

**ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE VALLADOLID**

**CONCURSO A PLAZA DE PROFESOR TITULAR DE UNIVERSIDAD  
DEPARTAMENTO DE TEORIA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTONICOS**

## **PROYECTO DOCENTE**

**DANIEL VILLALOBOS ALONSO  
DOCTOR ARQUITECTO**

**PROFESOR TITULAR INTERINO  
DEPARTAMENTO DE TEORIA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTONICOS  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**

**VALLADOLID, JUNIO DE 1993**

**PROYECTO DOCENTE**

PLAZA: TU 002. Area: "Composición arquitectónica".  
Fecha de resolución. 18.08.1992. B.O.E. 7.09.1992.

**DANIEL VILLALOBOS ALONSO.**

# PROYECTO DOCENTE

DEPARTAMENTO DE TEORIA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS  
ARQUITECTONICOS.

COMPOSICION ARQUITECTONICA.

PROYECTO DOCENTE: INDICE.

---

INTENCIONES PARA LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA.....	5
1. CONCEPTO DE LA ASIGNATURA.	
1.1. LOS ORIGENES DEL TERMINO.....	9
1.2. DIFERENCIAS DEL CONCEPTO DE COMPOSICION EN LA ENSEÑANZA ACTUAL.....	22
1.2.1. COMPOSICION-CONCEPCION.....	33
1.2.2. COMPOSICION-PROYECTACION.....	36
1.2.3. COMPOSICION-HISTORIA.....	40
1.2.4. COMPOSICION II-HISTORIAS DEL ARTE Y DE LA ARQUITECTURA.....	54
1.2.5. COMPOSICION-ESTETICA.....	56
2. METODO.	
2.1. LA TRADICION CLASICA.....	68
2.2. EL METODO RENACENTISTA.....	76
2.3. LA DISCIPLINA DE SEMPER.....	89
2.4.1. LA IMITACION COMO AFIRMACION DE LA BELLEZA.....	100
2.4.2. INDIVIDUALIDAD, FUNCION Y ARTE.....	111
2.5. ORGANIZACION DISCIPLINAR PROPUESTA.....	125
2.5.1. LA IDEA COMO JERARQUIA REFERENTE.....	136
2.5.2. EL TETRAEDRO DEL SABER EN ARQUITECTURA.....	150

INTENCIONES PARA LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA.

Introducción.

Aún antes de formular una aproximación al concepto de "composición", quisiéramos exponer cuales son las intenciones para la enseñanza de la arquitectura. El presente Proyecto Docente tiene como horizonte formar arquitectos que "sepan"; y un hombre que "sabe" no sólo es el que recibe, el que acepta lo que viene de fuera, toma-prende en él una enseñanza, aprende, sino, además, el que da vida a lo que se posa en él y engarza nuevas ideas, hasta entonces no presentes en su pensamiento, con las que ya poseía. Pienso que la enseñanza de la arquitectura debe primero "caer" sobre la actitud esponjosa del discípulo que toma todo, pero que, con mucha facilidad, diluye lo recibido en la memoria. Por tanto, creo también que se debe construir un ideal de arquitecto reflexivo, que no se estanque en una confusión de conocimientos inútiles, conocimientos que nada conocen, sino un arquitecto a quien la enseñanza aprendida le sirva de timón en su vida de estudiante y de arquitecto, y que le ayude a hacer de su profesión un río navegable.

El tiempo de la enseñanza debe ser el tiempo de preguntar y de responder, alejado de falsos educadores cuyo propósito es el de llenar mentes con datos que ciegan y endurecan su capacidad de reflexión sino, por el contrario, ofrecer un razonamiento vivo que provoque el debate, la pregunta que abre el diálogo en el discurso, y posibilitar la respuesta más fundamentada posible, antidogmática, y que incite a no aceptar ninguna proposición que carezca de sentido, llenando el fondo del alumno de discernimiento que permita ayudarse a sí mismo. Crear un diálogo que facilite la transmisión del saber, la comunicación entre el profesor que provoca y el alumno que pregunta desde el esfuerzo de la búsqueda.

Creo que el propósito del educador de arquitectos debe ser que el alumno consiga el "conocimiento", entendido como lo que permite tomar consciencia de su propia experiencia ampliándola, y por medio de la reflexión, esa mirada conjunta hacia lo que el sabía y hacia lo nuevo, despertar su "preconsciencia" hacia el saber.

Por último, la enseñanza de la arquitectura, en mi criterio, debe trazarse desde la palabra, la escritura y

la mano, mediante el diálogo, para conseguir ese "saber" y "conocimiento". No debe recibirse como algo acabado, preparado por el docente y que, tras su elaboración, se entrega en el momento final del proceso. "Conocer"<sup>1</sup> es recibir del profesor inicios, indicios, comienzos que abran, y no conclusiones, o no términos que paralicen el crecimiento de nuevos caminos. Fructificar en el momento de la enseñanza para un horizonte más lejano y ambicioso que la propia asignatura. De nada sirve una recolección temprana si el discurso no prende en el alumno y nutre su porvenir.

---

<sup>1</sup>. Mi reflexión sobre los conceptos de "saber" y "conocer" coinciden y en parte están extraídos de: Emilio Lledó, en El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito de la escritura y la memoria. Ed. Crítica. Barcelona, 1992. Donde se definen los conceptos de "saber" y "conocer". Ver principalmente la pp. 43, 89, 116, 123, 124, 137, 141, 142, 145, 160, 164.

## CONCEPTO DE LA ASIGNATURA

## 1. CONCEPTO DE LA ASIGNATURA.

### 1.1. LOS ORIGENES DEL TERMINO.

La asignatura de Composición mantiene el nombre heredado del concepto académico del siglo XIX que estableció una disciplina donde el mecanismo de "composición" regía la forma y configuración de todo el edificio. El término es uno de los más controvertidos en su uso en arquitectura, y ha resistido a la ruptura del siglo XX con la tradición académica y a los debates que se la han vinculado.<sup>2</sup>

La palabra no ha tenido, ni tiene, un sólo significado, poniendo de manifiesto su cualidad de "comodín" en distintas artes, momentos históricos y pensamientos arquitectónicos bien diferenciados. Creo que

---

<sup>2</sup>. Sobre la ruptura del concepto de Composición de la tradición académica del siglo XIX en relación al Movimiento Moderno ver: Alan Colquhoun.: "Conflitti ideologici del moderno", en Casabella 520-521. Enero-Febrero, 1986. pp. 11 a 18. En donde se analiza la variación del término académico desde una atmósfera arquitectónica académica, moral, unitaria y pragmática, hacia una idea de composición moderna, libre y fragmentada.

partir de la comprensión de los distintos significados del término va a facilitarnos el explicar lo relevante de su enseñanza (porque detrás de los términos están las ideas de las que brota), y el hecho de permanecer el nombre aún en las Escuelas de Arquitectura nos obliga a comenzar adentrándonos en los diferentes conceptos que regían en su origen.

Como señala Colin Rowe en "Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX",<sup>3</sup> la aparición del término en arquitectura es, en lengua inglesa, en Lectures on Architecture (1734) de Robert Morris. En este libro se define a la arquitectura como un "arte útil y amplio, basado en la belleza, y los puntos claves de su composición son la proporción o armonía".

---

<sup>3</sup>. La cita bibliográfica se refiere a Colin Rowe.: "Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX", en: Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978 (1976). Este artículo fue escrito en 1953-54 y publicado por primera vez en Oppositions 2, Enero 1974, con el título: "Character and Composition; or Some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century". Donde se indaga su origen no anterior a 1700, siendo posible fechar su primera aparición en 1734, en Robert Morris.: Lectures on Architecture.

Pero ya en el siglo XVI, la palabra compuesto se había empleado para definir el orden inventado por los romanos, compuesto del orden jónico y corintio. Vitruvio no escribe sobre él ni sobre la composición en los edificios, sin embargo, en la traducción al castellano de Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión (1787), José Ortiz y Sanz la emplea como sinónimo de "Distribución de partes" arregladas respecto a la Ordenación, Disposición, Eunitmia, Simetría y Decoro.<sup>4</sup>

El término, en castellano a finales del siglo XVIII, señala una totalidad del edificio, frente a la parcialidad de los términos vitruvianos que designan Colocación, Efecto, Armonía, Ornato, Proporción... etc, o a los aspectos fraccionados de la planta (Icnografía), alzado (Ortografía) y sección.

---

<sup>4</sup>. Así Joseph Ortiz y Sanz.: Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión. Ed. facs. C.O.A.A. Madrid, 1974 (1787). En el Capítulo Primero del Libro Tercero, p. 58, define que "La composición de los Templos depende de la simetría... esta nace de la proporción... que es la conmesuración de las partes y miembros de un edificio con todo el edificio mismo, de la cual procede la razón de simetría. Ni puede un edificio estar bien compuesto sin la simetría y proporción". J. Ortiz y Sanz explica en nota 1 a pie de página, cómo el término Composición equivale a Distribución de partes atendiendo a la Ordenación, Disposición & C. como queda establecido en el Lib. I, Cap.2. En la nota de p. 9, Ortiz y Sanz explica la diferencia de los conceptos de Ordenación y de Composición: "...la Ordenación mira principalmente à las piezas de un edificio consideradas en sí mismas... deben proporcionarse unas con otras, y con el todo, de manera que ninguna de ellas desdiga del edificio que componen."

Según la tradición vitruviana existe una coincidencia en la atribución de significado del término en Francia y en España, aunque allí con un siglo de anterioridad. Claude Perrault en su traducción del Vitruvio, Les dix livres d'architecture de Vitruve (1684), se refiere de igual modo que Ortíz y Sanz, en cuanto a que la Ordenación y Disposición conciernen conjuntamente a la Composición, interpretando antes la Ordenación como Simetría y la Disposición como Conveniencia y Comodidad.<sup>5</sup>

Siguiendo con la tradición francesa en la que se divulgó este término, en un principio poseía dos ideas superpuestas: la de Ordenación y la de Disposición, siendo la Ordenación la acción de Componer y la Disposición el resultado. La palabra Composición no siempre tuvo un uso generalizado en L'Ecole des Beaux-Arts, siendo más común

---

<sup>5</sup>. A este respecto ver Werner Szambien. "L'avvento della composizione architettonica in Francia", en Casabella 520-521, Enero-Febrero 1986. pp. 64 a 66. y Symétrie, Goût, Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge Classique. 1550-1800. Ed. Picard. París, 1986. En cuanto a la relación entre ambas interpretaciones del término Composición, recordemos que con anterioridad a la traducción del Vitruvio de Ortiz y Sanz (1787), se traduce al castellano (1761) la de Claude Perrault.: Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio. Traducidos por Joseph Castañeda. Ed. facs. C.O.A.A. Murcia, 1981 (1761). En esta traducción no hemos encontrado el término Composición, aunque sí se traduce el Artículo Noveno de la Primera Parte dedicado al Orden Compuesto del que Vitruvio no habla.

la palabra Disposición (como resultado de la acción de Componer), aunque la Composición era el acto esencial del diseño arquitectónico.<sup>6</sup> Por tanto, en un primer momento y coincidiendo con la primera etapa de L'Ecole des Beaux-Arts (1671-1789), el término Composición significó el acto de Ordenar (Combinar las distintas partes que conforman un objeto, atendiendo a sí mismo), siendo su consecuencia la Disposición.

Durand publica a principios del siglo XIX sus Précis des Leçons d'architecture, donde define la arquitectura como "el arte de componer y de realizar todos los edificios públicos y privados".<sup>7</sup> Por un lado fragmenta la arquitectura en dos partes: La Composición (la totalidad del momento teórico), y la Construcción (momento práctico). Su concepto de Composición ya no sólo es la parte del

---

<sup>6</sup>. Ver David Van Zanten.: "Architectural Composition at the Ecole des Beaux-Arts. From Charles Percier to Charles Garnier", en: Arthur Drexler (Edited by).: The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts. Secker & Warburg. London, 1977 (Exhibition at The Museum of Modern Art, New York). pp. 111 a 324. (ver 111 a 115).

<sup>7</sup>. J.N.L. Durand.: Précis des Leçons d'architecture données a l'Ecole Royale Polytechnique. París, 1819. Y Partie Graphique des Cours d'architecture. París, 1821. Ed. facs. Pronaos, Madrid, 1981. Sobre lo que implica el concepto de Composición en Durand ver J.R.Moneo.: Prólogo a esta misma edición. Prólogo a Emil Kaufmann.: La arquitectura de la Ilustración. Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1974.

diseño que Blondel llamaba Ordenación,<sup>8</sup> sino que además lo convierte en un método para construir en cualquier circunstancia, y consecuentemente este término se convierte en el concepto clave del tratado y que será la herramienta para acometer el proyecto arquitectónico. Su método de "Composición" se desarrolla con una coherencia ofrecida en su expresión gráfica mediante un riguroso proceso geométrico, basado en la retícula y en los ejes, que es anterior a cualquier otro procedimiento proyectual. En esta retícula se combinan los elementos del edificio (puertas, ventanas, muros, soportes... etc.), es decir, se disponen unos en relación a otros, tanto horizontal como verticalmente, dando lugar a las partes del edificio que se llaman elementos de composición (pórticos, porches, vestíbulos, escaleras... etc.), y que a su vez deben combinarse para componer el conjunto del edificio.

El método con sus numerosos ejemplos desarrollados en l'Ecole de Beaux-Arts, y quizá por la elementalidad de sus principios,<sup>9</sup> se convirtió en el modelo a seguir durante el

---

<sup>8</sup>. Jacques-Francois Blondel's.: Cours d'architecture (1771-1777). Alude al término en su Volumen 4, Capítulo. 2. Referencia extraída de D. V. Zanten.: "Architectural Composition...." op. cit.

<sup>9</sup>. Hanno-Walter Kruft.: Historia de la teoría de la arquitectura. 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días. Ed. Alianza. Madrid, 1990 (1985). pp. 483 y ss. Explica el esquematismo

siglo XIX. Este método rompió con la tradición vitruviana de dividir la arquitectura en tres partes distintas: decoración, distribución, construcción. Para Durand sólo la construcción, conjuntamente con la composición, conviene a los edificios: arquitectura como el arte de componer y el arte de realizar.

Parecería que la enseñanza durandiana podría eliminar de l'Ecole de Beaux-Arts la división tripartita de Vitruvio: firmitas, utilitas y venustas. Sin embargo, dentro de esta misma tradición académica, Léonce Reynaud en su Traité d'architecture (1860)<sup>10</sup> alude a los tres términos de utilidad, belleza y construcción,<sup>11</sup>

---

simplificador del pensamiento de Durand, teniendo en cuenta que sus lecciones estaban dirigidas a ingenieros y no a arquitectos.

<sup>10</sup>. Sobre el Tratado de L. Reynaud.: Traité d'architecture. París, 1860, hemos utilizado la traducción al castellano realizada por José Manuel Villagrà, no publicada y depositada en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S.A. de Valladolid.

<sup>11</sup>. Conviene explicar la identidad de significados de palabras diferentes, agrupadas en tríadas, y que a lo largo de la historia han venido a referirse a lo mismo: La tradición vitruviana, divide a la arquitectura en tres partes bien diferenciadas extraídas de la necesidad con que Vitruvio explica cómo deben construirse los edificios, "con atención á la firmeza, comodidad y hermosura". En: Ortíz y Sanz.: Los diez libros de archîectura de M. Vitruvio Polión... op. cit. Libro I, cap. III.

Vitruvio....	<u>utilitas</u>	<u>venustas</u>	<u>firmitas</u>
-----			
Ortíz Sanz..	comodidad	hemosura	firmeza
Alberti.....	commoditas	voluptas	firmitas

relacionándolos de un modo complejo con los términos "beauxartianos" de ordenación (distribución), disposición y composición, aunando en un sólo argumento complejo la disparidad manifestada por Durand y reincorporando el discurso vitruviano a la tradición de l'Ecole. El Libro Primero de la teoría, se refiere a los Principios Generales de Composición, considerando en un edificio tres aspectos fundamentales: comodidad, solidez y belleza, y a estos aspectos les dedica respectivamente sus tres primeros capítulos.

Veamos: Reynaud comienza distinguiendo entre Ordenación (distribución de las habitaciones respecto al orden más favorable...), y Disposición (combinación de las distintas partes que conforman un conjunto), relacionando la primera con la utilitas ya que la "distribución no

---

Blondel.....	comodidad	gracia	solidez	
	distribución	decoración	construcción	
Reynaud....	utilidad.....	= ordenación		
	utilidad + belleza.....	= disposición		
	utilidad + belleza + construcción.	= composición		

abarca más que las condiciones relativas a la utilidad de la obra". La disposición, además de buena en relación a la utilidad, "a de ser a la vez buena y bella". Además, otro objeto de estudio serio que se refiere a la disposición aunque pertenece más específicamente a otro orden de ideas, es el relativo al sistema constructivo, todo ello se refiere a la composición, considerándola como la totalidad del organismo, que además deberá tomar consideración de la multitud de circunstancias exteriores, como su ubicación en una ciudad, introduciendo el término "Posición" para definir las relaciones con el exterior, ya sea calle, plaza, paseo, llano o colina. Y además del lugar, la "Orientación", para prever los ataques de la humedad, asegurar aire puro y una temperatura agradable. En este Tratado se establece un orden de atenciones intrínseco al edificio que se resumen en la Composición, al que se relacionará con el exterior mediante la Posición y la Orientación.

En el cambio de siglo, J. Guadet alentó el final de la tradición académica de l'Ecole des Beaux-arts. Su Libro, Eléments et Théories de l'Architecture (1902),<sup>12</sup> se remite

---

<sup>12</sup>. J. Guadet.: Eléments et Théorie de l'Architecture. Ed. Librairie de la Construcción Moderne. París, 1909 (1902). Sobre las ideas analizadas aquí, ver el Tomo I, pp. 4, 5, 7, 40, 87, 88, 97, 100-103, 108-110, 128, 194, 650, y Tomo II, pp. 4

al cuerpo doctrinal del Tratado de Durand, eliminando definitivamente la división de la arquitectura enunciada por Vitruvio, cuyo texto trata como cuestionable, y a él como de arquitecto probablemente mediocre. Al texto de Reynaud lo califica como bueno para consulta y repertorio, pero a la clasificación de la arquitectura según la comodidad, solidez y belleza, la estima como antigua al contrario de la división establecida por Durand y expuesta por él. Su teoría recoge los principios de Durand, no valorando la retícula en favor de la composición mediante ejes a los que denomina "la llave del diseño". Para Guadet la Composición es la acción de unir en la obra, la reunión en un mismo todo las diferentes partes que, también ellas, son conformadas por los elementos con la pretensión de Componer, esto es, unir las partes en un todo. Siendo los elementos de composición: los vestíbulos, las salas, las escaleras; compuestos por los elementos de arquitectura: muros, tejados, bóvedas... etc. Este método desarrolla lo expuesto por Durand, organizando el Tratado en dos partes: el estudio de los elementos de arquitectura y el de los principales géneros de Composición.

Guadet completa la incisiva definición de Henri Labrouste de que la arquitectura es el arte de edificar, con el arte de componer, siendo claro en la definición de Composición que, según él, coincide con lo que la tradición vitruviana denominaba Disposición. El concepto de Composición alcanzó con Guadet su mayor consideración desde los principios de l'Ecole, todas las partes de la arquitectura se enlazan mediante la composición: los elementos de arquitectura y los elementos de composición, la proporción como propiedad de la composición, los tipos históricos de arquitectura... etc. En este concepto de composición, la belleza arquitectónica de sus edificios era la consecuencia de la búsqueda de "lo verdadero" (verdad constructiva, histórica, formal... etc.). La idea de belleza estaba tomada del "ideal" platónico, belleza como el reflejo de lo verdadero.

Guadet manifiesta claramente que la construcción aparece como la segunda circunstancia a añadir a la composición, abandona la concepción tripartita vitruviana de disposición, construcción y belleza, por la de composición y construcción. La belleza, para este autor, es un reflejo de estos dos conceptos aplicados de modo que se atiende con ellos a la verdad constructiva y formal.

Siguiendo estas consideraciones previas y atendiendo a un esquematismo consecuencia de su necesaria brevedad, es indispensable concluir con el pensamiento de Auguste Choisy, quien se manifiesta en beneficio de las consideraciones de orden constructivo,<sup>13</sup> siguiendo las valoraciones de Viollet-le-Duc con quien entronca. Para él, toma relevancia la construcción en detrimento de la composición. Choisy en sus dos volúmenes analiza e interpreta la historia de la arquitectura como consecuencia del desarrollo tecnológico, la arquitectura como expresión de la forma determinada por la tecnología, como ley superior a la composición, generada a través de un proceso histórico. Así la Historia aparece como la búsqueda de los orígenes de los procedimientos constructivos, donde los desarrollos estilísticos no son sino expresión de nuevos métodos constructivos. Pensamiento que expone claramente en la primera frase de su Historia de la arquitectura: "Los monumentos de la arquitectura naciente nos advierten en su manifestación más simple, esos inevitables lazos que unen el modo de construir de la Humanidad y hacen de la Historia del Arte un resumen de la Historia misma de las sociedades". Para él, la armonía y el gusto, derivan de las proporciones y de la escala que son, a su vez, consecuencia

---

<sup>13</sup>. Auguste Choisy.: Historia de la arquitectura. Dos volúmenes. Ed. Victor Lerú. Buenos Aires, 1980 (1859). Donde se interpreta la totalidad de la historia de la arquitectura desde un planteamiento que enfatiza las consideraciones de orden constructivo.

de los sistemas modulares (en Egipto, las proporciones de los ladrillos; en Grecia, el diámetro del orden, y desde el gótico las medidas y proporciones del hombre).

Choisy encuentra en la Historia (desde los planteamientos constructivos) todo lo que Guadet buscará en la Composición, aunque no establece como él los cursos docentes para desarrollar en la práctica su pensamiento, quedándose en un análisis Histórico del que más tarde tomará provecho Le Corbusier, en su "Modulor" y en sus "Trazados reguladores".

Al margen de la propuesta contraria de Choisy, Viollet-le-Duc, Labrouste, l'Ecole des Beaux Arts mantuvo unos planteamientos dogmáticos en cuanto al método de Composición que, desde Durand, fue el centro de la enseñanza académica impartido teóricamente en la Escuela, su cuerpo doctrinal, y que en la práctica se desarrollaba en el trabajo que los alumnos realizaban en los ateliers, mediante los concursos, especialmente el del Gran Premio de Roma, y en los envíos que los premiados, con el pensionado en esa ciudad, debían poner en manos de l'Ecole. Este sistema permitía a los docentes ajustar la teoría mediante los resultados de los proyectos de los alumnos.

La Teoría y la Práctica son las dos partes de la disciplina impartida; principios compositivos y realización de proyectos ajustados a estos principios eran consecuencia de un Método de Composición que, aunque cambiante, daba validez a toda su enseñanza.

## 1.2. DIFERENCIAS DEL CONCEPTO DE COMPOSICION EN LA ENSEÑANZA ACTUAL.

Sería imposible acercarse al concepto de la asignatura de Composición siguiendo el significado y buscando un planteamiento unitario, dogmático e institucionalizado como el ofrecido por l'Ecole des Beaux-Arts. Esta escuela organizó una estructura generalizada que sustituyó la utopía renacentista, que tuvo al hombre y a la arquitectura clásica como modelo, por un método con vocación universal y atemporal. El rechazo a la Academia fue consecuencia del advenimiento del Movimiento Moderno, provocando el intencionado olvido de las normas académicas y de su método de Composición, abandonando ese sistema de convenciones establecido a lo largo de dos siglos.

Nada de la enseñanza académica, ni los conocimientos de los elementos de arquitectura y sus códigos de Composición, sirvió para la enseñanza de la arquitectura del Movimiento Moderno. En sus Manifiestos, desde los de los grandes innovadores como Le Corbusier, Mies van der Rohe y Gropius, los principios de Composición eran no solo inadecuados, sino inexistentes. La nueva enseñanza de la arquitectura no se podía apoyar sobre la tratadística clásica, ni mucho menos sobre los Manuales de Composición que en los primeros años del siglo aparecieron como mecanismos tardíos inspirados en el texto de Guadet.<sup>14</sup>

En el nuevo sistema de ideas, la función proponía una aproximación racional al papel compositivo, convirtiéndose en el catalizador del tipo de espacio a crear. La principal diferencia de la Composición moderna en relación a la clásica es que en la primera existe un grado de libertad

---

<sup>14</sup>. Sobre la diferenciación entre Manual y Tratado hemos seguido la definición de Giorgio Grassi.: La construcción lógica de la arquitectura. Ed. C.O.A. de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1973 (1967). pp. 28 y 29. El término Tratado responde al intento de "construcción de una teoría de la proyectación", el término Manual "presupone siempre la existencia de la misma... designa una casuística, una serie infinita de ejemplos". Entre los primeros manuales, recordemos el de Pierre Le Muet.: Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes. París, 1681 (1623). Siguiendo la tradición académica, uno de los más tardíos fue el de Gustave Umbdenstock.: Cours d'architecture. (Ecole Polytechnique), 2 vols, París 1930. En España el de Domingo Sugrañes.: Tratado completo teórico y práctico de arquitectura y construcción moderna. 1916.

que no aparece en la segunda, el uso y distribución de los elementos es infinito, y el espacio surge, según la definición de Moholy-Nagy, como referencias o relaciones entre la posición de los cuerpos entre sí,<sup>15</sup> y esta posición dependía de una infinita posibilidad de combinaciones.

