espacio central 4,5m altura			
1988	CASA TUREGÁNO	Pozuelo (Madrid)	Cabaña blanca y cúbica	Sí y SW	Luz diagonal	Color blanco				

Habiendo observado el conjunto de viviendas, se opta por la siguiente selección. El fundamental motivo es la diferencia tipológica entre las mismas –surgen de diferentes ideas y condicionantes–, lo que permite un mayor contraste entre ellas a la hora de analizarlas, así como que cada una constituye el inicio de una serie de proyectos que tendrán relación con ellas. Además la cantidad de textos y escritos sobre estas obras, tanto de Campo Baeza como de otros autores, es mayor que para otras viviendas, lo que permitirá un análisis más exhaustivo y completo.

CASA TURÉGANO.

Cabaña blanca. Relación con Casa Asencio y Casa Moliner

CASA GASPAR.

Hortus conclusus. Relación con Casa Guerrero

CASA DE BLAS.

Belvedere. Tectónica + Estereotómica. Relación con la Casa Olnick Spanu y Casa Rufo

4.2.1 CASA TURÉGANO

Comenzaremos, tal y como hemos dispuesto en la metodología de análisis, por aquellas ideas que Campo Baeza quería transmitir en esta vivienda:

La casa fue el resultado de un concurso convocado por los propietarios entre sus amigos arquitectos.

La situación topográfica, a media ladera, el cumplimiento riguroso de las ordenanzas y la máxima economía se resolvieron compositivamente en una blanca y cúbica “cabaña” de dimensiones 10 x 10 x 10 m.

El cubo blanco se divide en dos: la mitad norte, con la zona servidora, y la mitad sur, con los espacios servidos. La primera incluye una franja central con baños, aseos, y escaleras. Los dormitorios y la cocina dan directamente a norte. En la mitad servida se sitúan los espacios de estar y comedor, con doble altura, y el estudio en la parte más alta. El estudio se vuelca sobre el comedor y éste sobre el estar produciendo un espacio diagonal de triple altura. El carácter cúbico de esta blanca cabaña, es acentuado por la tensión de los acristalamientos enrasados con la fachada, y por el color blanco con que todo se resuelve en ella.

La Luz, tema central de esta casa, en su recorrido este-sur-oeste, va siendo recogida, atrapada, por ventanales y rajas, convirtiéndose, en su movimiento, en protagonista espacial de este proyecto. Se trata de un espacio diagonal atravesado por una luz diagonal.⁵²⁹

De la descripción que hace Campo Baeza podemos observar que hay tres ideas fundamentales para este proyecto:

1. Volumen cúbico, con una rotunda geometría de 10m de lado.
2. Espacios diagonales a triple altura.
3. Luz diagonal sólida.

El recurso de los espacios diagonales es un tema que utilizará en más proyectos. En esta investigación se afirma que el espacio es la misión fundamental de la arquitectura, es el aspecto que hace que ocurran experiencias que le pertenecen de forma intrínseca. Por ello y mediante este recurso, el espacio aún cobra más valor, sobre todo tensado por la luz.

Si ponemos juntos dos espacios de doble altura y desplazamos en vertical uno de ellos de manera que coincidan ambos en un hueco común de altura simple, habremos conseguido un espacio que leído globalmente es un espacio diagonal, un espacio diagonal de triple altura que así, diagonal, nos parece muchísimo mayor.

Y si por el punto más alto de ese espacio diagonal abrimos una ventana alta en la pared o un lucernario en el techo, y conseguimos que entre la luz sólida del sol, atravesándolo, habremos conseguido hacer más visible esa diagonal.

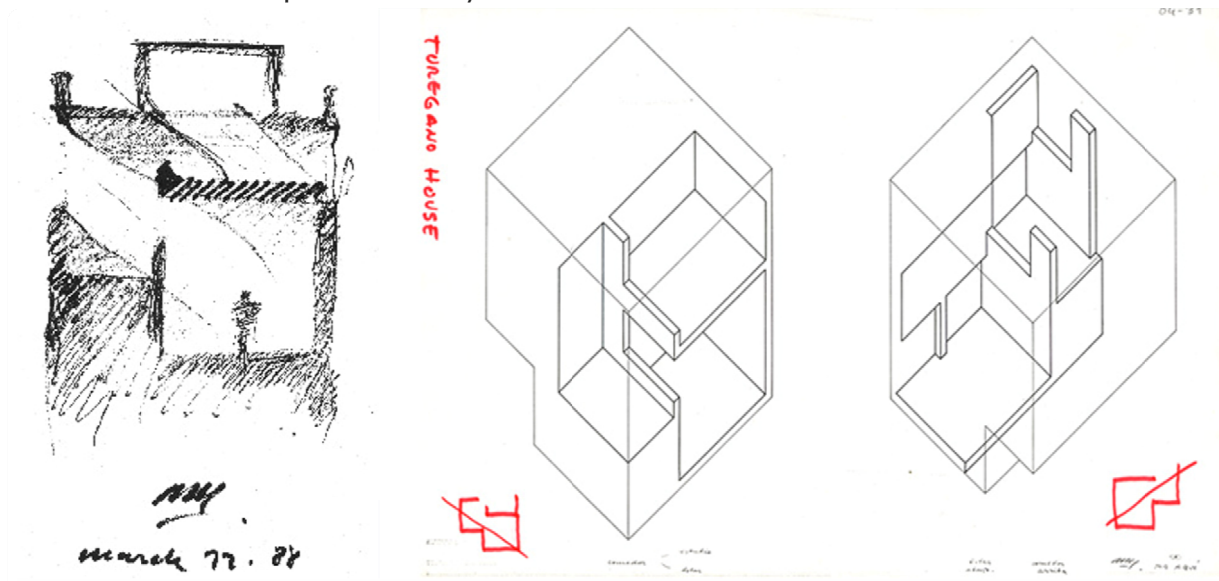
Y si en el punto más bajo de ese espacio, abriendo un ventanal bajo en el extremos diagonal opuesto, conseguimos que llegue allí aquella luz sólida del sol que atraviesa ese espacio, la operación se habrá completado.

Y el nuevo espacio, que suma una doble altura con otra doble altura, desplazadas, parece muchísimo más grande. Demostrando que, en arquitectura, 2+2 pueden ser mucho más que sólo 4.

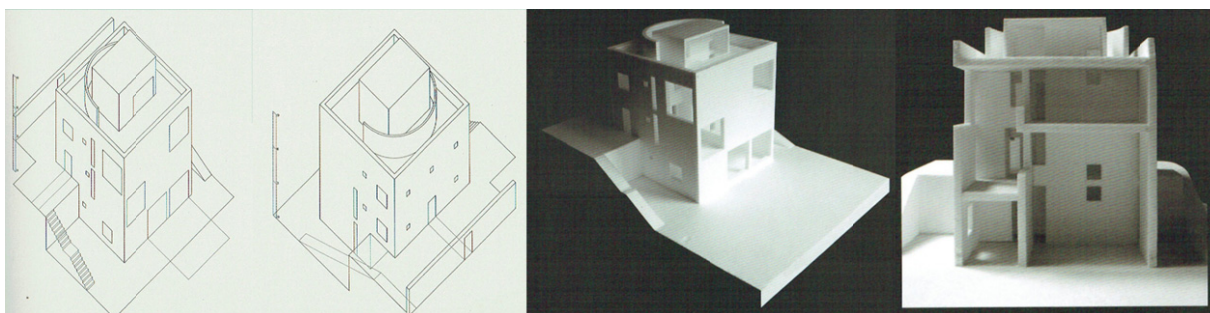
⁵²⁹ www.campobaeza.com

Así lo hice en la Casa Turégano, la “blanca y cúbica cabaña” que proyecté en un ya lejano 1986, apliqué por primera vez este 2+2 y todavía sigue produciéndose cada día el sencillo milagro de que cuando la luz atraviesa ese espacio diagonal todo cobra una especial tensión. Como cuando el aire atraviesa un instrumento musical y lo hace sonar.⁵³⁰

Al analizar los condicionantes, se observa que la función está resuelta y bien resuelta, como le gusta afirmar a Campo Baeza. En relación con el contexto, el proyecto responde perfectamente a la situación en una ladera adaptando la geometría del cubo. Finalmente en su construcción, se observa la sencillez material que lleva a una economía de medios, con la tecnología disponible en la época, dedicada a poner en valor las ideas que quiere transmitir: espacios tensados por luz diagonal. Todas estas cuestiones se reflejan claramente ya en los bocetos:



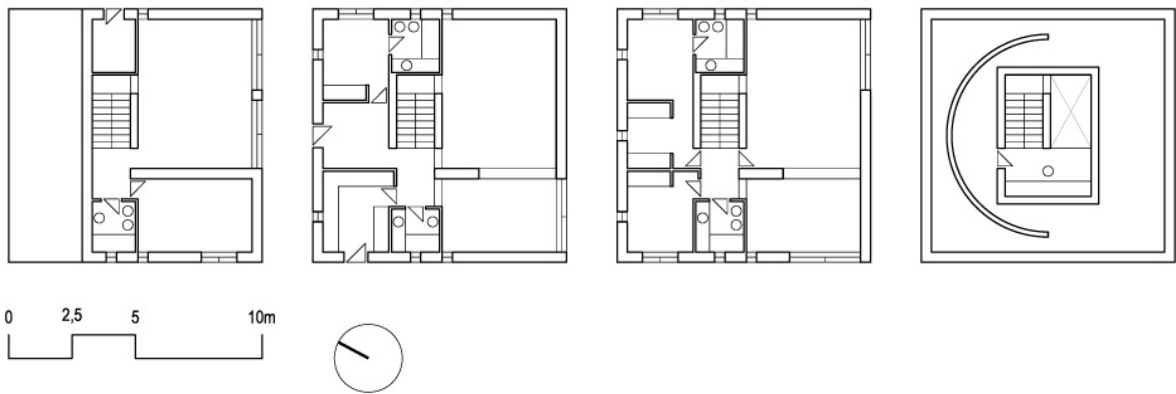
Y a partir de aquí, el proyecto, con su tiempo necesario, se va desarrollando. Aparecen maquetas y dibujos que permiten una mejor comprensión, y que finalmente se materializan en la obra construida.



531

⁵³⁰ ALBERTO CAMPO BAEZA, POETICA ARCHITECTONICA, PÁG41, ED. MAIREA 2014

⁵³¹ Imágenes de CAMPO BAEZA COMPLETE WORKS, ED. THAMES & HUDSON 2015



Pasamos ahora a analizar cómo este proyecto concreto ha dado respuestas a cada uno de los tres aspectos que decíamos que íbamos a analizar: espacio, materia y función.

Análisis espacial

La Casa Turégano responde a la voluntad de concatenar espacios en diagonal. Se da la conexión entre planta baja y el plano de planta primera –en la zona de uso más público-, y desde este último, una conexión también en diagonal con el plano en planta segunda.

A su vez, y para respetar la cuestión volumétrica de ejecutar un cubo, se observa cómo con sabiduría proyectual Campo Baeza retranquea el volumen en el casetón a lo estrictamente necesario, pero sin perder las opciones de espacialidad.



En último lugar, el desarrollo de la luz en el proyecto aprovecha completamente las diagonales espaciales creadas. El muro este es con diferencia el más opaco, pero permite que sirva de lienzo para recoger los rayos solares que se introducen desde las direcciones sur y oeste. A nivel lumínico, el hueco practicado en la segunda planta con dirección oeste es el que puede transmitir con fuerza la diagonalidad del espacio que mostraba el boceto de la sección.

Comprobamos que la obra responde fundamentalmente a uno de los valores contemporáneos que observábamos para el espacio: la cadencia. De esta forma, en la zona pública de la vivienda –puesto que quizás estas acciones no hubieran tenido sentido para dormitorios u otras funciones- se puede experimentar como el espacio se va desarrollando a través de toda la altura de la vivienda.

Como observador, se puede afirmar –y recordamos que es siempre una visión subjetiva- que las ideas se han transmitido a la obra, se han materializado. Así, el espacio tensado por la luz del que habla

Campo Baeza verdaderamente se da, y por ello, se puede comprender que transmite una belleza que le es propia al concepto.

A nivel emocional, y debido a la sencillez volumétrica de los espacios, se fija la atención en su desarrollo y en su relación con la luz. Además, esta cuestión viene reforzada por la sencillez en la selección de los materiales y de las aperturas al exterior. Invita a recorrer la vivienda, a tomarse su tiempo en cada una de las perspectivas y conexiones espaciales que se van desarrollando, finalmente, a degustar de la *venustas*.

Finalmente, a nivel cultural se entiende como una obra adecuada a su tiempo y localización, que sin órdagos, expone lo que Campo Baeza considera que es la esencia de la Arquitectura.

Análisis material

La Casa Turégano es una obra que interpreta la luz como un material, como tema central que defiende Campo Baeza. Esto es conseguido gracias a la elección de unos pocos materiales, y fundamentalmente bajo la acción del color blanco para recubrir tanto el volumen exterior como los planos verticales del interior de la vivienda. Debido a esto, se puede afirmar que los materiales responden a la idea de proyecto.



Se observa además el dominio del oficio, tanto del arquitecto al resolver el proyecto como de la calidad de la construcción. Pese a disponer de tan pocos materiales, se contempla como una casa cálida, bien resuelta y que invita a habitarla, a recorrerla.

Si bien es un proyecto muy bien ejecutado –con lo que responde a la *firmitas* requerida por Campo Baeza–, a diferencia de otros que veremos, no se da ningún detalle constructivo excepcional. Y de esta forma, con sencillez constructiva y económica, la obra se convierte además en arte para ser vivido.

Culturalmente, es una vivienda que responde a los conceptos modernos de sencillez, de transparencia, de relación espacial a través de la construcción, pero ajustadas a las necesidades de la vivienda.

Análisis funcional

Como defiende Campo Baeza en sus textos, se considera que la *utilitas* se da resuelta y bien resuelta. Los espacios de menores dimensiones quedan en la parte norte, aseos y circulaciones aparecen como una franja que subdivide en dos el volumen. De esta forma, los espacios públicos –estar, comedor y estudio– pueden aparecer concatenados mediante diagonales.

A nivel subjetivo, la casa responde de forma correcta a los requerimientos de una vivienda, con cada espacio dimensionado –que no mínimo- para su función, pero sin perder el valor que arquitectónicamente puede transmitir. Es más, incluso sin poder haberla visitado, se intuye que el habitar en esta casa es agradable. O dicho de otra manera, es arquitectura que está al servicio de las personas y que además se transmite como arte, puesto que el espacio queda patente como misión teleológica de esta obra arquitectónica.



El acceso, su implantación en la parcela, la elección de aperturas y composición volumétrica, todo está dispuesto para vivir bien. Como decíamos en la investigación, no es que una buena respuesta a la función desemboque directamente en la Belleza, pero sí que al haberla resuelto correctamente –incluso magníficamente-, se considera que no rompe la experiencia estética que un observador pueda tener.

4.2.2 CASA GASPAR

Al igual que se ha procedido en la Casa Turégano, comenzaremos por observar las ideas que Campo Baeza quería plasmar:

Había una clara voluntad del cliente de una independencia total. Se decidió entonces crear un recinto cerrado, un “hortus conclusus”. Se parte de un cuadrado de 18 x 18 m definido por cuatro tapias de 3,5 m de altura, que se divide en tres partes iguales. Se cubre sólo la parte central. Dividido transversalmente en tres partes de proporciones A, 2A, A por dos tapias bajas de 2 m de altura, se incluyen en los costados las piezas servidoras. La cubierta del espacio central se hace más alta, de 4,5 m. En los puntos de intersección de las tapias bajas con los muros altos, se abren cuatro huecos de 2 x 2 m que se acristalan directamente. A través de esos cuatro huecos se expande el plano horizontal del suelo de piedra, consiguiendo así una eficaz continuidad interior-exterior.

El color blanco en todos los parámetros contribuye a la claridad y continuidad de esta arquitectura. La doble simetría de la composición queda patente por la colocación, también simétrica, de los cuatro limoneros, que producen efectos especulares.

La Luz en esta casa es horizontal y continua, reflejada en las tapias de los patios orientados a Este-Oeste. En definitiva, se trata de un espacio horizontal, continuo, tensado por la luz horizontal.⁵³²

Vamos a recoger a continuación las principales ideas de este proyecto

1. Hortus conclusus, independencia total respecto al exterior.
2. Geometría muy exacta, con medida y proporción.
3. Luz horizontal en espacio horizontal con una clara continuidad interior-exterior.

Campo Baeza también pensaba en geometría concreta, en ejes, en llenos y vacíos. Y finalmente en la técnica constructiva que mejor se adapta a este tipo de proyecto:

Patío, estancia, patio. Compuesto con una clara doble axialidad. Construido con muros de carga grávidos que se excavan, se rompen en los sitios precisos para que fluyan la Luz y el Espacio.⁵³³

En último lugar, esta casa bebe de la historia, de la memoria y de temas arquitectónicos como es el plano horizontal:

En los HORTUS CONCLUSUS se propone un espacio central arropado por dos patios, uno delante y otro detrás, a los que ese espacio se abre con la máxima privacidad. Son espacios INTRAMUROS. El mecanismo espacial es el mismo que usa la casa andaluza en el campo. Se crea una secuencia de espacio cerrado-abierto de gran eficacia. El espacio resultante es horizontal apoyado sobre el plano horizontal del suelo de piedra, continuo dentro y fuera. Los espacios servidores se desarrollan en ambos costados abriéndose a los patios. Estas casas están siempre en terrenos planos. A este grupo pertenecen la Casa Gaspar y la Casa Guerrero, ambas en Vejer-Cádiz.⁵³⁴

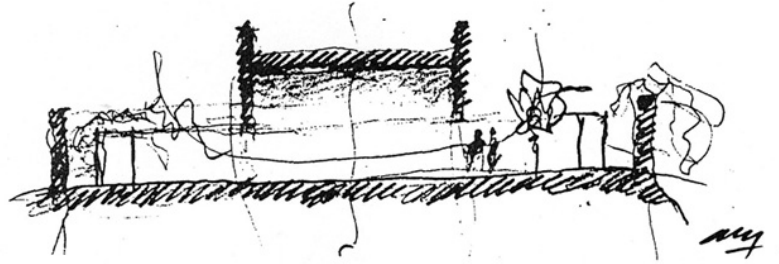
⁵³² www.campobaeza.com

⁵³³ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG51, ED NOBUKO 2000

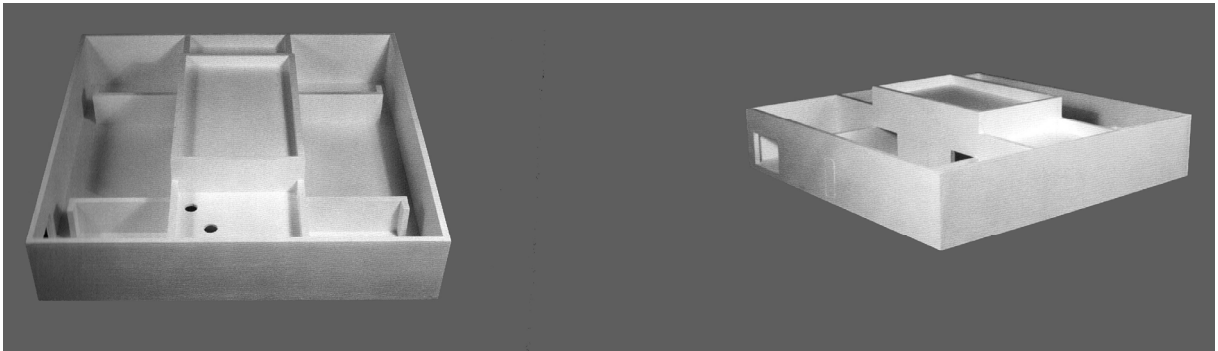
⁵³⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, PENSAR CON LAS MANOS, PÁG72, ED NOBUKO 2010

Y como siempre, Campo Baeza analiza los condicionantes. Una función de vivienda, tranquila y apartada del mundo exterior, sencilla. Un contexto plano, queriendo alejarse de él, por lo que elevará las tapias. Finalmente, a través de una construcción sencilla, sin costes excesivos, resolviendo con economía uno de los proyectos que más le caracterizan, hasta el punto de que afirma en uno de sus escritos que él desearía vivir en esta casa.

Con los condicionantes y requerimientos del cliente, comienza el trabajo arquitectónico, empieza a gestarse el proyecto. En un simple boceto de sección, la casa queda completamente definida y la idea expresada:

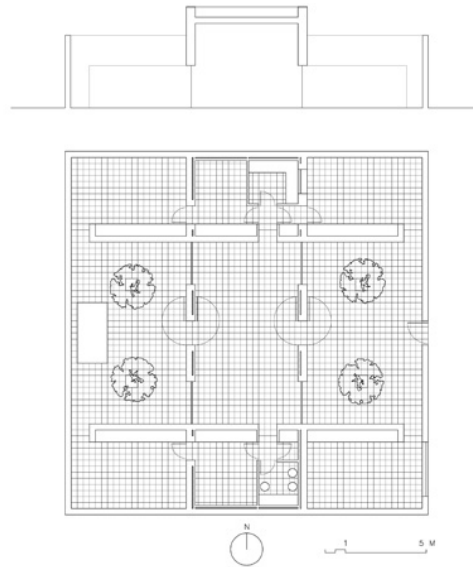


La sencillez de la vivienda también se puede observar en las maquetas de trabajo. Es la línea por la que opta Campo Baeza para este proyecto:



535

Con el trabajo al final se desarrolla el proyecto que dará lugar a la vivienda. En él pueden observarse como todas las ideas van tomando forma, geometría y composición exactas, con medida y proporción:



Tras el análisis de las ideas, del proceso proyectual y la exposición del proyecto, vamos a pasar ahora a los análisis que hemos determinado en la metodología.

Análisis espacial

La idea de horizontalidad se muestra en el desarrollo espacial, a la que se puede añadir el plano horizontal que unifica el interior con el exterior.

El desarrollo es muy sencillo, como la idea en sí misma. Únicamente el volumen central aumenta de altura –recordamos que Campo Baeza, en uno de sus escritos, afirma que el espacio es uno de los valores que, una vez terminada la construcción, no se puede añadir- para dotar de un mejor espacio a las zonas de día.



536

La geometría de tres bandas también ayuda a comprender con claridad el espacio creado por el arquitecto. Patio-interior-patio. Con esta secuencia, y con la ayuda de la luz horizontal de las orientaciones este y oeste, se consigue unos espacios que, en relación con la idea que quería ser expresada, llaman a la belleza inteligente.

⁵³⁶ Imágenes de CAMPO BAEZA COMPLETE WORKS, ED. THAMES & HUDSON 2015

La medida exacta, junto con la sencillez en los materiales, ayuda a apreciar estos espacios. Es una vivienda para estar, para disfrutar y habitar, que pone al ser humano en consonancia con el ritmo de la luz del día, que crea siempre un espacio exterior fresco al resguardo del sol.

A nivel subjetivo, se puede describir esta vivienda como una conjunción de espacios pausados, relajados, separados del mundo. La sencillez, una vez más, permite que la atención recaiga sobre la luz y el espacio. La razón, con un simple golpe de vista, puede comprender las ideas que quería transmitir Campo Baeza y llevarnos a la belleza inteligente que reclama. Finalmente y en relación a la cultura, no hay que olvidar que es una vivienda en Cádiz. Por ello se considera que la tipología de patios es eficaz para dar respuesta al lugar, junto con el desarrollo introvertido de los espacios con respecto al mundo exterior.

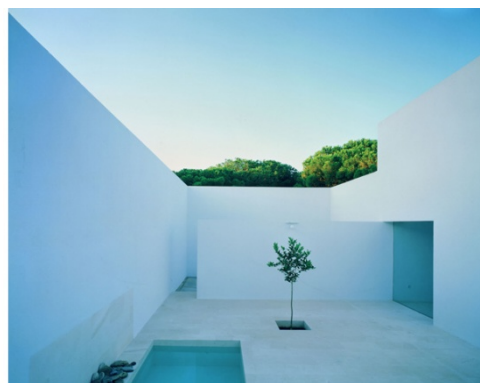
Análisis material

Una vez más el color blanco permite expresar de la mejor forma posible las cualidades de la luz. Como el propio Campo Baeza describe, las tapias exteriores se convierten en lienzos que recogen la traslación de la luz a lo largo del día.

Junto con la luz convertida en material, el arquitecto utiliza el número mínimo de materiales, entre los que se encuentra el agua de las albercas, el suelo pétreo y los cuatro limoneros como relación con la naturaleza.

A su vez, la estructura y la construcción es clara. Con sencillez. Con economía. Se puede observar como este esfuerzo también puede llevar a la belleza inteligente, donde el *más con menos* tiene una capacidad enorme de expresar la esencia de la arquitectura. La *firmitas* está resuelta.

Una vez más nos hallamos frente a una vivienda tranquila, más aún que la casa Turégano, debido a que esta queda aislada del mundo exterior. La atmósfera que se crea permite que se pueda estar tranquilo y tomarse todo el tiempo que se desee para la contemplación. Es además una vivienda, que al abrirse al cielo, recoge con claridad el desarrollo del día y del tiempo.



La abstracción de la vivienda, su geometría pura y el desarrollo de los huecos con la medida apropiada puede emocionar la razón del que observa.

Finalmente, la cultura del entorno queda absorbida en la obra. Expresa la tradición constructiva de Andalucía pero lo transforma bajo principios de modernidad.

Análisis funcional

A nivel de programa, era una vivienda sencilla, puesto que tan sólo contempla una habitación. Se podría haber resuelto de muchas maneras. Pero a nivel subjetivo se puede afirmar que, en este caso, está resuelto de forma magistral. Con geometría, con medida, con luz. Por ello, tanto si el juicio de un observador declara bella esta vivienda o cómo si no, se sabe que la *utilitas* no derrocará el efecto estético.



4.2.3 CASA DE BLAS

Esta vivienda responde a una tipología que durante la primera década de este siglo ha trabajado mucho Campo Baeza, el *belvedere*. La caja tectónica sobre la caja estereotómica. Con pequeñas diferencias entre cada vivienda, y siempre cada una adaptada a las necesidades y condicionantes, la Casa de Blas es el comienzo de una serie de viviendas que sigue de la siguiente manera: Casa Olnick Spanu y Casa Rufo. Ciertamente entre medio hay otras obras como la Casa Asencio, que responde al desarrollo de espacios en diagonal, o la Casa Guerrero, que recuerda a la Casa Gaspar pero con un carácter mucho más introvertido debido a sus altas tapias. Lo que resulta interesante, es que en cuanto el entorno ofrece un paisaje atractivo, Campo Baeza ha optado por esta tipología –salvando la Casa del Infinito, mucho más vinculada al concepto de plano horizontal-. Una vez más procederemos a observar que ideas quería transmitir el arquitecto en este proyecto concreto:

Esta casa es una respuesta al lugar en el que se asienta. En lo alto de una colina al suroeste de Madrid con espléndidas vistas al norte, a la sierra.

Se crea una plataforma sobre la que aposentarse, construyéndose un cajón de hormigón, a modo de podio, sobre el que se coloca una caja transparente de vidrio cubierta delicadamente con una ligera y sencilla estructura de acero pintada de blanco.

La caja de hormigón enraizada en la tierra acoge un programa de vivienda con un esquema claro de banda de servicios atrás y espacios servidos delante. En su interior se abren huecos cuadrados que enmarcan el paisaje que así parece que se aleja.

La caja de vidrio, sobre la plataforma, es un mirador al que se sube desde la casa. Dentro, el paisaje queda subrayado, y parece entonces que se acerca al espectador.

La caja de vidrio sin carpintería bajo la estructura metálica, se acerca casi al borde a la fachada norte y se remete de la fachada sur para estar en sombra. Abajo, la cueva como espacio para el refugio. Arriba la cabaña, la urna, como espacio para la contemplación de la naturaleza. La composición de los soportes, con una doble simetría, colabora a dar un carácter estático, sereno a la casa.

Quiere esta casa ser una traducción literal de la idea de la caja tectónica sobre la caja estereotómica. Como una destilación de lo más esencial de la arquitectura. Una vez más el más con menos⁵³⁷

Es un proyecto lleno de teoría de la arquitectura. De los conceptos duales estereotómico-TECTÓNICO, con sus repercusiones constructivas, así como de la claridad del uso del plano horizontal:

En las casas podio, los BELVEDERE, las casas transparentes sobre el podio cerrado, se traduce en la CABAÑA sobre la CUEVA. Se materializa en ellas la doctrina de Semper a través de Frampton, de la arquitectura TECTÓNICA, la caja de cristal ligera, sobre el podio ESTEREOTÓMICO, la pieza sólida pesante. Estas casas siempre están en puntos altos con visión de *horizonte lejano*. A este grupo pertenecen la Casa de Blas en Madrid, la Casa Olnick Spanu en Garrison-Nueva York y la Casa Rufo en Toledo.⁵³⁸

⁵³⁷ www.campobaeza.com

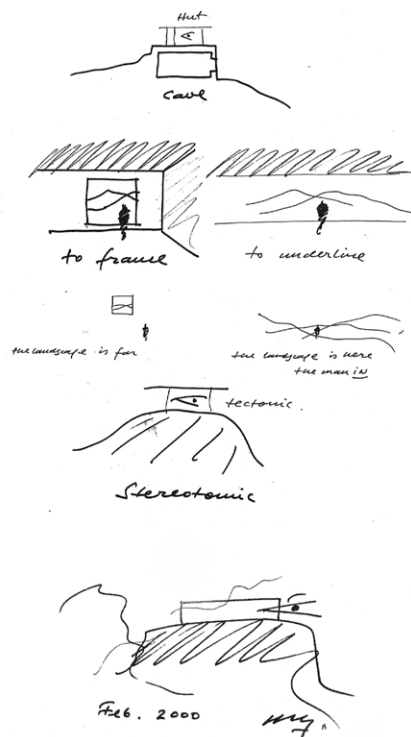
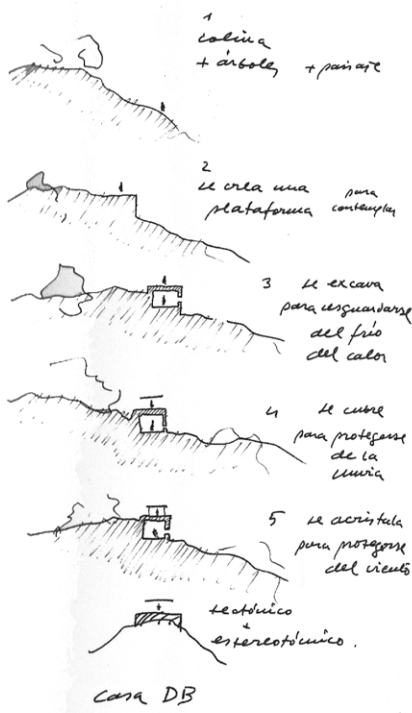
⁵³⁸ ALBERTO CAMPO BAEZA, PENSAR CON LAS MANOS, PÁG72, ED NOBUKO 2010

De la siguiente manera se pueden resumir los conceptos que se dan en la Casa de Blas:

1. Caja tectónica sobre podio estereotómico.
2. Vinculación con el paisaje y el entorno.

La luz deja de ser la principal protagonista del proyecto para dejar paso a otros conceptos que, en este caso, Campo Baeza considera más apropiados para estos lugares de horizonte lejano. De esta forma el condicionante que más prima es el entorno. No solo por la respuesta que se le da mediante la caja tectónica de vidrio en su parte superior, sino también por la distribución de los espacios servidos en la caja estereotómica, siempre buscando las vistas que ofrece la localización de la parcela. La vivienda también atiende a criterios económicos, sin excesos, simplemente con conceptos arquitectónicos que se resuelven en una construcción sencilla que habla de modernidad. La función es resuelta con medida, con geometría y orden, respondiendo a la unidad entre forma y contenido que reclamamos para que se dé la belleza.

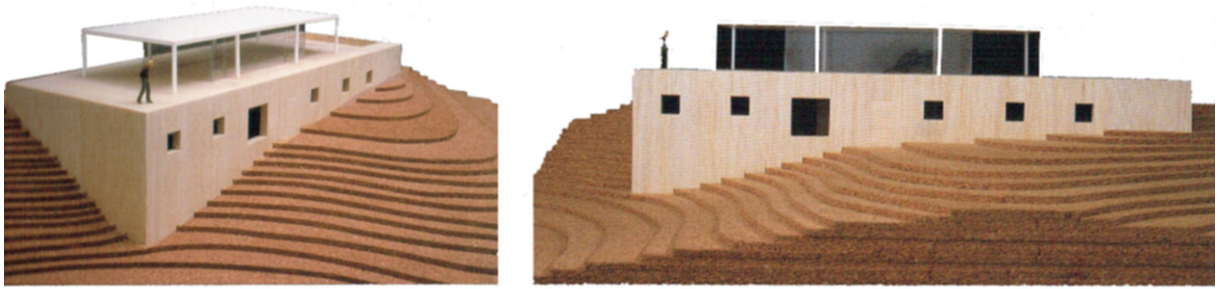
Con los condicionantes analizados, comienza el proceso del proyecto. La vivienda, como se puede observar en los bocetos, se resuelve a través de los conceptos estereotómico-TECTÓNICO, siempre en busca de ese horizonte lejano que queda enmarcado por planos horizontales.



539

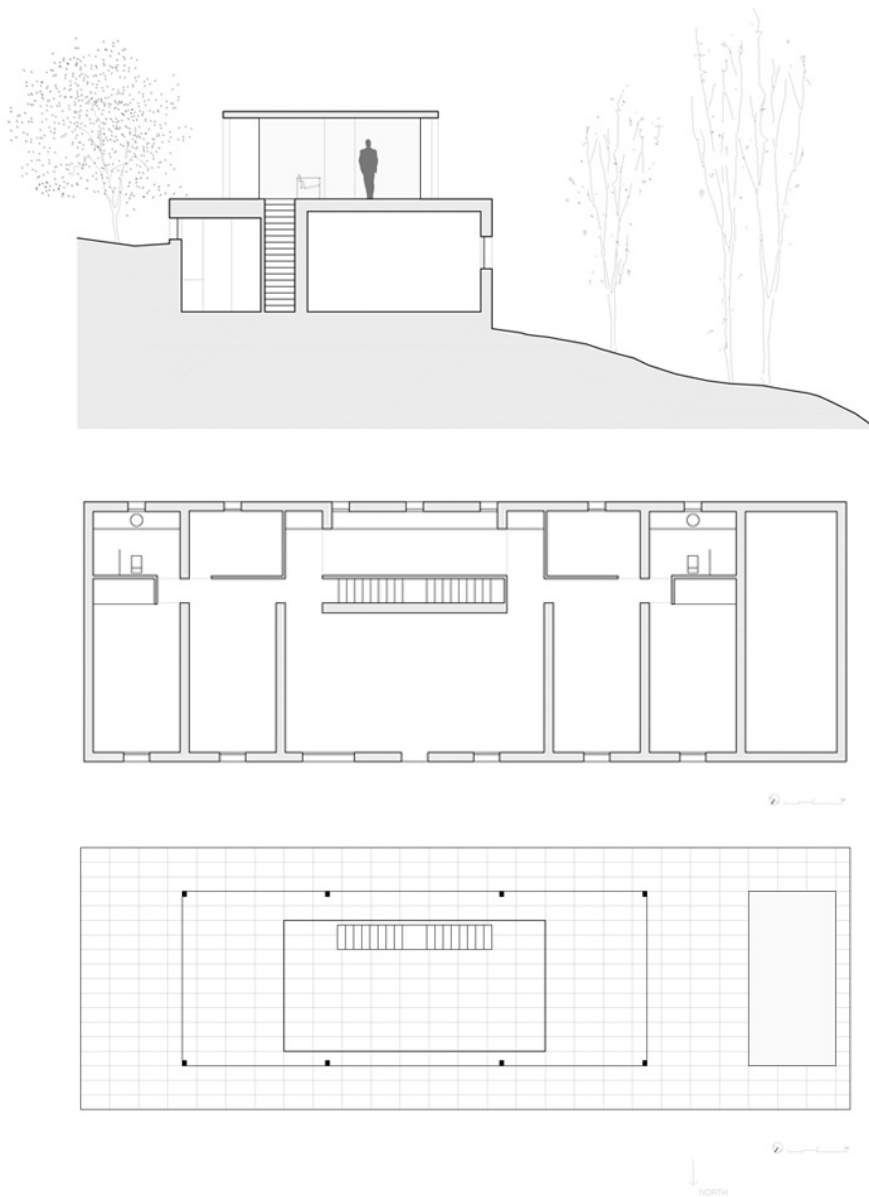
La sencillez de la propuesta y la transmisión de los conceptos arquitectónicos también pueden observarse en el desarrollo de las maquetas de trabajo. La ligereza de la caja de vidrio tectónica frente a la pesantez de la caja inferior estereotómica. La inclusión del volumen inferior en el terreno, mientras que el volumen superior únicamente se apoya sobre el plano horizontal, lo más transparente posible.

⁵³⁹ Imágenes de CAMPO BAEZA COMPLETE WORKS, ED. THAMES & HUDSON 2015



540

Todo el estudio conlleva a un proyecto que responde con sencillez a las ideas presentadas. Las plantas y secciones, con medida, son el resultado de la transmisión de las ideas.



Análisis espacial

Al no ser la luz el principal protagonista de este proyecto, los espacios son más comedidos. No por ello dejan de ser buenos espacios, con medida adecuada, pero es cierto que buscan más atrapar la visión exterior. Así también remiten a la idea del proyecto: volumen inferior, la cueva, resuelta y con todos los espacios servidos volcados hacia el paisaje, ampliando las dimensiones en la zona de día y conectado con el volumen superior. Espacio superior tectónico, un palio para contemplar, para estar y recibir, sencillo.



Los espacios estereotómicos son abstractos, sencillos, con la altura apropiada para sus funciones - 2'80m-, sirviendo de marco para el paisaje que se desarrolla. El espacio tectónico es completamente fluido. Plano sobre plano que enmarca con gran transparencia el paisaje, aún más comprimido que el exterior –altura de 2'30m-, para que se ensalce más aún el paisaje.



La geometría y el orden se imponen en todos los espacios, hay regularidad y esto se comprende al instante. El tiempo se aporta como valor, pero ocurre en el exterior de la vivienda. Su transcurso y evolución se observa, con carácter dual entre la caja estereotómica y la tectónica, a través de la arquitectura.

Una vez más, la arquitectura es sosegada, tranquila. La atención en este caso no está tanto en la propia arquitectura como en el entorno. Es una vivienda para contemplar, que introduce la Belleza que hay en la naturaleza en el interior de los espacios.

A nivel intelectual, la dualidad estereotómica-TECTÓNICA accede a la razón con presteza. En la parte superior una cabaña completamente vinculada con el paisaje, con un cerramiento lo más transparente posible, fluido, que permite la total conexión con el espacio circundante, pero acotado entre dos

planos horizontales. La parte inferior, la cueva, relacionada con el terreno y las funciones más privadas del habitar, pero generando marcos hacia el lienzo que ofrece el paisaje.

Finalmente, a nivel cultural se considera que la obra es una clara exposición de los valores de la modernidad. Con los medios ajustados pero necesarios responde al espacio-tiempo en el que se construye, pero su lenguaje arquitectónico de carácter universal permite considerar, años ya de su construcción, como intemporal.

Análisis material

Esta obra muestra que Campo Baeza no es un arquitecto que utiliza únicamente el blanco. En este caso, para expresar mejor aún la idea, establece incrustado en el terreno un volumen estereotómico de hormigón armado, grave, pesante, enraizado con el entorno. Sin embargo, para la caja tectónica, emplea elementos livianos: vidrio en el perímetro sin carpintería buscando la mayor transparencia posible, un forjado de la dimensión ajustada con placas alveolares de 15cm de espesor apoyadas en perfiles HEB 180 que se soporta sobre ocho pilares formados por dos UPN 180, ajustados, de la misma sección que el forjado. Se observa cómo el dominio del oficio da lugar a una arquitectura veraz, bien construida.



El podio de hormigón armado queda completamente insertado en terreno. La arquitectura no deja de ser artefacto, cartesiano, pero se inserta en la parcela. El vidrio, con la mayor transparencia posible. El acero, pintado en blanco, para remarcar la ligereza de la parte superior. También muestran la diferencia en su conformación: el vidrio como digital, con piezas precisas; el hormigón como analógico, adaptando sus dimensiones a las necesidades concretas. Así pues, se entienden todos los materiales al servicio de la transmisión de las ideas, y por ello, pueden llevar a la belleza inteligente a través de la razón.



Emocionalmente, el entorno es el que queda enmarcado. La arquitectura lo transforma en el material principal del proyecto y lo incluye. En relación a la cultura, los materiales son apropiados para su tiempo, y otorgan ese carácter universal del lenguaje moderno. Materialmente, es una obra radical, sencilla y que responde a unos conceptos muy claros que permiten acceder al observador a esa belleza intelectual de la que hablábamos en la investigación.

Análisis funcional

Esta obra ensalza la *utilitas* a través de los conceptos estereotómicos y tectónicos. La parte superior de la vivienda, un palio de contemplación, con una relación total con el paisaje pero protegido de las inclemencias del tiempo. La parte inferior, privada, dimensionada perfectamente para el habitar: los espacios servidos dirigidos al paisaje, los servidores en la parte de la pendiente. Cada acción que supone el habitar queda perfectamente acotada en esta obra por su relación con la idea de proyecto.



A nivel subjetivo la casa funciona perfectamente, lo que evita que el efecto estético, el disfrute de la belleza del paisaje, se anule. Los materiales se encuentran al servicio de las funciones, sencillos pero duraderos.

4.2.4 RELACIÓN ENTRE LAS TRES VIVIENDAS

	Casa Túregano	Casa Gaspar	Casa de Blas
Ideas	Luz diagonal	<i>Hortus Conclusus</i>	<i>Belvedere</i> (estereotómico-tectónico, horizonte lejano)
	Espacios diagonales	Geometría, medida.	
	Volumen cúbico	Luz horizontal	
Espacio	Los espacios diagonales – cadencia- se materializan y se refuerzan mediante la luz. La clara construcción de los conceptos tiene la capacidad de llevar a la belleza. La sencillez volumétrica fija la atención y la razón en el desarrollo de la luz, creando un tiempo para degustar la <i>venustas</i> .	La horizontalidad del espacio, de la luz y del plano es patente, rotunda, y puede llevar a comprender y degustar estas ideas. La sencillez y sosiego de los espacios, tanto interiores como exteriores, separados del mundo, permite volcar la atención y la razón en degustar de la belleza de los mismos.	Dualidad espacial que busca introducir el espacio exterior: en la caja tectónica, a través de una total transparencia; en la caja estereotómica, enmarcando el paisaje. Fluidéz y densidad colaboran en el desarrollo de las ideas que pueden transportarnos a la Belleza.
Materia	Luz, color blanco y sencillez ejecutan las ideas, creando la posibilidad de generar belleza.	El color blanco y la sencillez constructiva, crean la posibilidad de llevar a la abstracción y contemplación de la Belleza. Tradición constructiva ligada al lenguaje moderno.	La relación de los materiales con la idea permiten acceder a la belleza inteligente: transparencia y ligereza en la cabaña, masa y pesantez en la cueva. El entorno se transforma en un material más.
Función	La subdivisión de la vivienda en espacios públicos y privados ayuda a ensalzar el espacio tensado por la luz diagonal. Al estar la <i>utilitas</i> bien resuelta, no se rompe la experiencia estética.	Esta vivienda de una sola habitación pone de relieve cómo, además de resolver la <i>utilitas</i> , el espacio es un bien inalienable de la arquitectura, aportando ese algo más que la función.	La <i>utilitas</i> no sólo bien cumplida, sino ensalzada: arriba, espacio para contemplar; abajo, el habitar cotidiano con el paisaje enmarcado en los espacios servidos.

Habiendo estudiado cada vivienda de forma individual, se procederá ahora a estudiarlas en relación las unas con las otras. Las similitudes en las tres casas radican en la potencia de la idea en la que cada una se enmarca, la respuesta concreta a los condicionantes establecidos y la realización de una construcción que expresa con potencia estas ideas.

Si somos capaces de encontrar Belleza en cada una de estas obras es debido a que, como decía Campo Baeza, la *firmitas* y la *utilitas* están bien resueltas. El color blanco, no siempre omnipresente, aparece para ensalzar las cualidades de la luz, así como recurso abstracto.

La primera diferencia obvia entre los proyectos son los cambios de condicionantes. El entorno no es el mismo y por ello en cada uno se responde de forma particular. En la Casa Turégano, con una geometría cúbica rotunda que se inserta en el desnivel de la parcela. En la Casa Gaspar, una vivienda horizontal sobre un plano horizontal. En la Casa de Blas, un *belvedere* sobre una colina, para contemplar el paisaje lejano. El resto de condicionantes también influyen –como puede ser las diferencias individuales de programa requerido- en el desarrollo de las ideas.

Y con distintos condicionantes, se desarrollan diferentes ideas, cada una apropiada para el proyecto concreto. Distintas tipologías que se adecuan y trabajan con los elementos arquitectónicos de forma diversa. Volvemos a traer aquí el cuadro de análisis que exponíamos cuando hablábamos de las viviendas de Campo Baeza:

Vivienda\Concepto	Lugar	Luz	Estructura	Idea
Turégano	Horizonte cercano	Diagonal	Entramado H.A	Cabaña blanca cúbica
Gaspar	Paisaje interior	Horizontal	Muros de carga	<i>Hortus conclusus</i>
Blas	Horizonte lejano	Transparencia	Podio H.A. con palio de acero blanco	<i>Belvedere</i>

La luz, tema tan importante para Campo Baeza, desaparece en la Casa de Blas como tema central. No es que no se trabaje, sino que existen otros conceptos mucho más potentes para resolver esta vivienda, a diferencia de la luz diagonal de la Casa Turégano o la luz horizontal de la Casa Gaspar.

Al ser diferentes las ideas, también son diferentes los espacios resultantes. Frente a los espacios diagonales que cualifican las zonas de estar de la Casa Turégano, el espacio de la Casa Gaspar es mucho más horizontal. Sin embargo, en la Casa de Blas se puede observar una clara dualidad: en la caja tectónica se introduce, gracias a su transparencia, el espacio exterior; en la caja estereotómica, se da un espacio mucho más cerrado que enmarca de forma comedida el paisaje circundante.

Y si los espacios son distintos, la construcción también responde a ellos, puesto que al final el espacio debe sus cualidades a sus límites. Tanto la Casa Turégano como la Casa Gaspar, el color blanco, para poder actuar de lienzo que recoja la luz. La Casa de Blas, una vez más dual: la caja tectónica se desmaterializa y sus livianos elementos son de color blanco, para resultar lo más abstractos posibles; la caja tectónica es en su exterior de hormigón armado, pesante, relacionándose e incrustándose en el terreno. A su vez, estas diferencias también se extienden a su estructura, como se puede observar en la tabla superior.

De las similitudes y diferencias podemos concluir que se da continuidad en la potencia de las ideas, llevadas a construcción con radicalidad, pero teniendo siempre en cuenta el espacio-tiempo donde los proyectos quedan insertados y por lo tanto aportando soluciones diferentes.

4.3 OBRA PÚBLICA

A continuación se incluye una tabla que muestra todos los edificios públicos construidos de Campo Baeza:

AÑO	PROYECTO	LUGAR	IDEA	CONS	LUZ	MATERIAL	MEDIDAS	ESTEREOTÓMICO /TECTÓNICO	HISTORIA	BELLEZA
2011	OFICINAS PARA LA JUNTA DE CASTILLA LEÓN	Zamora	<i>Hortus conclusus</i>	Sí SW		Piedra, vidrio.	Piedra y vidrio con la máxima dimensión de la industria.			
2009	ENTRE CATEDRALES	Cádiz	Plano horizontal frente al mar	Sí SW		Acero pintado en blanco. Suelo de mármol.				Pieza de arquitectura bellísima,... capaz de permanecer en la memoria de Cádiz
2009	MUSEO DE LA MEMORIA DE ANDALUCÍA	Granada	La transmisión del mensaje	Sí SW			Edificio podio de 60x120 de tres plantas de altura. Dimensiones del patio elíptico son del Palacio de Carlos V.		Patio del Palacio de Carlos V. Continuidad con Caja Granada	Querriamos hacer "el más hermoso edificio"...
2007	CENTRO DE DÍA PARA BENETTON	Treviso	Una caja abierta al cielo	Sí SW	Luz sólida.		Caja cuadrada formada por nueve cuadrados. Cuatro patios.			
2003	SEDE GRUPO SM	Boadilla Del Monte (Madrid)	Un gigante de acero tumbado	Sí SW		Gran podio de hormigón. Estructura metálica, cerramiento acero inoxidable		Caja ligera tectónica sobre caja pesante estereotómica		
2002	OFICINAS SALUD PÚBLICA	Almería	Paralelepípedo rectangular de piedra	Sí	Contraventanas de piedra para regular la luz	Gran caja de piedra	Solar de 40x8,5m	En azotea, belvedere sobre la ciudad y el mar.		
2001	CAJA GRANADA	Granada	<i>Impluvium</i> de luz	Sí SW	Luz sólida a través de lucernarios. Reflejos en alabastro. Brisesoleil fachada sur, matizando. Fachada norte, luz homogénea.	Hormigón, piedra, luz.	Trama de hormigón armado de 3x3x3m		Dimensión de las columnas de la catedral de Granada.	
2000	PLAZA DE LA CATEDRAL	Almería	Arquitectura "sin arquitectura"	Sí		Suelo mármol de Macael. 24 palmeras como columnas				
1998	CENTRE BIT	Inca, Mallorca		Sí SW		Muro de piedra de Marés. Pavimento de travertino. Pilares metálicos cilíndricos blancos.	Solar triangular. Trama ortogonal de 6x6	Elementos livianos tectónicos sobre base pétreo estereotómica.		
1998	COLUMBARIUM	Cádiz		Sí	Luz vertical	Cal blanca, mármol blanco de Macael y luz de Cádiz.				
1992	BIBLIOTECA PÚBLICA	Orihuela, Alicante		Sí	Luz que vibra	Piedra, acero, vidrio.		Elemento tectónico que pone en valor la caja estereotómica que lo acoge.		
1992	ESCUELA PÚBLICA DRAGO	Cádiz	Gran fachada blanca sobre el mar	Sí	Luz sólida y diagonal.		Rectángulo de 10x38m			
1991	EDIFICIO AULAS	Velilla		Sí	Luz diagonal.	Prisma blanco. Ventanas. Pavés.				

AÑO	PROYECTO	LUGAR	IDEA	CONS	LUZ	MATERIAL	MEDIDAS	ESTEREOTÓMICO /TECTÓNICO	HISTORIA	BELLEZA
1988	EDIFICIO DE AULAS	Loeches, Madrid		Sí		Muro de piedra. Pavés.			Continuidad con el entorno	
1985	ESCUELA PÚBLICA	Madrid		Sí	Luz sólida de sur	Ladrillo, pavés.				
1984	PABELLÓN DE ESCUELA	Madrid		Sí		Hormigón armado	Tres plantas, rectángulo de 16x12m			
1984	CENTRO DE PRESCOLAR	San Sebastián De Los Reyes, Madrid		Sí		Ladrillo, pavés.				
1983	ESCUELA PÚBLICA	San Sebastián De Los Reyes, Madrid		Sí						
1982	CENTRO DE DÍA	Aspe, Alicante	Caja blanca de espacios luminosos	Sí	Luz horizontal y vertical.	Blanco. Pavés.				
1982	CENTRO DE DÍA	Onil, Alicante		Sí		Edificio Blanco				
1981	AYUNTAMIENTO	Fene, La Coruña		Sí		Edificio Blanco				

En su página web, Campo Baeza establece una selección de estos edificios, lo que simplifica el trabajo de selección de tres obras:

AÑO	PROYECTO	LUGAR	IDEA	CONS	LUZ	MATERIAL	MEDIDAS	ESTEREOTÓMICO /TECTÓNICO	HISTORIA	BELLEZA
2011	OFICINAS PARA LA JUNTA DE CASTILLA LEÓN	Zamora	<i>Hortus conclusus</i>	Sí SW		Piedra, vidrio.	Piedra y vidrio con la máxima dimensión de la industria.			
2009	ENTRE CATEDRALES	Cádiz	Plano horizontal frente al mar	Sí SW		Acero pintado en blanco. Suelo de mármol.				Pieza de arquitectura bellísima,... capaz de permanecer en la memoria de Cádiz
2009	MUSEO DE LA MEMORIA DE ANDALUCÍA	Granada	La transmisión del mensaje	Sí SW			Edificio podio de 60x120 de tres plantas de altura. Dimensiones del patio elíptico son del Palacio de Carlos V.		Patio del Palacio de Carlos V. Continuidad con Caja Granada	Queríamos hacer "el más hermoso edificio"...
2007	CENTRO DE DÍA PARA BENETON	Treviso	Una caja abierta al cielo	Sí SW	Luz sólida.		Caja cuadrada formada por nueve cuadrados. Cuatro patios.			
2003	SEDE GRUPO SM	Boadilla Del Monte (Madrid)	Un gigante de acero tumbado	Sí SW		Gran podio de hormigón. Estructura metálica, cerramiento acero inoxidable		Caja ligera tectónica sobre caja pesante estereotómica		
2001	CAJA GRANADA	Granada	<i>Impluvium</i> de luz	Sí SW	Luz sólida a través de lucernarios. Reflejos en alabastro. Brisesoleil fachada sur, matizando. Fachada norte, luz homogénea.	Hormigón, piedra, luz.	Trama de hormigón armado de 3x3x3m		Dimensión de las columnas de la catedral de Granada.	
1998	CENTRE BIT	Inca, Mallorca		Sí SW		Muro de piedra de Marés. Pavimento de travertino. Pilares metálicos cilíndricos blancos.	Solar triangular. Trama ortogonal de 6x6	Elementos livianos tectónicos sobre base pétreo estereotómica.		

Así pues, para la selección del análisis se han considerado las siguientes obras como las más adecuadas. El motivo fundamental es su diferencia a nivel de ideas, que permite ampliar el espectro de análisis cuando se estudie la relación de las unas con las otras. Además su diferencia temporal en su final de construcción también permite observar las evoluciones que ha tenido Campo Baeza en su obra. Una vez más, estas obras están ampliamente documentadas, lo que nos permite un mejor análisis.

CAJA GRANADA.

Impluvium de Luz. Dialoga con MMA

ENTRECATEDRALES.

Plano horizontal.

OFICINAS PARA LA JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN, ZAMORA.

Hortus conclusus. Relación con Benetton y BIT.

4.3.1 CAJA GRANADA

Quizás sea este edificio el referente de Campo Baeza a escala pública, con dimensiones pero sin desmesuras. Observemos que dice de él:

En Granada, en la carretera de Armilla, se levanta el nuevo edificio central de la Caja de Granada, la entidad bancaria más significativa de esta ciudad.

Se propone un gran volumen semicúbico que sirva de referencia para esa nueva parte de la ciudad. Para recoger la pendiente del terreno se crea un gran basamento sobre el que se asienta una pieza cúbica. En este podio se resuelven aparcamientos, archivos y Centro de Proceso de Datos (C.P.D.). La caja cúbica emergente, se construye con una trama de hormigón armado de 3 x 3 x 3 m que sirve de mecanismo para recoger la luz, tema central de esta arquitectura. Las dos fachadas a sur funcionan a modo de "brise-soleil" e iluminan, matizando esa luz potente, las zonas de oficina abierta. Las dos fachadas a norte, sirviendo a las oficinas individuales, reciben la luz homogénea y continua propia de esa orientación y se cierran al exterior, mediante una plementería de piedra y vidrio.

El patio central interior, verdadero "impluvium de luz", recoge la luz sólida del sol a través de los lucernarios y, reflejándola en los paramentos de alabastro, aumenta la iluminación de las oficinas abiertas. Funcionalmente el edificio es de una gran compacidad, flexibilidad y sencillez.

En resumen, se trata de una caja de hormigón y piedra que atrapa la luz del sol en su interior para servir a las funciones que se desarrollan dentro de ese "impluvium de luz"⁵⁴¹

Una vez más la luz aparece como tema central de la arquitectura. Tanto en el interior, a través de sus lucernarios y su gran patio con la luz bañando las paredes de alabastro, como en el exterior y la respuesta constructiva a base de *brisesoleils* con respecto a las fachadas sur. Pero no solo hay luz en este proyecto: hay medidas concretas que responden perfectamente a las necesidades y se dan los conceptos estereotómicos y tectónicos:

Se crea primero un basamento que responde con un sólo gesto al nivel de plano del suelo y que será contenedor de usos diversos. Sobre este podium se yergue con rotundidad una caja "estereotómica", de paredes de hormigón armado, de proporciones cúbicas. Esta caja, formada por una trama de 3 por 3 por 3 metros de gruesos paneles de hormigón, se convierte en una trampa para la Luz. Dentro, para reducir las grandes dimensiones estructurales, aparecen cuatro impresionantes columnas.

La orientación diagonal de la caja hace que dos fachadas estén a sur y dos a norte. Las fachadas a sur funcionan como *brise-soleil* y se acristalan a haces interiores en toda su dimensión. Las fachadas a norte se elaboran como una plementería de bandas horizontales de piedra-vidrio-piedra, enrasada a haces exteriores. En el techo se abren lucernarios sobre cada una de las cuatro columnas, según el orden diagonal de la Luz. Se consigue así que el sol directo sea apaciguado en las fachadas sur por medio de la sombra. Que la Luz homogénea del norte entre por las dos fachadas enrasadas. Que la Luz sólida que entrará por los lucernarios, y que materializará su movimiento en su intersección con las columnas, llene de Luz ese interior, ese "impluvium de luz".

⁵⁴¹ www.campobaeza.com

En el interior, una segunda caja "tectónica", de acero, cristal y alabastro, contendrá las funciones que se organizan según un sencillo esquema de anillo con cuatro núcleos de comunicación vertical en las esquinas. Oficinas individuales que reciben la Luz de las fachadas a norte, y oficinas generales - abiertas- de profundidad doble que reciben la luz de las fachadas a sur. Como estas oficinas abiertas necesitan, por su mayor dimensión, más Luz, se articula un gran paramento de alabastro sobre los pasillos de las oficinas individuales. Esa "fachada interior", blanca, transforma en reflejada la Luz sólida que recibe de arriba, proyectándola certeramente sobre las oficinas abiertas.

Se trata, en definitiva, de un gran espacio diagonal atravesado por una Luz diagonal.⁵⁴²

Y finalmente, la memoria. Aquella que nos nutre de grandes imágenes, de soluciones constructivas. Porque a pesar del lenguaje moderno, no hay que olvidar la tradición. No se copia, se reinterpreta la Belleza de obras de la historia:

La Catedral de Granada, a la que alenté a ir a los directores del Banco para que vieran algo parecido a lo que vamos a levantar. Pedidos los planos de la Catedral con las exactas medidas volvieron a aparecer asombrosas coincidencias. Esta vez profundamente arquitectónicas: la misma altura, la misma sección de las columnas e idéntica distancia entre ellas. El mismo material, pues el hormigón claro sería de gran parecido a esa piedra. Y, por supuesto, la misma Luz.

La Catedral de Granada es uno de los más hermosos espacios construidos en España. Quizá la más bella catedral renacentista de Andalucía. La de la "nivea blancura", como la calificara el poeta.

Y si las dimensiones y las proporciones y los materiales, y ¡la Luz!, son los mismos, cabe esperar que el edificio del Banco en Granada pueda llegar a alcanzar, una vez levantado, aquella ansiada Belleza.⁵⁴³

En resumen, arquitectura como artefacto –sobre todo en un entorno difícil, que podría considerarse no bello en el momento de la construcción-, medida, historia, luz diagonal y por supuesto, idea construida.

Y así la Caja General de Granada es un cajón puesto al revés, contra el suelo. Como intentando con ese pesante artefacto atrapar el aire. Y luego perforarlo para que entre en él, como una trampa, la luz sólida. Y como las dimensiones, 72 por 72 por 36 m., son muy grandes, se colocan en el centro cuatro grandes columnas que resuelven el problema gravitatorio. Este cajón semicúbico conformado por una malla de hormigón dorado de 3 por 3 por 3 m., como si de una jaula se tratara, se orienta en diagonal respecto al sol. Y así ofrece dos caras al sur de cuya luz se protege usando sus perforaciones como *brise-soleil*. Remetiendo su acristalamiento al interior.

Y sus otras dos caras al norte donde tensa al exterior su fachada de vidrio y piedra en un modo de plementería sobre aquella retícula de hormigón. La quinta fachada, la cubierta, abre y cierra su retícula según convenga para atrapar la luz del sol de lo alto y llenar el espacio interior con esa luz sólida en lo que he llamado "*impluvium* de luz". Esa luz sólida que llega de lo alto, en

⁵⁴² ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG52, ED NOBUKO 2000

⁵⁴³ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG51-53, ED NOBUKO 2000

su intersección con las cuatro grandes columnas, de 33 m. de altura y 3 m. de diámetro, hace palpable su movimiento a lo largo del día.

Interiormente se sitúa otra caja de cristal que contiene las funciones. Es tal que deja un vacío central cúbico de 33 por 33 por 33 m. que es el que recoge la luz que viene de lo alto. Cuando se abre a la fachada norte se ilumina con la luz homogénea y fría que de allí procede. Cuando se abre al sur toma la luz matizada por los ya citados *brise-soleils*. En esta zona que al ser de mayores dimensiones necesita más luz, toma la que viniendo de arriba sólida se transforma en reflejada tras incidir en los paramentos de blanco alabastro. Todo ello ha sido estudiado minuciosamente con las correspondientes tablas, con resultados que se han comprobado positivos.

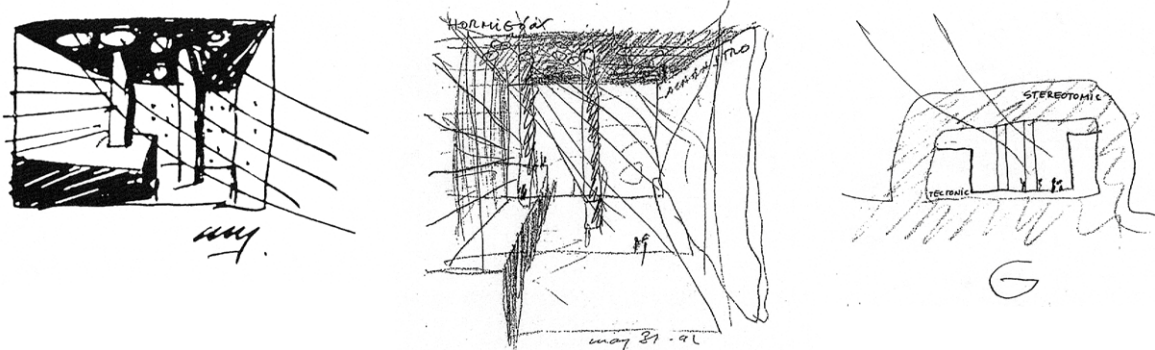
En resumen, un cajón puesto hacia abajo, hacia el suelo, y lleno de luz.⁵⁴⁴

Vamos a extraer las ideas de este proyecto para poder luego evaluarlas en relación a la belleza.

