

La arquitectura como arte impuro

ANTÓN CAPITEL

Antón Capitel es arquitecto y catedrático de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Ha sido Inspector General de Monumentos del Estado y director de la revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Ensayista y crítico, ha publicado numerosos libros y artículos sobre arquitectura moderna y contemporánea, española e internacional.

A Robert Venturi

O Es la arquitectura un arte impuro, un arte mestizo. Y no sólo porque sea un arte aplicado. También porque, en gran medida debido a ello, en ella habita la contradicción, como es bien sabido, así como la paradoja y la complicación, tanto o más que la complejidad. Y es un arte, también, de expresión indirecta, de representación, por lo que a menudo se convierte en un arte disfrazado, enmascarado.

En los ideales de la arquitectura a través de la historia, y, más aún, en los del Movimiento Moderno, se han encontrado con frecuencia las ambiciones de forma pura, de coherencia, de simplicidad, de sinceridad y legibilidad. Ello ha sido sobre todo porque las complicaciones inherentes al diseño del objeto arquitectónico, sometido a requisitos múltiples y diversos, tendían a convertirlo en lo contrario: a obtener un objeto, si no imposible, sí demasiado contradictorio y complicado. No extrañan, pues, los ideales *idealistas*, valga la redundancia, que adoptaron tantos maestros; y, sobre todo, que se manifestaron como ideales que alcanzaron a menudo la condición de paradigmas colectivos.

1. Pues la arquitectura, al tener que someterse a la virtud de la utilidad, principio fundamental con el que nace y que le da sentido, y al tropezar de inmediato con la necesidad de certera construcción, de su durabilidad y de la defensa contra el clima, encontró ya, solamente desde la coincidencia de estas necesidades más básicas, la dificultad de hallar una forma que satisficiera a la vez requisitos tan dispares. Los sabios salvajes que los tratadistas imaginaron fabricando la cabaña primitiva, ¿qué pensaron al tener que conciliar estas cuestiones? ¿Fueron poco a poco, tropezando con soluciones erróneas, hasta hallar algunas formas que les servían?

Pensemos en algunos de estos sabios salvajes cuando ya habían resuelto algunas fórmulas de cabañas en las que podía resolverse su precaria vida, cobijarse frente a los elementos y mantenerlas en pie durante un tiempo razonable. Pues al construir con estas fórmulas también encontraron una nueva dificultad, la de la elección y adaptación al lugar, la colocación de lo nuevo sobre la tierra y frente a las demás cosas del mundo.

Pero no sólo esto. Nuestros buenos salvajes tuvieron que darse cuenta de modo inmediato de que, como todas las cosas del mundo, sus construcciones eran también objetos visibles, y que lo eran inevitablemente, pero también necesitaban serlo. Se añadía así otra complicada cuestión, acaso la mayor de todas. Si las cabañas se veían, su imagen no era una cuestión cualquiera. La casa del hombre, y cualquiera que fuese la construcción, se convirtió, de modo inevitable, en un objeto de representación. Lo constructivo, los elementos destinados al cobijo, las formas pensadas para alojar, devenían objetos identificables, significativos, representativos... Esta cuestión, si bien evidentemente derivada, tuvo que verse enseguida como algo importante. La imagen, su capacidad de representación y la consiguiente arbitrariedad que esto significaba tuvieron que ofrecerse, desde momentos muy tempranos, como algo inherente a cualquiera que fuese la forma arquitectónica.

¿Cómo conciliar tantas cosas? ¿Cómo poner de acuerdo la forma útil para el alojamiento, para cobijarse del clima, para construirla con resistencia y durabilidad, para ocupar bien el lugar elegido, para ofrecer una imagen adecuada? Que dar respuesta a todas estas cosas con un mismo objeto es poco menos que imposible tuvo que resultar tan claro para los artesanos primitivos como lo ha sido siempre para los proyectistas de cualquier época y lugar. Y enuncia, al tiempo, y con cierto dramatismo, tanto la condición mestiza como la gran dificultad que necesariamente entraña el arte arquitectónico.

En principio, la expresión, tanto externa como interna, quedaba confiada a la de la propia construcción, de un lado, y al ornato, de otro, si bien muchas veces estas dos cosas estuvieron unidas. Los arquitectos aprendieron enseguida que los elementos constructivos tenían bastantes posibilidades para ser manipulados y convertidos en objetos decorativos y representativos. Mediante el ornato y mediante la manipulación de la construcción como expresión, la arquitectura encontraba una imagen que adquiriría así, al menos parcialmente, las condiciones de un vestido, de una máscara.