Los países más adelantados en la nueva arquitectura, antes de la Primera Guerra Mundial, fueron Estados Unidos, Francia, Alemania y Austria, y al comienzo América tomó la vanguardia (Sullivan y su discípulo y continuador Wright).<sup>16</sup> Sin embargo la enseñanza de la arquitectura, incluso en los años 20 y 30 del nuevo siglo que siguió Norte América, mantenía la idea de las Beaux-Arts de remitirse a las formas tradicionales. Esta enseñanza tenía tanta fuerza que no existía el modo de escapar de ella. Los cursos de diseño de las Universidades americanas, como ha

---

<sup>15</sup>. László Moholy-Nagy.: La nueva visión y reseña de un artista. Ed. Infinito. Buenos Aires, 1972 (1929).

<sup>16</sup>. Ver preferentemente y aunque sea una obra elemental, Nikolaus Pevsner.: Pioneros del Diseño Moderno de William Morris a Walter Gropius. Ed. Infinito. Buenos Aires, 1977 (1936). También creemos necesario citar Leonardo Benévolo.: Historia de la Arquitectura Moderna. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1974. Kenneth Frampton.: Historia crítica de la arquitectura moderna. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1987 (1985).

explicado Joseph Esherick,<sup>17</sup> se centraban en edificios que seguían aún los criterios de Beaux-Arts, y la estructura académica que se mantenía en sus planes de estudio era la de Beaux-Arts. La obra de Le Corbusier en sus proyectos, dibujos y escritos fue la que modificó la dirección de aquellos estudiantes hacia unos puntos de vista que pusieron seriamente en conflicto la enseñanza académica.

La idea de la evolución de la arquitectura a principios de nuestro siglo fue analizada por Nikolaus Pevsner en Pioneros del Diseño Moderno. En los primeros decenios del siglo XX estuvo abanderada por muy pocos arquitectos: Auguste Perret y Tony Garnier en Francia, Sullivan y Frank Lloyd Wright en Norte América, Adolf Loos en Austria, Peter Behrens y Mies van der Rohe en Alemania, e incluso Voysey en Inglaterra, capaz de trascender, en sus casas diseñadas entre 1889 y 1910, del latente historicismo de su estilo. Los proyectos más pioneros de la nueva arquitectura fueron los de Le Corbusier con sus diseños para las casas Citrohan y Domino y los del discípulo de

---

<sup>17</sup>. Sobre la enseñanza americana de la arquitectura entre los años 30 y 70 de nuestro siglo, hemos consultado: Joseph Esherick.: "La enseñanza de la arquitectura en los años 30 y 70: una visión personal", en: Spiro Kostof (Coordinador), El Arquitecto. Historia de una profesión. Ed. Cátedra. Madrid, 1984 (1977). pp. 227 a 263. También, Bernard Michael Boyle.: "El ejercicio de la Arquitectura en América, 1865-1965. Ideal y realidad". En Op. cit. pp. 265 a 296.

Behrens, Walter Gropius, con su fábrica en Alfeld sobre el Leine; proyectos que precedieron a la madurez de Gropius en la Bauhaus de Dessau, a Le Corbusier con sus villas de los años veinte, a Gerrit Rietveld con su casa Schröder y a Mies van der Rohe con su Pabellón Alemán para la Exposición Universal de Barcelona.

La Bauhaus tuvo un significado especial, "Bauhaus" se convirtió en sinónimo de "diseño moderno". El edificio no sólo fue la sede para las actividades de la escuela, sino que expresó la nueva imagen del entorno arquitectónico del hombre, desarrollado mediante la articulación de las tres partes funcionales del edificio y posibilitando algo novedoso en la arquitectura: la relación activa y dinámica entre el edificio y el ambiente circundante.

Le Corbusier logró sintetizar, en sus villas y estudios de los años veinte, las corrientes formales de aquellos años, expresadas de modo elocuente en la famosa exposición dedicada a "La vivienda" en Stuttgart, en el año veintisiete. Sus casas estaban formuladas con un vocabulario personal: elementos cúbicos, desornamentación, pintura blanca, carpinterías metálicas... etc; que, al fin

y a la postre, terminaro convirtiéndose en los principios formales de Movimiento Moderno.

Rietvedl con su casa Schröder-Schräder de 1924, en Utrecht, abrió el camino hacia la nueva situación del hombre en el nuevo espacio arquitectónico, definiendo éste como una porción relativa del espacio absoluto, negando el dentro y el fuera, y situando el curso del hombre en este espacio como relaciones de arriba-abajo, de izquierda-derecha, delante-detrás.

Mies van der Rohe inauguró con el Pabellón de Barcelona la independencia entre estructura, cerramiento y articulación espacial: el nacimiento de la "planta libre" como el logro más trascendente de toda la arquitectura de esa época.

En esos años, frente al Manual de Composición, las Vanguardias plantearon la alternativa del Manifiesto. Y si aquellos eran desinteresados, moderados y pragmáticos, éstos fueron parciales, fogosos y doctrinarios; negando la existencia de los principios de Composición e

identificándolos con subjetividad y formalismo.<sup>18</sup> En ningún momento antes la arquitectura se había acercado al capricho libre de la individualidad, que rompió con cualquier tradición moderada. Frank Lloyd Wright resumió esta ruptura con su frase "La Composición ha muerto para que viva la creación", donde se resume toda negación del Movimiento Moderno hacia el concepto "beauxartiano" de Composición.

La enseñanza de la Bauhaus, como vanguardia dirigida por Gropius desde 1919 (Das Staatliche Bauhaus Weimar), se alejó de toda posible formulación tratadística o manualística. El libro de Vassily Kandinsky Punto y Línea sobre el plano o La Nueva visión de László Moholy-Nagy, en nada son un tratado ni un manual, sino un estudio sobre la percepción de la forma, por otro lado, el texto de Walter Gropius La nueva arquitectura y la Bauhaus (1935), es una alabanza a la estandarización y a la racionalización de la arquitectura.<sup>19</sup> Este alejamiento de los mecanismos académicos de Composición dio lugar a la creencia de que

---

<sup>18</sup>. Véase Ulrich Conrads.: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX. Ed. Lumen. Barcelona, 1973 (1964).

<sup>19</sup>. Sobre la enseñanza de la arquitectura en la cultura clasicista y en el Movimiento Moderno ver Ignasi de Solá-Morales.: "Exploraciones para un tratado de composición", introducción a Franco Fonatti.: Principios elementales de la forma en arquitectura. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988 (1985). pp. 7 y 8.

no serían necesarias normas ni mecanismo alguno. Abandonada la regla, se pensaba, ya no haría falta ninguna otra regla, como ha escrito Rafael Moneo "... se pensó que el abandono de un determinado sistema de convenciones suponía el definitivo abandono de toda convención".<sup>20</sup>

La actitud vanguardista contra todo academicismo creyó en la posibilidad de que la forma arquitectónica se creara "ex novo", dependiendo, en cada caso, únicamente del problema planteado. Esta hipótesis planteaba la invención de la forma en cada caso, no existiendo ni recetas preestablecidas, estilos o escuelas, sino únicamente el vocabulario de "punto y línea sobre el plano" o el de las "formas geométricas elementales.

La idea de Composición como Disposición fue abandonada y menospreciada, pero a lo largo del siglo fueron apareciendo otros mecanismos, en definitiva otras convenciones o normas, que sirvieron como instrumentos de formalización del edificio. En la arquitectura más reciente

---

<sup>20</sup>. José Rafael Moneo y colaboración de Juan Antonio Cortés.: Programas de curso y ejercicios de examen. Cursos 1980...-1984. Composición II. p. 41 y 42.

el término "elementos de composición" es sustituido por el de "mecanismos de composición" (modos y maneras de articular las formas), reutilizando el término Composición no como el método beauxartiano, sino como concepción, como proceso de los nuevos métodos. Estos mecanismos como superposición, fragmentación, giro, translación... etc. establecen un nuevo sistema de convenciones que aunque no constituyen un corpus de método, sí aparecen soportando los mecanismos formales que surgen como alternativa de Composición intrínseca a la propia arquitectura.

Más adelante vamos a analizar la dependencia de estos nuevos mecanismos en relación con las propuestas de las vanguardias artísticas, y en mayor grado las pictóricas, donde la elaboración teórica de la arquitectura tiene como fundamento teórico y práctico las experiencias formales en las referidas vanguardias. Por ahora conviene afirmar que en nuestra enseñanza de arquitectura, la Composición, la asignatura de Composición, no tiene ni puede tener la arrogancia totalizadora de la tradición académica, ni la pretensión de ofrecer una teoría general sustitutiva a la doctrina de l'Ecole: la Composición arquitectónica, en su definición del término, no coincide en nada con las definiciones que poseía en aquella tradición, salvo la de

relacionar las partes con el todo por medio de estos mecanismos o sistemas de composición que suplen aquellos principios de composición. En consecuencia no existe un contenido concreto que transmitir, sino un término que define una asignatura cuyo corpus es necesario definir y del que ahora y de manera general no existe una enseñanza a la que de modo ejemplar podamos acudir.

En el caso de la asignatura en la Escuela de Arquitectura de Valladolid, el hecho de existir un programa establecido y dictado desde el curso 1989-1990 por la cátedra de Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga, con cuya enseñanza nos identificamos, nos facilita la proposición de un programa que si bien no coincide plenamente con aquél, sí conlleva unos principios paralelos, desde un pensamiento deudor de éste, pero diferenciado, que pueda permitir una enseñanza más plural y no alternativa. Consecuentemente este programa no pretende una enseñanza cerrada ni doctrinal sino, más bien, abierta a todos los posibles requerimientos que permitan añadir puntos de vista en vez de suplirlos.

Por otro lado, y sin intentar marcar unos límites cerrados con el resto de las asignaturas de la carrera, es necesario definir cuál es el campo donde la asignatura debe moverse y cuáles son las cercanías con otras asignaturas y sus distinciones que, desde las actitudes y conceptos particulares, señalan su personalidad. Veamos, la asignatura de Composición II no responde al término tradicional de Composición que se refiere a un diseño total del edificio, vinculado a una tridimensionalidad (planta, alzado y sección), ni a la definición de asignaturas cercanas en el nombre como Estética y Composición y Elementos de Composición. Al mismo tiempo, el concepto de Composición debe ser diferenciado de otros significados no coincidentes: Composición\Conceptión, Composición\Proyectación y Composición\Historia.

## 1.2.1. COMPOSICION-CONCEPCION.

Retomando el concepto de Composición de Quatremère de Quincy en su Dictionnaire historique d'architecture<sup>21</sup> ya advierte de la no similitud de los términos Composición y Concepción, aunque ni son indiferentes, ni contradictorios. Para este autor, los dos se refieren a la operación del espíritu de la creación. En el caso de la Concepción, se concreta en la creación del motivo principal, podríamos decir de la idea primera y primordial en donde existe solamente una vaga imagen de la configuración final. Sin embargo la Composición comprende además de la idea general, los detalles, conveniencias, la formalización de cada una de sus partes y sus relaciones con el todo. Así, la Composición se relaciona con el origen creativo de la forma de arquitectura, pero no únicamente.

En relación con las otras artes,<sup>22</sup> la Composición

---

<sup>21</sup>. M. Quatremère de Quincy.: Dictionnaire historique d'architecture. Libreria d'Adrien le Clere et Cie. París, 1832. Tomo Primero, pp. 428 y 429.

<sup>22</sup>. Sobre la discusión de que si la Arquitectura es, o no es, un arte, difícilmente podríamos encontrar un denominador común a lo largo de la historia, que señalara un acuerdo sobre la "artisticidad" de la arquitectura. Encontramos posturas enfrentadas, desde el pragmatismo de M. Vitruvio (De Arquitectura Libro I), para el que la Arquitectura es la "ciencia de construir", la opinión de Carlo Lodoli (De A. Memmo, Elementi dell'Architettura Lodoliana, Volumen I. Roma, 1786), para el que "la arquitectura es una ciencia intelectual y

arquitectónica se define de un modo muy distinto. En un caso extremo, como es el de la música, componer es crear de la nada, poner unos sonidos junto a otros desde la invención personal. En pintura, y en buena medida en escultura, el término de Composición contiene dos cosas, Invención y Disposición,<sup>23</sup> asociándose a un principio plenamente creativo, ordenando las distintas partes de la obra, sus masas de forma y color, con imaginación y variedad, de un modo pintoresco. En mayor medida que en arquitectura, el término Composición señala invención como valor que en arquitectura se convierte en algo peyorativo y de cuyos excesos, de imaginación, advierte Quatremère de Quincy.

---

práctica", o la idea de Viollet-le-Duc (Dictionnaire. París, 1854-68), para el que la arquitectura es el "arte de construir...consta de dos partes, la teoría y la práctica"; o la plenamente pragmática de Adolf Loos (De Architektur, 1910) para el que "la casa debe agradar a todos, a diferencia de la obra de arte que no tiene por qué gustar a nadie". Mi opinión sobre el tema está, por el contrario, al lado de las de Etienne L. Boullée (De Architettura. Essai sur l'art. Manuscrito, 1780), que sobre esta pregunta afirma, "¿Qué es la arquitectura? ¿La definiré, como Vituvio, como el arte de edificar? No. Hay en esta definición un grosero error. Vitruvio toma el efecto por la causa. Es preciso concebir para efectuar... Esta producción es lo que constituye la arquitectura, a la que, en consecuencia, podemos definir como el arte de producir y llevar a la perfección cualquier edificio". También cercana a la de John Ruskin (Lectures on Architecture and Painting. Londres, 1854), "La arquitectura es un arte que deben aprender todos los hombres...". En nuestro siglo Walter Gropius (La arquitectura del siglo XX. Berlín, 1919) toma partido a favor de esta opinión, para el que la arquitectura es "el grande, único arte: la arquitectura".

<sup>23</sup>. Ver, Wernwe Szambien.: "L'avvento della composizione..." op. cit. pp. 64 a 66.

El término Composición, en relación a la pintura, entró a formar parte del vocabulario arquitectónico inglés -como señala Colin Rowe<sup>24</sup> como resultado de las innovaciones formales de lo pintoresco, aplicándose a las organizaciones arquitectónicas, libres y simétricas. Composición pintoresca es un término fuera de lugar en el discurso arquitectónico, como invención o producción de un efecto pintoresco consistente en la ordenación de los elementos arquitectónicos buscando un nivel artístico inspirado en la pintura, escultura o en la poesía. La Composición pintoresca no es la Composición arquitectónica, la composición en arquitectura no se puede entender como una organización agradable de las formas en sí mismas. La composición en la pintura depende de factores intrínsecamente pictóricos, pero en arquitectura los factores que entran a formar parte de la obra son ajenos a la arquitectura, y entender la composición arquitectónica como la pictórica implica utilizar éstos como las masas de color ordenadas para producir un efecto pictórico, donde la invención arquitectónica se comprende como la invención pictórica. Es en este sentido, en el que puede entenderse el término de grandes composiciones empleado por E. Boullée al referirse a los dibujos de Piranesi, valorando la

---

<sup>24</sup>. Colin Rowe.: "Carácter y composición..." op. cit. pp. 68 y 69.

imaginación, la invención poética, componer desde la creación.

### 1.2.2. COMPOSICION-PROYECTACION.

Si el proyecto arquitectónico se formula desde su comienzo a través de la idea, tiene en un primer momento a la Concepción como finalidad principal. Esto plantea un punto de diferencia entre la idea de proyecto<sup>25</sup> y la de composición. La no identidad Concepción-Composición, señala que el concepto de Composición se aleja del de la creación, y la creación en el ámbito teórico y pedagógico toma la dirección del proyecto. Esta diferencia de origen señala un límite claro entre Composición y Proyección.

---

<sup>25</sup>. La palabra proyección está empleada, desde un planteamiento didáctico, como el momento en que el alumno de arquitectura sintetiza los conocimientos generales en respuesta a planteamientos concretos donde se debe ofrecer una solución personal y práctica. En este sentido el uso del término composición en el proyecto, composición proyectual o composición en el ámbito del proyecto, como se utiliza con frecuencia (ver José Ignacio Linazasoro.: Apuntes para una teoría del proyecto. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1984) está dentro del concepto de Proyecto arquitectónico y dentro de la asignatura de proyectos.

Considerando importante clarificar aún desde un punto de vista docente las diferencias entre ambos.

En las asignaturas de proyectos el núcleo está en la necesidad de que el alumno responda a cada tema propuesto de un modo concreto, desde una síntesis de los conocimientos generales aprendidos, (Dibujo-Construcción-Estructuras-Historia... etc). El proceso de aprendizaje de proyectos radica en que el alumno sea capaz de hacer confluir en una respuesta práctica todo un conjunto de aspectos desmembrados en las restantes asignaturas, como conjunto de interrelaciones que conforman el proyecto. Consecuencia de ello es que el desarrollo de la asignatura de proyectos es una tarea práctica basada en la experimentación, que se convierte en la única opción metodológica, considerada como la misma idea de arquitectura. Pero la seguridad del estudiante en cada etapa proyectual depende del análisis de la totalidad del objeto arquitectónico, de unificar el conjunto de aspectos analíticos.

El análisis es el primer paso para desarrollar la disciplina de la proyectación, y aunque la composición es una teoría relacionada estrechamente con la proyectación,

se diferencian esencialmente en que la composición es una materia fundamentalmente de ese análisis de los mecanismos proyectuales que, tras la idea, son los capaces de ofrecer una concreción de la forma arquitectónica. Así, el límite entre composición y proyecto es el que separa el proceso de análisis con la concreción de la forma. Este análisis inicial de la arquitectura (arquitecturas) tiene como destino extraer unos principios comunes dentro de una determinada época artística, o constantes a través del tiempo; principios que sirvan posteriormente como guía de la disciplina del proyecto. Estos serán el objeto y la finalidad principales del desarrollo de la asignatura de Composición II.

Así, el análisis pone de manifiesto los principios de arquitectura, pero no las normas que se convierten en método de proyecto. Como ha escrito Giorgio Grassi,<sup>26</sup> "El análisis no puede producir nunca las normas, sino que pone de manifiesto los principios". De este modo, el proceso de análisis tiene un límite, pasado el cual, se convierte en proyecto. El análisis, por el contrario, es estudio (reflexión) y meditación (abstracción), aunque no está alejado del proyecto.

---

<sup>26</sup>. Esta cita y siguiente en, Giorgio Grassi.: La construcción lógica de la arquitectura. op. cit. pp. 75 a 77.

Composición es reflexión, crítica, juicio, opinión ...etc., sobre la arquitectura, entendida en el sentido de Louis Kahn,<sup>27</sup> como el conjunto de obras de arquitectura que nos ha legado la historia, o que constituyen una oferta para formar parte de ella. Sobre esto trabajaremos enteramente a lo largo del curso académico, sobre la colección de edificios y proyectos ejemplares que constituyen el auténtico valor de la arquitectura y que será el corpus de referencia a lo largo del desarrollo del programa.

Cuando el alumno aplique este análisis aprendido al proceso de proyecto, realizará la composición necesaria antes de todo desarrollo proyectual, pasando del análisis a la proyectación, de la Composición al Proyecto. Como afirma Giorgio Grassi, "El análisis es especulación y está distante del proyecto, y este último no puede lógicamente basarse en aquél; pero siendo así que se basa en la experimentación, en definitiva lo comprende enteramente".

---

<sup>27</sup>. Al referirme a la arquitectura de un modo general, tomo el concepto de Louis Kahn.: "Conferencia en el Politécnico de Milán". Enero, 1967. donde definió "la obra de arquitectura" como aquello que se convierte en "una oferta a la arquitectura con la esperanza de que esta obra pueda llegar a formar parte del tesoro de la arquitectura" Ver en: Luciano Patetta.: Historia de la Arquitectura. Antología crítica. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1984 (1975). p. 31.

Esencialmente, la diferencia entre ambos conceptos, composición y proyecto, radica en que la composición atiende únicamente al análisis de la forma arquitectónica y el proyecto responde a su creación. La Composición disgrega los diversos condicionantes de la forma para su análisis y comprensión; y el proyecto sintetiza estos mismos condicionantes que confluyen en una respuesta formal concreta.

### 1.2.3. COMPOSICION-HISTORIA.

Sin riesgo a equivocarse, se puede afirmar que la arquitectura "son las arquitecturas" que aparecen como el corpus doctrinal que se ha ido creando a lo largo de la historia, como ha escrito Giorgio Grassi, "no existe una teoría de la arquitectura que no sea a la vez una experiencia de la arquitectura".<sup>28</sup> Esta afirmación interesa para deshacer algunos equívocos planteados a

---

<sup>28</sup>. Giorgio Grassi.: La construcción lógica... op. cit. p. 4.

partir del Funcionalismo como negación de la historia, que pudo hacer entender el planteamiento de la arquitectura desde la desmemoria. Sería imposible eliminar a la historia de cualquier propuesta teórico-compositiva; sin ella, sin la memoria del pasado, resultaría imposible captar el sentido de una experiencia ajena.

Desde el siglo XIX el componente de historicidad aparece como el componente básico para la comprensión de toda realidad y como factor necesario para la legitimación de una disciplina artística, aunque la historia ha suministrado una perspectiva a los arquitectos y teóricos anteriores a ese siglo.<sup>29</sup> Así, la memoria arquitectónica y su análisis, son los que ofrecen una relación que une las arquitecturas en el tiempo, los que aportan el carácter referente de las formas arquitectónicas.

Esta orientación considera a la historia como el necesario conocimiento y guía una opción metodológica, que asimila la tradición, analizándola y juzgándola, y que permite al alumno sentirse partícipe de un esfuerzo que

---

<sup>29</sup> . Ver en este sentido y en relación a la arquitectura, José Ignacio Linazasoro.: Apuntes para una teoría del proyecto. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1984. pp. 20 a 25.

trasciende los límites de su propia individualidad y de su cercano referente.

Estas consideraciones no toman a la historia en el sentido clásico, como ha escrito Jacques Derrida, "la historia se ha pensado siempre como el movimiento de una reasunción de la historia",<sup>30</sup> sino como tradición de experiencia, como apropiación de esa verdad inmutable que nos ofrece la historia y cuya subjetividad se neutraliza en nuestro análisis. Por otro lado, la postura analítica de la Composición facilita una incorporación alejada de toda reasunción dell'antico, cuya imposibilidad de restablecimiento ya fue asumida durante el Renacimiento.

De esta manera consideramos a la historia como el corpus de referencia, como la colección de edificios que nos ha legado la historia desde el origen del hombre y, al contrario, no como un determinado pasado que sirva de referencia, de fuente, de guía o de ensayo para unas arquitecturas pretenciosamente ligadas con la tradición, más desde los formalismos que desde su conocimiento.

---

<sup>30</sup>. Jacques Derrida.: "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", en: La escritura y la diferencia. Ed. Anthropos. Barcelona, 1989 (1967). pp. 383 a 401.

En el proyecto y a partir del Renacimiento, la recurrencia al pasado es una excusa para recomponer nuestra disciplina desde la relación entre presente y pasado, siendo éste reinterpretado desde la conciencia de cada presente como referencia; desde el Renacimiento hasta incluso el Movimiento Moderno,<sup>31</sup> ambos plantearon una ruptura consciente y reflexiva con el estilo precedente. El Renacimiento pretendió retomar una arquitectura abandonada y poco conocida como era la arquitectura Clásica; el Movimiento Moderno, por el contrario, creyó enunciar una nueva arquitectura excluyendo cualquier conexión con el pasado. Sin embargo y al margen del antihistoricismo de la Bauhaus y las doctrinas de las Vanguardias, el Movimiento Moderno desarrolló una reflexión profunda sobre la historia en arquitectos como Mies van der

---

<sup>31</sup>. Como señala José Ignacio Linazasoro.: Apuntes para una teoría... op cit. p. 21, "De cualquier modo, un determinado pasado -no la historia como tal- era en el Renacimiento una referencia, la fuente del redescubrimiento de un conjunto de elementos y resoluciones proyectuales a los que se debía acudir como soluciones verdaderas. Que más adelante este reconocimiento del Clasicismo como verdad -incluso objetiva o revelada como pretendían Arias Montano o Villalpando- fuese matizado, en primer lugar por los racionalistas franceses de la Querelle (los Fréat o Perrault) significaba, a fin de cuentas, que seguía siendo imprescindible la recurrencia al pasado como legitimación de las convenciones arquitectónicas.