1. La luz como tema central.
2. Dualidad estereotómico-tectónico
3. Medida, geometría.
4. Memoria

El proyecto responderá al condicionante del entorno, puesto que el emplazamiento, a las afueras de Granada, era estéticamente duro y agresivo. Así, Campo Baeza creará un edificio introspectivo, con un interior bañado de luz diagonal. Para resolver la función —un programa de oficinas—, se disponen planos horizontales pero teniendo en cuenta la iluminación natural, dejando en el interior un vacío para que la luz también acceda a las caras interiores de las oficinas. A nivel constructivo, el único lujo que se permite el arquitecto es la pared de alabastro en el interior, por sus cualidades translúcidas que ayudan a la idea.

Muchas ideas —aunque consideramos la luz como eje vertebrador— que necesitan ser trabajadas, conjugadas. Por eso vamos a observar los bocetos:

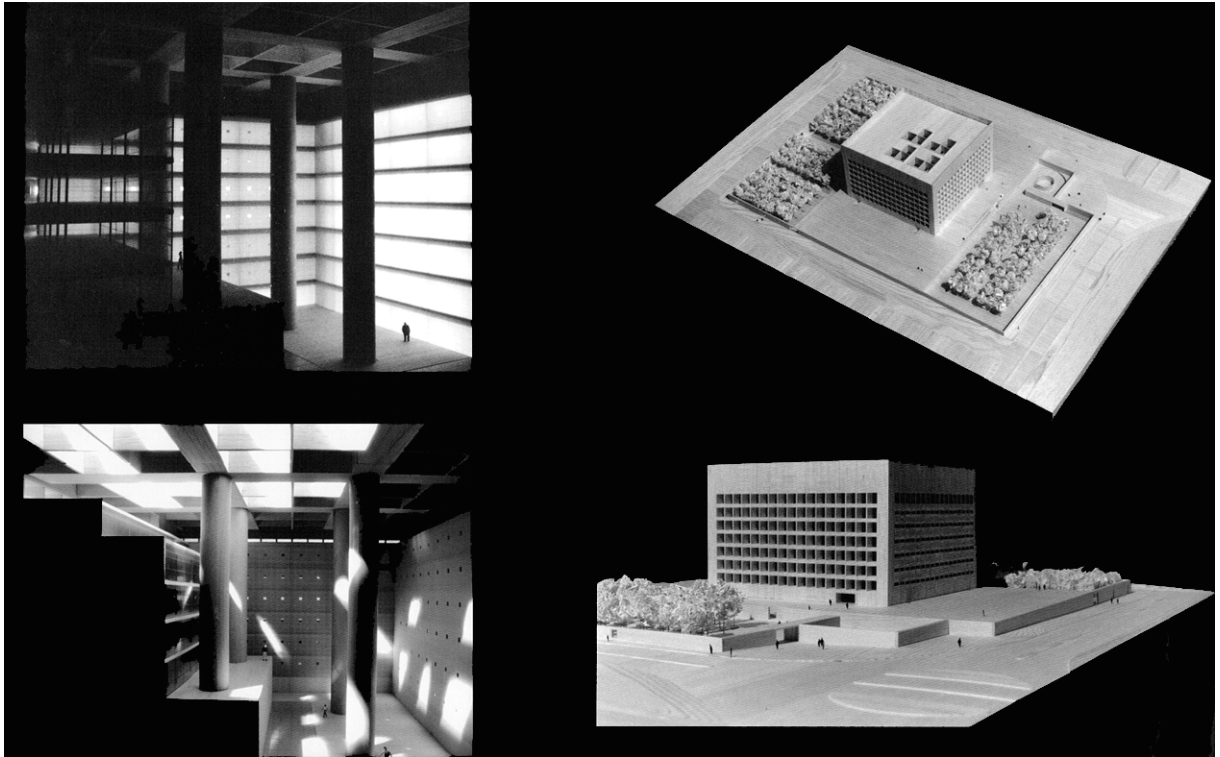


545

Estos bocetos irán tomando forma en las sucesivas maquetas, que muestran la rotunda geometría exterior, y el acceso de la luz al interior del atrio:

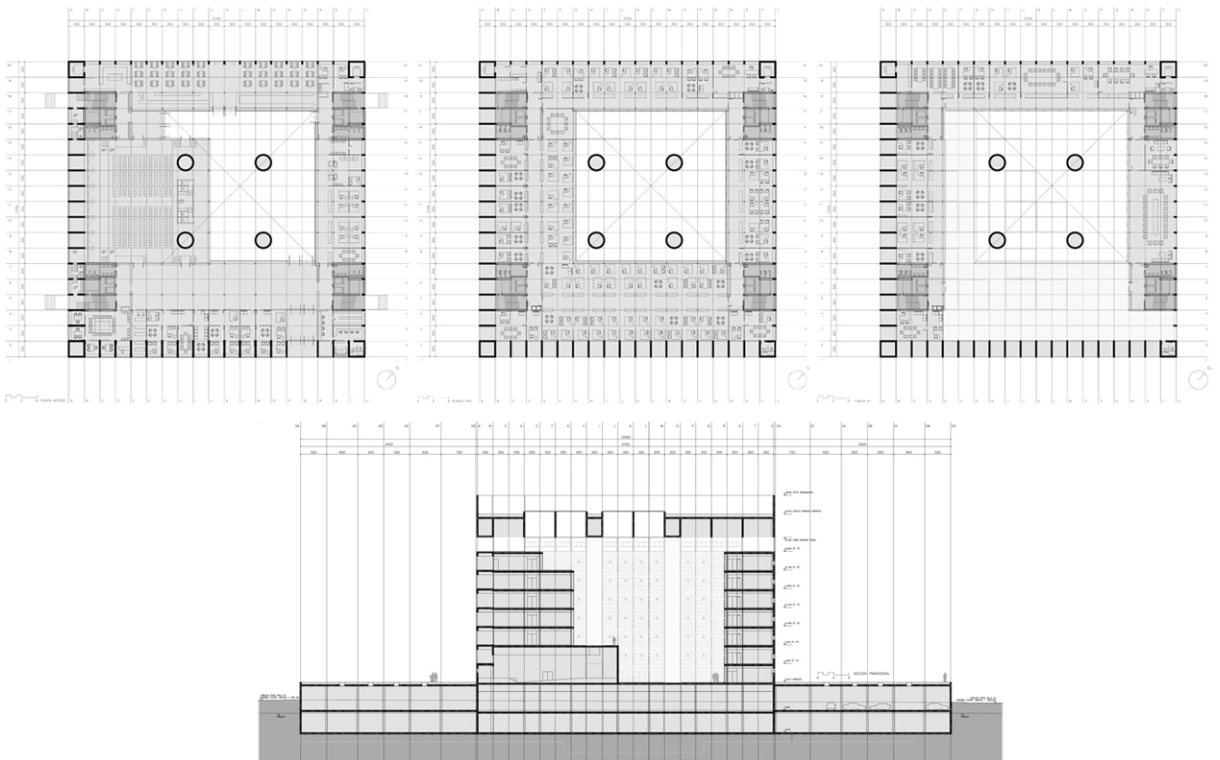
⁵⁴⁴ ALBERTO CAMPO BAEZA, LA IDEA CONSTRUIDA, PÁG63-65, ED NOBUKO 2000

⁵⁴⁵ Imágenes de CAMPO BAEZA COMPLETE WORKS, ED. THAMES & HUDSON 2015



546

Con tiempo y con esfuerzo, el proyecto va avanzando, conservando todas y cada una de las ideas previas:



Pasamos a analizar Caja Granada bajo las tres dimensiones que hemos considerado para la Arquitectura, para observar como cada una de las ideas se va ajustando y tomando forma.

Análisis espacial

El tema de la luz es tan potente en el edificio que coloniza todo el vaciado interior, en forma de “impluvium de luz”. Las oficinas, contenidas pero elegantes, todas disfrutando de luz natural, tanto en la cara que da al exterior como al interior. Así pues, el elemento espacial predominante es el atrio, que permite acoger y distribuir todas las circulaciones.



El orden se impone y da lugar a este edificio. Tanto en el interior como en el exterior, todos los espacios responden a medidas concretas, tanto a gran como a pequeña escala. Podríamos decir que incluso la luz se somete a la geometría dispuesta por el arquitecto. Es un edificio pragmático –no olvidemos que son unas oficinas- pero que genera el gran espacio de atrio donde la luz toma dominio, se crea una experiencia estética fantástica. Ese atrio, con el espacio tensado por la luz, puede llevar a la belleza.



En el atrio, el tiempo queda atrapado, dimensionado para un mundo propio a través del paso del día y los efectos que la luz produce. Es un espacio que requiere de tiempo para contemplarlo.

A nivel emocional, la geometría establecida permite una clara lectura del edificio. Recordamos el valor “velocidad de lectura” que hemos trabajado en la investigación. Al estar todo modulado, se reconoce rápidamente su geometría –esto podría tener relación con el criterio de “forma memorable” que establece Gardner”, su funcionamiento y se puede prestar atención a la luz y al espacio.

Con la razón, las ideas se hacen bien patentes. La luz diagonal atravesando el atrio, las diferencias entre la piel exterior –estereotómica- y las soluciones constructivas del interior –tectónicas-. El uso de la geometría y las medidas correctas. Algo más difícil es relacionarlo con las dimensiones de la Catedral de Granada, aunque bien es cierto el impacto que producen estas columnas *fuori scala* que sustentan la cubierta.

Culturalmente, rompe los esquemas tradicionales de oficinas, dotando al edificio de un bello espacio interior. No olvida la tradición en su vinculación con la memoria, bien a través de las dimensiones de las columnas, bien en su relación con la luz cenital del Panteón de Roma. Además, y debido a la fecha en que terminó su construcción se ha podido observar esa variante trascendental que establecíamos con el entorno. Caja Granada interactuaba en el momento de su finalización con el entorno de una forma introspectiva, debido a la dureza de este. Sin embargo, esta zona podemos decir que ha ganado calidad arquitectónica, gracias en parte a Caja Granada, por otra, por los más recientes proyectos del Museo de la Memoria de Andalucía –también de Campo Baeza- y el Museo de las Ciencias –de Carlos Ferrater-. Se observa como culturalmente Caja Granada ha interactuado, generando un foco arquitectónico. A su vez, con el entorno actual, se establece como posibilidad que el proyecto se hubiera desarrollado de otra manera tras el análisis del condicionante del emplazamiento.

Análisis material

Una vez más Campo Baeza no emplea el blanco, sino que desarrolla un proyecto lleno de matices y texturas. Para el exterior, una solución de hormigón armado, dura, como queriendo distanciarse del entorno circundante. Para el interior, en el atrio, los dos muros de alabastro y el pavimento de mármol travertino. Las oficinas, con solución sencilla y apropiada: suelo técnico, vidrio para iluminar los espacios y falso techo de placas acústicas. Al final, cada material para el mejor servicio de sus usuarios.



Además los materiales hablan de los conceptos estereotómicos y tectónicos. En el exterior, la gruesa piel de hormigón armado –al menos en sus fachadas sur- que habla de la cueva. En el interior, soluciones mucho más tectónicas para las oficinas, materializadas mediante elementos ligeros como son perfiles de acero y superficies de vidrio.

Cada material empleado es veraz, sincero. De esta forma, en obra, es como se ponen en valor. Igual que las columnas del atrio, que a pesar de que hubiera sido posible solucionarlo estructuralmente sin ellas –incrementando los costes-, se sitúan para transformar el espacio.

A nivel subjetivo, esta obra remarca la luz, la introduce, la absorbe. Los muros de alabastro y el suelo de travertino actúan de lienzo. La geometría, el orden, ayudan a observar y fijar la atención en la luz como material intrínseco.

La razón puede entender los conceptos en su materialización y disfruta del atrio como elemento distribuidor e iluminador. Los detalles y los encuentros son limpios, claros, elegantes.

A nivel cultural, Campo Baeza conjuga modernidad y tradición en los materiales, cada uno de ellos empleado como respuesta a la idea de proyecto.

Análisis funcional

Este proyecto demuestra que la Belleza –para quien la observe- no está reñida con la función. Es más, las ideas se plasman con criterios de funcionalidad, puesto que el atrio junto con sus lucernarios no son únicamente un acontecimiento estético, se dan para una mejor iluminación de los espacios que dan al interior de los planos de oficinas.



547

Acceso comprimido –aunque consideramos que tal vez podría haber aportado algo más-, desemboca en el atrio y a partir de ahí permite distribuir los flujos. En el plano superior del volumen interior, unas terrazas que no solo sirven de espacio expositivo, sino que además ayudan a introducir criterios sostenibles –iluminación, ventilación natural- en un edificio de estas dimensiones.

Espacios servidos y espacios servidores, todos en orden, bien resueltos. Así es como es posible no derrocar el efecto estético del que habla Plazaola.

⁵⁴⁷ Imágenes de CAMPO BAEZA COMPLETE WORKS, ED. THAMES & HUDSON 2015

4.3.2 ENTRE CATEDRALES

Quizás sea este uno de los proyectos que, en vez de poner en valor la arquitectura, se vuelca en mejorar el entorno, completamente en relación con él. Con una intervención muy sencilla, se transforma este espacio histórico de la ciudad creando un podio maravilloso desde el cual se puede contemplar el mar y que además cumple su misión al proteger los restos arqueológicos que yacen debajo de él. Este proyecto, plenamente tectónico, queda así descrito por Campo Baeza:

El proyecto “Entre Catedrales” trata de crear una pieza capaz de poner en valor el lugar más significativo de la historia de Cádiz, la ciudad más antigua de occidente: el espacio vacío entre la Catedral Nueva y la Catedral Vieja, frente al mar.

Los objetivos son los de cubrir y proteger la excavación arqueológica, Además, querríamos que ese plano sirviera de base para un espacio de estancia público frente al mar, con una altura tal que la visión sea limpia, sin ver los coches que pasan por la vía de circunvalación.

Se concibe como una blanca plataforma ligera, posada sobre la excavación, como de puntillas, a la que se accede por una rampa lateral. Sobre ese plano se construye un umbráculo que nos proteja del sol y de la lluvia.

Todo construido como si de una construcción naval se tratara, todo pintado de blanco para acentuar su liviandad. La zona transitable se alfombra con mármol blanco.

En la construcción de la base, la memoria de los barcos. En la del umbráculo, como si de un palio con varales se tratara, la memoria de un paso.

Querríamos hacer una pieza de arquitectura bellísima, capaz de poner en valor ese lugar maravilloso, capaz de permanecer en la memoria de Cádiz⁵⁴⁸

Su misión, va más allá de lo requerido. En vez de únicamente resguardar los elementos arqueológicos, establece un plano horizontal a la altura adecuada, para convertirlo en un mirador para la ciudad.

Se nos pedía “cubrir una excavación arqueológica” y le dimos a la ciudad un espacio público. Para ello hicimos algo más que tan sólo una cubierta plana: levantamos un plano horizontal, pavimentado con mármol blanco de Macael, con una rampa lateral para acceder fácilmente. Y con un palio blanco para dotarle de un poco de sombra. Abrazada por las dos catedrales, la plataforma en alto impide la visión de los coches que pasan por delante, y sólo contemplamos el mar, en una eficaz operación de abstracción. Como si de la cubierta de un barco se tratara, o de la alfombra voladora del mismísimo Aladino. El Océano Atlántico inmenso ante nosotros. Nada más y nada menos. Un plano que claramente pertenece al mundo tectónico.⁵⁴⁹

De estos textos, vamos a extraer las ideas con las que trabaja Campo Baeza:

1. Plano horizontal elevado.
2. Elemento tectónico.

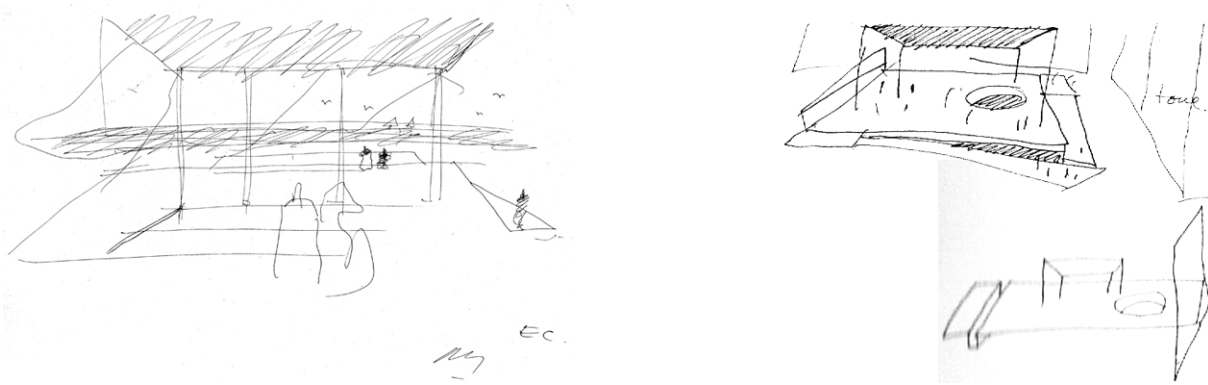
Estas ideas son las que evaluaremos posteriormente en relación con la belleza que puede llegar a transmitir este proyecto. Pero antes, observemos los condicionantes. Frente únicamente a la función de “cubrir un elemento urbano”, se responde correctamente y además se le dota de una nueva función, la de mirador. En relación al contexto, en medio de dos catedrales y frente al mar, se opta por una

⁵⁴⁸ www.campobaeza.com

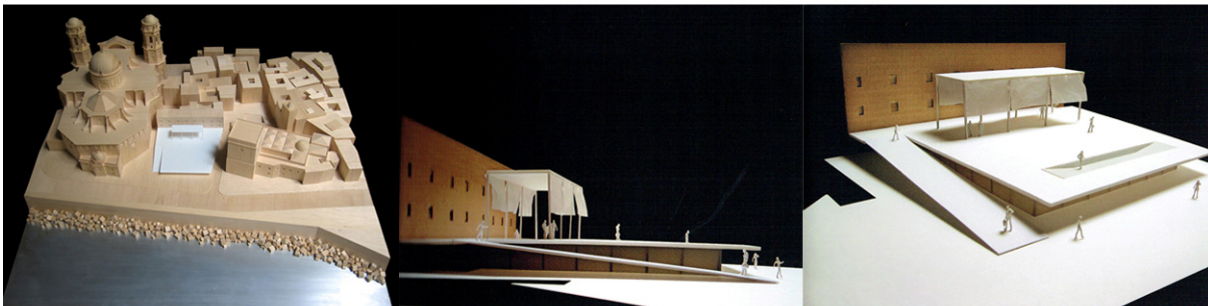
⁵⁴⁹ ALBERTO CAMPO BAEZA, PRINCIPIA ARCHITECTONICA, PÁG42, ED. MAIREA 2012

solución constructiva bien sencilla, económica y liviana que permite, sin tomar protagonismo, seguir disfrutando el emplazamiento.

En esta obra concreta puede observarse que desde los bocetos hasta el proyecto final se dan evoluciones –como en este caso es la reducción de la dimensión del palio o que finalmente el plano horizontal no quede perforado por un hueco circular-. Tiempo y trabajo para ir perfilando el proyecto.

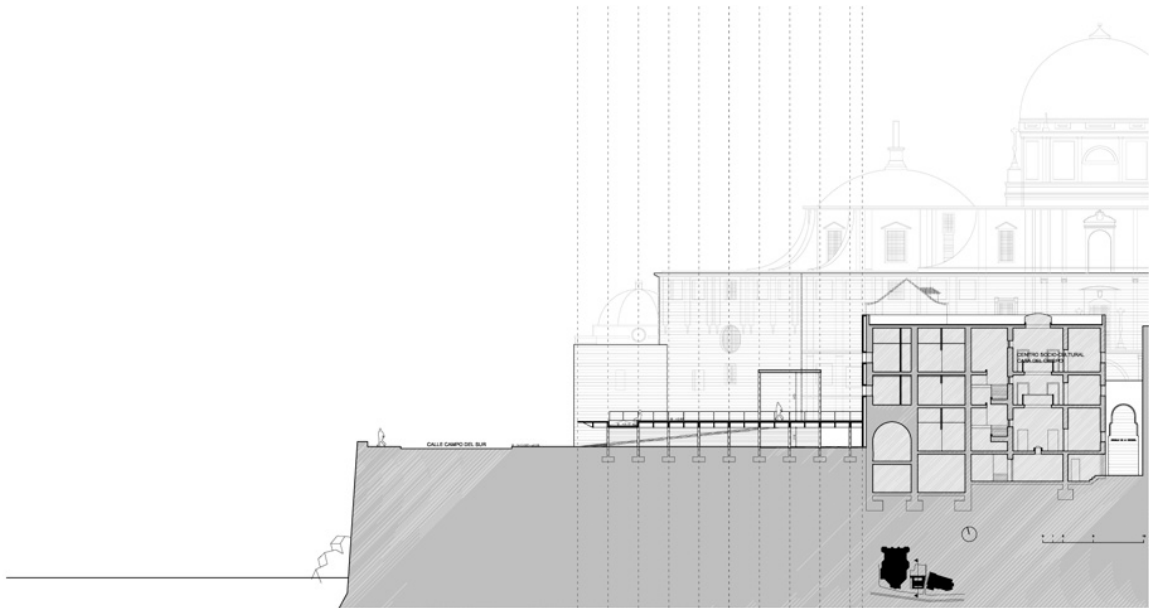


El trabajo continúa y la obra final va perfilándose en las maquetas, mostrando ya diferencias de textura entre la ciudad histórica y el nuevo elemento abstracto:



Al final acaba desarrollándose el proyecto tal y como se construirá. En los planos se puede observar la regularidad de la modulación, imponiendo un orden sencillo, así como la diferencia de escala entre este elemento y los circundantes.





Análisis espacial

Como proyecto urbano, tal vez apenas se pueda hablar de espacio contenido, interior. Únicamente está cubierta la excavación arqueológica –mediante una construcción ligera– y aparece el palio como elemento de cubrición sobre la plataforma horizontal.

Así, el espacio que se valora es el circundante, el exterior. Se considera que en este ejercicio arquitectónico se ha conseguido expresar lo que buscaba la idea, sublimando una simple cubrición en una plataforma mirador que permite contemplar el mar.



Frente a un espacio acelerado como es la vía de circulación que transcurre por el frente de la obra, el proyecto se eleva la distancia apropiada para salvar los coches. Además, para no entorpecer la vista mediante elementos de protección, produce una depresión en el plano que además sirve de zona de descanso.

Se puede observar como las ideas de plano horizontal y elemento tectónico se han construido con la mayor radicalidad posible. El plano es perfectamente horizontal, transitable, una plaza elevada regalada a la ciudad, a la altura precisa. El palio tectónico, lo más ligero posible. Incluso se eliminan los elementos textiles que aparecían en algunos de los bocetos para todavía hacerlo menos presente.

El orden se establece a través de la modulación, que queda representada en el palio mediante ocho pilares y una pequeña losa.



El tiempo queda trabajado en el recorrido. Desde el acceso de la calle, una rampa de ascensión, tomando consciencia de que se va a cambiar de plano, hasta acceder a un elemento que permite la quietud y la contemplación. Esta solución, tan sencilla, introduce un espacio de remanso, en relación con el mar y los edificios históricos circundantes.

A nivel subjetivo, es un edificio que busca no ser, que pone de relieve el entorno. Así, nuestra atención queda enfocada en el emplazamiento. La razón tiene la posibilidad de observar cómo mediante una operación tan sencilla, el espacio urbano es modificado y cualificado, y de ahí alcanzar –tal vez- la belleza inteligente que transmiten las ideas construidas. En relación a la cultura, se puede observar cómo respeta la historia del entorno, y cómo resuelve un mirador –generalmente conocidos por casi todas las personas- de una forma sencilla y exquisita.

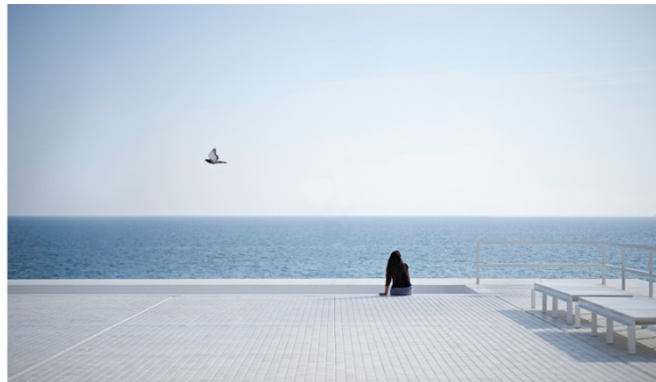
Análisis material

El blanco es un color eficaz para hablar de abstracción. Por ello se emplea como solución en este emplazamiento histórico. Además, vuelve incluso tal vez más ligeros los elementos tectónicos que construyen esta pieza urbana



Los materiales hablan de tectónica, fundamentalmente gracias a que toda la estructura se construye en acero pintado en blanco. Pero también dialoga con la memoria y la tradición, al emplear adoquines de mármol travertino blanco para el pavimento del plano.

La sencillez de la construcción pone en valor los materiales del entorno, tanto la piedra de las catedrales como la textura del mar, más aún mediante el detalle constructivo por el que se rebaja el plano para hacer un lugar de reposo, en vez de haber situado una barandilla.



Análisis funcional

En este proyecto queda demostrado como la idea puede ensalzar la función. Como decíamos previamente, únicamente se trataba de cubrir una excavación arqueológica. Sin embargo Campo Baeza aprovecha para ofrecer una nueva función, con carácter totalmente público para la ciudad y que sin duda alguna mejora este punto de la ciudad.

La función de cubrir queda bien resuelta y además se le añade la contemplación estética del mar. La razón puede comprender el por qué del elevarse, de este gesto. Culturalmente, elevarse siempre ha otorgado la capacidad de observar mejor, y en este caso, se resuelve de forma magistral al no situar barandilla que pudiera impedir la visión del mar.

4.3.3 OFICINAS PARA LA JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN. ZAMORA

Con este proyecto, vamos a concluir el análisis de obras de Campo Baeza. Es su último edificio público construido hasta el momento y también uno de los más premiados. Muestra en él la conjunción de muchos conceptos, fruto de muchos años de depuración y trabajo:

HORTUS CONCLUSUS

Levantamos unos altos muros de piedra, de la misma piedra que la catedral de Zamora, siguiendo las trazas de las tapias que circundan el solar sobre el que trabajamos como una caja abierta al cielo. Conseguimos así un jardín secreto en el que conservamos y plantamos árboles frondosos y plantas aromáticas.

Y en los muros de piedra abrimos huecos que enmarcan desde dentro la catedral, el paisaje y los edificios circundantes. Y en ese jardín frondoso construimos una caja de vidrio transparente que hará que parezca que se está trabajando dentro de ese jardín.

Para el muro de piedra se estudian calidades y despieces en los que la piedra se muestre, como en la CATEDRAL, con toda su fuerza. La misma piedra en grandes dimensiones y con grandes espesores que acentúen la fuerza de la propuesta.

Para el edificio propiamente dicho se prevé una fachada acristalada, perfectamente controlada, con la máxima sencillez en su sistema constructivo. Una fachada que actúa de manera activa desde el punto de vista climático, que es capaz de guardar el calor en invierno (efecto INVERNADERO) y a la vez capaz de expulsar el calor y proteger el edificio en verano (fachada VENTILADA).

Es una caja pétreo abierta al cielo que recoge una caja cristalina y que la protege y atempera zambulléndola en un jardín maravilloso⁵⁵⁰

Este proyecto, que recuerda a mayor escala a la casa Gaspar, puesto que tiene el mismo tema de *hortus conclusus*, no es solo una cuestión de encerrar una pieza de vidrio en el interior de una caja de piedra abierta al cielo, es también un ejercicio de respeto hacia la historia, una reinterpretación contemporánea de los valores de la memoria:

Y en la obra que tenemos ahora entre manos en Zamora el recurso a la Memoria es inmediato. Construimos una caja con unos altos muros con la misma piedra de la Catedral frente a la que estamos trabajando. Y como testimonio de nuestro tiempo colocamos la piedra del tamaño mayor que son capaces de cortar los telares con los que se tallan los grandes cortes de la piedra. En la esquina, como una verdadera piedra angular, situamos una pieza de casi tres por dos metros, que hace visible la intención de esta operación. De la misma manera que los vidrios del interior, de seis por tres metros, son los mayores que la técnica puede producir actualmente. En cualquier caso son los mismos mecanismos de la Memoria, en este caso adelantados, intentando comprender nuestro tiempo. Mnemosine frente a Mimesis.⁵⁵¹

Y además de Memoria, medidas. Medidas muy claras, muy establecidas y geometrizadas. Que ayudan a la idea a convertirse en obra construida.

⁵⁵⁰ www.campobaeza.com

⁵⁵¹ ALBERTO CAMPO BAEZA, PRINCIPIA ARCHITECTONICA, PÁG.52, ED. MAIREA 2012

El edificio será la sede del Consultivo de la Junta de Castilla y León. El solar era el jardín de un antiguo convento. Cumpliendo con el lema del concurso, *Hortus Conclusus*, hemos levantado unos potentes muros de piedra arenisca dorada, siguiendo las trazas irregulares del solar. Una imponente caja de piedra abierta al cielo.

Y en su interior, para alojar el programa de oficinas que se nos pide, hemos construido una delicadísima caja de vidrio transparente con trazas ortogonales y con una doble piel, un muro “trombe”. La cara exterior se resuelve con los mayores vidrios que es capaz de producir la industria actualmente, colocados con silicona estructural, sin ningún elemento metálico, de manera que la transparencia es total. Tan transparentes son, que parece que estuvieran contruidos con aire.

La “esquina de aire” o, mejor dicho, “el triedro de aire” del que antes hablábamos, está allí construido de tal manera que parece mentira que aquello pueda estar levantado.

La caja de muros de piedra, construida con piezas de 1,00 x 0,75 metros, y 8 cm de espesor, tiene un zócalo de piedras mayores o, por lo menos, nunca menores que el tamaño general. Allí se prohibieron taxativamente las tirillas y los triangulillos.

Y en la esquina frente a la Catedral hemos colocado un gran sillar de 2,50 x 1,50 x 0,50 metros. La piedra mayor que nos permitía la cantera y la industria que la suministraba y colocaba. Al sobresalir 1,50 metros de la línea del suelo, pues está colocada en horizontal, se hace visible a las claras su tamaño imponente. Es la *cornerstone* de nuestro edificio que no sólo responde a cuestiones teóricas sino también a las de tipo resistente. Dentro de poco grabaremos en ella la fecha de inauguración de nuestro edificio, con un significativo CORNERSTONE LAID FEBRUARY THE FIRST MMXII.⁵⁵²

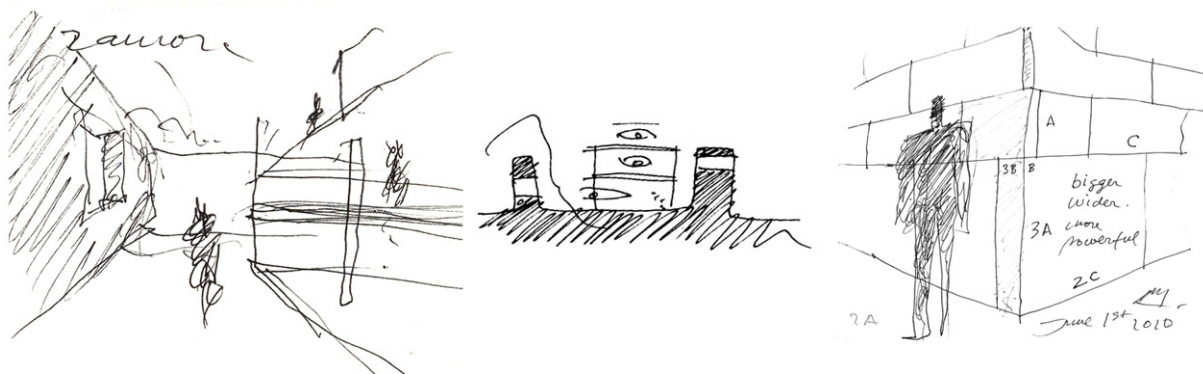
A continuación se expondrán de forma breve las ideas que conforman este proyecto:

1. *Hortus conclusus*. Muro perimetral pétreo frente a fachada interior vítrea.
2. Relación con la memoria.
3. Medidas claras y ordenadas.

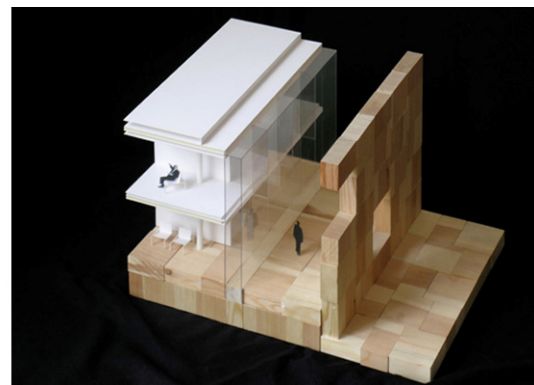
Entre los condicionantes destaca especialmente el contexto. Cerca de la catedral de Zamora y el casco histórico, el proyecto responde mediante la mmemosine que defiende Campo Baeza. Para desarrollar la función, una estructura modulada, sencilla, que resuelve mediante una construcción tecnológica el habitar diario del edificio.

Como hemos hecho hasta ahora, vamos a comenzar observando los bocetos por su capacidad de transmitir las ideas. En ellos ya se muestra esa voluntad de encerrar un edificio en el interior de unos muros espesos, pero conservando la transparencia que permite observar y conjugar el interior con el exterior, junto con esa decisión casi catedralicia de situar dos piedras angulares, tanto pétreo como vítrea.

⁵⁵² ALBERTO CAMPO BAEZA, PRINCIPIA ARCHITECTONICA, PÁG61-62, ED. MAIREA 2012



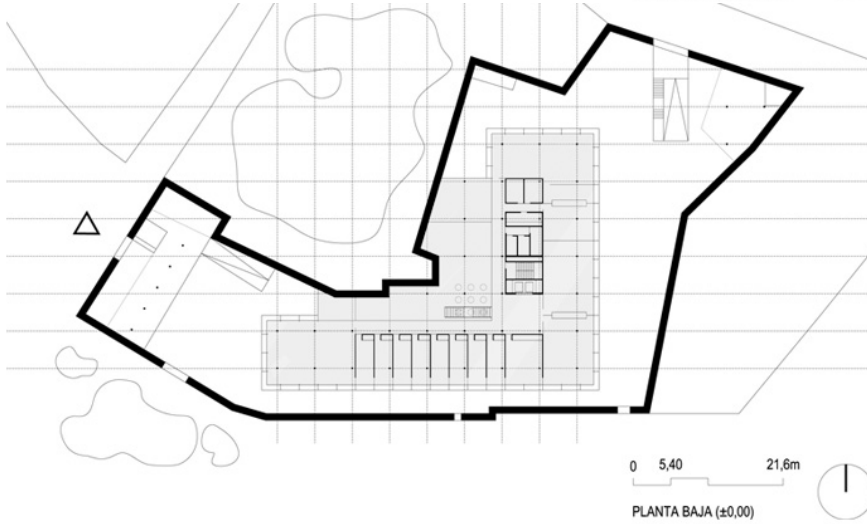
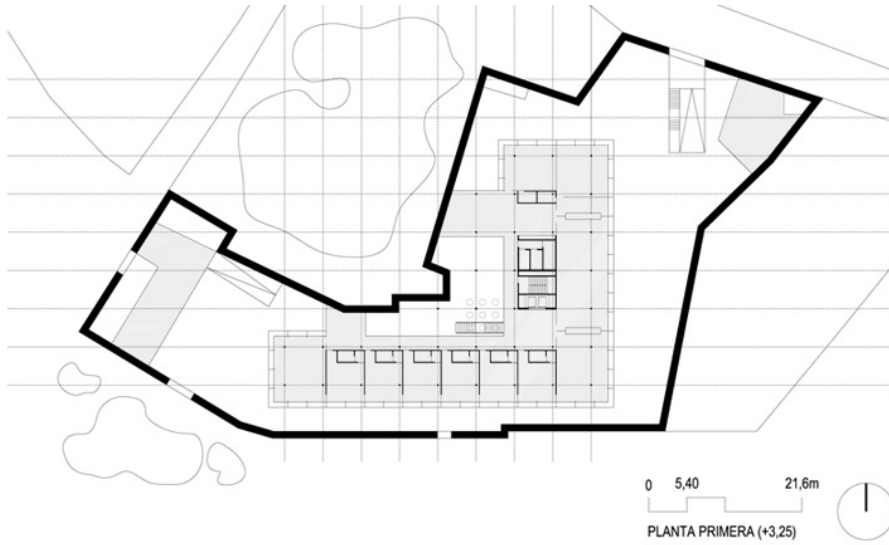
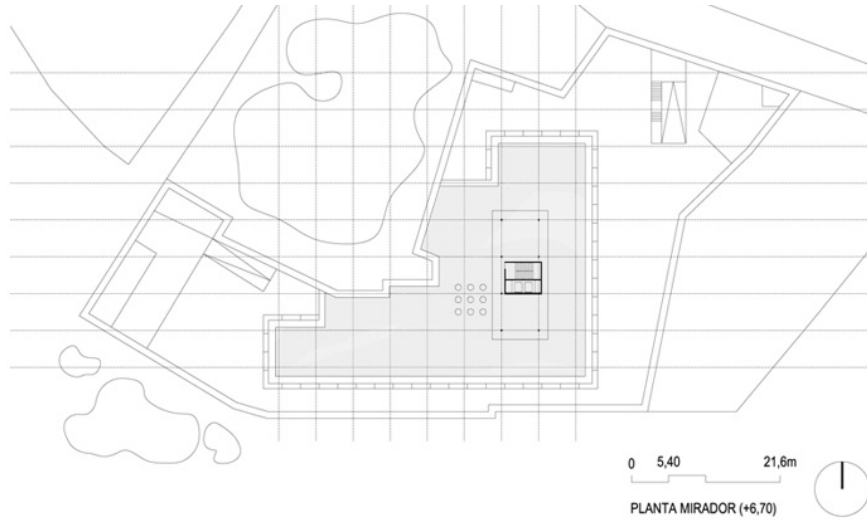
Pero como dice Campo Baeza, no solo de ideas está hecha la arquitectura. Hay que trabajarlas. A pesar de que la obra ha tenido variaciones con respecto a la maqueta inicial del entorno –imagen de la izquierda- cuando las ideas son claras, estas permanecen, aunque varíe la forma o la geometría. En la maqueta de detalle ya puede observarse la voluntad de ese muro perimetral pétreo, pesante, que envuelve al edificio, frente a la fachada interior de doble cristal ligera, tan ligera que no se ven los elementos que la sostienen.

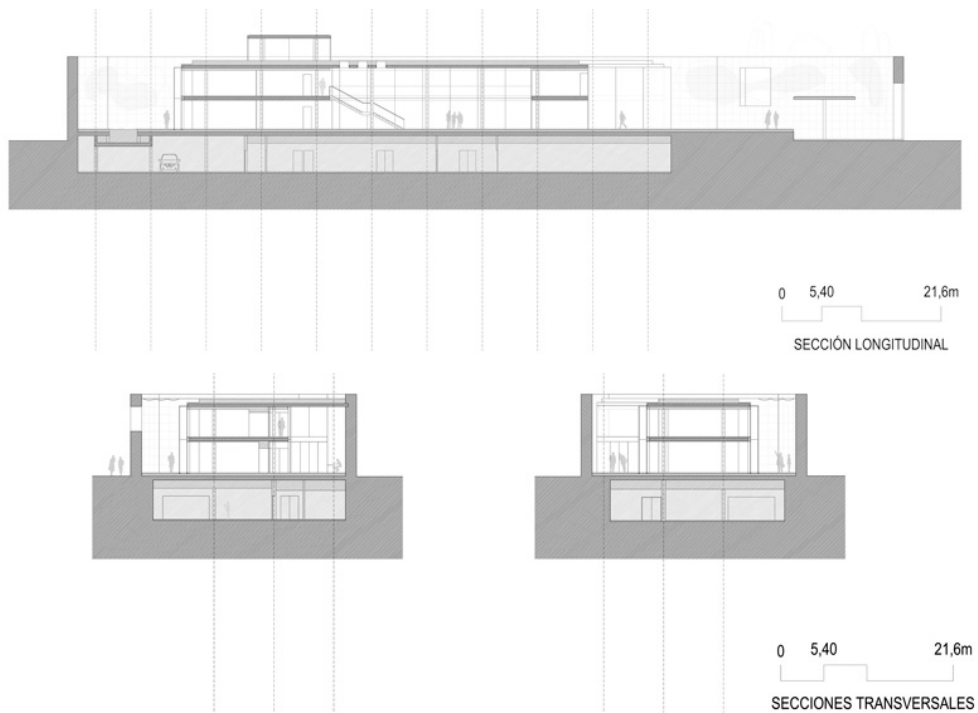


Con las ideas y los condicionantes claros, el arquitecto puede sumergirse en el proyecto. En él pueden observarse varias cosas. Una de ellas es como define la parcela mediante ese gran muro pétreo, que encierra lo que serán las oficinas para la Junta de Castilla y León. Como si de un monasterio se tratara, el edificio se escinde y deslinda del entorno.

En su interior, un volumen ordenado, de tipología que podríamos denominar en L, que se adapta al espacio interior que ha quedado conformado. Las plantas claras, las circulaciones sencillas.

Posteriormente se muestran las secciones. Y aunque Campo Baeza no lo nombre, también se muestran en alguna manera los conceptos duales estereotómicos-tectónicos. Un muro exterior pesante, recubierto de piedra –hubiera sido mucho más potente construirlo todo de piedra, pero también mucho más caro-, únicamente abierto hacia aquellas vistas que se quieren atrapar dentro de este proyecto. El interior, un edificio de dos plantas, ordenado y tectónico, ligero. Más aún cuando su fachada es completamente transparente, totalmente hecha de vidrio.





La dualidad material es una de las cualidades y conceptos del edificio. El triedro de piedra del muro exterior frente al triedro de vidrio del muro *trombe* interior. Tan importante, que ambos quedarán marcados mediante una inscripción.

Con carácter general se observa como un proyecto maduro. Una reinterpretación a escala de edificio público de la Casa Gaspar. Una apuesta por la tecnología, sin órdogos ni desmesuras, dando respuesta a la arquitectura contemporánea. Un diálogo en un entorno histórico entre tradición y modernidad.

Análisis espacial

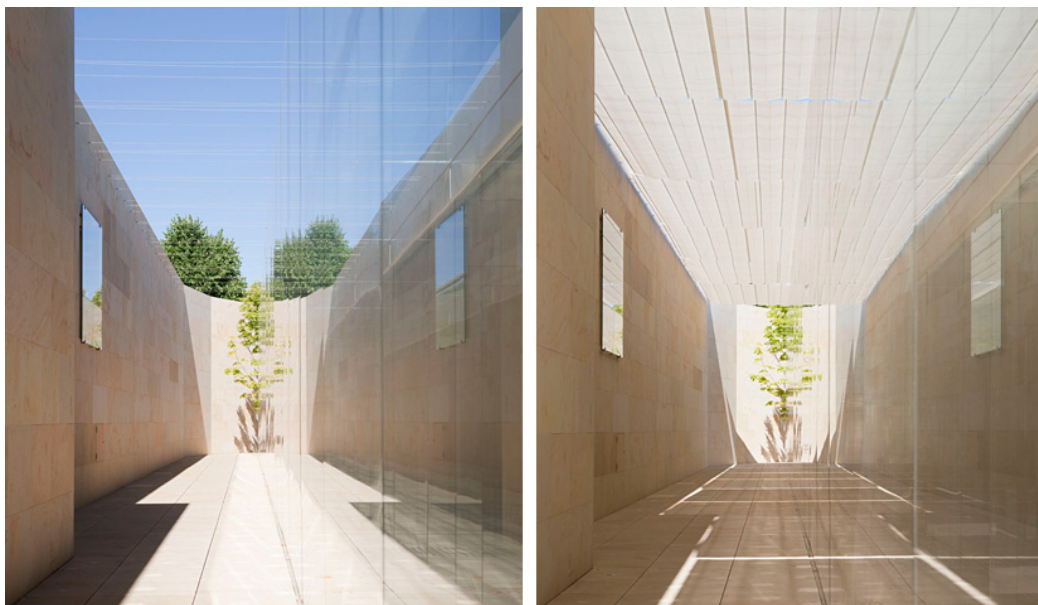


Propiamente, no es un edificio que habla de espacio. Al menos no cualitativamente en su interior. Únicamente se desarrolla una doble altura en el hall de acceso. Sin embargo, el interés espacial se vuelca en la relación entre la pieza de vidrio frente al muro pétreo. La total transparencia habla de modernidad, que tiene relación con el concepto de fluidez que tratábamos en la investigación.

Dentro de los espacios interiores, uno puede llegar a tener la sensación de total relación con el exterior del edificio, siendo que resuelve cualquiera de los problemas de sostenibilidad mediante una doble piel de vidrio.



Las fachadas principales dan a este y a sur. Al ser completamente de vidrio, la únicamente diferencia con el exterior —a nivel perceptual— son los planos superiores. En este sentido se encuentra una similitud con la afirmación de Joaquín Arnau de que es el techo el que crea el espacio. A su vez, al sur, es posible correr unos toldos que protegen del soleamiento cuando es excesivo, con lo que esa caja abierta al cielo, queda resguardada mediante un elemento textil.



Esta obra, tan dual tecnológicamente —en la confrontación de la piedra, material histórico, frente al vidrio, símbolo de la modernidad—, crea sin duda un efecto de contemplación estético. Al ser una caja abierta al cielo, se puede hablar de una quietud y tranquilidad inherentes al proyecto. Se entiende que es un lugar donde se trabaja bien.

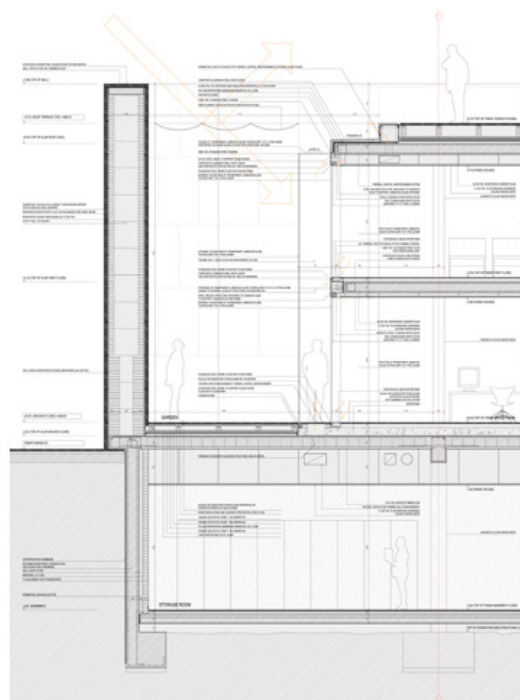
A nivel intelectual, la razón tiene muchos lugares donde trabajar. Por una parte en la confrontación material de la que hablamos antes, junto con la exquisitez de los detalles constructivos. Por otra, en la operación arquitectónica que ha tenido lugar: un muro pesante para separar del exterior, para preparar un espacio reservado donde se guarda una caja de cristal, totalmente abierta, pero sin estar expuesta al exterior.



Finalmente la cultura se impone a través del diálogo de la piedra del muro perimetral con el entorno. No se trata de camuflaje ni de copia, sino una reinterpretación para establecer una conversación. Y una vez dentro, total transparencia, completamente diferente a cualquier otras oficinas para un gobierno.

Análisis material

El acento de esta obra radica en la tecnología con la que se emplean los materiales. No solo en la construcción del muro vidrio y del muro pétreo. Están las cuestiones de los encuentros, estudiadas hasta el final, y desarrolladas con gran detalle.



Sin querer repetirnos, el proyecto radica en esa dualidad material entre lo pesado, la piedra, y lo ligero, el vidrio. Resuelto siempre mediante un único material. Hasta tal punto que Campo Baeza quedó convencido del uso de la silicona estructural para poder desarrollar la piel de vidrio sin carpinterías metálicas.



Y a su vez, vemos como estos materiales apoyan tanto la idea del proyecto como están al servicio del usuario. Son materiales sinceros –si bien para crear el espesor del muro pétreo se emplea una gran cámara de aire. Frente a esto no estamos en contra, puesto que la cuestión de la economía también es relevante en la arquitectura-, sin aderezos, que toman valor en su puesta en obra.

Se puede contemplar cómo es capaz de llevar a una belleza intelectual a través de las ideas plasmadas materialmente. La emoción –para quien descubre el valor de estos detalles y encuentros- se desata en el cuidado del detalle, de la construcción. A nivel cultural, es un claro diálogo entre la tradición y modernidad, conjugándose para ofrecer un gran edificio que ha recibido numerosos premios.



Análisis funcional

La idea en este proyecto se pone al servicio de la función. Consideramos la privacidad como un claro valor contemporáneo que obviamente está contrapuesto a la transparencia material y a los criterios de iluminación. Sin embargo, mediante el desarrollo de un muro perimetral pétreo se obtiene un nivel de privacidad óptimo –con una altura incluso superior al de la cubierta- mientras que el volumen interior se resuelve de forma completamente transparente, garantizando las condiciones lumínicas. Además, al ser una doble piel de vidrio, se aseguran las condiciones climáticas necesarias para el habitar. La *utilitas* bien resuelta.



Ésta se expande al desarrollo de las plantas, con una sencillez y orden fáciles de comprender. Y si funciona bien, la obra se puede convertir en *algo más que función*, en ese algo más que debe aportar la arquitectura.

4.3.4 RELACIÓN ENTRE LOS TRES EDIFICIOS PÚBLICOS

	Caja Granada	Entre Catedrales	Oficinas Zamora
Ideas	<i>Impluvium</i> de luz	Plano horizontal elevado	<i>Hortus conclusus</i>
	Estereotómico-tectónico	Elemento tectónico	Memoria
	Medida, geometría		Medida
	Memoria		
Espacio	La luz materializa y condiciona todos los espacios, reafirmando su importancia –y belleza- en el atrio interior, espacio predominante y organizador de todo el edificio. La idea emociona la razón del observador con su rotundidad geométrica y su clara lectura, concediendo todo el valor a los límites del espacio, convirtiéndolos en una experiencia estética a través de su materialización concreta.	Toda la idea se desarrolla para poner en valor el espacio exterior circundante. La plataforma se eleva y así se consigue un espacio sosegado, distanciado de los vehículos y conectado con el mar. Esta operación espacial tan sencilla es idónea para llevar la razón a contemplar la belleza de sus ideas materializadas.	La relación espacial interior-exterior, entre el volumen de vidrio y los muros pétreos a través de la transparencia es la idea más potente de este proyecto. Al cumplirse, tiene la capacidad de llevar a la belleza. El espacio interior se confecciona –visualmente- únicamente a través de los planos horizontales. El exterior, queda abierto al cielo.
Materia	La materialidad se ordena en relación a los conceptos. Hormigón armado de potente geometría para expresar la caja estereotómica. Alabastro, vidrio y acero para hablar de tectónica y recoger la luz. Esta sinceridad material y el apoyo a la idea disponen de la cualidad de llevar a la belleza.	El blanco y los materiales tectónicos, todos en orden para hablar de modernidad y abstracción, ayudan a poner de relieve el entorno circundante. La exquisitez del detalle de la depresión en el plano permite eliminar la barandilla, y con ello completa aún más la idea de plano horizontal, de total conexión con el mar.	La radicalidad de la tecnología tiene la capacidad de llevar a la belleza del detalle, de la construcción. Cada material, a través de su esencia, está dispuesto para introducir orden en la obra, servir para la expresión de la idea y mejorar el servicio a sus usuarios.
Función	La <i>utilitas</i> no está reñida con la belleza. Cada uno de los conceptos, además de tratar de llevar a la belleza, contienen cualidades funcionales: mejor iluminación, sostenibilidad, circulaciones claras y espacios de trabajo adecuados.	Es un proyecto que demuestra que la arquitectura es más que función. Transforma un elemento de cubrición en un espacio urbano maravilloso para contemplar el mar.	La conjunción entre privacidad –gracias al muro perimetral- y la transparencia –del muro de vidrio- aporta algo más que la mera función.

Observar cada uno de los edificios públicos de forma individual ha mostrado porque era preciso diferenciar su análisis del de las viviendas. En las viviendas los condicionantes suelen ser menores, así como su dimensión más reducida permite actuar con mayor radicalidad. Aún así, se considera que los tres proyectos públicos elegidos para el análisis también exponen con fuerza y libertad ese lenguaje universal que busca Campo Baeza y a través de ahí, tratan de alcanzar la belleza.

Las similitudes entre los tres edificios públicos son similares a las de las viviendas. Potentes ideas que son defendidas mediante una construcción radical y sincera. El profundo estudio de los condicionantes – función, entorno, economía y construcción- ayuda a que las ideas se adapten y den soluciones concretas. La consecución de la deseada *venustas* tras haber resuelto correctamente la *firmitas* y la *utilitas*. Es más, se ha podido evidenciar en los tres proyectos que buscan ese algo más que la función a la que debe responder la Arquitectura, y que consideramos que tiene la capacidad de llevar a la belleza.

Y a partir de aquí, por razones tipológicas, comienzan las obvias diferencias. Respondiendo a los condicionantes propios, cada proyecto trabaja con una idea potente apoyada por más conceptos: en Caja Granada generando un *impluvium* de luz, en Entre Catedrales estableciendo un plano horizontal elevado, y en las Oficinas para Zamora mediante un *hortus conclusus*.

Diferentes ideas que generan diversidad espacial. Se considera que el proyecto que más trabaja el espacio es Caja Granada, por la relación tan directa que tiene con la luz. El atrio central es un espacio único. Muy diferentes son las respuestas espaciales de los otros dos proyectos: en Entre Catedrales se prima el espacio circundante del entorno, mientras que en Zamora se genera un universo propio y dual, mediante unos espacios interiores completamente transparentes que emergen a una caja pétreo abierta al cielo.

La materialidad también se adecua a cada una de las ideas de forma particular. Resulta interesante el análisis de estos tres proyectos sobre todo para encontrar que Campo Baeza es un arquitecto que no emplea únicamente el color blanco. Es más bien todo lo contrario, y se considera que queda demostrado en la variedad de materiales expuestos en los proyectos. Estos además apoyan a la idea sobre todo en las relaciones duales de tradición y modernidad, cada vertiente cuando es precisa. Así también varía cada una de las estructuras para responder al proyecto concreto: en Caja Granada, una piel estereotómica conformando un entramado de gran espesor de hormigón armado, mientras que en el interior se va ascendiendo por medio de estructura metálica y forjados reticulares de hormigón para buscar la ligereza de una solución tectónica; en Entre Catedrales, la solución es completamente de acero, pintado en blanco para buscar más aún esa solución tectónica que quiere casi desaparecer para poner en relieve el entorno; y finalmente en Zamora, se separa el muro perimetral pétreo y pesante de la estructura de la caja de vidrio interior, mucho más ligera y tectónica.

Una vez más, aunque a distinta escala, Campo Baeza ha llevado con radicalidad las distintas ideas planteadas, con el estudio de los condicionantes y una construcción firme y veraz para dar respuesta a las mismas. Esta radicalidad y libertad es un camino por el que se puede llegar a la Belleza, siempre y cuando el observador sea capaz de percibir las ideas que conforman la obra.

5. CONCLUSIÓN

La belleza existe. Así comienza esta Tesis, así debe acabar. Nos lo planteábamos como una hipótesis y consideramos que ha quedado demostrado. No sólo por este trabajo, sino por tanto las visiones filosóficas como arquitectónicas que hemos ofrecido. En relación a la Arquitectura, Mies y Le Corbusier la afirman en sus escritos. Es una cuestión que, si con un poco de fortuna nuestra caótica vida contemporánea nos permite, apreciamos todos los días. Puede darse en cualquier decisión prácticamente –recordamos que la Belleza nos hace elegir unos objetos sobre otros-, tanto cotidiana como profesional. En relación a la Arquitectura, hemos observado cómo la contemporaneidad aumenta las posibilidades de elección –como nos explicaba Zevi- y con ellas la posibilidad de errar, de ahí que sea tan importante imponer la idea como base firme en el objeto arquitectónico, para que aquello no se convierta en un pastiche de nuevos materiales como si de un catálogo se tratara. Podríamos incluso afirmar que si la Belleza no es una de nuestras preocupaciones, algo inhumano habita en nosotros, o de forma más suave, que nos falta algo de humanidad. Ciertamente es que hemos observado como A.C. Danto afirma que la belleza es una cualidad estética más, pero no por ello menos importante. Y lo mejor de todo es que es gratis. Gratis. La belleza es una cualidad, que como afirma Le Corbusier, no supone un extracoste –de materiales, que sí de trabajo y tiempo por parte del arquitecto-.

La variable tiempo ha surgido tanto en el estudio de la Belleza como relacionada con la Arquitectura, puesto que afecta a cada una de sus realidades y dificulta la universalidad de los resultados. No sólo lo observamos en nosotros mismos a la hora de ofrecer nuestro juicio sobre la belleza o en el desempeño de la arquitectura –es decir, tanto en la percepción como en la creación-, sino que a su vez el tiempo afecta tanto a la obra arquitectónica como al entorno en el que está inscrita, así como a cada ser individual del conjunto de la sociedad que la habita.

Al investigar su existencia, hemos demostrado a través del camino seguido que se puede estudiar y con esto respondemos a la segunda hipótesis que nos planteábamos. Bien es cierto que no ha resultado sencillo, ni tampoco las conclusiones que se han obtenido tienen un carácter universal de fórmula científica. Tampoco buscábamos esto, puesto que estábamos más interesados en ofrecer una visión contemporánea, de carácter subjetivo por la naturaleza del investigador –puesto que como hemos visto la Belleza surge de la conjunción entre la objetividad y subjetividad, en balance y equilibrio-, que reinterpreta las diversas teorías que se han estudiado para adaptarlas al momento coetáneo. En cada una de estas teorías, como dice Tatarkiewicz, existe una parte de verdad, y hemos buscado extraer de ellas aquellos aspectos que nos permitieran conformar y adecuar nuestra investigación a este momento concreto de la historia.

Con esto, consideramos que recuperamos valor para la Belleza, sobre todo en este tiempo donde es un concepto tan desaparecido, al menos por lo general, de las esferas teóricas. Con ello, buscamos salir del gusto afectado y casi aleatorio, sin análisis ni reflexión, que muchos de nuestros contemporáneos ofrecen. Les gusta o no, y con eso se sienten saciados.

Las diferentes dificultades que se han ido encontrando en la investigación, crecientes y evolutivas, al compás del paso del tiempo y de las variaciones en la sociedad, han encaminado las investigaciones sobre la Arquitectura y la Belleza hacia sus esencias. Una arquitectura que no tenga en cuenta la esencia de la Arquitectura no podrá llegar a ser una arquitectura bella. Como base firme para el desarrollo de ambos conceptos nos hemos encontrado con la necesidad de la idea materializada, que

si no se da, nos lleva a hablar de azar y aleatoriedad. Sin esencia, sin idea, tanto se puede encontrar un resultado bello como lo contrario.

A través de esta búsqueda de la esencia hemos podido conseguir, con mayor o menor acierto, el primer objetivo que nos planteábamos: la búsqueda de unas esencias que nos permitieran dar lugar a unos marcos teóricos tanto para la Belleza como para la Arquitectura, en nuestra contemporaneidad, y así responder a nuestra tercera hipótesis que planteaba la cuestión de la relación entre las esencias de estos dos conceptos.

Tanto para la Belleza como para la Arquitectura hemos visto la importancia de desarrollar su *qué* y su *cómo*, es decir, sus definiciones y procesos. El ser y hacer conforman una unidad, pero al estudiarlos por separado, hemos encontrado conclusiones interesantes.

La relación entre estas esencias, que era el objetivo fundamental de esta investigación, nos ha llevado a las siguientes conclusiones:

1. Definíamos la Belleza como la materialización sensible de una idea capaz de imponer orden. Esta definición también se observa en cada arquitectura concreta, puesto que si no llega a construcción, difícilmente transmitirá en toda su potencia su belleza. La idea materializada concede al objeto unos valores concretos, que le harán bello o no. Su geometría, medidas, color, etc. en principio son invariables –salvo modificación, y recordemos la variable tiempo– que muestran la realidad de ese objeto.
2. Sin embargo y dado que la Belleza surge de la relación entre este objeto y el sujeto, reclamamos la importancia de este último. No acudimos al relativismo, sino que tratamos de entender cómo el sujeto observa o no la Belleza. Podemos afirmar que los valores del objeto existen y lo conforman, con lo que es problema del sujeto observar o no estos valores. Esto depende de la historia que ha vivido el sujeto y por eso aludíamos a las distintas dimensiones que hemos establecido: emocional, intelectual y cultural. Estas dimensiones las hemos comprendido como membranas, que o bien se abren para permitirnos contemplar la belleza, o bien, como si de un muro se tratara, nos limitan en nuestra percepción.
3. Hemos observado también la importancia de la vinculación del Arte con la Belleza y la Arquitectura. Obviamente la Belleza también existe en la naturaleza, pero por acotar el objeto de nuestra investigación únicamente hemos investigado los objetos artísticos. Nos acogíamos a la definición de Tatarkiewicz, *actividad humana consciente*, para apoyar nuestra preferencia por la idea como base firme para alcanzar una arquitectura bella. La consciencia y voluntad del creador, como conjunción de todas sus dimensiones, es la que da lugar al Arte. El resto, bien podríamos considerarlo azar o aleatoriedad. Así, los materiales toman valor en su puesta en obra, y podemos afirmar que no existe un material más bello que otro, al menos a priori. La pérdida de la visión artística ha desembocado en la arquitectura prosaica que inunda las periferias de nuestras ciudades. Si muchos de los edificios contemporáneos no hubieran olvidado que deben ser arte, si hubieran contemplado el espacio como misión artística, seguramente muchos de ellos serían más bellos. Una última cuestión es que la Arquitectura, como Arte, se diferencia de la Naturaleza. Sin embargo, de la importancia del contexto se destila que la arquitectura tiene que dialogar con ella, pudiendo encontrar belleza en esta relación.