2. Puede observarse cómo muchas de las distintas arquitecturas, ante la imposibilidad real de satisfacer por igual todos sus requisitos, favorecieron a unos frente a otros. Y no siempre, en la antigüedad, fue la construcción el requisito protagonista. Si nos detenemos un instante en uno de los arquetipos de la civilización occidental, tan admirado como analizado: el de los templos griegos, vemos que la utilidad, con exigencias mínimas, está reducida a la existencia de la *cella* y, si acaso, de los pórticos. Pero la construcción, exhibida como algo primario, no era sin embargo tanto un problema técnico como, sobre todo, una solución expresiva; en definitiva, un problema de representación.

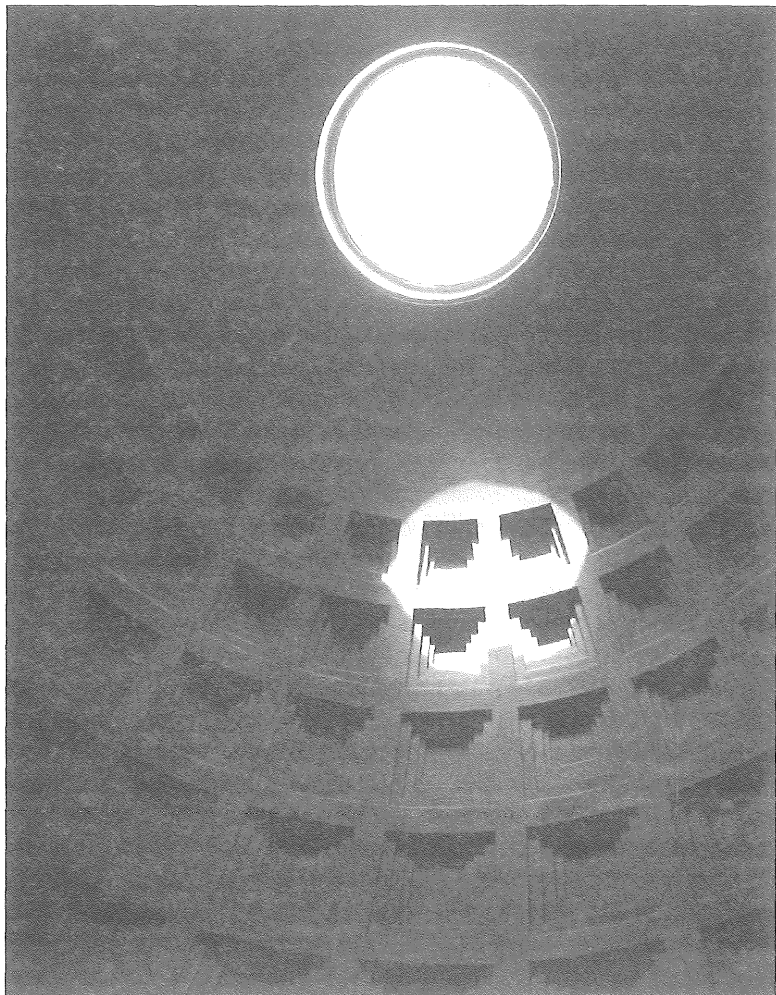
La construcción con el mármol pentélico utilizó formas cuya estabilidad, resistencia y durabilidad eran muy sobrantes, y no sólo suficientes, de modo que la construcción podía sin problemas manipularse adecuadamente y transformarse en expresión, en lenguaje. En los templos griegos, como ha sido ya muy estudiado y es bien conocido, mediante la construcción en piedra se representaba otra construcción distinta, según muchos la de la madera, y, más exactamente, podríamos decir, una idea conceptual y metafórica acerca de la construcción. El arquitrabe, como su propio nombre indica, representa y constituye las vigas, pero en el friso se construye ya toda una literatura, un relato retórico, de cómo la construcción se produce conceptualmente. Los triglifos representan las cabezas de las viguetas y las metopas son, supuestamente, las tablas que tapan los huecos que dejan éstas.