El Eclecticismo del siglo XIX no hizo, en este sentido, sino ensanchar la historia como tal con este pasado, reconociendo para ello la profundización en el sentido convencional de los elementos proyectuales y su supeditación a un pragmatismo mayor a la hora de aplicarlos".

Rohe<sup>32</sup> o Le Corbusier, y en cuyo análisis se muestra cada vez más evidente.<sup>33</sup>

Es este sentido se pueden enunciar tres períodos en los que la historia toma un rango distintivo en relación a la composición-proyectación. El primero desde el Renacimiento hasta el Eclecticismo del siglo XIX donde, y aunque no existía la consciencia de historicidad, no por ello la historia, o un determinado pasado Clasicista, había dejado de suministrar tanto una perspectiva histórica, como los materiales y los fundamentos disciplinares de la Composición. El segundo período se concreta en el Eclecticismo del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, donde el pasado se convierte en historia como tal, con la consciencia de esta historicidad. El tercero de estos períodos aparece desde la segunda década de nuestro siglo, hasta los años ochenta, período en el que el Movimiento Moderno constituyó una reflexión en profundidad de la historia, caso citado de Le Corbusier o Mies van der Rohe, o una negación consciente de ella, caso de la Vanguardias como Constructivismo ruso, Neoplastismo

---

<sup>32</sup>. Para el análisis de la obra de Mies van der Rohe en relación con la tradición Clasicista, ver Daniel Villalobos.: "Mies van der Rohe o el eterno Retorno", Revista BAU. N.5-6. Enero, 1992.

<sup>33</sup>. Ver: José Ignacio Linazasoro.: Apuntes para una teoría... op cit. p. 22.

holandés o enseñanza Bauhaus alemana; en ambas posturas de este tercer período, la historicidad estaba presente para negarla o para reflexionar sobre ella pero, en ningún caso para reasumirla en el sentido Clásico de la historia definido por J. Derrida.

A estos tres períodos hay que añadir un cuarto, más difícil de enunciar y aún de asumir, que es en el que estamos inmersos y se podría inaugurar con la década de los años ochenta. En este período el sentido de la historia y su relación con la composición se va perfilando según tres principios fundamentales que señalan las diferencias esenciales con los anteriores.<sup>34</sup>

El primero de ellos es la consciencia de que ya el Movimiento Moderno (Estilo Internacional) es historia, está ya en la historia. El mismo hecho de su análisis, aún no exento de subjetividad, afirma este hecho. La cercana ruptura con las premisas del Movimiento Moderno anunciada

---

<sup>34</sup>. Estas ideas en parte están extraídas de la Conferencia de inauguración del curso 1992-93 en la E.T.S.A. de Valladolid, pronunciada por el profesor Simón Marchán Fiz, (9 de Noviembre de 1992) bajo el título: "Tres figuras del Arquitecto moderno: Prometeo, <<El jugador del diáboloy>>, Proteo entre las ruinas".

por Charles Jencks<sup>35</sup> convierte a los fundamentos del Movimiento Moderno -abstracción y reproductividad- en unos principios para su análisis y no de sometimiento. Consecuencia de ello es que los grandes temas que guían a la arquitectura, (orden, carácter, lugar... etc.) y que son temas constantes a lo largo de la historia, son susceptibles de ser analizados en arquitecturas distantes en el tiempo y, lo que es más importante, diferentes o contrarias en sus "estilos". Por otro lado en el corpus al que estamos aludiendo, como la suma de las arquitecturas que nos ha legado la historia, entran las del Movimiento Moderno no como diferentes de las arquitecturas históricas, sino como tales.

El segundo principio fundamental estriba en la apropiación de los materiales de la historia, desde los formalismos hasta la profundidad del hecho arquitectónico, cuya consecuencia es que el análisis de la arquitectura, la composición, aparece como vertiente del análisis de la historia, no en el sentido historicista, y en esa historia, en la que se incluye el Movimiento Moderno, busca los materiales del proyecto. Aparece, por tanto, una continua interpretación de los materiales que la historia nos ha

---

<sup>35</sup>. Charles Jencks.: El lenguaje de la arquitectura posmoderna. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1980 (1977-1978).

legado, los edificios y proyectos, primero desde la contemplación y análisis (que concierne más plenamente a la composición) y posteriormente un actitud creativa a partir de ese material apropiado de la historia (proceso más dependiente de la proyectación). Convirtiéndose esta senda en un proceso hermenéutico en relación con la historia, de interpretación de la historia, como un juego con ella, no desde su comprensión totalizadora, sino desde la parcialidad de la significación.<sup>36</sup> Este segundo principio, siguiendo el discurso de J. Derrida, se podría definir como de tensión del juego con la historia, que provoca una ruptura fundamental con su concepción hasta ahora, la propia desaparición del concepto clásico de historia.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup>. El concepto de juego lo empleo aquí en el sentido de Jacques Derrida.: "La estructura, el signo y el juego..." op. cit. pp. 396 y 397. "... se puede determinar de otra manera la no-totalización: no bajo el concepto de finitud como asignación a la empiricidad sino bajo el concepto de juego. Si la totalización ya no tiene entonces sentido, no es porque la infinitud de un campo no pueda cubrirse por medio de una mirada o de un discurso finitos, sino porque la naturaleza del campo -a saber, el lenguaje, y un lenguaje finito-excluye la totalización: este campo es, en efecto, el de un juego, es decir, de sustituciones infinitas en la clausura de un conjunto finito".

<sup>37</sup>. Esta interpretación (apoyándose en parte también en el discurso de Derrida en "La estructura..."), pero como algo que sucedió ya de algún modo en la propia arquitectura moderna, está expuesta ya en la Tesis Doctoral de Juan Antonio Cortés y en sus versiones parciales publicadas: Arquitecturas Bis, nº 36-37, Abril-Junio 1981, Revista de Occidente, nº 42, Noviembre 1984, y en "Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno", en Escritos sobre arquitectura contemporánea. 1978-1988. Ed. C.O.A. Madrid, 1991. pp. 37 a 67.

Su consecuencia es la legitimación de toda posible actitud con la historia, desde su negación, hasta su uso formal, la apropiación de cualquier mecanismo compositivo empleado en los edificios, o la posible asunción de los principios de algún pasado concreto.

El tercero y último de estos principios consiste en la coexistencia de esta contemplación de la historia de la arquitectura con la exposición de la arquitectura a través de los medios de comunicación de masas, como cultura de masas, que ya había anunciado Renato de Fusco en su Arquitectura como "mass medium",<sup>38</sup> y aún después por Robert Venturi en sus libros Aprendiendo de todas las cosas y más concretamente en Aprendiendo de las Vegas.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup>. Renato de Fusco.: Arquitectura como "mas Medium". Notas para una semiología arquitectónica. Ed. Anagrama. Barcelona, 1970 (1967). Conviene aclarar que la diferencia sustancial entre el concepto de Arquitectura como "mass medium" en este autor y la enunciada divulgación en estas décadas de la arquitectura a través de los medios de comunicación de masas, consiste en que para R. de Fusco la "Cultura de masas quiere decir cultura producida según las normas de la fabricación industrial en masa; divulgada por medio de técnicas de divulgación de masas..." en p. 74. y este principio de reproductividad asumido como principio en el Movimiento Moderno, ha resultado ser, ahora, del todo obsoleto.

<sup>39</sup>. Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown.: Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978 (1977).

Esta última consideración es más relevante si la vemos desde la perspectiva del alumno de arquitectura, para el que las revistas, la información difundida a través de este medio de comunicación, desgraciadamente, se muestra con un papel primordial en su formación, coexistiendo y en muchos casos supliendo un profundo y necesario conocimiento de la historia a través de la historiografía y mediante la comprensión directa de la experiencia arquitectónica. Por otra parte, la sustitución de la historia por este sucedáneo se convierte en muchos casos en un mal material de la experiencia proyectual y en un bloqueo del análisis y aprendizaje de la proyectación arquitectónica.

El enunciado de estos tres principios conceptuales del papel de la historia es inquietante para un planteamiento reflexivo de la composición-proyectación arquitectónica, más aún para una propuesta docente responsable y consciente con la novedosa situación. Si bien no es posible amparar al alumno con un inexistente planteamiento dogmático, ni tampoco avalar una de las actuales propuestas "iluminadas", sí pretendemos organizar una enseñanza que permita defenderse y orientar al alumno en la confusión donde está sumida la arquitectura en estos momentos, teniendo en cuenta el nuevo papel con que la historia se manifiesta en la actualidad.

En el ámbito arquitectónico, esta inquietud hacia la historia ha tenido inicialmente reflejo en dos libros que aparecen como importante orientación en el pensamiento arquitectónico desde hace ya más de veinte años y como primera guía docente. Diferentes en sus planteamientos pero igualmente comprometidos con el papel de la historia, me refiero a Complejidad y contradicción en la arquitectura de Robert Venturi,<sup>40</sup> y a La arquitectura de la ciudad de Aldo Rossi.<sup>41</sup>

El texto de Venturi es, sin duda, interesante desde el momento que propuso unos análisis de ejemplos concretos de la historia clásica de la arquitectura conjuntamente con ejemplos de la modernidad, y mostró la historia de la arquitectura desde unas posibilidades de análisis hasta entonces no previstas, demostrando la coexistencia dentro de las mismas arquitecturas de diferentes sistemas formales. La importancia del libro y su influencia están plenamente asumidos, aunque dos de sus resultados son los que más nos interesa resaltar, en primer lugar la ruptura

---

<sup>40</sup>. Robert Venturi.: Complejidad y contradicción en la arquitectura. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978 (1966).

<sup>41</sup>. Addo Rossi.: La arquitectura de la ciudad. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1976 (1966).

de la visión mítica de la arquitectura histórica y de la historia de la arquitectura, poniendo de manifiesto esos mecanismos de composición que son compatibles en su análisis con las arquitecturas de nuestro siglo, y por otro lado el hecho de que su teoría se acompañaba y aún se acompaña con sus obras prácticas, aplicando coherentemente sus principios en la práctica de la proyectación.<sup>42</sup>

El segundo estudio citado, aunque no menos importante, lo constituye La arquitectura de la ciudad. En él, Aldo Rossi establece un cauce de proyectación, ya suficientemente ensayado, apoyado en el concepto de tipo, que constituye para él la idea misma de arquitectura como núcleo con el cual se han aglomerado y coordinado los desarrollos y las variaciones de la forma. Posteriormente volveremos a estos planteamientos tipológicos como método válido en el análisis, ordenación y proyectación arquitectónicos, por ahora conviene evocar, en relación a la arquitectura de la ciudad, que Aldo Rossi consideró el método histórico como el único capaz de ofrecernos un

---

<sup>42</sup>. Ver en este sentido, Juan Antonio Cortés.: "La relación núcleo-contorno en las obras de Robert Venturi", en Escritos sobre arquitectura contemporánea. 1978-1988. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1991. pp. 121 a 132. Donde se analizan las cuestiones planteadas por Venturi en el último capítulo "El compromiso con la difícil totalidad" del libro Complejidad y Contradicción... op. cit., en relación a las cuestiones de la unidad de su obra teórica con sus proyectos.

planteamiento seguro en relación a cualquier hipótesis sobre la ciudad. Para este autor, la ciudad es, por sí misma, depositaria de la historia comprendida desde dos vertientes, por un lado como hecho material donde la historia ofrece sus señales, convirtiéndose en el auténtico texto de la historia, por el otro considerando a la historia como fundamento mismo de los hechos urbanos que se convierte en la memoria colectiva de los pueblos.

Los dos textos han tenido una rápida repercusión en el ámbito teórico y proyectual, el primero más en el entorno americano y el segundo, lógicamente, en la tradición arquitectónica europea. Ambas propuestas han introducido una relación comunicativa entre la historia y la arquitectura actual, moderna en su momento, aportando métodos alternativos. El método de Aldo Rossi<sup>43</sup> junto a los estudios de Giorgio Grassi<sup>44</sup> y Saverio Muratori, entre otros, se ha apoyado en el concepto de tipo y de la pervivencia de éste a través de la historia. El método de

---

<sup>43</sup>. Ver además, Aldo Rossi.: Autobiografía científica. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1984 (1981). Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977 (1975). "Dieci opinioni sul tipo". En Casabella n° 509-510: "I terreni della tipologia". Enero-Febrero, 1985.

<sup>44</sup>. Ver Giorgio Grassi.: La construcción lógica de la arquitectura. op. cit. La arquitectura como oficio y otros escritos. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1980.

Robert Venturi junto a Charles W. Moore<sup>45</sup> y la crítica de Alan Colquhoun<sup>46</sup> entre otros, asumió la relación de la arquitectura en la historia frente a la independencia y abstracción de la arquitectura moderna.

---

<sup>45</sup>. Ver Charles Moore y Gerald Allen.: Dimensiones en arquitectura. Espacio, forma y escala. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978 (1976). Charles Moore, Gerald Allen y Lyndon Donlyn.: La casa: forma y diseño. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

<sup>46</sup>. Ver Alan Colquhoun.: "Tipología y métodos de diseño", "Interacciones formales y funcionales. Un estudio de los últimos proyectos de Le Corbusier" y "Desplazamientos de conceptos en Le Corbusier". En Arquitectura moderna y cambio histórico. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.

#### 1.2.4. COMPOSICION II-HISTORIAS DEL ARTE Y DE LA ARQUITECTURA.

Por lo expuesto anteriormente, la asignatura de Composición II debe ser inicialmente una disciplina analítica, teórica, pero vinculada conscientemente al hecho de proyectar. El corpus de referencia está extraído de la historia de la arquitectura, es la propia arquitectura entendida como las arquitecturas heredadas del pasado, indistintamente, cercano o remoto, clásico o anticlásico, construido o únicamente proyectado. El desarrollo del programa debe atender indiscutiblemente al análisis y comprensión del objeto arquitectónico en busca de los principios de esta disciplina para que el alumno pueda definir las reglas que hay que respetar para hacer el proyecto.

Con el fin de hacer posible un análisis de los principios arquitectónicos en ejemplos estilísticamente distantes, pero con similares mecanismos de composición, la referencia a las arquitecturas extraídas de la historia no debe tener una relación temporal ordenada, sistemática y general que, por otra parte, el alumno debe poseer. Parece claro que este papel está reservado a la disciplina

de la Historia, en concreto de la Historia de la Arquitectura. Aunque no creo que sea este el momento de abordar el contenido de otras asignaturas de la Carrera, parece claro que el papel que cumplen las asignaturas de Historia es el de desarrollar un estudio sistemático y global de la Historia de la Arquitectura; por el cual, el alumno pueda poseer una visión ordenada temporalmente y exhaustiva de los restos que la historia nos ha legado, que aporte un marco general del conocimiento de la arquitectura.

Sin entrar en discusión sobre el planteamiento crítico de esta materia, la diferencia sustancial entre ambas, Composición e Historia, radica en que la Composición toma de la Historia los ejemplos necesarios para el análisis, emplea los modelos de la historia, donde se da por supuesto que se conocen las vinculaciones temporales y estilísticas, no siendo en ellas en lo que se trata de indagar; al contrario, de lo que se trata es de extraer aquellos principios compositivos, mecanismos y reglas que sean puestos de manifiesto en el análisis. La Historia reúne y ofrece al alumno una visión cronológica y justificada de las arquitecturas heredadas, con juicio o sin él, pero sistemáticamente. Las asignaturas de Historia tienen como fin ofrecer una visión conjunta del conocimiento

arqueológico documentado del pasado, tanto de las artes en general como en concreto de la arquitectura, y este fin es utilizado por la asignatura de Composición como un medio para su disciplina.

#### 1.2.5. COMPOSICION-ESTETICA.

Hasta aquí hemos analizado las relaciones entre Composición-Concepción y Composición-Historia, lo que ha permitido deslindar la asignatura de Composición de las asignaturas de Proyectos y de Historia. Es preciso enunciar el papel mediador que posee la Composición entre la Historia y los Proyectos, se sitúa entre ellas, como un puente entre las disciplinas teóricas y las prácticas proyectuales. Entendiendo la arquitectura como un arte, afirmación de la cual estoy plenamente convencido, creo aquí necesario reflexionar sobre esta idea, y el papel que toma la arquitectura en relación con las demás artes.

El que la arquitectura sea o no un arte, resulta una discusión harto difícil de concluir. A lo largo de la Historia, y a este respecto, se han vertido posturas

diferentes e incluso contradictorias. Desde opiniones como la de Vitruvio que negaba la cualidad artística de la arquitectura hasta la de Walter Gropius opuesta a ésta, para el que la arquitectura era el grande, el único arte.<sup>47</sup>

Gropius era consciente de la ruptura con el pasado y aunque el nuevo aspecto de la arquitectura debía corresponder a la civilización técnica que se estaba desarrollando,<sup>48</sup> sin embargo su idea de arquitectura está colmada de artísticidad, la define como "La expresión más cristalina de los más nobles pensamientos del hombre, de su ardor, de su humanidad, su fe, su religión",<sup>49</sup> y al fin como "el grande, único arte: la arquitectura", y hacía un llamamiento fogoso de la recuperación de la arquitectura como disciplina artística, aunque alejada de la concepción académica: "Artistas, derribemos al fin los muros levantados entre las <<artes>> por nuestra deformada educación académica y volvamos a ser todos, nuevamente,

---

<sup>47</sup>. Véase nota número 22.

<sup>48</sup>. Ver Walter Gropius.: La nueva arquitectura y la Bauhaus. Ed. Lumen. Barcelona, 1966 (1935). p. 21.

<sup>49</sup>. Esta cita y las siguientes, Walter Gropius.: De Arbeitsrat für Kunst. Berlín, 1919. Versión castellana en La arquitectura del siglo XX. Textos. Ed. Alberto Corazón. Madrid, 1974. pp. 106 y 107.

constructores. Deseemos juntos, pensemos juntos, creemos juntos la nueva idea de la arquitectura".

En este sentido el pensamiento de los últimos años está del lado del juicio artístico de la arquitectura, y ratifica las opiniones de Gropius. Hans-Georg Gadamer en su libro Verdad y método<sup>50</sup>, reflexiona sobre el significado ejemplar de las formas artísticas singulares - las que pueden asumir una determinada función real y rechazar otra- las cuales pueden alcanzar una posición central entre las formas artísticas. Así, para Gadamer, la forma artística más noble y grandiosa que se integra en este punto de vista es la arquitectura.

Este autor considera a la tradición como la autoridad para posibilitar la apertura de nuevos caminos dentro del suceder histórico, y entiende la obra de arte dentro de esta tradición como la que es capaz de aportar un incremento de ella misma. Así, una obra arquitectónica va más allá de sí misma, toma una doble dirección. Por un lado el objeto arquitectónico está determinado por la finalidad a la que debe servir, el hecho de utilizarse para un hecho

---

<sup>50</sup>. Hans-Georg Gadamer.: Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Ed. Sígueme. Salamanca, 1988 (1975). pp. 207 a 213.

vital y sometido a condicionantes previos tanto naturales como propiamente arquitectónicos, por tanto, como primera condición del objeto arquitectónico, es necesario que cumpla a la perfección su objetivo primero. También esta misma obra arquitectónica siempre aporta algo nuevo al contexto, al lugar, urbano o paisajístico. En suma, estas condiciones, entendidas simultáneamente, incrementan la finalidad del objeto, es -en el sentido de Gadamer- una obra de arte.

Consecuentemente, al asumir este planteamiento, señalamos la diferencia entre edificio como manifestación de la ciencia de la construcción, y edificio como ciencia del arte. Cuando un edificio es una obra de arte, no sólo representa la solución artística de un trabajo arquitectónico, sino que además tiene que establecer ese vínculo con su emplazamiento, con el lugar. Un edificio no es primariamente una obra de arte hasta que cumple el objetivo de integrarse en el contexto de la vida. Un edificio es arquitectura, entendida como arte, cuando se convierte en representación de su relación con el entorno y consigo mismo, no se pueden separar, edificio y entorno, sin que se pierda su propia realidad.

Si relacionamos las dos condiciones enunciadas, la arquitectura, así entendida, propone una relación entre el hombre junto a su vivencia con el ambiente que le rodea. La noción de lugar surge como el sentido primero de la arquitectura, el origen de la arquitectura como arte reconoce su emplazamiento en medio del universo para tenerlo en cuenta y modificarlo.<sup>51</sup> La relación entre estas dos condiciones, aporta el carácter trascendente que puede poseer la arquitectura, ya que conecta al hombre con lo que le rodea. La idea arquitectónica debe tener esto presente, ya que en las cuestiones topológicas es donde radica la justificación artística de la arquitectura.<sup>52</sup>

Siguiendo este planteamiento es comprensible el hecho de que un edificio puede pervivir si pervive el entorno del que en parte toma su sentido. El hecho de ser el arte más estatuario de todos, implica que en su integración con un contexto modificable, sea necesario una conciencia de obra

---

<sup>51</sup>. Véase Vittorio Gregotti.: El territorio de la arquitectura. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1972 (1966).

<sup>52</sup>. A este respecto resulta interesante recordar los trabajos de Steven Holl.: Anchoring. Selected projects 1975-1988. Ed. Princeton Architectural Press. New York, 1989. Para el que la idea de arquitectura está indisolublemente determinada por el contexto donde se acomoda la obra. Este arquitecto, avalado por un planteamiento teórico, propone una arquitectura en la que el nexo con el lugar está determinado de modo específico en cada propuesta por la idea.

de arte como mediación entre presente y futuro, como ya lo es como mediación entre pasado y presente.

Quiero señalar una segunda reflexión que se suma a la afirmación de que la arquitectura es la más noble y grandiosa de las artes: La consideración de ser un arte abarcante. La arquitectura es una forma de arte que conforma el espacio. El espacio abarca a lo que está o puede estar en él, esto es a las demás formas de representación, artes plásticas, cualquier tipo de ornamentación, incluso abarca el lugar de la representación de la poesía, de la música, de la mímica, de la danza. Es, sin duda, una obra de arte auténtica que debe de suponer la solución siempre de una tarea artística y al mismo tiempo someterse a su finalidad vital, sin que por ello se convierta en un fin en sí mismo.<sup>53</sup>

La establecida condición de la arquitectura como obra de arte parece facilitarnos el poder asentar los puntos coincidentes, aunque no las diferencias, entre la asignatura de Composición II con Estética y Composición. El acercamiento al análisis de la arquitectura conceptuada

---

<sup>53</sup>. H.G. Gadamer.: Verdad y método. op. cit. p. 208 y 209.

como arte desde la Estética y desde la Composición, parecería difícil de deslindar ya que la primera se acerca desde los procesos de recepción de la obra artística y la segunda desde el análisis de la creación, estando estos dos conceptos íntimamente relacionados en la labor arquitectónica. Simón Marchán Fiz ha señalado como, en el papel del arquitecto en la actualidad, coexiste el de arquitecto espectador (estética de la contemplación) con el papel de arquitecto artista (estética de la creación).<sup>54</sup> Por otro lado, estas dos actitudes, receptiva y operativa son dos aspectos asociados dentro de una misma Teoría del Arte, con tradición establecida y avalada desde el pensamiento filosófico.<sup>55</sup>

Siguiendo el discurso de Gadamer, la arquitectura posee algo que la distingue de las demás artes y es el que debe servir a un determinado comportamiento vital,<sup>56</sup> el cuál necesita unas condiciones específicas para su desarrollo, sin menoscabo de su cualidad artística. Por

---

<sup>54</sup>. S. Marchán Fiz.: "Tres figuras del arquitecto moderno...". Conferencia cit.

<sup>55</sup>. Véase Hans Robert Jauss.: Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ed. Taurus. Madrid, 1986. Según este autor la creación y la recepción de la obra de arte no son actitudes enfrentadas sino, más bien, dos aspectos de la misma experiencia estética.

<sup>56</sup>. H.G. Gadamer.: Verdad y método. op. cit. p. 207.

otro lado, si la Estética atiende a la arquitectura desde una teoría general del arte, la diferencia sustancial con la Composición se establece al partir esta última disciplina de las condiciones específicas de la arquitectura en relación con las demás artes.

Por tanto, la asignatura de Composición debe de ser una disciplina teórica, fundamentalmente separada de la Estética, y a la vez relacionada con la Historia pero, desde su entidad, ligada al hecho de proyectar desde el análisis de los mecanismos proyectuales. Esta situación favorece el papel mediador entre estas asignaturas teóricas, más concretamente la historia, con el proyecto. Sin embargo el carácter analítico de la asignatura, frente al crítico, posibilita una reflexión sobre la arquitectura, sobre sus valores específicos y diferenciados de los existentes en otras disciplinas, que permiten el estudio de esta materia desde el análisis práctico de la arquitectura, desarrollado en talleres de trabajo por medio de ejercicios analíticos prácticos.