4. Al analizar distintas teorías sobre la Belleza, observábamos cómo el mando del timón variaba entre unas subjetivistas y otras objetivistas. Sin embargo tanto Plazaola como Tatarkiewicz matizan que no tiene porqué ser radicalmente una disyunción, sino que el resultado de la belleza puede obtenerse como conjunción.
Esta conjunción nos permite comprender tanto la Belleza como la Arquitectura como una vía de comunicación y donde sus componentes quedaban enmarcados en un proceso que ayudaba a estudiar ambos conceptos: emisor –el arquitecto que transmite sus ideas al proyecto, que resuelve las necesidades del usuario y a través del análisis, propone soluciones al proyecto y entorno concreto-, mensaje –objeto arquitectónico con unos valores intrínsecos, que si busca la calidad como conformidad con el ser humano y el espacio-tiempo puede acceder a la belleza- y finalmente el receptor –sujeto que a través de sus dimensiones personales percibe o no estos valores al habitar la arquitectura, y que a través de la reflexión lo contemplará como bello o no-.
5. Adentrándonos en los procesos, hemos encontrado un aspecto general que nos ayuda a entender la vinculación entre Arquitectura y Belleza. La moda se ha estudiado como un aspecto peligroso, puesto que la copia y refrito de las estéticas en auge ahuyenta en muchas ocasiones la consecución de la Belleza. Siendo que podría haber sido una corriente intelectual que ayudara tanto a los artistas como a los observadores a encontrar la belleza, se observa generalmente como política y condicionada por el mercado, por aquello que interesa vender, y que no asciende hasta la esencia ni de la Belleza ni de la Arquitectura.
6. Considerábamos que iba a ser más difícil evaluar los procesos de creación –aun así tampoco hemos alcanzado valores universales, pero sí que hemos encontrado relevancia en la idea materializada, en la unidad forma contenido y en el orden de los elementos de la arquitectura como resultado sintético del análisis del proyecto concreto-, sin embargo los de percepción han resultado más complejos. Observábamos dos motivos para poder hacer esta afirmación: en primer lugar que, así como en el proceso de creación los sujetos suelen conformar un número pequeño, en los de percepción aumentan casi con carácter infinito. Las variaciones en cómo cada una de las personas están conformadas aumentan y dispersan los resultados, lo que dificulta la universalidad. En segundo lugar, la falta de conocimientos general por parte de los observadores. Así como normalmente un artista dispone de un dominio de su oficio, no es exigible ni esperable –aunque sería fantástico- una preparación intelectual por parte de los observadores, lo que dificulta la transmisión de las ideas a través del objeto artístico hasta el público que lo contempla.
7. El tiempo aparece y se muestra relevante en ambos procesos. Por una parte para desarrollar un proyecto arquitectónico se precisa de tiempo: las prisas desembocan normalmente en copias y resultados trillados, en falta de análisis y de orden. En la percepción, veíamos los conceptos de noema y noesis de Husserl. El primero alude propiamente a la experiencia del objeto artístico, mientras que el segundo al pensamiento de la misma. Por ello la percepción, como acción completa, precisa de tiempo de observar, pero también de analizar y reflexionar, de recalar información y contemplar desde distintos puntos de vista, siempre y cuando queramos ofrecer un juicio sobre la Belleza completo y no una afirmación *fast food*.
8. La arquitectura, hecho contextual, demuestra la importancia de establecer los procesos siempre en relación con el espacio-tiempo en el que se implanta. Una Arquitectura que no estudia su contexto, la sociedad que la va a habitar, difícilmente será bella. A su vez, un sujeto que observa pero no alimenta su juicio con todos los valores que circundan a una obra

concreta —el arquitecto, el entorno, el momento concreto de su creación, etc.— difícilmente podrá ofrecer una juicio más allá de la volatilidad de gusto momentáneo, que puede variar de un día para otro o por la simple influencia de una tercera persona.

9. En los procesos de la arquitectura, tanto en los de creación como en los de percepción, observábamos que debe responder a tres preguntas clave: cómo se construye, cómo se vive y cómo se ve. Si ignoramos alguno de estos elementos, el proceso quedará cojo, incompleto y nuestro juicio de la belleza se verá mermado.
10. El proceso en el objeto lo hemos ajustado a los siguientes valores: en primer lugar la idea materializada, que le transmite y ordena todos los conceptos y valores; y en segundo la finalidad del objeto, desarrollándose en el concepto de unidad entre forma y contenido. En este último aspecto observábamos la importancia de la *utilitas* en la arquitectura, puesto que si no cumple adecuadamente con su función, derroca el efecto estético que pudiera tener. O dicho de otra manera, para qué habitar un edificio en el que no se vive bien, por más bello que aparente. Aplicando la esencia que hemos definido para la Arquitectura, se mostraba la eficiencia de estudiar por separado aquellos elementos que hemos denominado esenciales: espacio, materia y función. Y así, consideramos arquitectura como *todo espacio o conjunto de espacios materializados que cumplan una función*. Obviamente, sin olvidar otros elementos que se relacionan con estos, como pueden ser la luz, la estructura, la forma o el entorno.
11. La Arquitectura ha quedado definida también como *más que arte, más que función*. Más que arte, porque considerándola arte, vemos que tiene que ir más allá para centrarse en el hombre. Y más que función, porque tiene cualidades estéticas y como decía Le Corbusier, debe atender a las necesidades espirituales del hombre. Todo esto viene del estudio etimológico que hacíamos de la palabra *architectum*, dado que hemos visto la importancia de ese *archi* para la arquitectura. Así, con la Arquitectura centrada en *más que* para llegar al hombre y situarlo en el centro de su esencia, como un arte para ser vivido, como servicio que no servilismo, es como la Arquitectura, tal vez, alcance la Belleza.
12. En el proceso en el sujeto diferenciábamos las características de las tres dimensiones. En la dimensión emocional ha primado la cuestión de la atención, puesto que la centramos en aquello que nos atrae, lo elegimos y esto nos hace preferirlo sobre otros objetos o aspectos. Esta dimensión afecta a todo ser humano, depende de su estado anímico y de su capacidad de percibir, así como de las leyes perceptuales, puesto que la experiencia de la arquitectura, si bien completa en el habitar, es fundamentalmente visual. La dimensión intelectual veíamos que puede ser emocionada por la idea. La razón, herramienta humana por excelencia, tiene la capacidad de extraer los conceptos, de abstraer el objeto para observar sólo ciertas partes y relacionarlas, para observar el mismo objeto en el tiempo en el que se creó y en el actual. A su vez nos permite la capacidad de análisis y la relación de cada objeto concreto con la teoría existente. Finalmente la dimensión cultural tiene relación con el espacio-tiempo de cada individuo. Observábamos que en las sociedades complejas, el individuo pierde parte de su individualidad, conduciéndose por lo general hacia la moda y objetos de aclamación popular. La cultura, marcada por el tiempo, se debate entre la tradición y la novedad, pudiendo surgir de la síntesis estudiada de éstas la Belleza. La globalización debe ser medida, aplicarse a la técnica, pero siempre teniendo en cuenta la cultura de cada localización. Al final, ser diferentes nos hace bellos.

Como cuarta y quinta hipótesis habíamos planteado que se iban a dar en esta investigación elementos variables en cuanto apreciación. El objeto arquitectónico es objetivo en sus valores, y a través de ellos muestra su belleza. Su espacio, su materia y cómo se adoptan las funciones no varían. Tampoco su geometría, sus proporciones o la forma en que acomoda la luz.

Sin embargo, tanto en la percepción como en la creación de la belleza se ha visto la relevancia del sujeto. Este, a través de sus dimensiones emocional, intelectual y cultural, percibe en relación a su propia historia estos valores. Los valores existen, pero son apreciados de forma subjetiva a través de los filtros de cada persona: sus emociones, su intelectualidad y su propia cultura. Consideramos que esto es inevitable, puesto que esta conjunción entre sensibilidad y razón radica en la esencia del ser humano, y por lo tanto no puede dejar de conformar parte de su juicio. Si bien es cierto, que como afirma Mikel Dufrenne⁵⁵³, para poder ofrecer un juicio estético uno debería poder salir de sí mismo para únicamente observar los valores del objeto, y no cómo uno se siente, autoconvirtiéndose en el centro de la experiencia estética.

El último objetivo de esta Tesis, pero no por ello menos importante, era establecer un diálogo con Campo Baeza en relación a la Belleza en la Arquitectura. Esto nos ha permitido establecer las siguientes conclusiones:

1. Queremos comenzar afirmando el interés que ha resultado investigar tanto la obra como el pensamiento de Campo Baeza. Tanto en sus escritos como conferencias, como en la arquitectura que realiza hemos visto una búsqueda de la Belleza, siempre desde la libertad y la radicalidad. Así, en sus proyectos se observa una búsqueda de un lenguaje universal, que reconoce la contemporaneidad y se aleja de la moda. Una arquitectura que se lanza hacia la belleza inteligente, a través de la idea construida, con la luz y la gravedad como centro. El arquitecto, para mejorar su grado de alcanzar belleza, debe presentar tres cualidades: carácter investigador, precisión poética y capacidad de trascender. Para ello el arquitecto debe ser generalista, y así, un creador, un pensador y un constructor. Un soñador, un artista, un técnico, con lo que nos vemos confirmados en nuestra apuesta por un arquitecto artista, técnico y humanista.
2. La arquitectura de Campo Baeza no trata de minimalismo –cosa que él ya se ha cansado de negar-. Se construye en pocas pero potentes ideas, con el preciso número de elementos, como hemos podido observar en el estudio de sus obras. El valor de la idea ha sido el elemento base para analizar la selección de obras que mostrábamos en el capítulo cuatro.
3. De sus escritos surge la importancia del tiempo para poder crear buena arquitectura. Así como el tiempo para degustarla. Por ello trabaja con un estudio pequeño, cuatro o cinco personas, para poder dedicarle lo mejor de sí mismo a cada encargo, a diferencia de los arquitectos del *star system* que apenas desarrollan proyectos con sus estudios megalómanos, siendo que cada año salen muchísimos edificios desde los mismos.
4. La finalidad de la arquitectura la encuentra Campo Baeza en conectar con los demás, hacer que nos quieran. La arquitectura así como la belleza, inefable y difícil de definir, pero fácil de entender, debe buscar hacer a los hombres felices. El *súmmum* de la arquitectura reside en vivir una idea construida, siempre teniendo en cuenta al hombre. En relación a esto, nosotros

⁵⁵³ MIKEL DUFRENNE, FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA VOLUMEN I 1953, PÁG100, FERNANDO TORRES – EDITOR S.A. 1982

situábamos al hombre en el centro, o como dice Araujo, aceptando la arquitectura como un arte para servir.

5. En relación a la Belleza, Campo Baeza la describe como misteriosa e inefable, difícil de explicar, pero aún así, es alcanzable. Para llegar a ella, hay que ir de la mano de la razón y la sensibilidad –siendo que él prima la razón como el principal instrumento- y esto nos corrobora la necesidad de la conjunción de las distintas dimensiones humanas en el proceso. De la mano de la razón es como las ideas, repletas de conceptos y precisión, pueden construirse y llevar a la belleza inteligente, aquella que surge de la libertad y la radicalidad. La belleza inteligente permite alejarse de las modas y crear arquitectura que permanece en el tiempo. Estas ideas no son cualquier ocurrencia, sino que tienen que estar llenas del lenguaje de la arquitectura, y en este sentido Campo Baeza apuesta por la luz y la gravedad como centro.
6. La belleza inteligente permite una lectura dual en los observadores. Por una parte tiene la capacidad de unificar criterios a través de las ideas construidas que contiene. Por otra, dada la sociedad contemporánea y su falta de conocimientos en muchos aspectos, dificulta que accedan a estas ideas. Este tipo de belleza es la que hemos tratado de demostrar a través del análisis de sus obras, conscientes de la importancia del sujeto que observa.
7. Además, las ideas deben surgir del análisis que se hace para cada proyecto junto con su emplazamiento concreto. Estas ideas solo serán válidas si son la síntesis como respuesta a las necesidades que plantea cada arquitectura: función, contexto, construcción, economía. Por eso también estudiábamos los condicionantes en la selección de obras que hemos establecido. Se observan ecos del modo de entender el proceso de la arquitectura de Alvar Aalto.
8. Campo Baeza apuesta por la vigencia de los valores vitruvianos. Igualmente se entiende en esta investigación. Una arquitectura solo alcanzará la *venustas* si en primer lugar cumple con la *utilitas* y la *firmitas*, dos condiciones que están inscritas en la esencia de la arquitectura. La *utilitas* se posiciona como la narración de la arquitectura, la historia dentro del cuadro que enmarca cada construcción, por eso es tan fundamental para cumplir con su misión de servir al hombre. Y la *firmitas*, ligada a los avances de la tecnología permite que nuevas ideas puedan ser construidas. Esto, en gran parte, ha posibilitado lo que hoy denominamos la arquitectura contemporánea, porque si no se seguiría únicamente construyendo con muros de carga de ladrillo o piedra.
9. La luz se ha mostrado como un concepto determinante en la Arquitectura, como tema central para Campo Baeza. Es cierto que la Arquitectura puede existir sin la luz, puesto que un ciego también tiene la capacidad de experimentar la Arquitectura. Sin embargo, para una experiencia plena, del espacio, la materia y la función es preciso y necesario introducir la luz –tanto la natural como la artificial-, puesto que ésta tiene la capacidad de caracterizar cada uno de estos valores, darles belleza o dejarlos oscurecidos en su mediocridad. Aún así, en el análisis de la selección de obras ha aparecido que la luz no es el único valor que contempla Campo Baeza, sino que en algunos proyectos, jerarquiza otros conceptos como más importantes, como puede ser en la Casa de Blas o en las Oficinas para la Junta de Castilla y León en Zamora.
10. El desarrollo de su Arquitectura mediante formas elementales permite varias conclusiones. Por una parte que la luz, tan preciada y a la vez gratis, así como el espacio puedan disponer de

una lectura más clara –que se relaciona con la percepción, así como con estudio que posteriormente se haga a través de la razón-. Esta cuestión hemos podido observarla tanto en la Casa Turégano como en Caja Granada. Además, tiene una clara relación con la *utilitas*. Al no ser formas encorsetadas o estuches, estas arquitecturas disponen de una flexibilidad mucho mayor, que permiten a los habitantes adaptarse a nuevas necesidades. Si la arquitectura puede evolucionar, no pierde su funcionalidad, y así no derroca en un futuro el efecto estético que disponía –recordamos que la arquitectura es tanto estética como extraestética-.

11. Campo Baeza también entiende la arquitectura como un proceso. Este debe comenzar en la cabeza, a través de la razón, con ideas que den respuesta a cada proyecto concreto, a sus necesidades. Buenas ideas que beban de la historia, del conocimiento teórico de la arquitectura. Y luego, tiempo. De ahí la necesidad de libertad. Todo el tiempo que se precise para poder desarrollar dibujos, maquetas, investigación; para poder llegar a la mejor solución posible, para refinar el proyecto. Y posteriormente, para que realmente cobre valor, llevarlo a la construcción, de la mano de la tecnología, que obviamente no está tan adelantada como en otros campos. Es la construcción de la idea la que vence a la gravedad y se tensa por la luz, la que finalmente tiene la capacidad de hacer felices a los seres humanos. En último lugar, visitar y habitar estos edificios, descubrir la belleza inteligente en sus recorridos y no quedarse únicamente en las fotografías de las publicaciones.

Queremos concluir invitando a la búsqueda de la Belleza. En esta Tesis hemos hecho un intento. Nos hubiera gustado ser más certeros, más universales. Pero lo comprendemos como un inicio. Como una chispa de revolución para recuperar este gran valor. Porque la belleza se da, esta es una clara realidad. Y por lo tanto, hay que estudiarla, ligada a la arquitectura contemporánea, aprehenderla, contemplarla. Y así, en base a degustarla, y tomando su esencia y la de la arquitectura, podremos llegar a construir magníficos proyectos, y esperemos, bellos.

6. EPÍLOGO

En esta parte de la Tesis trataremos de mostrar todos aquellos caminos que, si bien ha habido que abandonar por metodología o por otras razones, consideramos que podrían haber sido fructíferos.

En esta Tesis se ha apostado por no centrarse en ningún pensamiento o escuela filosófica concreta para desenmarañar el tan complicado concepto de la Belleza. Sin embargo, visto con el desarrollo de la Tesis completado, nos hemos mostrado claramente afines a la Fenomenología. Comenzando por Husserl y su intencionalidad referida a los objetos estéticos. Esta escuela también apuesta por la eidética, o la búsqueda de las esencias, que tan relevante se ha mostrado en nuestra investigación. De Husserl también hemos empleado ampliamente los conceptos de noesis y noema para armar las distintas dimensiones del ser humano en relación a la belleza. En nuestra investigación también han aparecido los nombres de Roman Ingarden y Mikel Duffrene, también fenomenólogos. Previa a la fenomenología pero con cierta afinidad a la misma, Hegel ha sido de clara importancia para el desarrollo de la idea materializada.

Esta investigación se ha basado fundamentalmente en el *método deductivo*, y a través del cual buscábamos la esencia tanto de la Belleza como de la Arquitectura para tratar de encontrar las relaciones que se producen. Sin embargo, consideramos que hubiera sido muy interesante emplear un *método inductivo*, con referencias a la psicología y neurociencia. Siendo la belleza tan importante para el ser humano –nosotros la contemplamos así sin duda alguna–, sería fantástico que se realizaran estudios en relación a ella desde este vector de aproximación. A su vez, consideramos que un *estudio sociológico*, con un amplio número de participantes –considerando la necesidad de acotarlo por la importancia de la cultura en el aspecto de la belleza– podría traer nuevas luces, conscientes de que serían válidas para un espacio-tiempo concreto, pero de la que se podrían extrapolar resultados con carácter más universal.

Otro aspecto que no hemos sido capaces de dilucidar completamente es la dualidad entre la Belleza como sustantivo y el valor de la belleza como adjetivo de los objetos. Hegel realizó una investigación que iba desde lo general a lo particular. Sin embargo, consideramos que sería sumamente interesante desarrollar una investigación que permitiría determinar si realmente existe la Belleza como valor ideal y posteriormente, como ésta se va particularizando para adjetivar cada obra arquitectónica concreta.

Ha aparecido la intuición a lo largo de la investigación de que la Belleza está vinculada, de alguna forma, a la Verdad y a la Bondad. Sin embargo, no era un objetivo de esta Tesis desentrañar esta posible relación. Por ello consideramos muy interesante si alguien se aventurara a tratar de relacionar entre sí estos tres valores, para posteriormente obtener conclusiones de cómo afectan a la Arquitectura.

Debido a la importancia que se ha encontrado en la relación entre el Tiempo y la Belleza, sería muy interesante realizar una futura investigación enfocada en estos dos parámetros, siempre con el objeto arquitectónico en el punto de mira. Para ella propondríamos dos posibles metodologías: una, con carácter más general, sería el estudio de las arquitecturas que se están construyendo en un espacio-tiempo concreto, por parte de uno o varios arquitectos, y observar la evolución de éstas; otra, con carácter más particular, sería estudiar la variación del juicio de la Belleza en un número determinado de sujetos, que en primer lugar visitan una obra concreta, de la que no tenían conocimiento, luego la estudian en profundidad –esto acotaría la investigación a estudiantes o profesionales de la arquitectura, pero tal vez también sería interesante ver esta evolución en otras cualificaciones– y

finalmente, la vuelven a visitar. Intuimos que el paso del tiempo y la aprehensión de conocimientos respecto a las obras producirán variaciones, las cuales podrían ser registradas. Sin ser resultados universales, estos datos recogidos podrían ser de gran interés.

Durante toda la Tesis hemos estado hablando de la idea materializada, que posteriormente Campo Baeza denomina la idea construida. Veíamos la importancia teleológica de que la arquitectura llegue a construcción para realmente exponer los valores bellos. Sin embargo, y por acotación de la Tesis, consideramos que no hemos estudiado la belleza que tienen los proyectos en sí mismos, cuando todavía son arquitecturas virtuales. Por eso consideramos otro enfoque interesante estudiar la belleza que estas arquitecturas, tanto si al final han llegado a ser alumbradas como si no, contienen.

Hemos visto también la primacía del espacio como finalidad arquitectónica. Este consideramos que tiene relación con la misión artística de la arquitectura, así como debido a su vinculación con la esencia, con la belleza. Por eso un estudio únicamente enfocado en este parámetro podría ayudar a encontrar de forma certera la relación entre Arte y Arquitectura así como conclusiones de las aportaciones del espacio arquitectónico a la Belleza.

Con respecto a Campo Baeza, hemos centrado nuestra atención fundamentalmente en las ideas construidas, en aquellos proyectos que se han llevado a construcción, puesto que son los que permiten habitar la belleza en plenitud. Sin embargo, muchos proyectos que consideramos muy interesantes se han quedado únicamente sobre el papel. Nunca –creemos- se podrá comparar la experiencia del habitar la arquitectura con otros sucedáneos. Sin embargo, la tecnología actual permite representaciones muy detalladas y reales de los proyectos. Por ello consideramos muy interesante como vía de estudio tratar de llevar hacia la realidad –digitalmente, claro está- aquellos proyectos que por ejemplo nos hablan de luz sólida sobre luz difusa, para poder vislumbrar, aunque sea en virtualidad, la belleza que puedan contener.

Finalmente, debido a la importancia en el proceso para alcanzar la belleza, intuimos que sería interesante compartir con Campo Baeza el desarrollo de un proyecto, desde el encargo del cliente hasta la finalización de la construcción. De esta forma podría observarse e informar aquellas elecciones proyectuales que van haciendo que la arquitectura alcance la forma definitiva, construida, para posteriormente analizar e investigar estos pasos dados en orden de establecer una correlación con los valores que finalmente tiene el proyecto, y dilucidar qué relación tienen con la belleza.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1 ARQUITECTURA

LIBROS

LEON BATTISTA **ALBERTI**,

DE LA PINTURA Y OTROS ESCRITOS DE ARTE, ED TECNOS 1999
DE REAEDIFICATORIA 1452, ED AKAL 2007

JESUS M^º **APARICIO** GUIADO

ENSEÑANDO A MIRAR, ED NOBUKO 2011

IGNACIO **ARAUJO**

LA FORMA ARQUITECTÓNICA, ED EUNSA 1976

JOAQUÍN **ARNAU** AMO

ARQUITECTURA ESTÉTICA EMPÍRICA, ED ETSAV UPV 1975
24 IDEAS DE ARQUITECTURA, SPUPV-94.241

RUDOLF **ARNHEIM**,

ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL, 1957, ALIANZA EDITORIAL 2001
LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA, 1975, ED GG 2001

GEOFFREY H. **BAKER**,

ANÁLISIS DE LA FORMA, ED GG 1998

CLAUDIO **CAVERI**

EL HOMBRE A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA, EDICIONES CARLOS LOHLÉ 1967

CERVERA&PIOZ,

HACIA LA CUARTA ARQUITECTURA: REQUIEM POR EL ARQUITECTO, ED. IBEREDICIONES 1993

LE **CORBUSIER**,

HACIA UNA ARQUITECTURA 1923, ED APÓSTROFE 1998
EL ESPÍRITU NUEVO EN LA ARQUITECTURA 1924, CAAT MURCIA 2003
EN DEFENSA DE LA ARQUITECTURA 1929, CAAT MURCIA 2003
LA CASA DEL HOMBRE 1942, EDITORIAL APÓSTROFE 1999

FRANCIS D.K. **CHING**,

ARQUITECTURA. FORMA, ESPACIO Y ORDEN, ED GG 1998

NORIIHIKO **DAN**,

TEXTOS, SPUPV 1998

ALEJANDRO **DE LA SOTA**

ESCRITOS, CONVERSACIONES, CONFERENCIAS. ED GG 2002

RAÚL **DEL VALLE** GONZÁLEZ

DE, POR, PARA... LA ARQUITECTURA, ED NOBUKO 2013

EDUARDO **DELGADO** ORUSCO

PAISAJES CON ALMA. ED RU BOOKS 2013

MARGARITA **FERNÁNDEZ** GÓMEZ,

LA TEORÍA CLÁSICA, SPUPV 1999

LA CRISIS DE LA TEORÍA CLÁSICA, SPUPV 1997

JOSÉ A. **FERNÁNDEZ** ORDOÑEZ,

EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE LOS INGENIEROS FUNCIONALIDAD Y BELLEZA, DISCURSO DEL ACADÉMICO EL 25 DE MARZO DE 1990 EN REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

JAIME J. **FERRER** FORÉS,

JORN UTZON. OBRAS Y PROYECTOS. ED GG 2006

KENNETH **FRAMPTON**

STUDIES IN TECTONIC CULTURE: THE POETICS OF CONSTRUCTION IN NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURY ARCHITECTURE, THE MIT PRESS 1995

SIGFRIED **GIEDION**,

ESPACIO TIEMPO ARQUITECTURA, 1941, ED CIENTÍFICO-MÉDICA 1979

TOYO **ITO**,

ARQUITECTURA DE LIMITES DIFUSOS, 1998, ED GG MÍNIMA 2006

ALESSANDRA **LATOUR**,

LOUIS I. KAHN, ED EL CROQUIS 2003

NEAL **LEACH**

LA AN-ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA, ED GG 2001

BERNARD **LEUPEN**,

PROYECTO Y ANÁLISIS. EVOLUCIÓN DE LOS PRINCIPIOS EN ARQUITECTURA, ED GG 1999

ADOLF **LOOS**,

ORNAMENTO Y DELITO Y OTROS ESCRITOS, ED GG 1972

ANTONIO **MIRANDA**

ARQUITECTURA Y VERDAD. UN CURSO DE CRITICA. ED CÁTEDRA 2013

UN CANON DE ARQUITECTURA MODERNA, ED CÁTEDRA 2005

NI ROBOT NI BUFÓN, ED CÁTEDRA 1999

JOSEP M^o **MONTANER**

LA MODERNIDAD SUPERADA, ED GG 1997

ARQUITECTURA Y CRÍTICA 1999, 3ED GG 2013

JUAN M^o **MORENO,**

LA MATERIA ILUMINADA, BIBLIOTECA TC 2002

TESIS DOCTORAL "DEL PENSAMIENTO A LA ACCIÓN CREADORA EN ARQUITECTURA",
DPA UPV 2003

JOSEP **MUNTAÑOLA,**

LA ARQUITECTURA COMO LUGAR 1973, ED GG 1974

FRITZ **NEUMEYER,**

MIES VAN DER ROHE. LA PALABRA SIN ARTIFICIO, ED EL CROQUIS 2000

CHRISTOPHER **NORBERG-SCHULZ**

INTENCIONES EN ARQUITECTURA, ED GG 1979

JUAN M. **OTXOTORENA,**

LA CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA. PARA UNA APROXIMACIÓN CONTEMPORÁNEA AL
ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA, T6 EDICIONES JUNIO 1999, ETSA UNIVERSIDAD DE
NAVARRA

JUHANI **PALLASMAA,**

CONVERSACIONES CON ALVAR AALTO, ED GG 2010

ENCOUNTERS 2, ED RAKENNUSTIETO 2012

MEDITACIONES SOBRE EL SILENCIO, MINISTERIO DE FOMENTO 1999

THE THINKING HAND, ED WILEY 2009

HELIO **PIÑÓN,**

TEORIA DEL PROYECTO, EDICIONS UPC 2006

ROGER **SCRUTON**

LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA, ED ALIANZA FORMA 1985

BERNARD **TSCHUMI,**

ARCHITECTURE AND DISJUNCTION 1998, MIT PRESS 1999

SIMON **UNWIN,**

ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA 1997, ED GG 2003

ROBERT **VENTURI,**

COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA 1966, ED GG 2003

IGNACIO **VICENS**

DICHO Y HECHO, ED NOBUKO 2012

PIERRE **VON MEISS**

ELEMENTS OF ARCHITECTURE, FROM FOR TO PLACE. ED CHAPMAN & HALL 1998

RICHARD **WESTON**

UTZON, EDITION BLONDAL 2002

BRUNO ZEVI

EL LENGUAJE MODERNO DE LA ARQUITECTURA, ED POSEIDON 1950

ARTÍCULOS

IÑAKI ABALOS

Título: La Belleza en el Siglo XXI

Fuente: En: Circo – (2005), nº128

HEINZ BINEFELD

Título: Sobre la relación entre los paramentos y el espacio

Fuente: En: Quaderns : d'Arquitectura i Urbanisme. -- (1985-1986), nº 167-168 octubre-marzo ; p. 21-31 : plan., fot.

ALBERTO CAMPO BAEZA

Título: La Belleza calma: la arquitectura de Tadao Ando expuesta en Madrid

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (1994), nº 134 ; p. 44-47 : fot.

Título: La Belleza volcánica: Sáenz de Oíza : Premio Príncipe de Asturias de Arquitectura

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (1993), nº 129 ; p. 54-57

JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER

Título: Ornamento, estructura, espacio : [una conversación con Jacques Herzog] = Ornament, structure, space : [a conversation with Jacques Herzog]

Fuente: En: El Croquis. -- Madrid : El Croquis Editorial. -- (2006), nº 129-130 ; p. 22-40 : fot.

CRISTINA DÍAZ MORENO

Título: El Orden simbólico de la materia : [la arquitectura de Jean Nouvel] = The Symbolic order or matter : [the architecture of Jean Nouvel] / Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda

Fuente: En: El Croquis. -- Madrid : El Croquis Editorial. -- (2002), nº 112-113 ; p. 26-40 : fot.

PEDRO FEDUCHI CANOSA

Título: De forma ; de espacio : la idea de superficie en la obra de Luigi Moretti

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1990), nº 282 enero-febrero ; p. 28-42 : fot.

ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA

Título: La Función de la arquitectura como poesía : Alvar Aalto (1898-1976)

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1998), nº 315 Tercer Trimestre ; p. 28-29 : il.

REM KOOLHAAS

Título: El Espacio basura : de la modernización y sus secuelas

Fuente: En: Arquitectura Viva. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (2000), nº 74 septiembre-octubre ; p. 23-31 : il

FERENC Z. LANTOS

Título: "La Divina descripción de la belleza" : (I y II)

Fuente: En: T.A. Temas de Arquitectura y Urbanismo. -- (1979), nº 226-227 ; p. 23-29, 9-14 : art., il.

P. ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

Título: Función, forma y belleza : notas de filosofía

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1963), nº 58 octubre ; p. 45-48 : art.

SOL MADRIDEJOS

Título: Solo el espacio cuenta = Only space counts / Sol Madridejos y Juan Carlos Sancho Osinaga

Fuente: En: El Croquis. -- Madrid : El Croquis Editorial. -- (2001), nº 106-107 ; p. 194-197 : fot.

RAFAEL MONEO

Título: Celebración de la materia = In celebration of matter

Fuente: En: AV Monografías. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (1999), nº 77 mayo-junio ; p. 16-27 : fot., secc.

MARÍA TERESA MUÑOZ JIMÉNEZ

Título: Cerrar el círculo : el fin del espacio moderno

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1983), nº 245 noviembre-diciembre ; p. 47-52 : plan., fot.

JUHANI PALLASMAA

Título: Luz esculpida, materia pintada y significado construido : la alquimia arquitectónica de Juan Navarro Baldeweg = Sculpted light, painted matter and constructed meaning : the architectural alchemy of Juan Navarro Baldeweg

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (2004), nº 337 tercer trimestre ; p. 2-3

SALVADOR PÉREZ ARROYO

Título: Notas sobre el espacio y lo contemporáneo

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1988-1989), nº 275-276 noviembre-febrero ; p. 44-49 : il., fot.

AUGUSTE GUSTAVE PERRET

Título: Belleza y verdad. Contribución a una teoría de la arquitectura

Fuente: En: Quaderns : d'Arquitectura i Urbanisme. -- (1987), nº 173 abril-junio ; p. 118-125

COLIN ROWE

Título: Transparencia literal y fenomenológica

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1978), nº 214 septiembre-octubre ; p. 34-42 : plan., fot.

FÉLIX RUIZ DE LA PUERTA

Título: Lo efímero y lo ilusorio. [Japón] : claves culturales de la arquitectura japonesa

Fuente: En: A&V. Monografías de Arquitectura y Vivienda. -- Madrid : AviSA. -- (1991), nº 28 marzo-abril ; p. 17-22 : dib., maq., fot., retr

FRÉDÉRIC SCHOELLER

Título: Luz cursiva = Cursive light

Fuente: En: El Croquis. -- (1990), nº 44 septiembre ; p. 201-206 : fot.

IGNASI DE SOLÀ-MORALES

Título: Teoría de la forma de la arquitectura en el movimiento moderno

Fuente: En: Quaderns : d'Arquitectura i Urbanisme. -- (1982), nº 152 mayo-junio ; p. 84-91 : fot.

JUAN LUIS TRILLO DE LEYVA

Título: La Metáfora del tiempo

Fuente: En: Periferia : revista de arquitectura. -- (1985-1986), nº 4-5 diciembre-junio ; p. 4-11 : il., plan., fot.

JULIO VIDAURRE JOFRE

Título: Consideraciones sobre la forma en arquitectura

Fuente: En: Nueva Forma. -- (1969), nº 46-47 noviembre-diciembre ; p. 89-91 : fot.

Entrevista a **MINORU YAMASAKI**

Título: "La Arquitectura actual debe armonizar, funcionalidad y belleza"

Fuente: En: Cercha. -- (1974), nº 15 cuarto trimestre ; p. 30-35 : retr., fot.

CAMPUS ULTZAMA 2012

"LA BELLEZA: RETO Y SERVICIO"

NUNO BRANDAO

Título: Espaço. Utopia e horizonte

DAMIÁN CAPANO

Título: Compromiso concreto del diseño ante los desafíos contemporáneos

CEBRA INTERVIEWING MIKKEL FROST

IGNACIO DAHL ROCHA

Título: Belleza y vocación de servicio. Notas para una ética de la estética.

ARTURO FRANCO

Título: En carne viva

NUNO GRAÇA

Título: La Belleza: Reto y Servicio

JOSÉ MIGUEL IRIBAS

Título: Ciudad y espacio público

JEANNETTE KUO

Título: In search of Daedalus

RUBÉN LABIANO

Título: La Belleza: Reto y servicio

ISA CLARA NEVES

Título: Architecture, information and beauty

JUAN EDUARDO OJEDA

Título: A propósito de la sostenibilidad estética en la arquitectura

CARLOS QUINTANS

Título: Sensatez

CARLOS RUBIO CARVAJAL

Título: La Belleza: Reto y Servicio

ESTEBAN SALCEDO

Título: ¡No inventes!

RAMÓN SANABRIA

Título: Acerca de la Belleza en los tiempos actuales

ASIER SANTAS Y LUIS SUÁREZ

Título: La Belleza: Reto y servicio

RANAD SHQEIRAT

Título: Belleza e servicio

JORGE SILVA

Título: La Belleza: Reto y Servicio

JORGE VIDAL

Título: La belleza: sentido y sensibilidad

7.2 FILOSOFÍA

LIBROS

- MONROE **BEARDSLEY** – JOHN **HOSPERS**,
ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, EDITORIAL CÁTEDRA
- EDMUND **BURKE**,
DE LO SUBLIME Y DE LO BELLO, 1757, ALIANZA EDITORIAL 2005
- J.D. **CALDERARO**
LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DEL HOMBRE, ED PAIDÓS 1961
- EDWARD C. **CARTERETTE**
MANUAL DE PERCEPCIÓN, RAÍCES HISTÓRICAS Y FILOSÓFICAS 1974. ED TRILLAS 1982
- BENEDETTO **CROCE**
ESTÉTICA, EDICIONES NUEVA VISIÓN 1969
- ARTHUR C.**DANTO**,
EL ABUSO DE LA BELLEZA. LA ESTÉTICA Y EL CONCEPTO DEL ARTE, ED PAIDOS IBÉRICA 2005
- MIKEL **DUFRENNE**
FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA. ED DEP ESTÉTICA UNIVERSIDAD DE
VALENCIA 1983
VOLUMEN I. EL OBJETO ESTÉTICO
VOLUMEN II. LA PERCEPCIÓN ESTÉTICA
- UMBERTO **ECO**,
HISTORIA DE LA BELLEZA, EDITORIAL LUMEN 2005
- HANS-GEORG **GADAMER**
LA ACTUALIDAD DE LO BELLO, ED PAIDÓS 1991
- HOWARD **GARDNER**
VERDAD, BELLEZA Y BONDAD REFORMULADAS, ED. PAIDOS 2011
- E. BRUCE **GOLDSTEIN**
SENSACIÓN Y PERCEPCIÓN. ED THOMSON 2006
- G.W.F. **HEGEL**,
INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, ED PENÍNSULA 2001
LECCIONES SOBRE LA ESTÉTICA, ED AKAL 2007
- FRANKLIN **HERNÁNDEZ** CASTRO,
ESTÉTICA ARTIFICIAL: POR QUÉ ALGO ES BELLO, COMO SE CREA LA BELLEZA,
EDITORIAL MITHOZ 1998, 1ª ED

- WILLIAM HOGARTH,**
ANÁLISIS DE LA BELLEZA, 1753, ED VISOR DE LIBROS 1997
- FRANCIS HUTCHESON,**
UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ORIGEN DE NUESTRA IDEA DE BELLEZA 1725, ED TECNOS 1992
- IMMANUEL KANT**
CRÍTICA DEL JUICIO, 1790, ED ESPASA CALPE 1999
- ANDREW JUNIPER,**
WABI SABI: EL ARTE DE LA IMPERMANENCIA JAPONÉS, ED ONIRO 2004
- MARIA ANTONIA LABRADA,**
LA BELLEZA QUE SALVA: COMENTARIOS A LA CARTA A LOS ARTISTAS DE JUAN PABLO II, EDICIONES RIALP 2006
- JULIAN MARIAS**
HISTORIA DE LA FILOSOFÍA 1941, 32ED BIBLIOTECA DE LA REVISTA DE OCCIDENTE 1980
- JOHN STUART MILL,**
SOBRE LA LIBERTAD 1859, ALIANZA EDITORIAL 2007
- MIGUEL ÁNGEL PADILLA MORENO**
EL ARTE Y LA BELLEZA, EDITORIAL NA 2006
- IÑIGO PIRFANO**
EBRIETAS EL PODER DE LA BELLEZA. EDICIONES ENCUENTRO 2012
- JUAN PLAZAOLA**
INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, 4ED UNIVERSIDAD DE DEUSTO BILBAO
- ANTONIO RUIZ RETEGUI,**
PULCHRUM. REFLEXIONES SOBRE LA BELLEZA DESDE LA ANTROPOLOGÍA CRISTIANA, ED RIALP 1999
- WLADYSŁAW TATARKIEWICZ,**
HISTORIA DE SEIS IDEAS: ARTE, BELLEZA, FORMA, CREATIVIDAD, MÍMESIS, EXPERIENCIA ESTÉTICA 1976, EDITORIAL TECNOS 1997
- EUGENIO TRÍAS,**
LO BELLO Y LO SINIESTRO 1982, ED DE BOLSILLO 2006
- CARLOS VALVERDE,**
GÉNESIS, ESTRUCTURA Y CRISIS DE LA MODERNIDAD, ED BAC 2003
- VV.AA., VALERIANO BOZAL (ED)**
Hº DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, ED A.MACHADO 2004

VOLUMEN I
VOLUMEN II

STEFANO **ZECCHI**,
LA BELLEZA, 1ªED 1990, TRAD. MAR GARCÍA LOZANO, ED TECNOS 1994

7.3 CAMPO BAEZA

LIBROS

ALBERTO **CAMPO** BAEZA

ACB DOC ARQUITECTURA, COA ALMERÍA 1988

APRENDIENDO A PENSAR, NOBUKO 2008

ARQUITECTURA 2001-2014, TC CUADERNOS N°112

CAMPO BAEZA CWA 1, ROCKPORT PUBLISHERS 1997

CAMPO BAEZA COMPLETE WORKS, THAMES & HUDSON 2014

CASAS, ED KLICZKOWSKI 2009

DISCURSO DE ACADÉMICO ELECTO EN LA REAL ACADEMIA DE LAS ARTES DE SAN FERNANDO, 2014.

IDEA LIGHT GRAVITY, ED TOTO PUBLISHER 2009

LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA, ED NOBUKO 2010

LA IDEA CONSTRUIDA, ED NOBUKO 2000

PENSAR CON LAS MANOS, ED NOBUKO 2010

POETICA ARCHITECTONICA, ED. MAIREA 2014

PRINCIPIA ARCHITECTONICA, ED. MAIREA 2012

QUIERO SER ARQUITECTO, ED. MAIREA 2013

TESIS DOCTORAL "LA ARQUITECTURA RACIONALISTA EN MADRID" 1982, DPA UPM

WORKS AND PROJECTS, GG 1999

ARTICULOS

Título: Arquitectura con Diez Minutos de Reposo

Fuente: Theboreview.com (2013)

Título: Un minuto antes de la última explosión. Sobre el futuro de la arquitectura

Fuente: CIRCO N°30, 1996

Título: El principal instrumento de un arquitecto es la razón

Fuente: Arq.com.pe, 2014

Título: La luz es el material más lujoso que hay, pero como es gratis, no lo valoramos

Fuente: Jotdown.es, 2014

Título: Entrevista por Ines Moisset

Fuente: Arquitecturacrítica.com.ar, 2012

Título: Alberto Campo Baeza

Fuente: En: Casabella. -- Milano : Arnoldo Mondadori Editore. -- (2010), n° 785 gennaio ; p. 23-35 : fot., plan., secc.

Título: Alberto Campo Baeza : 7 Maestros de Madrid y 7+7 jóvenes arquitectos (08)

Fuente: En: A+U : Architecture and Urbanism. -- (1978), n° 3-89 marzo ; p. 129 : alz., persp., maq., fot.

Título: Alberto Campo Baeza

Fuente: En: The Architectural Review. -- London : Emap Construct. -- (2006), nº 1307 January ; p. 56-57 : il.

Campo Baeza, Alberto

Título: Arquitectos del siglo que viene : coordenadas para un cuadro en blanco de la muy joven arquitectura de Madrid

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (1992), nº 126 ; p. 50-55 : il.

Campo Baeza, Alberto

Título: La Arquitectura es algo más que bellas palabras

Fuente: En: Q Arquitectos. -- (1983), nº 67 mayo ; p. 18-19 : fot.

Campo Baeza, Alberto

Título: La Arquitectura racionalista en Madrid

Fuente: En: La Escuela de Madrid. -- (1984), nº 1 enero ; p. 74-76 : fot.

Campo Baeza, Alberto

Título: La Belleza calma : la arquitectura de Tadao Ando expuesta en Madrid

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (1994), nº 134 ; p. 44-47 : fot.

Campo Baeza, Alberto

Título: La Belleza rebelde : (1994)

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (1994), nº 135 ; p. 82-84 : fot.

Campo Baeza, Alberto

Título: La Belleza sosegada : sobre la casa de Julio Cano Lasso : Madrid, 1955

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1997), 1º Trimestre nº 309 ; p. 42-44 : fot., plan., alz.

Campo Baeza, Alberto

Título: La Belleza volcánica : Sáenz de Oíza : Premio Príncipe de Asturias de Arquitectura

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (1993), nº 129 ; p. 54-57

Campo Baeza, Alberto

Título: La Casa dueña del dueño de la casa = The house as mistress of the master of the house

Fuente: En: 2G. -- Barcelona : Gustavo Gili. -- (1997), nº 1 primer trimestre ; p. 4-9 : fot.

Campo Baeza, Alberto

Título: La Ciudad machacada

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (2007), nº 181 ; p. 67a-68b

Campo Baeza, Alberto

Título: Concursitos interruptus : o la eficacia de los concursos de arquitectura para evitar que la buena arquitectura llegue a construirse

Fuente: En: Madrid no construido : imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1986. -- p. 310-313 : il.

Campo Baeza, Alberto

Título: De cómo los jóvenes dioses bajaron a Pantellería

Fuente: En: El Croquis. -- Madrid : El Croquis Editorial. -- (1983), nº 11-12 agosto-octubre ; p. 34

Campo Baeza, Alberto

Título: De la precisa precisión : sobre la arquitectura de Javier Carvajal

Fuente: En: Documentos de Arquitectura. -- Almería : Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Delegación de Almería. -- (1991), nº 19 ; p. 3-54 : fot., plan

Campo Baeza, Alberto

Título: Essentiality : "more with less"

Fuente: En: A+U. -- Tokyo : A+U. -- (1992), nº 264 septiembre ; p. 12-13

Campo Baeza, Alberto

Título: Hamburguesa "Good Taste". 1984

Fuente: En: El Croquis. -- Madrid : El Croquis Editorial. -- (1983), nº 13 noviembre ; p. 9-13 : fot., plan., secc., alz.

Campo Baeza, Alberto

Título: "Hortus conclusus" : casa Gaspar en Zahora

Fuente: En: Diseño Interior. -- Madrid : Globus-Comunicación. -- (1992), nº 17 julio ; p. 84-89 : fot., plan., secc.

Campo Baeza, Alberto

Título: Jueces inicuos e ignorantes : a propósito del Teatro Romano de Sagunto

Fuente: En: ON Diseño. -- Barcelona : ON Diseño. -- (1993), nº 147 ; p. 64-66 : il.

Campo Baeza, Alberto

Título: Más ligero que el agua

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1999), nº 320 ; p. 119, fot.

Campo Baeza, Alberto

Título: Más malditos todavía

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1997), 2º Trimestre nº 310 ; p. 32-35 : il.

Campo Baeza, Alberto

Título: ¿Mies sin columnas? : del sueño de una noche de verano de 1922

Fuente: En: Minerva. -- Madrid : Círculo de Bellas Artes. -- (2008), nº 7 ; p. 14-15 : fot.

Campo Baeza, Alberto

Título: Mil razones para una torre

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1999), nº 320 ; p. 24-27, fot.

Campo Baeza, Alberto

Título: ¿Minimalismos? no, gracias

Fuente: En: Experimenta. -- Madrid : Experimenta Ediciones de Diseño. -- (1998), nº 20 abril ; p. 254-256 : fot.

Campo Baeza, Alberto

Título: Mirando al mar: colegio público en Cadiz

Fuente: En: Diseño Interior. -- Madrid : Globus-Comunicacion. -- (1992), nº 17 julio ; p. 90-97 : fot., plan., secc.

Campo Baeza, Alberto

Título: [Olnick Spanu house. Garrison, New York]

Fuente: En: A+U. Architecture and Urbanism. -- Tokyo : A+U. -- (2009), nº 460 January ; p. 48-49 : fot.

Campo Baeza, Alberto

Título: El On-bligo de Buda es de hormigón : Tadao Ando : memoria de la Rokko Housing

Fuente: En: ON Diseño. -- (1983), nº 48 ; p. 18-23 : plan., fot.

Campo Baeza, Alberto

Título: Paladear el viejo vino de la buena arquitectura : del tiempo, el vino y la arquitectura

Fuente: En: El Croquis. -- (1988), nº 36 noviembre ; p. 56-57

Campo Baeza, Alberto

Título: Por una arquitectura dialéctica : (la arquitectura de Junquera y Perez Pita)

Fuente: En: Documentos de Arquitectura. -- Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Delegación de Almería. -- (1994), nº 30 ; p. 3-5

Campo Baeza, Alberto

Título: ¡Resistid, malditos!

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1995), nº 304 ; p. 10-15 : fot., plan.

Campo Baeza, Alberto

Título: Siempre Fisac

Fuente: En: Formas de Arquitectura y Arte. -- Ciudad Real : Colegio de Arquitectos. -- (2006), nº 13 primer trimestre ; p. 77-78 : fot.

Campo Baeza, Alberto

Título: Son lo que son : Jose Llinas, factor de instrumentos de música arquitectónica

Fuente: En: Documentos de Arquitectura. -- Almería : Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Delegación de Almería. -- (1990), nº 11 ; p. 3-4

Campo Baeza, Alberto

Título: Tadao Ando : obras y proyectos : 1972-1982 / textos: Alberto Campo Baeza... [et al.]

Datos publicación: Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Comisión de Cultura, 1982

Título: Campo Baeza. El árbol de la creación : exposición en Tokio = Campo Baeza Architecture : the creation tree

Fuente: En: Arquitectos de Madrid. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (2009), nº 7 septiembre ; p. 10 : fot.

Título: Casa Asencio : Chiclana de la Frontera, Cádiz

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (2002), nº 327 primer trimestre ; p. 12-13 : plan., fot.

Título: Casa Asencio. [Cádiz]

Fuente: En: Arquitectura Ibérica. -- Casal de Cambra : Caleidoscópico. -- (2004), nº 2 maio ; p. 10-21 : fot., plan., secc.

Título: Casa Asencio, Chiclana de la Frontera (España) = Asencio House, Chiclana de la Frontera (Spain)

Fuente: En: AV Monografías. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (2001), nº 90 julio-agosto ; p. 36-39 : fot., plan., secc.

Título: Casa Asencio en Cádiz

Fuente: En: Diseño Interior. -- Madrid : Globus-Comunicacion. -- (2001), nº 112 noviembre ; p. 98-107 : fot., plan., secc.

Título: Casa de Blas : Sevilla La Nueva : Madrid = De Blas house : Sevilla La Nueva : Madrid

Fuente: En: ViA arquitectura. -- Valencia : Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. -- (2002), nº 11 mayo ; p. 104-107 : fot., plan., alz.

Título: Casa de Blas : Sevilla la Nueva, Madrid

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (2002), nº 327 primer trimestre ; p. 10-11 : fot., secc., plan.

Título: Casa de Blas = De Blas house : Urbanización Los Cortijos, Sevilla La Nueva, Madrid, España

Fuente: En: Alberto Campo Baeza, arquitecto. -- Buenos Aires : Kliczkowski, 2009. -- p. 30-35 : dib., fot. col., plan., secc.

Título: Casa de Blas. Belvedere, Sevilla la Nueva, Madrid

Fuente: En: 20 casas : viviendas unifamiliares. -- Madrid : Munilla-Lería, 2001. -- p. 18-23 : fot., plan., alz., secc.

Título: Casa de Blas, Madrid, España

Fuente: En: Detalles constructivos de a arquitectura doméstica contemporánea. -- Barcelona : Gustavo

Título: Casa de Blas, Sevilla la Nueva (Madrid) = De Blas House, Sevilla la Nueva (Madrid)

Fuente: En: AV Monografías. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (2001), nº 87-88 enero-abril ; p. 146-150 : fot., plan., secc.

Título: Casa de Blas. Sevilla la Nueva, Madrid, Spain

Fuente: En: GA Houses. -- Tokyo : A.D.A Edita. -- (2005), nº 89 september ; p. 128-133 : fot., plan., secc., alz.

Título: Casa de Blas, Spain 1999

Fuente: En: 20 houses by twenty architects. -- Milan : Electa, cop. 2003. -- p. 36-45 : fot. col., plan., alz.
Signatura: COAM 13797

Título: Casa Fominaya en "Ciudad Santo Domingo" : Madrid (España)

Fuente: En: Arquitecturas Bis. -- (1978), nº 23-24 julio-septiembre ; p. 50 : plan., fot.

Título: Casa García del Valle en "Ciudad Santo Domingo" : Madrid (España)

Fuente: En: Arquitecturas Bis. -- (1978), nº 23-24 julio-septiembre ; p. 50 : plan., fot.

Título: Casa García Marcos = García Marcos house : Valdemoro, Madrid, España

Fuente: En: Alberto Campo Baeza, arquitecto. -- Buenos Aires : Kliczkowski, 2009. -- p. 14-19 : dib., fot. col., plan., secc., axon., alz.

Título: Casa Gaspar : Zahora, Cádiz, Spain, 1990-91

Fuente: En: Modern house. -- London : Phaidon, 1995. -- p. 56-63 : fot., plan., secc

Título: Casa Gaspar. Zahora/Barbate, Cádiz

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (2001), nº 157 ; p. 83 : fot., plan., secc.

Título: Casa Gaspar. Zahora, Cádiz

Fuente: En: Architècti. -- Oeiras : Editora Triforio. -- (1993), nº 18 mayo-julio ; p. 56-62 : fot., plan.

Título: Casa Gaspar, Zahora (Cádiz), 1990-1992 = Gaspar house, Zahora (Cádiz), 1990-1992

Fuente: En: AV Monografías. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (1996), nº 60 julio-agosto ; p. 56-57 : fot., plan., secc.

Título: Casa Guerrero. Cádiz = Casa Guerrero. Cádiz

Fuente: En: CASAS ibéricas : [território, cidade, tectónica] = Casas ibéricas : [territorio, ciudad, tectónica] / editor, José Manuel das Neves. -- Casal de Cambra, Portugal : Caleidoscópico, 2007. -- P. 12-19 : fot., plan., secc., detall.

Título: Casa Guerrero. Vejer de la Frontera, Cádiz

Fuente: En: ON Diseño. -- Barcelona : ON Diseño. -- (2007), nº 285 agosto ; p. 174-187 : fot., plan.

Título: Casa Guerrero, Zahora (Cádiz) = Guerrero house, Zahora (Cádiz)

Fuente: En: AV Monografías. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (2006), nº 120 julio-agosto ; p. 24-27 : fot., secc., plan.

Título: Casa Olnick Spanu, Garrison, NY

Fuente: En: Casabella. -- Milano : Arnoldo Mondadori Editore. -- (2009), nº 777 maggio ; p. 42-49 : fot., plan., secc.

Título: Casa Sevilla La Nueva, Madrid, Spagna = Casa de Blas, Sevilla la Nueva, Madrid, Spain

Fuente: En: L'Industria delle costruzioni. -- Roma : Edilstampa. -- (2002), nº 364 marzo-aprile ; p. 40-47 : fot., plan., secc.

Título: Casa Turégano = Turegano house : Colonia de las Minas, Pozuelo de Alarcón, Madrid, España
Fuente: En: Alberto Campo Baeza, arquitecto. -- Buenos Aires : Kliczkowski, 2009. -- p. 10-13 : dib., fot. col., plan., secc., axon.

Título: Casa Turégano, [Pozuelo de Alarcón], Madrid
Fuente: En: Space Design. SD. -- Tokyo : Kajima Institute Publishing. -- (1990), n° 308 may ; p. 70-73 : fot., plan., isom.

Título: Casa Turégano, Pozuelo de Alarcón, Madrid
Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1988-1989), n° 275-276 noviembre-febrero ; p. 66-75 : il., plan., axon., fot.

Título: Casa Turégano. [Pozuelo de Alarcón, Madrid]
Fuente: En: Arquitectura y desarrollo urbano : Comunidad de Madrid : zona centro. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid : Consejería de Política Territorial, Dirección General de Arquitectura, 1991. -- Tomo II : Pozuelo de Alarcón ; p. 561-562 : plan., fot., secc., axon.

Título: Cathedral square in Almería : Almería, Spain
Fuente: En: A+U. -- Tokyo : A+U. -- (2003), n° 394 julio ; p. 38-41 : fot., plan.

Título: Center for Innovative and Technologies : Inca. Mallorca. Spain, 1998
Fuente: En: A+U. -- Tokyo : A+U. -- (1998), n° 337 octubre ; p. 100-115 : fot., plan., axon., detall.

Título: Central de la Caja de Granada
Fuente: En: Diseño Interior. -- Madrid : Globus-Comunicacion. -- (2002), n° 118 mayo ; p. 90-95 : fot.

Título: Centro B.I.T., de Innovación Tecnológica. [Mallorca]
Fuente: En: Arquitectura del siglo XX : España. -- Sevilla ; Madrid : Tanais : Sociedad Estatal Hanover 2000, 2000. -- p. 315 : fot.

Título: Centro de Innovación Tecnológica : [Inca, Mallorca]
Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (2003), n° 166 ; p. 99 : fot., plan., secc.

Título: Centro de Innovación Tecnológica : Inca, Mallorca. (España) = Technological Innovation Centre : Inca, Majorca (Spain)
Fuente: En: Menhir. -- Bilbao : Publicaciones Menhir. -- (2002), n° 9 septiembre ; p. 10-21 : fot., plan.

Título: Centro de Innovacion Tecnologica : Inca. Palma de Mallorca. Primer premio concurso
Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1996), n° 305 ; p. 21-22 : il., plan.

Título: Centro de innovación tecnológica en Inca = Center for innovative technologies in Inca
Fuente: En: El Croquis. -- Madrid : El Croquis Editorial. -- (1998), n° 90 ; p. 136-145 : plan., fot., secc., detall.

Título: Centro empresarial, Inca (Mallorca) = Business center, Inca (Mallorca)
Fuente: En: AV Monografías. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (1999), n° 75-76 enero-abril ; p. 124-128 : fot., plan., secc.

Título: Centro per l'infanzia Ponzano children. Ponzano Veneto (Treviso)

Fuente: En: L'Arca. -- Milano : L'Arca Edizioni. -- (2008), n° 241 ; p. 34-39 : fot., plan., secc.

Título: [Colegio público Amilcar Banca. Cádiz]

Fuente: En: Architècti. -- Oeiras : Editora Triforio. -- (1993), n° 18 mayo-julio ; p. 26-46 : fot., plan.

Título: Un Alud de luz : una caja de luz al pie de la montaña roja. Caja General de Ahorros de Granada = [An avalanche of light. A box of light at the foot of the rouge mountain]

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (2002), n° 327 primer trimestre ; p. 4-8 : plan., fot., secc.

Crespi, Giovanna

Título: Casa Guerrero. Barbate, Cadice, Spagna : "penombra luminosa"

Fuente: En: Casabella. -- Milano : Arnoldo Mondadori Editore. -- (2007), n° 754 aprile ; p. 80-85 : fot., plan., secc., detall.

Croset, Pierre-Alain

Título: Tres escuelas en Madrid : "Casabella", 533, Milan, marzo 1987

Fuente: En: Documentos de Arquitectura. -- Almería : Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Delegación de Almería. -- (1988), n° 2 ; p. 11-16 : fot

Título: De Blas House : Sevilla La Nueva, Madrid, Spain, Alberto Campo Baeza : cast-in-place concrete

Fuente: En: Materials for architectural design. -- London : Laurence King, cop. 2006. -- 66-69 : fot. col., plan., alz.

Domingo Santos, Juan

Título: Espacios interpretados : el hallazgo de la mirada en lo transitorio

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (1996), n° 139 ; p. 44-45 : fot.

Título: El Ma. Museo de la Memoria de Andalucía. Granada = The Ma. Museum of Memory of Andalucía. Granada

Fuente: En: ON Diseño. -- Barcelona : ON Diseño. -- (2009), n° 303 abril ; p. 76-83 : fot., plan., secc.

Título: Escuela de Arquitectura. [Madrid]

Fuente: En: El Croquis. -- Madrid : El Croquis Editorial. -- (1982), n° 3 julio-octubre ; p. 40-46 : plan.

Fernández Bermejo, Rafael

Título: Casa Guerrero en Zahora, Cádiz

Fuente: En: Diseño Interior. -- Madrid : Globus Comunicación. -- (2007), n° 178 mayo ; p. 190-199 : fot., plan., secc.

Frampton, Kenneth

Título: On reading the elemental in the work of Alberto Campo Baeza

Fuente: En: A+U. -- Tokyo : A+U. -- (2003), n° 394 julio ; p. 22-27 : fot.

Frampton, Kenneth

Título: Sobre la lectura de lo elemental en la obra de Alberto Campo Baeza

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (2004), nº 170 ; p. 48-49 : fot.

Fuente, Inmaculada de la

Título: Alberto Campo Baeza : hacia lo esencial

Fuente: En: Diseño Interior. -- Madrid : Globus-Comunicacion. -- (1992), nº 17 julio ; p. 98-101 : fot.

Título: García Marcos House : Valdemoro, Madrid, Spain

Fuente: En: A+U. -- Tokyo : A+U. -- (1992), nº 264 septiembre ; p. 34-39 : fot., plan., axon., secc., alz.

Título: García Marcos house, Valdemoro, Madrid

Fuente: En: AD. Architectural Design. -- London : Academy Group. -- (1994), vol. 64, nº 7-8 (nº 110) July-August ; p. 30-31 : fot., plan., secc.

Título: Gaspar house. Zahora, Cádiz

Fuente: En: AD. Architectural Design. -- London : Academy Group. -- (1994), vol. 64, nº 7-8 (nº 110) July-August ; p. 24-25 : fot., plan., axon.

Título: Gaspar House. Zahora, Cádiz, Spain

Fuente: En: A+U. -- Tokyo : A+U. -- (1992), nº 264 septiembre ; p. 22-27 : fot., plan., axon.

Título: Guardería infantil. [Aspe, Alicante]

Fuente: En: El Croquis. -- Madrid : El Croquis Editorial. -- (1982), nº 0 enero ; p. 8-9 : plan., alz. esq., fot.

Título: Guardería para el grupo Benetton, Treviso, Italia = Crèche for the Benetton Group

Fuente: En: ON Diseño. -- Barcelona : ON Diseño. -- (2009), nº 300 enero ; p. 176-181 : fot., plan.

Título: Instituto de Enseñanza Secundaria "Drago" : calle Marianista Cuvillo, Cádiz

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (2001), nº 157 ; p. 84 : fot., plan.

Isasi, Justo

Título: Geografía residencial : cuatro casas en cuatro continentes

Fuente: En: Arquitectura Viva. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (1995), nº 44 septiembre-octubre ; p. 25-29 : fot., plan., alz., axon.

Título: Un Jardín secreto : Centro de Innovación Tecnológica, Inca, Mallorca

Fuente: En: Arquitectura Viva. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (1998), nº 61 julio-agosto ; p. 92-97 : fot., plan

Jauze, Colette

Título: Por una arquitectura esencial : sobre la arquitectura de Alberto Campo Baeza

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1996), nº 305 ; p. 18-20

Moisset, Inés

Título: Entrevista a Alberto Campo Baeza

Fuente: En: 30-60 : Cuaderno Latinoamericano de Arquitectura. -- Córdoba (Argentina) : I+P Editorial. -- (2007), nº 13 ; p. 82-87 : fot.

Morell Sixto, Alberto

Título: Como en un amanecer. Sobre la Caja General del arquitecto Alberto Campo Baeza

Fuente: En: Periódico de Arquitectura. -- Granada : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (2002), nº 3 diciembre ; p. 18-21 : fot., plan., secc.

Muntañola, Josep

Título: Alberto Campo Baeza, un arquitecto entre el neo y el postmodernismo

Fuente: En: ON Diseño. -- (1983), nº 41 ; p. 8-17 : plan., fot.

Título: Museo de Andalucía, Granada

Fuente: En: Arquitectura Viva. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (2005), nº 104 ; p. 42-43 : il., secc., plan.

Título: Museo Memoria de Andalucía, Granada = Andalucía Museum of Memory, Granada

Fuente: En: AV Monografías. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (2009), nº 135-136 enero-abril ; p. 56-65 : fot., plan., secc., detall.

Título: Museum of Memory, Granada, Spain

Fuente: En: The Architectural Review. -- London : Emap Construct. -- (2005), nº 1298 april ; p. 45 : il.

Neves, José Manuel das

Título: Caja General de Ahorros : Granada, Alberto Campo Baeza / [autor: José Manuel das Neves ; traducción: Alison Hughes ; textos: José Ferreira Newman]

Datos publicación: Villaviciosa de Odón : Ibérica Estar Books, 2003

Título: Nido mandala. Guardería Benetton en Ponzano (Italia)

Fuente: En: Arquitectura Viva. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (2009), nº 126 ; p. 88-91 : fot., plan., secc.

Título: Nueva sede central de la Caja General de Ahorros. Granada = New central headquarters for the Caja General de Ahorros savings bank. Granada

Fuente: En: ON Diseño. -- Barcelona : ON Diseño. -- (2002), nº 238 diciembre ; p. 192-213 : fot., plan., secc.

Título: Nuevo Museo Mercedes-Benz en Stuttgart

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (2002), nº 162 ; p. 58-59 : fot.

Título: Nursery/pre-school, Treviso, Italy

Fuente: En: The Architectural Review. -- London : Emap Construct. -- (2007), nº 1319 january ; p. 56 : fot.

Título: Oficinas de la Junta de Andalucía. Almería : sede de la Delegación Provincial de Salud

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (2005), nº 175 ; p. 110-111 : fot., plan., alz.

Poisay, Charles

Título: De lo esencial y de la consistencia : sobre la arquitectura de Alberto Campo Baeza

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1996), nº 305 ; p. 18

Título: Public school, Cádiz

Fuente: En: AD. Architectural Design. -- London : Academy Group. -- (1994), vol. 64, nº 7-8 (nº 110) July-August ; p. 26-27 : fot.