Pero la igualdad entre concepto y representación en el templo dórico queda destruida mediante la perfecta simetría de la esquina a favor de la coherencia formal, y, consecuentemente, en el hecho de que el otro frente presente también la representación de las cabezas de las viguetas y sus tapas. Al dar la vuelta por el otro lado, estas cabezas no deberían existir, pues en los dos lados no tienen sentido, y su existencia evidencia el privilegio concedido a la representación y a la coherencia formal sobre el concepto. Tan sólo la cubierta, al realizarse a dos aguas por sencillez –y por deseo de presentar el frontón para ser decorado–, permanece fiel tanto a la construcción real como a su concepto, aunque elimina, en realidad, la coherencia formal. Si los templos griegos hubieran querido ser del todo coherentes formalmente hablando hubieran tenido la cubierta a cuatro aguas. Vemos, pues, cómo subyace en ellos una dialéctica difícil, y no pura, entre la representación de la construcción y la coherencia formal, elementos que en ocasiones se apoyan y en otras entran en un conflicto que no llega a resolverse.

Desde entonces, al menos, se manifiesta en la arquitectura un importante dilema. La arquitectura ¿es la construcción, más o menos manipulada y ornamentada? ¿O es, por el contrario, la representación de otra construcción, la conversión de un recuerdo técnico, o de un concepto, en un hecho de lenguaje? ¿Qué es, verdaderamente, la arquitectura: el supuesto templo de madera o la representación en piedra de este recuerdo? Que puede ser ambas cosas resulta evidente. Que esta dialéctica recorrerá siempre la historia de la arquitectura, también. Y que admite mezclas, siendo éstas las soluciones más abundantes, como ocurre en el templo griego, queda demostrado mediante la observación.

3. En la arquitectura romana, como es bien conocido, la construcción constituyó el hecho fundamental, aunque es preciso observar que fue ésta, sin embargo, una construcción derivada: la pericia constructiva de los arquitectos romanos pudo estar esta vez al servicio pleno de la utilidad. Se construyeron espacios para lo que las necesidades dictaban o ambicionaban, y la construcción constituyó un instrumento, si bien su fuerza y su espectacularidad hicieron que, desde la imagen y el espacio, ésta protagonizara de modo casi absoluto los usos para los que servía, convirtiéndose así en el medio más intenso de la representación.

Pero los romanos, aceptando y estimando los espacios que la construcción lograba, no estaban interesados en sus materiales ni en su



VISTA INTERIOR DE LA CÚPULA DEL PANTEÓN DE AGRIPA (ROMA).

expresión directa, por lo que decidieron revestirla tanto exterior como interiormente. Esto alcanzó una gran importancia, aunque de ella sólo destacaremos aquí dos cuestiones. De un lado, el hecho de que la decoración romana interior, cuando fue realizada por medio de la pintura, produjo a veces unas representaciones tan intensas que alcanzaron la condición de *ilusiones*: el espacio interno de algunas habitaciones de las *domus* romanas, contrarrestando su precaria o inexistente relación con el exterior, se decoraban mediante murales que transfiguraban por completo las estancias, disfrazándolas de lugares distintos, a veces transformándolas en lugares al aire libre. No insistiré en estos aspectos, pues a ellos he dedicado un libro¹.

De otro lado, y en cuanto al exterior, considerando quizá los romanos que su arquitectura era demasiado técnica, le añadieron a menudo una fachada *griega* como fachada arquitectónica, esto es, la fachada de un templo, o incluso un buen trozo de éste, como ocurrió en el Panteón de Agripa. Todo ello es bien conocido, y fue desarrollado en gran manera, apareciendo los sistemas de órdenes romanos –una simple transformación de los griegos– como una imagen superpuesta, del

[1] Cfr. Antón Capitel, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais ediciones, Sevilla y Madrid, 2004.

[2] Cfr. Joseph Rykwert, *La casa de Adán en el paraíso*, ed. cast. de Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

todo independiente del edificio y con un extremo grado de arbitrariedad. Puede decirse así que, al trascender por completo la manipulación y la decoración de la construcción, la arquitectura romana fue la primera, y una de las más extremas, en convertir la imagen arquitectónica en una cuestión independiente y superpuesta, en un verdadero disfraz, en suma.

Pero, la construcción misma ¿era un lenguaje directo para los romanos? La construcción de arquerías, bóvedas y cúpulas ¿era una realización directamente derivada de consideraciones técnicas? De modo completo no, desde luego. El empleo de la *circularidad* sistemática por parte de los romanos en todos los elementos constructivos parece indicar una preferencia por formas de más fácil fabricación, sobre todo en cuanto a la sistemática e igualdad de la cantería y de la fábrica de ladrillo y al empleo de cimbras y elementos auxiliares. Pero denota igualmente una preferencia compositiva. Que a lo largo de la inmensa cantidad de construcciones romanas no aparezca otra cosa que la forma circular, necesitada del contrarresto de los empujes laterales, habla, a mi entender, no sólo de técnica y de facilidad, sino también de voluntad compositiva. La continuidad formal del círculo y su fascinación, tan evidente para el renacimiento, tuvo que tener mucha importancia igualmente para la arquitectura romana.