La asignatura de Composición debe conseguir el conocimiento del alumno sobre la concepción de la

arquitectura como una disciplina trasmisible como ciencia,<sup>57</sup> no como arte de un autodidacta, sino como una ciencia del espíritu impregnada del aliento de la ciencia y conocimientos modernos, y administrando aplicadamente la herencia humanista de la historia trascendiendo todas las barreras de su procedencia y pertenencia cultural. Debemos encontrar el espíritu metodológico que, ante todo, tenga que ver más bien con una búsqueda honestidad "científica" que con la racionalización inocua de una técnica de enseñanza extrahistórica, y aunque el método sea personal -que no subjetivo- y ofrezca su individualidad frente a otros que nos han servido de experiencia, en modo alguno esta diferencia de métodos implique una diferencia de objetivos de conocimiento.

El método no sólo debe ser un conjunto de reglas enunciadas para ser utilizadas en la búsqueda del conocimiento de la arquitectura. Método es camino,<sup>58</sup> como explica la etimología de la palabra, y debe ser trazado en el abierto diálogo con las experiencias acumuladas a lo largo de la historia, sin prejuicios pero sin retrocesos que le encorseten.

---

<sup>57</sup>. Ver Aldo Rossi.: "Tipología, manualística y arquitectura". En Para una arquitectura de tendencia... op. cit.

<sup>58</sup>. Ver Emilio Lledó.: El surco del tiempo... op. cit. Cf. p. 91.

Por último, quiero exponer mi fe en la idoneidad del método propuesto a continuación, no una fe ingenua en él y en la objetividad que éste proporciona, sino fé en mi propia capacidad para llevarlo a cabo y conseguir con él la formación del alumno en esta disciplina, formación que pasa a ser algo vinculado muy estrechamente al concepto de cultura, concebida como "creación de este mundo intermedio en el que las dos formas de naturaleza, la propia y la ajena, interfieren. Esta interferencia marca un espacio de conocimiento, que va creando la frontera, cada vez más amplia, en la que se establece la cultura".<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup>. Emilio Lledó.: El surco del tiempo... op. cit. Cap. "Medicina para el recuerdo". p. 43.

## METODO

"En el fondo yo no estoy proponiendo un método, sino describiendo lo que hay... En otras palabras, sólo considero científico reconocer lo que hay, no partir de lo que debería ser o de lo que querría ser. En este sentido intento pensar más allá del concepto de método, de la ciencia moderna (que desde luego conserva su razón relativa), y pensar por principio de una manera general lo que ocurre siempre."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>. Extraído de una carta privada de H. G. Gadamer, enviada a E. Betti, en el texto se medita sobre su discusión de si la teoría filosófica de la hermenéutica es, o no es, una metodología como niega Gadamer. En: H. G. Gadamer.: "Hermenéutica e historicismo". Excurso en Verdad y método. op. cit. pp. 599 a 640. cit. en pp. 606 y 607.

## 2.1. LA TRADICION CLASICA.

Seamos absolutamente claros, Vitruvio no dividió la arquitectura en tres partes diferenciadas, esto es, comodidad, firmeza y hermosura. De esto trata en su capítulo III de su Libro Primero, "De las partes en que se divide la Archîectura". Las partes en que se dividía la arquitectura eran: Construcción, Gnomónica y Maquinaria. La primera atiende a lo que hoy consideramos arquitectura, las dos restantes enseñan a hacer los relojes solares y las construcciones de ingeniería militar y naval.<sup>1</sup>

Vitruvio explica que los edificios debían construirse con atención a la comodidad, firmeza y hermosura. Son tres "necesidades" que en todo edificio se tenían que satisfacer. En estas cualidades se movía el arquitecto que debía construir un edificio y el crítico que lo analiza y lo juzga. Así estas tres categorías de satisfacción se atienen a posibilitar la finalidad a la que toda obra de arquitectura debe servir.

---

<sup>1</sup>. Ver Joseph Ortíz y Sanz.: Los Diez Libros de Archîectura de M. Vitruvio Polión. Madrid 1787. Ed. Facs. C.O.A.A.T. Oviedo, 1974. p. 14.

Antes, en el Capítulo Segundo de este Primer Libro, describe las materias o "De qué cosas conste la Architettura". Ordenación o taxîs (considera las piezas de un edificio en sí mismas), Disposición o diáthesis (Colocación de las partes en la composición atendiendo a las ideas en planta-icnografía, en alzado-ortografía y en Scenografía-perspectiva). También define la Euritmia (gracioso aspecto y apariencia conveniente), la Simetría (conveniente correspondencia de los miembros y armonía de cada una de sus partes con el todo), Decoro (correcto ornato de la obra) y Distribución o economía (como el debido empleo de materiales y sitio en relación al gasto).

En ambos apartados se está aludiendo a una clasificación de fragmentos del análisis y de las materias de que consta la arquitectura, en definitiva de conocimientos de la materia. Por tanto Vitruvio planteó dos maneras de clasificación en relación a los "conocimientos" sobre esta disciplina: las categorías de satisfacción de la obra y los mecanismos de enlace de los fragmentos. Estos conocimientos se aplican a los miembros de cada edificio, que Ortíz y Sanz traduce también como piezas, y que no sabemos si se entendía como lo que después se llamarán los elementos de la arquitectura (estos siempre son y serán los mismos, puertas, ventanas, muros, cubiertas... etc), o a

los elementos de composición (pórticos, porches, vestíbulos... etc).

Aún aparecen a lo largo del tratado dos clasificaciones más, no ya de conocimientos tanto como de tipos atendiendo a la finalidad de uso. Se contempla, en sus Libros Quinto y Sexto, el estudio de los foros, basílicas, teatros, baños, casas a la griega y a la romana, así como a las partes de los edificios, como en los teatros los pórticos, escenas, paseos. Partes y disposición de los baños. Partes de las casas como atrios, alas, tablinos, triclinios, salones, galerías. Por último existe la clasificación de los órdenes atendiendo a sus proporciones y ornatos, los sabidos toscano, dórico, jónico y corintio.

Estas clasificaciones corresponden de modo general a dos series de problemas, el primero al análisis de los conceptos que actúan positivamente en la creación del objeto arquitectónico; la segunda corresponde de modo general al análisis de la naturaleza de los elementos materiales que forman la arquitectura.

A través de estos grupos de interés se despliega el tratado, que nos ofrece tanto un cuerpo de disciplina atendiendo a una organización de los saberes, así como al análisis según la ordenación de los órdenes, tipos concretos de edificios y partes de ellos. El análisis se da según la semejanza de las cosas, tanto ideas como objetos formales, e intenta organizar unos modos de proceder aunque desde un entrecruzamiento de estas clasificaciones. Por ejemplo, cuando se habla de la casa a la griega, se atiende a los invariantes de su forma como a las diferencias con las romanas, también se definen las partes que la componen, y la clasificación de estos por sus diferentes elementos, así se describen cinco tipos de zagüanes atendiendo a la colocación de sus elementos como columnas, paredes, vigas y tejados. También se explican tres distintas maneras de conformar los atrios, según relaciones entre sus tres dimensiones, y se explican las proporciones de las puertas según su orden, dórico, jónico... etc. Para atender a continuación a la firmeza de estos edificios.<sup>2</sup>

Siguiendo este ejemplo se aprecia que en su análisis existe una presentación simultánea y entrecruzada de estas

---

<sup>2</sup>. Ver J. Ortíz y Sanz.: Los Diez Libros de Archîitectura... op. cit. pp. Libro VI, Capítulos III a XI. pp. 145 a 160.

ordenaciones. En el tratado de Vitruvio -como en cualquier otro tratado, manual o diccionario de arquitectura- se trata de poner de manifiesto la estructura de la realidad arquitectónica a través de la estructura del texto que la refleja. Así el orden del tratado intenta ser un reflejo del orden que posee el objeto de estudio a través de las clasificaciones que, como vemos, reaparecen enmarañadas, entrecruzadas y simultáneas, como aparece realmente en el hecho arquitectónico.

Estas observaciones puntuales sobre las clasificaciones del tratado de Vitruvio han sido estudiadas de modo general por Michael Foucault en Las palabras y las cosas, sobre la configuración general del saber en la época clásica.<sup>3</sup> En particular y atendiendo a nuestra disciplina, el texto de Foucault pone de manifiesto dos modos

---

<sup>3</sup>. Michael Foucault.: Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas. Ed. Siglo veintiuno. Madrid, 1984 (1966). Ver el Capítulo III, "Representar", apartado 5, "La imaginación de la semejanza" y apartado 6, "Mathesis y Taxinomía". pp. 73 a 82. Donde se estudia la ciencia general del orden, la disposición de cuadros ordenados de las identidades y de las diferencias: "Lo que hace posible el conjunto de la episteme clásica es, desde luego, la relación con un conocimiento del orden. En cuanto se trata de ordenar las naturalezas simples, se recurre a una mathesis cuyo método general es el álgebra. En cuanto se trata de poner en orden las naturalezas complejas (las representaciones en general tal como se dan a la experiencia), es necesario constituir una taxinomía y, para ello, instaurar un sistema de signos. Los signos son con respecto al orden de las naturalezas compuestas lo que el álgebra con respecto al orden de las naturalezas simples... dado que la percepción de las evidencias no es más que un caso particular de la representación en general, se puede decir también que la mathesis no es más que un caso particular de la taxinomía." p. 78.

diferentes de analizar la estructura lógica de la arquitectura en el período clásico; por un lado la clasificación de los conocimientos y por el otro la clasificación de los elementos arquitectónicos y los edificios.

Pero esto no es todo, el análisis de Foucault nos ofrece un fundamento que unifica esta dualidad de análisis, ya que la clasificación de los elementos y edificios responde a la ordenación de naturalezas simples (una mathesis) y la clasificación de los conocimientos responde a la ordenación de naturalezas complejas (una taxinomía) y, como ha puesto de manifiesto este autor, la primera es un caso particular de la segunda. Dentro de la clasificación compleja de los conocimientos aparece una clasificación simple de elementos arquitectónicos y de los edificios, como un caso particular de aquella. En el tratado de Vitruvio existe una relación entre ordenaciones, así, la clasificación de las materias de que consta la arquitectura (ordenación, disposición, euritmia, simetría, decoro y economía), se refiere a un modo de proceder en relación de los distintos elementos de la arquitectura y en relación a las partes del edificio.

Vitruvio relacionó estas ordenaciones de elementos y conocimientos con los tres grandes principios de comodidad, firmeza y hermosura, la utilitas (comodidad) va vinculada con los términos de dispositio y distributio (ordenación, disposición), y las venustas (hermosura) con las materias de symmetria y eurhythmia (simetría y aspecto agradable). Estos principios de la arquitectura, los enlaza con los principios de acción o proceso de proyecto, como aparecen los segundos. El saber de arquitectura se apoyaba en estos grandes postulados como principios inmanentes, alrededor de los que se ordenaba el conocimiento, y a la vez se establecía un conocimiento de este orden.<sup>4</sup>

Volviendo al principio, las categorías de utilidad firmeza y hermosura, no son tres divisiones de la arquitectura sino que surgen de un proceso de orden de categorías que entran en el análisis de la arquitectura, y a su vez van conectadas con las materias de la práctica arquitectónica, estas categorías corresponden más a una tradición clásica que al enunciado de Vitruvio en su

---

<sup>4</sup>. Sobre el tratado de Vitruvio ver, entre otros, Hanno-Walter Kruft.: Historia de la teoría de la arquitectura. 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. Ed. Alianza. Madrid, 1990 (1985). pp. 23 a 34. Joaquín Arnau Amo.: La teoría de la arquitectura en los tratados. Vitruvio. Ed. Tebas Flores. Madrid, 1987. pp. 135 y ss.

tratado, pero éste tuvo la fortuna de ser el único que se conservara de su cultura.

## 2.2. EL METODO RENACENTISTA.

Considero necesario el análisis del tratado de arquitectura, De re aedificatoria de Alberti<sup>5</sup> para el enunciado de nuestro método, por cuanto es congruente con la postura declarada de que esta asignatura y su método tomen de la Historia los ejemplos necesarios para su definición, haciendo un paralelismo entre la historicidad de la asignatura y la consecuente vinculación del método con los métodos históricos.

Tanto más interesante nos parece señalar su tratado por cuanto León Bautista Alberti logró una estructuración sistemática de las materias contempladas por Vitruvio, estando su tratado relacionado directamente con éste tanto en lo formal como en el contenido. El carácter paradigmático del texto de Alberti, en cuanto supuso un enfoque casi dogmático de la antigüedad, lo puso de manifiesto Rudolf Wittkower en La arquitectura en la edad

---

<sup>5</sup>. León Bautista Alberti.: L'Architettura de Leonbatista. Tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli. Ed. L. Torrentino. Florencia, 1550. Ejemplar consultado en Archivo y Biblioteca de Santa Cruz. Valladolid.

del Humanismo,<sup>6</sup> aunque el análisis de los principios normativos de su teoría lo ha desarrollado Françoise Choay.<sup>7</sup> Su tratado de arquitectura creó el fundamento -a mi entender, por primera vez- "científico" de la arquitectura, concebido como "fundacional" y no superado en su integridad por cualquiera de sus contemporáneos.<sup>8</sup> Alberti proporcionó un método racional, el primero, para acometer la concepción y la práctica de la arquitectura.

Alberti estructura el texto en diez libros, a lo largo de los que desarrolla, de modo organizado, los conceptos básicos enunciados por Vitruvio (firmitas utilitas, venustas). Así, en el Libro I trata de las definiciones (proyectos); en los Libros II y III estudia la firmitas (materiales y construcción); en los Libros IV y V, la utilitas (función y tipología de los edificios); en los

---

<sup>6</sup>. Rudolf Wittkower.: La arquitectura en la edad del Humanismo. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1968 (1949). Ver en particular "La iglesia de planta central y el Renacimiento" (1. Alberti y su concepción de la iglesia ideal) pp. 11 a 21. y especialmente "El enfoque albertiano de la antigüedad en la arquitectura". pp. 39 a 60.

<sup>7</sup>. Françoise Choay.: La regola e il modello. Sulla teoria dell'architettura e dell'urbanistica. Ed. Officina. Roma, 1986 (1980). Véase también: Javier Rivera.: "El tratado De Re Aedificatoria del genovés Leon Battista Alberti". Prólogo a Leon Battista Alberti. De Re Aedificatoria. Ed. Akal. Madrid, 1991. pp. 7 a 54. Hanno-Walter Kruft.: Historia de la arquitectura... op. cit. pp. 49 a 79. Franco Borsi.: Leon Battista Alberti. Opera completa. Ed. Electa. Milano, 1986 (1973). pp. 221 y ss.

<sup>8</sup>. Véase a este respecto, Dora Wiebenson.: Los Tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1988 (1982).

Libros VI al IX la venustas (ornamento, construcciones religiosas, públicas y privadas, teoría de las proporciones); y en el Libro X, plantea las conclusiones generales. A lo largo de estos diez libros se despliega un orden concreto de procesos proyectuales que se corresponde con el orden jerárquico con el que se deben aplicar estos principios en el proyecto.<sup>9</sup>

Tanto Alberti como Vitruvio atienden a estas tres categorías de análisis que responden a otros tantos niveles de interés del hombre hacia la arquitectura: de necesidad, de comodidad y de belleza, contemplados jerárquicamente. Así, la arquitectura debe atender con solidez (firmitas) a las necesidades materiales primarias del hombre, con utilidad (utilitas), las necesidades de uso de la vida del hombre y con belleza (venustas), las necesidades estéticas del hombre. Ambos adoptan estos conceptos básicos de categoría como principios inmutables y rectores, pero la diferencia entre De re aedificatoria y Los Diez Libros de Vitruvio, radica en que Alberti no se limita a una descripción de los fenómenos, a diferencia de Vitruvio, sino que busca en ellos los principios elementales

---

<sup>9</sup>. Sobre la estructuración del tratado ver cuadros en Françoise Choay. La regola e il modello... op. cit. pp. 100, 142, 143 y 145.

subyacentes.<sup>10</sup> Esto marca un distanciamiento radical entre ambos pensamientos arquitectónicos, también el renacentista enuncia con precisión siete elementos básicos de la arquitectura, con una sistemática alejada de Vitruvio: región (regio), terreno para construir (area), distribución o planta (partitio), muro y columnas -como elementos murarios- (paries), techo (tectum), abertura (apertio) y escalera, como principios u operaciones básicas de la arquitectura.<sup>11</sup> Estos elementos están dirigidos por los principios de firmitas, utilitas y venustas, que señalan unas reglas específicas que rigen sobre ellos.<sup>12</sup>

La teoría de Alberti presenta dos consideraciones más que juzgo valiosas para clarificar su método proyectual. En primer lugar, la claridad y contundencia con que define el proyecto (análisis y experimentación) como proceso

---

<sup>10</sup>. Cfr. Hanno-Walter Kruft.: Historia de la teoría de la arquitectura... op. cit. pp. 51 y ss.

<sup>11</sup>. Hemos consultado la traducción española, Leon Baptista Alberto (1582).: Los diez libros a architectura. Ed. Alonso Gomez. Madrid, 1582. Ed. facs. Albatros. Valencia 1977. Libro primero, pp. 6 y ss. Así como la reciente edición (1991) Leon Battista Alberti. De Re Aedificatoria. op. cit. pp. 91 y ss. En ambas traducciones se alude a siete elementos entre los que aparece la escalera como uno de ellos, a la que Alberti dedica el Capítulo XIII de este Libro primero. Queremos hacer notar que tanto en el estudio de H. W. Kruft como en el de F. Choay, op. cit. se aluden a seis elementos básicos no refiriendo la escalera como uno de ellos, y que Alberti, como aparece en el Cap. XIII, sí la considera como un elemento más.

<sup>12</sup>. Françoise Choay.: La regola e il modello... op. cit. pp. 93 y ss.

intelectual ejecutado mediante líneas y ángulos -por medio del dibujo- y regido por el intelecto instruido.<sup>13</sup> El orden expuesto por Alberti organiza el proceso de formalización de la arquitectura desde la idea que posteriormente será representada por medio de "líneas y ángulos" gracias al perfeccionamiento dirigido con "ánimo e ingenio docto". Por tanto la idea se representa mediante signos ordenados que definen el proyecto. Así, para Alberti, el proyecto es representación de la idea, sin embargo la arquitectura no es la representación de esa idea, sino la de un modelo que, para él, lo constituía la naturaleza, como también las partes del edificio (órdenes, puertas... etc.) tienen un modelo natural. El método de Alberti parte de observar cuidadosamente al hombre y sus individualidades, ya que de estas diferencias entre unos y otros surgen los distintos tipos de edificios y los tipos de sus partes. Así los tipos arquitectónicos son la representación de la variedad del modelo humano.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup>. Leon Baptista Alberto.: Los diez libros... op. cit. pp. 5 y 6: "Pues como eftas cofas fean anfi, fera el lineamento vna cierta y cõftante ordenacion, concebida en el entendimiento, hecha con lineas y angulos, y perfeccionada con animo e ingenio docto".

<sup>14</sup>. Aquí no sólo tomó la consideración general del Renacimiento de que el hombre era asumido como modelo universal de referencia, (ver Victor Nieto Alcaide y Fernando Chaca Cremades.: El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico. Ed. Istmo. Madrid, 1983. pp. 86 y ss.), sino que, en la teoría de Alberti generaliza el modelo a la naturaleza, siendo el cuerpo animal o humano uno de ellos, en concreto el modelo de los órdenes. Además, las distintas soluciones para empresas arquitectónicas análogas -la varietas- aparece en De re aedificatoria como manifestación de la individualidad humana, evidenciándose la relación de la arquitectura con estructuras humanas

Subyacen en el tratado de Alberti tres niveles de representación, como proceso analítico, desarrollados cada cual de modo más complejo:

EL PROYECTO	represeta	LA IDEA	
EL EDIFICIO	representa	EL MODELO	
DIFERENTES EDIFICIOS	representan	INDIVIDUALIDAD DEL	MODELO

Alberti toma el concepto de utilitas según la función de los tipos de edificio. La arquitectura nace de la utilitas según la función de los tipos arquitectónicos,<sup>15</sup> y atendiendo a las tres categorías de análisis. Así existen tres grandes tipos arquitectónicos que responden a las necesidades primarias de la vida (necessitas), a la conveniente utilidad (oportunitas) y al deleite (voluptas).<sup>16</sup> Para Alberti, las distintas soluciones

---

individuales y sociales, (ver Leon Battista Alberti.: De Re Aedificatoria... op. cit. Trad. (1991). p. 165. y Leon Baptista Alberto.: Los diez libros... op. cit. Trad. (1582) pp. 95. "Los edificios aver fido conftituidos por caufa de los hõbres, determonados o para la nefsidad de la vida, o oportunitad del fervicio, o para la recreacion de los tiẽpos. La apariciõn de la congregaciõn de los hombres fer varia, de donde tambien ha fido hallada la diverfidad de los edificios, y de donde aya de començar".

<sup>15</sup>. Cf. Hanno-Walter Kruft.: Historia de la teorí... op. cit. p. 54.

<sup>16</sup>. Leon Baptista Alberto.: Los diez libros... op. cit. p. 95. "Depues do folo llevaron al cabo las cofas que entendieron fer neceffarias a la falud, fino tambien las que aprovechaffen para confeguir deffembaraçadas qualequiera commodidades, quifieron que las tales en ninguna

arquitectónicas aparecen como expresión de la individualidad del hombre, que se antepone a la necesidad de la mera función, y esta utilitas crea un espacio hecho de organizaciones de partes cuyas relaciones internas entre los elementos aseguran que el conjunto resuelva una función concreta. En consecuencia, la relación entre el modelo general y la individualidad del modelo (diferencia de individuos e instituciones), está en la idea de "tipo de edificación". Así el tipo es un proceso de paso de una categoría general a otra particular.

La segunda consideración está en el modo de relacionar la idea con el modelo, esto es por medio del concepto de finitio, que se aproxima a la idea vitruviana de simmetria y eurythmia y que coincide con el concepto actual de proporciones, como relación entre números (numerus) y su ordenación por medio de la collocatio, simetría en el sentido moderno de la palabra, como correspondencias idénticas a un lado y a otro. Para Alberti el modelo es orgánico, parte de la idea de que el edificio es una especie de cuerpo que consta de líneas y de materia, unas generadas por el ingenio y otra, la materia, por la

---

manera fueffen dexadas. Y de aqui movidos en tanta manera, y amonestados con la oportunidad de las cofas, vinieron a tanto que tambien bufcaron las cofas que hazian para hinchar fus deleytes".

naturaleza,<sup>17</sup> y en la naturaleza busca los números, sus relaciones y las relaciones entre las partes (numerus, finitio y collocatio)<sup>18</sup> que ofrecen su criterio de belleza como la justa medida, lo que Alberti llama concinnitas, -la armonía- y que constituye la clave del concepto estético de su teoría.<sup>19</sup>

Entonces, el proceso de paso del modelo hacia la idea es por medio de la concinnitas, y esto se hace posible fundamentalmente a través de las proporciones (finitio), y que en el proceso intelectual de representación de la idea (proyecto) "ejecutado mediante líneas y ángulos" -esto es el dibujo- necesita como instrumento a la geometría en su acepción moderna. La geometría surge como herramienta de la concinnitas, como paso de la idea al proyecto que concreta mediante líneas en un plano las medidas y la repetición de los elementos (numerus), las proporciones de sus partes y del todo (finitio) y la simetría formal (collocatio).

---

17. Leon Baptista Alberto.: Los diez libros... op. cit. p. 4. "el edificio hemos considerado ser un cierto cuerpo que consta de lineamentos como los otros cuerpos, y de materia: de las cuales cosas la una se produce del ingenio, y la otra se toma de la naturaleza".

18. Véase en Leon Baptista Alberto.: Los diez libros... op. cit. p. 282 y ss.

19. Véase Javier Rivera.: "El tratado De Re Aedificatoria..." op. cit. pp. 40 y ss.

El origen de la arquitectura está en la idea, ésta da forma al modelo gracias a la concinnitas como operación del espíritu, que por medio de la geometría como ejercicio de la mano<sup>20</sup> se convierte en proyecto -como representación de la idea- y se individualiza en un edificio concreto a través de la tipología. Por tanto geometría y tipología son las dos herramientas fundamentales como instrumentos de proyectación y como método de análisis, vinculadas en el proyecto y desmembradas en la composición como proceso analítico.

Ahora bien, para Alberti la estructura armónica de los números es el testimonio de la matemática de toda la creación. El edificio debe reflejar las proporciones de la naturaleza como modelo (finitio), incluso reflejar las proporciones del cuerpo humano, pero el axioma básico en el método de Alberti y de los arquitectos renacentistas, es que la arquitectura es una ciencia, y que cada parte del edificio, fachada, huecos, planta... tiene que responder a un sistema de proporciones matemáticas universal. Estas proporciones matemáticas universales tienen su reflejo en los cocientes musicales y que por medio de la música

---

<sup>20</sup>. Ver Françoise Choay.: La regola e il modello... op. cit. p. 127.

podemos "oir" la armonía de estas relaciones. Alberti estudió la correspondencia de los intervalos musicales con las proporciones de la arquitectura,<sup>21</sup> pudiendo ser equívoco el pensar que las proporciones armónicas musicales eran el modelo trasladable a la arquitectura, sino que por medio de esas proporciones se daba forma arquitectónica a una armonía universal que se mostraba evidente por medio de la música.<sup>22</sup> Alberti fue consciente de que las consonancias musicales estaban armonizadas por las medidas proporcionales, y referirió las proporciones de las plantas con estas mismas relaciones.