Título: Public school in Cadiz : Cadiz, Spain

Fuente: En: A+U. -- Tokyo : A+U. -- (1992), nº 264 septiembre ; p. 14-21 : fot., plan., secc.

Ruiz Cabrero, Gabriel

Título: Duro y dorado = [Hard and golden]

Fuente: En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (2002), nº 327 primer trimestre ; p. 2-3

Título: Sede central de un banco en Granada

Fuente: En: Detail : revista de arquitectura y detalles constructivos. -- Bilbao : Elsevier. -- (2002), nº 2 CD-R-1 ; p. 177-184 : fot., plan., secc., detall.

Título: Sede de la Delegación Provincial de Almería

Fuente: En: Piedra Natural. -- Madrid : Federación Española de Piedra Natural. -- (2004), nº 20 septiembre ; p. 31 : fot.

Título: Sede del Centro Balear de Innovación Tecnológica. Inca, Mallorca = Headquarters for the Balearic Centre for Technological Innovation. Inca, Majorca

Fuente: En: ON Diseño. -- Barcelona : ON Diseño. -- (1999), nº 204 ; p. 186-199 : fot., plan.

Slessor, Catherine

Título: Andalusia's Museum of Memory. Granada, Spain

Fuente: En: The Architectural Review. -- Westminster : The Architectural Review. -- (2009), nº 1350 august ; p. 40-47 : fot., plan., secc.

Slessor, Catherine

Título: White cube : Alberto Campo Baeza's Iberian extremism finds renewed expression

Fuente: En: The Architectural Review. -- London : Emap Construct. -- (2007), nº 1323 may ; p. 60-63 : fot., plan., secc.

Título: Turegano House : Pozuelo, Madrid, Spain

Fuente: En: A+U. -- Tokyo : A+U. -- (1992), nº 264 septiembre ; p. 28-33 : fot., plan., axon.

Título: Turégano house, Pozuelo, Madrid

Fuente: En: AD. Architectural Design. -- London : Academy Group. -- (1994), vol. 64, nº 7-8 (nº 110) July-August ; p. 28-29 : fot.

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Título: Habitar el nuevo milenio : Unidad Docente Alberto Campo Baeza : memoria del curso 2006-2007

Datos publicación: Madrid : Mairea, cop. 2008

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Título: La Línea del cielo : Unidad Docente Alberto Campo Baeza : memoria del curso 2006-2007

Datos publicación: Madrid : Mairea, cop. 2008

Título: Alberto Campo Baeza. More with less : essentiality

Fuente: En: AD. Architectural Design. -- London : Academy Group. -- (1994), vol. 64, n° 7-8 (n° 110) July-August ; p. 22-23

Bertolucci, Carla

Título: Stone and light

Fuente: En: The Architectural Review. -- London : Emap Construct. -- (2005), n° 1299 may ; p. 81-83 : fot., plan., secc.

Título: Caja de Ahorros : Granada = Savings bank : Granada

Fuente: En: AV Monografías. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (2002), n° 93-94 enero-abril ; p. 231 : fot., secc.

Título: Caja de Ahorros de Granada

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (2003), n° 167 ; p. 86-87 : fot., plan., secc.

Título: Caja General : Granada, Spain, 1998

Fuente: En: A+U. -- Tokyo : A+U. -- (1998), n° 337 octubre ; p. 122-129 : fot., plan.

Título: Caja General de Ahorros de Granada. Sede central

Fuente: En: Arquitectos. -- Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. -- (2001), n° 159 ; p. 110 : fot., plan.

Título: Caja General de Ahorros, Granada = Savings bank, Granada

Fuente: En: AV Monografías. -- Madrid : Arquitectura Viva. -- (2002), n° 93-94 enero-abril ; p. 30-37 : fot., plan., secc. **Título:** Caja General de Granada : Sede Central, 1999

Título: Caja General headquarters in Granada : Granada, Spain

Fuente: En: A+U. -- Tokyo : A+U. -- (2003), n° 394 julio ; p. 28-37 : fot., plan.

ANEXO I

ESQUEMAS Y RESÚMENES

DE LA TESIS

RESUMEN PARTE 1 TESIS: VISIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA BELLEZA

INTRODUCCIÓN

La belleza es relación. Es decir, pone en relación al objeto con el sujeto que lo contempla. Con objeto hacemos referencia fundamentalmente al objeto artístico. La belleza además nos hace **elegir**, de ahí su importancia. Sin embargo no podemos elegir aquello que vamos a elegir.

El transcurso del **tiempo** se muestra como modificador del juicio de la belleza, bien por nuevos conocimientos adquiridos que cambian nuestro juicio, bien por cambios irracionales del gusto. ¿Se trata de buscar una teoría de validez universal e irrefutable? No. La misión es encontrar como analizar la belleza, con la capacidad de asumir la individualidad de cada persona. **Recuperar el valor que tiene**, frente a la corriente donde cualquier opinión es válida. **Se intuye que la belleza tiene un orden.**

La visión contemporánea resulta de una **aproximación personal**, así como una **reinterpretación adaptada al tiempo coetáneo a través de la reformulación** de aquellas teorías que se consideran interesantes.

Para estudiar la belleza con más detenimiento se investigará **qué es y cómo se produce**, así como interpretaremos su **finalidad**. Intuimos que existe relación con la verdad y la bondad, pero dado que no es objetivo de esta Tesis, únicamente observaremos algunos aspectos.

Es importante descubrir que la belleza aparece como un valor estético más, pero no por ello menos importante.

En la búsqueda de la belleza el artista no debe buscarse a sí mismo, sino tener siempre presente –sin caer en modas o tendencias- a la persona que va a disfrutar del arte.

DEFINICIÓN DE LA BELLEZA

Debido al universo de teorías acerca de la Belleza, se decide elaborar una **definición propia**, teniendo en cuenta siempre que se relacionará con la Arquitectura. Se acogen diversas teorías –todas tienen parte de verdad, como dice Tatarkiewicz- y se reformulan en una forma propia y contemporánea.

Aspectos previos: La belleza y la fealdad / Lo bello y lo sublime / Distinción entre belleza natural y belleza artística / De la teoría del gusto.

La existencia de la Estética permite afirmar que es posible estudiar la Belleza. Pero se observa el problema de que la Estética en la mayoría de los casos se vuelque en el estudio del arte. En la contemporaneidad se observan algunas acciones tratando de relacionar la belleza con la Arquitectura, como puede ser los Campus de Ultzama

Definición RAE: Propiedad de las cosas que hace amarlas. Observamos que remite tanto al objeto como al sujeto que elige.

Definición propia de la Belleza: la materialización sensible de una idea capaz de imponer orden. Este orden dotará de unas características esenciales al objeto, de una unidad entre forma y contenido que le permitirán cumplir con la finalidad para la cual ha sido formado. Con este objeto, y en función de su dimensión emocional, intelectual y cultural, el sujeto podrá entrar en relación y descubrir aquellos valores que hacen que dicho objeto sea bello.

BELLEZA Y ARTE

Belleza, **no fin último** del arte. Pero el arte contiene la potencialidad de generar belleza. Desaparición de las esferas teóricas artísticas de la belleza.

Definición arte –Tatarkiewicz- que consideramos apropiada: **actividad humana consciente** capaz de construir, reproducir o expresar experiencias.

Para ser arte –contemporaneidad- tiene que formar parte del **mundo del arte**. Dificultad para diferenciar con los productos industriales, puesto que algunos pueden incluso considerarse más artísticos. De la dualidad entre la representación y la reproducción. Del objeto industrial y artístico aprendemos que la belleza va más allá de la utilidad, y sin embargo, es **necesaria su funcionalidad** para no romper el efecto estético en desagrado.

Danto explica que la diferencia entre un producto artístico y uno natural es la presencia de significado en el primero. Este significado nos invita a pensar en la relación con la idea. Esa idea aparece en la mente con perfección, sin embargo, precisa del trabajo para llevarla a cabo en la realidad.

El estilo como dominio del oficio, y expresión de la voluntad del artista. El factor emotivo influye en la creación del arte y se convierte en parte del arte. Dualidad subjetiva objetiva: de la necesidad del observador que contempla y valora así como de la existencia de la obra con sus cualidades concretas.

Definición RAE de la Arquitectura: arte de proyectar y construir edificios.

LA BELLEZA OBJETIVA SUBJETIVA

De la importancia de la relación entre el sujeto y el objeto para que se dé la belleza. Al igual que considerábamos la importancia de la comunicación en el arte, igualmente la observamos para la belleza. Por ello aplicaremos la teoría de la comunicación y diferenciaremos el proceso en tres componentes: emisor-mensaje-receptor.

Emisor, el arquitecto, que posee unas intencionalidades e ideas concretas, y subjetivas. Estas se transformarán con mayor o menor pericia en la obra construida. Se añade a los constructores en la consecución de la belleza.

Mensaje, la arquitectura. Objeto concreto y real con cualidades mensurables, que a su vez expresa la subjetividad del arquitecto. Si hay falta de orden o código, el mensaje es ininteligible.

Receptor, el observador. Fenómeno plural y a la vez individual. Necesidad de ideas y orden para la comprensión.

Plazaola: de la relación sensible e intelectual entre sujeto perceptor y objeto artístico.

Simmel: la belleza surge de la capacidad del sujeto de entrelazar estéticamente una serie de percepciones aisladas.

Jouffroy: el sujeto es atraído por el concepto de simpatía, fenómeno que observa en el orden y proporción en la materia que cumple un fin.

Hutcheson: comparación de la belleza con cualidades sensibles –frío, caliente-. En el objeto hay algo que percibimos aunque no sea de la misma forma o graduación.

La presencia del sujeto altera –mecánica cuántica- la realidad existente. Diferencia entre individuo y grupo.

LA BELLEZA Y LA IDEA. NECESIDAD DE ORDEN

Hegel comienza la búsqueda de la belleza a partir de la idea. Pero no la idea abstracta, sino su materialización en el objeto. Duelo entre la idea y la materia. Existe un lenguaje en la transmisión de ideas+material desde el autor al observador. El sujeto que percibe debe reflexionar y no únicamente basarse en su percepción inicial.

Croce: lo feo de lo arbitrario. Necesidad de orden para buscar la Belleza.

Valverde: trascender del objeto a las ideas que lo conforman. Necesidad de la abstracción

Platón: no hay belleza sin la participación en la forma ideal.

San Agustín: la percepción de la belleza depende de que los objetos estén ordenados a su fin.

Alberti: la belleza es la armonía de las partes del conjunto de tal forma que no sea posible modificar nada sin perder su perfección.

Hegel: materialización de las ideas a través del espíritu y la libertad del hombre.

Unidad entre el contenido y aquello que se quiere llevar a representación.

La idea emociona la dimensión intelectual del observador.

LA BELLEZA COMO PROCESO

En primer lugar diferenciación entre los procesos de creación y de percepción. Siempre en vinculación con la Idea materializada. Se buscará la relación con los valores obtenidos en la definición.

Para buscar la Belleza es preciso distanciarse respecto a la moda. La moda pudiendo ser buena como expositora de valores, suele tornarse en tendencia, pérdida de individualidad y búsqueda de extravagancia y novedad.

La idea a través de la teoría, se convierte en la base de la práctica. La idea previa al momento de la creación muestra su importancia, pero solo tendrá valor si es capaz de llevarse a la materialidad.

Imposibilidad de describir con carácter universal el proceso de creación de la belleza. Sin embargo se han encontrado los siguientes valores que ayudan en el proceso: idea, esencia, transcendencia hacia la finalidad, rechazo de la moda por la moda, capacidad de trabajo e iteración.

Diferencias fundamentales del proceso de percepción respecto al de creación: por una parte intervienen un gran número de personas –mayor que en el proceso de creación-, y por otra estos sujetos adolecen normalmente de desconocimiento de la materia o teoría artística.

La variable tiempo se muestra como claramente importante en el proceso de percepción. Diferencia entre los conceptos fenomenológicos de noesis y noema. Noesis, comprensión de la obra por medio de la vivencia. Noema, pensamiento de esa experiencia. Relevancia de la memoria como elemento comparador entre nuestras experiencias artísticas y de belleza, tanto presentes como pasadas.

Recorridos en el proceso de percepción:

Platón: belleza corporal, intelectual, de las instituciones y finalmente, en sí misma o ideal.

Ingarden: emoción inicial, conciencia, aprehensión concentrada. Si continua, respuesta emocional respecto al objeto estético.

Plazaola: asombro, captación activa y analítica, visión sintética, goce estético.

Se observa la importancia del estado anímico tanto del observador como del creador para ambos procesos.

Proceso propio percepción: emocional –sensaciones, sentidos, estado anímico-; intelectual –conocimientos, contextualismo-; cultural –contexto de la persona, espacio-tiempo-.

TEORÍA CONTEXTUALISTA FRENTE A AISLACIONISTA.

Arnau observa que la arquitectura es un hecho contextual. Influye en el entorno y es influida. Su evolución se produce a través de cambios lentos.

Se da una lucha entre la teoría aislacionista y la contextualista. Elegimos contextualista porque consideramos todos los valores importantes para el juicio de la Belleza, lo que nos permite un análisis más pormenorizado. Aún así, cuidado con los valores extraestéticos.

Croce habla que la voluntad y el conocimiento van unidos. Hegel: cada obra pertenece a su tiempo, a su pueblo y a su entorno.

Observar y estudiar el contexto ayuda a la contemplación, pero precaución con contemplaciones de tipo técnico o erudítico.

Proceso creación: análisis contexto, síntesis en la mejor respuesta del objeto a su esencia y a su finalidad.

Proceso percepción: capacidad de relación objeto con contexto por parte observador. Desarrollo dimensión intelectual de la belleza.

Dificultad de universalidad porque cada objeto pertenece a un tiempo y espacio, a un contexto concreto. Modificación también por el paso del tiempo en la percepción de las personas.

DEL PROCESO EN EL OBJETO

Gardner observa tres rasgos antecedentes: el objeto es interesante; su forma es memorable; estimula nuevos encuentros. No cuantificables, sino que obtienen una valoración de sí o no. Difícil establecer valores que puedan tabularse con carácter universal, puesto que cada objeto tiene su propia esencia.

Por ello elegimos como base firme la Idea, que tiene la capacidad de ordenar la materia. Relacionado con la percepción ayuda a comprender la voluntad del artista y los conceptos que conforman el objeto. Intuimos que Verdad y Bondad apoyan la idea de Belleza. El orden impuesto a través de la Idea implica relaciones en el objeto que pueden ser percibidos por el observador.

Plazaola: **no hay obra de arte sin cuerpo físico**. Necesidad de la materia y de la instrumentalidad. Existen leyes naturales propias de la materia a las que hay que dar respuesta. El arte crea formas a través de la materia y les da una significación, esto puede percibirse en plenitud y totalidad.

Forma, medible y analizable. Más bella cuando mejor responda a la idea del proyecto, a la materia y a la teleología del objeto. Significado de la forma, relación con otros significados bellos.

Finalidad del objeto. Perdida de la belleza si no cumple su función o su teleología.

Gardner: el valor económico no debe ser un indicador, puesto que está relacionado con la moda.

DEL PROCESO EN EL SUJETO

Plazaola: contemplación y crítica están unidas. Vinculación entre las dimensiones emocional e intelectual.

La individualidad de cada persona, en función a su historia, incrementa las variables del juicio. Este además varía con el tiempo. Por ello buscaremos establecer tres dimensiones para poder realizar un análisis pormenorizado: emocional, intelectual y cultural. La persona es un ser interpersonal, nuestras acciones se incluyen en la sociedad, de esto se deriva la dificultad para un análisis grupal.

Araujo: niveles de consciencia y estados anímicos. Plazaola habla de la necesidad de un estado adecuado para contemplar la belleza.

Estudio de las dimensiones que diferencian otros autores. Danto: belleza estética y artística; Croce: conocimiento intuitivo y conocimiento lógico; Plazaola: no solo intelectualidad, se precisa además de conocimiento cultural.

Esquema filtros. Belleza Emocional Intelectual Cultural + f(tiempo)

Comprender las dimensiones como filtros permite interpretar porque los objetos disponen de unos valores, sin embargo y en función de la configuración en cada persona de estos filtros, cada ser aprehende los valores de forma diversa. Además estos filtros son evolutivos puesto que dependen de la variable tiempo.

BELLEZA EMOCIONAL

La sensación de contacto directo con el entorno es ilusoria, puesto que nuestras percepciones vienen de la transformación de los estímulos ambientales en señales eléctricas y finalmente, en experiencia consciente.

Proceso cíclico: estímulo ambiental, estímulo atendido, transducción, percepción –conocimiento-, reconocimiento, acción. Esta acción lleva a una nueva percepción de estímulo ambiental.

Definición de percepción: transformación, organización y estructuración de la información del mundo en datos sensoriales o memoria.

Atender supone elegir, eliminar aquello menos interesante para centrarnos en lo remarcable.

Formas de conocer: racionalismo, empirismo y metaforismo. Pensar, percibir y simbolizar.

Ribot habla de la emoción como origen de la creación del arte y a la vez como materia del arte.

Parte común a los seres humanos, de carácter instantáneo y que tiene relación con la historia de la persona y las experiencias acumuladas. Emociones y sentimientos. Influencia de los estados anímicos y del subconsciente.

Hospers: percepción del objeto fenomenológico a través de los sentidos

Leyes perceptuales: Gestalt, organización perceptiva, enfoque computacional, TIC, RCP

BELLEZA INTELECTUAL

Capacidad de **razonar**, innata en el ser humano. Las relaciones se producen en nuestra razón. Los conocimientos argumentan nuestro juicio.

De la capacidad de **abstracción** para establecer relaciones a nivel conceptual, así como para simplificar o separar partes del objeto para su análisis. Infiere tanto en los procesos de creación como en los de percepción. Permite a su vez establecer relaciones con la idea.

Capacidad de **análisis**. Síntesis final con percepción sensorial. Permite el estudio de la adecuación al fin, así como otorgar significados. Para el análisis consideramos necesario el apoyo en el contextualismo; que permite la asociación con valores del entorno del objeto.

Arnheim: relación a nivel normativo del objeto, no existen cualidades absolutas.

El nivel intelectual establece una Estructura que permite la interacción entre las tres partes: autor-objeto-observador.

No solo se da la creación de modo consciente, puesto que se comprende que hay acciones intencionadas y accidentales por parte de los dos sujetos. De los valores tanto de la complejidad como de la simplicidad.

De la **teoría**. Influye en artistas y críticos. Contiene el estudio de la historia. Aún así, no imprescindible la formación para la belleza. Plazaola: la teoría mejora contemplación, pero cuidado otras actitudes. La teoría de la arquitectura permite comprender las diferencias de juicio entre arquitectos y paganos. Intuimos que Verdad y Bondad influyen a nivel intelectual.

BELLEZA CULTURAL

Calderaro: a más cultura, más individualización.

Sociedad contemporánea más posibilidades, pero la masa marca tendencias. Plazaola: el público no es sincero. Al final, solo el tiempo concede la excelencia.

Mill: falta de cultura en la sociedad indica una pérdida individualidad. La cultura actual suele mermar las posibilidades del arquitecto de ofrecer una arquitectura adecuada a su tiempo.

Cada cultura distinta percepción de la belleza. Esto se debe a la existencia de unas reglas sociales. Hernández: Patrón de Reconocimiento Estético de los grupos humanos. Hutcheson habla de las diferencias de la sociedad rústica. Al final nuestra cultura –espacio y tiempo- condiciona el juicio.

Estudio en autores. Marx y Engels hablan de una superestructura cultural; Hegel comenta que cada obra pertenece a su cultura; Gadamer establece un marco histórico en el que cada obra se inserta.

Del estilo y su respuesta a: cultura coetánea, adaptación a técnicas existentes y expresión de la voluntad del artista.

Afectación de la cultura a: autor, objeto, observador. El artista en la búsqueda de la belleza debe realizar sus propios análisis de la sociedad y del momento, evitando las modas, para ofrecer los argumentos que considere más apropiados.

En la cultura se observa la dualidad entre tradición y novedad.

Tradicción como continuación de las tendencias, tranquilidad usuarios. También continuación valores buenos y bellos, para reinterpretación. Precaución copia y mimesis.

Novedad. El placer de la sorpresa como valor añadido al objeto estético. Precaución de lo nuevo por lo nuevo.

CONCLUSIONES PARCIALES

Vigencia de la Belleza en la contemporaneidad. Tema investigable, se pueden aportar nuevos conocimientos y relaciones, pero es cierto que es difícil alcanzar conclusiones universales.

La Belleza como Relación entre el objeto y el sujeto. Elección, atracción hacia los objetos bellos.

Búsqueda de la esencia de la Belleza en la contemporaneidad. Método: definición –qué- y proceso –cómo-.

La Belleza es un valor estético más pero no menos importante. Estética, ciencia que estudia la Belleza, más interesada en la teoría del arte. Necesidad de recurrir a otros campos.

Belleza tanto objetiva como subjetiva. El objeto dispone de unas características esenciales que lo hacen bello o no. El sujeto, a través de las tres dimensiones que hemos dispuesto –emocional, intelectual, cultural-, observa o no la belleza existente.

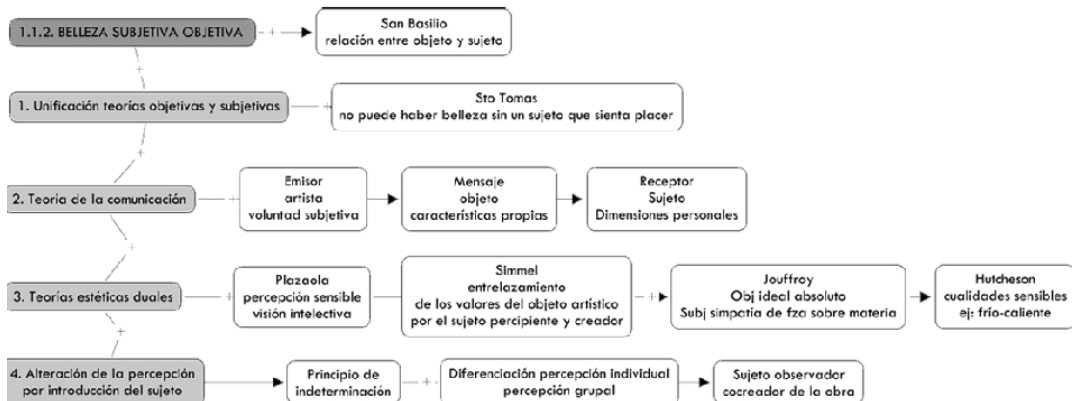
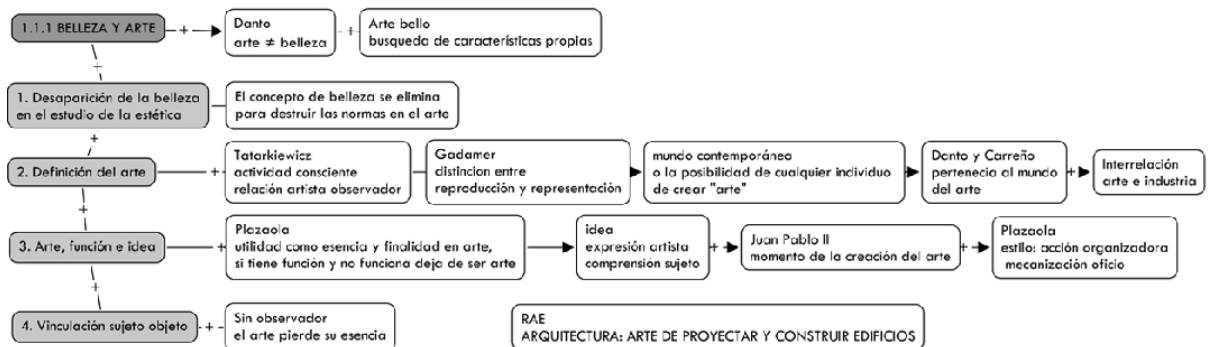
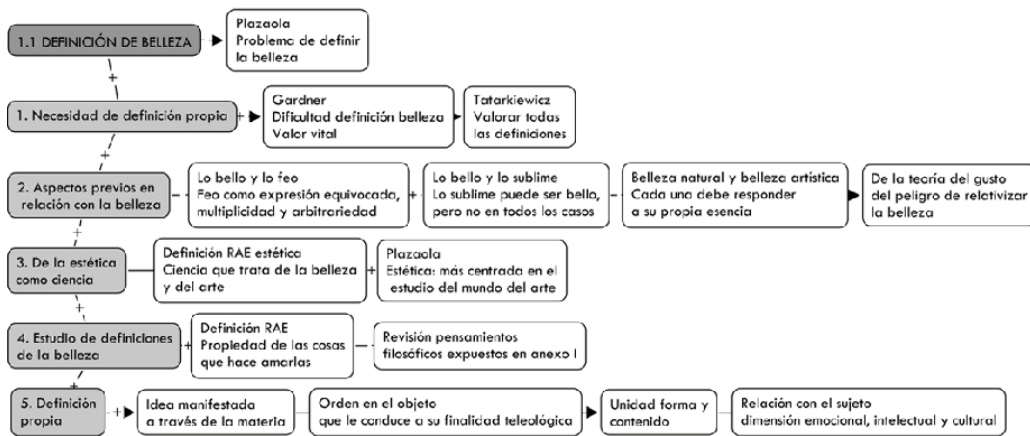
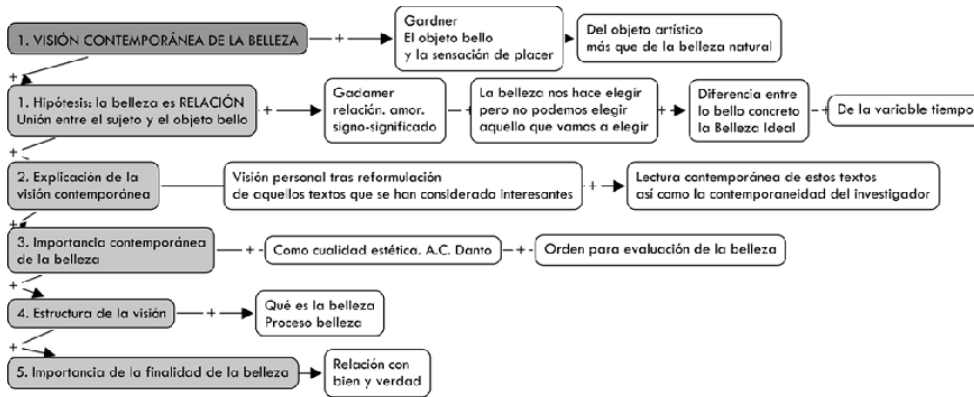
El arte, al igual que la belleza, es un elemento comunicador. Se observa la potencialidad que tiene para crear belleza. Importancia de la idea como orden en la materia.

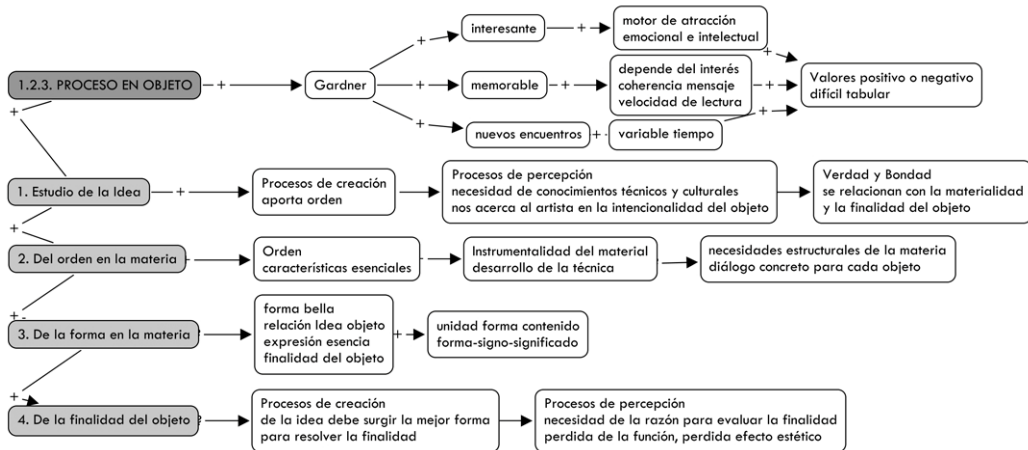
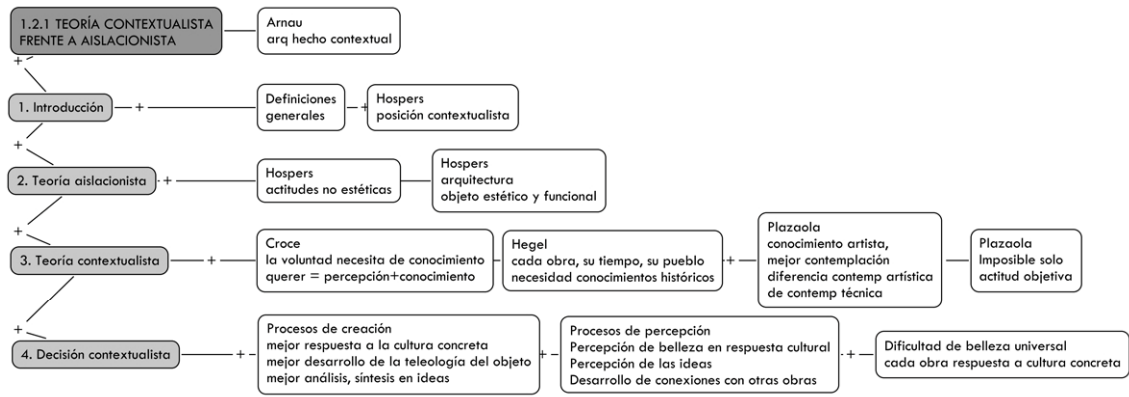
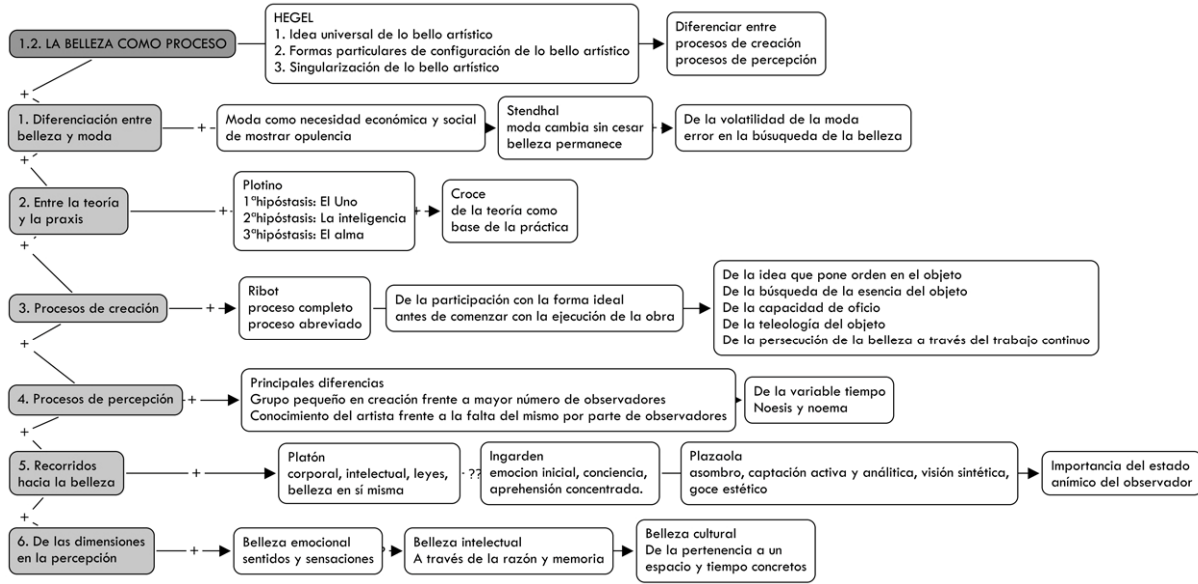
Necesidad de análisis global –teoría contextualista- para atañer la belleza.

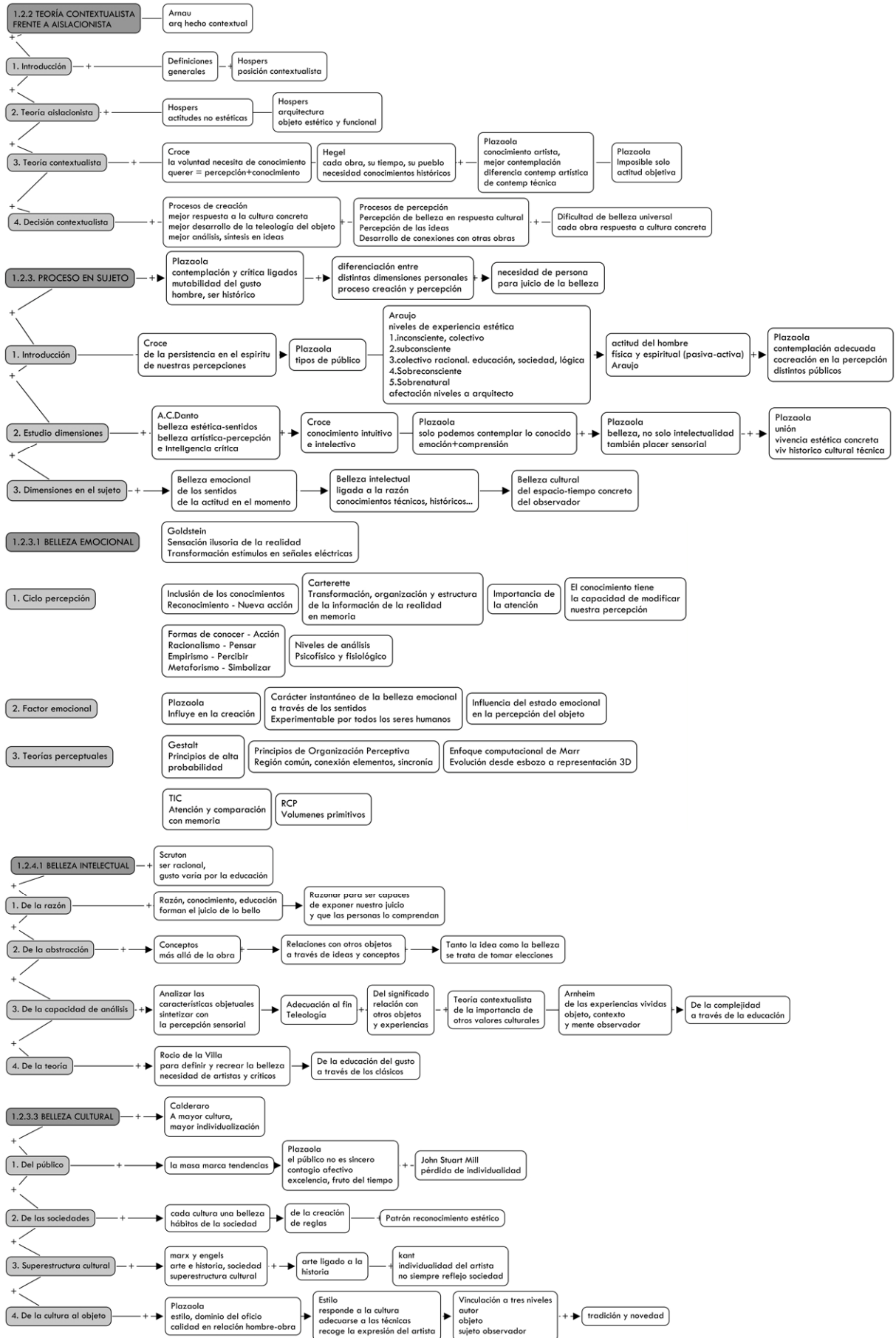
Diferenciación entre procesos de creación y de percepción. El segundo más difícil porque engloba conjuntos de personas mucho mayores y que además no suelen disponer de los conocimientos necesarios de la materia.

Relevancia de la variable tiempo, que influye tanto en el objeto como en el sujeto y dificulta la universalidad de las conclusiones.

Con la esencia propia obtenida de la belleza se pasará en la siguiente parte de la Tesis a evaluarla en relación a la arquitectura.







RESUMEN PARTE 2. DE LA BELLEZA EN LA ARQUITECTURA

INTRODUCCIÓN

Mies afirma que la belleza sigue siendo un **objetivo**, que se plasma en la realidad. El objeto arquitectónico debe ser práctico, pero ir más allá de la finalidad y buscar lo bello. **Le Corbusier** lo plantea como una dualidad: la casa es una máquina de habitar donde se busca comodidad, y también una **realidad espiritual, bella**, cualidad que debe ser proporcionada por la arquitectura.

Se trata en primer lugar de establecer una **base** de la arquitectura contemporánea, que posteriormente se relacionará con las conclusiones alcanzadas en la parte de la belleza.

En la relación entre la belleza y arquitectura aparece la variable **tiempo**. Este afecta a arquitecto, observador, arquitectura y entorno. Junto con esto Gadamer expone la necesidad de recorrido –que requiere de tiempo- para percibir plenamente la arquitectura.

La belleza contemporánea aparece condicionada por la publicidad y mercado único, por la moda. Sin embargo invitamos a buscar plano de la eternidad y huir del “genio” aclamado por las masas.

La inmensidad de factores a los que tiene que responder la arquitectura en la contemporaneidad - legislación, sostenibilidad, etc.- dificulta la búsqueda de la belleza.

Por ello una vez más reclamamos la necesidad de la esencia, tanto para la arquitectura como para la belleza. Para poder profundizar y pormenorizar el análisis se busca establecer elementos esenciales. Establecemos como componentes de la arquitectura: espacio, materia y función. Estos componentes no tienen la capacidad de asumir la totalidad de la arquitectura –aunque sí que la definen a nivel esencial- por lo que los relacionaremos con otros conocimientos o factores.

La relación entre la arquitectura y el hombre desemboca en belleza. Arnau: “Con la habitación el hombre se encuentra consigo mismo.”

La importancia del **orden** –como **núcleo estructural**- en relación a la belleza.

Croce, **la finalidad de la arquitectura es dual**: estética y extraestética. Arte y función. **Más allá del arte, más allá de la función.** Pero es importante valorar la función en la arquitectura, porque esta debe **servir al hombre**. Teleología de la arquitectura –junto con más valores-.

Bondad, verdad. Valores posibles que ayudan a la Belleza arquitectónica.

La belleza no debe suponer un extracoste –Le Corbusier-.

2.1 DEFINICIÓN DE ARQUITECTURA

Kahn habla de la arquitectura de cada **objeto concreto**. Sin embargo es fundamental tratar de hallar la esencia que une a las arquitecturas de cada espacio-tiempo.

Araujo: “La arquitectura no es solo arte, es también servicio”

El centro de la arquitectura debe ser el hombre. Sin él, pierde sentido de finalidad y no puede haber génesis. Más aún si lo relacionamos con la belleza. El hombre la habita y desarrolla su sociedad entorno a la arquitectura. Lugar atemperado para la vida. Lucha entre la industria seriada y plural y el hombre individual. Sin embargo, el hombre precisa de la técnica de la industria.

Etimología. *Archi tectum*. **Algo más que techo**, que cubrición de espacio. Importancia de los límites del espacio. Le Corbusier, ingeniero + arquitecto.

RAE: arte de proyectar y construir edificios. De acuerdo, pero esta definición no permite un mayor estudio y relación con la belleza. Para buscar una definición con profundidad y que nos permita el análisis, separamos en elementos de forma taxonómica. Comenzamos por Vitruvio: solidez, utilidad, belleza.

Análisis. **Arquitectura: arte + técnica + humanismo.** Nosotros: espacio, materia, función. Pero existen más dimensiones (Otxotorena)

Esencialidad del espacio –como teleología-, de la materia –como realidad del objeto- y de la función –como relación con el ser humano y la sociedad-.

Definición propia: la arquitectura como la proyección y construcción de todo espacio que tenga como misión desarrollar una función.

Relación con definición propia de Belleza. Necesidad de la idea para imponer orden en el objeto arquitectónico de los espacios y la materialidad. Función, teleología.

Esplendor de verdad y bondad. De la sinceridad material y su buena adecuación.

Materialidad, transmisora de los valores. Técnica e instrumentalidad. Gravedad y leyes físicas. No existe a priori material más bello sino que su valor siempre estará en relación con la idea. Por ello remarcamos la importancia de la unidad forma-contenido para la elección del material y la forma que se adecue a la función.

Belleza Emocional: del estado anímico del observador. Preciso conocer las leyes perceptuales. Atención, interés, desemboca en elección de unos objetos sobre otros.

Belleza Intelectual: de la importancia de los conocimientos. Procesos de abstracción, relación con técnica y teoría de la arquitectura.

Belleza Cultural: relación con el entorno a nivel espacio-tiempo. Abrazar solo lo bueno de la globalización, pero con respeto a cada cultura.

2.1.1 RELACIÓN ARTE ARQUITECTURA

Definición RAE de Arquitectura: arte de proyectar y construir edificios.

Los materiales cobran valor artístico en su puesta en obra.

Como arte, trasciende la función para alcanzar la belleza. **El espacio como misión artística**, que pone en valor los materiales que la construyen. **Toda arquitectura podría ser arte**, pero existen edificios feos.

Representación vs reproducción. Pero la arquitectura debe ir más allá del arte, porque tiene función. La Arquitectura se ve afectada por más elementos de su entorno. La Arquitectura es arte, artefacto, distinta de Naturaleza, pero convive con Naturaleza.

2.1.2 VISIÓN CONTEMPORÁNEA

Zevi: La arquitectura moderna **augmenta las posibilidades de elección**. De la importancia de saber elegir.

Tomar ciertas decisiones respecto a otras son las que darán belleza a la arquitectura. Importancia del orden. Pero si aumenta la posibilidad de elegir, también lo hace la de errar.

Sin embargo, el lenguaje moderno no empieza de cero. Hay que saber beber de la **tradición**.

La contemporaneidad está ligada a los avances tecnológicos. Los nuevos materiales y modos de representación posibilitan nuevas arquitecturas.

Tipos de arquitectura de Miranda reinterpretados: prosaica –le falta belleza porque le falta arte-, artística –que pudiendo haber sido buena, es política y escultural, órdago estructural y pastiche material- y poética –razón y adecuación al espacio-tiempo-. Apostar por la arquitectura poética o intelectual, porque crea civilización.

Bases: Le Corbusier, Zevi, Piñon

2.1.3 COMPONENTES DE LA ARQUITECTURA

Materia, función y espacio. Es una elección propia a través del análisis taxonómico de varios autores.

Arquitectura: todo espacio delimitado materialmente destinado a desarrollar una función.

Espacio –parte abstracta-, Materia –parte concreta-, Función –parte humana-.
+ luz, entorno, estructura y forma

2.1.3.1 ESPACIO

Esencialidad del espacio, pero relacionado con los otros elementos. Necesidad de límites para conformarlo. Importante que no desaparezca por otras cuestiones contemporáneas. Vinculado a la materia y a la función para dar lugar a la arquitectura.

Montaner: el espacio es ideal, el lugar, concreto.

*las vanguardias se basan en un espacio **libre, fluido, ligero, continuo, abierto, infinito, secularizado, transparente, abstracto, indiferenciado, newtoniano**, en total contraposición al espacio tradicional que es diferenciado volumétricamente, de forma identificable, discontinuo, delimitado, específico, cartesiano y estático*

Del espacio infinito –Platón- y espacio concreto delimitado o lugar –Aristóteles-.

Del espacio como vacío o como interrelación de objetos. De los campos de fuerza.

Del espacio interior, exterior y la relación entre ellos.

De la gravedad y la dirección vertical.

Características que conceden esencialidad al espacio arquitectónico contemporáneo: libertad, fluidez, cadencia, abstracción, densidad. Esquema gráfico.

Relación con la Belleza. Idea a través de las herramientas contemporáneas. Orden espacial. Características concretas: geometría y proporción. La necesidad de habitar remarca la importancia del tiempo. Dominio del oficio, habilidad técnica y teórica para la expresión de la idea.

Belleza emocional. Influencia del espacio sobre la persona y viceversa. La atención se enfoca a aquellos espacios que nos atraen. Al ver en perspectiva ponemos en duda la exactitud de las medidas como comprensión del objeto arquitectónico.

Belleza intelectual: relación otras experiencias, abstracción.

Belleza cultural: vinculación entre arquitecto, observador, entorno y arquitectura.

Relación con materia: libertad y fluidez.

Relación con función: la teleología del espacio desemboca en el habitar.

Otros componentes. Luz, percepción visual. Entorno, vinculación exterior interior. Estructura, construcción espacio. Forma, deriva de los materiales, medida y proporción en el espacio, vemos en perspectiva.

2.1.3.2 MATERIA

Alvar Aalto: la materia une la idea con la realidad. Todo arte tiene base material. El mejor material es que el mejor sirve al usuario y mejor responda a la idea del proyecto.

Necesidad de la materialización de la idea. Teoría+práctica. No hay material más valioso, toma valor debido a su presencia en el objeto artístico. La obra de arte precisa de la *instrumentalidad* del cuerpo físico y de las condiciones que este impone. La Arquitectura se vuelve práctica a través de su construcción. La Construcción debe ser una herramienta para concebir.

Existe una psicología de los materiales, si bien no entramos a detalle.

Tres grados de realidad de la materia: idea en el espíritu del artista, técnica en el instrumento y sustancia potencial en la materia.

Si el espacio tenía la dualidad ideal y material, la materia también puede poseer de ambas cualidades. Evolución de los materiales = evolución de la arquitectura. Vidrio, acero y hormigón, materiales de la modernidad. Pero siguen evolucionando en la contemporaneidad. También importancia de las legislaciones en la posibilidad de construir con ciertos materiales o no.

Cualidades: digital y analógico, tradicional y moderno, propiedades propias y de técnica

De la combinación entre la materia y la luz surge el color.

Relación con la Belleza. Todos los materiales son potencialmente bellos. La Idea impone orden en los materiales, en sí mismos como en su relación con el resto. Se precisa del conocimiento de la esencia de cada material, su naturaleza. Dominio del oficio para una construcción inteligente –no vale cualquier solución material-. Teleología del material y veracidad.

Belleza Emocional: Percepción sensorial de la arquitectura a través de la materia que la limita y conforma

Belleza Intelectual: Enfoque sobre la técnica, el detalle y el encuentro.

Belleza Cultural: de la aceptación de la cultura circundante.

Otros componentes. Luz, propiedades visuales. Entorno, cultura. Estructura, necesariamente material. Forma, adaptarse al proyecto y al material.

2.1.3.3 FUNCIÓN

Arnau: la función pone al hombre en el centro de la arquitectura. Sufragio universal que afecta a todas las personas.

Funciones universales, pero adaptadas a cada cultura. Relación del juicio de la belleza con la cantidad de uso que se hace de un espacio.

La función como finalidad y condición. Son principios abstractos que pueden tomar diferentes formas para cumplir su finalidad, pero que dependen de la técnica disponible. La belleza puede estar en la manera en que el espacio resuelve la función. La arquitectura es a la vez útil y estética. Relación entre funciones concretas y hábitos humanos.

La funcionalidad afecta a más campos que la mera función. Estructura, forma, materiales, etc...

De la necesidad de flexibilidad en la contemporaneidad.

Belleza Emocional. La función podría ser de análisis positivo negativo. Si positivo, no igual a bello, pero no romperá el efecto estético. La idea, vinculada a la respuesta a la función requerida.

Belleza Intelectual, percepción de organigramas.

Belleza Cultural, consonancia con la cultura propia del desarrollo de la función.

Condición de espacio y materia. Condiciones lumínicas. Entorno, condicionante para función. Estructura, orden en la función. Forma, unidad forma-función, forma-contenido.

2.2 EL PROCESO DE LA ARQUITECTURA

Aalto: análisis+síntesis

Proceso: 1 Emisor=Arquitecto, a través del análisis y las ideas proyecta; **2 Mensaje=Arquitectura**, contenedor de las resoluciones tomadas y manifestación de los valores objetuales; **3 Receptor=Usuario**, universal, con cultura propia y genera nuevas ideas.

Tres preguntas: **cómo se construye, cómo se ve, cómo se vive.** Visual-Espacio; Construcción-Materia; Habitar-Función.

Emisor: situación abstracta, difícil dilucidar la obra final. Ideas que van más allá de sí mismas para poner orden. De la imaginación y la intuición conjugadas con la capacidad de oficio. De ser humilde y requerir de la ayuda de los profesionales de otros campos necesarios.

Mensaje. La construcción congrega los valores objetuales. Se habita y se percibe.

Receptor. Experiencia continua de la arquitectura. De la percepción sensorial completa y de la experiencia del habitar. De la experiencia noemática o reflexión posterior de la percepción junto con experiencias anteriores.

2.2.1 DEL EMISOR. EL ARQUITECTO Y LAS IDEAS.

Reconocemos como fundamental jerarquizar lo esencial frente a lo anecdótico. El proceso debe llevar de la idea germinal a la materialización sensible –Araujo–.

Una idea que no habla de arquitectura no será una idea arquitectónica. Teoría base de la práctica, que debe concretarse en cada obra. Concepto de percatación –Kahn– para buscar aquello que la arquitectura quiere ser. De la misión artística, espacio, elección y intenciones del artista.

De los distintos métodos para trabajar con las ideas. Pero siempre unidad idea-forma-función-significado-símbolo. Cuidado con las ideas vanidosas y con aquellas que no pueden llevarse a la realidad. Construcción y función son insuficientes para conformar la arquitectura –Moreno–. Si la idea y el objeto no son lo mismo, azar –Arnau–. De las nuevas ideas que se forman en los usuarios, carácter cíclico. De la influencia de la capacidad de oficio del arquitecto, de saber emplear la gramática.

Sistema de trabajo según el tipo de ideas, de Juan María Moreno:

Pequeñas idea guía, Idea germen, Idea de arquitectura

Forma–signo. Función–significado. Vidaurre.

Nuevas arquitecturas requieren de nuevos modos de representación –Tschumi–. Del dibujo para proyectar, poner orden y concretar las ideas.

Relación con la Belleza. Importancia de la idea en el proyecto como elemento director. Ideas fruto del análisis del contexto y del programa. Proyectos a la vez funcionales y estéticos. Más que función, más que arte. Primacía del espacio como respuesta a la arquitectura en la búsqueda de la belleza.

2.2.2 DEL MENSAJE. LA OBRA ARQUITECTÓNICA

La conformidad con la teleología, con el hombre y con el lugar, da calidad. Esta calidad puede transformarse en belleza. Esta calidad no añade coste –Le Corbusier–.

La obra como representación del proyecto. De la necesidad de orden, de esencia y calidad, en la obra construida. La realidad se impone, y por ello requerimos de la técnica. De la belleza en la ejecución de la construcción. Precisa de adaptarse a las variaciones: técnicas, del habitar y factores

sociales. Depende de los constructores y de las técnicas disponibles, si no, no se puede llevar a materialidad.

La construcción es con medida, con proporción y escala. Se relaciona con el entorno.

La obra debe trascender. Emocionar el alma. Para ello, no olvidar que es arte.

Reconocer que el tiempo transcurre, y la obra junto con su entorno tiene pasado, presente y futuro.

El objeto arquitectónico presenta las características objetivas de la belleza. En él se observa su valor, junto con las ideas predispuestas por el arquitecto. Es medible y analizable, así como permite el habitar. Podemos observar sus espacios, su materialidad y el desarrollo de la función. Así como el diálogo concreto que establece con el entorno, aunque este va variando con el tiempo.

La arquitectura construida entra en relación con todas las dimensiones que remarcábamos para la belleza. El ser humano, a través de estos filtros, podrá contemplar o no esos valores que hacen bello al edificio.

2.2.3. DEL RECEPTOR. PERCIBIR Y HABITAR.

La arquitectura como marco de la vida de las personas. La arquitectura no es la pintura, sino que la "historia" del cuadro está en la vida de sus habitantes. Se somete al juicio de todos los seres humanos. Arte para ser vivido –Araujo–.

La arquitectura debe trascenderse a sí misma –más que arte, más que función– para llegar al ser humano.

La arquitectura hace cultura, y por lo tanto le pertenece. Crea sociedad. A su vez la cultura impone una forma de ver el mundo, y por lo tanto, de cómo debe responder la arquitectura.

Percepción. Distancia, peso y energía potencial –Arnheim–. De la necesidad de que el orden en el edificio –sea este cual sea– pueda leerse. La importancia del plano como conformación de la realidad arquitectónica.

La percepción y el habitar precisan de tiempo, de atención. Conjugan la percepción con los conocimientos. La belleza se demuestra en las elecciones de cada persona.

CONCLUSIONES PARCIALES

La belleza en la arquitectura sigue vigente. Mies y Le Corbusier hablaron de ella, y aunque hoy en día no es tema bien avenido, consideramos que estos maestros siguen influyendo a través de su obra en la belleza arquitectónica. La metodología desarrollada ha permitido dibujar una esencia de la arquitectura para relacionarla de forma más sintética con la belleza.

Importancia del valor tiempo. Afecta al arquitecto, a la obra arquitectónica junto con su contexto, y finalmente, al observador o usuario.

La falta de esencia potencia el peligro de las publicidades, que normalmente no llevan a la belleza y que están repletas de gustos pasajeros y tendenciosos. A esto hay que añadir la cantidad de factores que atañen y se involucran con la arquitectura contemporánea: legislaciones, cambios sociales, economía, etc.

Por todo ello hemos buscado una esencia de la arquitectura que permita llevarnos a la belleza. Una arquitectura que siendo primariamente arquitectura, puede ser arquitectura bella. Por eso hemos decidido tomar como valores esenciales el espacio, la materia y la función, junto con otros que se relacionan con ellos.

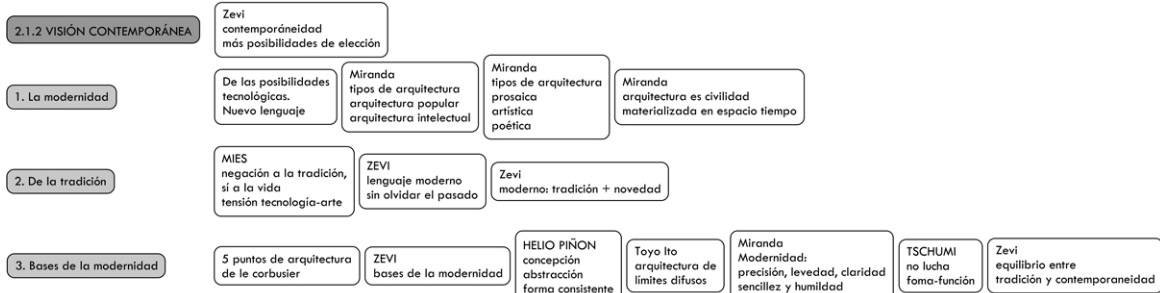
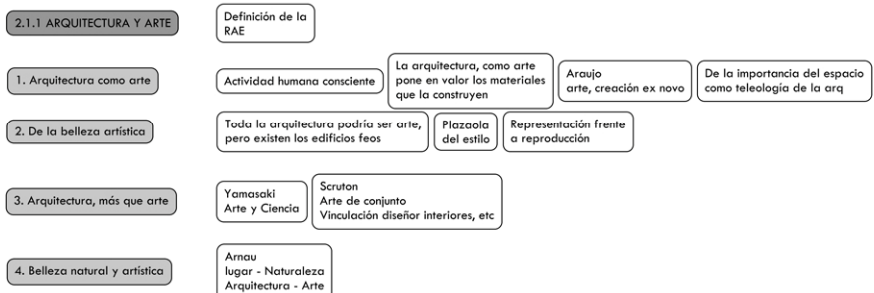
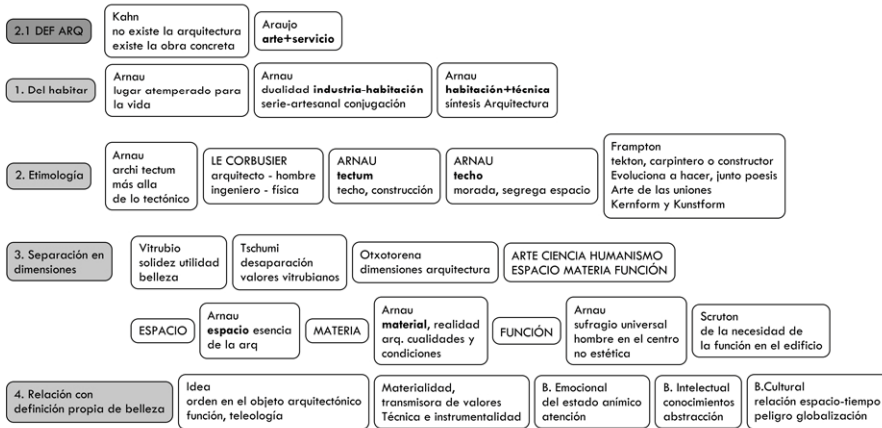
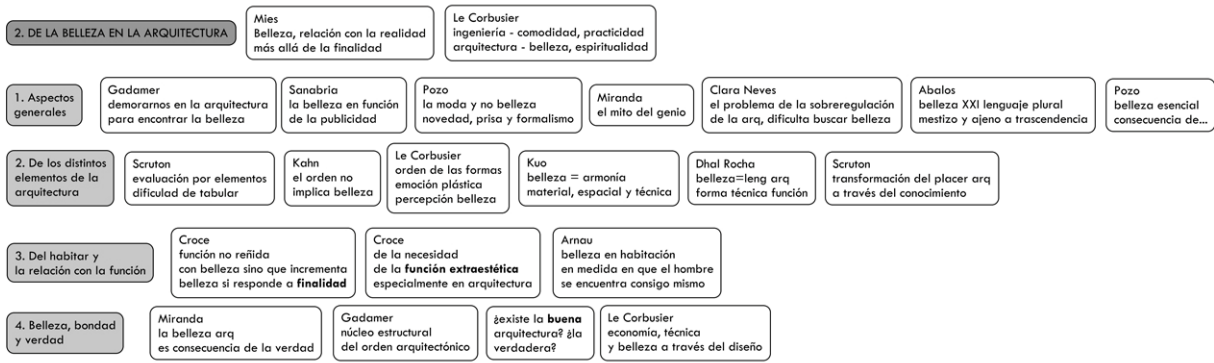
La arquitectura se ha demostrado como más que arte, y como más que función. Es importante buscar ese más que, para trascender y alcanzar al hombre. Para ser arte vivido. Relación con bondad y verdad.

La belleza en la arquitectura no supone un extracoste. Todos los materiales son potencialmente bellos.

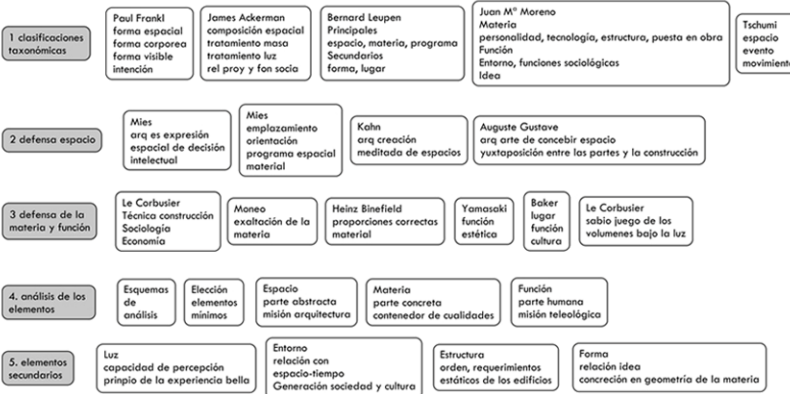
De las relaciones entre las dimensiones humanas —emocional, intelectual y cultural— respecto a la belleza.

La belleza remite a la elección. Y la arquitectura contemporánea ha aumentado las posibilidades. Importante no desligarla de la tradición.

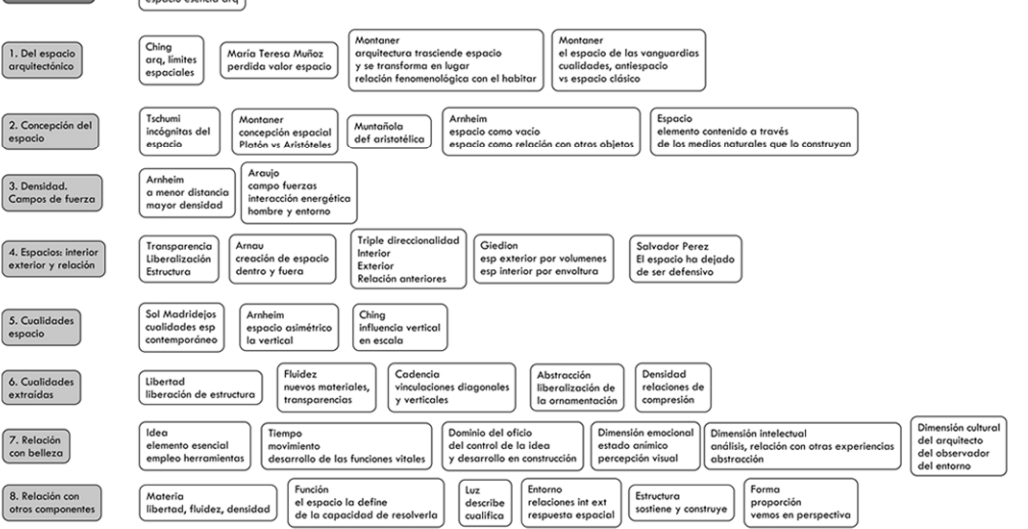
El proceso de la arquitectura debe responder a tres preguntas para llegar a la belleza: cómo se ve, como se construye y cómo se vive. La arquitectura y la belleza como un proceso de comunicación: arquitecto, obra, observador.



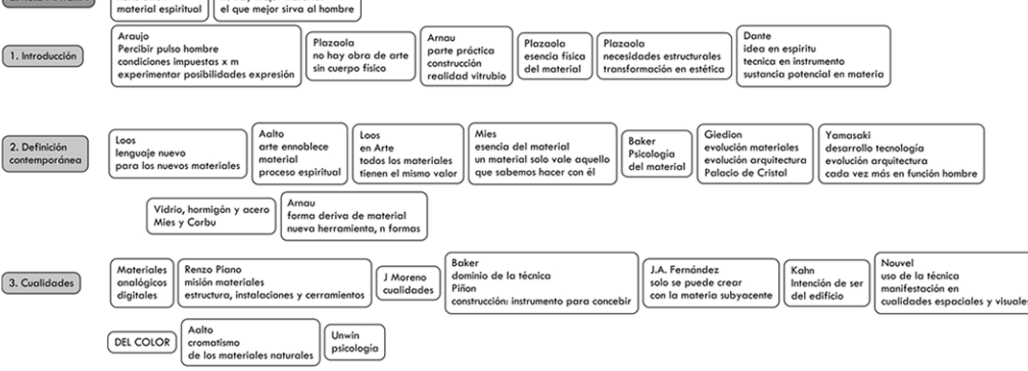
2.1.3 COMPONENTES ARQ



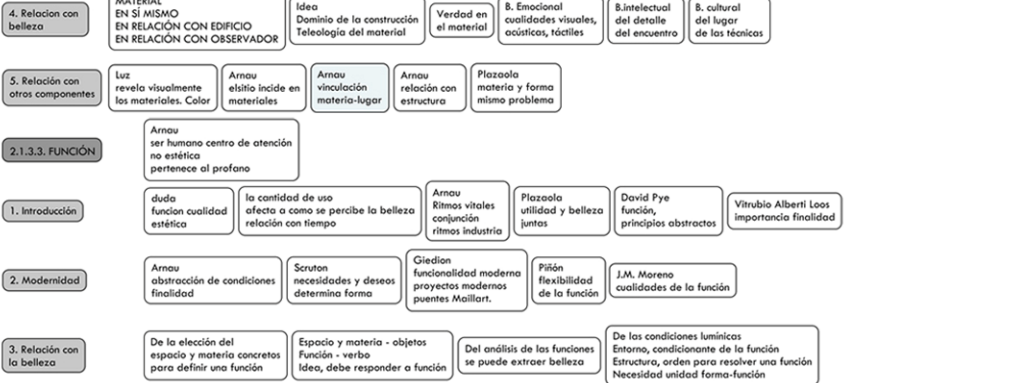
2.1.3.1 ESPACIO

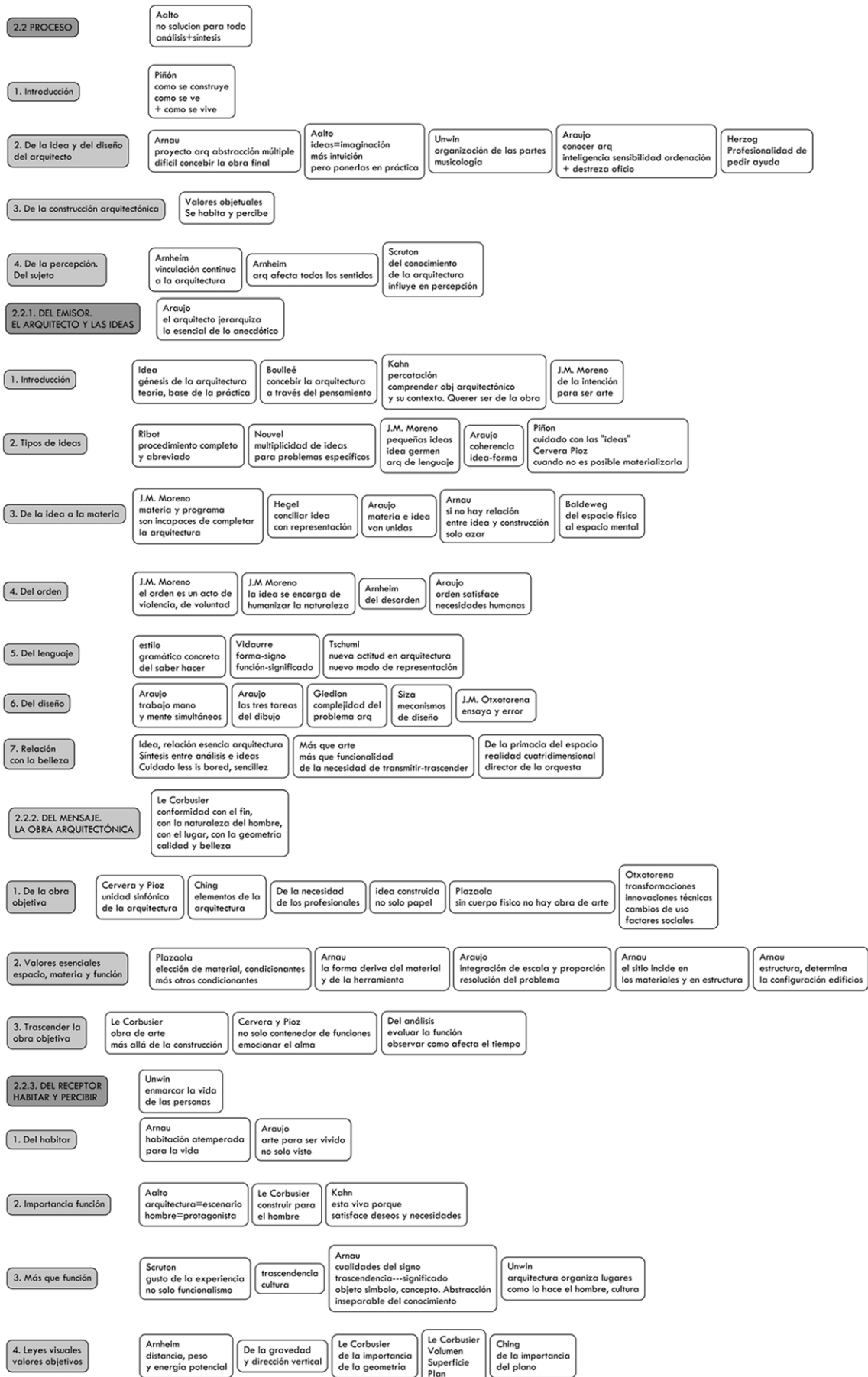


2.1.3.2 MATERIA



2.1.3.3 FUNCIÓN





RESUMEN PARTE 3 TESIS CAMPO BAEZA

INTRODUCCIÓN

Todo el desempeño de Campo Baeza tiende hacia la belleza. El mismo lo dice y lo busca desde la arquitectura, desde la docencia y desde la escritura. La búsqueda de la belleza debe hacerse desde la libertad y la radicalidad.

Afirma que a la belleza en la arquitectura se llega desde la Razón, aunque también en otro escrito incluye la necesidad de la sensibilidad.

El arquitecto, para mejorar su grado de alcanzar la belleza, debe presentar tres cualidades: carácter investigador, precisión poética y capacidad de trascender.

Al final, un arquitecto debe ser un generalista. Creador, pensador, constructor. Soñador, artista, técnico. Encontramos similitud con aquellas partes que nosotros considerábamos necesarias para desarrollar la arquitectura: artística, técnica y humanista.

Esta tercera parte es un análisis y relación de los pensamientos y obras de Campo Baeza con la belleza en la arquitectura. Así nos servirá para contrastar y establecer un diálogo con las conclusiones obtenidas en las partes anteriores.

Breve exposición sobre su relación con los profesores de la ETSAM y comentario sintético sobre Mies, Le Corbusier y Alejandro de la Sota.

Lo que otros autores dicen de él. Se hace hincapié en su capacidad de elegir sabiamente pocas ideas, con radicalidad, indiferente a la arquitectura mediática. A través de lo esencial, de la poesía, la precisión y la emoción propias huye de las tendencias actuales. Síntesis en pocas palabras del sentido de sus obras. Precisión en ideas, luz, estructura. La elementalidad se traduce también en elección de opuestos. Austeridad y sencillez lingüística en diálogo con el lugar. Arquitectura inclusiva en el orden conceptual y exclusiva en el orden formal. No al minimalismo, sino precisión en el número de elementos, creando obras que persistan en el tiempo.

Además de esto, Campo Baeza escribe con claridad y de forma pedagógica, así como en sus conferencias trata de traducir las ideas que hay en sus obras. La relación entre la enseñanza y la arquitectura es clara e importante.

Campo Baeza encuentra que lo esencial es la conexión entre el pensar, decir y hacer. Y para poder hacer buena arquitectura, se precisa de tiempo dedicado a cada proyecto, de ahí el motivo de tener un estudio pequeño que se lo permita. Un arquitecto que merezca la pena, que haga buena arquitectura, debe construir obras radicales, ejercer la docencia a fondo y elaborar textos sustanciosos con los que transmitir las razones de sus proyectos y docencia. Ideas, dibujos y textos.

La finalidad de la arquitectura la encuentra Campo Baeza en conectar con los demás, hacer que nos quieran. La arquitectura así como la belleza, inefable y difícil de definir, pero fácil de entender, debe buscar hacer a los hombres felices. El *súmmum* de la arquitectura reside en vivir una idea construida, siempre teniendo en cuenta al hombre.

IDEA DE BELLEZA

La belleza, al igual que la arquitectura, es algo misterioso, inefable, difícil de explicar, pero no infalible; porque sí es alcanzable. La conjunción de la sensibilidad con la razón abre el camino a la belleza.

La traducción de las ideas, con contenidos conceptuales precisos, lleva a la belleza inteligente. Las ideas permanecen en la arquitectura y no sufren el embate del tiempo.

La belleza inteligente surge de la libertad y de la radicalidad.

De las ideas con la razón, y construyendo el espacio con la gravedad y el tiempo con la luz se puede llegar a la belleza. También a través de la verdad se puede alcanzar belleza.

La importancia de las medidas como poetización del aire, del espacio arquitectónico.

De la continuación de los valores vitruvianos. La *Venustas*, solo tras conseguir la *Utilitas* y la *Firmitas*.

La arquitectura debe responder a toda una serie de necesidades: función, contexto, construcción, economía; pero no puede olvidar nunca ese algo misterioso, ese algo más que es la belleza. Y por supuesto, teniendo en cuenta al hombre y que la arquitectura es más que construcción.

La belleza, junto con el hombre, la gravedad y la luz están inscritas en el futuro de la Arquitectura. De forma inversa, Campo Baeza también observa los errores de nuestro tiempo: la falta de tiempo, el exceso de Diseño o el uso inadecuado de la Tecnología.

La luz, en cantidad medida y precisa como la sal, tiene la capacidad de conmovernos y llevarnos a la belleza. Ligada al tiempo, si este se detiene, es un indicativo de que la Belleza está cerca. Además el tiempo es preciso para degustar y diseñar la arquitectura.

Relación con los elementos observados en la Tesis:

-Dificultad para definir la belleza. Pero se muestra en nuestras elecciones de cada día como un valor más a tener en cuenta.

-Diferenciarse de la moda a través de la belleza inteligente.

-La arquitectura bella sitúa al hombre en el centro. Servicio que no servilismo.

-Belleza emocional, intelectual y cultural, analizadas a través de la razón y la sensibilidad, tanto del arquitecto como del sujeto.

-Campo Baeza también intuye que existe una relación entre belleza, verdad y bondad.

-Libertad y radicalidad para poder elegir con precisión.

-Precisión en las ideas que no suponen un extracoste la proyecto. De la arquitectura como arte, expresión de la voluntad del artista.

-Exclusión del formalismo. Unidad forma-contenido como respuesta sintética. Abrazar la flexibilidad en las funciones a través de "cajas".

-La belleza inteligente permite una lectura dual en los observadores. Por una parte tiene la capacidad de unificar criterios a través de las ideas construidas que contiene. Por otra, dada la sociedad contemporánea y su falta de conocimientos en muchos aspectos, dificulta que accedan a estas ideas.

-Del factor tiempo. Para crear y degustar. Para permanecer.

DEFINICIÓN DE ARQUITECTURA

Arquitectura esencial de IDEA, LUZ Y ESPACIO. **Más con menos.**

La arquitectura es algo difícil de definir pero fácil de entender. Tiene muchos condicionantes y hay que tenerlos en cuenta. Frente a esto, la arquitectura se convierte en la estructura de la estructura, que da orden a la obra. Inclusiva conceptualmente, exclusiva formalmente.

Campo Baeza busca un **lenguaje universal** que supere las modas.

Las formas elementales con las que trabaja Campo Baeza permiten esa arquitectura esencial, donde se pueda leer la luz y el espacio de una forma más clara.

La **arquitectura esencial** precisa de libertad, medida y luz. Idea construida que busca servir a los hombres, permanecer en la historia y buscar la belleza. Ideas en relación con el contexto, la construcción, la función y la composición.

Construir ideas. Decir **que, como** y porque lo hace. Combinado con la lectura del entorno y de la historia. Comparación entre vivienda Olnick Spanu y Caja Granada como contraste de entornos, así como diferentes lecturas de la historia. Busca una arquitectura que se mantenga en el tiempo y que no sea dañada por la imperfección.

Huir del culto a la piel, de lo torcido, inclinado y girado con tono baladí.

Permanencia de los **valores vitruvianos**. La **utilitas** como narración de la arquitectura, cumplida y bien cumplida, con cajas flexibles y adaptables. La **firmitas**, apoyada en los avances de la tecnología para dar nuevas posibilidades a la arquitectura, relacionada con la gravedad, imponiendo orden en el edificio; conscientes de que la arquitectura es siempre más que la mera construcción. Y finalmente la **venustas**, que se apoya en la belleza inteligente de ideas construidas, vinculadas a la razón y a la sensibilidad.

Sin **luz** no hay arquitectura. Por eso debe ser el tema central. Es el material más precioso. Luz horizontal, vertical, diagonal. Luz difusa o sólida. Cada una apropiada para un tipo de proyecto. Luz meditada que dialoga con la sombra. El blanco como color firme para trabajar con la luz.

Destilar de la **historia** aquellos conceptos que siguen siendo válidos.

De la necesidad de **tiempo** para la idea. Para crear y disfrutar la arquitectura. Tiempo que relaciona pasado, presente y futuro. Tiempo para la **utilitas**, la **firmitas** y la **venustas**.

De la **precisión** en las medidas, relacionadas con el hombre, relación con la geometría. Para poder hacer poesía en el aire. Dependen del **qué** y del **para qué**.

Temas de arquitectura. Diferencia entre arquitectura **estereotómica** –transmisión de la gravedad de forma continua, masiva, perforada para buscar la luz, pesante, pódium, trabaja a compresión, cueva- y **tectónica** –transmisión de la gravedad de forma discontinua, elementos lineales o entramado, se protege de la luz, ligera, palio, trabaja a flexión, cabaña-. Evolución en la historia desde arquitectura estereotómicas a más tectónicas. Combinación de ambos conceptos que funcionan de forma fantástica como contraste.

De estos conceptos anteriores aparece la importancia del **plano horizontal**, como división del horizonte, como separación entre lo estereotómico y lo tectónico. El plano horizontal como respuesta a la gravedad, como marco para el paisaje y como quietud para el habitar.

Tres Tipologías de Casas. En relación con la idea, con la luz y la gravedad. Con el entorno, la función y la construcción. Turégano –horizonte cercano, luz diagonal, sencilla estructura de entramado, cabaña blanca cúbica-, Gaspar –hortus conclusus, luz horizontal, muros de carga-, Blas –plano horizontal de observación, inundación de luz por transparencia, podio de hormigón armado y palio de estructura de acero blanco, belvedere-. Estas tres familias hacen que otras viviendas se agrupen a estos conceptos.

La arquitectura es **artefacto**, construido con la razón, pero que dialoga con la naturaleza que le rodea.

La arquitectura como **comunicación**. Transmitir las ideas. Pero no caer en la moda, en las tendencias, en el espectáculo. Transmitir con criterio y silencio.

Los factores sociológicos y tecnológicos modifican la forma de comprender la arquitectura.

Sostenibilidad como lógica, sentido común y sobriedad. Pensar, ahorrar y arreglar.

Relación con apartados anteriores:

-Relación entre la **individualidad de la persona** –historia propia- y la forma individual de resolver los proyectos por parte de Campo Baeza. **Distanciarse de la moda** y apuntar a la esencia de la arquitectura para cada proyecto. Así es como se alcanza una arquitectura poética, Miranda.

-La importancia de la **idea construida**, o la materialización hegeliana de la idea.

-La arquitectura como arte. De la voluntad del artista desde la libertad y la radicalidad. Dotar significado.

-Frente al mayor rango de posibilidades de la arquitectura moderna –Zevi-, Campo Baeza emplea una o dos ideas que resuelven de forma sencilla todo el proyecto. Percatación kahniiana, a través del análisis del contexto y del programa. Jerarquizar lo esencial, destilar el proyecto.

-Arquitectura como **arte para ser vivido** –Araujo-, al servicio de los hombres.

-Las ideas construidas tienen la capacidad de emocionar la dimensión intelectual del observador.

-Contextualismo. **Arquitecto humanista** para abrazar el mayor número de variables. Arquitectura construye sociedad y cultura. Teoría base de la práctica, relación con la historia.

-Tiempo para crear y degustar la arquitectura. Noesis y noema.

-Arquitectura esencial. Tesis: espacio-materia-función. Otros componentes: luz, entorno, estructura y forma. Campo Baeza: luz y gravedad. Luz que construye tiempo y gravedad que construye espacio. Importancia del espacio de cara a la esencia.

-El espacio en Campo Baeza responde a las características que nombrábamos para la contemporaneidad: libertad, fluidez, cadencia, abstracción y densidad.

-La materia se desarrolla en el *firmitas*. Blanco para captar la luz, pero más riqueza material. Respuesta a los conceptos estereotómicos y tectónicos. Construcción de las ideas.

-La función bien resuelta, *utilitas*, para hacer felices a los hombres.

-Las ideas se transmiten del arquitecto al objeto arquitectónico. Estas pueden ser observadas por el sujeto, desarrollando su dimensión intelectual a través de la belleza inteligente.

PROCESO ARQUITECTURA

El proyecto se genera en la cabeza, con la razón. Luego dibujos, maquetas, investigando. Y finalmente se lleva a construcción, estando la misma no al nivel de tecnología de otros campos.

No toda ocurrencia es una idea. La idea es el qué se quiere hacer, debe ser capaz de ser construida. A la idea se llega, no se impone. Para poder desarrollarla, se precisa de libertad y de tiempo. No vale ideas o lenguaje para cualquier proyecto. Las buenas ideas beben de la sabiduría de la historia.

Cada vivienda, aunque se puedan agrupar en familias, es una respuesta concreta. Al emplazamiento, al programa, al presupuesto.

Y finalmente la construcción, que vence a la gravedad y es tensada por la luz. Donde las medidas son concretas, así como los materiales, donde las ideas pueden ser apreciadas.

La construcción transmite la geometría de las ideas y los dibujos, las formas y materiales de la obra influyen en cómo se percibe ese espacio.

De la importancia de la construcción en el orden espacial. La estructura condiciona al edificio, puesto que no se puede modificar.

De la necesidad de visitar y vivir los edificios, que transmiten las ideas. La fotografía arquitectónica como expresión sintética de las ideas, que no como fraude o estafa. Porque al final lo importante es que las personas vivan felices en la arquitectura.

Relación con tesis:

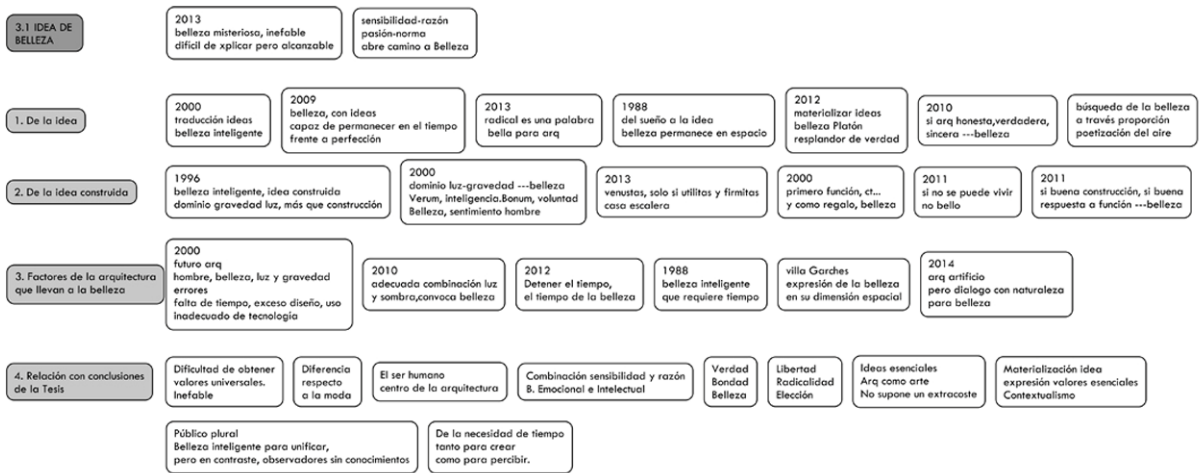
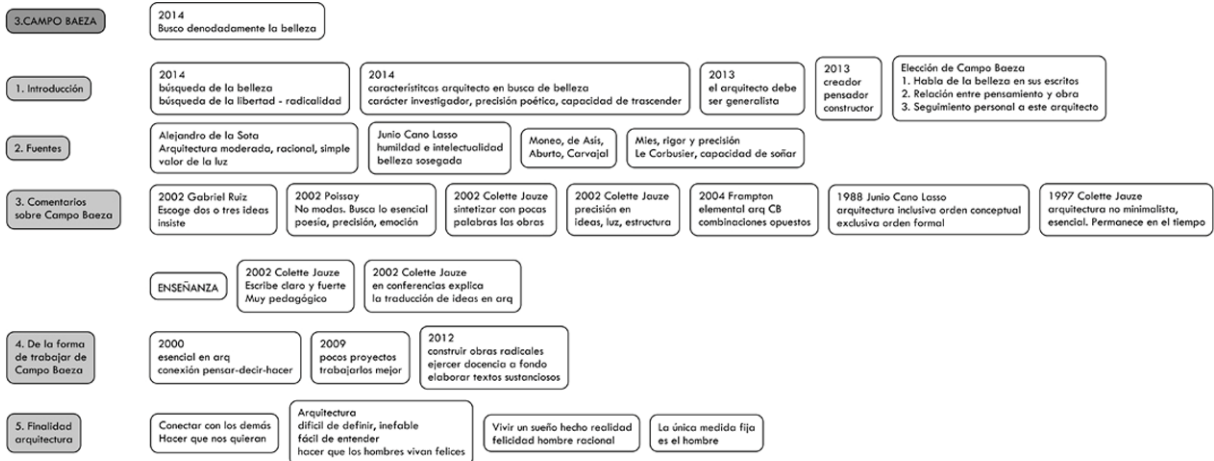
-Síntesis proyectual –Aalto- como conjunción del análisis y de las ideas.

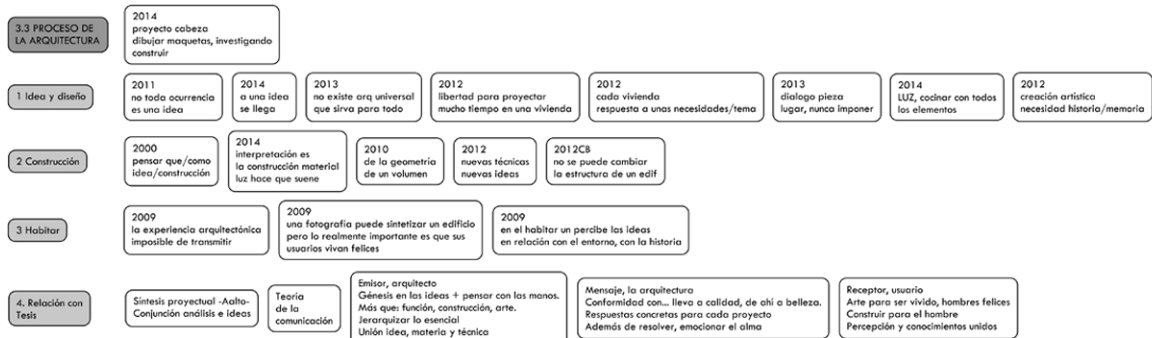
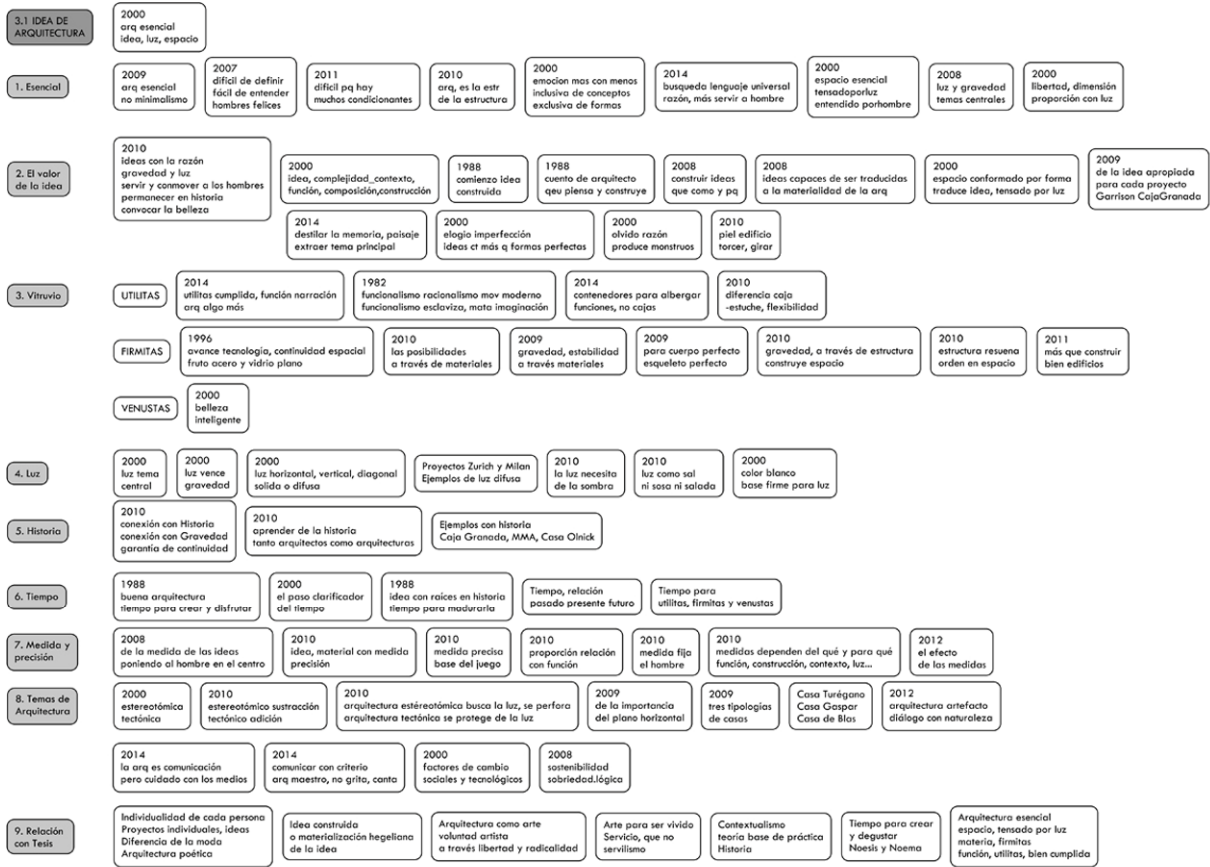
-Teoría de la comunicación aplicable al proceso en Campo Baeza.

-Emisor, arquitecto. Génesis a través de las ideas y de pensar con las manos. Para buscar más que arte, más que función, más que construcción. Al concebir se jerarquiza lo esencial frente a lo anecdótico. Una arquitectura que se percata de lo que quiere ser. Unión idea, materia y técnica –Araujo-. De no quedarse únicamente en la idea, necesidad de pensar con las manos: dibujos, maquetas, investigación.

-Mensaje, la obra arquitectónica. Le Corbusier, conformidad de la arquitectura con el hombre, el fin, el entorno, etc. Lleva a la calidad y de ahí a la belleza. Respuestas concretas para cada proyecto. Atendiendo a los factores de inestabilidad y cambio en la sociedad. Además de solucionar problemas, la arquitectura debe buscar emocionar el alma.

-Receptor, usuario. Finalidad, hacer felices a las personas. Arte para ser vivido, marco de la vida. Construir para el hombre. Percepción y conocimiento, emoción e intelectualidad, unidas para contemplar la belleza.





ANEXO II

BREVE HISTORIA DE LA BELLEZA

1.1 BREVE HISTORIA DEL PENSAMIENTO DE LA BELLEZA

Dado que la intención de este trabajo de investigación es poder realizar un análisis exhaustivo de la Belleza con el propósito de vincularlo a la arquitectura contemporánea, se consideró conveniente realizar una pequeña inmersión a lo largo del recorrido histórico que este valor de la estética ha tenido.

Han sido muchos los autores que se han estudiado. Sin embargo y debido a que no es una investigación propiamente filosófica, simplemente nos acercaremos a aquellos aspectos que puedan alumbrar elementos que posteriormente sean necesarios para contrastar con la arquitectura. Estas cuestiones quedan reflejadas en este anexo, que se ha considerado más interesante separar del *corpus* general de la Tesis para no entorpecer su lectura.

Previamente al estudio de la historia de la Belleza, hemos considerado conveniente realizar un brevísimo análisis etimológico que nos introduzca en el sentido de la palabra. La diversidad de significados e interpretaciones de la palabra belleza alcanza el nivel etimológico y nos permite comprender la dificultad para centrar esta cuestión. Por ello, es conveniente observar algunos de los distintos términos de nomenclatura y sus interpretaciones. La palabra *kalon* tenía diversos sentidos para los griegos. Por una parte esta podía interpretarse en el sentido de lo oportuno, de lo que está bien; y por otra, también tenía el sentido de excelente. Sin embargo, los romanos empleaban dos términos: *pulchrum*, que deriva del término griego *polikroon*, se empleaba para nombrar la armonía plural del cuerpo humano; y *bellus*, para designar un tipo de hermosura más superficial¹. Ha sido del término *bellus* de donde el castellano, así como más idiomas, ha tomado su lexema para formar la palabra belleza.

Sin embargo, el *pulchrum*, “una propiedad del ser en cuanto ser”, es el que pasó a formar parte de la patrística y de la escolástica, y considerado como un elemento trascendental también se definía como el esplendor de lo verdadero o el esplendor de lo bueno, lo cual nos transporta a las cualidades de Dios: Bello, Bueno y Verdadero. De esta forma, la belleza, a partir de este momento, quedaría unida a la verdad, al bien y a la unidad del ser², y se mantendrá en la historia hasta Kant, como por ejemplo plantea la frase de Shaftesbury³:

“All beauty is true” (“Toda la belleza es verdadera”) ⁴

Simplemente a través del análisis lingüístico ya se puede observar la disparidad de valores que adquiere la belleza –lo oportuno, lo bueno, lo excelente, lo armónico, la hermosura superficial, etc-, variabilidad que se mantiene en el contexto actual. Al utilizar la palabra belleza, el hombre contemporáneo puede hacer referencia a cualquiera de estos valores comentados, e incluso a alguno nuevo inventado en su individualidad. Estamos en un momento donde todo vale y toda “opinión” –se remarca esta palabra porque en la mayoría de los casos la valoración de la belleza no trasciende más allá de una sensación inmediata y no meditada- tiene que ser tomada como importante.

1.1.1 MUNDO CLÁSICO

A pesar de que quizás nuestros primeros pensamientos se vuelquen hacia una figura tan importante como la de Platón y su teoría de carácter objetivo, es necesario descubrir que los comienzos del pensamiento griego fueron de carácter subjetivista. Tatarkiewicz describe, dentro del mundo griego y principalmente relacionadas con la poesía, tres teorías: la primera es la *apate* o ilusión; la segunda, la *katharsis* o liberación de emociones; y la tercera, la *mimesis*, o imitación.

¹ ANTONIO RUIZ RETEGUI, PULCHRUM, PÁG10, ED RIALP 1999

² ANTONIO RUIZ RETEGUI, PULCHRUM, PÁG12, ED RIALP 1999

³ ANTHONY ASHLEY COOPER, CONDE DE SHAFTESBURY: 1671-1713; INGLATERRA; POLÍTICO, FILÓSOFO Y ESCRITOR.

⁴ F. PEREZ CARREÑO, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG34, ED A.MACHADO 2004

1. *La teoría apatética o ilusionista* como hoy día se definiría, afirmaba que el teatro actúa produciendo una ilusión: crea una apariencia y puede hacer que el espectador acepte esto como si se tratara de la realidad; produce en él los sentimientos que experimentaría si observase realmente los sufrimientos de Edipo o Electra. Se trata de una acción extraordinaria, parecida a la magia, basada en el poder seductivo que tiene la palabra hablada, por decirlo así, en un encantamiento del espectador.
2. *La teoría catártica*. En el siglo V a. de J.C. se tenía la convicción popular de que la música y la poesía crean unas emociones violentas y extrañas en la mente, produciendo un choque y un estado en el que la emoción y la imaginación superan a la razón. En ciertas ocasiones otra idea, que tenía un alcance mucho más extenso, se emparejaba con esta común convicción; estas experiencias poderosas provocan una descarga de emociones. Y no son las emociones en sí mismas, sino su expresión lo que constituye la fuente de placer que proporcionan la poesía y la música.
3. *La teoría mimética*. La base de esta teoría fue la observación de que la producción humana en algunas de sus divisiones no añada nada a la realidad, sino que crea representaciones irreales, cosas ficticias, fantasmas, ilusiones. Se sabía también desde luego que estas creaciones irreales imitaban en su mayoría las cosas reales. Por tanto, éstas se denominaban también miméticas (imitativas). Este término se impuso finalmente y fue aceptado de modo general. Pero la esencia del arte "mimético" que existía en las mentes de los griegos era que producía cosas irreales. Platón decía: "Imitador es aquel que produce cosas irreales". No necesariamente quien imita la realidad, y mucho menos quien la copia simplemente.⁵

Como punto fundamental respecto a estas tres teorías observamos la importancia que se le concede al espectador, al sujeto; al cual se le busca emocionar, impresionar e incluso introducirlo dentro de ilusiones y mundos irreales.

Posteriormente las tesis subjetivas continuaron desarrollándose. Siguiendo la narración de Tatarkiewicz, en el siglo V a. de J.C., "los sofistas de Atenas habían puesto límites al concepto original definiendo la belleza como lo que resulta agradable a la vista o al oído"⁶. Esta definición venía a diferenciar fundamentalmente el concepto de belleza del concepto de lo bueno. Pero debido a la extensión del concepto y su ambigüedad, esta dualidad no desapareció de la historia del pensamiento hasta más tarde.

Sin embargo, y al igual que en toda la historia de la Filosofía, no tardaría en surgir una corriente opuesta al subjetivismo y las experiencias sensoriales. De hecho, en palabras de Tatarkiewicz, se generó la "Gran Teoría". Esta afirmaba que "la belleza consiste en las proporciones de las partes, para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y en sus interrelaciones"⁷. De esta teoría se desarrollaron dos versiones, una más amplia (cualitativa) y otra más limitada (cuantitativa). Esta última la defendieron los pitagóricos y consistía en que la belleza sólo puede encontrarse en objetos cuyas partes mantengan una relación entre sí como los números pequeños.

Esta tesis metafísica, originada a partir de los conceptos pitagóricos, encontraba en los números y en las proporciones una profunda ley de la naturaleza, un principio de existencia. De ahí, ya solo quedaba un breve paso para que Platón desarrollara su teoría:

En Platón, la base metafísica de la Gran Teoría adoptó una forma idealista. A partir de entonces, existieron dos metafísicas de la belleza; una defendía que la belleza pura existía en el cosmos, en el mundo sensible; la otra era la

⁵ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG 125-128, EDITORIAL TECNOS 1997

⁶ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG 153, EDITORIAL TECNOS 1997

⁷ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG 157, EDITORIAL TECNOS 1997

metafísica platónica de las ideas. Esta última dio lugar a dos variantes diferentes: Platón mismo contrastó la belleza perfecta de las ideas con la belleza imperfecta, sensorial, mientras que Plotino pensaba que la belleza de las ideas era el “arquetipo” de la belleza sensible.⁸

Entre las diversas definiciones que nos ofrece Platón de la belleza, resaltan las que transmitió en el texto *Hippias mayor*. Entre ellas se encontraba la “conveniencia”, la adecuación al fin; o la “utilidad”, que emparentaba el término de belleza con el de bien, dándole una dimensión moral a la belleza, dado que la misma conduciría al bien⁹. Sin embargo, esta utilidad no debe confundirse con lo eficiente, sino como la coincidencia de la forma perceptible con la idea arquetípica¹⁰.

Además, en Platón, las artes pueden materializar en diversos grados la cualidad de la belleza, según M. Beardsley¹¹. Evidentemente, la belleza de las cosas concretas puede cambiar o desaparecer, puede ser patente a unos y no a otros, pero por encima de estas temporales encarnaciones, hay una eterna y absoluta forma de belleza, que puede demostrarse dialécticamente. Sin embargo, el conocimiento de esta hay que obtenerlo a partir de bellezas parciales. De ahí que se puede establecer un camino o recorrido para alcanzarla:

Donde mejor aparece descrito el camino que conduce a la belleza es en el *Banquete*. El hombre poseído por el amor (*eros*) de la belleza, ha de ir de la belleza corporal a la belleza intelectual, a la belleza de las instituciones, de las leyes e incluso de las ciencias, y finalmente, a la belleza en sí misma.¹²

A partir de este momento de la historia comenzaría una batalla entre los conceptos de belleza “objetivos” o “ideales” y los “subjetivos” o “sensoriales”. Sin embargo, se observa la importancia que tuvo la defensa de Platón de la belleza como “un valor eterno y universal, permanente e inamovible, lo que propició la génesis de una normativa cuyo fin era el de procurar el acercamiento a ese Ideal de Belleza.”¹³

Previamente a Platón, Sócrates, estableció una distinción entre dos clases de belleza: la belleza de la proporción, y la belleza de lo adecuado. De esta forma, y como contraposición a los pitagóricos, Sócrates formuló la posibilidad de que la belleza no consista solo en la proporción, sino más bien entre la relación entre el objeto y su propósito¹⁴. Es decir, está orientado a algo distinto de sí mismo, hacia lo útil.¹⁵

Si bien se entiende a Aristóteles en muchos casos como un pensador contrapuesto a Platón, lo cierto que es su doctrina sobre la belleza se funda en la platónica, matizando que se centra en el valor de la medida y la matemática a las que también hace referencia Platón.¹⁶

Para Aristóteles, la belleza consistía en magnitud y orden, cuestiones puramente físicas, y se encuentra en las proporciones perfectas, en la justa medida y en la simetría¹⁷. El concepto de belleza de Aristóteles se desarrolló más ampliamente en la *Retórica*: es bello lo que, por un lado, nos agrada y, por otro, lo que es valioso por sí mismo. Es decir, la belleza ha de proporcionar placer, y ha de tener un valor intrínseco independientemente de su finalidad. Para Aristóteles, la belleza es buena, aunque no todo lo bueno es bello; por otro lado, la belleza es agradable, aunque no todo placer es bello. A su vez, la belleza ha de ser buena y agradable a un mismo tiempo.¹⁸

⁸ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG161, EDITORIAL TECNOS 1997

⁹ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG119-120, EDITORIAL TECNOS 1997

¹⁰ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG28, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

¹¹ MONROE BEARDSLEY: 1915-1985; ESTADOS UNIDOS; FILÓSOFO.

¹² BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG21-22, EDITORIAL CÁTEDRA

¹³ MARGARITA FERNÁNDEZ, LA TEORÍA CLÁSICA, PÁG14, SPUPV 1999

¹⁴ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG165, EDITORIAL TECNOS 1997

¹⁵ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG27, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

¹⁶ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG33, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

¹⁷ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG159, EDITORIAL TECNOS 1997

¹⁸ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG158, EDITORIAL TECNOS 1997

Aunque se ha resumido a Aristóteles como un esteta empírico, también desarrolla sus pensamientos acerca del mundo de las ideas. Como afirma Plazaola, el arte tiene una relación intrínseca con la naturaleza:

La idea de la salud en el médico hace nacer la salud, la idea de la casa en el arquitecto hace nacer la casa. Como la naturaleza, el arte supone la unidad de materia y forma. El arte es una especie de doble naturaleza; la operación artística debe concebirse como una prolongación o consumación de la actividad natural.¹⁹

Una de las cuestiones comunes que se observan en los filósofos antiguos es la dificultad de separar la belleza de la bondad, siendo estos valores arrastrados hasta tiempos posteriores. Sin embargo, eso no significaba que todo lo bueno fuera bello ni lo bello bueno.

Observaremos ahora a Plotino. Su pensamiento, más enfocado a materializar esta belleza perfecta, expone que no hay belleza sin participación en la forma ideal. Para situar un ejemplo, Beardsley plantea la diferencia entre una piedra antes y después de ser esculpida, y como en el acto de dar forma, el alma del escultor goza al reconocer en el objeto cierta afinidad consigo mismo, porque se hace consciente de su propia participación en la forma ideal²⁰. Siendo así que la belleza, unida al bien, se convierte en un hecho objetivo, que desciende desde lo ideal hasta lo material.²¹

Un buen resumen de la estética de Plotino lo realiza Plazaola:

1. La belleza de los cuerpos no consiste en cualidades de la materia (simetría, proporción...), sino en la participación espléndida de un arquetipo o forma ideal. Este principio fundamentará la estética trascendental, que va a ser característica de la Edad Media cristiana.
2. Plotino ha distinguido el bien y la belleza, haciendo de ésta el resplandor de aquél; no subordinándola, sino coordinándola con aquél de un modo que parece anunciar a Kant.
3. Levanta al arte del plano despreciable en que lo había mantenido la doctrina de la *mimesis*.
4. Pone de relieve los elementos subjetivos de lo bello: la percepción del objeto, imposible si no hay ya una participación con la belleza por parte del percipiente; el juicio sobre su conformidad con un ideal espiritual y los efectos de esa percepción: placer y amor desinteresados.
5. Plotino, en fin, unifica y sistematiza sus ideas mediante una dialéctica que hace de la estética una ascensión ascética que culmina en la visión mística. Plotino coordina intrínsecamente la estética y la religión.²²

Tras estas breves pinceladas del pensamiento del mundo griego, viramos hacia Vitrubio, para utilizarlo como punto de enlace con la arquitectura. En él se descubre el concepto de “orden” aplicado a la arquitectura, de tal forma que las partes de la construcción tengan su magnitud justa en relación a su uso. Esta ordenación debe estar regulada por la cantidad, siendo la cantidad la conveniente distribución de los módulos adoptados como unidades de medida para toda la obra y para cada una de sus partes separadamente²³. Para Vitrubio, el concepto de belleza debía formar parte de la obra, así como la solidez y la utilidad. La belleza puede ser verdadera y objetiva, teniendo su origen en las leyes de la naturaleza, que el hombre interpreta en la creación artística.²⁴

¹⁹ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG33, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

²⁰ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG35, EDITORIAL CÁTEDRA

²¹ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG42, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

²² JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG46, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

²³ MARGARITA FERNÁNDEZ, LA TEORÍA CLÁSICA, PÁG68, SPUPV 1999

²⁴ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG280, EDITORIAL TECNOS 1997

1.1.2 PATRÍSTICA²⁵ - ESCOLÁSTICA²⁶

Hay un concepto de belleza que se ha llamado trascendental, porque «trasciende» a todo ser, es decir, porque es una propiedad del ser.

Esta concepción de la belleza es cristiano-medieval, y denota el pancalismo²⁷ optimista, que, en cuanto adhesión a la obra divina y, a través de ella, al Creador mismo, caracterizó el período más glorioso y fecundo de la Edad Media. Mucho antes, en algunas obras de los Padres capadocios, sobre todo en Gregorio de Nisa, se ven huellas de esta noción de belleza. Luego colaboró a la formación de esta mentalidad una ambientación cultural de polémica contra el maniqueísmo de los cátaros y albigenses, en la que todo invitaba a una revalorización del universo. La Summa de bono, de Felipe el Canciller (principios del s. XIII), es el primer intento de fijar la noción exacta de trascendental; pero en ella no se habla aún propiamente de belleza. Los pensadores de la siguiente generación elevaron lo bello al rango de las propiedades del ser, junto a lo uno, lo verdadero y lo bueno.

Según esta concepción, todo lo real es bello, siendo la belleza una cualidad esencial, imposible de ser encerrada en ninguna clase y que trasciende a todo género y especie, y es, por lo mismo, indefinible.

Lo bello trascendental es una nota primigenia del ser, irreductible a cualquier otra noción. Todo es bello en la medida en que participa del ser.²⁸

Para esta etapa del pensamiento, se selecciona a los dos padres de la Iglesia que se consideran de mayor relevancia para el mundo de la estética. Estos son San Agustín de Hipona y Santo Tomás de Aquino.

Comenzando por orden cronológico, se puede ver como San Agustín continua con la tesis de Platón de la necesidad de la adecuación al fin en la belleza: “a su juicio la percepción de la belleza implica un juicio normativo: percibimos los objetos ordenados cuando se ajustan a lo que debe ser y desordenados cuando no se ajustan.”²⁹ El “orden” y el “fin” quedan pues vinculados en un solo postulado, de tal forma que el orden aparece cuando los elementos que conforman el objeto cumplen el fin para el que fue inicialmente pensado.

El amor se introduce como novedad en el pensamiento estético, a través de la relación que se genera entre el objeto y el observador, planteando si se puede amar algo que no consideremos bello.

Sin embargo, la estética de San Agustín es más bien física, similar al de Aristóteles y su concepción de la belleza percibida a través de la fisicidad de los objetos, también desarrolla su teoría en torno al número y la unidad. Como dice Beardsley, “los conceptos claves en la teoría agustiniana son unidad, número, igualdad, proporción y orden; de ellos, la unidad es la noción básica, no solo en el arte, sino también en la realidad. La existencia de cosas individuales que forman unidades, y la posibilidad de compararlas con miras a la igualdad o semejanza, origina la proporción, la medida y el número... El número da origen al orden, el ordenamiento de las partes iguales y desiguales en un todo integrado de acuerdo con un fin.”³⁰

²⁵ La patrística es la fase en la historia de la organización y la teología cristiana que abarca desde el fin del cristianismo primitivo, con la consolidación del canon neotestamentario, hasta alrededor del siglo VIII. Fuente: Wikipedia.

²⁶ La escolástica fue la corriente teológico-filosófica dominante del pensamiento medieval, tras la patrística de la Antigüedad tardía, y se basó en la coordinación entre fe y razón, que en cualquier caso siempre suponía una clara subordinación de la razón a la fe. Dominó en las escuelas catedrales y en los estudios generales que dieron lugar a las universidades medievales europeas, en especial entre mediados del siglo XI y mediados del XV. Fuente: Wikipedia.

²⁷ Pancalismo. “Del gr. pan, ‘todo’ y de kalos, ‘bello’; sust. m. 1. [Filosofía] Teoría en la que se cree que la concepción de la realidad se consigue a partir de la experiencia estética o de la contemplación del mundo como una ordenación absolutamente bella.” Extraído de <http://www.enciclonet.com>

²⁸ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG317, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

²⁹ MARGARITA FERNÁNDEZ, LA TEORÍA CLÁSICA, PÁG109, SPUPV 1999

³⁰ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG38, EDITORIAL CÁTEDRA

Pasando de San Agustín a Santo Tomás, se puede observar como éste último establece una diferencia entre la belleza del arte y la belleza de la naturaleza, tal y como narra en la *Summa Theologica* “Decimos que un cuadro es bello si hace que una cosa sea perfecta, aunque la cosa en sí misma sea fea”. Esta se convertirá en una idea característica del S.XIX, la existencia de una *belleza doble*: una belleza de la naturaleza, y una belleza del arte.³¹

Además, dentro del pensamiento de Santo Tomás se trazan una serie de reglas imprescindibles para la existencia de la belleza en su libro en *De pulcro*. Estas, explicadas por Margarita Fernández, son:

1. Perfección, que debe tomarse en un triple sentido: según la condición del propio ser, es decir todo lo que puede o debe ser; con respecto a cualquier accidente (sus ornamentos, decoración...) que se le añaden como necesarios; llegar a una cosa distinta como fin.
2. Proporción, de la forma actual a la sustancial; de las partes de una cosa entre sí.
3. Claridad, es la brillantez, la luminosidad, la claridad, el esplendor o la gloria propios de un objeto y no efecto de una iluminación externa cualquiera. Claridad es lo mismo que inteligencia y opuesto a oscuridad y a confusión: *todas las cosas poseen su propia claridad.*³²

En el pensamiento tomasino, belleza y bondad son lo mismo, aunque la belleza se dirige al intelecto y la bondad a los sentidos. Lo bueno es material, lo bello inmaterial; lo bueno hace desear, lo bello no tiene deseo de posesión³³. De esta forma, el pensamiento de la belleza en Santo Tomás retornaba a la inmaterialidad de las ideas de Platón, habiendo de acceder por medio del intelecto.

Además, la contemplación visual queda comprendida en el pensamiento de Santo Tomás como otra percepción cognoscitiva, lo cual lo convierte en una especie de conocimiento. Como dice Beardsley:

Dado que el conocimiento consiste en abstraer la forma que hace a un objeto ser lo que es, la belleza depende de la forma.³⁴

1.1.3 RENACIMIENTO

Tras el paso por la Edad Media, la belleza comenzó a valorarse más durante el Renacimiento, de tal forma que sus productores –los artistas- adquirieron una posición más prestigiosa al conseguir diferenciarse de las artesanías. Tatarkiewicz expone que esto se desencadenó producto de la mala situación económica que se vivió en el sector del comercio y la industria tras su prosperidad a finales de la Edad Media, lo que llevó a pensar en las obras de arte como una buena forma de inversión. De esta forma, los artistas, se elevaron al grado de representantes de las artes liberales y mejoraron su estado financiero y situación social³⁵. Además, el Renacimiento supone un retorno al racionalismo y a la investigación empírica, con gran influencia de la filosofía clásica grecorromana, lo que provocó que la teología quedara relegada a un segundo plano y el objeto del estudio se dirigiera hacia el hombre. Aún así, el espíritu renacentista se desarrolló de un modo contradictorio dado que, la belleza osciló entre una concepción realista de imitación de la naturaleza y una visión ideal de perfección sobrenatural, siendo el mundo visible el camino para ascender a una dimensión suprasensible.³⁶

Por ello, los teóricos del Renacimiento conservaron la dualidad existente entre la belleza del objeto y una facultad especial en el sujeto para percibirla. A pesar de la necesidad especial para captar la belleza, no se trataba todavía de un concepto de subjetividad, puesto que hacía más bien referencia a la necesidad de poseer en la mente una idea de belleza del objeto.³⁷

³¹ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG181, EDITORIAL TECNOS 1997

³² MARGARITA FERNÁNDEZ, LA TEORÍA CLÁSICA, PÁG117, SPUPV 1999

³³ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG39-40, EDITORIAL CÁTEDRA

³⁴ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁG39-40, EDITORIAL CÁTEDRA

³⁵ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG44, EDITORIAL TECNOS 1997

³⁶ UMBERTO ECO, HISTORIA DE LA BELLEZA, PÁG176-178, EDITORIAL LUMEN 2005

³⁷ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG354, EDITORIAL TECNOS 1997

Aún así, también es el momento de la historia en el que comienzan a aparecer las dudas sobre la capacidad de poder conceptualizar la belleza, la posibilidad de definirla. La afirmación de Petrarca de que la belleza era un *non so ché* (no sé qué), abrió los caminos a valorar la belleza desde un punto de vista menos racional.³⁸

De entre los autores del Renacimiento, se decide tomar a Leon Battista Alberti en cuanto que, como teórico, también relacionó la belleza con la arquitectura. De hecho, establece una gran diferencia entre el ornamento y la belleza, así como implantará la definición de que la belleza se da cuando todos los elementos están en su medida justa. Siguiendo el texto de Alberti:

La belleza es la armonía entre todas las partes del conjunto conforme a una norma determinada de forma que no sea posible quitar, poner, ni cambiar nada sin que el todo se vuelva más imperfecto... Evidencia, en mi opinión, que la belleza es una especie como de característica propia e innata de todo cuerpo que quepa considerar hermoso...

La ornamentación, en cambio es por naturaleza algo accesorio, un aditamento más que un elemento consubstancial.³⁹

De hecho, en una edición contemporánea del libro *De la pintura y otros escritos de arte*, de Alberti, Rocío de la Villa remarca que la principal novedad que establece el arquitecto y humanista genovés es que la belleza de la naturaleza, que continúa debiéndose a principios innatos, puede superarse mediante el proceso artístico, según el principio de Alberti de que todos los elementos estén en su medida justa. Este carácter innato de lo bello, debe corresponderse con un conocimiento innato también en el hombre⁴⁰. Es más, este carácter innato radica para Alberti en que debe de existir una sumisión del alma para poder percibir la belleza, puesto que es "más importante someterse pasivamente a ella que poseer una idea activa que controle la experiencia"⁴¹. Esta es una idea que después asumirá también Schopenhauer en su teoría de la contemplación.

Como final de este resumen del pensamiento de Alberti, del libro *De la pintura* es posible extraer de su desaprobación frente a los pintores que no dejan ningún vacío y obvian la composición, la falta de "historia". Este concepto, de "historia" frente a "tumulto", apunta de nuevo la importancia de la idea (innata en el objeto y en el observador) que rijan el desarrollo de la composición, que además debe ser contada escuetamente, de tal forma que no sobre ni falte nada.⁴²

En el desarrollo temporal del concepto de belleza se va a dar ahora un salto significativo hasta el siglo XVIII, porque no se han considerado relevantes para nuestra investigación las teorías aportadas durante el Manierismo o el Barroco. El Manierismo destaca como una época de escepticismo, donde el hombre, gracias a las teorías astronómicas de Copérnico y Kepler deja de ser el centro del universo. Además, la belleza clásica se convierte en un elemento vacío, sin alma, contrapuesta a una belleza espiritual, onírica, subjetiva y no reglamentada buscada por los manieristas⁴³, como expone el pensamiento de Giordano Bruno, que recobra el valor de la relación dentro de la belleza, aunque quitándole el platonismo de lo absoluto:

"Nada es absolutamente bello, si una cosa es bella, lo es en relación con algo".⁴⁴

Posteriormente, el Barroco fue un estilo heredero del escepticismo manierista, que se vio reflejado en los autores de la época en un sentimiento de fatalidad, de dramatismo, donde el arte se volvió más artificial y recargado. Destaca en esta época el teatro con figuras como Shakespeare o Lope de Vega, mientras que la teoría de la estética no cobra tanta relevancia.

³⁸ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG166, EDITORIAL TECNOS 1997

³⁹ LEON BATTISTA ALBERTI, DE REAEDIFICATORIA 1452, PÁG246-247, ED AKAL 2007

⁴⁰ ROCÍO DE LA VILLA en LEON BATTISTA ALBERTI, DE LA PINTURA Y OTROS ESCRITOS DE ARTE, PÁG38, ED TECNOS 1999

⁴¹ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG354, EDITORIAL TECNOS 1997

⁴² LEON BATTISTA ALBERTI, DE LA PINTURA Y OTROS ESCRITOS DE ARTE, PÁG102, ED TECNOS 1999

⁴³ UMBERTO ECO, HISTORIA DE LA BELLEZA, PÁG214, EDITORIAL LUMEN 2005

⁴⁴ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG167, EDITORIAL TECNOS 1997

1.1.4 S.XVIII

El siglo XVIII queda marcado por la introducción de términos y conceptos nuevos en el pensamiento estético, así como las disputas en pensamientos opuestos. Una de las novedades es la incorporación del término “bellas artes” al pensamiento europeo. Según Tatarkiewicz, fue Charles Batteaux quien presentó la lista con los cinco elementos que a partir de entonces se denominarían las bellas artes: pintura, escultura, música, poesía y danza, a la que posteriormente se añadirían dos que también estaban relacionadas, la arquitectura y la elocuencia, hasta formar el número de siete.

Esta clasificación tuvo una aceptación universal⁴⁵. Además, en palabras de Plazaola, “Batteux sostenía que el arte debe representar no cualquier realidad, sino el más alto grado de perfección que nuestra mente pueda concebir. La diferencia entre el arte y la realidad es efecto de la selección y combinación realizada por el artista”⁴⁶, lo que nos permite avistar la necesidad de la abstracción y concepción en el arte, necesitando para ello la idea que se desarrolla en la mente.

Por otro lado, sería en Alemania y de la mano de Alexander Baumgarten⁴⁷, cuando se engendró el término de estética. Esta ciencia aparece como una facultad intermedia entre el conocimiento sensible – oscuro, y por lo tanto, confuso y carente de distinción lógica- y el conocimiento intelectual –claro y nítido al que se puede acceder a través del intelecto-, que da lugar al conocimiento estético⁴⁸. Además, la belleza no exige la perfección del objeto, sino la perfección del conocimiento, de tal forma que un objeto feo puede conocerse bellamente⁴⁹. Tras esto, según Tatarkiewicz, la experiencia estética pasaría a formar parte del conocimiento, pero uno exclusivamente sensual, por lo que se trataría de un conocimiento de tipo inferior.⁵⁰

Una de las muchas batallas que se libró durante este siglo entre los bastidores de la Ilustración fue la denominada *querelle des anciens et des modernes*⁵¹ y cuyo objeto de disputa fue la relatividad-normatividad del juicio estético. Los publicistas *modernes* buscaban someter el arte a un criterio de relatividad, donde las obras debían ser juzgadas –en opinión de Saint Evremond, Dufresny, etc- en relación con el contexto y todas su características –lugar, usos, clima, época, personas...-, mientras que, el grupo de *anciens* –como por ejemplo Gottsched, Batteux o Boileau- confiaban en la atemporalidad del gusto, dando como lugar a una afirmación de cara a una norma absoluta del arte.⁵²

Otro gran cambio que se produce en el siglo XVIII, es que no podía existir una teoría general de la belleza, dado que “las cosas que son consideradas bellas no son recíprocamente iguales; sería inútil buscar un rasgo que fuera común a todas ellas. Todo objeto puede ser bello o feo según las asociaciones de cada cual, y éstas varían de individuo a individuo”⁵³. Como mucho se podía optar a una teoría general de experimentación de la belleza. Dado que hasta ahora se había intentado averiguar las propiedades del objeto que determinaban la belleza, el cambio de rumbo propició la búsqueda dentro de la mente del sujeto.

Esta idea es considerada por Francisca Pérez Carreño como el nacimiento de una estética moderna. La subjetividad en las cuestiones estéticas desarrollará un pensamiento de que lo bello es aquello que produce un sentimiento de placer, con lo cual, la belleza queda referida al sentimiento del sujeto.⁵⁴

⁴⁵ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG49, EDITORIAL TECNOS 1997

⁴⁶ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG91, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁴⁷ ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN: 1714-1762; ALEMANIA; FILÓSOFO

⁴⁸ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG110, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁴⁹ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG111, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁵⁰ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG359, EDITORIAL TECNOS 1997

⁵¹ “Querrela de los antiguos y los modernos” T. A.

⁵² JAVIER ARNALDO, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG85, ED A.MACHADO 2004

⁵³ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG172, EDITORIAL TECNOS 1997

⁵⁴ F.P.CARREÑO, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG32-33, ED A.MACHADO 2004

De esta manera, se sucederán diversos pensamientos subjetivos en torno a la belleza, como la imaginación (Addison), el gusto (Gerard) o la percepción de la mente (Hume). Por lo tanto, durante el siglo XVIII las reflexiones objetivas prácticamente desaparecerán del pensamiento europeo a medida que avanza el tiempo.

Así, mientras que Shaftesbury pensaba que la belleza era una cualidad objetiva de los objetos, su discípulo Francis Hutcheson expone la belleza como una cualidad sensible, una respuesta subjetiva de los sentidos a los estímulos objetivos. Desde esta concepción, se puede encontrar un subjetivismo extremo como el de Hume, al decir que la belleza no es una propiedad propia de los objetos en sí mismos, sino que únicamente existe en la mente del observador; como de igual manera aparecen puntos más intermedios como el de Burke, que pensaba que existía una cualidad en los objetos que actúa mecánicamente sobre la mente humana mediante la intervención de los sentidos.⁵⁵

Dándole otra visión, Tatarkiewicz diferencia dos grupos de críticos para este siglo:

- a) Por una parte aquellos que defendían que la belleza era algo tan evasivo que era un sin-sentido tratar de teorizar sobre la misma. La frase de Petrarca *non so ché*, estuvo en boca de muchos filósofos, como Leibniz o Montesquieu.
- b) Y por otra, el grupo localizado principalmente en Gran Bretaña y que fue el más numeroso e influyente. Este atacó el concepto objetivista de la belleza, para afirmar que es simplemente una impresión subjetiva.

Seguidamente se puede observar un pequeño recorrido que expone del pensamiento inglés de esta época:

“La palabra belleza se considera que es la idea que surge en nosotros”, escribía Hutcheson. Y de nuevo: “La belleza... denota realmente la percepción de una mente”. Hume afirmaba algo parecido: “La belleza no es ninguna cualidad de las cosas en sí mismas. Existe en la mente que las contempla, y de cada mente percibe una belleza diferente.”

Y Home: “La misma concepción de la belleza hace referencia a un perceptor.” Las proporciones tienen que medirse, mientras que la belleza es algo que sentimos directa y espontáneamente sin hacer ningún tipo de cálculos.⁵⁶

Aparece en este momento una figura interesante, Henry Home of Kames (1696-1782) que distingue al igual que Hutcheson, entre la belleza *intrínseca* y la *relativa*. La primera sólo requiere del acto de visión y acaba en el mismo instante, mientras que la segunda requiere del entendimiento y la reflexión, así como es un medio hacia un fin. Además, admite que el espectador es siempre subjetivo, y la belleza que encuentra es en relación a sus *sentimientos*.⁵⁷

Dentro del segundo grupo que nombraba Tatarkiewicz, que es en el que principalmente nos centraremos, la belleza se convirtió en un hecho subjetivo, ligado al gusto de la época y de cada artista, donde ese gusto se podía educar e incluso perfeccionar a través del estudio de los clásicos. Pero ya no se estaba dispuesto a aceptar reglas absolutas y cada circunstancia, cada lugar y cada autor podía defender un gusto diferente y con él un distinto ideal de belleza⁵⁸. Esta teoría del gusto queda diferenciada en dos claras ramas del pensamiento, como expone Valeriano Bozal⁵⁹:

- a) Por un lado el empirismo, que con David Hume a la cabeza, expone como la delicadeza del gusto se basa en nuestra configuración fisiológica y psicológica, que además permite trabajarlas mediante la formación. Estos juicios del gusto tienen un carácter general, con expectativa de que sean comprendidos por todos, aunque no tienen por qué ser aceptados, puesto que en el contenido del juicio particular caben diferencias de criterio.
- b) La segunda rama planteó una crítica radical a la primera a través de la *Crítica del juicio* de Kant. Este busca un fundamento a priori y necesario frente

⁵⁵ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG358, EDITORIAL TECNOS 1997

⁵⁶ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG170, EDITORIAL TECNOS 1997

⁵⁷ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG101, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁵⁸ MARGARITA FERNÁNDEZ, LA CRISIS DE LA TEORÍA CLÁSICA, PÁG13, SPUPV 1997

⁵⁹ VALERIANO BOZAL: 1940-____; ESPAÑA; CATEDRÁTICO DE Hº DEL ARTE EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

a la igualdad de hecho de los juicios del empirismo. De esta forma se pasa del “sujeto empírico” al “sujeto trascendental” de Kant, que posteriormente explicaremos.⁶⁰

Tras esta primera zambullida en el panorama intelectual del siglo XVIII, se propone un acercamiento a tres autores: Francis Hutcheson, Edmund Burke e Immanuel Kant.

Por orden cronológico, el primer autor a tratar es Hutcheson. Su maestro, Shaftesbury, contemplaba que la belleza es armonía, y como comenta Jorge V. Arregui, una propiedad de la realidad, de manera que la belleza se convierte en un valor cognoscitivo y se tendría que realizar una investigación epistemológica para acercarnos a ella. Sin embargo, para Hutcheson, el problema es que la belleza no es una propiedad de las cosas, sino una idea en la mente causada por una propiedad de las cosas, que resolverá de forma concisa, a través de la frase “la uniformidad en la variedad”.⁶¹

Antes de continuar con Hutcheson, un aspecto interesante que queremos remarcar de Shaftesbury es la vinculación que realiza entre la belleza y la bondad –“*the beauty and good are still the same*”- y con la verdad –“*all beauty is truth*”-.⁶² Sin embargo estas cuestiones no serán seguidas ni desarrolladas por Hutcheson.