Lo interesante para nuestro discurso es que Alberti no se propuso trasladar la música, como modelo, a la arquitectura, sino que los intervalos consonantes de la escala musical eran pruebas audibles de la armonía (concinnitas), consecuencia de los cocientes de los cuatro primeros números enteros, 1:2:3:4. como reflejo de una armonía universal, no extraída del modelo natural sino

---

<sup>21</sup>. A este respecto ver fundamentalmente: Rudolf Wittkower.: "El problema de la proporción armónica en arquitectura" en La arquitectura.... op. cit. pp. 102 a 153. y "Sistemas de proporciones" en Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos. Ed. Gustavo Gili. 1979 (1974) (artículo, 1960) pp. 525 a 539.

<sup>22</sup>. Ver Rudolf Wittkower.: "El problema de la proporción..." op. cit. pp. 111 y 112.

manifestada a través suyo.<sup>23</sup> Resulta que el modelo de la arquitectura era un elemento figurativo, pero que la concinnitas según la idea de armonía que transformaba el modelo en idea, usaba la geometría como herramienta de un proceso no figurativo, con unas leyes intrínsecas que eran la expresión de otras universales.

La consecuencia de ello, este pensamiento aporta un novedoso punto de vista que marca un distanciamiento entre la concepción arquitectónica albertiana y este mismo pensamiento en la Edad Media. El modelo albertiano es figurativo, aunque su geometría no, y en la Edad Media la geometría como herramienta no era la expresión de una armonía universal, sino la utilización de una geometría pitagórico platónica. La arquitectura precedente a la teoría de Alberti, usó una geometría elemental basada en triángulos, cuadrados... etc., en definitiva, figuras geométricas elementales -la documentación existente

---

<sup>23</sup>. En este sentido es significativo cómo surgen, al analizar "científicamente" las proporciones de los edificios renacentistas, estas relaciones armónicas entre las medidas de sus elementos (especialmente las fachadas) que muestran que la especulación teórica renacentista en general, albertiana en particular, constituyó un testimonio de fe en la concepción de una estructura armónica de toda la creación. Véase mi propio trabajo, Daniel Villalobos.: El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelli. Ed. C.O.A. Valladolid, 1992. pp. 211 a 242.

estudiada así lo avala<sup>24</sup> que utiliza números no necesariamente enteros y racionales (al contrario de Alberti) y este proceder intenta proyectar dentro de una forma geométrica preestablecida, conduce a reducir a una figuratividad geométrica las formas artísticas como procedimiento práctico y no como principio integrador con el modelo. En este sentido, el cuaderno de Villard de Honnecourt, fechado en 1235,<sup>25</sup> muestra el proceder medieval, representando figuras (humanas, de animales y arquitecturas) determinadas por un entramado geométrico basado en la geometría pitagórica.

El paso del método medieval al renacentista impone un procedimiento de abstracción, frente al método concreto. La geometría empleada en la Edad Media se concreta en la regularización formal de la totalidad arquitectónica, así como de sus elementos, y el paso albertiano-renacentista impone una herramienta alejada de esa concreción formal.

---

<sup>24</sup>. Véase Erwin Panofsky.: El significado en las artes visuales. Ed. Alianza. Madrid, 1987 (1955). pp. 61 y ss.

<sup>25</sup>. Villard de Honnecourt.: Manuscritos. Ed. facs. Leonce Laget. París, 1976.

En el entramado de la obra teórica de Alberti descubrimos el enunciado de dos herramientas fundamentales en el proceder arquitectónico, abstracción geométrica y referencia a tipos, estando, ambas, indisolublemente ligadas desde entonces al hecho de proyectar.

### 2.3. LA DISCIPLINA DE SEMPER.

Dos son los aspectos que me interesa señalar de la teoría de Gottfrid Semper. El primero de ellos es el intento de hacer de la Historia del Arte en general, y de la arquitectura en particular, una "ciencia positiva"<sup>26</sup>; el segundo, su capacidad de retomar los principios clasicistas de la arquitectura y reincorporarlos a su particular discurso, sentando un antecedente de arquitecturas desarrolladas a lo largo de nuestro siglo.

Su plan arquitectónico se basa en dos grupos de ordenación: elementos de la arquitectura y atributos de la belleza formal. Establece el origen de la arquitectura en el hogar, y la causa de los elementos de la edificación primitiva en la protección de ese hogar (cerca, techo y dique).<sup>27</sup> Parte del origen doméstico de la arquitectura con una idea de centralidad, la del hogar como centro real

---

<sup>26</sup>. Véase Joseph Rykwert.: "Al principio eran la guirnalda y el nudo". Traducción de Juan Antonio Cortés. En Arquitecturas bis. Noviembre, 1975. pp. 13 a 20.

<sup>27</sup>. Gottfried Semper.: "Los elementos básicos de la arquitectura". Publicado en castellano en Juan Miguel Hernández León.: La casa de un solo muro. Anexos. pp. 117 a 123. Ver también en Wolfgang Herrmann.: Gottfried Semper. Architettura e teoria. Ed. Electa. Milano, 1990 (1978). pp. 239 a 241.

y, como él dice, "centro espiritual del conjunto" de la vivienda, como "fuego social" al cual se le rodea de otros elementos para su protección. Así la cerca protege al hogar de los enemigos del hombre (animales salvajes y la codicia), el techo lo preserva de la intemperie y de los elementos desencadenados y el dique protege al "fuego real del hogar" de las inundaciones del río cercano. La idea de "centro" es la que avala toda la organización de su teoría. Su fundamento no está en la idea vitruviana de que el origen de la arquitectura está en la protección del hombre, sino en lo que ampara que ya no es el hombre sino el fuego como necesidad vital del hombre, alrededor del cual, de la hoguera, los hombres se congregan y, con el tiempo en el interior de la vivienda, se transformará en la chimenea como centro de la vida familiar.

El siguiente paso es el análisis de cómo se fabricaban esos elementos de protección. Convierte el método de fabricación de estos elementos en el método de justificación de los mecanismos formales. La relación del hombre con la arquitectura es por medio de la construcción. La idea semperiana clave consiste en el origen doméstico de la arquitectura y cómo surgen dos tipos diferentes de moradas, en regiones llanas y en regiones boscosas y montañosas. Ambos tipos nacen de la necesidad de protección

como combinación de muro de amparo derivado de las formas de cercados para las viviendas en regiones llanas y de clima suave, que más tarde se convertirá en un patio rodeado de empalizadas con algún cobertizo interior; y del techo sólido y cálido, para las regiones montañosas, de donde surgió la choza, la casa en el sentido más primitivo como cabaña exenta en la definición más estricta. El primero de estos elementos, el cercado, se transformó en el muro como elemento dominante de los demás, mientras que el segundo, el techo, se convirtió en el elemento preponderante, en el techado.

Semper vio en la cabaña primitiva del Caribe, expuesta en París en 1851, la prueba real, no metafórica ni imaginaria, de la búsqueda del tipo arquitectónico más simple, el tipo originario; éste nace fruto de tres métodos artesanales: tejer, ensamblar y modelar. A estas tres formas de fabricar se le sumará el de edificar en piedra como consecuencia de los otros tres. El pragmatismo de su doctrina da al entretejido con materias coloreadas o materiales distintos, la justificación de modelos distintos; razonamiento importante para su justificación de que las leyes del estilo surgen también como proceso artesanal. De este modo la fabricación de la cabaña

primitiva es el origen no sólo de la arquitectura sino del desarrollo de las artes y de los oficios artísticos.

Si referimos estos principios a los dominantes en el período clasicista vemos que está efectuando un desplazamiento importante de jerarquías. Del origen mítico de la cabaña vitruviana que protege al hombre, al origen práctico de construcción de la choza que protege el fuego (hogar) como primera necesidad humana. El edificio representa un modelo que en Alberti era la naturaleza, el hombre, aquí el modelo es la choza real construida mediante procesos artesanales. Los diferentes edificios nacían de la individualidad del modelo humano, aquí surgen de los diferentes modos constructivos desarrollados por el hombre, como acciones específicamente arquitectónicas.

En Vitruvio el hombre era el centro y modelo, en Alberti seguía siendo el centro pero el modelo pasó a ser la armonía universal; para Semper el centro es la necesidad del hombre, y el modelo los procedimientos para cubrir esa necesidad. Pero lo fundamental para mi propuesta es que pese al desplazamiento de conceptos entre ambos, la mismas herramientas específicamente compositivas que se

encontraban en el clasicismo albertiano, se mantienen en la teoría de Semper: Tipología y Geometría.

Al igual que Alberti define unos elementos materiales básicos, constitutivos de la forma arquitectónica; su método de ordenación de los edificios es por medio de las tipologías, no de uso o destino como en aquél, sino de similitudes de función en relación a su producción. Por otro lado, la forma obtiene la belleza gracias a los atributos: simetría y proporción (que se traducen en herramientas geométricas) definidos mediante las analogías con las leyes que rigen la Naturaleza, a éstos se suman los atributos de dirección y de idoneidad de destino.

Semper intentó, por medio de la tipología, clasificar en grupos, familias y clases todo lo que la arquitectura había creado,<sup>28</sup> no considerándolos históricamente ya que su teoría era conscientemente anti-evolutiva.<sup>29</sup> Su sistema de clasificación era deudor del sistema de clasificación formal del biólogo Georges Cuvier basado en atender, más que a la descripción de las partes de los organismos, a la

---

<sup>28</sup>. Gottfried Semper.: "Los elementos básicos de la arquitectura". op. cit. p. 117.

<sup>29</sup>. Joseph Rykwert.: "Al principio eran la guirnalda y el nudo". op. cit. p. 16

clasificación por la función desempeñada, esto es que el nuevo tipo de clasificación en biología se basaba en la coincidencia de la función y no en la similitud formal. Esta organización sirvió de modelo para Semper, como aparece reflejado en su escrito "Ciencia, industria y arte",<sup>30</sup> una organización de los artefactos humanos en las cuatro maneras de trabajar que le proporcionó el análisis de la cabaña primitiva: modelar el hogar (cerámica), tejer y revestir las paredes (industria textil), carpintería y arte de ensamblar el suelo y el tejado (ebanistería y carpintería) y la estereotomía o trabajo de la piedra (albañilería e ingeniería), al que se añadiría la teoría comparada de la construcción, como cooperación de los cuatro elementos anteriores unidos por la arquitectura.

El modelo de su tectónica (idea de arte) lo representa la Naturaleza,<sup>31</sup> no por sus fenómenos concretos, sino por la legitimidad y las reglas por las que existe y crea. Lo que la tectónica define como arte cósmico existe en el espacio y se manifiesta a través de la forma y el color, que se expresa en el instinto cósmico que mueve al hombre

---

<sup>30</sup>. Gottfried Semper.: "Ciencia, industria y arte" (1852). en Juan Miguel Hernández León.: La casa... op. cit. pp. 147 a 178.

<sup>31</sup>. Gottfried Semper.: "Atributos de la belleza formal". en Juan Miguel Hernández León.: La casa... op. cit. pp. 125 a 146.

a estar en armonía con la ley natural y se refleja en la belleza formal. A este arte se sumará la música y la danza para formar la tríada de lo que Semper define como arte cósmico.

Las tres cualidades -para Semper- de la belleza formal son la simetría, proporción y dirección, a las que se suma la idoneidad de contenido como cuarta cualidad. Estas desarrollan cuatro diferentes autoridades: la macrocósmica, la microcósmica, la de dirección y la autoridad de contenido. En cuanto a la geometría, en Semper aparece como herramienta de los términos que denominó "autoridad macrocósmica" y "autoridad microcósmica" (como autoridad simétrica y nota clave de la proporcionalidad). Semper estructuró su pensamiento absorbiendo en las cualidades de simetría y proporción los conceptos albertianos de numerus, finitio y collocatio, justificando la belleza del mismo modo que Alberti, por medio de las analogías, ejemplificadas en las formaciones vegetales y animales, especialmente el cuerpo humano. En estos dos primeros conceptos de autoridades macrocósmica y microcósmica, como vemos, no se aparta de la propuesta clasicista de Alberti.

Lo que nos parece clave en el análisis de su teoría es que existe lo que se podría enunciar como **desplazamiento de jerarquías referentes**, esto es, que las herramientas de geometría y de tipología existen pero regidas por otros referentes que han desplazado al anterior. En la tipología, un elemento como es el hogar es el centro y origen, que suplanta al hombre. En cuanto a la geometría, las reglas por las cuales existe y crea la Naturaleza son el modelo que desplaza el ideal de concinnitas albertiano.

Junto a la actitud de desplazamiento de las jerarquías con las que se relacionan sus principios, surge una nueva autoridad como principio director de los elementos que definen la forma: la autoridad de dirección. La dirección es algo implícito al concepto de eje, al que se le añade un sentido direccional, que es horizontal, forma ángulo recto con el eje vertical y posee un comienzo y un final. Semper denomina este principio como dirección de movimiento o de volición (Bewegungs oder Willensrichtung). La persona se mueve en el exterior hacia una meta, el edificio como monumento, definiendo un adelante y un detrás. Realmente esta idea estaba implícita en algunas arquitecturas tardobarrocas europeas -especialmente las palaciegas-<sup>32</sup> en

---

<sup>32</sup>. Véase Christian Norberg-Schulz.: Arquitectura barroca tardía y rococó. Ed. Aguilar, 1973 (1971).

las que el eje configurador de elementos se convierte en un eje de recorrido perceptivo del edificio o conjuntos de edificios. Pero en la teoría de Semper, el eje configurador de edificio que está en relación directa con el principio de simetría, no coincide necesariamente con la dirección de movimiento.

El principio de dirección está en relación con posibilidad de movimiento, no con el movimiento mismo. En este sentido Semper relaciona el eje de dirección con la dimensión transversal, (la dimensión horizontal para la simetría y dimensión vertical para la proporción), siendo en sus palabras "difícil imaginar una cuarta dimensión".<sup>33</sup>

En el escrito de Semper "Atributos de la belleza formal" (1856-1859), la idea de movilidad está presente en dos aspectos distintos. Por un lado en relación a la percepción de los elementos arquitectónicos, que por su forma referente a determinados objetos portátiles son análogos a aquellos y podrían señalarse como móviles o, en el caso contrario, los elementos arquitectónicos referentes

---

<sup>33</sup>. Gottfried Semper.: "Atributos de la belleza formal". op. cit. p. 133.

a la estructura -como los órdenes- símbolos típicos de estabilidad. Por otro lado, el movimiento está en relación con la arquitectura como provocador de la secuencia de impresiones visuales. Semper analiza este aspecto en comparación con la música y la danza con las que la arquitectura está íntimamente relacionada por su carácter cósmico; estas artes son dinámicas, lo que implica un estatismo de percepción. Contrariamente a esto, al ser la arquitectura un arte estático implica lo dinámico, la movilidad para su percepción. La arquitectura, desde su planteamiento, no se percibe en una sola unidad de tiempo, sino que la imagen de conjunto se va formando mediante impresiones consecutivas aisladas, que surgen a oleadas, mientras el espectador está en movimiento. En la tectónica, lo estático implica lo dinámico donde se afirma el movimiento potencial.

Pienso que las consecuencias que Semper extrae de este planteamiento se verán señaladas implícitamente en las premisas de algunas vanguardias artísticas del primer tercio de nuestro siglo, en cuanto a la estabilidad-movilidad, así como a los intentos de diluir los límites entre la arquitectura y las artes decorativas, y a la idea de movimiento-recorrido en la arquitectura. Estos principios metodológicos surgen como fundamentales a la

hora de comprender las herramientas-mecanismos compositivos de estos últimos años, y al mismo tiempo sirven de enlace, como hemos visto, con las mismas herramientas desarrolladas durante el clasicismo; de donde nuestra propuesta metodológica tomará como aval este pensamiento.

## 2.4.1. LA IMITACION COMO AFIRMACION DE LA BELLEZA.

En nuestro siglo, y por vez primera, se ha enunciado un entendimiento adecuado de las leyes (fuerzas) y elementos (partículas) que rigen y conforman el origen, el estado actual y el futuro del universo.<sup>34</sup> Resulta paradójico que estando cerca del enunciado correcto de las leyes universales, o reglas por las que se rige el cosmos y la naturaleza, no se haya levantado ninguna voz en aras de la imitación desde el arte de estas leyes universales recientemente descubiertas y enunciadas.

Al contrario que en nuestro siglo, desde Alberti hasta Semper, el modelo e ideal del arte en general, y de la arquitectura en particular, es -como analizamos en Alberti- un proceso de abstracción por el que se toman las

---

<sup>34</sup>. Estas categorías (fuerzas gravitatoria, electromagnética, nuclear débil y nuclear fuerte) presentan unas determinadas relaciones con los elementos o partículas (partículas de espín 1/2 que forman la materia del universo, y las partículas de espín 0, 1 y 2, las que dan lugar a las fuerzas entre partículas materiales). La idea básica en la que los astrónomos trabajan en estos momentos es la TGU (Teoría de la Gran Unificación), por la cual a determinadas energías las fuerzas deberían tener todas la misma intensidad, esto es, son aspectos diferentes de una misma fuerza y resultado de una misma ley cósmica. Para el acercamiento básico a estos conceptos, hemos utilizado la divulgativa obra de Stephen W. Hawking.: Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros. Ed. Crítica. Barcelona, 1990 (1988). pp. 93 a 113.

proporciones de la naturaleza y las proporciones musicales como prueba de esas leyes que rigen el universo.

El ideal de belleza clásica esta sustentado por la invariabilidad de esas leyes. La idea clásica de mimesis está en relación con que la belleza es el reflejo de esa realidad idealizada y permanente. Como consecuencia de la imitatio aparece el concepto de belleza absoluta con características diferentes al concepto de belleza relativa, esta es una belleza caprichosa y cambiante a lo largo del tiempo y de cada cultura, ligada a la casualidad, a la moda y la costumbre, siendo esta belleza el fundamento arbitrario de la arquitectura.<sup>35</sup> Las formas artísticas nacieron de la representación de la realidad exterior a la obra, y esto se hace posible gracias a la convención. La convención aparece como un factor sin arbitrio y relativo, no dependiente de la realidad representada sino de los convencionalismos adoptados en cada arte para la representación, y se concreta por medio de procedimientos que se establecen intrínsecamente desde la particularidad de la obra. Aparece lo que se define, desde el clasicismo, como inventio, que a pesar de la referencia aparente se

---

<sup>35</sup>. Véase sobre este aspecto de la "Querelle" Juan Antonio Cortés.: "Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno". En Arquitecturas Bis, nº 36-37, abril-junio 1981. Recientemente publicado en: Juan Antonio Cortés.: Escritos sobre arquitectura contemporánea. 1978-1988. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1991. pp. 37 a 67. Véase pp. 41 a 47.

acerca a la idea de mimesis desde la propia particularidad artística.

Estas ideas resultan fundamentales para analizar el origen de la forma artística.<sup>36</sup> Desde la creatividad de Homero, el arte es el más fiel y constante imitador de la naturaleza. Para Robert Wood, Homero fue un "constante y fiel copista de la Naturaleza",<sup>37</sup> convirtiéndose la imitación en el principio y el fin del buen arte. El realismo aparece como origen artístico, y en los procesos de representación surge la creación. Aparece la paradoja de coexistir la fidelidad a la naturaleza con la originalidad de la representación, lo que Goethe denominó la "imitación creativa" de la Naturaleza de Homero,<sup>38</sup> cuyo fruto es la belleza.

La arquitectura, hasta nuestro siglo, se ha basado en la búsqueda de esa primera belleza absoluta, que

---

<sup>36</sup>. Véase a este respecto Erwin Panofsky.: El significado en las artes visuales. Ed. Alianza. Madrid, 1987 (1955).

<sup>37</sup>. Robert Wood.: An Essay on the Original Genius and Writing of Homero with a Comparative View of the Ancient and Present State of Troade. p. 5. Citado en David Constantine.: Los primeros viajeros a Grecia y el ideal helénico. Ed. Fondo Cultural Económico. México, 1989 (1984). p. 156.

<sup>38</sup>. Cifr. David Constantine.: Los primero viajeros... op. cit. pp. 167 y ss.

venía reflejada en la naturaleza y que se creía percibir por la armonía de la música y de las proporciones.<sup>39</sup> La arquitectura desde este punto de vista, aparece como un arte de representación, imagen de una realidad a imitar. Su forma se concreta como simbólica de aquella realidad o ley universal. Desde este entendimiento de las artes en general y artes plásticas en particular como representación, la arquitectura tiene en la tradición el nivel más bajo de esta relación entre forma y contenido, esto es, entre arquitectura y realidad.<sup>40</sup>

En este sentido y en el pensamiento de Hegel, la primera realización del arte está representada por la arquitectura, pero ésta a su vez es incapaz de incluir rasgos de la naturaleza o del hombre, le resulta muy difícil ser un reflejo de la realidad exterior.<sup>41</sup> Aquí y en relación a la profundidad o superficialidad del contenido, la forma será más o menos concreta, o, al revés, abstracta.<sup>42</sup> Así la imitación en la arquitectura está

---

<sup>39</sup>. Véase Claude Perrault.: Vitruvius. 1673, pp. 106.

<sup>40</sup>. Ver María Teresa Muñoz.: "Sobre el realismo en arquitectura". En Arquitecturas Bis nº 43. Marzo, 1983. Publicado recientemente en Cerrar el círculo y otros escritos. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1989. pp. 145 a 159.

<sup>41</sup>. Cfr. George Wilhelm Friedrich.: Introducción a la Estética. Ed. Península. Barcelona, 1973 (1835).

<sup>42</sup>. G. W. F. Hegel.: Introducción a la Estética... op. cit.

fundada, como en la música, en relaciones abstractas entre los elementos formales propiamente arquitectónicos y las medidas intrínsecamente relacionadas con las dimensiones del hombre, con la escala humana. Resulta así, que la referencia al número, a las proporciones y a la colocación de elementos que originariamente imitan esas leyes de armonía universal, muy fácilmente se desliga de ella por medio de la eventual convención, como concreción de la casualidad y de la costumbre.

Los órdenes arquitectónicos han sido el eslabón más reconocido de la arquitectura con la realidad a imitar. Esto es, mediante la formalización de ese elemento por medio de las proporciones de cada parte y entre el todo y las partes, y por medio de la disposición de ellas en el edificio. El fundamento de esas proporciones estaban en la identificación de éstas con las de la figura humana (como procedimiento establecido desde la propia obra), que a su vez eran el reflejo de las leyes de la armonía universal que regían el cosmos, y el ornamento de los órdenes nacía de la imitación de la naturaleza, también reflejo de esas leyes imperecederas.<sup>43</sup> En base a esta imitación la

---

<sup>43</sup>. En este sentido véase fundamentalmente John Summerson.: El lenguaje clásico de la arquitectura. De León Bautista Alberti a Le Corbusier. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978 (1963). Werner Szambien.: Symétrie Goût Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-

arquitectura obtenía la belleza. Fuera de esta imitación estaba la arbitrariedad contra la que arremete Vitruvio en relación al ornamento de grutescos.<sup>44</sup>

Gracias al empleo de los órdenes la formalización arquitectónica había podido representar la realidad, si bien es cierto, deducida y como reflejo de una hipotética ley de armonía universal que, por otra parte, se concretaba mediante un proceso geométrico que abstraía esa realidad.

El rechazo a la figuración en nuestro siglo es, en un alto grado, consecuencia del abandono del empleo de los órdenes que, recordemos, no es hasta las corrientes purificadoras de nuestro siglo (expresionistas: Mendelsohn, Berg, Taut, Scharoun, etc., y racionalistas: Behrens, Terragni, etc.) cuando los órdenes fueron desgarrados definitivamente de la arquitectura. Esa imitación formalista es contra la que reaccionaron los arquitectos de las primeras décadas del siglo XX, en cuanto se

---

1800. Ed. Picard. París, 1986. Erik Forssman.: Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento. Ed. Xarait. Bilbao, 1983. Véase bibliografía citada en Daniel Villalobos.: El debate clasicista... op. cit. Cap. "El debate sobre los órdenes". pp. 303 a 323.

<sup>44</sup>. J. Ortíz y Sanz.: Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión..., facs. citado. Libro Séptimo, Cap. Quinto. pp. 178 y 179.

identificaba con el eclecticismo y subjetivismo del siglo XIX. Una vez rota la capacidad imitativa de la realidad posibilitada por los órdenes, la forma arquitectónica se establece en un campo de abstracción que, sin duda alguna, define y caracteriza a la forma arquitectónica de nuestro siglo.