Hutcheson además trata el tema de la utilidad, puesto que descubre que a pesar de que hay ciertamente elementos en la naturaleza y en el arte que resultan bellos debido a que están adecuados perfectamente a un fin, también existen ciertas formas que nos resultan bellas aún cuando desconocemos su utilidad.⁶³

Otro aporte interesante por parte de Hutcheson, tal y como narra Arregui, es que tras la desvinculación absoluta entre la belleza y el interés, la belleza cobra “una dimensión autónoma de la realidad, que cubre tanto el ámbito del arte como el de la naturaleza, al tiempo que se entiende la experiencia estética como una experiencia fenomenológicamente distinta a las demás”.⁶⁴ Finalmente, ya en boca de Hutcheson:

“1. Las ideas que son suscitadas en la mente por la presencia de objetos externos y su acción sobre nuestros cuerpos se llaman sensaciones. Descubrimos que la mente en tales casos es pasiva y no tiene poder para impedir directamente la percepción o idea o para variarla en su recepción en tanto que mantengamos nuestros cuerpos en un estado adecuado para su estimulación por parte de los objetos externos.”⁶⁵

Entre las principales aportaciones de Hutcheson respecto a la belleza es que ésta, a diferencia de cómo se pensaba anteriormente, es una idea de la mente, no tanto una propiedad del objeto. Esta idea, que es una sensación, la percibe la mente de forma pasiva, trasladando la belleza a un plano de irracionalidad, tomando una dimensión autónoma que se transforma en la experiencia estética.

El siguiente autor que tratar es Edmund Burke. Según Menene Gras, para él la proporción no es causa de la belleza. Por ello, observa que dentro de la belleza cabe la desproporción y la asimetría. En consecuencia, la belleza es algo que no se puede medir, y debido a ello, no tiene que ver con el cálculo ni la geometría, en contraposición a los pitagóricos y autores posteriores. Además, con otro término que no es perteneciente a esta investigación, Burke adopta una correlación lógica: “todo lo sublime es bello, tanto para Burke como para Kant, pero no todo lo bello es sublime”.⁶⁶

⁶⁰ VV.AA., Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG29, ED A.MACHADO 2004

⁶¹ JORGE V. ARREGUI en FRANCIS HUTCHESON, UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ORIGEN DE NUESTRA IDEA DE BELLEZA 1725, PÁGXXVI, ED TECNOS 1992

⁶² JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG97, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁶³ JORGE V. ARREGUI en FRANCIS HUTCHESON, UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ORIGEN DE NUESTRA IDEA DE BELLEZA 1725, PÁGXX, ED TECNOS 1992

⁶⁴ JORGE V. ARREGUI en FRANCIS HUTCHESON, UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ORIGEN DE NUESTRA IDEA DE BELLEZA 1725, PÁGXX-XXII, ED TECNOS 1992

⁶⁵ FRANCIS HUTCHESON, UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ORIGEN DE NUESTRA IDEA DE BELLEZA 1725, PÁG11, ED TECNOS 1992

⁶⁶ MENENE GRAS BALAGUER en EDMUND BURKE, DE LO SUBLIME Y DE LO BELLO 1757, PÁG21, ALIANZA EDITORIAL 2005

Además en consonancia con Hutcheson, según Burke, en la belleza el efecto precede cualquier conocimiento del uso, con lo que la utilidad queda como posibilidad pero no como necesidad para que se dé la belleza. Asimismo, otro tema tan controvertido como la proporción, queda relegada en función de la finalidad.⁶⁷

Tras observar brevemente el pensamiento de Hutcheson y Burke, finalizaremos este apartado con las teorías de Kant. Quizás, una de las aportaciones que mayor cambio produjo respecto al pensamiento escolástico fue, tal y como narra Antonio Ruiz, la disgregación de los conceptos bien-verdad-belleza, tan arraigados en la tradición clásica y cristiana. A través de la *Crítica del Juicio*, Kant estableció un concepto de belleza independiente y separada del bien y de la verdad⁶⁸.

Además, como explica Eugenio Trías, Kant desarrolla un concepto de arte totalmente independiente de su moralidad y del horror que pueda despertar, de tal manera que puede tratar cualquier asunto y despertar cualquier sentimiento. Frente a ello, solo establece una restricción: el asco, que produce inmediatamente la quiebra del efecto estético⁶⁹. Esta libertad e independencia ganada por el artista, convierte el arte en un elemento autónomo y subjetivo, donde, lejos de normas y cánones, el artista es quien decide el camino que debe de seguir su obra. Así, consigue librar al juicio estético de conceptos, convirtiendo en impropio emplear el término de belleza, puesto que no hace referencia a ningún rasgo del objeto al que se aplica.⁷⁰

Más aún, en palabras de Margarita Fernández, Kant descubrió una paradoja que le llevo a defender su teoría:

“si el juicio del gusto implica un concepto, debe ser racionalmente demostrable; y si no implica conceptos, no puede ser objeto de desacuerdos, como de hecho ocurre. Conclusión, no existe ningún concepto determinado que esté implicado en tales juicios, sino un **concepto indeterminado** que subyace tanto en el objeto como en el sujeto juzgador. El gusto que juzga si una obra es o no bella, tiene la pretensión de que su juicio sea universal, sin poder dar demostración racional del acierto de su juicio. Esta es la razón por la cual no puede darse ninguna regla objetiva del gusto que conceptualmente defina la belleza, puesto que todo juicio que deriva del gusto es un juicio estético, lo que significa que su causa determinante sea el **sentimiento** del sujeto y no un **concepto** del objeto.⁷¹

El pensamiento de Kant es complejo y extenso en relación con asunto del juicio del gusto y de la belleza. Por ello iremos exponiendo los diversos aspectos que remarca Valeriano Bozal para tratar de acercarnos y comprender de mejor forma su pensamiento.

La primera diferencia que habría que establecer dentro de su pensamiento es entre dos clases de juicios: determinantes y reflexionantes. Un juicio determinante es aquel en el que lo particular se subsume bajo lo general. De forma contraria, el juicio reflexionante se configura de manera que en que lo particular busca lo general. Por tanto, el juicio del gusto –reflexionante- trata de ascender en la naturaleza de lo particular a lo general, de tal forma que se diferencia de los juicios empíricos en que debe alcanzar un principio que no puede obtenerse de la naturaleza.⁷²

Además, este juicio del gusto es desinteresado, es decir, no tiene relación con una eventual utilidad. Esta es la base de su autonomía puesto que, por ejemplo, al alabar una pintura religiosa no nos centraríamos en los efectos piadosos que pudiera producir en el espectador, lo cual no sería un juicio

⁶⁷ EDMUND BURKE, DE LO SUBLIME Y DE LO BELLO 1757, PÁG141-142, ALIANZA EDITORIAL 2005

⁶⁸ ANTONIO RUIZ RETEGUI, PULCHRUM, PÁG179, ED RIALP 1999

⁶⁹ EUGENIO TRÍAS, LO BELLO Y LO SINIESTRO 1982, PÁG27, ED DE BOLSILLO 2006

⁷⁰ MARGARITA FERNÁNDEZ, LA TEORÍA CLÁSICA, PÁG15, SPUPV 1999

⁷¹ MARGARITA FERNÁNDEZ, LA CRISIS DE LA TEORÍA CLÁSICA, PÁG22, SPUPV 1997

⁷² VALERIANO BOZAL, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG187, ED A.MACHADO 2004

del gusto. Por ello, Kant entiende que lo agradable y lo bueno atienden a un interés, y deben ser diferenciados de lo bello, que puede contemplarse sin buscar ningún interés.⁷³

Por ello, puesto que ni el agrado ni la moralidad son causas del placer estético, debemos preguntarnos cuales son los elementos que intervienen:

Para explicar el placer estético, un placer desinteresado, Kant pone en juego la relación de dos facultades que intervienen en el proceso cognoscitivo: la imaginación y el entendimiento.⁷⁴

Otra de las condiciones que impone Kant para que el juicio del gusto sea considerado “juicio” es la universalidad, para poder escapar de su condición de opinión personal o subjetiva. Esta universalidad no significa que todos han de estar de acuerdo en su contenido, sino que lo afirmado se propone de forma que pueda ser entendido de forma universal⁷⁵. Este carácter universal cobra forma puesto que la imaginación y el entendimiento es condición universal para el conocimiento en todos los individuos.

Ese libre juego de la imaginación y el entendimiento pasa a primer plano cuando se prescinde del contenido del conocimiento bajo leyes generales y se centra en la formalidad del proceso o sobre la propia naturaleza del objeto que nos permite contemplarlo estéticamente. Esta facultad es común para todos los individuos, y por lo tanto, universal.⁷⁶

Es interesante observar como culmina Valeriano Bozal este juicio del gusto kantiano:

Objeto bello es aquel que obliga a *reflexionar* sobre el libre juego de las facultades –y aquí reflexionar quiere decir contemplar, representar- porque carece de contenido cognoscible alguno. No hay nada que conocer en el objeto y por eso nos impele a tal reflexión, propia del juicio reflexionante; predicamos su belleza al asentir, sin necesidad de formular verbalmente en el juicio, en el placer que su percepción nos suscita.⁷⁷

En resumen, Kant aceptó la tesis fundamental de los estetas ingleses, sin embargo, aunque el juicio y la experiencia estética no sean un acto de cognición, ni lógico, estos son algo más que una mera experimentación de placer. La verdadera búsqueda de Kant aspiraba a la universalidad. Además de esta peculiaridad, observemos los puntos importantes que del pensamiento kantiano expone Tatarkiewicz:

- a) una experiencia estética es *desinteresada*, en el sentido de que ocurre independientemente de la existencia real de su objeto, ya que no es el objeto en sí lo que agrada, sino la imagen;
- b) la experiencia estética *no es conceptual*;
- c) hace referencia únicamente a la *forma del objeto*;
- d) es un placer que no está basado solo en la sensación, sino también en la imaginación y en el juicio –se trata de un *placer de toda la mente...*
- e) no existe una regla universal que determine qué objetos nos gustarán. Cada objeto debe valorarse y comprobarse *por separado*. Esa es la razón por la cual los juicios que hacen referencia al placer estético pueden ser solo individuales.⁷⁸

Para finalizar se expone el análisis de M. Beardsley, donde los juicios de la belleza de Kant –o también del gusto- se pueden analizar siguiendo cuatro categorías: relación, cantidad, cualidad y modalidad.

⁷³ VALERIANO BOZAL, Hº DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG190, ED A.MACHADO 2004

⁷⁴ VALERIANO BOZAL, Hº DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG191, ED A.MACHADO 2004

⁷⁵ VALERIANO BOZAL, Hº DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG192, ED A.MACHADO 2004

⁷⁶ VV.AA., Hº DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG193, ED A.MACHADO 2004

⁷⁷ VALERIANO BOZAL, Hº DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG194, ED A.MACHADO 2004

⁷⁸ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG360, EDITORIAL TECNOS 1997

- 1) Relación. Puesto que no hay representación de concepto en el juicio del gusto, este afirma una relación entre la representación y una satisfacción desinteresada.
- 2) Cantidad. El juicio del gusto da pie a una aceptación general, puesto que es diferente de una afirmación de mero placer sensible. Pero este, no puede ser argumentado, dado que no tiene sentido intentar convencer para que alguien esté de acuerdo con tal juicio.
- 3) Cualidad. La satisfacción estética viene provocada por la “intencionalidad sin intención”, contenido en su forma.
- 4) Modalidad. Lo bello debe hacer referencia a la satisfacción estética, no porque todo el mundo se sienta impresionado igual que nosotros, sino porque *deberían* experimentar la misma satisfacción.⁷⁹

1.1.5 S. XIX – PRINCIPIOS S.XX

Hegel identifica la belleza con su idea. «La idea es el fondo, la esencia misma de toda existencia, el tipo, la unidad real y viviente, cuya realización constituye los objetos visibles... La idea es un todo, la armoniosa unidad de ese conjunto universal que se desarrolla eternamente en la naturaleza y en el mundo moral o del espíritu». La idea así considerada, en sí misma, despojada de toda forma, en su pureza y generalidad, es la *verdad*. Aunque identificada con la idea, la belleza añade una nota a lo verdadero. Cuando lo verdadero aparece inmediatamente al espíritu en la realidad exterior y la idea queda confundida e identificada con su apariencia exterior, entonces la idea no es sólo verdadera, sino *bella*. Lo bello se define como *manifestación sensible de la idea (das sinnliche Scheinen der Idee)*. Los dos elementos —*forma sensible e idea*— son inseparables. Y por esa razón la belleza es inaccesible a la razón lógica; siendo también carácter de *infinitud* y de *libertad*, términos casi sinónimos y casi enigmáticos para quien no se haya adentrado en el sistema hegeliano.⁸⁰

Debido a la importancia que le hemos otorgado al valor de la idea a lo largo de la Tesis, queremos comenzar por Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Este, influido por Winckelmann, tomó como concepto de la belleza la materialización de la idea: el espíritu se forma en el pensamiento, pero éste es capaz de alienarse, proyectándose al exterior a través del arte. Dado que el arte es capaz de reflejar estas ideas —en el sentido platónico—, se puede distinguir entre la belleza natural y la belleza artística, siendo esta última más importante puesto que es capaz de materializar ideas a través del espíritu y la libertad del hombre.⁸¹

Con todo, nuestra ciencia se divide íntegramente en tres ramas principales:

En primer lugar, tenemos una parte *general*. Como contenido y objeto tiene la idea universal de lo bello artístico en cuanto el *ideal*, así como la relación más estrecha de éste con la naturaleza por un lado y con la producción artística subjetiva por otro.

En segundo lugar, a partir del concepto de lo bello artístico se desarrolla una parte *particular*, en la medida en que las diferencias esenciales que en sí contiene este concepto se despliegan como una secuencia de formas particulares de configuración.

En tercer lugar, resulta una *última* parte, que tiene que considerar la singularización de lo bello artístico, pues el arte procede a la realización sensible de sus imágenes y se redondea en un sistema de las artes singulares y sus géneros y especies.⁸²

⁷⁹ BEARDSLEY-HOSPERS, ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS 1990, PÁGS 58-59, EDITORIAL CÁTEDRA

⁸⁰ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁGS 134, 4ª ED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁸¹ G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁGS 12, ED PENÍNSULA 2001

⁸² G.W.F. HEGEL, LECCIONES DE ESTÉTICA, PÁGS 55, ED AKAL 2007

A pesar de que Hegel considera que es “imposible formular un criterio de lo bello”, puesto que “los gustos difieren al infinito” y que no se puede encontrar unas reglas aplicables al arte⁸³, observa cual debe ser la misión del arte y como esta puede llevar hacia la belleza:

Despertar el alma: tal es, según se dice, el objetivo final del arte, tal es el efecto que debe intentar obtener.⁸⁴

Por lo tanto, Hegel trata de buscar una base de partida para poder analizar la belleza. La encuentra en la idea, es decir, comenzar a partir de lo universal. Por ello, establece el inicio en la idea de lo bello⁸⁵. Pero esta idea de base no debe quedarse en un plano metafísico, sino que tiene que servir de mediación entre los dos extremos involucrados: por una parte la generalización metafísica, la idea en sí; y por otro, la particularidad de la determinación real, el objeto en concreto y en nuestro caso, la arquitectura.⁸⁶

Leyendo a Hegel se descubre un personaje cuyos razonamientos resultarán muy interesantes tanto para este anexo como para la Tesis: Aloys Hirt.

Hirt, uno de los de veras entendidos en arte más grandes de nuestro tiempo en un artículo sobre lo bello artístico (*Las Horas*, 1797, VII), resumía como resultado, después de hablar de lo bello en las distintas artes, que la base para un correcto enjuiciamiento de lo bello artístico y para la educación del gusto es el concepto de lo *característico*. Es decir, establece lo bello como lo «perfecto que es o puede ser objeto de visión, de audición o de imaginación». Luego define más ampliamente lo perfecto como lo «que corresponde a su fin, aquello que la naturaleza o el arte se propusieron en la conformación del objeto —en su género y especie—», de donde se sigue que, para educar nuestro juicio sobre la belleza, en la medida de lo posible deberíamos dirigir nuestra atención a los rasgos individuales que constituyen una esencia⁸⁷.

El valor de lo característico reside tanto en el contenido —acción o acontecimiento concreto— así como en la forma en que este contenido es llevado a representación. Esta representación debe atenerse al contenido concreto, como expresión del mismo. Al final, todo esto se traduce en la conformidad al fin con la que una figura artística es capaz de realzar el contenido que debe representar⁸⁸.

Frente a la comprensión de Hegel de la totalidad histórica como un sistema cerrado, ciertos pensadores historiográficos trataron de darle una perspectiva más abierta y tolerante. Entre ellos, Carl Schnaase propuso considerar cada momento de la historia como una instancia singular, en busca de una iluminación mutua, progresivamente cambiante, de las distintas maneras de entender el arte.⁸⁹

En una relación menos metafísica se encuentra el pensamiento de Vischer, que, según narra Tatarkiewicz, argumentaba que el sujeto transfiere sus propias experiencias al objeto, entendido como un instinto primitivo:

En la primera parte hace una metafísica de lo bello, que es definido como la realización de la idea, la cual no es el concepto abstracto, sino el concepto unido a su realidad. Pero Vischer no mantiene siempre idéntica esta noción fundamental de *idea*. Luego examina la belleza en sus momentos principales, lo sublime y lo cómico, con varias divisiones y subdivisiones. En la segunda parte considera los dos modos unilaterales de realización de lo bello: el subjetivo y el objetivo. La tercera parte está dedicada a la filosofía del arte, que une los dos momentos: el físico y el psíquico, y en ella desarrolla todos los temas referentes al arte.

⁸³ G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁG25, ED PENÍNSULA 2001

⁸⁴ G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁG57, ED PENÍNSULA 2001

⁸⁵ G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁG28, ED PENÍNSULA 2001

⁸⁶ G.W.F. HEGEL, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA, PÁG117, ED PENÍNSULA 2001

⁸⁷ G.W.F. HEGEL, LECCIONES DE ESTÉTICA, PÁG18, ED AKAL 2007

⁸⁸ G.W.F. HEGEL, LECCIONES DE ESTÉTICA, PÁG18, ED AKAL 2007

⁸⁹ J.F. YVARS, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG142, ED A.MACHADO 2004

El mérito principal de esta obra no está en sus colosales proporciones, sino en haber desarrollado como esencial el aspecto subjetivo de la belleza. Es también apreciable su estudio y desarrollo de la belleza en los objetos naturales, dividida en belleza orgánica e inorgánica, y cada una en otras mil especies y subespecies. Su paciencia de clasificador es inagotable. Su hijo Robert continuó las mismas investigaciones en una línea más «formalista», y fue el que inició la teoría de la *Einfühlung*.⁹⁰

De otra forma mucho más empírica, Lipps marcaba un origen del placer al descubrirse uno mismo en un objeto diferente a sí mismo, lo que generaba una “resonancia psíquica” que produce satisfacción.⁹¹

Schopenhauer defiende en “*El mundo como voluntad de representación*” que la belleza se experimenta cuando se asume la actitud de espectador, cuando se abandona la actitud práctica hacia las cosas dejando de pensar en su origen y propósito, y concentrándose solamente en lo que tiene ante él. Según esto, hay que abandonar la propia personalidad doblegando la voluntad, de tal forma que el sujeto se convierte en una reflexión del objeto, desapareciendo en la conciencia la división entre el espectador y lo observado. Este estado de la mente Schopenhauer lo denominó como contemplación o placer estético.⁹²

Un personaje que nos ha resultado particularmente interesante debido a sus correlaciones entre objeto y sujeto es Johannes Volkelt. La unidad entre forma y contenido la hemos considerado esencial para nuestra definición de belleza.

...las condiciones necesarias para la realización de lo bello; normas que tendrán necesariamente dos vertientes: *subjetiva* (correspondiente al estado psicológico del contemplador) y *objetiva* (relativa a la estructura del objeto). Estas normas, a las que dedica gran parte del primer volumen de su magna obra, son cuatro: 1) Por parte del objeto debe darse unidad de forma y contenido; por parte del sujeto, una contemplación saturada de sentimiento. 2) El objeto debe presentarse como un todo orgánico de relaciones formales, mientras que en el sujeto hay una intensidad extraordinaria de la actividad relacionadora. 3) El objeto se presenta como pura apariencia, mientras en el sujeto hay una atenuación del sentimiento de realidad y una supresión de todo impulso egoísta. 4) El objeto debe revelar un valor humano, mientras el sujeto se siente impulsado a expandirse de lo particular a lo general y universal.⁹³

Finalmente completaremos este apartado con Georg Simmel. Este analizó la evolución cultural desde una perspectiva de influencia marxista pero matizada con cierto vitalismo. Percibió en la evolución del espíritu humano una constante creación de formas culturales que, una vez generadas, producen formas objetivas de naturaleza autónoma que tienden a perpetuarse en el tiempo. Así, la cultura presenta una dualidad de origen: el alma subjetiva y el producto objetivo. De esta forma, el arte dejaba de ser unitario y armónico para ser fragmentario y caótico⁹⁴. Además, “la belleza radica en la curiosa circunstancia de que unos elementos aislados (sonidos, colores, volúmenes, palabras...), indiferentes y en sí ajenos a ella, adquieren valor estético gracias al entrelazamiento que les proporciona el sujeto; y ahora me refiero tanto al sujeto creador como al sujeto que percibe la obra.”⁹⁵

⁹⁰ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG149, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁹¹ WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG366, EDITORIAL TECNOS 1997

⁹² WLADYSLAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG361, EDITORIAL TECNOS 1997

⁹³ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG174, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁹⁴ VALERIANO BOZAL, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL II, PÁG382-384, ED A.MACHADO 2004

⁹⁵ S. MAS, Hª DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL I, PÁG413, ED A.MACHADO 2004

1.2 DEFINICIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA BELLEZA

La estética contemporánea no se atreve a encerrar la belleza en definiciones. Ya se dieron bastantes en el pasado, y ninguna satisface hoy ni siquiera a una mayoría. Las que parecen más generalmente aceptables resultan vagas e imprecisas, y se aceptan precisamente porque cada uno las interpreta a su manera. Las que se aventuran en fórmulas netas y precisas resultan estrechas e incompletas y sólo cuadran a determinados tipos de belleza. Desde Hegel, casi todas las definiciones propuestas muestran cierto parentesco. Se ha dicho que la belleza es «la manifestación sensible de la idea» (Hegel), «la manifestación del ser de la verdad al ponerse en obra y como obra» (Heidegger), «la forma pletórica de expresión», «la forma significativa» (Clive Bell), «la perfección intuitiva» (Kainz), «la perfección evidente» (Paul Souriau), «la plenitud de vida plasmada en forma», «la propiedad de ser una unidad orgánica y compleja para la percepción» (H. Osborne), «la adecuación al fin y al tipo, que se impone a la intuición», «la plenitud inmediatamente sentida en la percepción»... Mikel Dufrenne, que propone esta última fórmula, se apresura a completarla, añadiendo que inmanente a ese «apogeo de lo sensible» debe haber una significación, a falta de la cual el objeto podrá ser agradable o decorativo...⁹⁶

Después del vasto número de teorías expuestas hasta el siglo XX, y teniendo en cuenta las que durante este han surgido y continuarán surgiendo, es importante considerar la parte de razón que contienen cada una de ellas:

Por supuesto que en muchas de esas teorías se ha dado una *particulae veri*. Quizá todas la tengan; algunas han contenido menos verdad, otras más, pero probablemente cada una de las teorías que han sido expresadas y respetadas en el curso del tiempo ha contenido alguna parte de verdad. Los errores han consistido, en gran parte, en las aseveraciones generales que se propusieron cuando se trataba de aseveraciones particulares las que se justificaban *–in totum pro parte.*⁹⁷

Uno de los ejemplos se puede ver en la postura intermedia que adopta Tatarkiewicz frente a otros autores de posicionamiento más radical. En la dicotomía planteada por la estética de la expresión de B. Croce⁹⁸ de “el arte ha de expresar emoción” y por la estética de la contemplación de Schopenhauer, donde “el arte debe contemplarse, y la belleza tiene que ver con lo externo”, Tatarkiewicz apuesta por afirmar que ambas dos existen, tanto la belleza de la expresión como la belleza de la forma⁹⁹. Así se puede ver como todas las teorías tienen su importancia.

Retomamos a Croce por el valor que otorgamos a la expresión lograda, sinónimo de la materialización de la idea. Una idea que no es capaz de llevarse a cabo correctamente, acabará siendo una expresión equivocada –por mejor que fuera conceptualmente–, y por lo tanto, perderá su capacidad de expresar belleza:

Bello, por ejemplo, se dice lo mismo de una expresión lograda, que de una verdad científica, de una acción útilmente realizada, o de una acción moral; de aquí que se hable de lo bello intelectual, de lo bello de acción y de lo bello moral¹⁰⁰.

⁹⁶ JUAN PLAZAOLA, INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA 1973, PÁG327, 4ªED UNIVERSIDAD DE DEUSTO 2007

⁹⁷ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG381, EDITORIAL TECNOS 1997

⁹⁸ BENEDETTO CROCE: 1866-1952; ITALIA; ESCRITOR, FILÓSOFO, HISTORIADOR Y POLÍTICO

⁹⁹ BOHDAN DZIEMIDOK en WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, HISTORIA DE SEIS IDEAS 1976, PÁG17, EDITORIAL TECNOS 1997

¹⁰⁰ BENEDETTO CROCE, ESTÉTICA, PÁG164, ED NUEVA VISIÓN 1969

Consiguientemente, lo feo es la expresión equivocada. Para las obras de arte imperfectas sirve la paradoja: lo bello nos presenta *unidad* de belleza y lo feo *multiplicidad*. Por eso, con frecuencia, ante las obras estéticas más o menos equivocadas, se oye discurrir con arreglo a sus excelencias, a sus *partes bellas*, cosa que no sucede con las obras perfectas. En éstas, en efecto, es imposible enumerar sus excelencias o designar sus partes bellas, porque, fundidas en un todo, tienen una sola calidad. La vida circula por todo su organismo, sin abandonar ninguna de sus partes.¹⁰¹

Hans-Georg Gadamer¹⁰² intenta aplicar la hermenéutica al problema de la estética. Esta posición le obliga a apoyarse en el prejuicio que proporciona el arraigo contextual en la tradición junto con la fusión de horizontes –salvar la distancia con lo extraño–, con lo que las experiencias ya hechas por el sujeto son sometidas a una mirada distanciada a través de la obra extraña. Lo demasiado conocido se transforma en realmente conocido, donde el reconocimiento amplía el propio horizonte¹⁰³. Por ello, la obra de arte es un proceso cultural que debe ser comprendido históricamente. Cada obra concreta recibe incluso significaciones –por parte del observador– que no eran ni conocidas ni previsibles en el momento de su producción. El acto de interpretación es verdaderamente creador, que se completa y enriquece a través del horizonte de la tradición¹⁰⁴. Su estética está basada fundamentalmente en los siguientes conceptos:

Expondré, en primer lugar, los medios conceptuales de la *estética filosófica* con los cuales vamos a abordar el tema expuesto, y después mostraré que los tres conceptos enunciados en el tema tienen una importancia de primer orden: la vuelta al concepto de *juego*; la elaboración del concepto de *símbolo*, esto es, de la posibilidad de reconocernos a nosotros mismos; y, finalmente, la *fiesta* como el lugar donde se recupera la comunicación de todos con todos.¹⁰⁵

Uno de los grandes problemas de la belleza durante el siglo XX ha sido su práctica desaparición de las esferas teóricas. En palabras de Stefano Zecchi, las vanguardias trabajaron en contra suya hasta convertirla en una calavera blanca e inexpresiva. Debido a las esperanzas puestas en los avances tecnológicos y en las utopías ideológicas, se obvió el tema de la belleza en sí mismo, así como su realidad de problema metafísico¹⁰⁶. Aún así, el sentido de la destrucción de la belleza era en búsqueda de la destrucción de unas reglas preestablecidas para realizar el arte. Los movimientos de vanguardia pretendían integrar el arte en la sociedad, buscando una mayor interrelación artista-espectador, ya que es este último, el que interpreta la obra, puede descubrir significados que el artista ni conocía. Tal es el carácter de la “obra abierta”: una obra que expresa con mayor libertad la concepción del artista, pero que a la vez establece un diálogo con el espectador, al tener un número ilimitado de interpretaciones.

A veces el arte está más en la visión que le otorga el espectador que no en su propio proceso productivo¹⁰⁷. Esta forma de reforzar el punto de vista del observador consolida las teorías subjetivistas en torno a la belleza, puesto que cada persona tiene derecho a desarrollar su propio concepto de belleza e incluso, plantearse si este existe.

Zecchi identifica dos elementos que permiten recuperar el valor de la belleza: “en primer lugar, la conmoción de la belleza es una consecuencia directa de su indomabilidad, es decir, interesa porque infringe la posibilidad de dominio; en segundo lugar, su inagotable carácter enigmático no puede delimitarse en una forma objetiva, capaz de dar un conocimiento objetivo; por tanto, la conmoción de la belleza es una consecuencia directa de los procesos de racionalización dirigidos a activar la pulsión simbólica de lo misterioso y de lo precioso”.¹⁰⁸

¹⁰¹ BENEDETTO CROCE, ESTÉTICA, PÁG165, ED NUEVA VISIÓN 1969

¹⁰² HANS-GEORG GADAMER: 1900-2002; ALEMANIA; FILÓSOFO.

¹⁰³ RICARDO SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Hº DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL II, PÁG135, ED A.MACHADO 2004

¹⁰⁴ RICARDO SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Hº DE LAS IDEAS ESTÉTICAS Y DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 1996, VOL II, PÁG220, ED A.MACHADO 2004

¹⁰⁵ HANS-GEORG GADAMER, LA ACTUALIDAD DE LO BELLO 1977, PÁG45, ED. PAIDÓS 1991

¹⁰⁶ STEFANO ZECCHI, LA BELLEZA 1990, PÁG20, ED TECNOS 1994

¹⁰⁷ UMBERTO ECO, HISTORIA DE LA BELLEZA, PÁG406, EDITORIAL LUMEN 2005

¹⁰⁸ STEFANO ZECCHI, LA BELLEZA 1990, PÁG30, ED TECNOS 1994

Tras la muerte declarada de la belleza como interés dentro de la cultura, Zecchi propone lo sublime como una forma posible de reintroducir el sentido de la belleza y el placer estético¹⁰⁹. Para poder diferenciar entre lo bello y lo sublime, Zecchi se apoya en el pensamiento de Schiller y Goethe. Del primero extraerá los conceptos de concreto-abstracto para belleza-sublimidad, mientras que del segundo obtendrá los calificativos de extratemporal-temporal para el mismo dúo. Según el primero, la experiencia de la belleza tiene necesidad de la forma para expresarse, con lo que es dependiente de la naturaleza. Sin embargo, es sublime exigir que lo que existe sea bello y bueno, por lo que lo sublime se convierte en un ideal teleológico, y como tal, abstracto y diverso de la presencia física de la forma para poder expresar la belleza.¹¹⁰

A través de la literatura de Goethe, Zecchi examina el verso de Fausto *Verweile doch, du bist so schön* (Detente instante, eres tan bello). En él se expresa el instante estático de la belleza, lugar extratemporal y extrahistórico de la armonía cósmica. De otro modo, el tiempo lineal, el tiempo de la sucesión histórica es, al contrario, el lugar de lo sublime, donde se despliega la acción moral.¹¹¹

Con la misma idea de recuperar la belleza dentro del pensamiento contemporáneo, López Quintás se plantea descubrir si esta es algo superficial que solo toma presencia en los sentidos o algo más profundo que aparece relacionado con el origen del ser¹¹². Frente a esta pregunta, dispone su propia respuesta: “Bello es, en definitiva, lo que suscita la emoción de trascendencia”¹¹³. Esta trascendencia debe superar el mundo empírico y situarnos en un diálogo, en relación frente a la realidad que contemplamos.¹¹⁴

Además de la capacidad por parte de lo bello de suscitar la trascendencia, Quintás también defiende el orden. Este orden se basa en las tres cualidades clásicas: integridad, proporción y claridad¹¹⁵. Como se verá, esta idea del orden ha sido muy rebatida durante el período contemporáneo.

Tanto Ferenc Lantos como Juan Pablo II elaboran su pensamiento estético dentro de un discurso de carácter teológico. La tesis del primero resulta muy interesante, que aunque relacionada con un aspecto de la vida tan complicado como el Amor, recupera la relación como lazo fundamental entre el objeto y el sujeto:

Este es el verdadero significado de la Belleza, y su Divina definición es: La Manifestación visual de la naturaleza única e inherente del AMOR Divino en su realización.

AMOR ES BELLEZA, la única realidad y fuente del Mundo y de la Vida.¹¹⁶

En consecuencia, se puede entender que si el Amor es Belleza, y el Amor es Relación, es probable que exista la siguiente proposición lógica: la Belleza es Relación.

Tratando un punto de vista distinto, Juan Pablo II se acerca al momento de la creación del arte por parte del artista, de tal forma que reclama a la experiencia de los artistas que vislumbran la distancia que existe entre la obra que finalmente crean y la perfección que tuvieron de ella en el momento creativo¹¹⁷. Este planteamiento platónico remarca, una vez más, la necesidad de la idea dentro de todo proceso artístico.

¹⁰⁹ STEFANO ZECCHI, LA BELLEZA 1990, PÁG53, ED TECNOS 1994

¹¹⁰ STEFANO ZECCHI, LA BELLEZA 1990, PÁG68, ED TECNOS 1994

¹¹¹ STEFANO ZECCHI, LA BELLEZA 1990, PÁG72, ED TECNOS 1994

¹¹² P. ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS, ART “FUNCIÓN, FORMA Y BELLEZA: NOTAS DE FILOSOFÍA” 1963, PÁG45

¹¹³ P. ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS, ART “FUNCIÓN, FORMA Y BELLEZA: NOTAS DE FILOSOFÍA” 1963, PÁG46

¹¹⁴ P. ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS, ART “FUNCIÓN, FORMA Y BELLEZA: NOTAS DE FILOSOFÍA” 1963, PÁG48

¹¹⁵ P. ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS, ART “FUNCIÓN, FORMA Y BELLEZA: NOTAS DE FILOSOFÍA” 1963, PÁG45

¹¹⁶ FERENC Z. LANTOS, ART “LA DIVINA DESCRIPCIÓN DE LA BELLEZA II” 1979, PÁG14

¹¹⁷ JUAN PABLO II, en LA BELLEZA QUE SALVA, PÁG20, ED RIALP 2006

Además de esta incisión sobre el valor de la idea, Juan Pablo II recupera el triduo de belleza-bondad-verdad, características de Dios, al hablar del valor moral de la obra, donde el artista no debe buscarse a sí mismo, sino poner las capacidades operativas en función de los hombres y de las exigencias del arte.¹¹⁸

Diferente al pensamiento de los autores anteriores es el de Eugenio Trías. A diferencia de Zecchi y el concepto de lo sublime, establece lo siniestro como condición y límite de lo bello, de tal forma que no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté presente en la obra artística. Pero aún así, es la revelación de lo siniestro lo que destruye *ipso facto* el efecto estético¹¹⁹. Junto al concepto de siniestro, Trías desarrolla las cinco etapas del proceso mental del concepto de infinito, que podemos vincular a lo siniestro y a la belleza:

1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado.
2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y temor.
3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable.
4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (Infinito de la naturaleza, del alma, de Dios).
5. Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria.¹²⁰

Parte del material bibliográfico se ha encontrado en profesionales de la rama de la psicología. Un ejemplo es Howard Gardner, que si bien hace un esfuerzo por encontrar tres cualidades objetivas, son difícilmente evaluables y se diluyen en la subjetividad del observador:

Propongo tres rasgos antecedentes: el objeto es interesante; su forma es memorable; estimula nuevos encuentros. Cuando, como consecuencia de estos rasgos, de forma aislada o conjunta, el individuo obtiene una experiencia placentera, es apropiado (aunque obviamente no obligatorio) para él, para ella, para nosotros, hablar de belleza.¹²¹

También ha habido intentos de demostrar la Belleza como una consecuencia fisiológica y social. Franklin Hernández establece la Belleza como una convención definida durante el proceso evolutivo. Eliminando todo parámetro de vinculación cognoscitiva, reduce la belleza a una búsqueda de la supervivencia, instalada en el subconsciente de todas las personas.

Lo bello, como lo rojo o lo verde, en realidad no existe; solo fue una traducción de una condición o varias condiciones físicas que ayuda a la manipulación del universo en beneficio de la supervivencia.¹²²

Después de observar tantas formas de pensamiento, parece que hay una cosa clara: existen diversos tipos de belleza, o dicho de otro modo, la belleza se puede interpretar de diversas maneras. Arthur C. Danto expone dos tipos de belleza, diferenciados por el canal receptor que emplea el observador:

Belleza estética es la que se percibe a través de los sentidos. La belleza artística requiere percepción e inteligencia crítica.¹²³

¹¹⁸ JUAN PABLO II, en LA BELLEZA QUE SALVA, PÁG46-47, ED RIALP 2006

¹¹⁹ EUGENIO TRÍAS, LO BELLO Y LO SINIESTRO 1982, PÁG33, ED DE BOLSILLO 2006

¹²⁰ EUGENIO TRÍAS, LO BELLO Y LO SINIESTRO 1982, PÁG39, ED DE BOLSILLO 2006

¹²¹ HOWARD GARDNER, VERDAD, BELLEZA Y BONDAD REFORMULADAS, PÁG71, ED. PAIDOS 2011

¹²² FRANKLIN HERNÁNDEZ, ESTÉTICA ARTIFICIAL, PÁG37, EDITORIAL MITHOZ 1998, 1º ED

¹²³ ARTHUR C.DANTO, EL ABUSO DE LA BELLEZA, PÁG141, ED PAIDOS IBÉRICA 2005

El pensamiento de Danto comparte la opinión de Proust donde la conciencia de la belleza conecta con el sentimiento de felicidad. Este motivo, junto con el peso moral con el que cargó la belleza durante tanto tiempo, permite comprender porque la primera generación de la vanguardia desterró a la belleza del lugar que ocupaba en la filosofía del arte. De una manera un tanto kantiana afirma que, si desligamos a la belleza del bien, podríamos recuperarla para el uso artístico.¹²⁴

Tras el breve recorrido a través de la historia de la belleza se expone a continuación una tabla resumen que agrupa los pensamientos de todo el recorrido histórico que se ha hecho a través de las teorías estéticas:

TABLA

FECHA	AUTOR	PENSAMIENTO	OBJ o SUB
427-347a.C	PLATÓN	Belleza de las ideas Dimensión moral de la belleza Conveniencia, adecuación al fin	OBJ
384-322a.C	ARISTÓTELES	Belleza es magnitud y orden Lo bello nos agrada y es bueno	OBJ
s.l.a.C	VITRUVIO	Belleza es orden Belleza, solidez y utilidad	OBJ
330-379	S. BASILIO	Belleza en la relación entre el objeto y el observador	OBJ/SUB
354-430	S. AGUSTÍN	Orden para un fin. Idea Belleza es amor	OBJ
1224-1274	S. TOMÁS	Perfección, proporción, claridad Bueno, material; bello, inmaterial	OBJ/SUB
1304-1374	PETRARCA	<i>Non so ché</i>	-
1404-1472	ALBERTI	Armonía. Característica innata en el cuerpo hermoso Sumisión del alma frente a la belleza	OBJ
1671-1713	SHAFTESBURY	Cualidad de los objetos	OBJ
1672-1719	ADDISON	Inmediatez del sentido de belleza Imaginación y fantasía, percepciones sensibles	SUB
1694-1746	HUTCHESON	Cualidad sensible, respuesta subjetiva Utilidad no necesaria Uniformidad en la variedad, cualidad objeto	OBJ/SUB
1696-1782	HOME	Belleza subjetiva Belleza intrínseca, de la visión y carácter instantáneo Belleza relativa, entendimiento y reflexión	SUB
1711-1776	HUME	La belleza solo existe en la mente del observador	SUB
1729-1797	BURKE	Cualidad de los objetos que se activa en la mente La belleza no se puede medir. Desproporción y asimetría Lo sublime es distinto de la belleza Utilidad no necesaria	OBJ/SUB
1724-1804	KANT	Autonomía del arte, separación bien-verdad-belleza Juicio del gusto: reflexionante, desinteresado, universal Libre juego: imaginación y entendimiento	SUB
1759-1837	HIRT	Concepto de lo característico Del contenido más la manera de representación	OBJ/SUB
1770-1831	HEGEL	La belleza es la materialización de la idea Despertar el alma Unión metafísica – objeto particular	OBJ/SUB
1788-1860	SCHOPENHAUER	Contemplación, anulación de la voluntad No división entre objeto y sujeto	SUB
1807-1887	VISCHER	Concepto unido a su realidad, idea Objetivo y subjetivo Momentos físico y psíquico, relación con arte	OBJ/SUB
1848-1930	VOLKELT	1.Unidad forma contenido; en contemplación saturada de sentimiento 2.Un todo orgánico de relaciones formales; con intensidad extraordinaria de la actividad relacionadora. 3.Pura apariencia; con atenuación del sentimiento de realidad y supresión del impulso egoísta.	OBJ/SUB

¹²⁴ ARTHUR C.DANTO, EL ABUSO DE LA BELLEZA, PÁG68, ED PAIDOS IBÉRICA 2005

		4.Revelar valor humano; expandiéndose el sujeto de lo particular a lo general y universal	
1851-1914	LIPPS	El placer de descubrirse a uno mismo en un objeto	SUB
1858-1918	SIMMEL	Belleza: entrelazamiento de elementos por parte del sujeto Conjunción: alma subjetiva – producto objetivo	SUB/OBJ
1866-1952	CROCE	Expresión lograda, unidad y orden	
1920-2005	SAN JUAN PABLO II	El arte es la materialización imperfecta de la idea Valor moral de la belleza	OBJ/SUB
1924-____	DANTO	Belleza estética: sentidos Belleza artística: inteligencia La belleza desligada del bien, puede volver al arte. Existe un “mundo del arte”	SUB/OBJ
1928-____	QUINTÁS	Belleza= emoción de la trascendencia	SUB
1942-____	E. TRÍAS	Lo siniestro, condición y límite de lo bello	SUB
1943-____	GARDNER	Objeto interesante, forma memorable, nuevos encuentros	OBJ/SUB
1945-____	ZECCHI	Belleza: indomable y enigmática Tema de la belleza y lo sublime B. extratemporal; S. temporal B. necesidad de forma; S. ideal teleológico	SUB
1963-____	F. HERNÁNDEZ	Velocidad de lectura Coherencia del mensaje Patrones genéticos	OBJ

ANEXO III

EXPOSICIÓN DE LA OBRA CONSTRUIDA

DE CAMPO BAEZA

INTRODUCCIÓN

Esta Tesis, de carácter abstracto en su búsqueda de la esencia y vinculación entre la Belleza y la Arquitectura, se ha acercado a la realidad a través de la obra y pensamiento de Alberto Campo Baeza. El pensamiento y parte de su obra la hemos empleado para ir desgranando la posición de este arquitecto en relación a la Belleza. Sin embargo, hemos considerado necesaria la realización de este anexo, para que cualquier persona puede ver la correlación entre sus ideas y sus obras construidas.

Para mostrar la obra, se ha optado por un formato de una ficha por cada obra, donde se ha buscado condensar –puesto que cada obra daría lugar a mucho más material de investigación- el valor de cada obra y así poder mostrarlo a los lectores de esta Tesis. El desarrollo de las fichas muestra, en la mayor parte de los casos, como la idea inicial se va depurando a través del proyecto, hasta llegar a la obra finalizada y disfrutada por sus usuarios. Así pues todas las fichas contienen estos tres elementos: idea, proyecto y obra construida. Se ha optado por incluir además el texto que para cada obra ha escrito Campo Baeza.

No se ha visto conveniente incluir un análisis propio de cada obra, para ofrecer una exposición clara y limpia, sin interpretaciones. Los análisis que se han considerado convenientes ya se han realizado durante la investigación.

Queremos matizar que, a pesar de que Campo Baeza tiene proyectos no realizados maravillosos, hemos visto por metodología que era mejor incluir únicamente aquellas obras que ya se han acabado, y donde, al igual que defendemos en esta Tesis, las ideas y sobre todo la idea de Belleza se plasma en la realidad y puede evaluarse.

Debido a las diferencias tipológicas, hemos decidido observar dos partes en este anexo: en primer lugar los edificios públicos, independientemente de su tipología; y en una segunda parte, los edificios residenciales. De esta forma la lectura de la obra se hace más comprensible, al estar los proyectos más afines cerca entre ellos.

Al comienzo de cada parte volvemos a incluir las tablas resumen de proyectos, para que el lector pueda tener una visión global más contenida, así como obtener información de aquellos proyectos que no se han llevado a construcción.

EDIFICIOS PÚBLICOS

Tabla resumen:

AÑO	PROYECTO	LUGAR	IDEA	CONS	LUZ	MATERIAL	MEDIDAS	ESTEREOTÓMICO /TECTÓNICO	HISTORIA	BELLEZA
2012	ARENA STADIUM	Zurich	Belvedere	No	Luz difusa, tanto durante el día como por la noche.	Cajas de hormigón. Cajas de policarbonato blanco traslúcido		Caja tectónica sobre plataforma estereotómica.	Escenografía de escalinatas de Adolph Appia	El estadio más hermoso del mundo que funciona a la perfección
2012	CLUB NÁUTICO	Sotogrande (Cadiz)	Una pequeña gran obra	No		Plataforma acero galvanizado pintado en blanco. Placas alveolares de hormigón. Estructura tubos metálicos galvanizada. Policarbonato celular blanco traslúcido u opaco. Cerramiento de vidrio laminado.	Trama de la estructura 2,50x5,00x2,50m			Arquitectura elemental que encuentra la belleza en la lógica, las proporciones y la escala.
2012	CENTRO CULTURAL	Cobquecura (Chile)	Trama sencilla de 4x4m	En progreso		Hormigón, vidrio y madera.	Plataforma 24x24m. Espacio multifuncional 12x12m. Pieza servicios 4x12m. Torre 4x4m.			Paisaje con la belleza de la desolación, del desierto, del infinito.
2012	CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE LA NATURALEZA II	Lanzarote	Plano horizontal oscuro	En progreso		Hormigón	Superficie 90x90m			
2012	OFICINAS PARA LA JUNTA DE CASTILLA LEÓN	Zamora	Hortus conclusus	Sí SW		Piedra, vidrio.	Piedra y vidrio con la máxima dimensión de la industria.			
2011	MIA MAGAZZINO DE ARTE ITALIANO	Garrison (New York)	Sin info en web	No						
2010	OFICINAS PARA BENETTON	Samara (Rusia)	-	En progreso		Estructura hormigón visto gris claro. Contraventanas de mármol blanco en piezas móviles.	Trama de 7x6m			
2009	ENTRE CATEDRALES	Cádiz	Plano horizontal frente al mar	Sí SW		Acero pintado en blanco. Suelo de mármol.				Pieza de arquitectura bellísima,... capaz de permanecer en la memoria de Cádiz
2009	MUSEO DE LA MEMORIA DE ANDALUCÍA	Granada	La transmisión del mensaje	Sí SW			Edificio podio de 60x120 de tres plantas de altura. Dimensiones del patio elíptico son del Palacio de Carlos V.		Patio del Palacio de Carlos V. Continuidad con Caja Granada	Querriamos hacer "el más hermoso edificio"...
2009	PORTA MILANO	-	Un sueño hecho realidad. Una nube.	No	Luz sólida en medio de luz difusa.	Doble piel de vidrio blanco traslúcido.	Caja traslúcida de 60m de largo, 30m de ancho y 45m de altura.			Querriamos hacer el espacio más bello del mundo.
2008	CASTILLO SAN SEBASTIAN	Cádiz	Como la cubierta de un barco	No		Plataforma horizontal de hormigón armado	Plataforma al nivel más alto de la fortificación.			
2007	CENTRO DE DÍA PARA BENETTON	Treviso	Una caja abierta al cielo	Sí SW	Luz sólida.		Caja cuadrada formada por nueve cuadrados. Cuatro patios.			

Anexo III: Exposición de la Obra Construida de Campo Baeza

2006	ESCUELA PÚBLICA	Montecarmelo (Madrid)	-	No	Luz homogénea de norte para aulas	Piezas ligadas a la tierra en hormigón gris visto. Pieza longitudinal de P1 panel GRC blanco				
2006	MUSEO MONTENMEDIO	Cádiz	-	No					Muro romano de Pescile. Sombra en verano en cara norte, sol en invierno en cara sur.	
2005	PLAZA PÚBLICA Y CUATRO TORRES	Chiclana (Cádiz)	Cuatro columnas, como dos puertas.	No			Torres de 60m de altura y 16m de diámetro.			
2004	BODEGA	-	Bodega sencilla	No		Simple caja metálica.				
2004	IGLESIA DE LA ASCENSIÓN	Sevilla	Espacio de luz y sombra, de calma y paz.	No	Luz diagonal	Blanco				
2003	SEDE GRUPO SM	Boadilla Del Monte (Madrid)	Un gigante de acero tumbado	Sí SW		Gran podio de hormigón. Estructura metálica, cerramiento acero inoxidable		Caja ligera tectónica sobre caja pesante estereotómica		
2002	OFICINAS SALUD PÚBLICA	Almería	Paralelepípedo rectangular de piedra	Sí	Contraventanas de piedra para regular la luz	Gran caja de piedra	Solar de 40x8,5m	En azotea, belvedere sobre la ciudad y el mar.		
2002	MUSEO MERCEDES BENZ	-	Idea de movimiento. Traza helicoidal	No		Hormigón visto y vidrio.		Podio sobre el que se sitúa el helicoide.		
2001	OFICINAS CENTRALES EMT	Madrid	Polifemo	No		Podio de hormigón. Acero y vidrio para oficinas				
2001	CAJA GRANADA	Granada	Impluvium de luz	Sí SW	Luz sólida a través de lucernarios. Reflejos en alabastro. Brisesoleil fachada sur, matizando. Fachada norte, luz homogénea.	Hormigón, piedra, luz.	Trama de hormigón armado de 3x3x3m		Dimensión de las columnas de la catedral de Granada.	
2000	PLAZA DE LA CATEDRAL	Almería	Arquitectura "sin arquitectura"	Sí		Suelo mármol de Macael. 24 palmeras como columnas				
2000	TORRE TELEFÓNICA	Madrid	Matrix	No		Estructura de acero. Podio pétreo	Altura 350m. Trama 12x12. Plantas de 60x60m			
1999	CUARTO REAL SANTO DOMINGO	Granada	Una mezquita blanca	No	Luz diagonal	Estructura hormigón	Entramado hipóstilo sobre trama de 6x6m		Temas de tradición arábigo-andaluza	
1998	CENTRE BIT	Inca, Mallorca		Sí SW		Muro de piedra de Marés. Pavimento de travertino. Pilares metálicos cilíndricos blancos.	Solar triangular. Trama ortogonal de 6x6	Elementos livianos tectónicos sobre base pétreo estereotómica.		
1998	COLUMBARIUM	Cádiz		Sí	Luz vertical	Cal blanca, mármol blanco de Macael y luz de Cádiz.				
1995	BIBLIOTECA EN UNIVERSIDAD DE ALICANTE	Alicante	Hombre, libro, luz.	No	Luz de norte.		Solar 126x66m. Doble crujía de 7m cada una.	Basamento de piedra estereotómico, última planta cajas tectónicas.		
1993	FILARMÓNICA	Copenhague	Belvedere al borde del canal	No		Granito gris, madera de haya danesa,		Elementos tectónicos sobre basamento		

						acero y vidrio.		estereotómico.		
1992	BIBLIOTECA PÚBLICA	Orihuela, Alicante		Sí	Luz que vibra	Piedra, acero, vidrio.		Elemento tectónico que pone en valor la caja estereotómica que lo acoge.		
1992	ESCUELA PÚBLICA DRAGO	Cádiz	Gran fachada blanca sobre el mar	Sí	Luz sólida y diagonal.		Rectángulo de 10x38m			
1991	EDIFICIO DE AULAS	Velilla		Sí	Luz diagonal.	Prisma blanco. Ventanas. Pavés.				
1991	CENTRO CULTURAL	Villaviciosa De Odón, Madrid	Gruyere	No		Granito gris		Caja tectónica dentro de caja estereotómica.		
1988	EDIFICIO DE AULAS	Loeches, Madrid		Sí		Muro de piedra. Pavés.			Continuidad con el entorno	
1985	ESCUELA PÚBLICA	Madrid		Sí	Luz sólida de sur	Ladrillo, pavés.				
1984	PABELLÓN DE ESCUELA	Madrid		Sí		Hormigón armado	Tres plantas, rectángulo de 16x12m			
1984	CENTRO DE PRESCOLAR	San Sebastián De Los Reyes, Madrid		Sí		Ladrillo, pavés.				
1983	ESCUELA PÚBLICA	San Sebastián De Los Reyes, Madrid		Sí						
1982	CENTRO DE DÍA	Aspe, Alicante	Caja blanca de espacios luminosos	Sí	Luz horizontal y vertical.	Blanco. Pavés.				
1982	CENTRO DE DÍA	Onil, Alicante		Sí		Edificio Blanco				
1982	CENTRO DE DÍA	Crevillente, Alicante		No		Edificio Blanco				
1981	AYUNTAMIENTO	Fene, La Coruña		Sí		Edificio Blanco				

Ayuntamiento de Fene, La Coruña 1981

IDEA

PROYECTO

OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

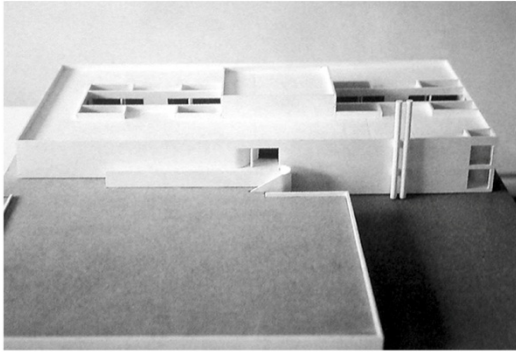
Este proyecto es resultado del primer premio de un concurso convocado en 1977 a nivel nacional.

En un territorio de edificación dispersa sin tejido urbano consolidado, se propone la creación de dos Plazas, conformadas por las piezas arquitectónicas que contienen las funciones pedidas para el Ayuntamiento. El solar rectangular está limitado por tres carreteras y por un bosque en uno de sus lados largos. El edificio principal, con sus elementos simbólicos de fácil reconocimiento, la "torre del reloj" y el "balcón del alcalde", se sitúa en el centro, entre las dos plazas. Una de carácter estancial y la otra de carácter cultural. Los bordes largos se cierran con soportales, y los otros dos elementos sobre los tramos cortos alojan otras funciones de servicio.

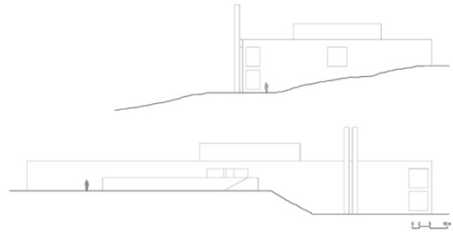
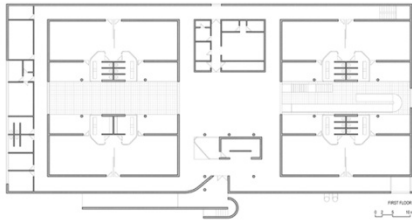
El edificio central es muy transparente, muy abierto a norte y algo más cerrado a sur. Todo resuelto con una arquitectura formalmente muy contenida y sencilla, blanca, que, con la arquitectura de piedra, es la más común de esa zona del país

Centro de día en Aspe, 1982

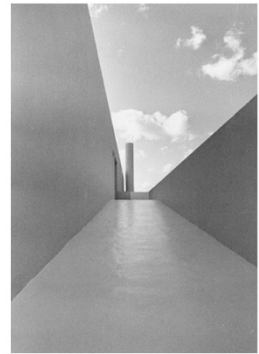
IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



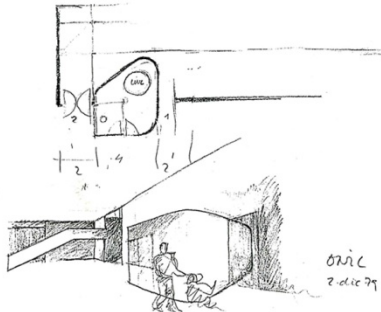
TEXTO

El entorno degradado y las dimensiones reducidas del solar sugerían un edificio introvertido, que se traduce en una caja blanca con espacios muy luminosos en su interior. Compositivamente se articula en dos patios a los que se abren las aulas. Uno de ellos recoge el desnivel del terreno, a cuya cota más baja se accede con la escalera y la rampa que tensan dicho espacio.

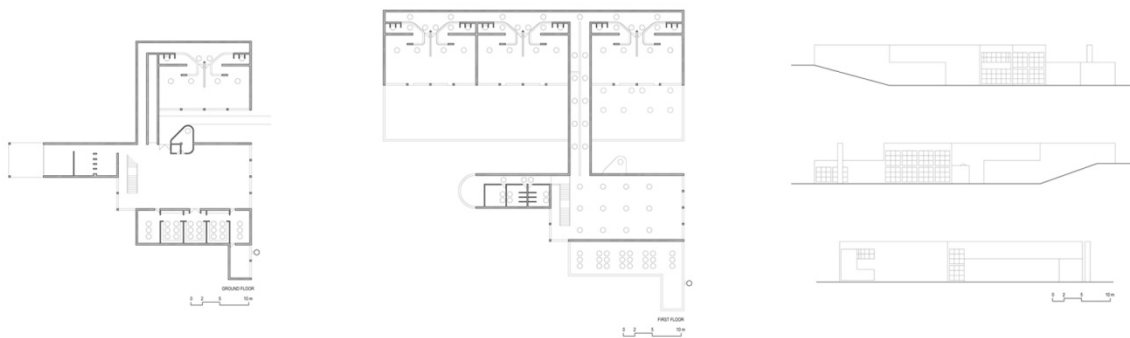
Los núcleos de aseo, específicos para niños, entre cada dos aulas, se hacen muy luminosos con el cerramiento de pavés. El espacio central, de acceso y de uso polivalente (vestíbulo, comedor y área de juegos cubierta), toma la luz horizontal de los patios y la vertical de los lucernarios del techo

Centro de día en Onil, 1982

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



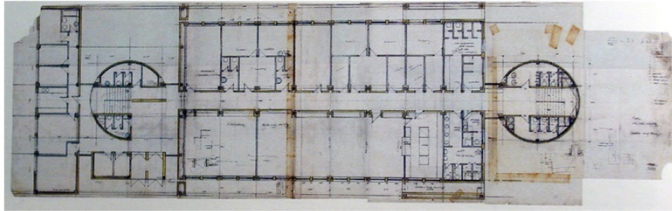
TEXTO

La planta, con una cierta fragmentación, responde a la adaptación del programa pedido a un terreno de topografía accidentada.

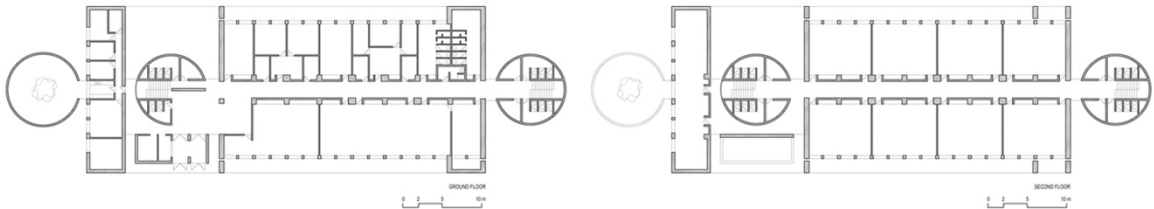
La zona de aulas, con esquema lineal, se sitúa en la parte más alta, teniendo cada aula una terraza en continuidad con ella abierta a Este, al sol de la mañana. Una rampa de un sólo tramo conecta esta zona con la parte más baja, en la que está el espacio de usos múltiples a través del que se accede al edificio. Este espacio general, de amplias dimensiones en planta y de doble altura, se abre con grandes cristaleras a norte, a un bosque adyacente. Y también en la esquina opuesta, donde se sitúa la escalera de acceso a la zona de Dirección, tomando luz directa de sur

Escuela Pública en Madrid, 1983

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

Situado a las afueras de la población, como última construcción de una zona semiindustrial, en lo más alto de una colina, se plantea el edificio a modo de cabeza del conjunto de edificaciones existentes. La utilización de la cubierta inclinada y la máxima economía impuestas por la propiedad, se resuelven en un edificio enormemente compacto que aparece como un paquebote sobre el mar de los sembrados que lo circundan. La imagen es fuerte y claramente reconocible.

Su esquema funcional es el habitual de pasillo con aulas a ambos lados, con una orientación este-oeste, rematado al norte con un cuerpo transversal de laboratorios. Las escaleras y los servicios, en los extremos, se ubican en sendos cilindros que, con su forma rotunda, tensan el volumen principal y colaboran a subrayar su potencia.

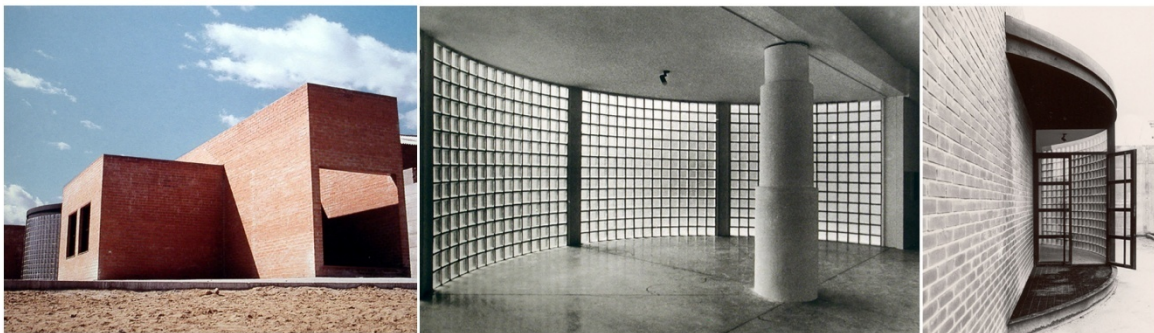
El fuerte desnivel existente sobre la fachada este da lugar a una zona de vestuarios y porches abiertos sobre la zona de juegos que hace que esta fachada llegue a tener las cuatro alturas que acentúan la fuerte volumetría del edificio

Escuela Preescolar en Madrid, 1984

IDEA

PROYECTO

OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

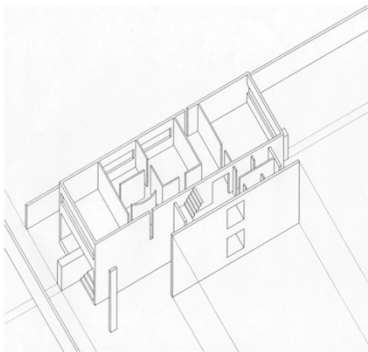
Como anexo de la Escuela Pública de 1983, se elabora este pequeño Centro Preescolar de 4 aulas. Se optó por un esquema lineal ciñéndose al muro de contención lateral, abriéndose las aulas a sur, al sol. Todos los elementos aparecen volumétricamente independientes -cada función con su formacoidos al pasillo que los comunica. Los núcleos de servicios, rectangulares, y el vestíbulo de entrada, cilíndrico, se cierran con pavés.