Sin embargo, aunque rota la alusión histórica a los órdenes y a la universalización de un modelo, la herramienta de la geometría permanece, no como paso de una estructura algebraica dependiente de una ley universal a una posible formalización del modelo a imitar, sino como una herramienta de composición intrínseca al proceso de definición de la forma arquitectónica. Esta idea nos parece clave para entender el proceso de abstracción de la forma arquitectónica y la independización de la geometría; pongamos un ejemplo: En el Renacimiento las trazas de los templos debían responder a unas estructuras geométricas básicas extraídas del modelo antropomórfico, que a su vez era el reflejo de las proporciones de la armonía universal (véase como ejemplo la teoría de Francesco di Giorgio Martini y Simón García entre otros)<sup>45</sup>, por el contrario,

---

<sup>45</sup>. Francesco di Giorgio Martini.: Trattati di architettura, ingegneria e arte militare. Ed. facs. Maltese. Milano, 1967. Códice Magliab., Bibl. Naz., Florencia (cod. II, I, 141). Citado en Rudolf Wittkower.: "La iglesia de planta central..." op. cit. p. 96. Simón García.: Compendio de

en la segunda década de nuestro siglo, Le Corbusier avalándose históricamente en el texto de August Choisy plantea los "Trazados reguladores"<sup>46</sup> como un proceso de abstracción geométrica. La geometría se convierte en la herramienta que controla el proceso de definición de la forma arquitectónica.

La forma quedó desligada de la representación realista, surgiendo un lenguaje formal abstracto que hubo que formular desde sus principios<sup>47</sup> y que se opuso violentamente a la figuratividad de la arquitectura tradicional.<sup>48</sup> El objeto arquitectónico, antes ligado a los órdenes y a la representación figurativa que ellos desarrollaban, quedó autónomo, dependiente de unos nuevos procesos de abstracción.<sup>49</sup> Este aspecto -como apuntó J. A.

---

Arquitectura y Simetría de los templos conforme a la Medida del Cuerpo Humano con algunas Demostraciones de Geometría. Ed. facs. C.O.A. en Valladolid. Valladolid, 1991 (1681).

<sup>46</sup>. Le Corbusier.: Hacia una arquitectura. Ed. Poseidón. Barcelona 1978 (Reimpresión 1958 de primera publicación en 1923). pp. 49 a 64.

<sup>47</sup>. Vassily Kandinsky.: Punto y Línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. Ed. Barral. Barcelona, 1972 (1955-primera publicación en 1925). De lo espiritual en el arte. Ed. Barral. Barcelona, 1977 (1952-primera publicación en 1912). y László Moholy-Nagy.: La Nueva visión y reseña de un artista. Ed. Infinito. Buenos Aires, 1972 (1929).

<sup>48</sup>. Cfr. J. A. Cortés.: "Modernidad y arquitectura...". op. cit. pp. 38 y ss.

<sup>49</sup>. Cfr. J.A. Cortés.: "Modernidad y arquitectura...". op. cit. pp. 53 y ss.

Cortés<sup>50</sup> es señalado en 1925 por Ortega y Gasset en su obra La deshumanización del arte, y pone de manifiesto el abandono, por el arte en general y por la arquitectura en particular, de la interpretación tradicional de la realidad, y el paso de lo subjetivo a lo objetivo como cambio conceptual en el arte.

Por tanto y volviendo al principio, resulta excepcional como, al mismo tiempo, se estaban descubriendo las leyes "eternas e inmutables" que rigen el cosmos y, por otra parte, por vez primera se estaba negando la imitación de las leyes de la armonía universal que sirvieron de modelo a imitar por el arte, incluida la arquitectura.

Pese a lo novedoso que hubiera supuesto que en este siglo la forma arquitectónica, y artística en general, siguiera el modelo de las verdaderas leyes cósmicas, éstas optaron por la novedad de una independencia de los aspectos más reales de la arquitectura: la verticalidad como respuesta a la ley de la gravedad, y la escala del edificio

---

<sup>50</sup>. Ibídem. p. 53. cit. José Ortega y Gasset.: La deshumanización del arte. Revista de Occidente. Madrid, 1976 (1925).

en relación al tamaño del hombre.<sup>51</sup> La negación de estos principios reales hizo aumentar la tensión formal, encaminando la forma arquitectónica hacia la abstracción. En los últimos años esta tendencia hacia la abstracción formal se formuló, no ya hacia una realidad, ni de una forma no referente a otra ya conocida, sino definiendo la forma arquitectónica desde una fragmentación en sí misma,<sup>52</sup> negando así una referencia a una posible forma aún por enunciar.

Siguiendo la cita que pusimos al comienzo del <<método>>, creo que no es nuestro cometido el proponer "lo que debería o lo que querría ser", sino describir lo que hay como único método científico; de este modo, la propuesta metodológica hace referencia a dos grandes apartados: categorías del objeto arquitectónico (que son aspectos diferentes de una única totalidad), cuyo

---

<sup>51</sup>. En relación a la dependencia en estos aspectos entre las artes plásticas y la arquitectura hemos seguido fundamentalmente, Juan Antonio Cortés.: La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea. op. cit. Cap. I. "La estabilidad de posición". pp. 17 a 54. "La oblicuidad como recurso de las vanguardias. Contra la ley del ángulo recto: de Theo van Doesburg a Louis Kahn". y "De la rigidez del contorno a la unidad de imagen". En Escritos sobre arquitectura... op. cit. Cap. La discusión de la unidad. pp. 163 a 172 y 181 a 199, respectivamente.

<sup>52</sup>. Sobre el edificio entendido como fragmento, véase María Teresa Muñoz.: "Sobre el realismo..." op. cit. pp. 149 y ss. Juan Antonio Cortés.: "Unidad frente a tipo. La casa Goldenberg de Louis Kahn y la casa de la playa de Robert Venturi". En Escritos sobre arquitectura contemporánea... op. cit. pp. 151 a 159.

planteamiento no excluye la tradición pero que en modo alguno la sostiene; y herramientas propiamente arquitectónicas. A estos dos grandes apartados, categorías y herramientas, añadimos un apartado más dedicado al espacio como naturaleza específica de la arquitectura, y a la percepción de este espacio arquitectónico.

#### 2.4.2. INDIVIDUALIDAD, FUNCION Y ARTE.

En nuestro siglo, la tipificación de la forma arquitectónica ha venido de la mano de la normalización y de la repetición, esto constituye una postura contrapuesta a lo que, hasta el Movimiento Moderno, fue la realidad arquitectónica de los edificios. La forma arquitectónica había sido, hasta entonces, fruto de un carácter circunstancial debido al lugar, al destino-destinatario y al arquitecto, y, en consecuencia, individual e irrepetible.

La reproductibilidad arquitectónica, junto a los nuevos materiales, han sido los factores más característicos del siglo XX; que sumados a la abstracción formal, constituyeron las premisas indiscutibles de los planteamientos renovadores de principios de siglo.

El hecho que enunciamos puede tener una primera justificación en los tipos arquitectónicos dominantes. La diferencia con otros períodos, además de los planteamientos ideológicos, formales y constructivos, se encuentra en los

tipos arquitectónicos más representativos. Así en otros momentos de la historia las ideas dominantes encontraron su expresión adecuada en temas arquitectónicos diferentes a los nuestros; Templos, Foros (Agoras) y Teatros en la Antigüedad Grecorromana; Monasterios, Iglesias y Castillos en la Edad Media; Villas y Palacios durante el Renacimiento, etc... En nuestro siglo y como consecuencia de la Revolución Industrial precedente, la atención básica de la arquitectura se centró en la vivienda popular junto a los edificios industriales, a los que en los últimos años se les ha sumado el nuevo concepto de museo<sup>53</sup> como tipo más representativo por su condición social, política y cultural.

Dejando a un lado los dos segundos tipos, la construcción masiva de viviendas es favorable a un método proyectual basado en la normalización y repetición. Desde un análisis global, la arquitectura moderna promulgó la repetición apoyándose en el planteamiento de que una función general, la de la vivienda mínima, tiene como

---

<sup>53</sup>. Sobre la diferenciación del fenómeno del nuevo museo en relación al museo antiguo, ver Hans-Georg Gadamer.: Verdad y método. op. cit. p. 127. También ver revista Arquitectura. Número monográfico sobre el tema. nº 248. Madrid, 1984 .

consecuencia una forma asimismo general,<sup>54</sup> a pesar de la existencia de una vinculación entre funcionalismo y normalización -que propicia la repetición- quiero hacer notar la relación existente entre el tipo edificatorio (vivienda a bajo coste) y la repetición.

La posibilidad de repetir y alinear viviendas idénticas se había propuesto -posiblemente por primera vez- por Filarete, para el que era factible que la identidad entre forma y uso desembocara en la repetición: "si quisiera, el hombre podría construir muchas casas que se parecieran en forma y aspecto, de manera que una sería como la otra".<sup>55</sup> La teoría de Filarete se apoya en la concepción orgánica de la arquitectura que -como ha estudiado Hanno-Walter Kruft- implica una especie de funcionalismo, relacionando los tipos de vivienda privada con la condición del destinatario: nobles, burgueses, artesanos... etc, incluso pobres, para los que sus viviendas deberían reducirse a su simple función en relación a las necesidades básicas. Esta idea la

---

<sup>54</sup>. Sobre la relación entre funcionalismo y repetición, véase Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz.: "La repetición en la arquitectura moderna". En Escritos sobre arquitectura contemporánea... op. cit. pp. 13 a 35. Cf. p. 15 y ss.

<sup>55</sup>. Citado en Hanno-Walter Kruft.: Historia de la teoría de la arquitectura. 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. op. cit. p. 65.

encontramos en general en la tratadística renacentista, además de en Filarete, por ejemplo en el Libro VI de Serlio,<sup>56</sup> escrito entre los años 1541 y 1547, se desarrolla el estudio de la vivienda atendiendo a una ordenación según la gradación social de los moradores, y a su distinto uso en función de ello. También, por poner otro ejemplo, Francesco di Giorgio Martini estudia tipológicamente distintas soluciones de viviendas atendiendo al uso funcional según la profesión del propietario: mercaderes, artistas, artesanos... etc.<sup>57</sup> En el siglo XVII (1623), el tratado de Pierre Le Muet ordena las soluciones tipológicas de las viviendas en base a un criterio planimétrico, en este sentido pudieramos llamar funcionalista y racionalista, y no en relación a ninguna vinculación formal de la imagen basada en los órdenes.

Estos ejemplos ponen de manifiesto que la asociación de la idea de repetición arquitectónica con la arquitectura doméstica se muestra como un hecho implícito a la

---

<sup>56</sup>. Sebastiano Serlio.: Libro VI (sobre las casas), (1475-1554). Ed. facs. Sebastiano Serlio on Domestic Architecture, Different Dwellings From the Meanest Hovel to the Most Ornade Palace. The Sixteenth-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University. New York, 1978. láminas XLVIII a LXX.

<sup>57</sup>. Francesco di Giorgio Martini.: Trattati di architettura, ingegneria e arte militare. Ed. facs. Milano, 1967. Secondo Trattato, Parti delle casi. f. 16v. tav. 192 a f. 24v. tav. 208.

arquitectura a lo largo de la historia, generalizado y no exclusivamente del siglo XX. En nuestro siglo, como se ha estudiado,<sup>58</sup> la conexión entre funcionalismo y normalización contrapone la forma en sí misma a la función, pese a ello, este hecho no implica que la tipificación anule la personalidad y el propósito del proyecto. En este sentido, Peter Behrens señaló que la tipificación no implicaba la aceptación a priori de un modelo a seguir, sino que hacía resaltar la individualidad artística de un tipo, aunque éste estuviera pensado para ser reproducido.<sup>59</sup> Lo que se pone en peligro con la repetición no es la individualidad del arquitecto, sino la desvinculación con el contexto y, en mayor medida, la desunión con el lugar. La aceptación de este hecho implicaría un alejamiento de la concepción artística de la arquitectura en el sentido que indica Gadamer, hacia una cientificidad no artística del hecho proyectual.

Las experiencias teóricas en esta dirección de Alexander Klein, Ludwig Hilberseimer, Walter Gropius, Josef

---

<sup>58</sup>. Cf. Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz.: "La repetición...". en op. cit. pp. 13 y ss.

<sup>59</sup>. Cf. Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz.: "La repetición...". en op. cit. p. 14.

Hoffmann y en buena parte de Le Corbusier<sup>60</sup> plantean una dimensión científica de la arquitectura que debe responder -como ha señalado Giorgio Grassi-<sup>61</sup> a una técnica propia de actuación arquitectónica y que hace que la arquitectura se vincule directa e indisolublemente a la propia forma del procedimiento. El racionalismo encuadró el problema de la función desde un planteamiento estrictamente técnico, reduciendo el problema de la función a una investigación que pretendía acabar con la ambigüedad acientífica. Siguiendo los ejemplos de Klein, su método propone una técnica de actuación propiamente arquitectónica, basando su investigación casi exclusivamente en las plantas. Klein utiliza un método gráfico como única base objetiva que se opone como alternativa a conceptos subjetivos como claridad, economía, relación entre espacios... etc.<sup>62</sup> Por otro lado, Gropius alaba la reiteración de edificios

---

<sup>60</sup>. Véase Alexander Klein.: Vivienda mínima: 1906-1957. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1980 (1975). Reginald F. Malcolmson.: "Elementos de la nueva ciudad: La obra de Ludwig Hilberseimer". en Hogar y Arquitectura. Madrid, mayo-junio, 1968. Walter Gropius.: La nueva arquitectura y la Bauhaus. Ed. Lumen. Barcelona, 1966. Cap. Estandarización. pp. 33 a 40. Giuliano Gresleri.: Josef Hoffmann. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1983 (1981). pp. 168 a 169. Le Corbusier.: El Modulor. Ed. Poseidón. Barcelona, 1980 (1953). pp. 31 y 31.

<sup>61</sup>. Véase Giorgio Grassi.: La construcción lógica de la arquitectura. op. cit. pp. 66 a 68.

<sup>62</sup>. Véase Alexander Klein.: "Ensayo de un método gráfico para la valoración de plantas de pequeñas viviendas", en Vivienda mínima... op. cit. pp. 125 y ss. publicado por vez primera en 1927. Elaboración de plantas y configuración de espacios en pequeñas viviendas y nuevos métodos de valoración. Ibidem. pp. 81 y ss. publicado por vez primera en 1928, como dos de los ensayos más clarificadores del método gráfico propuesto.

tipificados como modelo de perfeccionamiento y acabado, y como mejor modo posible para dar a las ciudades un carácter homogéneo, elogiando la estandarización sobre la base no únicamente de planteamientos económicos o científicos, sino que propone la repetición como modo de ejercer sobre el hombre una buena influencia estabilizadora.<sup>63</sup>

Estos planteamientos racionalistas pregonaron unos métodos científicos para conseguir un "producto" arquitectónico repetible, un prototipo dispuesto para ser producido en serie para su posterior "montaje", convirtiendo a la ciudad en la suma teóricamente infinita de la unidad prototípica. Así, las propuestas más ambiciosas fueron la ciudad en altura de Ludwig Hilberseimer, y la ciudad de tres millones de habitantes de Le Corbusier, para los que la ciudad nacía de la repetición puntual con una geometría infinita, surgida de una sola vez desde la globalidad e instantaneidad, y no como organismo vivo en crecimiento.

La deducción más trascendente de este planteamiento teórico de repetición en serie, como estamos viendo, es la

---

<sup>63</sup>. Walter Gropius.: La nueva arquitectura... op. cit. p. 39.

desconexión con el lugar, factor que generalmente ha actuado en ayuda de la individualización y, en consecuencia, a favor de la artísticidad de la obra arquitectónica.

La causa de esta depreciación de la concepción artística de la arquitectura no es la copia como repetición de un objeto en sí mismo, sino la desconexión de ese objeto repetido con el lugar como consecuencia de la producción en serie. Este punto, pienso, es el más relevante de la reflexión, como ya se ha puesto de manifiesto,<sup>64</sup> y para su demostración baste citar los ejemplos del Neoclasicismo inglés en los que el edificio repetido condiciona y viene condicionado por el lugar. Así se demuestra en ejemplos como los jardines de Stowe (William Kent), Rousham (Charles Bridgeman y William Kent), Castle Howard (John Vanbrugh y Nicolas Hawksmoor) o Stourhead (Richard Hoare y Henry Flitcroft) entre otros, allí la copia del edificio clásico, ya sea el Panteon romano, Linterna de Lisícrates, Puerta de Adriano, Rotonda o el puente palladiano... etc. no es independiente del lugar sino que, por el contrario, difícilmente encontramos ejemplos en los que el edificio esté vinculado en mayor medida con la circunstancia del

---

<sup>64</sup>. Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz.: "la repetición...". op. cit. p. 23.

entorno natural. Se han cogido ejemplos de edificios fuera de la ciudad, aunque estas mismas consideraciones pueden hacerse con edificios neoclasicos urbanos como los construidos en Alemania, así la reproducción del arco de Tito, o las "loggias" florentinas en la ciudad de Munich, entre otros ejemplos, se convierten en la prueba urbana de esta tesis.

En el siglo XX, al margen de la idea de repetición en propuestas urbanísticas como las de Hilberseimer (la ciudad rascacielos de 1924) o las de Le Corbusier (la ciudad contemporánea de 1922) y la misma idea de producción en serie de viviendas, el principio que aparentemente más ha puesto en duda la vinculación con el lugar es el de apoyar los edificios sobre "pilotis". Le Corbusier hace de este principio constructivo-estructural el fundamento y la posibilidad de sus cuatro puntos restantes: Su aplicación permite liberar la traza de las plantas y de las fachadas de las condiciones anteriores como soporte estructural, la admisión en ellas de la ventana longitudinal, y la independencia de estos elementos entre sí. En último lugar, y como su consecuencia más novedosa en un análisis superficial, posibilita elevar el edificio del suelo, independizarlo del lugar, y construir en su cubierta plana un nuevo lugar exterior perteneciente al edificio.

Dejando a un lado las implicaciones desde la teoría y, como ya se ha estudiado, tomando como ejemplo el convento dominico de la Tourette,<sup>65</sup> las condiciones intrínsecas de la arquitectura ponen en cuestión la idea de repetición gracias a dos conclusiones que se extraen de la misma definición de arquitectura. Toda obra de arquitectura es un objeto inmóvil que se adueña de la superficie y el espacio donde se construye, impidiendo la coexistencia con otra obra en el mismo lugar, cuestionando esta idea de repetición; y en segundo lugar la producción de la obra arquitectónica está ceñida a un desarrollo temporalmente largo, presentando una resistencia a la producción rápida de copias con fidelidad al modelo mismo.

Estas consideraciones anteriores servirían para desmontar cualquier depreciación del lugar en relación a la repetición y al uso de "pilotis" en la construcción de edificios. En relación con estos aspectos, quiero aún apuntar dos reflexiones más en favor de la dependencia del edificio con el lugar y en defensa del concepto de su artisticidad, amenazado como consecuencia de la desvinculación del objeto arquitectónico de su entorno y

---

<sup>65</sup>. Ibídem pp. 26 y ss.

que, como se verá a continuación, toma relevancia en el desarrollo del programa propuesto.

Tomemos como ejemplo otro edificio carismático de Le Corbusier, la villa Saboya en Poissy (1928-29). Este edificio, publicado en el primer volumen de su obra completa, cierra la serie de sus primeros proyectos, desarrollando en él todos los principios enunciados y aplicados en sus primeras obras. La construcción del edificio sobre "pilotis" se plantea desde sus primeras ideas como el punto incuestionable sobre el que ordenar todos los demás y permitir, alrededor de la estructura, el recorrido ascendente a lo largo de la rampa central; recorrido que culmina, en la terraza jardín, en una ventana exterior que muestra y enmarca el paisaje.

Fue, sin duda, su proyecto construido hasta ese momento que más relación tiene con el lugar: el planteamiento compositivo se enuncia desde el lugar hacia el edificio y desde el edificio hasta el lugar. Sin embargo el edificio aparentemente se muestra suspendido en el aire sobre el lugar, en sus palabras "...una caja en el aire,

en medio de unos prados que dominan un vergel..".<sup>66</sup> Paradójicamente posee dos características contradictorias: todo él es consecuencia del propio lugar pero, al mismo tiempo, se muestra independiente. Esta misma reflexión podríamos hacerla tomando el citado ejemplo del convento de la Tourette, y su causa podría ser idéntica en ambos casos.

La clave que explica esta paradoja se nos muestra en el tratamiento de la edificación en contacto con el terreno. En el caso de la villa Saboya, el exterior de la planta de acceso, a excepción de los "pilotis", está "camuflado" en el lugar por medio de la pintura; toda la planta baja se tiñe de verde con el fin de desaparecer como edificación tomando las características cromáticas del lugar, ocultándose como edificio para convertirse en parte del lugar. Del mismo modo los "pilotis" del convento de la Tourette se formalizan siguiendo un modelo de la naturaleza (que nos recuerda a las arquitecturas de origen natural de Antonio Gaudi) mediante formas cavernosas que las hiciera aparecer más como naturaleza del lugar que como producto arquitectónico del hombre. Así, la arquitectura en contacto directo con el lugar se "disipa" como tal, cediendo sus

---

<sup>66</sup>. Citado en William J. R. Curtis.: Le Corbusier: ideas y formas. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1987 (1986). p. 96.

propiedades a las del lugar. Lo pretendido es hacer inmutable el lugar, frente a la arquitectura, que aparentemente discurre invariable bajo el edificio; no su contrario, esto es, la modificación del lugar que implicaría que el edificio pudiera apreciarse con independencia hacia él.

Por último, aunque tomáramos un edificio construido en serie, por ejemplo el prototipo de casa prefabricada en acero de Josef Hoffmann (1928), su implantación en un determinado lugar, aunque no se pretendiera su relación con él, le hace ser sentido desde su carácter individual. No pretendemos identificar estas ideas con las que relacionan el carácter de la arquitectura arcaica, templaria, con su implantación en un determinado lugar, en que éste se individualizaba y se dominaba gracias al edificio, y el carácter del edificio se veía determinado por el lugar, "genius loci",<sup>67</sup> pero resulta claro que aunque el producto arquitectónico haya surgido idéntico a sus "clónicos" de producción (siguiendo un símil orgánico), el lugar va a conferir una personalidad propia a un edificio aparentemente inmutable.

---

<sup>67</sup>. Christian Norberg-Schulz.: Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura. Ed. Electa. Milán, 1979. pp. 31 y ss. Ver también Vicent Scully.: The Earth, the Temple and the Gods, Greek Sacred Architecture. Ed. Yale University Press, New Haven y Londres, 1962. Cap. I.

Estas dos características, la identificación formal de la arquitectura con el lugar y la individualización del lugar gracias al edificio, surgen como inversas entre sí, en la primera, citando los ejemplos de Le Corbusier, el lugar permanece "aparentemente" inmutable frente al edificio, en la segunda, es éste el que por su origen pareciera "aparentemente" independiente de su "reconstrucción" en un determinado lugar, pero en ambas, la relación, conexión, del edificio con el lugar es incuestionable, sea ésta pretendida y controlada por el arquitecto, o bien surja libre de la dependencia del hombre, según las leyes que impongan las condiciones naturales y las características formales del edificio. En cualquier caso, el edificio aporta algo nuevo al contexto, al lugar, por lo que la finalidad del objeto arquitectónico se incrementa respecto al fin funcional del edificio, en suma, pertenece a la calificación artística como tal objeto que posee este doble atributo.

## 2.5. ORGANIZACION DISCIPLINAR PROPUESTA.

Las características singulares de la arquitectura de nuestro siglo, difundidas por el Movimiento Moderno (El Estilo Internacional), provocó la ruptura definitiva con los planteamientos anteriores de la disciplina, lo que induce a una imposibilidad de aplicar un método didáctico precedente. Estas características vienen esbozadas en el texto de Hitchcock y Johnson, El estilo internacional,<sup>68</sup> donde se enuncian tres principios rectores: el carácter volumétrico de la arquitectura, la regularidad y el desdén por la decoración aplicada. Estos tres principios anulan toda relación con los principios clasicistas que, hasta ese momento, dominaron la composición de los edificios: masa, simetría axial y decoración. Ambos conjuntos de características se oponen biunívocamente y enuncian unos planteamientos en relación a la producción de nuevos procedimientos formales cuyo origen, siguiendo la investigación de Juan Antonio Cortés, habría que buscar en las propuestas de las vanguardias artísticas, en especial

---

<sup>68</sup>. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson.: El estilo internacional. Ed. C.O.A. y A.T. de Murcia y Librería Yerba. Murcia, 1984. Prólogo de María Tesera Muñoz. Sobre las opiniones de Hitchcock a cerca del Estilo Internacional en 1932 y las aparecidas en su Introducción a la edición del libro de 1966, véase María Teresa Muñoz.: Introducción a op. cit. pp. 9 a 26.

las pictóricas,<sup>69</sup> y su difusión por medio de la enseñanza en escuelas como la Bauhaus alemana (1919-1933), inicialmente bajo la dirección de Walter Gropius<sup>70</sup> y el Vkhutemas (1920-1927)/Vchutein (1927-1930) soviético,<sup>71</sup> cuyo organizador y cerebro fue A. Rodchenco, hombre que tuvo un papel similar al de W. Gropius en la Bauhaus<sup>72</sup>.

La Bauhaus persiguió desde su fundación la unidad de las disciplinas artísticas (escultura, pintura, diseño) con los oficios artísticos y con la arquitectura como disciplina dominante y aglutinadora de las demás. El método propuesto recurrió a la enseñanza por medio de "talleres"

---

<sup>69</sup>. Véase a este respecto, Juan Antonio Cortés.: "La estabilidad de posición". En: La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1991. pp. 15 a 54. "Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno". En: Escritos sobre arquitectura contemporánea... op. cit. pp. 37 a 62. Publicado con anterioridad en Arquitecturas Bis, nº 36-37, abril-junio, 1981. "La oblicuidad como recurso de las vanguardias. Contra la ley del ángulo recto: de Theo van Doesburg a Louis Kahn". En op. cit. pp. 163 a 172. "De la rigidez del contorno a la unidad de imagen". En op. cit. pp. 181 a 199.

<sup>70</sup>. Véase. Rainer Wick.: Pedagogía de la Bauhaus. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1988 (1986). Hans M. Wingler.: La Bauhaus. Weimar Dessau Berlín (1919-1933). Ed Gustavo Gili. Barcelona, 1980 (1975).

<sup>71</sup>. A este respecto ver S. Khan Magomedov.: Vhutemas. La Scuola del Costruttivismo russo 1920-1930. (Vhutemas. Moscou 1929-1939). Dos volúmenes. Ed. du Regard. París, 1990.

<sup>72</sup>. Sobre el Vchutemas y sus conexiones con la Bauhaus, véase Simón Bojko.: "El Vchutemas: originalidad y conexiones de una experiencia didáctica en la U.R.S.S.". En: Enzo Collotti y otros.: Bauhaus. Ed. Alberto Corazón. Madrid, 1971pp. 75 a 86.

pedagógicos donde existía una colaboración estrecha entre alumnos y profesores,<sup>73</sup> concediendo el cargo de maestro a artistas entre los que se encontraban pintores como Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Georg Muche, Paul Klee, László Moholy-Nagy y Vassily V. Kandinsky. La formulación y enseñanza de los nuevos procedimientos formales, en el Este, estuvo asimismo de la mano de la vanguardia pictórica: Junto al pintor A. Rodchenko, otros como Vassily V. Kandinsky y K. Malevitch,<sup>74</sup> que trabajaron al lado de arquitectos constructivistas como V. Tatlin M. Ginzburg, N. Ladovsky y K. Melnikof entre otros. Entre ellos destaca, además de Vassily Kandinsky, El Lissitzky, con un papel de unión entre ambas escuelas.

---

<sup>73</sup>. Véase e este respecto los libros ya citados, Walter Gropius.: La nueva arquitectura y la Bauhaus. op. cit. pp. 57 y ss. Vassily V. Kandinsky.: Punto y línea sobre el plano... op. cit. pp. 11 a 163. Enzo Collotti y otros.: Bauhaus. op. cit., en especial los textos, Mario de Micheli.: "Los avatares de la Bauhaus: Gropius y sus artistas". pp. 87 a 100. y la recopilación de documentos didácticos, pp. 191 y ss. Walter Gropius.: "Programa de la Staatliche Bauhaus de Weimar". Weimar, abril de 1919. "Extractos del discurso ante el Landtag de Turigia". Weimar, 9 de julio de 1920. Extracto de "Estatutos de la Staatliche Bauhaus de Weimar. Weimar, enero de 1921. "El curso preliminar de Johannes Itten". Weimar, abril-mayo de 1922. "Diagrama ilustrativo de la estructura didáctica de la Bauhaus". "Anuncio de la apertura de la Bauhaus en Dessau". Dessau, 1925. "Curriculum de la Bauhaus en Dessau". Noviembre de 1925. "Programas de los cursos fundamentales obligatorios de Albers, Kandinsky, Klee, Schlemmer y Schmidt". Dessau, 1928.

<sup>74</sup>. A este respecto hemos podido contar para nuestro trabajo con la traducción al castellano de Kasimir Malewitsch.: El mundo sin objeto. Ed. Florian Kupferberg. Maguncia y Berlín, 1980 (1927). "2ª Parte: Suprematismo". Dpto. Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. E.T.S.A. Valladolid.

El método de enseñanza en ambas escuelas partía de la descomposición analítica de los elementos fundamentales de la forma. En principio a los alumnos se les enseñaba métodos de pensamiento analítico para, posteriormente, pasar a la síntesis de la forma y a la composición de formas geométricas cada vez más complejas, en dos o en tres dimensiones, para pasar al estudio de materiales, superficie, estructura, diferenciando la relación de los materiales y el mejor aprovechamiento de sus cualidades.<sup>75</sup>

No pretendo adentrarme en el complejo programa de ambas escuelas, en especial el de la Bauhaus, con el que se pretendía enseñar y "crear un arte arquitectónico moderno que, como la naturaleza humana, fuera capaz de abarcarlo todo"<sup>76</sup>. Sí considero necesario en relación a esta enseñanza hacer dos consideraciones válidas para el fundamento del programa propuesto. La primera se refiere a su estructura pedagógica basada en una estrecha relación entre instrucción teórica e instrucción práctica, ésta última se basaba en el antiguo sistema de aprendizaje libre

---

<sup>75</sup>. A este respecto existen correspondencias entre los trabajos de Tatlin en relación a la morfología de las formas de la naturaleza con los trabajos de Johannes Itten en el curso preparatorio de la Bauhaus. Cfr. S. Bojko.: "El Vchutemas.....". op. cit. pp. 80 y 81.

<sup>76</sup>. W. Gropius.: La nueva arquitectura... op. cit. pp. 75.

junto a un maestro artista-artesano. La imposibilidad de su implantación en aquella enseñanza vino sustituida por un método sintético que reunía la enseñanza técnica y formal, estableciendo como norma en la Bauhaus que los alumnos estuvieran a lo largo de todo el curso con los profesores, y siendo la enseñanza práctica la parte más importante de la preparación concebida en paralelo a la preparación teórica. El espíritu docente toma el trabajo "práctico" en talleres como condición necesaria para la formación, desarrollada al mismo tiempo que la formación teórica.

Este planteamiento aparece del mismo modo en la etapa más propia de la enseñanza académica de la l'Ecole des Beaux Arts, en donde existían una diversidad de ateliers, pertenecientes, o no, a la propia Academia, donde los alumnos desarrollaban un trabajo "práctico" bajo la dirección de sus profesores, en paralelo a los cursos teóricos impartidos en la propia Escuela. Advertimos una actitud correspondiente, con un proceder didáctico análogo en dos formas de educación abismalmente distantes entre sí, l'Ecole y la Bauhaus-Vchutemas/Vchutein.

Nuestras Escuelas de arquitectura tienen una necesidad de ofrecer a los alumnos una enseñanza profesional en la práctica de la arquitectura, además de académica, como exigencia propia de la carrera y de la titulación que ésta ofrece. Parece necesario un planteamiento docente que aglutine la teoría y la práctica, y no de un modo desvinculado, sino muy al contrario siguiendo una estrecha relación en paralelo. Por otro lado, sería impensable dentro del actual plan de estudios, una posible vuelta a ese método de enseñanza globalizado en el que la íntima relación entre profesor-alumno facilitará el necesario nexo teoría-práctica. La autonomía ahora existente entre cada asignatura, incluso de cada profesor, hace utópico cualquier planteamiento totalizador en este sentido. Pero por otro lado, esta misma independencia disciplinar y docente hace posible determinar el papel que una determinada asignatura -Composición II- puede poseer dentro del conjunto, y ésto en el sentido de hacer viable esta estructura docente "ideal" que asume como necesidad el relacionar la teoría con la práctica, dentro de una relación estrecha profesor-alumno.

La dificultad de este planteamiento estriba en la diferente situación de nuestra enseñanza, donde el alumno tiene que sortear un gran número de asignaturas teóricas

y prácticas desligadas entre sí, cuya síntesis corre a cargo invariablemente del alumno que tiene que aunar esas enseñanzas teóricas con el aprendizaje para su futura práctica profesional. Sin embargo, y como ya vimos anteriormente, la disciplina que proponemos tiene una posición relevante, dado nuestro concepto de la asignatura de Composición, como papel mediador entre las disciplinas teóricas de la Historia y Estética y las prácticas de los Proyectos. Desde esta situación, y dentro de la estructura departamental donde se ubica la asignatura de Composición II, creemos necesario y posible un planteamiento deudor de ese espíritu docente que existía en la Bauhaus haciendo al alumno partícipe de una estrecha relación con el profesor en un intento no únicamente de impartir una enseñanza teórica necesaria, sino completada con un desarrollo práctico en busca, no de arrinconar o devaluar la enseñanza de la teoría, sino, al contrario, darla una validez más trascendente, pudiendo en cada momento ponerla dentro de un proceso docente directo y contrastado.

Por otro lado y en segundo lugar, tanto la Bauhaus como el Vchutemas/Vchutein desarrollaron una pedagogía de las formas artísticas-arquitectónicas desde el principio del análisis perceptivo de las mismas, enunciando reglas objetivas de percepción de los edificios. Este

planteamiento se hace evidente en el texto de Kasimir Malewitsch, El mundo sin objeto, "Suprematismo" (1927), donde se arrinconan el Naturalismo académico, de los impresionistas y el cubismo, ya que en modo alguno determinaban el valor real de la obra artística, esto es, potenciar la supremacía de la percepción pura en las artes plásticas.<sup>77</sup> Vassily Kandinsky se centró en el estudio del movimiento en general y en relación a la percepción de la forma, bajo el aspecto de las reacciones psíquicas y perceptivas y de las asociaciones provocadas por el movimiento. Este autor reunió un estudio de observaciones sobre el modo de "vivir" de la forma, en uno de los escritos más relevantes sobre la percepción formal, Punto y línea sobre el plano. En este sentido, El Lissitzky con sus "proun" (cuadros y espacios entre la planitud de la pintura y la tridimensionalidad arquitectónica) facilitó el paso de las ideas perceptivas centradas en las formas pictóricas a la arquitectura, introduciendo al espectador en movimiento en el espacio, dándole una sensación de espacio. Estos estudios, junto a los "contrarrelieves" de Vladimir Tatlin, entre otros,<sup>78</sup> forman parte en su

---

<sup>77</sup>. K. Malewitsch.: El mundo sin objeto... op. cit. traducción citada, pp. 1 y ss. Para Malewitsch el "cuadrado negro sobre el fondo blanco" fue la primera forma de expresión de la percepción sin objeto: el cuadrado = la percepción, el fondo blanco = la "nada" fuera de esta percepción. pp. 6.

<sup>78</sup>. No hemos podido consultar el texto de L. Vygotskij.: Psicología del arte. (1925). Vygotskij fue el fundador del Instituto de cultura artística (Inchuk), auténtico promotor de los estudios perceptivos de la forma.

diversidad de una línea de investigación del objeto y su percepción desde la forma pura y no por su carácter utilitario.

En el entorno de la Bauhaus, además de los estudios citados de Vassily V. Kandinsky, se publican estudios en este mismo sentido, como La nueva visión de László Moholy-Nagy o los estudios de Paul Klee, Escritos de arte.<sup>79</sup> Estos planteamientos estructuran e inducen a un trabajo donde se incluyen los materiales y los colores como atributos indisolubles de la forma, y estimulan una creatividad independiente de cualquier referencia tradicional y libre de todo concepto o modelo establecido previamente.

La posibilidad de aplicar estos principios, originalmente plásticos, en la enseñanza de arquitectura fue utilizado en escuelas e institutos de diseño como el Curso de Teoría de la Forma de Franco Fonati en la Academia

---

<sup>79</sup>. Véase además de los textos citados de V. Kandinsky y L. Moholy-Nagy. Paul Klee.: Teoría del arte moderno. Ed. Calder. Buenos Aires, 1979 (1921.1922).

de Artes plásticas de Viena,<sup>80</sup> empleando las formas geométricas más elementales, principalmente el círculo, el cuadrado y el triángulo, atendiendo a cómo el hombre percibe la configuración de su entorno (Gestaltung) y de qué modo le lleva a percibir la Forma (Gestalt). Esta teoría de la forma está desarrollada principalmente de un modo gráfico, donde se estudia la morfología arquitectónica desde una organización primordialmente geométrica. Las plantas a estudio muestran una formulación geométrica que, a diferencia de los planteamientos plásticos de donde surge el método, no presentan una situación independiente y libre sino que son usados como representación de arquetipos no libres de un significado, en palabras de F. Fonatti, "El cuadrado, el círculo, la cruz y el triángulo son formas geométricas elementales. Al mismo tiempo, sin embargo, estas formas también son corrientes como material de representación de arquetipos, y entonces están dotadas de su respectivo significado".<sup>81</sup>

Desde estos planteamientos, la posición de la geometría toma una ambición científica de ser la causante de la forma arquitectónica, y no como un mecanismo de

---

control de ella misma. Con esta opinión reduccionista se simplifica así toda posible conexión de la arquitectura actual con la historia -planteamiento éste principal en el programa propuesto- que no sea desde la similitud de la estructura geométrica elemental y soporte como principio generador.

Así, el dominio de la geometría empleada como principio de la forma arquitectónica corre el riesgo de acabar en un mero formalismo gráfico. Siguiendo las observaciones de G. Morpurgo-Tagliabue, "la investigación gestáltica está condenada al formalismo por su misma ambición científica. Esta no le permite salir de un plano gramatical elemental... esta investigación se ha de dedicar siempre a analizar las experiencias simples, o sea, los modelos elementales, las articulaciones parciales y sus efectos en el conjunto".<sup>82</sup> Este parece el límite del método estructurado por F. Fonatti que, aunque creemos interesante en cuanto a su conexión con los principios de investigación desarrollados en la Bauhaus, nos muestra la dificultad de un desarrollo analítico de la percepción de la forma arquitectónica desde su supuesto origen geométrico.

---

<sup>82</sup>. G. Morpurgo-Tagliabue.: *L'esthétique contemporaine*. Ed. Marzorati. Milán, 1960. p. 432. Citado en Renato de Fusco.: *Arquitectura como <<mass medium>>... op. cit. pp. 133 y 134.*

### 2.5.1. LA IDEA COMO JERARQUIA REFERENTE.

Enunciar un método disciplinar de enseñanza implica el proceder según las ideas propias acerca de la materia que se pretende impartir. Todo intento de hacer con orden la enseñanza de esta disciplina lleva consigo ordenar los conocimientos sobre ella según un criterio siguiendo hechos mostrados hasta ahora- que persigue averiguar la verdad y enseñarla.

Todo método tiene o pretende tener un origen medular y ambiciona ordenar a su alrededor la suma de las partes de ese saber, este principio ocupa el centro invariable donde se aseguran y someten los fragmentos siguiendo una probada credibilidad, y según esa segura jerarquía referente poseer un modelo al que invariablemente se intentara imitar.

La Composición arquitectónica ha contado hasta nuestro siglo con una idea central alrededor de la que se supeditaban las categorías y elementos arquitectónicos. Según lo expuesto hasta ahora la idea primordial en la

arquitectura clásica, de la que Vitruvio es su referencia teórica, el hombre era este centro como categoría y como modelo, manteniéndose esta situación en cuanto a la jerarquía a lo largo de nuestro clasicismo, y pasando el modelo a convertirse en la búsqueda de la semejanza con las leyes de la armonía universal. Pero en la teoría de Semper, de la que la arquitectura de cambio de siglo es deudora, se aprecia un desplazamiento de jerarquías referentes, pasando el hogar (como protección del hombre) a convertirse en el centro real y anímico de la arquitectura, al que se supeditan los demás elementos y técnicas constructivas empleados. La cabaña primitiva construida según estas jerarquías se analiza como el origen de la arquitectura y es el modelo arquitectónico a imitar. Esta idea tiene reflejo en arquitecturas tan trascendentes en nuestro siglo como la obra de Adolf Loos y Frank Lloyd Wright,<sup>83</sup> y vino a desplazar a la jerarquía precedente.

Aunque no considero oportuno adentrarme en este análisis, durante el Movimiento Moderno el ideal de funcionalismo se pudiera enunciar como el centro jerárquico

---

<sup>83</sup>. Sobre Adolf Loos véase Juan Miguel Hernández León.: La casa de un solo muro. Ed. Nerea. Madrid, 1990. Antonio Pizza (selección e introducción).: AA.VV. Adolf Loos. Ed. Stylos. Barcelona, 1989. Sobre F. Lloyd Wright véase José Angel Sanz Esquide (selección e introducción).: AA. VV. Frank Lloyd Wright. Ed. Stylos. Barcelona, 1990.

de la arquitectura, o por ejemplo el hombre en su entorno para Le Corbusier, pasando en unos años relativamente cercanos a situarse la tecnología en este centro, o incluso la historia, o los modelos y tipos de la historia,<sup>84</sup> en ese aludido centro jerárquico de referencia.

Lo que me mueve a esta reflexión es el hecho de que en el momento actual nos vemos incapaces de enunciar un centro de referencia dominante, y esto no podemos hacerlo ni por definición ya que no existe un principio dominante, ni por exclusión, ya que cualquier propuesta tiene validez, esté o no basada en la historia incluyendo el Movimiento Moderno, o pretenda constituir un planteamiento inédito. No existe una jerarquía referente alrededor de la que pudiéramos ordenar todas las partes de esta disciplina.

---

<sup>84</sup>. Véase fundamentalmente a este respecto la gran influencia que ha tenido la teoría y la práctica de Aldo Rossi, La arquitectura de la ciudad y Robert Venturi, Complejidad y Contradicción en la arquitectura, cada uno con un origen, área cultural y planteamientos diferentes, pero tomando los valores culturales de la historia como motivo central de su arquitectura, definiéndose dos modelos diferentes: Julio Carlo Argan, Ernesto Rogers, Las preexistencias ambientales y los temas prácticos contemporáneos, y Carlo Aymonino derivando su concepto de la definición de Quatremère de Quincy, y por medio del estudio de la ciudad otros como el aludido Aldo Rossi, Giorgio Grassi, La construcción lógica de la arquitectura, entre otros; y en el área de influencia americana apoyados en la crítica de Alan Colquhoun, el citado Robert Venturi, y la obra práctica de Charles Moore y Giorgio Grassi entre otros.

Siempre se ha pensado en el centro como lo que rige la estructura del saber; este centro, dependiendo de estar fuera o dentro de la estructura del pensamiento, recibe el nombre de origen o de fin (de arkhé o de telos) que en arquitectura se muestra como el modelo de procedencia o como la jerarquía referente enunciada, que, como vimos, en la edad clásica ambas se identificaban. La idea de jerarquía central ha estado en constante variación mostrando como evidente este desplazamiento enunciado. Siguiendo el pensamiento de Jacques Derrida en "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", el deseo de centro era regido de alguna manera por una ley según un proceso que daba sentido y disponía sus desplazamientos. La presencia central no ha sido nunca la misma, siendo sustituida (desplazada) por otra. De ahí no se podría inferir su no necesidad, sino que el centro no tenía un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar.<sup>85</sup> Estas ideas, como vemos, se ven reflejadas en el estado actual de nuestra disciplina, y legitiman la afirmación de este vacío de rango de referencia al que estamos aludiendo.

---

<sup>85</sup>. Cfr. Jacques Derrida.: "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". En: La escritura y la diferencia. op. cit. pp. 383 a 386 y 393. En este sentido J. Derrida en la búsqueda del origen de este descentramiento cita la crítica nietzscheana de los conceptos de verdad y de ser, que vienen a ser sustituidos por los conceptos de juego, de interpretación y de signo. Ver esta interpretación como algo que sucedió ya de algún modo en la propia arquitectura, según la tesis de Juan Antonio Cortés, obras citadas en cit. 36.

Ahora bien, el vacío de jerarquía referente central, en lo general, no implica la existencia de un vacío en lo particular. Nos estamos refiriendo a la existencia, en todo proyecto arquitectónico, de una presencia dominante que suple la función de centro o de origen: la idea. Esta viene a hacer el papel de jerarquía que ordena todo lo referente al proyecto y a su percepción. Así, el centro no tiene un lugar fijo y natural, sino una función, ocupa, con las mismas palabras de J. Derrida, "una especie de no-lugar". En este momento se produce un descentramiento en el que, en ausencia de centro, la idea en cada caso hace la función de este centro desaparecido. En ayuda de esta reflexión podemos citar las recientes arquitecturas de Steven Holl, Frank Gehry, Peter Eisenman, Hans Kollhoff o Rem Koolhaas entre otros. Es la idea concreta de cada proyecto la que permite, entonces, crear un centro dominante y provocar una jerarquía referente alrededor de la que se desarrolla y formaliza el objeto arquitectónico.<sup>86</sup> Así la primera labor de un arquitecto es encontrar una idea alrededor de la cual poder desarrollar todos los temas exclusivamente

---

<sup>86</sup>. Sobre el concepto de la idea de proyecto como rango superior, o jerarquía referente a la que estamos aludiendo, ver Victor d'Ors.: arquitectura y humanismo. Ed. Labor. Barcelona, 1967. p.36.: "la palabra arquitectura expresa imaginariamente lo que pudiéramos llamar... una <<idea madre>>. la idea de las consecuencias de un orden superior impuesto a la actuación en el espacio; más exactamente, al acontecer en el ámbito espacio-temporal. Así, las ideas más simples... trascienden idealidad numeral-numental".

arquitectónicos. La idea puede ser filosófica, poética, literaria, dependiente del contexto o del lugar, constructiva, formal, objetual, geométrica... etc. pero en cada proyecto se debe contar con una idea propia que pasa a ocupar el lugar de la jerarquía referente de todo el proceso compositivo de la arquitectura.

Lo que decimos aquí sobre la jerarquía que posee la idea en la formalización compositiva del proyecto, lo hacemos extensible a la organización docente de esta disciplina. La docencia de este principio organizador en arquitectura pasa a ser el comienzo y centro referente del programa propuesto.

Pero la idea pertenece al espíritu y afirma un primer acto de creatividad, y esta idea hay que hacerla visible arquitectónicamente, material, para que pueda convertirse en objeto arquitectónico. Así, la creación proyectual toma el papel de reproductora de la inteligencia, o de la idea como una parte creada por ese intelecto, haciéndose visible para el arquitecto y vivible para hombre. En consecuencia, la idea nacida del espíritu se transforma en arquitectura gracias a la materialidad como atributo intrínseco de la arquitectura y se hace habitable por medio de las

condiciones propias de la forma arquitectónica: escala, dimensión, orientación, posición... etc.<sup>87</sup>

En torno a este pensamiento, cada obra de arquitectura en particular se nos muestra como una manifestación de la idea en forma arquitectónica visible, como una representación. Desde esta posición el objeto arquitectónico es representación en el sentido que muestra Jacques Derrida en su escrito "envío", según el que la representación es "una imagen o una idea como imagen en y para el sujeto, una afección del sujeto bajo la forma de una relación con el objeto que está en aquél en tanto que copia, cuadro o escena -o espacio-, una idea".<sup>88</sup> En la lengua castellana representar es hacer presente una cosa - idea- por medio de palabras, o en nuestro caso figuras u objetos, en la imaginación del sujeto. Siguiendo esta reflexión el hecho arquitectónico como representación tiende a transpasar la "idea de algo" del espíritu del creador-arquitecto al espíritu de receptor-sujeto. El mayor valor de la representación no es el de la "imagen" como tal

---

<sup>87</sup>. En este sentido véase Juan Antonio Cortés.: Proyecto Docente. E.T.S.A. Valladolid. 1988. Dpto. Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos.

<sup>88</sup>. Véase Jaques Derrida.: "Envío". En: La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora. Ed. Paidós/I.C.E.-U.A.B. Barcelona, 1989 (1987). pp. 77 a 122. p. 95.

reflejo de lo representado, esto es, el mostrarse o hacerse visible,<sup>89</sup> sino el transmitir una idea-pensamiento, ser un mecanismo transmisor convirtiéndose, ya no solo en un objeto útil al servicio y protección del hombre, sino en un medio por el cual la idea sea presentada, puesta ante los ojos o la mirada del espítitu que la recibe. Obteniendo su comprensión gracias a **factores perceptivos comunes** a otras artes como la luz, el color y el sonido, o **factores perceptivos propios** como el recorrido (tanto en el sentido de Semper de direccionalidad y su necesidad para comprender la totalidad del edificio, como en la idea de paseo arquitectónico de Le Corbusier), o la perspectiva.