La construcción trata de aparecer con un cierto carácter neutro respecto a la escuela grande que preside la composición general, utilizando los mismos elementos constructivos y los mismos materiales

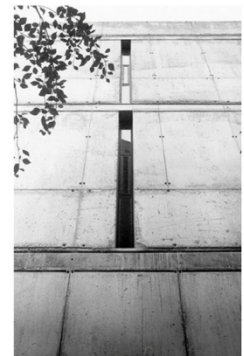
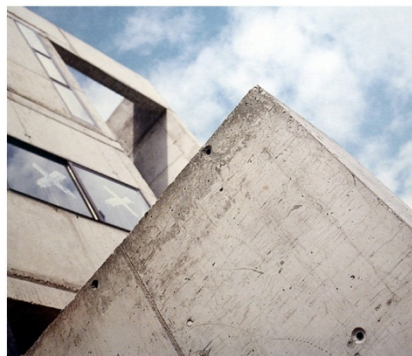
Pabellón escolar en Madrid, 1984

IDEA

PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

Se trata de una edificación compacta de tres plantas, sobre un rectángulo de 16 x 12 m, como contenedor de usos complementarios de una Escuela Pública ya existente.

Se resuelve con gran sobriedad en una caja de hormigón armado que se excava convenientemente. En planta baja se sitúa la biblioteca, y en planta primera, las oficinas. En la última, la sala de usos múltiples en un espacio diáfano, con unos lucernarios en tira continua en el techo que lo iluminan en sus dos costados interiores.

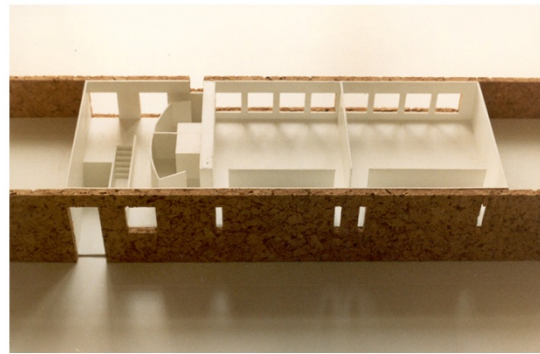
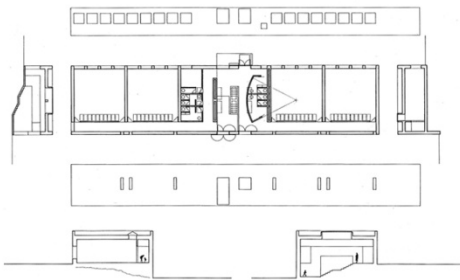
Las plantas debían estar conectadas a las del edificio anterior, usándose la nueva escalera como acceso para todo el conjunto.

Se realizó todo ello con una gran economía de medios

Edificio de clases en Madrid, 1989

IDEA

PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

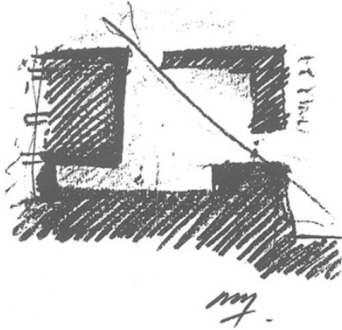
La villa de Loeches se alza sobre una colina que domina el amplio paisaje llano circundante. Allá arriba, entre dos grandes edificaciones, iglesias convento del siglo XVII, se habían construido unas desafortunadas escuelas que aparecían como un elemento extraño. Se resolvió el problema creando una edificación-muro con la misma piedra que las tapias de los conventos, capaz de tapar lo anterior y en decidida continuidad con la situación decantada por la Historia.

El programa se desarrolla entre muros. La fachada norte aparece silenciosa como una tapia más, y las aulas se abren a sur, a la luz del sol. En el vestíbulo, que recoge con un cambio de niveles la pendiente del terreno, se enmarca el paisaje a través de dos grandes huecos. El pasillo se ilumina a través de los tabiques de pavés con la luz de los lucernarios del interior de las aulas.

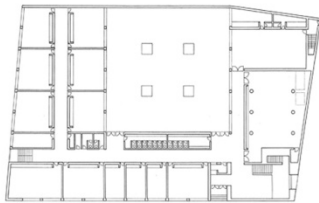
Se ha conseguido el objetivo de partida de profundo entendimiento del lugar y de recuperación del orden anteriormente perdido

Escuela Dragó en Cadiz, 1992

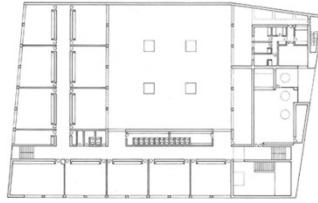
IDEA



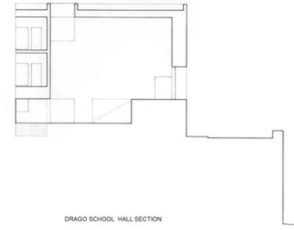
PROYECTO



DRAGO SCHOOL, GROUND FLOOR

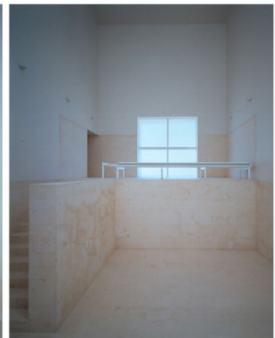
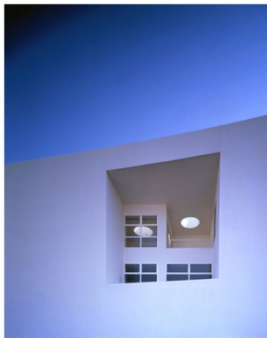


DRAGO SCHOOL, FIRST FLOOR



DRAGO SCHOOL, HALL SECTION

OBRA CONSTRUIDA



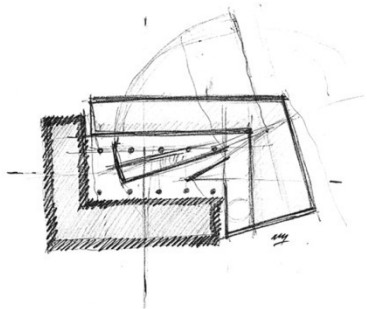
TEXTO

Se concibe el edificio con su gran fachada blanca sobre el mar, en continuidad con las largas y grandes blancas tapias del antiguo cementerio "marino" de Cádiz.

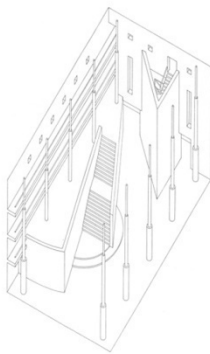
Se trabaja sobre el volumen completo que recompone el tejido de la ciudad sobre los límites de sus calles. Se ordena el espacio general de base irregular trapezoidal con el eficaz mecanismo de un patio regular cuadrado a cuyo alrededor gira su circulación. Se acentúa su cuadratura con cuatro palmeras sobre el suelo de piedra. En la parte del edificio que da al mar, al oeste, se sitúan sus espacios más públicos, en los que se interviene con mayor intensidad. Un hueco de orden doble, profundo, muestra a la ciudad el carácter público del edificio y recoge los espacios de biblioteca y cafetería. Su oscura profundidad es tensada por la luz sólida del sol recogida desde el lucernario circular alto. El espacio que preside jerárquicamente el edificio es el vestíbulo principal de triple altura donde convergen todas las circulaciones. Su verticalidad es tensada por la luz diagonal de sus altos lucernarios, y puesta en continuidad por medio del hueco-ojo hacia el mar cuya base, en un plano intermedio, la hace posible. Un espacio vertical tensado por la luz diagonal

Biblioteca en Orihuela, 1992

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA

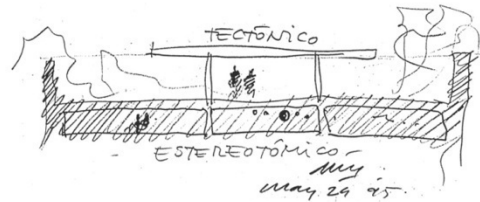
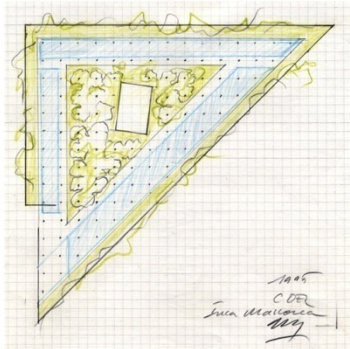


TEXTO

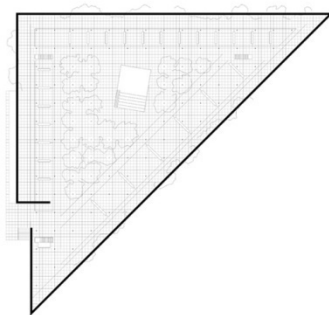
La edificación, levantada en piedra sobre las trazas de un antiguo palacio, se concibe como un edificio patio, generado por el diálogo entre dos piezas en forma de "L". La primera recoge las dos fachadas históricas, que se reelaboran en piedra en todos sus elementos. Se subraya su carácter de muro tanto en el tratamiento de la piedra (con acanaladuras horizontales) como en la mayor profundidad de todos sus huecos. La segunda "L" también está elaborada en piedra, tratada en este caso con la tersura de una piel. Los huecos aparecen en ella como rasgados, enrasados. Las galerías al patio aparecen como elementos livianos. En planta baja, el volumen de la sala de conferencias avanza sobre el patio en un gesto de abanico que se abre. Sobre él se apoya la escalera principal, que sigue el mismo ritmo de despliegue. El gesto se completa con el fuerte volumen prismático en proa que contiene la escalera general. Finalmente, se introduce un tercer elemento: la estructura metálica, pintada en blanco, que sustenta la montera acristalada que cubre el patio. Es la introducción de un elemento tectónico que pone en valor la caja estereotómica de piedra que lo contiene. La blanca estructura formada por pilares telescópicos y por delicadas cerchas triangulares tiene una doble función: de una parte, sirve de eficaz mecanismo arquitectónico que hace vibrar la luz en su intersección con ella, materializándola. De otra parte, el eje compositivo definido por la portada principal y por el gran arco de entrada se gira noventa grados, ordenando el espacio en sentido longitudinal, a través de los pilares

Centro BIT en Mallorca, 1998

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

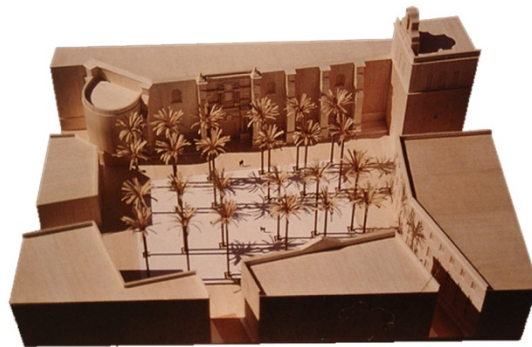
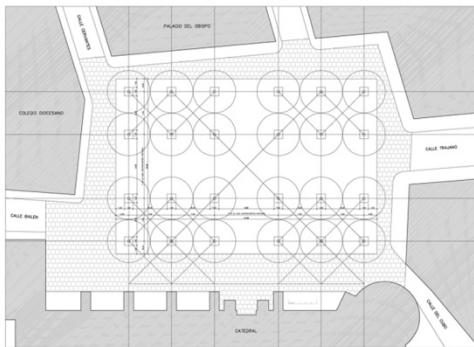
Se trataba de construir unas oficinas de alta tecnología en un solar de forma triangular en un polígono industrial. Para ello creamos un jardín. Se levanta un alto muro de piedra de Marés siguiendo las trazas triangulares del solar creando un recinto cerrado. Se excava el solar completo en sótano y se restablece sobre él el plano horizontal con un forjado que se cubre de travertino al igual que la cara interior de los muros. Se crea un podio cercado con un muro. Se tiene así una caja de travertino abierta al cielo. Sobre ella se traza una trama ortogonal de 6 x 6 m. Y separándose de los muros, se crea una banda paralela a los lados del triángulo, con unos pilares blancos cilíndricos metálicos sobre los que se coloca un techo plano que vuela dos metros por cada lado de la línea de pilares. Se acristala, sin carpinterías, creando un espacio continuo a través del plano horizontal del suelo de travertino. En el resto de los puntos de la trama se plantan árboles de frutos olorosos: limoneros lunares. Y sobre los muros, plantas trepadoras de flores aromáticas: jazmines, glicinias, parras y ampelopsis. Se crea así un jardín, un "jardín secreto", en cuyo interior están los espacios de trabajo. Se tensa el conjunto colocando en el centro, convenientemente girada, la sala de conferencias: un espacio con gradas excavado en el suelo de piedra. Todas las instalaciones discurren por el sótano "pinchando" el suelo para servir los espacios de trabajo donde fuere necesario. Una vez más se crea una arquitectura con una base estereotómica de piedra, una caja a modo de podio invertido sobre la que se apoyan unos livianos elementos tectónicos. Con enorme precisión y la máxima economía de medios

Plaza de la Catedral de Almería, 2000

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA

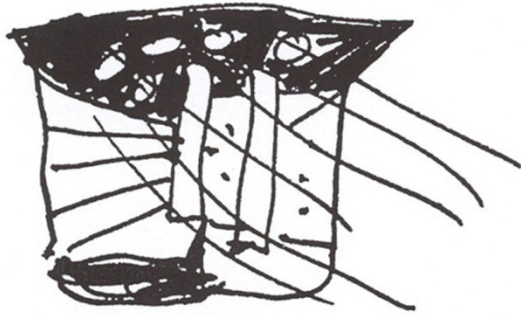


TEXTO

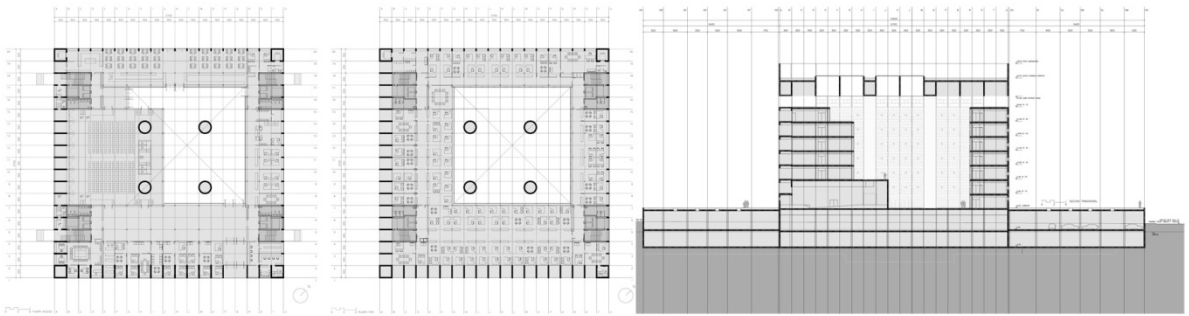
Éste es el proyecto ganador de un concurso público nacional convocado en 1978. El jurado valoró de forma muy destacada la visión global del problema y su solución con la máxima economía de medios. El concurso requería la reorganización de la Plaza de la Catedral de Almería. Y el proyecto proponía una sencilla arquitectura "sin arquitectura". El suelo se pavimentaba con mármol de Macael, como en las zonas peatonales del resto de la ciudad. Veinticuatro palmeras, más altas que la propia Catedral, como si fueran las columnas de una nave cuya bóveda fuera el mismo cielo, ordenan un espacio presidido por la fachada renacentista de Juan de Orea, como si de un retablo se tratara. La intención es llevar el "más con menos" a su extremo más radical

Caja Granada, 2002

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

En Granada, en la carretera de Armilla, se levanta el nuevo edificio central de la Caja de Granada, la entidad bancaria más significativa de esta ciudad.

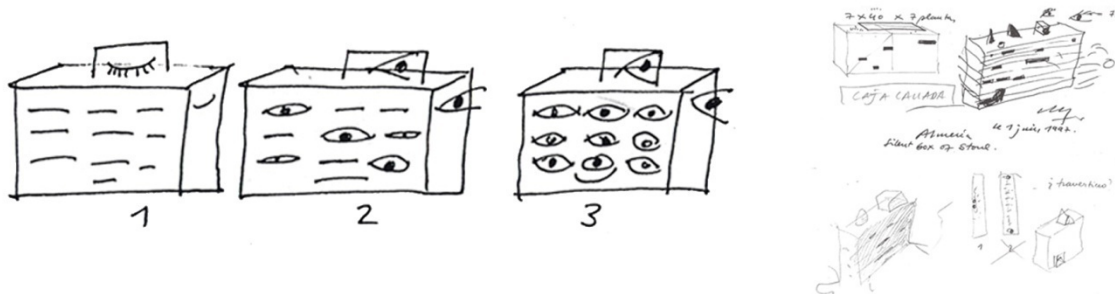
Se propone un gran volumen semicúbico que sirva de referencia para esa nueva parte de la ciudad. Para recoger la pendiente del terreno se crea un gran basamento sobre el que se asienta una pieza cúbica. En este podio se resuelven aparcamientos, archivos y Centro de Proceso de Datos (C.P.D.). La caja cúbica emergente, se construye con una trama de hormigón armado de 3 x 3 x 3 m que sirve de mecanismo para recoger la luz, tema central de esta arquitectura. Las dos fachadas a sur funcionan a modo de "brise-soleil" e iluminan, matizando esa luz potente, las zonas de oficina abierta. Las dos fachadas a norte, sirviendo a las oficinas individuales, reciben la luz homogénea y continua propia de esa orientación y se cierran al exterior, mediante una plementería de piedra y vidrio.

El patio central interior, verdadero "impluvium de luz", recoge la luz sólida del sol a través de los lucernarios y, reflejándola en los paramentos de alabastro, aumenta la iluminación de las oficinas abiertas. Funcionalmente el edificio es de una gran compacidad, flexibilidad y sencillez.

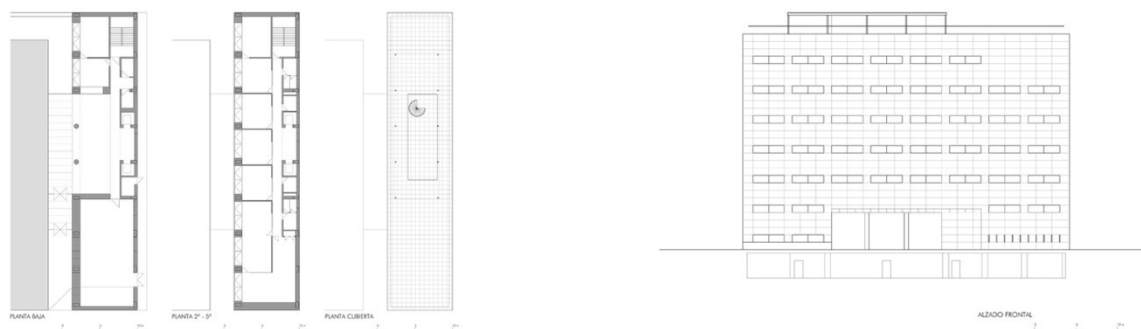
En resumen, se trata de una caja de hormigón y piedra que atrapa la luz del sol en su interior para servir a las funciones que se desarrollan dentro de ese "impluvium de luz"

Oficinas de Salud Pública en Almería, 2002

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA

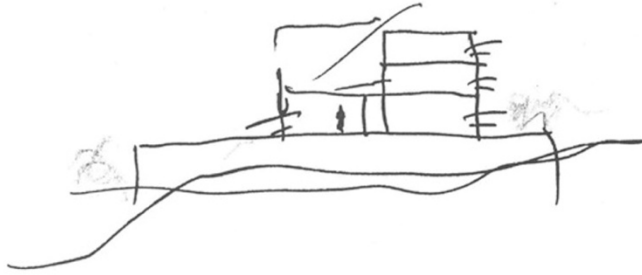


TEXTO

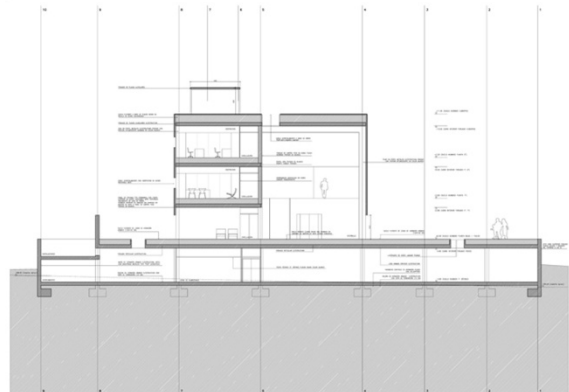
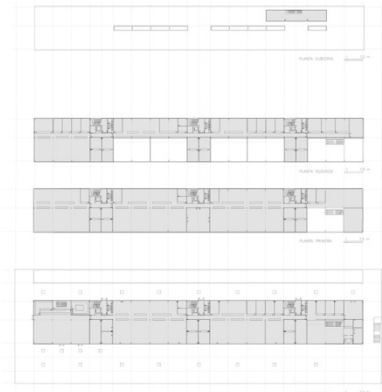
Sobre un solar alargado de 40×8,5 m, que permite una altura máxima de 7 plantas, se edifica todo él como un volumen completo. Se decide construir un paralelepípedo recto rectangular todo él en piedra. Los gruesos muros alojan armarios contenedores. Las ventanas son dobles. Al interior, acristaladas. Al exterior, como punto más singular, se hacen contraventanas en piedra y se regula la cantidad de luz que entra en las estancias. Cuando todas las contraventanas están cerradas, el paralelepípedo aparece como una sólida caja pétrea. Se llega al extremo de hacer también la azotea en piedra creando un interesante belvedere sobre la ciudad y el mar. Se materializa así la idea de la caja de piedra

Oficinas Principales SM en Madrid, 2003

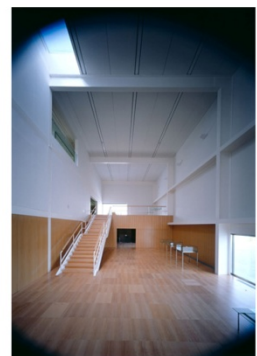
IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

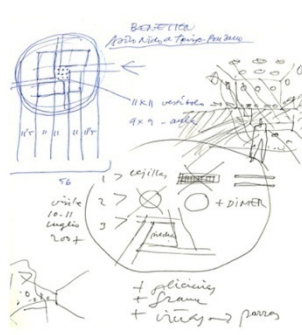
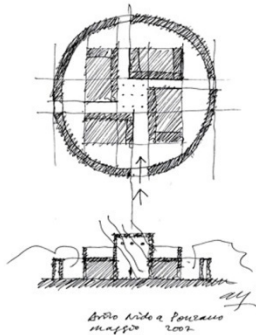
Como un gigante de acero tumbado. Como un tren, como un barco. Un edificio de piel metálica al borde de la carretera.

La sede de las oficinas centrales del Grupo SM responde bien al lugar en el que se encuentra, utiliza las técnicas más actuales de construcción y manifiesta la voluntad de permanecer en el tiempo.

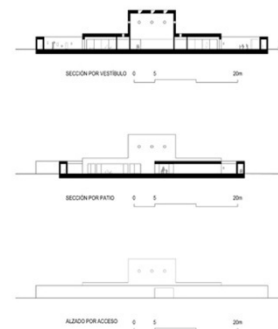
Su situación en primera línea frente a la carretera y paralela a ella lleva a un esquema lineal que por otra parte da una muy buena respuesta a la función de unas oficinas que además puede tener futuras ampliaciones. El edificio adapta sus fachadas, con diferentes tipos de huecos, para atrapar la luz necesaria. A oeste abre un gran ojo que enmarca el bellissimo paisaje de la sierra madrileña. Constructivamente se hace un gran podio de hormigón con elementos de servicio sobre el que se levanta una estructura metálica bien ordenada cuyo cerramiento final es de paneles de acero inoxidable: una caja ligera, metálica, tectónica, posada sobre una caja pesante, pétreo, estereotómica

Guarderia Bennetton en Treviso, 2007

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

UNA CAJA ABIERTA AL CIELO

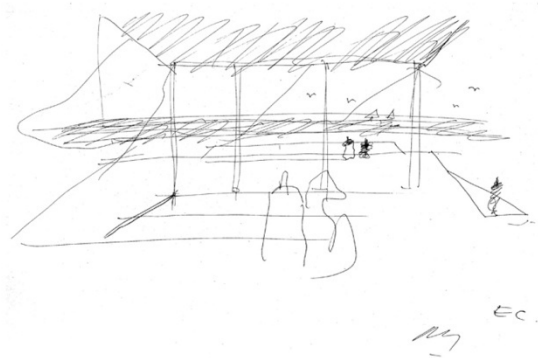
Construimos una caja cuadrada formada por nueve cuadrados. El central emerge para tomar la luz de lo alto del vestibulo. En los circundantes se organizan las aulas. Se inscribe en una caja circular mayor conformada por muros circulares dobles. Una caja abierta al cielo que forma cuatro patios que sugieren los cuatro elementos: aire, tierra, fuego, agua.

El espacio entre los muros perimetrales sirve de lugar "secreto" para los niños. El espacio de los patios, tensados entre la curva y la recta, se muestra especialmente interesante. El espacio central, más alto y con la luz de lo alto, recuerda a un hamman por la manera en que recoge la luz del sol a través de nueve perforaciones en el techo y tres más en cada una de sus cuatro fachadas.

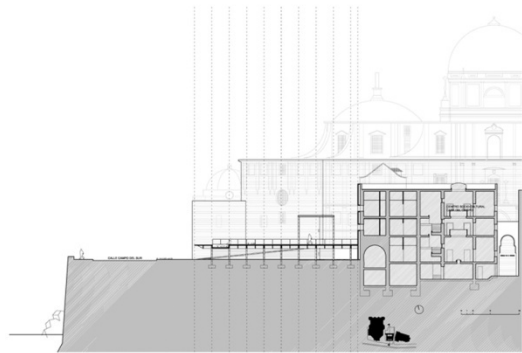
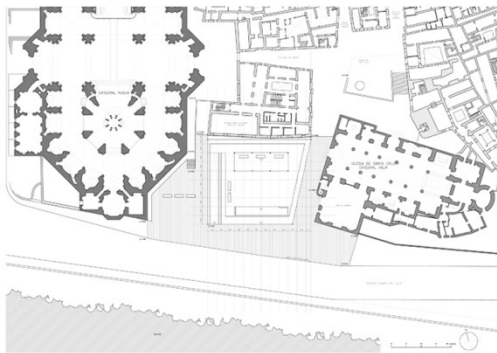
Los niños han entendido bien el edificio, y han llegado a publicar un libro con sus expresiones. Y son felices allí

Entre Catedrales en Cádiz, 2009

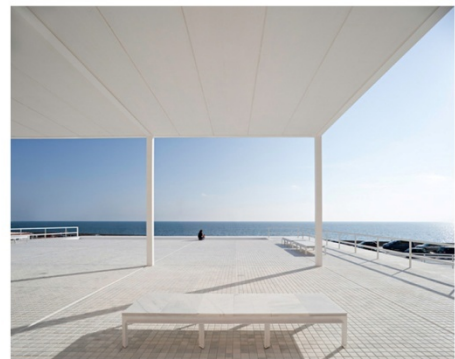
IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

El proyecto "Entre Catedrales" trata de crear una pieza capaz de poner en valor el lugar más significativo de la historia de Cádiz, la ciudad más antigua de occidente: el espacio vacío entre la Catedral Nueva y la Catedral Vieja, frente al mar.

Los objetivos son los de cubrir y proteger la excavación arqueológica, Además, queríamos que ese plano sirviera de base para un espacio de estancia pública frente al mar, con una altura tal que la visión sea limpia, sin ver los coches que pasan por la vía de circunvalación.

Se concibe como una blanca plataforma ligera, posada sobre la excavación, como de puntillas, a la que se accede por una rampa lateral. Sobre ese plano se construye un umbráculo que nos proteja del sol y de la lluvia.

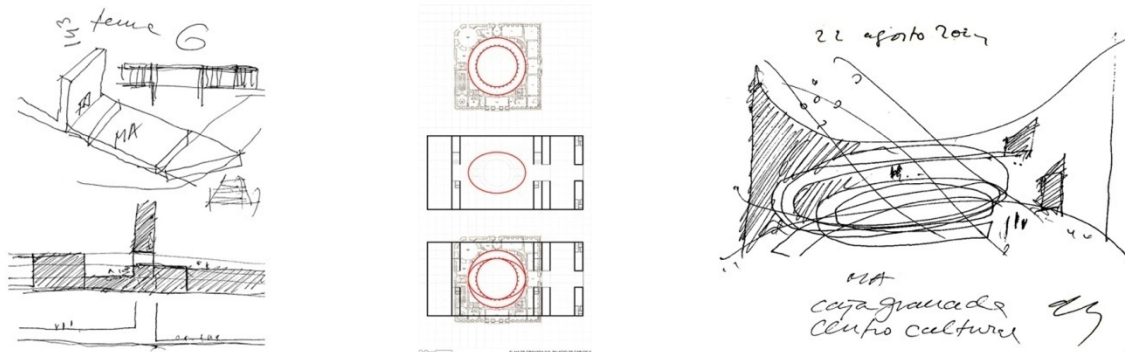
Todo construido como si de una construcción naval se tratara, todo pintado de blanco para acentuar su liviandad. La zona transitable se alfombra con mármol blanco.

En la construcción de la base, la memoria de los barcos. En la del umbráculo, como si de un palio con varales se tratara, la memoria de un paso.

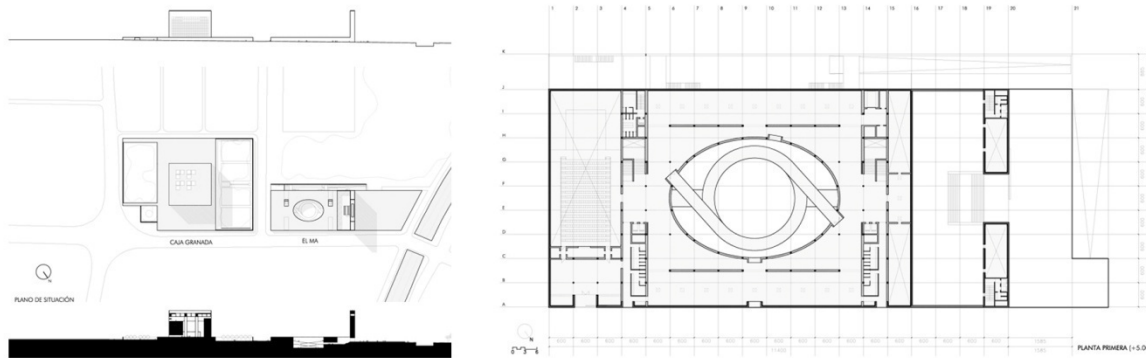
Queríamos hacer una pieza de arquitectura bellísima, capaz de poner en valor ese lugar maravilloso, capaz de permanecer en la memoria de Cádiz

Museo de la Memoria de Andalucía, 2009

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

TRANSMISIÓN DEL MENSAJE

Queríamos hacer "el más hermoso edificio" para el Museo de la Memoria de Andalucía en Granada. El MA. Un Museo que quiere transmitir toda la Historia de Andalucía. Ya en tiempos de los romanos, Estrabón describía a los habitantes de Andalucía como "los más cultos de los iberos, que tienen leyes en verso".

Proyectamos para sede del MA un edificio en continuidad con la Sede Central de CAJA GRANADA que terminamos en 2001. Proponemos un edificio podio de 60x120 m con tres plantas de altura, de manera que su plano superior coincida con el podio del edificio principal de CAJA GRANADA. Y también se alinean sus fachadas. Se organiza todo alrededor de un patio central de traza elíptica en el que se desarrollan unas rampas helicoidales que conectan los tres niveles y crean una tensión espacial de gran interés. Las dimensiones del patio elíptico se toman prestadas del patio del Palacio de Carlos V en la Alhambra.

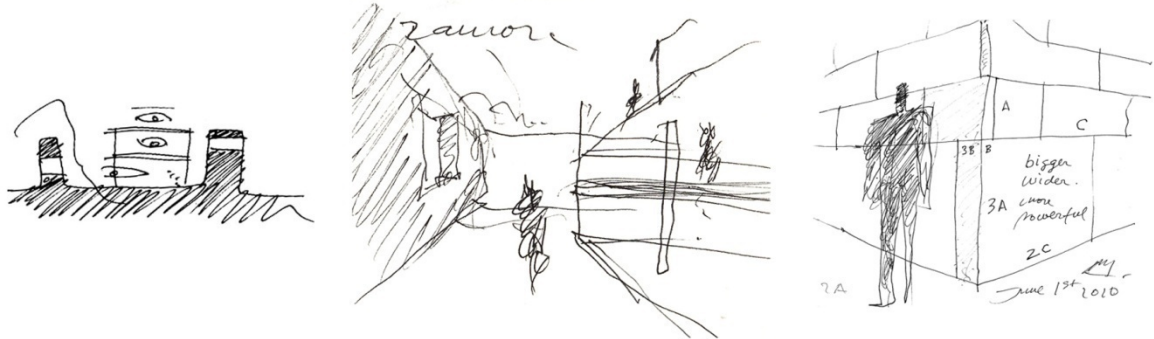
Y como remate, como si de una Puerta de la Ciudad se tratara, emerge una fuerte pieza vertical de la misma altura y anchura que el edificio principal de CAJA GRANADA. Aparece así frente a la autopista de circunvalación de Granada como una gran fachada pantalla capaz de transmitir mensajes a través de grandes pantallas de plasma que la cubrirán por entero. Como Picadilly Circus en Londres o Times Square en Nueva York.

Y para rematar la operación, una gran plataforma horizontal hasta el río, la CAMPA del MA, que servirá como espacio público de referencia en aquella zona nueva de la ciudad de Granada.

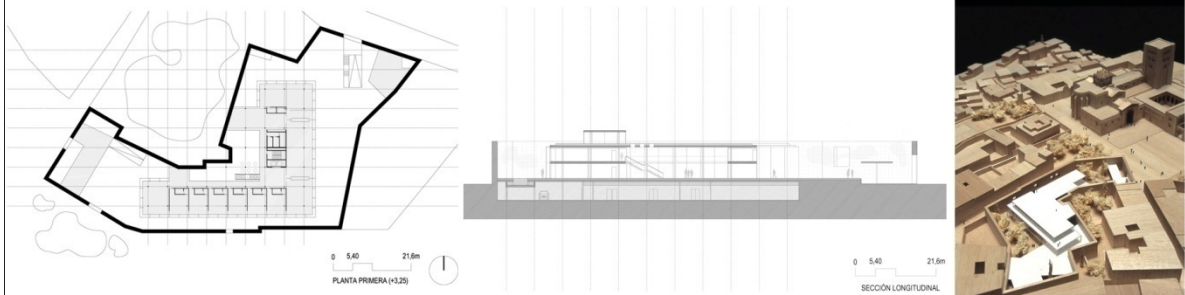
El nuevo edificio, silencioso en sus formas, es clamoroso en sus elementos de transmisión de mensajes de un nuevo milenio en el que ya estamos inmersos

Oficinas de la Junta de León, 2011

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

HORTUS CONCLUSUS

Levantamos unos altos muros de piedra, de la misma piedra que la catedral de Zamora, siguiendo las trazas de las tapias que circundan el solar sobre el que trabajamos como una caja abierta al cielo. Conseguimos así un jardín secreto en el que conservamos y plantamos árboles frondosos y plantas aromáticas.

Y en los muros de piedra abrimos huecos que enmarcan desde dentro la catedral, el paisaje y los edificios circundantes. Y en ese jardín frondoso construimos una caja de vidrio transparente que hará que parezca que se está trabajando dentro de ese jardín.

Para el muro de piedra se estudian calidades y despieces en los que la piedra se muestre, como en la CATEDRAL, con toda su fuerza. La misma piedra en grandes dimensiones y con grandes espesores que acentúen la fuerza de la propuesta.

Para el edificio propiamente dicho se prevé una fachada acristalada, perfectamente controlada, con la máxima sencillez en su sistema constructivo. Una fachada que actúa de manera activa desde el punto de vista climático, que es capaz de guardar el calor en invierno (efecto INVERNADERO) y a la vez capaz de expulsar el calor y proteger el edificio en verano (fachada VENTILADA).

Es una caja pétreica abierta al cielo que recoge una caja cristalina y que la protege y atempera zambulléndola en un jardín maravilloso

EDIFICIOS RESIDENCIALES

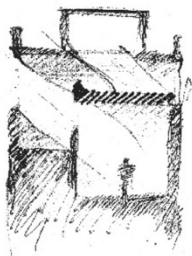
Tabla resumen:

AÑO	PROYECTO	LUGAR	IDEA	CT	LUZ	MATERIAL	MEDIDAS	ESTEREOTÓMICO /TECTÓNICO	HISTORIA	BELLEZA
2014	CASA DEL INFINITO	Zahara (Cádiz)	Plano horizontal de arena, para extasiarse ante el mar	Sí		Piedra lumaquela. Vidrio opaco blanco.	Caja de 20x12m y dos plantas. Plataforma de piedra de 20x40m			
2013	TORRE ALMINAR	Dubai	Prisma blanco traslúcido. Terrazas "jaimas"	No	Sólida cuando no hay cerramiento traslúcido, difusa si lo hay	Fachada vidrio traslúcido. Interior, grandes vidrios.	Profundidades: Terraza 2,5m; Dormitorios 5m; Servicios 2m; Circulaciones 1,5m. Transversal 6m;3m para dormitorios	-	Un gran alminar	la torre más bonita del mundo, utilizando la razón como principal instrumento.
2012	ANEXO A LA CASA TUREGANO	Madrid	Pequeña caja blanca	Sí	Horizontal en testeros. Vertical en lucernario. Contrapunto.	Mismos acabados que la Casa Turegano	10x5x3m	-	Continuidad con Casa Turegano	-
2011	VIVIENDAS PARA JÓVENES	Córdoba	El huevo de Colón	No		Cerámica blanca reforzada con fibra de vidrio	Habitáculos de 4x10m			
2009	CASA RUFO	Toledo	Horizonte lejano. Podio + Palio. Perforación de Patios	Sí. SW		Hormigón. Vidrio.	Podio longitudinal de 6m de anchura y 3m de altura.	Arquitectura tectónica sobre arquitectura estereotómica.		
2008	CASA OLNICK SPANU	Garrison (New York)	Plataforma que subraya el paisaje	Sí. SW		Paredes de hormigón. Suelo de travertino. Pilares de acero. Vidrio transparente.	122pies largo x 54 pies de ancho x 12 pies de alto. Cubierta de 100pies de largo x 40 pies de ancho. Caja de vidrio de 94pies de largo x 25pies de ancho.	La pieza tectónica sobre la pieza estereotómica.	Farnsworth	
2008	CASA MOLINER	Zaragoza	Casa para soñar, vivir, morir	Sí. SW	Luz difusa en biblioteca.	Suelo y paredes de hormigón (blanco). Grandes vidrios traslúcidos		La cueva y la cabaña.		
2007	VIVIENDAS EN PLAZA FALLA.	Cádiz	Completar el espacio entre tres edificios públicos, con fachada acorde.	No		Contraventanas de mármol blanco de Macael, de una pieza. Igual que zócalo. Fachada enfoscada en blanco.	Huecos verticales para acentuar la verticalidad.			
2005	CASA DBJC	Conil (Cádiz)	Espacios horizontales	Sí	Todo abierto y cubierto, como una gran sombra	Losas de hormigón Vidrio. Pilares metálicos blancos. Suelo piedra caliza				
2005	CASA CHAPOUTO T	Essaouira	La casa de la sombra. La casa de los patios.	No			Losas de hormigón blanco de 12m de largo. Trama pilares cilíndricos de 6x6m.			Panorámicas de gran belleza
2005	CASA GUERRERO	Vejer (Cádiz)	Penumbra luminosa construida	Sí SW	Casas llena de luz y de sombra bien acordadas.		Tapias de 8m de alto. Rectángulo de 33x18m. Banda central cubierta de 9x18m Cuadrado central 9x9 levantado hasta 8m de altura.			
2001	CASA MERIGÓ		División padres/hijos en dos bloques alrededor de un patio	No		Hormigón visto y vidrio. Arriba dos cajas muy cerradas con paneles de chapa de acero inoxidable mate				
2000	CASA ASECIO	Chiclana (Cádiz)	Concatenación de espacios doble altura en diagonal.	Sí	Luz diagonal	Luz, material principal. Acabados blancos.	Cuadrado dividido en cuatro partes.			

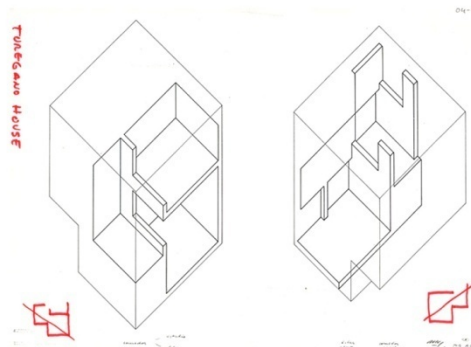
AÑO	PROYECTO	LUGAR	IDEA	CT	LUZ	MATERIAL	MEDIDAS	ESTEREOTÓMICO /TECTÓNICO	HISTORIA	BELLEZA
2000	CASA DE BLAS	Sevilla La Nueva (Madrid)	Caja tectónica sobre caja estereotómica	Sí SW		Caja de hormigón. Caja de vidrio. Palio acero pintado de blanco.				
1999	CASA PINO	-	Casa pequeña con espacios articulados para parecer grande	No	Luz diagonal		Solar 12x8m. Banda edificación solo 4x8m en centro.			
1997	CASA TOM FORD	-	Cuatro cajas tensadas por la luz.	No	Luz diagonal. Luz horizontal. Luz vertical.	Adobe				
1995	VIVIENDA SOCIAL	Ibiza	Sentido común, sencillez ct.	No	Luz diagonal		90m2 útiles.			
1992	4 VILLAS	Argel	Trabajo espacial de Turegano.	Sí	Luz diagonal					
1992	CASA GASPAR	Vejer (Cádiz)	Hortus conclusus	Sí SW	Luz horizontal y continua	Color blanco.	Patio 18x18m. Tapias 3,5m de altura. División en tres partes iguales. La cubierta del espacio central 4,5m altura			
1992	CASA JANUS	Reggio Emilia (Italia)	Espacio diagonal con luz diagonal	No	Luz diagonal		Dos espacios a doble altura conectados de misma dimensión en planta y sección.			Concurso internacional: la casa más bella del mundo.
1991	CASA GARCÍA MARCOS	Valdemoro (Madrid)	Caja abierta al cielo más prisma blanco	Sí	Luz diagonal Luz horizontal		Solar de 15x21m Prisma rectangular de base 8x14m			
1990	CASA DALMAU	Burgos	Base estereotómica más elemento tectónico	No		Caja estereotómica de piedra. Elemento tectónico acero y vidrio.				
1988	CASA TUREGANO	Pozuelo (Madrid)	Cabaña blanca y cúbica	Sí SW	Luz diagonal	Color blanco				
1988	VIVIENDA SOCIAL "LA VIÑA"	Madrid	Espacio unitario continuo	Sí	Luz horizontal					

Casa Turégano, Madrid, 1988

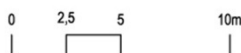
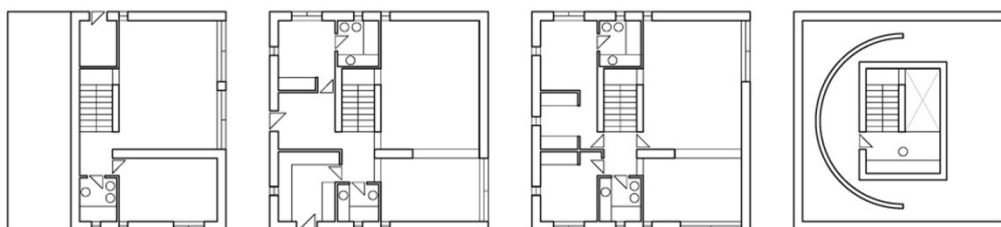
IDEA



March 77. 88



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA

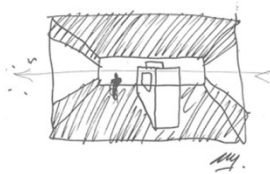
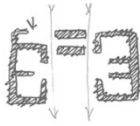


TEXTO

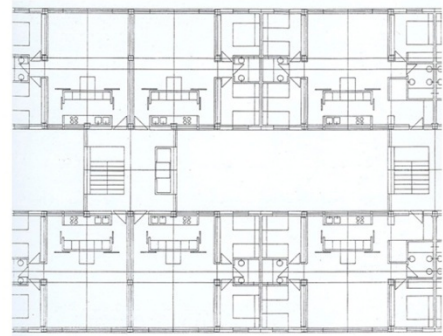
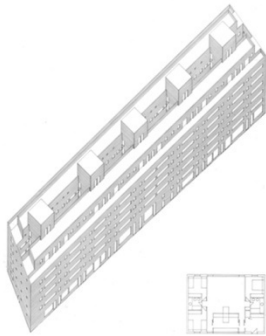
La casa fue el resultado de un concurso convocado por los propietarios entre sus amigos arquitectos. La situación topográfica, a media ladera, el cumplimiento riguroso de las ordenanzas y la máxima economía se resolvieron positivamente en una blanca y cúbica "cabaña" de dimensiones 10 x 10 x 10 m. El cubo blanco se divide en dos: la mitad norte, con la zona servidora, y la mitad sur, con los espacios servidos. La primera incluye una franja central con baños, aseos, y escaleras. Los dormitorios y la cocina dan directamente a norte. En la mitad servida se sitúan los espacios de estar y comedor, con doble altura, y el estudio en la parte más alta. El estudio se vuelca sobre el comedor y éste sobre el estar produciendo un espacio diagonal de triple altura. El carácter cúbico de esta blanca cabaña, es acentuado por la tensión de los acristalamientos enrasados con la fachada, y por el color blanco con que todo se resuelve en ella. La Luz, tema central de esta casa, en su recorrido este-sur-oeste, va siendo recogida, atrapada, por ventanales y rajas, convirtiéndose, en su movimiento, en protagonista espacial de este proyecto. Se trata de un espacio diagonal atravesado por una luz diagonal

Vivienda Social La Viña, Madrid, 1988

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



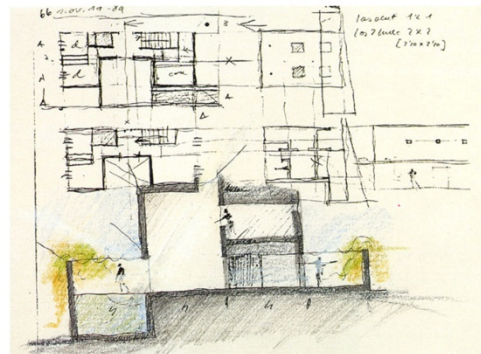
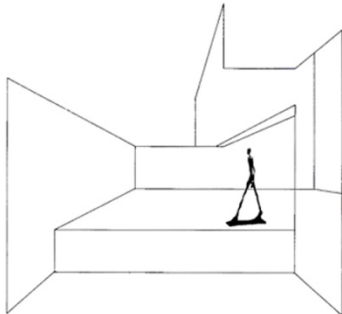
TEXTO

Se proyectan estas viviendas sociales, mínimas en superficie, apiladas en seis plantas, cumpliendo toda la normativa vigente, situadas en un borde lineal que se abre hacia el oeste sobre la panorámica de Madrid.

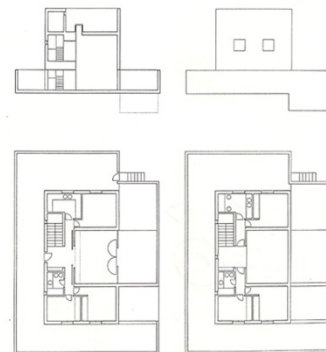
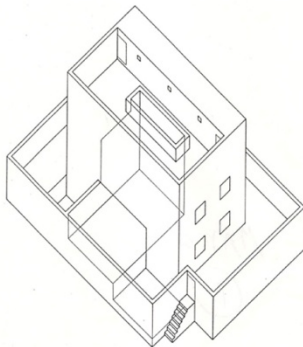
Se resuelven como un espacio unitario continuo, espacio horizontal con luz horizontal, entre dos fachadas paralelas enfrentadas, una al paisaje, o a la calle, y otra al patio. Abiertas de lado a lado y traspasadas por la Luz y por el Aire. Techo y suelo, plano superior y plano inferior, continuos. Luz horizontal tensando el Espacio horizontal. La cocina, el Hogar, en el centro, presidiendo el espacio sin cortarlo. Y a ambos lados, cuatro piezas articuladas dos a dos con los servicios, marcando el eje transversal. El mecanismo geométrico de la doble axialidad, subraya la claridad del espacio controlado. Tres de las piezas son dormitorios, y la cuarta es la conexión con el exterior, con los núcleos de comunicación vertical. Esencial, racional, elemental y eficaz. Como sacado de un manual. Casi anónimas. Casi sin firma de arquitecto. Casi sin Arquitectura. Con casi nada. Esencial. Más con menos

Casa García-Marcos, Madrid, 1991

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

Una vivienda unifamiliar en una urbanización convencional en las afueras de Valdemoro – Madrid. La parcela es de 15 x 21 m, en esquina y con dos fachadas a la calle.

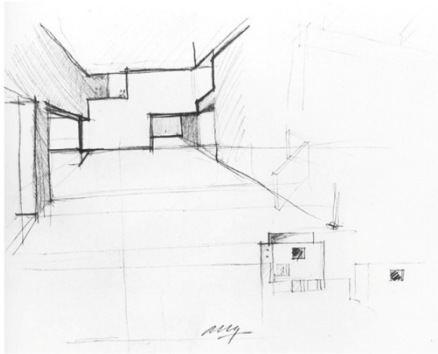
Se cerca el solar con tapias, como una caja abierta hacia el cielo. En el centro, cumpliendo con los retranqueos establecidos, se coloca un prisma blanco rectangular de base 8 x 14 m.

Se ordena esta caja con un espacio central convergente de doble altura que es atravesado diagonalmente por la Luz. Luz vertical a través de un lucernario en el techo que va de lado a lado. Luz horizontal abajo a través del gran ventanal que, también, va de lado a lado.

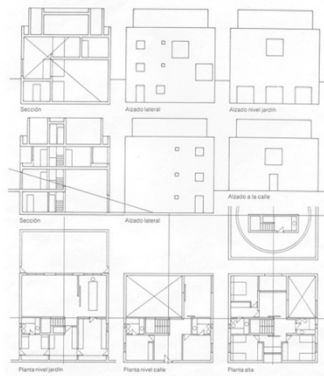
De este modo, una pequeña y sencilla casa cerrada, a través de la Luz y la Proporción, se convierte en una casa grande y abierta donde, con casi nada, todo es posible. "Une boîte à miracles"

Cuatro villas en Argiers, 1992

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



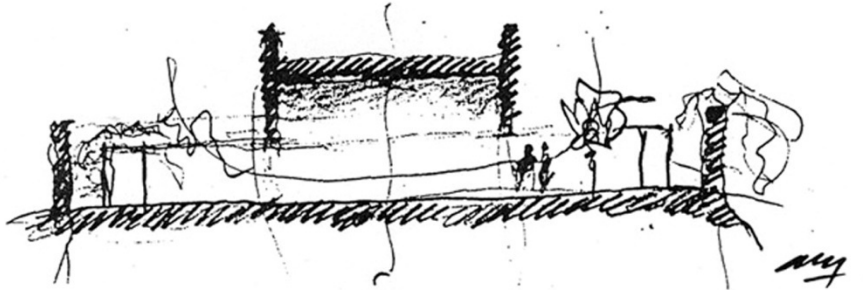
TEXTO

Había que construir 4 nuevas viviendas para el personal de la Embajada de España en Argel. El emplazamiento es parte del jardín de la Residencia del embajador, en una franja alargada de terreno, a la entrada, en la cota más baja. Las características decisivas para la elección de la tipología a desarrollar fueron: la fuerte pendiente del pequeño terreno, y la abundante vegetación existente. Se proponen unas edificaciones aisladas, con desarrollo vertical, con acceso por la planta intermedia. La planta baja, a nivel del jardín, contiene los espacios mayores de salón, que tienen su continuidad con el patio cerrado por las tapias. La planta alta aloja la zona de dormitorios de la familia, y se plantea el uso de la azotea-terraza que, en este nivel alto, goza de unas vistas privilegiadas sobre la bellísima bahía argelina.

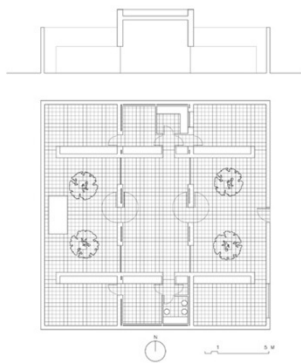
El espacio central, siguiendo el trabajo espacial de la Casa Turégano, adopta algunos cambios en la colocación de los huecos de ventana, proponiendo un espacio diagonal tensado por la luz diagonal

Casa Gaspar en Cádiz, 1992

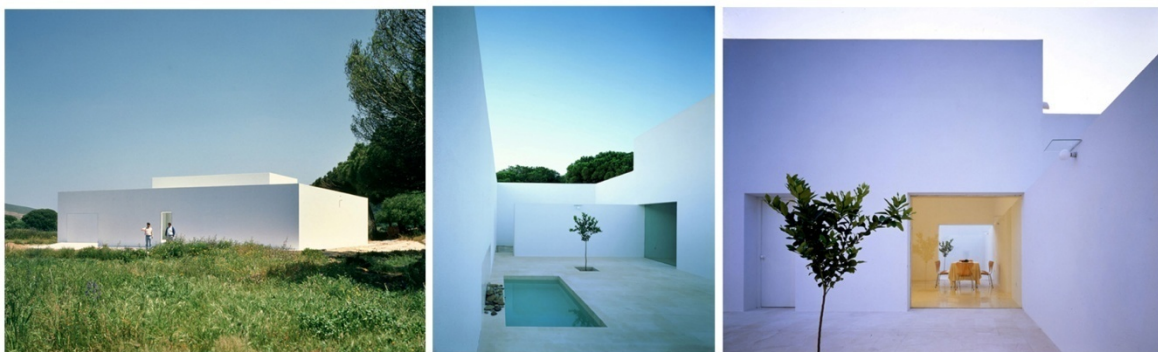
IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA

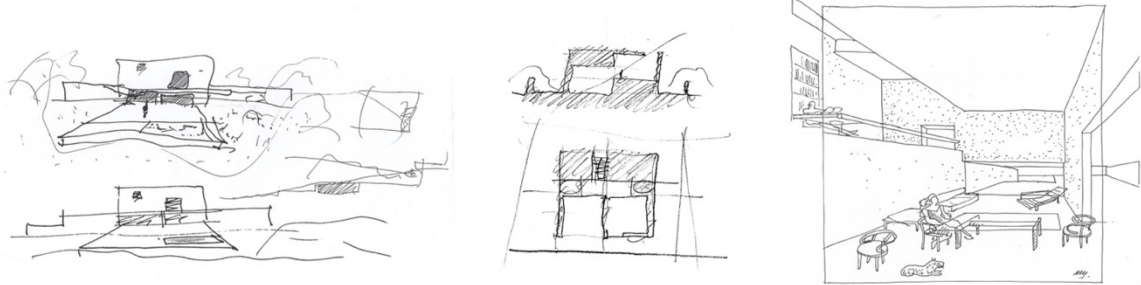


TEXTO

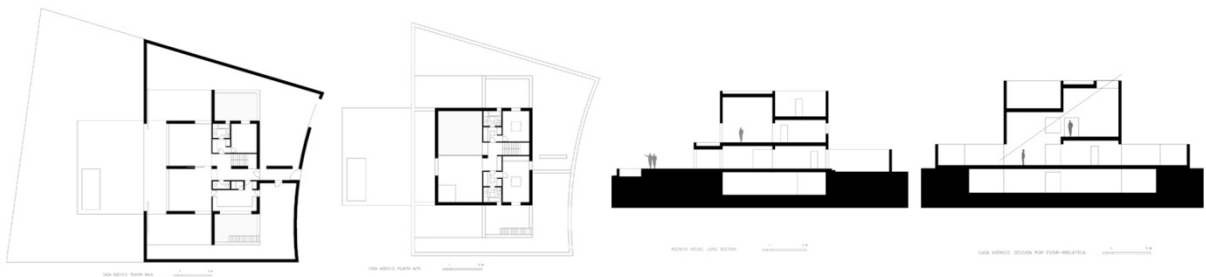
Había una clara voluntad del cliente de una independencia total. Se decidió entonces crear un recinto cerrado, un "hortus conclusus". Se parte de un cuadrado de 18 x 18 m definido por cuatro tapias de 3,5 m de altura, que se divide en tres partes iguales. Se cubre sólo la parte central. Dividido transversalmente en tres partes de proporciones A, 2A, A por dos tapias bajas de 2 m de altura, se incluyen en los costados las piezas servidoras. La cubierta del espacio central se hace más alta, de 4,5 m. En los puntos de intersección de las tapias bajas con los muros altos, se abren cuatro huecos de 2 x 2 m que se acristalan directamente. A través de esos cuatro huecos se expande el plano horizontal del suelo de piedra, consiguiendo así una eficaz continuidad interior-exterior. El color blanco en todos los paramentos contribuye a la claridad y continuidad de esta arquitectura. La doble simetría de la composición queda patente por la colocación, también simétrica, de los cuatro limoneros, que producen efectos especulares. La Luz en esta casa es horizontal y continua, reflejada en las tapias de los patios orientados a Este-Oeste. En definitiva, se trata de un espacio horizontal, continuo, tensado por la luz horizontal.

Casa Asencio en Cádiz, 2000

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

La luz, la intensa luz de Cádiz, es el material principal con el que se levanta esta casa, que es un espacio diagonal atravesado por la luz diagonal.

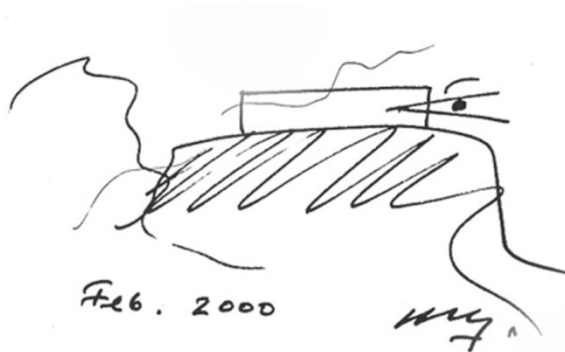
La planta es un cuadrado dividido en dos mitades, o mejor todavía, en cuatro partes iguales. La mitad delantera aloja los espacios comunes de estar, comedor y biblioteca. La mitad posterior, además de las circulaciones verticales, los espacios más privados: los dormitorios y los servicios. Ordenado de manera elemental.

La sección es una concatenación de espacios de doble altura en diagonal.

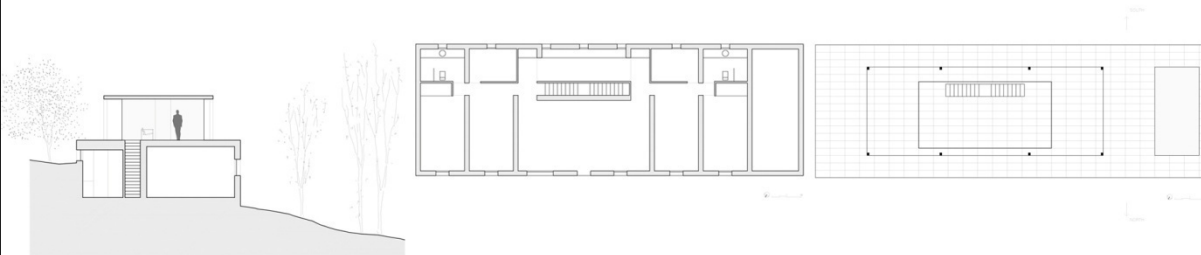
La construcción es sencilla, y acabada en blanco como todas las casas andaluzas de allí. Parecería que la casa hubiera estado allí toda la vida. Es en su interior donde se descubre el juego secreto de la luz y la sombra, del espacio y del tiempo. Tan sencillo como preciso

Casa de Blas en Madrid, 2000

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



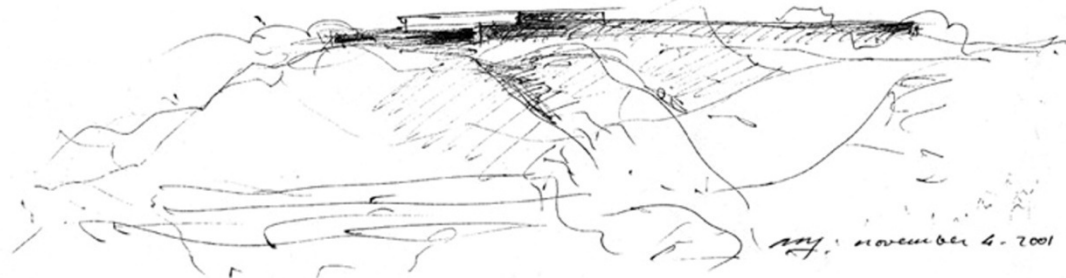
TEXTO

Esta casa es una respuesta al lugar en el que se asienta. En lo alto de una colina al suroeste de Madrid con espléndidas vistas al norte, a la sierra. Se crea una plataforma sobre la que aposentarse, construyéndose un cajón de hormigón, a modo de podio, sobre el que se coloca una caja transparente de vidrio cubierta delicadamente con una ligera y sencilla estructura de acero pintada de blanco.

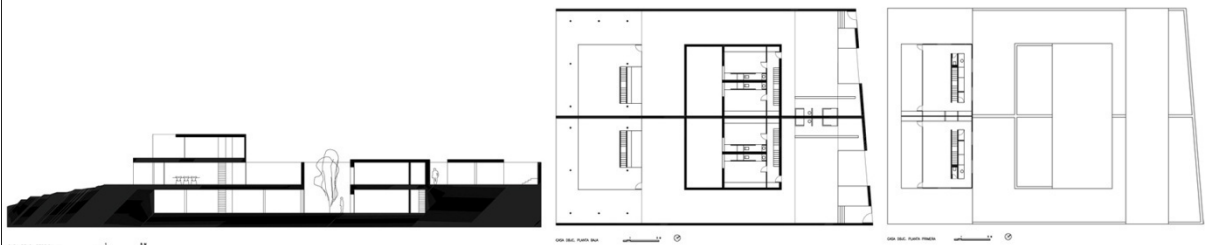
La caja de hormigón enraizada en la tierra acoge un programa de vivienda con un esquema claro de banda de servicios atrás y espacios servidos delante. En su interior se abren huecos cuadrados que enmarcan el paisaje que así parece que se aleja. La caja de vidrio, sobre la plataforma, es un mirador al que se sube desde la casa. Dentro, el paisaje queda subrayado, y parece entonces que se acerca al espectador. La caja de vidrio sin carpintería bajo la estructura metálica, se acerca casi al borde a la fachada norte y se remete de la fachada sur para estar en sombra. Abajo, la cueva como espacio para el refugio. Arriba la cabaña, la urna, como espacio para la contemplación de la naturaleza. La composición de los soportes, con una doble simetría, colabora a dar un carácter estático, sereno a la casa. Quiere esta casa ser una traducción literal de la idea de la caja tectónica sobre la caja estereotómica. Como una destilación de lo más esencial de la arquitectura. Una vez más el más con menos

Casa DBJC en Cádiz, 2005

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

Una casa frente al mar, en primera línea de la playa de Roche en Conil, Cádiz.