Puesto que lo que estamos discutiendo aquí es la cualidad representativa de la arquitectura, en la conciencia de ella como arte, convendría hacer una última referencia a la interpretación, puesto que toda interpretación es representación-reproducción de esa idea (composición en la música), y que ésta se formaliza mediante unos mecanismos intrínsecamente arquitectónicos. Estos mecanismos, instrumentos del arquitecto, son los que median entre la abstracción y vaguedad de la idea inicial

---

<sup>89</sup>. Nos referimos en el orden estético a la sustitución mimética especialmente en las artes plásticas, donde la imagen del objeto muestra, representa-de-parte-de, como posibilidad reproductora del espíritu. Cfr. J. Derrida.: "Envío". op. cit. pp. 82.

y la formalización precisa del objeto arquitectónico representado.

Dos son las herramientas que se afirman desde la tradición como propias de la arquitectura e ineludibles en su práctica, son la **geometría** y la **tipología**. Pero junto a ellas, en las arquitecturas más cercanas en el tiempo han ido surgiendo otros novedosos instrumentos-mecanismos, algunos también geométricos, como los giros, los sesgos diagonales, las colisiones y los encuentros, la manipulación de las escalas, el "collage"... etc.<sup>90</sup>

El énfasis en este concepto de interpretación no está puesto en esa, también llamada, interpretación de los planos de una obra para su construcción, ni a su proceso que denominamos de ejecución -tema arduo, difícil e innecesario de abordar en esta presentación del método docente- sino que hago hincapié en el proceso de composición de una obra de arquitectura como interpretación de la idea, gracias a la utilización de esas herramientas

---

<sup>90</sup>. Véase en este sentido, José Rafael Moneo y Juan Antonio Cortés.: Programas de curso y ejercicios de examen. Cursos 1980-84. Ed. E.T.S.A. de Madrid, Composición II. p. 41.

compositivas propias, y que se concluye en un determinado objeto arquitectónico que representa esa idea inicial.

Entiendo que la reproducción de una obra de arte musical, realización de una danza, representación teatral o lectura de un poema es, en principio, una interpretación en un sentido distinto al que estamos aludiendo,<sup>91</sup> ya que la creación, existe de forma definida con anterioridad, hecho que se manifiesta distinto en esta disciplina puesto que con anterioridad solo existe una idea muchas veces general, compleja, imprecisa y abstracta. Sin embargo, esto no implica que la arquitectura sea un arte de una única interpretación, una misma idea puede ser objeto de interpretaciones diferentes mediante un uso distinto de estos mecanismos propios. Por ejemplo la idea de centralidad del Panteón romano es interpretada en la época adrianea (Roma, 118-128) de modo diferente que en el "Befreiuns Halle" de Leo von Klenze (Kelheim, 1842-63), la biblioteca de Gunnar Asplund (Estocolmo, 1920-28) o el Teatro Total de Walter Gropius de 1927.

---

<sup>91</sup>. Cfr. Hans-Georg Gadamer.: Verdad y método... op. cit. pp. 14 y ss.

Podría decirse que el objeto o realización arquitectónica es una representación de la idea mediante su composición (como interpretación mediante instrumentos propios) y, en este sentido, surge la idea de juego como tarea de representación porque, siguiendo en el sentido de Gadamer, jugar es siempre ya un modo de representar.<sup>92</sup> En el concepto de juego de este autor, el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte, por medio de la transformación del juego en una construcción de "obra" de representación. La introducción de la idea de juego en estas reflexiones aparece como necesaria desde el principio de centralidad de la idea, y en el concepto de arquitectura como representación, y aunque no apoyamos la organización del programa propuesto en estas reflexiones, sí nos parece provechosa su aplicación.

La idea de juego, impulso de juego, surge a finales del siglo XVIII en el Ensayo sobre la gracia y la dignidad (1793)<sup>93</sup> de Schiller, y toma la función de armonizar los dos instintos del hombre: el instinto sensible destinado a situar al hombre, y a sus creaciones, dentro de las

---

<sup>92</sup>. Las ideas reflejadas en este sentido están cifradas de Hans-Georg Gadamer.: "El juego como hilo conductor de la explicación ontológica". Cap. 4. Parte II de Verdad y método... op. cit. pp. 143 y ss.

<sup>93</sup>. Juan Plazaola.: Introducción a la Estética. Historia, teoría, textos. Ed. Universidad de Deusto. Bilbao, 1991. pp. 123 y ss.

limitaciones temporales y materiales (del tiempo y de la materia) con, por otro lado, el instinto formal que tiende a liberarlo de la materia. El objeto del impulso sensible es la vida en su más amplio sentido, todo ser u objeto material como presencia inmediata en los sentidos -el objeto arquitectónico percibido mediante los sentidos-, el objeto del impulso formal, expresado en concepto universal, es la figura que en nuestro discurso particular se expresa como símbolo-representación de la idea arquitectónica. El impulso del juego, siguiendo a Schiller, está destinado a hacer que la figura (representación de la idea) sea vida (objeto material) y la vida sea figura. Desde este pensamiento la idea de juego nos sirve para armonizar, en nuestro caso concreto, el impulso ideal de la arquitectura como representación con su materialidad. Dicho con otras palabras, mediante el juego podemos relacionar y poner de acuerdo la forma-objeto arquitectónica como representación de una idea con la materialidad de la arquitectura, como finalidad funcional y como condición material.

El concepto de juego en Schiller y en Kant, dentro del contexto artístico en general y arquitectónico en particular, toma una significación subjetiva, incluyendo el comportamiento, intención y propósito del que crea (arquitecto) o del ánimo que utiliza y disfruta <<o sufre>>

la arquitectura; está encerrado dentro de una subjetividad derivada de estas relaciones. En consecuencia, este concepto en Schiller resulta inconveniente de aplicar dentro de un pensamiento que no pretende ser subjetivo, y que tiende a objetivar las relaciones entre los elementos. En el concepto de Gadamer, por el contrario, el juego no se aplica con la subjetividad de Schiller, sino al modo de ser de la propia obra de arte, esto es, desde la peculiar condición del objeto artístico.<sup>94</sup> La aplicación de este pensamiento en el objeto arquitectónico y en su proceso de creación implica introducirlo como principio organizador del programa propuesto, si pretendemos crear un paralelismo entre los procesos de la creación de la arquitectura con los procesos para su comprensión, que en definitiva es lo que pretende el programa. El juego se aplica como sinónimo -siguiendo a Gadamer- de transformación en una construcción, pensado y entendido desde él mismo, haciéndose en principio repetible y en consecuencia permanente.<sup>95</sup> Surge un respeto a esta transformación en construcción, desde el centro mismo de la disciplina, que neutraliza la subjetividad del tiempo y de la historia.

---

<sup>94</sup>. Hans-George Gadamer.: Verdad y método. op. cit. pp. 143 y 144.

<sup>95</sup>. El sentido con que se toma el juego de la repetición está en relación con el pensamiento de Lévi-Strauss, analizado por Jacques Derrida.: "La estructura, el signo y el juego..." op. cit. pp. 400. donde se enlaza con la repetición del juego y con la consecuencia de intentar que el juego vaya más allá de la subjetividad del hombre y de la historia.

Gracias a este plan, podemos desarrollar un programa que introduce la historia como el corpus de referencia analizada sin depender de la subjetividad del tiempo y de la propia historia.

Siguiendo estas ideas, nuestra pretensión es ofrecer al alumno no sólo un planteamiento estructurado de las cuestiones más relevantes de la arquitectura, sino el hacer comprensible, no aprendible ni memorizable, lo que el alumno se pueda preguntar frente a la arquitectura de ahora y de siempre, y obtener un sentido y un juicio para justamente conseguir analizar cualquier arquitectura y obtener un criterio válido para que la arquitectura que él desarrolle tras su formación esté bien aquí y ahora.

### 2.5.2. EL TETRAEDRO DEL SABER EN ARQUITECTURA.

Una y otra vez en la arquitectura, la idea fija que ha regido las categorías a lo largo de la época clásica viene marcada por la tríada vitruviana de útilitas, fírmitas y venustas. Durante el clasicismo, el campo del saber era perfectamente homogéneo: todo el saber se ordenaba según estas tres categorías, equivalentes en jerarquía, que representaban tres aspectos diferentes del indisoluble hecho arquitectónico. Este entendimiento, difundido desde el Renacimiento por Alberti, se mantiene invariable hasta l'Ecole des Beaux-Arts, quedando desplazado por el planteamiento reduccionista de la Academia desde Durand hasta Guadet. Pero como ya hemos visto (Concepto de la asignatura p.15) incluso dentro de la Academia, existió un intento por parte del criticado Reynaud de considerar y coordinar las jerarquías "beauxartianas" de ordenación, disposición y composición, con las finalidades de la arquitectura de la utilidad, belleza y construcción, categorías a las que Reynaud suma las de posición y orientación que se ciñen a su relación con el lugar.

Ludovico Quaroni en su libro Proyectar un edificio,<sup>96</sup> lo refleja esquemáticamente mediante un triángulo equilátero en cuyos vértices se adscriben estos tres rangos, utilitas, firmitas y venustas a los que el proyecto de arquitectura debe atender, de modo que cada uno de estos parámetros-estructuras por separado, no definen ninguna operación concreta, si no es en relación con los otros dos situados en los restantes vértices donde se desarrolla el proceso compositivo, de este modo la forma del triángulo compendia, como representación geométrica, el concepto de identidad de jerarquía y el de ser tres aspectos de una misma totalidad. En este sentido Philippe Boudon ha señalado el uso de estas categorías a lo largo de historia desde Vitruvio hasta Alberti, Blondel, incluso Nervi,<sup>97</sup> donde se hace un paralelo entre conceptos semejantes en referencia a estas tres categorías. De este modo, las nociones citadas se muestran como constantes a través de los siglos. En relación al último siglo, la Society of Historians of Architecture adoptó los términos, Lo Bello, lo Verdadero y lo Util para denominar estos mismos conceptos y Nervi, por ejemplo, adopta los términos Función, Forma y Estructura para el mismo fin.

---

<sup>96</sup>. Ludovico Quaroni.: Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura. Ed. Xarait. Madrid, 1980 (1977). pp. 50 y ss.

<sup>97</sup>. Véase Philippe Boudon.: Del espacio arquitectónico. Ensayo de epistemología de la arquitectura. Ed. Victor Leru. Buenos Aires, 1980 (1976). pp. 19 y 20.

No es nuestro propósito buscar una hipótesis explicativa de esta permanencia trinitaria, pero sí el concretar que no es tanto una división de la arquitectura sino una división sobre los términos de análisis de la arquitectura, en consecuencia, sobre la composición arquitectónica. Incluso existe la posibilidad de identificar cada una de las tres representaciones del proyecto: planta, alzado y sección, que a su vez se identifican con los términos vitruvianos de icnografía, ortografía y scenografía,<sup>98</sup> con estas tres categorías conceptuales. Así, la planta se identificaría con la función-utilidad-utilitas, ya que expresa de modo más idoneo la utilidad y distribución del edificio; la sección muestra de mejor manera la estructura-lo verdadero-firmitas, esto es la construcción; y el alzado, de igual modo, expresa la forma-belleza-venustas, esto es la imagen del edificio.

Siguiendo este planteamiento, conviene ver cómo es posible identificar los principios enunciados desde Vitruvio con los, por ejemplo, principios de Le Corbusier

---

<sup>98</sup>. Joseph Ortíz y Sanz.: Los diez libros de arqhitectura de M. Vitruvio Polión. op. cit. Libro I, Cap. II. p.9.

mostrados en su Hacia un arquitectura.<sup>99</sup> Por medio de los tres "llamamientos" a los arquitectos, se argumenta la necesidad de atender al volumen de la arquitectura (como primera advertencia a la atención del arquitecto), ya que ésta "es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz"<sup>100</sup>. La primera misión del arquitecto es dar vida a las superficies (segunda advertencia) que envuelven estos volúmenes, y por medio de la geometría crear formas bellas. Estos principios se relacionan directamente con la forma-belleza-venustas como principio tradicional. Para conseguir esta belleza propone el uso para la composición de los "alzados"<sup>101</sup> de lo que definió como trazados reguladores, o herramienta geométrica en el uso de las proporciones, especialmente la proporción derivada de la sección aurea. Estos trazados reguladores como herramienta de la composición no pretendieron en modo alguno ser innovadores u ofrecer una alternativa a la

---

<sup>99</sup>. Le Corbusier.: Hacia una arquitectura. Ed Poseidón. Barcelona, 1978 reedición de ed. 1958 (1920-21). pp. 11 y ss.

<sup>100</sup>. Ibidem. pp. 16 y 25.

<sup>101</sup>. Conviene decir que los trazados reguladores están empleados únicamente para la composición de los alzados, siendo éstos las representaciones más características para atender a esta primera jerarquía. Es significativo ver cómo, por medio de los trazados reguladores, se introducen las proporciones en las fachadas, proporciones aritméticas (1:2, 2:3, 3:4 y 4:5 principalmente) conjuntamente con las derivadas de las figuras geométricas elementales (triángulo, cuadrado, pentágono) como en los ejemplos de la casa Georges Besnus (1922-23), o únicamente estas segundas como en la villa Schwob (1916), la casa Ozenfant (1923), casa La Roche-Jeanneret (1923), o la villa Stein (1927) entre otros ejemplos.

tradición clasicista sino, al contrario, recoger estos principios en los ejemplos de la historia, abandonados en esos años.

La tercera advertencia de Le Corbusier la constituye el plan como generador y organizador de la arquitectura, del que dependen los otros dos principios de volumen y superficie. En el plan se encuentra la nueva utilidad de la casa y de la ciudad, y es causante de sensaciones, lleva la esencia misma de la sensación, que se perciben gracias al ritmo que todo plan debe poseer y que se recorre gracias al movimiento. Este llamamiento o advertencia podemos referirlo claramente a esta otra jerarquía, función-utilidad-utilitas, que hemos identificado con la "planta" como representación más idónea de este principio.

Ambos principios, volumen-superficie y plan, no se muestran independientes entre sí, sino que los primeros dependen del segundo como generador del edificio, pero el edificio se muestra gracias a ellos: la arquitectura se genera mediante el plan pero se muestra gracias al volumen-superficie. Los dos muestran aspectos diferentes de la forma arquitectónica, actúan relacionados desde dos posiciones diferentes, el plan desde el origen, desde la

posición del arquitecto creador; el volumen-superficie actúa después, como manifestación del objeto arquitectónico, desde el receptor.

En último lugar, Le Corbusier hace de la referencia a la estructura-lo verdadero-firmitas, su principio manifiesto en los cinco puntos de la nueva arquitectura, (planta y fachada libres, ventana alargada, edificio sobre "pilotis" y cubierta jardín). La "verdad" de la arquitectura, lo verdadero, se expresa y posibilita gracias a la estructura de hormigón armado en sus dos elementos, "piloti" y losa de hormigón, esencializado en su casa "Domino"<sup>102</sup> Por medio del principio estructural se permite la libertad de la planta, del "plan", en cada uno de los niveles así como en la relación del edificio con el suelo y con el cielo. Del mismo modo, el principio estructural admite la libertad en el trazado de las "superficies"-fachadas, donde se incluyen las ventanas alargadas, que dan lugar a los volúmenes arquitectónicos.

---

<sup>102</sup>. Es significativo cómo este principio estructural viene expresado con claridad mediante el dibujo de la casa "Domino", en perspectiva, como esencialmente constituía la representación scenografía, como una sección fugada.

Si antes veíamos el vínculo del "plan" con la "superficie-volumen", aquí se muestra la de estos dos principios con el de "estructura". Los tres muestran un modo diferente de analizar la arquitectura y se enlazan biunívicamente con los que la tradición clasicista ha mantenido a lo largo de la historia y a los que nos estamos refiriendo.

En este criterio enunciamos como válido el método propuesto ya que permite poner en relación arquitecturas distantes en el tiempo y en sus estilos, pero regidas por lo que llamamos principios inmanentes de la arquitectura. En cuanto a la diferenciación sustancial de estos conceptos en nuestro siglo, conviene recordar cuáles son sus condiciones específicas: Indudablemente la jerarquía material de la arquitectura, que alude a la estructura-lo verdadero-firmitas, viene determinada por la introducción de los nuevos materiales y la producción en serie; La forma arquitectónica que como muestra del objeto arquitectónico, responde a la forma-belleza-venustas, viene señalada en primer lugar por la ausencia de formalismos ornamentales, y por la desaparición de referencias formales, por la abstracción, la falta de semejanza con formas reconocibles con anterioridad y, en los últimos años, la desvinculación de formas preestablecidas, e incluso el recurso al

fragmento formal como anulación de la integridad misma de la forma; y, por último, respecto a la categoría que se refiere a la función-utilidad-utilitas, el principio de nuestro siglo vino marcado por la búsqueda de prototipos arquitectónicos, obtenidos por métodos científicos que, como propuso Alexander Klein, resolvieran la necesidad funcional de la arquitectura como si se tratara de un objeto de producción industrial. En este sentido, Mies vander Rohe, Gropius, Hoffmann y Le Corbusier, por citar los ejemplos más relevantes, eludieron teóricamente la referencia al "tipo" como herramienta en su relación con la generación de la forma arquitectónica, en favor del "prototipo", como primer objeto de una repetición indefinida de objetos arquitectónicos.

Como hemos visto, nuestro propósito metodológico viene indicado por la idea de que por principio, y de un modo general, existen unos principios inmanentes de la arquitectura, a los cuales siempre podemos recurrir, en consecuencia mostramos lo que hay, no lo que querríamos que fuese. Bajo este aspecto el método propuesto mantiene una relación cercana a la tradición, sin embargo, nuestra participación novedosa consiste en aportar una cuarta categoría a sumarse a las tres restantes: la relación con el lugar. Este concepto, siguiendo el pensamiento de

Gadamer,<sup>103</sup> señala que una obra arquitectónica remite más allá de sí misma en una doble dirección, por un lado el propio proyecto debe servir a un determinado comportamiento vital, y por otro lado debe someterse a las condiciones previas tanto naturales como arquitectónicas. Así la misma obra arquitectónica representa por esta inordinación un verdadero incremento del ser, es decir una obra de arte. Mediante este criterio, referimos el objeto arquitectónico como hecho artístico. En esta cuarta categoría se muestran referidos aspectos de orientación y posición que en Reynaud ya estaban enunciados, pero que se mostraban fuera de los aspectos trinitarios de la tradición.

Esto es posible representarlo geoméricamente de un modo análogo a como se representaba por Quaroni: En aquel modo la estructura de análisis se mostraba mediante un triángulo equilátero en el que cada uno de sus tres vértices se adscribía a una de esas categorías. Al aumentar el argumento trinitario en un cuarto, el que se refiere al lugar, encontramos que la figura geométrica que mejor representa esta estructuración de pensamiento es el tetraedro, como figura que posee la propiedad de que cada uno de sus cuatro vértices es jerárquicamente igual a los

---

<sup>103</sup>. Hans-George Gadamer.: Verdad y método. Fundamentos de una hermeneútica filosófica. op. cit. pp. 207 y ss.

demás y que, a su vez, cada uno de sus vértices se une (relaciona) con los otros tres. En el medio de ellos estaría la "idea" arquitectónica, rellenando ese lugar vacío central, y en sus vértices pondríamos los "temas" analíticos del indisoluble hecho arquitectónico, que ahora y aquí se representa mediante el más elemental de los cinco cuerpos platónicos, y que necesita de las tres dimensiones donde surge la arquitectura. Así las cuatro categorías atenderán a la función, a la estructura, a la forma y a el lugar, como reflejo de la tríada utilitas, firmitas y venustas, que se refieren a lo útil, lo verdadero y lo bello, a la que añadimos la condición del lugar como cuarta categoría necesaria para la consideración artística, lo artístico, de la arquitectura.

Las cuatro categorías enunciadas no son, como en Vitruvio, una división de la arquitectura, sino una división de los términos del análisis de la arquitectura, que son diferentes y que responden a un único e indisoluble hecho arquitectónico. Nosotros relacionamos cada una de estas aspiraciones con los atributos intrínsecos de la arquitectura y con las condiciones propias de la forma arquitectónica, desde los mecanismos proyectuales del arquitecto-artista que la crea, hasta los procesos perceptivos del hombre que la vive.

Por último quiero exponer una interpretación de la estructura metodológica que propongo, que contribuye a precisar su definición como mimesis de la propia idea de arquitectura, haciendo corresponder la idea de la arquitectura con el orden expositivo de sus temas. La primera interpretación pretende mostrar, como hemos expresado anteriormente, que el entendimiento de la arquitectura, y este método como paralelo suyo, sea el reflejo del entendimiento actual del universo, donde se intenta pasar más allá del hombre comprendiendo la arquitectura y su análisis como un "juego" cuyas reglas podrían extrapolarse al hombre. La segunda significación vuelve hacia el origen propio de la arquitectura, a convertir al hombre en el centro y referencia de las ciencias humanas a donde pertenece la arquitectura. La posible tensión entre estas dos interpretaciones pienso que no es más que la existente entre el hombre y su universo,<sup>104</sup> y en mi convicción personal, la tensión que provoca el hecho de que la arquitectura es el arte por excelencia que permite y obliga a poner al hombre frente

---

<sup>104</sup>. Tenemos nuevamente que referirnos a Jacques Derrida.: "La escritura el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". En La escritura y la diferencia. op. cit. pp. 400 y 401. donde se enfocan las dos interpretaciones de la idea del juego, una pretende descifrar una verdad o un origen que se sustraiga al propio juego, la otra no está vuelta hacia el origen, e intenta pasar más allá del hombre y del humanismo. Estas ideas son la fuente de la presente reflexión.

a sí y cara al universo que pretende conocer y comprender, y encuentra en el objeto arquitectónico el modo de ponerse en relación con él mismo y con su entorno.

Esta interpretación busca el diálogo del conocimiento de la disciplina con el conocimiento humano que procede según una continua reflexión, cuyo camino nos ha señalado Emilio Lledó en El surco del tiempo,<sup>105</sup> a quien cito aquí como última referencia acreditativa y para cerrar el círculo que he abierto en el comienzo de esta reflexión, y no como enredo de nuestras propias ideas con referencias filosóficas, que pueda parecer que busquen, falazmente, la aceptación en un pensamiento general. El profesor Lledó advierte que el conocimiento, el saber, la ciencia, procede de una continua reflexión en el lenguaje que permite al hombre desarrollarse y crecer. Esta reflexión es un conocimiento de lo justo, lo bello y lo bueno; desde que aparecen estos tres conceptos, el espacio del saber adquiere un horizonte, ya que el conocimiento, dentro de un esbozo de ética individual, está sustentado por estas tres palabras que facilitan y sustancian la transmisión del saber y forjan el entramado y las tendencias en el sujeto,

---

<sup>105</sup>. Emilio Lledó.: El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria. Op. cit. pp. 140, 147, 149, 165 a 167 y 170.

para lo cual se necesita transformar lo pensado en un decir, en un dialogar. Esta estructura de la mente, en mayor o menor mediada, alienta la justicia, la belleza y el bien.

El bien implica el horizonte en el que el interés del individuo fluye hacia los intereses de los otros, en cuyo principio está lo bueno, el <<bien-estar>> como adaptación del hombre a su propio cuerpo y al ámbito natural que le circunda, que enlaza con la idea de lo que el hombre necesita en sus funciones cotidianas, con la idea de lo útil, de la utilitas vitruviana. En segundo lugar, La justicia trasciende de su perspectiva individual para buscar una verdad, una idea de búsqueda de lo verdadero que nuestra disciplina expresa por medio de la estructura, lo verdadero, la firmitas vitruviana. El tercer ámbito, La belleza, no parece que constituya un horizonte (una aspiración o categoría) que como el bien o la justicia tenga que ver con la estructura existencial, sino con los mundos paralelos de la naturaleza-universo, los mundos teóricos que la interpretan o la recrean, la manifiestan o la transmutan; que abre unas relaciones más sutiles ya que "al no ser necesaria" su presencia en la vida de los hombres, hay que justificar con mayor claridad su aparición, su origen y desarrollo. Esta aspiración a la

belleza se adecúa a la idea de venustas, como último de los términos vitruvianos que designa el anhelo que el hombre busca en la forma arquitectónica.

Hay un último concepto, expresado en este pensamiento, para cuya definición se necesita conectar el universo de lo <<propio>> con el mundo de lo <<otro>>, sin el que los conceptos de belleza (figura, imagen... etc.), justicia (verdad, firmeza... etc.) y bondad (bien, utilidad... etc.) posean una trascendencia fuera de sí misma. Esta aspiración nace del concepto de philía, como signo de vinculación de lo propio con lo otro, lo que surge de nosotros mismos en su relación con lo que nos rodea, como ideal de la **amistad**, que enlaza al hombre en la compañía de su semejante, que une al hombre con lo que le rodea y que, nosotros respecto a esta disciplina, hemos enunciado como el lugar, como la cuarta de las aspiraciones-categorías de la arquitectura; cuyo enlace, el de la arquitectura y el lugar, expresa la última ambición del objeto arquitectónico: la armonía con el lugar, que nos va a llevar al postrero de los conceptos: la simpatía (sympátheia), que muestra que lo otro, el lugar, debe estar y está dentro de la misma idea de arquitectura.