Construimos unos espacios que, pegados a la tierra, muy horizontales, quieren casi desaparecer. Delimitamos el lugar con tapias blancas bajas sobre las que nos asentamos intentando fundirnos con el sitio.

Creamos tres bandas cubiertas con losas de hormigón que van de lado a lado paralelas al mar y a la calle. En la primera, la más cercana a la calle, hay elementos de servicio. En la segunda, dormitorios arriba y abajo. En la última, la más próxima al mar, la estancia principal.

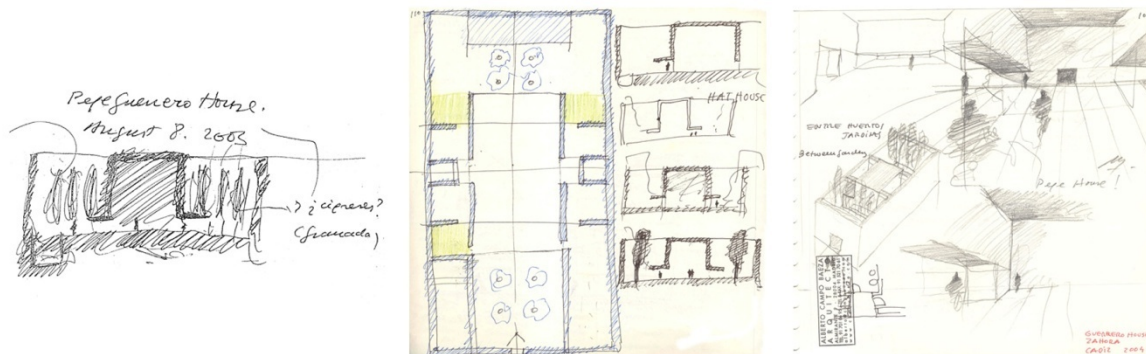
Todo abierto, a veces acristalado para protegernos del viento. Todo soportado con una trama de pilares metálicos blancos. Todo el suelo continuo en piedra caliza clara.

Sobre la banda más cercana al mar, en lo más alto, una azotea cerrada con biombos de madera.

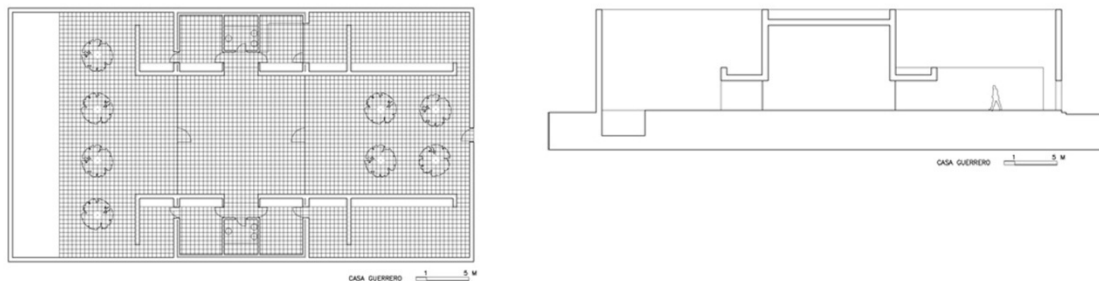
Todo abierto y cubierto, como una gran sombra

Casa Guerrero en Cádiz, 2005

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

Construir una casa llena de luz y de sombra bien acordadas.

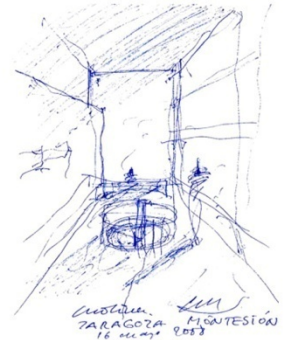
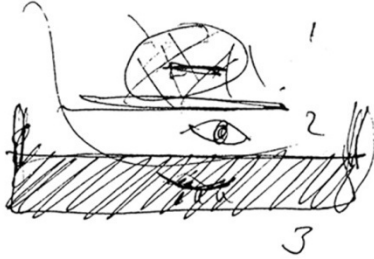
Construimos unas tapias muy altas, de 8 metros, sobre un rectángulo de 33×18 metros del que cubrimos la banda central de 9×18 metros. Levantamos el techo del cuadrado central de 9×9 hasta alcanzar la altura de 8 metros de las tapias. Para llenar ese espacio central de sombra abrimos sus dos costados delante y detrás creando unos porches de 3 metros de profundidad, que protegen estos huecos del sol y atemperan la luz. A ambos lados, dormitorios y baños.

En el patio de delante, el de entrada a la casa, cuatro naranjos marcan el centro y el eje principal, flanqueados por tapias bajas que esconden zonas de servicio. En el patio posterior, otros cuatro naranjos alineados. Y al final, excavada en la tierra, una alberca con agua de lado a lado.

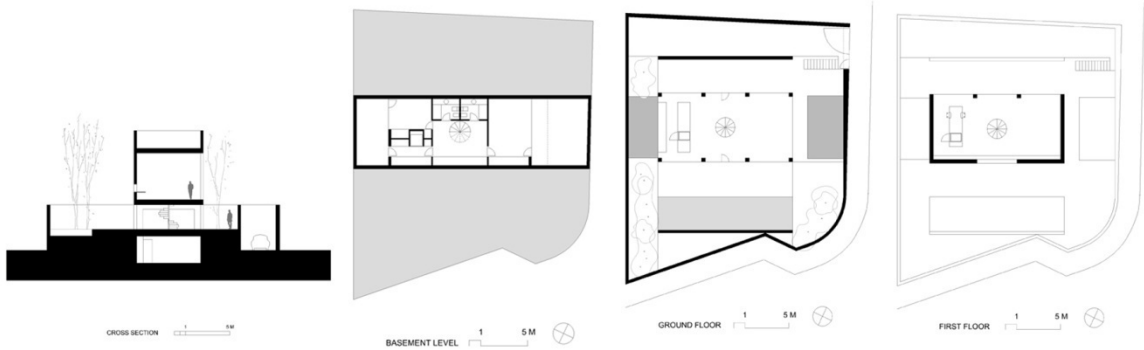
Una casa que es una penumbra luminosa construida.

Casa Moliner en Zaragoza, 2008

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

Levantar una casa para un poeta. Hacer una casa para soñar, vivir, morir. Para leer, escribir, pensar. Levantamos unas tapias blancas para conseguir una caja abierta al cielo. Como un jardín desnudo y metafísico con árboles frondosos.

Y flotando en el centro, una caja con tres niveles. El más alto para soñar. El del jardín para vivir. El más profundo para dormir.

Para soñar en lo más alto creamos como una nube. Una biblioteca de doble altura con un gran ventanal traslúcido. Con luz de norte para leer y escribir, para pensar y sentir.

Para vivir, el jardín con luz del sur, del sol. Una estancia que es todo jardín, con paredes transparentes que ponen en continuidad el dentro y el fuera.

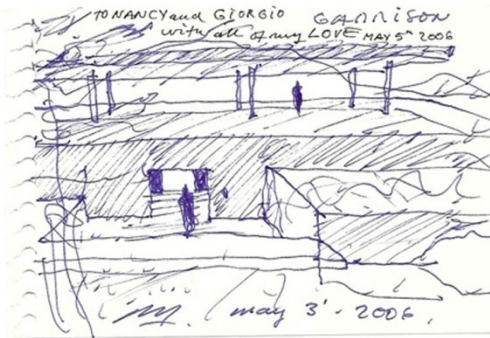
Y para dormir ¿morir? Lo más hondo. Los dormitorios, abajo, como en una cueva.

Una vez más la cueva y la cabaña.

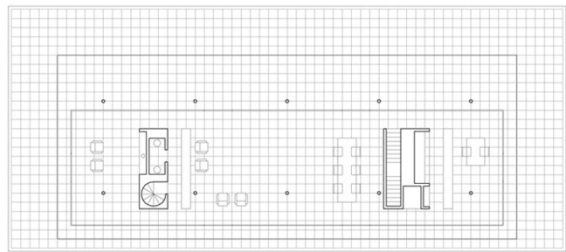
Soñar, vivir, morir. La casa del poeta.

Casa Olnick Spanu en NY, 2008

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA

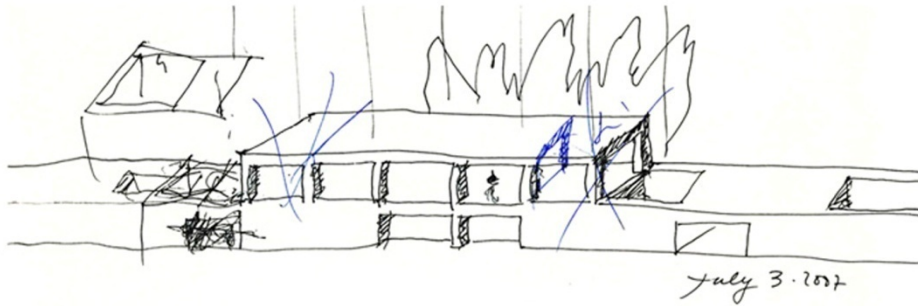


TEXTO

En un lugar de profunda calma donde tras un día de lluvia y niebla, una intensa luz se refleja en la quietud del espejo de las profundas aguas del majestuoso río Hudson. Un lugar donde los atardeceres son de mil colores cuando el agua se rompe en mil reflejos. Un lugar donde el aire es limpio y calmado y templado. Un lugar que se diría que está muy cerca del cielo. En este impresionante lugar, decidimos establecer un plano, una plataforma, que subrayando el paisaje que aparece frente a nosotros, intentara realzar el paisaje. Construimos una gran caja de 122 pies de largo por 54 pies de ancho por 12 pies de alto. Con recias paredes de hormigón que acentúan su relación con la tierra. La cubierta de esta caja es plana y de piedra, travertino, para establecernos sobre ella. Y para protegernos del sol y de la lluvia, levantamos sobre el plano de piedra una cubierta ligera de 100 pies de largo por 40 pies de ancho a 9 pies de altura sostenida por 10 pilares cilíndricos de acero que se ordenan según una cuadrícula de 20x20 pies. Esta cubierta vuela 10 pies en todos sus bordes. Y para acondicionar ese espacio, lo acristalamos con una caja de vidrio de 94 pies de largo por 25 pies de ancho. Esta caja de vidrio acoge en su interior los pilares de atrás y deja fuera los de delante, para acentuar más la transparencia. Esta construcción sobre la plataforma asemeja una gran mesa con 10 patas. Se crean en ella tres áreas divididas por dos cajas blancas en el interior que no llegan al techo y que contienen escaleras y servicios. El espacio central es el estar y el comedor con una gran mesa blanca. A un lado, más cerca de la piscina está la cocina y al otro lado, a modo de pensatío, la zona de chimenea. Y dentro de la caja de hormigón, dormitorios y baños. En su vestíbulo central conectando la entrada principal y la salida directa al jardín se crea una Galería donde se exponen, al igual que en las otras áreas de la casa, piezas de arte contemporáneo italiano, de Arte Povera. En definitiva, una vez más, la cabaña sobre la cueva. La pieza tectónica sobre la pieza estereotómica.

Casa Rufo en Toledo, 2009

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

Se trata de levantar una casa en lo alto de una loma, a las afueras de Toledo. La loma está orientada a suroeste y tiene unas vistas muy interesantes de horizonte lejano, al noroeste, que alcanzan hasta las montañas de Gredos. La parcela tiene unas dimensiones de 60x40 y un desnivel de unos 10 metros. En todo lo alto, establecemos un podio longitudinal de 6 metros de anchura y 3 metros de altura, de lado a lado, tan largo como lo es la parcela. En el interior de esta larga caja se desarrollan todas las funciones de la casa. Esta larga pieza de hormigón crea una larga plataforma horizontal en alto, como si fuera un espigón que subraya el paisaje con enorme fuerza. Esta larga caja de hormigón se perfora y se saja convenientemente creando llenos y vacíos que alojan adecuadamente las funciones pedidas (Patio + patio cubierto, cocina, estar-comedor-vestibulo, dormitorio, patio + patio, dormitorio, garaje, piscina, dormitorio, patio). Y así como el estar-comedor se abre al jardín, los dormitorios se vuelcan a patios que se abren al cielo y al jardín dándoles la conveniente privacidad. En la parte de atrás del estar-comedor se sitúa la escalera que comunica con el plano superior. Sobre el podio y enrasado con él, se construye un palio con diez pilares de hormigón de sección cuadrada que soportan una sencilla cubierta plana. Como si fuera una mesa de diez patas. Bajo esa cubierta y detrás los pilares, una ligera caja de cristal. Para protegernos de las vistas de la casa de atrás, plantamos unos sencillos álamos.

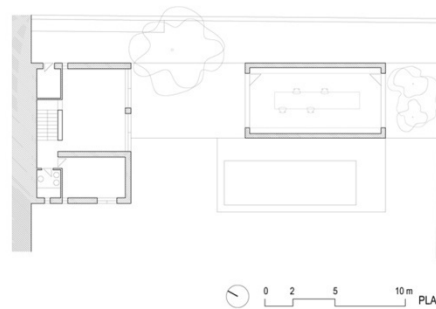
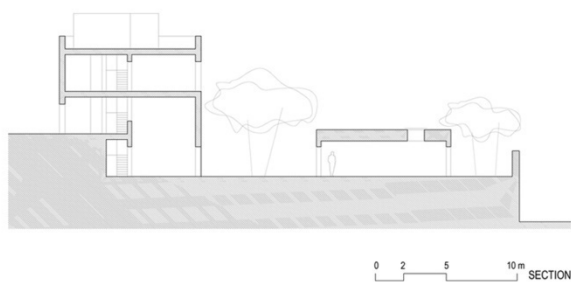
Una vez más el tema de la Cabaña sobre la Cueva. Una vez más el tema de la Arquitectura tectónica sobre la arquitectura estereotómica.

Añadido a la Casa Turégano, 2012

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

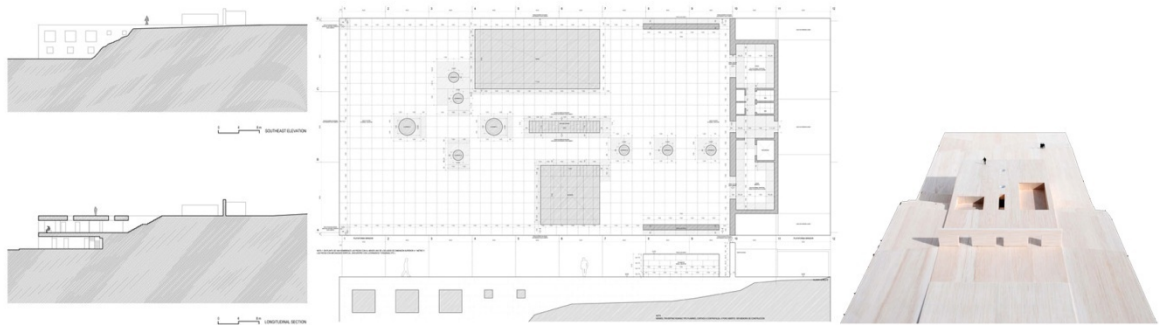
Junto a la “blanca y cúbica cabaña” hemos construido una pequeña caja blanca. Hace tiempo escribí un texto titulado “Cajas, cajitas, cajones”. Y la primera caja-caja que proyecté y construí fue la Casa Turégano, en Pozuelo-Madrid, hace ya casi 25 años. Un cubo blanco de 10x10x10 metros: una “blanca y cúbica cabaña”. Pues ahora, tras ese largo tiempo, para celebrarlo, Roberto Turégano y Alicia Sánchez, que son ya más amigos que clientes, me han pedido que construya esta nueva pieza. Alicia Sánchez es una de las primerísimas actrices de nuestra escena y Roberto Turégano uno de los mejores diseñadores gráficos de España. Pues esta pequeña pieza será su estudio a pie de casa. El resultado es bien sencillo: una cajita de 10x5x3, como si de la cuarta parte de aquel cubo se tratara. La pieza nueva se alinea con la antigua en sus fachadas y su suelo que, con la misma piedra, se pone en continuidad con el de la casa dentro y fuera. Quedan así las dos piezas bien acordadas. La nueva caja blanca abre totalmente sus fachadas cortas quedando todo transparente y continuo. Un lucernario grande circular en el techo pone el contrapunto a la operación espacial.

Casa del Infinito en Cádiz, 2014

IDEA



PROYECTO



OBRA CONSTRUIDA



TEXTO

En un lugar maravilloso que es como un trozo de paraíso terrenal, en Cádiz, levantamos un plano infinito frente al mar infinito, la casa más radical que jamás hemos hecho. Al borde mismo de las aguas del Océano Atlántico, donde el mar une el nuevo y el viejo continente surge una plataforma de piedra. En el lugar por el que cruzaban y cruzan todas las aves que vienen del Mediterráneo a abismarse en el Atlántico. Allí hemos levantado una casa como si de un muelle frente al mar se tratara. Una casa que es un podio coronado por un plano horizontal superior. Sobre ese plano horizontal rotundo, despejado y desnudo, nos situamos frente al horizonte lejano que traza el mar por donde se pone el sol. Un plano horizontal en alto, construido en piedra, en travertino romano, como si fuera de arena, un plano infinito frente al mar infinito. Nada más y nada menos. Para materializar este plano horizontal elevado, que es la estancia principal de la casa, construimos una gran caja de 20 metros de frente y 36 metros de fondo. Y bajo los primeros 12 metros excavamos dos plantas en el sólido capaz de piedra para desarrollar todo el programa de la vivienda. Los romanos estuvieron allí hace un puñado de siglos. Bolonia, las ruinas de las factorías pesqueras romanas donde elaboraban el garum y levantaron algunos templos a sus dioses, está a la vuelta de la esquina. En su honor hemos construido nuestra casa, como una acrópolis en piedra, en travertino romano. Para que esa plataforma tenga más fuerza incorporamos todo el terreno hasta el muro de entrada que nos separa de la calle, también en travertino romano. La entrada a la casa, traspasado este muro, se hará "en trinchera" por unas escaleras excavadas en el plano de la plataforma. Un poeta griego, diría que éste es un verdadero temenos, el lugar donde, según la mitología, los dioses se encuentran con los hombres. Sobre la desnuda plataforma de piedra, tres muros nos guardan la espalda y los costados protegiéndonos del fuerte viento allí dominante. A veces pareciera que alguien allí abriera el odre de los vientos de Eolo. Los mismos vientos que empujaron la embarcación de Ulises en su nostos. Hay un precioso aguafuerte de Rembrandt de 1655, "Cristo presentado al pueblo", que siempre me ha fascinado. Allí Rembrandt traza una línea recta, horizontal. Perfectamente recta y perfectamente horizontal. Es el borde del potente estrado, podio, sobre el que se desarrolla la escena. Allí, como Mies hiciera tantas veces, ha convertido el plano en línea. Estoy seguro de que a Rembrandt, y a Mies, esta nuestra casa podio, todo podio, sólo podio, les gustaría. Y a Adalberto Libera, pues eso fue lo que hizo cuando construyó la Casa Malaparte en Capri. Y a nosotros también. Y cuando desde la playa contemplemos nuestra casa, nos acordaremos de todos ellos. Querriamos que esta casa fuera capaz no sólo de detener el tiempo, sino además de permanecer en la memoria y en el corazón de los hombres. La casa del infinito

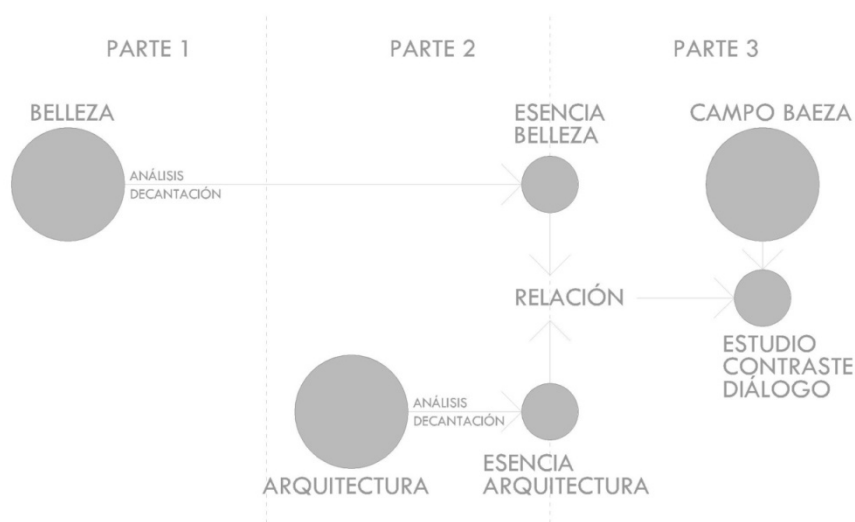
ANEXO IV

**ENTREVISTA A
CAMPO BAEZA**

Madrid, 10 de junio de 2015



RDF. En primer lugar, muchas gracias por atenderme en tu estudio para poder realizar esta entrevista que va a ayudar a completar esta Tesis que tiene por nombre “De la Belleza en la Arquitectura. Diálogo con Campo Baeza”. Me gustaría comenzar comentándote, para centrar la entrevista, como ha sido la metodología, de forma muy breve, en el estudio de la Belleza, ¿Cuál ha sido el procedimiento?.



Esto —se hace un esquema durante la entrevista, imagen anterior- es todo el campo de la Belleza. Yo lo que trato de buscar es una esencia. Esencia siempre con orden hacia la Arquitectura, hacia donde la Tesis está completamente enfocada. La Belleza para cada actividad artística tendría sus matices. Por ello primero trato de buscar una esencia en general. En un segundo paso, veía que la Arquitectura es un campo extensísimo. En la Tesis se trata de buscar, como si fuera teoría de conjuntos, donde se cruzan la Belleza y la Arquitectura. Para esto buscaremos también una esencia de la arquitectura. Esta esencia, y en la Tesis muestro como llego a esta conclusión, se da como la conjunción de espacio, materia y función. La Arquitectura como todo espacio materializado que sirve al hombre.

Esa sería mi definición esencial de la arquitectura. Evidentemente, le faltan, y yo lo reconozco, matices, como puede ser la luz.

En resumen, la clave de la Tesis se encuentra en la conjunción entre la Belleza y la Arquitectura.

¿Dónde entra Campo Baeza en esta Tesis? Primero de todo, lo tengo que reconocer, me ha encantado tu obra desde siempre, y esa afinidad ayuda a tener un mejor conocimiento. Y a través de tus obras y textos busco obtener un diálogo. En la Tesis encuentro unas características que considero esenciales, así como Campo Baeza tiene las suyas. De esta forma es como se genera un diálogo que culmina en unas conclusiones. Esta es la metodología de la Tesis: tender a esencias para simplificar la cantidad de variables.

ACB. Todo esto que me estás explicando me parece muy bien. A mi lo que me parece más difícil de admitir y que me resulta extraño es que sea solo con Campo Baeza. Yo sé que si te digo “pon más arquitectos” te complico la vida. Me parece extraño poner un solo arquitecto para un tema tan genérico, tan abstracto, tan sublime. No sé si habría que buscar un mecanismo, una forma que sea más digerible. Aunque yo encantado de que hables de Campo Baeza.

RDF. En la Tesis no únicamente apareces tú. Aunque sí que es verdad que tus obras y tus escritos sirven de contraste respecto a lo que se estudia en las dos primeras partes. Se investiga además, con respecto a la Belleza, el pensamiento de Mies, de Le Corbusier, es decir, tienes unos buenos compañeros de viaje.

ACB. Bueno, tenemos unos buenos compañeros de viaje.

RDF. Exacto. Tenemos. Mies habla de la Belleza, Le Corbusier habla de la Belleza, Alvar Aalto también. Toda esta parte del movimiento moderno, ¿dónde ha quedado? Ahora se dice: de la Belleza no podemos hablar.

ACB. Además es que son explícitos –Mies, Le Corbusier, etc-. Mi discurso –de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- fue corto, solo pude hablar media hora. Evidentemente cito a los tres y los tres “viejos” son absolutamente explícitos en la manera de defender la belleza como fin de la arquitectura. Y también maestros españoles: Oiza, Carvajal, Sota. Todos ellos han hablado sobre la Belleza.

En otro campo, Shakespeare habla de la Belleza, y tomo los sonetos por hablar de algo muy concreto. Hay una versión de Mujica Láinez, maravillosa, donde cada semana traducía un soneto y lo publicaba en el Sol, en Méjico. Sin embargo ninguno de los traductores lo traducen como Belleza. Hablan de lo bello, lo hermoso. E hice la cosa más lógica, fui al original, de los que tengo cuatro o cinco ejemplares, y en todos ellos aparece la palabra *beauty*, *beauty*, *beauty*. No cambia de palabra. Está hablando sobre la Belleza constantemente y a su vez es tema central.

Hubo una exposición maravillosa en la Biblioteca Nacional de los libros que pertenecieron al Greco, coincidiendo con su centenario. De repente observo que lo que quería ser el Greco era arquitecto, porque tenía varios ejemplares del Vitrubio. Resulta además que el ejemplar del Vitrubio que allí estaba expuesto estaba abierto por una página lleno de notas al margen. Cosa que yo también hago con mis libros. Entonces, de repente, leo y no me lo creo: “la belleza lo abarca todo”

Arquitectos, pintores... para todos es el tema central. Como supongo que ya sabes, definiendo siempre la necesidad de la *utilitas*, la *firmitas* y la *venustas*. Pero para alcanzar la *venustas*, hay que cumplir primero las otras dos.

Muchas gente puede decir: ¿pero qué dice este? –por hablar de la Belleza-. Sin embargo el asunto está muy claro.

RDF. Y sin embargo, no esta tan claro...

ACB. Eso por supuesto –risas-. Si no, tendríamos un recetario. Pensaban los arquitectos de cierta época, los tratadistas, que ellos nos daban las reglas para llegar directamente. Palladio, Vitrubio, Vignola, todos ellos en diversos grados buscan un método para llegar a la Belleza. ¿Es hermosa la fachada con cariátides del antiguo Banco de Río de la Plata, actualmente el Instituto Cervantes que está aquí cerca? Es hermosísima. Me parece que cuando alguien utiliza bien los órdenes, o utiliza bien los elementos del lenguaje clásico, hay resultados que resultan bellísimos. Cada vez que paso por delante pienso: ¿cómo yo puedo emocionarme frente a esas cariátides traídas aquí y colocadas? Pues claro que sí. ¿Estos arquitectos del lenguaje clásico también le emocionan a usted? Pues claro que sí.

RDF. Plazaola dice “el estilo como domino del oficio”. Claro, el dominio del oficio adaptado a cada época. Los griegos empleaban el cincel, como materiales la piedra, el mármol, la madera. Y lo empleaban con lógica. No se les hubiera ocurrido someter las piedras a un esfuerzo de tracción, por eso empleaban dinteles de madera. Posteriormente los romanos implementan el arco para poder cubrir grandes luces mediante un sistema estructural a compresión. Es decir, ahora estamos en otra época y debemos de emplear la técnica disponible para resolver nuestros proyectos.

ACB. Tú explicas esto y es la historia de la arquitectura en el sentido más estricto, más claro. Pero a mí me sigue asombrando la ignorancia absoluta que tienen muchos arquitectos de todo esto. Hay arquitectos que siguen pensando que ser arquitecto es ser un artistazo, y que la Arquitectura es hacer así –gesto al aire-.



Y eso que a ellos se les ha ocurrido, que son ocurrencias, es genial. Pues no, mire usted, la arquitectura necesita de mucho tiempo. Precisamente porque requiere de mucho conocimiento. Usted tiene que estudiar como arquitecto muchísimo. ¿Para después acabar poniendo órdenes clásicos en su fachada? Pues no. Precisamente para no ponerlos. Esa imagen de Mies sentado con el bastón delante del Partenón a mí me resulta emocionante. Queda claro que conoce los órdenes clásicos, los mecanismos clásicos, para después todo esto transformarlo. Y así hablar del espacio continuo, de la transparencia.

Pero voy a seguir hablando del orden, voy a seguir hablando de la composición, voy a seguir hablando de la escala. Tantos mecanismos de la arquitectura que no son modernos ni antiguos, están fuera del tiempo.

RDF. Vamos a comenzar propiamente la entrevista. Si me permites voy a hacerte unas preguntas, sobre arquitectura, sobre otros temas, pero siempre en orden de buscar la Belleza. Como siempre hablas mucho y muy bien de tus profesores, si tuvieras que señalar a alguno, ¿de quién crees que obtienes tu forma de pensar sobre la Belleza?

ACB. Evidentemente, tenemos muy claro que uno puede buscar razones sobre la Belleza, apoyarse en personajes que a uno le sirven. Es decir, yo puedo utilizar la cita del prólogo del Quijote con la que empiezo el discurso, donde Cervantes dice que esa obra maravillosa es fruto de la inteligencia. Evidentemente a la Belleza se llega a través de la razón. Y más todavía para los arquitectos. La razón debe ser el primero y principal instrumento. Otra cosa es que uno por mucho que desglose y analice y diseccione anatómicamente todo para ver cómo conseguir la Belleza, esta, la Belleza sigue siendo inefable. Indecible. No es fácil adaptarla.

Pero retomando tu pregunta. Tuve la suerte de tener a Alejandro de la Sota. En el sentido teórico no era muy explícito. Igual que era seco en su arquitectura, era seco en sus expresiones verbales. No hay textos de Alejandro de la Sota donde hable explícitamente de la Belleza. Pero sin embargo a mi me sirvió como raíz de todo lo que yo hago en el sentido de buscar una arquitectura esencial, donde el número de elementos con los que se trabaja sea menor. Pero no por nada que tenga que ver con el minimalismo. Aquí volvería a poner el ejemplo que he puesto tantas veces de la poesía. La poesía no es un minimalismo literario. En la poesía se utilizan menos palabras, pero sin embargo las palabras están muy buscadas, muy bien colocadas, muy bien ritmadas. En este sentido Sota me enseñó, creo que yo lo recibí y sin embargo no soy sotiano. Ahora todos los que han tocado una vez un pelo a don Alejandro son sotianos. Yo con Sota tuve una relación muy especial, muy directa, que le agradezco infinitamente y sobre todo la manera de entender desde el principio eso.

Después mis otras raíces... Bueno, uno no adopta un purismo absoluto. En un proyecto que hago en Samara, Rusia, para Benetton, dispongo en la fachada una reproducción del nacimiento de Venus de Fidias, en mármol de Tarsos. Obra que no se ha hecho ni parece que se vaya a hacer. Allí había unos frisos de medio pelo de un edificio antiguo y a mí me pide el ayuntamiento que haga alguna referencia. Pues perfecto. Pongo una escultura de Fidias. Si lo hubiera visto Sota, se le hubieran puesto para arriba los cuatro pelos que tenía –risas-. Sin embargo, mis raíces están en Sota.

Y después, claro, en los otros profesores. Tuve la suerte de tener a Rafael Aburto. Un profesor maravilloso con el que lo pasamos genial. Una anécdota que he contado ya más de una vez es que nos pidió a los alumnos una casa. Entonces todos los alumnos hicieron una casa con tejado a dos aguas, porque era en la Sierra. Y yo hice una cubierta plana. Y todos los compañeros me decían: “no, eso no se puede”. Pero claro, le situé ballestas a la cubierta de tal manera que cuando nevaba, la cubierta se inclinaba, expulsaba la nieve y volvía a ser plana. Pues por aquello que era una bobada me concedió la mejor nota de toda la clase.

Ni a Carvajal ni a Oiza les tuve como profesores. Fui mucho tiempo ayudante de Carvajal y entré a la Escuela de la mano de Oiza. Evidentemente dos arquitectos magníficos que además son maestros de la arquitectura española.

También Julio Cano me dio un año de clase y luego fue muy generoso llamándome a colaborar con él, de manera generosísima, firmando y cobrando. Eso que dicho así suena raro, pero es así.

En el sentido espiritual o en el sentido que tú me lo preguntas, yo diría Sota como raíz, que evidentemente me lleva a Mies, a Le Corbusier y a Wright. Pues esas son mis raíces. Con el tiempo uno descubre que cuanto más a fondo se introduce en el conocimiento, llegaría a San Agustín, que tiene unos textos preciosos sobre la memoria. La memoria como pozo de sabiduría donde va acumulando y evidentemente uno saca de ese tesoro lo que necesita para cada momento. La memoria puede conservar ahí los órdenes clásicos entendidos, disfrutados y emocionado, y no es necesario que los emplee para el alimento de la propia arquitectura. Siempre proyectando con la razón.

RDF. Junto con la intuición.

ACB. Sí, pero a ver. La intuición, aunque tampoco me he metido a hurgar por esa vía. Cuando después de mi discurso en la Academia, como yo ponía en énfasis más los aspectos de la razón, rápidamente en la sesión siguiente y en la misma contestación, estupenda, de Juan Bordes, hacía una defensa de la intuición. Muy bien. Pero la intuición no es algo tonto, es algo profundo. El mismo Goya dice: “el sueño de la razón produce monstruos”, eso es así. Los originales de las planchas de los Caprichos están en la Real Academia de las Artes. Pero los textos donde Goya da una explicación de cada grabado están en el Archivo del Museo del Prado. Y escribe que el sueño de la razón produce monstruos. Punto. Pero luego sigue. “Pero la imaginación es la que, acompañada de la razón, hace que alcancemos el arte”. Y en ese sentido Goya habla más de la imaginación que de la intuición. Y por ahí podríamos llegar a las diferencias entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Evidentemente uno está más del lado de lo apolíneo, claro que sí, pero no debe olvidar lo dionisiaco. Al final, tú puedes elaborar todo lo que quieres hacer con la razón. Un proyecto lo estás elaborando con la razón. Pero cuando tienes que decidir, afortunadamente, no hay una única verdad. Si no, tendríamos un recetario. Vuelvo a insistir que los tratadistas con los cuatro órdenes de la arquitectura aseguraban que podían alcanzar la Belleza. Bueno, pues hay otras vías.

RDF. Por eso las vanguardias acometieron tanto contra los academicistas. Era necesario romper con las reglas.

ACB. Exacto, era necesario. El otro día me vino uno de mis profesores haciendo una defensa de la arquitectura de Cristian Kerez. Que no Francis Kerez, una persona maravillosa. Pero Cristian Kerez es suizo, de origen venezolano, que hace pilares torcidos. Los tuerce con sentido. Este profesor venía pensando que yo lo iba a reñir. Y dije que no, porque evidentemente cuando hay razones, entonces tiene sentido. Y puse un ejemplo. Newton habla de la luz y la gravedad, temas tan importantes para la arquitectura. Le cae la manzana en la cabeza y sale corriendo a calcular la aceleración de la gravedad. Apoyando a mi profesor le comentaba que, si en vez de haber salido corriendo Newton a calcular la aceleración de la manzana que le cae en la cabeza, hubiera esperado reposando todavía un poco más, hubiera visto un poco después que caían varias hojas del manzano, pero que en vez de caer en vertical, caían danzando. Y sin embargo la gravedad era la misma. No necesariamente la gravedad tiene que ser transmitida siempre en vertical. Se pueden hacer transmisiones de otra índole que también sean lógicas. Antes has comentado como los griegos salvaban las luces con dinteles

de madera, los romanos con arcos. Pues mire, usted puede poner una estructura abierta o la estructura de Foster en la Hearst Tower, que esta arrugada. Entonces es cuando les hago a los alumnos con un papel, y haces esto –fotos–.



Esto así resiste muchísimo más. Esto son razones estructurales para realizar un edificio así.



¿Pero Campo Baeza está defendiendo esto? Claro, siempre y cuando hayan razones.

Al final se puede conseguir la Belleza de muchas maneras. La Belleza que es el tema central. Bueno tú me estabas preguntando por las raíces...

RDF. Bueno, no pasa nada. Por eso esto es un diálogo. Nunca quise que fueran preguntas estancas. Tras preguntarte por las fuentes, ahora me gustaría que me hablaras de cómo se puede transmitir la Belleza, como si fueras a dar una clase sobre ella a tus alumnos. Hay un poco de trampa porque no te he dado tiempo a prepararte esa clase.

ACB. Bueno, esa clase es el discurso de la Academia. Pero es un discurso que se queda corto porque al final disponía de media hora. Para alcanzar la Belleza hace falta todo el resto de tu Vida. Claro que se puede dar una clase sobre la Belleza, sobre todo para despertar a la gente. Desde hace ya mucho tiempo en mis conferencias siempre la Belleza es el comienzo.

De manera explícita para hablar de la Belleza, cuando se le invita a uno a exponer sus obras en una conferencia, es bueno dar razones. Lo hermoso es que cuando estás hablando ante un público, igual que en clase, el público entiende muy bien esto. Mucho mejor que únicamente recorrer de manera descriptiva las obras. Sería estúpido. Hay gente que lo hace. Yo no estoy ahí para hacer esto –se da una palmada en la espalda-. Si usted quiere ver mis obras, puede verlas en un libro, o en la página web. Hay que dar razones del porque se hacen las cosas.

Te puedo hablar de la última conferencia en Nápoles, en una iglesia maravillosa, San Estefano y San Bonifacio. Ya solo el sitio era absoluto. Todo el mundo apretado, y casi llorando cuando empiezas a hablar de la Belleza. El que acaba llorando soy yo. O la conferencia en Casablanca, con todos los arquitectos árabes de la zona, y encima en francés. Y acaba igual, todos medio llorando. Esto es porque sí que estamos convencidos y tú estás haciendo una Tesis así porque estás convencido.

Lo hermoso de todo esto es ver que uno puede estar convencido. Pero también mucha más gente. Bernini no buscaba otra cosa. Fidias no buscaba otra cosa. Mies no buscaba otra cosa. Es el tema central. –Pausa- Más preguntas.

RDF. A nivel filosófico. La Tesis que presento se basa fundamentalmente en Hegel, puesto que es el primero que ofrece una relación con la belleza muy depurada basada en la idea. De todos los filósofos que he leído, creo que Hegel es el que mejor se ajusta a las hipótesis que estoy buscando. Otros autores contemporáneos tratan de dar razones de la existencia –de la Belleza-, pero que acaban derivando a matices tan sutiles que me da la sensación que no completan la definición. Sin embargo Hegel, con la “materialización de la idea”, hace que me sienta muy identificado y que a la vez resulta muy semejante a tu proposición de la “idea construida”. Como pregunta, ¿con qué filósofo te sientes más cercano para dar razones sobre la Belleza?

ACB. Bien, por un lado Hegel. También Kant al admitir como verdad la realidad. Bueno, no toda realidad es verdad aunque sea realidad. No toda materialización de una idea tiene porque ser una idea, lo que nos llevaría a explicar la diferencia entre idea y ocurrencia. Yo creo que una idea en arquitectura es producto de una destilación, de tiempo. Más se parecería a un vino. Nunca es fácil porque la Belleza es inefable, que no infalible.

Sin embargo, personalmente, sigo acudiendo, más que a Hegel, o a Kant, o a Santo Tomás o San Agustín, directamente a Platón. Platón con aquello tan sencillo que es el resplandor o el esplendor de la verdad –cuando tú estás haciendo un proyecto y desde el principio actúas de manera honrada, buscando la verdad, alcanzas el conjunto *bonum verum pulchrum*-. No se trata de decir este proyecto es rojo. Ahora en concreto y si Dios quiere, ganaré un concurso que es un edificio negro, el Louvre, una especie de cosa tremenda. Era un concurso abierto al principio, donde me llamaron unos arquitectos franceses, y hemos hecho un proyecto hermosísimo y muy riguroso. El Louvre hace la operación de Lens con Kazuyo Sejima, tiene un éxito grande. El Louvre sigue teniendo un tremendísimo problema que son doscientas cincuenta mil piezas en los sótanos del Louvre de París. Problemas de agua con el nivel freático del Sena y problemas de seguridad. Entonces, como Lens salió muy bien, el pueblo de Lestang ofrece las mismas condiciones. De esa primera fase escogieron a cinco equipos que hemos pasado a una segunda fase. Pues bien, este proyecto es negro porque toda la zona es de antracita, de antiguas minas de carbón. Hay razones para que sea un hormigón oscuro. Estamos hablando de la verdad, de la belleza como esplendor de la verdad.

Que no son caprichos si no buscar el rigor y profundidad en todos los proyectos, creo que es la manera de alcanzar la Belleza.

Muchas veces me dicen: “¿Por qué tu arquitectura es tan intensa?”. Porque tiene una clara distinción entre una idea y una ocurrencia. Muchos arquitectos piensan que son ingeniosos y que cualquier ocurrencia es arquitectura. Incluso gente que tiene gran habilidad, esa capacidad de tener buena mano, pero antes tiene que haber una idea que se materializa, evidentemente. “Ah no, es que yo tengo muy buenas ideas pero no sé traducirlo”. Pues usted no es buen arquitecto. U otros que saben traducir muy bien. Pues no, hay que tener buenas ideas, que requieren una maduración para llegar a ellas y después, mientras está madurándolas, tener la *utilitas*, la *firmitas* para llegar a la *venustas*. Usted no puede ser un buen arquitecto si se le llena de agua todo.

Estamos hablando de la verdad y del esplendor de la verdad para llegar a la Belleza. La veracidad con la que un arquitecto hace el proyecto es exigible. Y además una cosa que yo repito en todas mis conferencias, a todos mis alumnos, es que todo esto que estamos hablando que a veces puede sonar a música de ángeles, no está reservado a unos señores que andan flotando, está al alcance de todas las personas.

Bien, tú cortame cuando lo necesites.

RDF. Es un placer estar escuchando. Pero por compartir esto contigo, en la Tesis entiendo que la Belleza es relación. Es decir, la relación que acaba dándose entre el objeto, que en nuestro caso es la arquitectura, y el sujeto.

ACB. Sí, eso está clarísimo.

RDF. Además este tipo de relación me permite utilizar un sistema de comunicación donde sitúo al arquitecto como emisor que dispone sus ideas sobre el objeto, en nuestro caso la arquitectura, y que finalmente lleguen a un sujeto. Esto es Lengua Española de primaria, emisor-mensaje-receptor.

En el objeto observaba valores similares a los tuyos: la idea, el orden, junto con, más que la función puesto que hay mucha gente que dice que la Belleza es inútil, la teleología.

ACB. En cuanto a la Belleza inútil, y aunque no esté de acuerdo, apunta este libro. “La utilidad de lo inútil” de Nuccio Ordine, de editorial Acantilado.

Y volviendo a lo que me comentabas. Bajo una lectura parcial, pues sí, la Belleza es inútil, pero igual que es inútil el Amor. Donde uno responde: pues no.

RDF. Al final transformo la función en teleología, es decir, tender hacia algo. Un cuadro, además de la función de estar colgado, podemos preguntarnos cuál es su teleología o qué quería expresar. Y esto sirve para todo tipo de arte. Un cuadro quiere expresar, una arquitectura quiere expresar, además de que los hombres sean felices.

ACB. Ese es el quid. Que un arquitecto que haga arquitectura solo para los arquitectos no tiene sentido. La arquitectura tiene que tener la capacidad de tocar el alma y el cuerpo de los hombres. Aunque sea una anécdota que ya he contado mil veces, tengo el acuerdo con mis alumnos de que tienen que contarme si cuando van al Panteón de Roma lloran o no lloran. Si lloran, tienen que enviarme una tarjeta. Y lo cierto es que tengo una buena colección de tarjetas.

Es cierto que se produce un “algo”, que es la luz entrando de forma maravillosa por el óculo. Pero hay un control, por eso volveré a la razón, a la verdad, que aunque es inefable la Belleza, la manera de alcanzarla es a

través de la materialización de la idea. En el Panteón, no me lo invento, si te apoyas en una pared, solo con los ojos tienes control de todo el espacio. Control, que tampoco es una palabra que me guste. Cuando uno tiene el dominio de ese espacio sublime, uno pone las manos delante de sus ojos y tiene control sobre ellas.



Empieza a separarlas y empieza a dejar de controlarlas. Llega un momento en que ya no las domina. Pues ese límite, ese ángulo visual que es el del Panteón, o el del Palacio de Carlos V en Granada de Machuca. Que listo Machuca, exactamente con las mismas dimensiones. Estas dimensiones son las que copio yo para la rampa de Granada –se refiere al Museo de Andalucía-. Simplemente no copiar si no estudiar. Tú estás allí y estas controlando el espacio todo el rato. Y además no solo controlándolo, sino tensado con la luz maravillosa que está entrando y que está en movimiento. Pues eso son maneras de alcanzar la Belleza con mecanismos que la propia Arquitectura tiene.

El otro día hubo una clase preciosa de Juan Navarro Baldeweg sobre un cuadro de Juan Gris. Guitarra, libro, partitura, fondo. Bueno, iba haciendo un análisis que era una disección anatómica. Se la comparé luego con el arte de cisoría, que es saber cortar. Si vas a un buen carnicero, el carnicero sabe como cortar. Pues ese tipo de precisión, y volveríamos a la precisión que tiene la poesía. Uno dice: “voy a hacer verso libre o una prosa poética”. De acuerdo. Pero cuando se hace poesía, uno dice no. Un soneto es un mecanismo que es capaz por dimensión de hacer como el mecanismo del círculo del panteón, porque es eficaz. Se ha visto a lo largo de la historia y no se trata de que sea antiguo o moderno. No es más antiguo García Lorca cuando escribe sonetos, maravillosos, que cuando escribe con otro tipo de metro. Ese tipo de consideraciones.

RDF. Bueno, del objeto hemos hablado mucho y la misma Tesis ayuda a entender el por qué del inefable. Cuando uno empieza a observar todos los factores que influyen, descubre lo difícil que resulta que estén armonizados. Buscando todas las variables posibles, el sujeto también se taxonomiza en la investigación. También es cierto que cada persona es sobre todo persona, es unidad. Pero son herramientas que ayudan. Así pues diferenciaba en el sujeto tres tipos de bellezas o filtros para alcanzarla: emocional –intuición, fantasía-, intelectual –que sería la razón-, y cultural. Este último permite absorber dentro de la razón y emociones de una persona su culturalidad, determinada por cada espacio-tiempo concreto.

ACB. Sí, eso está clarísimo.

RDF. Además el tiempo aparece ligado a la Belleza y permite entender porque mi juicio varía. Claro, porque mi persona varía. Entonces, si yo me formo, me desarrollo como persona o al contrario, me vuelvo un tarado, mi juicio va cambiando. Mi forma de apreciar la realidad. Entonces, en este sentido, me gustaría preguntarte si quieres hacer alguna aportación en la percepción de la Belleza por parte del sujeto.

ACB. De estos temas yo intentaría apuntar... porque me dicen, es que “usted y la luz”. No disculpe, la luz es un tema propio de la Arquitectura, no de Campo Baeza. Aquí estoy muy de acuerdo contigo –en la taxonomía del sujeto- porque son muy obvias. Evidentemente claro que va a disfrutar mucho más dentro de la Catedral de Reims cualquiera de nosotros que somos arquitectos que una persona menos formada. Hay un factor intelectual o cultural que hace posible ese acercamiento.

Yo pongo un ejemplo, que quizá no sea muy bueno. Murillo, que es un pintor muy bueno, no le llega a la suela de los zapatos a Velázquez. Velázquez es un pintor sublime. Sublime en todo. Sin embargo para cualquier ciudadano de la calle Murillo le es más cercano por razones de difusión o en su tiempo lo fue. Hay unos temas intelectuales y de cultura, frente a los solo emocionales.

Gaudí, un arquitecto maravilloso, hace una arquitectura que me resulta menos universal. Sin embargo es más universal por difusión y comunicación. Similar a la “nueva arquitectura”. Claro, ante Gaudí caen todos subyugados. Hace un año y pico, fui a un congreso sobre Mies van der Rohe en Aquisgran, y coincidí con Eduardo Soto de Moura. Además de ser un arquitecto maravilloso al que admiro, es una persona entrañable. Y junto a Eduardo, nos escapamos para ver la capilla palatina, maravillosa. Y después me lleva a una iglesia de Schwarz, arquitecto alemán. Aquello era una especie de cajón vacío, grande, estucado. Era de las iglesias de las que bebió Fisac en su tiempo. Aunque después Fisac movía las cosas. Claro, aquella iglesia, si no hay una cultura o una formación intelectual profunda, pues no se entiende. La gente diría: “¿qué tiene esta arquitectura?”. Y sin embargo es un espacio precioso. Tensado, preciso, exquisito.

Uno tiene que hacer las cosas para el pueblo. Y ahí aparece otro problema, que es la formación de esta gente. Por la misma razón por la que la gente lee a Noah Gordon y no se lee el Quijote. Yo ahora cuando leo el Quijote me empiezo a reír solo y si alguien me viera, diría que estoy loco. Y sin embargo el Quijote es divertidísimo, además de que está escrito maravillosamente bien. Así, en la Belleza emocional todo el mundo lee a Noah Gordon.

Una arquitectura nuestra es más difícil de entender para la gente. Hay clientes que han venido con la fe del carbonero para que les hiciera una casa. Lo que pasa es que después transcurre el tiempo y aquellas personas que vinieron a mí por la fama o por el nombre, resulta que disfrutaban de la casa, les sale más barata y se mueven con más libertad. Estas cosas que para uno son muy satisfactorias.

El centro es este: para hacer felices a los hombres. Pues sí señor. Se hacen las cosas para hacer feliz a la gente, no para los arquitectos.

Yo quiero hacer casas que hablen de la Belleza pero que además sean casi arquetipos. Tipologías. Estos tres aspectos son concurrentes más que separados. Nuestra sociedad que puede estar más formada en pintura o música, le puede ser más difícil estar formada en la arquitectura. Y también es culpa nuestra.

Recuerdo el año nuevo de hace dos años cuando compré la prensa. Un titular decía: “los cien españoles más importantes del año”. Bueno, a ver quiénes son. Ni un arquitecto, ni los que uno diría de manera inmediata. Pues será muy significativo que esto sea así. Esta sociedad de arquitectura no tiene ni puñetera idea y habría que formarla. No es fácil.

RDF. Otra cosa que quería compartir contigo. Toda la Tesis, continuando con la taxonomía, está basada en las preguntas qué y cómo, definición y proceso. Dentro del proceso se puede distinguir entre los de creación y los de percepción. De ellos he obtenido una conclusión muy interesante. Pese a que parezca más difícil crear la Belleza, resulta que lo complicado es el proceso de percepción, por esto mismo que hemos estado hablando hasta ahora, las dimensiones intelectuales y culturales. Fundamentalmente por dos cuestiones: por una parte, porque el que crea es uno o un pequeño equipo, y además se les presupone un dominio de la materia, del oficio. Un artista, cuando está creando, sabe lo que está haciendo. Cosa que sin embargo en el público generalmente no se da. Un conocimiento de la Arquitectura, del espacio, de la luz, de los materiales. Saber valorar una junta o un encuentro. Esto tiene un valor pero hay que saber valorarlo. Por otra parte, la dispersión numérica. Los que crean son un número comedido de personas, acotado. Sin embargo el público, y aún más con la globalización, casi podríamos considerarlo infinito.

En las conclusiones yo trato de establecer como transmitir la Belleza Inteligente. Una Belleza que aduce a la razón. Porque esto se puede transmitir al público.

ACB. Entonces estás hablando de dos cuestiones. El alcanzar la belleza por parte del creador, y alcanzar la belleza por parte del consumidor. O el receptor, que resulta más adecuado.

La primera dificultad y recordamos que es un tema no tan fácil, pero tengo que defender que es alcanzable porque tengo que ser un optimista, más aún con la docencia. Uno puede poner mucho esfuerzo con los mismos ingredientes y no obtener el resultado deseado. Evidentemente si un tema lo trabajas mucho al final te pasa como con un texto. De primer arranque el texto puede estar bien. Pero requiere de tiempo y trabajo para perfeccionarlo.

Al final es ordenar elementos. Da lo mismo para una pieza musical que para un texto que para la arquitectura. El resultado en una pieza musical es corregible, en una pieza literaria también, pero sin embargo en arquitectura ya no es corregible. Hay obras en las que puede haber mayor o menor acierto.

Pero por parte del receptor, este estrato es que el resulta más difícil. El cómo formarle bien. Porque una cosa son los arquitectos salidos de la Escuela que están en disposición de las herramientas necesarias para salir de la ignorancia. En una sociedad grande no es tan fácil. Y en ese sentido la arquitectura es más hermética que la literatura o que la propia música, o que la propia pintura. También es verdad que la voz de la Arquitectura es más fuerte que la de las otras. Aunque la música sea más universal en cuanto a la difusión.

Nosotros los arquitectos, vamos a disponer todos los medios, y a veces se consigue y otras no. Pero el que lo tiene que disfrutar sigue siendo la gran dificultad. No es fácil. La gente puede entrar en el Panteón y decir: “¿esto es lo que decíais vosotros?”.

Tengo una anécdota que la he contando ya muchas veces en la Caja de Ahorros General de Granada.

Entraron el primer día los empleados y a uno de ellos le saltaron las lágrimas. En el vestíbulo, con la luz bañando el alabastro. Siempre que he ido a Granada he saludado a esta persona.

No sé si es nuestra labor llevar a la gente estos conocimientos. Recuerdo hace unos años escribí un artículo que tiene su doble lectura, que era “mi casa, tu casa, tu museo, tu mausoleo. Mi casa, ni museo ni mausoleo.” Y hablaba sobre el horror vacui. Toda la gente tiene sus casas repletas de cosas. Por entonces vivía mi padre y la mujer de mi padre lo leyó, y dijo: “que mala idea tienes”. Yo ya sabía por qué. “Has ido describiendo esta casa con pelos y señales”. –Risas-. Pues claro, pero igual que todas las casas de nuestros padres están repletas. Porque son pozos de memoria materiales. Es difícil que la gente pueda entender que en una casa despojada se puede estar bien. No se trata de que esté más vacía o menos vacía. Se trata de que uno ha trabajado con la proporción, con la luz, con la escala. Para nosotros es obvio, pero hay mucha gente que esto no lo sabe. Y dicen: “¿Esto que tendrá?”

No es tal fácil para el receptor. Tú pones la Salomé de Strauss o el Espectro de la Rosa y vamos, son cuatro gatos lo que lo entienden. Y hay muchos que van allí, los intelectuales y los cultos, que piensan que si no les gusta todavía será mejor.

RDF. Esnobismo

ACB. A mí males no me entraron al principio. Ahora puedo ser forofó y disfrutar, pero es cierto que son procesos que necesitan tiempo.

RDF. Bueno, ya estamos terminando. Louis Kahn dice que la arquitectura nunca empieza buscando la Belleza. Pero si se hace bien la arquitectura, puede que la arquitectura resulte bella. Sin embargo tengo la sensación que tú, desde el principio, desde la génesis del proyecto, estas pensando en Belleza.

ACB. Aunque estoy de acuerdo con Kahn, estoy en desacuerdo con Kahn. Kahn es un personaje que pedagógicamente es muy útil. Evidentemente es un gran arquitecto. Pero yo haría una distinción que igual es muy duro decirlo al público. Igual que me parece que hay una mayor universalidad en Mies van der Rohe o en Le Corbusier y no tanto en Wright. Tampoco en Louis Kahn. Lo que pasa es que pedagógicamente tuvo una gran influencia. Su arquitectura es magnífica, es estupenda. Pero es una arquitectura donde se dan unos mecanismos muy conocidos como son la repetición y la aliteración. Y lo hacía muy bien pero yo exigiría algo más. Y en ese sentido, cuando Louis Kahn dice eso lo dice estupendamente de manera pedagógica. Pero yo creo que para cualquier creador. Picasso sabía que estaba haciendo algo para la eternidad. Esa frase tan conocida de yo no quiero ser moderno, quiero ser eterno.

Yo creo, no solo para el arquitecto, que la búsqueda no solo debería ser de la Belleza, sino también de la excelencia. Quieres que tus obras sean las mejores del mundo. Cuando viene un cliente y le digo que le voy a hacer la casa más hermosa del mundo, claro que la voluntad es esa. No es una frase hecha.

Voy a volver a citar el prólogo de Cervantes porque es un texto precioso, que escribe después del Quijote. Claro que él cree que su libro es lo más hermoso del mundo. Porque él ha tenido la voluntad de hacerlo. Pero lo mismo que Bernini cuando hace la Perséfone atrapada por Plutón. Él no está solo describiendo el rapto. Hace que el mármol que es durísimo parezca blando. Eso es un tema. Como la esquina es un tema arquitectónico.

Ahora estoy obsesionado con el *corner*, con el ángulo y la esquina. Qué significa una esquina en la arquitectura. Si además converge en el triedro con el cielo, con el suelo. Son temas de la arquitectura que no son fáciles de entender para la gente.

RDF. Dentro de la Tesis se muestra la dualidad entre modernidad y tradición. Leyendo a Bruno Zevi, la modernidad permite una mayor cantidad de elección. De ahí se obtiene la lectura de que si aumenta la posibilidad de elegir, aumenta la posibilidad de errar. Dentro de esa conjunción de novedad y tradición, afirmo que la novedad incorpora un valor. Tengo la intuición que tu incorporas el valor de la novedad en la arquitectura sobre todo a través de los materiales. Innovando en los materiales.

ACB. Clarísimo. Pero no tanto innovar en los materiales como en la tecnología. Es decir, Mies van der Rohe abre las puertas al espacio continuo o a la transparencia. Palladio dice quiero que esto esté en el centro del mundo y quiero dos ejes –villa Rotonda–.

Son los temas de Mies. El plano horizontal, que además se puede levantar. Si en la acrópolis se hizo sobre una montaña, yo lo puedo hacer en cada edificio. La transparencia, el orden.

Voy a ir a un ejemplo concreto que es el edificio de Zamora. Hemos hecho una caja de piedra abierta al cielo para dialogar con la historia, con la ciudad, a través de la misma piedra de la Catedral. Y dentro una caja exquisita de vidrio. Esta caja de vidrio, ¿puedo hacerla completamente transparente? Sí. Además puedo hacer un muro *trombe*, de dos capas de vidrio, para atemperar. Por una parte estoy hablando de materiales, por otra de instalaciones. Que tampoco es ninguna novedad, es el caso del mirador.

Además, como solo son dos plantas, yo exijo el vidrio más grande que la industria produce, siendo económicamente posible de realizar. Una idea capaz de ser construida también en lo económico. Dos arquitectos muy profesionales nos ayudaron a hacer una caja doble de vidrio donde no hay ningún elemento metálico. Me ayudan a descubrir la silicona estructural, que es tecnología pura y dura. El resultado del proyecto me sigue pareciendo, a pesar de ser mío, increíble.

Tengo que contarte una anécdota muy bonita que es cuando me dieron el Arnold Brunner hace dos años en Nueva York, allí estaba el viejo Kevin Roche, emocionante, y Richard Meier que es el que me había dado el premio, porque es amigo y me quiere mucho, que estaba en el jurado, Y estaba Polzeg. Polzeg es el arquitecto de origen polaco que hace las cajitas preciosas en Nueva York para Apple. Están con sus piecitas metálicas que son exquisitas. Me decía: “maldito, como has hecho esas cajas sin ningún elemento metálico?” pues porque solo tienen dos plantas le decía. Las suyas casi siempre suelen ser de tres plantas. Al ser solo dos plantas, en el edificio de Zamora se podía utilizar una única pieza de vidrio que se apoya en el suelo y a viento dispone de unas costillas de vidrio. Esas costillas de vidrio, que aunque no se ve, se encajan en los forjados mediante una pieza metálica. Lo que pasa es la pieza metálica está incrustada en el forjado y tú únicamente ves la pieza de vidrio.

A lo que voy es que estoy utilizando la tecnología de nuestros días con la silicona estructural, que hace que eso sea posible. Yo no creía en la silicona estructural de los demonios. Tu puedes con la tecnología, o bien conociendo la tecnología generar nuevas ideas, o bien generar nuevas ideas que exigen una nueva tecnología.

Algo que pueda parecer utópico tiene que resultar factible. Muchas veces le digo a los alumnos en que llegará un día en que uno pondrá unos polvos, y se formará una nube misteriosa, transparente, y allí ni la lluvia entrará, ni la nieve entrará y estará a la temperatura que tú digas. Y se irá al garete cuando se le acabe la pila o se desconecte del enchufe. Y los alumnos me replican. Entonces les digo: es la entrada del Corte Inglés. En invierno, dos corrientes de aire caliente. En verano, dos cortinas de aire frío.

Cultura, intelectualidad, emoción, pero también el conocimiento de la tecnología que hace posible construir nuestras ideas. Vendrán nuevas arquitecturas, nuevas ideas, que vendrán de la mano de la razón y del conocimiento de la tecnología.

Un suelo flotante es algo muy fácil, montado sobre unos plots. El suelo es perfectamente plano y el agua discurre por debajo. Me dicen: “es que es usted muy exagerado”. A lo que respondo: “¿su cama es un poco inclinada?”. No, uno la inclina cuando está enfermo. El colchón es horizontal y rectangular. ¿Usted tiene algún colchón con forma de corazón? Pues no porque las sábanas son rectangulares.

RDF. Las siguientes dos preguntas son de carácter personal. ¿Qué obra elegirías de entre toda la que has construido?

ACB. Esta pregunta, como ya la respondí la semana pasada, es fácil. Caja de Granada me hizo, frente a todos aquellos que decían que solo sabía hacer casas, demostrar que yo hago lo que haga falta. O la Torre de Telefónica. O la torre última para Dubai, proyecto del que estoy muy convencido. Pero como hablé de esto la semana pasada, elegiría la Casa Gaspar, que es una casa pequeña, hecha con nada de dinero, y simplemente con dos operaciones muy sencillas. Se puede entender como una interpretación de la casa andaluza –aunque no era esa la idea inicial-. Patio delante, patio detrás. La casa Gaspar o la Casa de Blas son dos casas que son más radicales, también por razón de una economía muy ajustada. Es la que yo escogería.

RDF. Sobre todo me refería respecto al tema de la Belleza.

ACB. Sí, sí, en ambos casos son muy hermosas. En cuanto las casas empiezan a ser más grandes, empiezan a complicarse. La belleza se apoya entonces en más puntos.

Lo mejor es cuando se realiza lo imprescindible. Hay unos americanos que los he citado mil veces que son Erin White y William Strunk, que en un librito sobre lingüística hablan de *omit needless words*. Omitir las palabras innecesarias.

RDF. Última pregunta. Si tuvieras que elegir la obra de un arquitecto por belleza. ¿Cuál escogerías?

ACB. Bien, a mí el discurso –de entrada en la Real Academia de las Artes– me ha venido muy bien para sintetizar. Panteón, Alhambra y Pabellón de Barcelona. Creo que el panteón es la que tiene mayor unidad de las tres. La Alhambra es un recorrido. En el Pabellón es la transparencia, es Mies y es tu héroe. Pero si solo pudiera elegir una, el Panteón.

RDF. Bueno Alberto, te agradezco muchísimo la entrevista. Ha sido un placer.