4. Ello es extensible a la arquitectura románica, como el propio nombre señala. Y no diremos apenas nada en relación a la arquitectura gótica, pues su mítica interpretación como dotada de una extrema coherencia entre construcción y forma –su condición pura, al entender de tantos– exigiría un desarrollo y un debate que trasciende por completo la intención de estas páginas. Sólo deslizar una cuestión: el gótico de las grandes catedrales ¿acaso no es una representación sublimada de la construcción que utiliza? La idea de la conversión de la construcción en un lenguaje, en una representación, inunda, a mi entender, las intenciones y contenidos del estilo gótico.

No entraremos en otras cuestiones acerca del gótico, como son las que interpretan a éste como una evocación del bosque o de la naturaleza, pues ya nos advierte Joseph Rykwert² que estas ideas eran extrañas a las intenciones medievales, y que proceden en realidad de intelectuales románticos como Goethe, Hegel y Coleridge.

5. En la arquitectura renacentista consideraremos tan sólo dos arquetipos, el del palacio y el de la iglesia. El del palacio respondió mayoritariamente a un solo tipo, el del edificio en torno a un patio, lo que dio lugar a la tradición romana y a sus importantes secuelas. Pues bien, tratándose el palacio renacentista de una construcción que se vierte en gran medida hacia el interior, la fachada, afectada tan sólo por la necesaria aparición de una sistemática de ventanas, surgía como un problema fuertemente arbitrario, del que los arquitectos fueron bien conscientes y que se apresuraron a codificar, como revelan experiencias tan importantes como las de Alberti y Bramante, entre otros. Puede decirse que de estas experiencias parte la inmensa tradición de las fachadas de los edificios urbanos que se plantearon como un problema de composición condicionada, pero arbitraria, y, así, en un problema arquitectónico que recorre todas las épocas y que nunca morirá.

Los arquitectos renacentistas contaban para ello con un instrumento tan inevitable como generoso, el gran muro de cierre, muy grueso por necesidades climáticas y de estabilidad, e ideal así para tallar en él cualquiera que fuese la composición. Con órdenes o sin ellos, ayudándose o no de la división en basamento, cuerpo principal y cornisa, los arquitectos renacentistas construyeron una tradición de la composición de la fachada plana, cuyas consecuencias llegaron a nuestros días.

Pues puede decirse que los renacentistas, aunque tuvieran el muro de piedra, contaban también con la *fachada libre* que Le Corbusier halló al emplear otras técnicas muy distintas. Pues pudieron tallar en el grueso muro órdenes, edículos, estatuas y cariátides, cornisas..., todo aquello que desearon. Cierto es que actuaron como arquitectos escultores, y que Le Corbusier, cuando se liberó del muro de fábrica y encontró casi un lienzo o tabla, se vio obligado a actuar, ya no como un arquitecto escultor, sino como un arquitecto pintor, lo que en realidad era. Su libertad ¿fue mayor? No está demasiado claro.

Por otro lado, las iglesias renacentistas buscaban una coherencia absoluta entre todos sus contenidos y partes.

Pero, al ser la iglesia un edificio casi puramente interior, más intensamente incluso que los palacios, los exteriores y, muy concretamente, la fachada principal –tantas veces el único elemento externo– podían aspirar casi únicamente a una cierta coherencia formal con el interior. Un ejemplo del intento de esta coherencia puede considerarse la iglesia de Sant'Andrea en Mantua, de Alberti. Pero aun en este caso la fachada se muestra con un grado bastante acusado de independencia, camino por el que irán la mayoría de los ejemplos, y tanto por la necesidad de atender a ser el trasdós de pórticos y cubiertas, y no sólo de las naves, como por el deseo de responder de determinadas maneras al espacio urbano y hasta a las cuestiones de carácter. Las fachadas eclesiásticas adquirirán, así, por lo general, un grado muy notable de autonomía con respecto a los propios templos, apareciendo los casos más extremos ya en el barroco. La iglesia adopta una máscara, un estandarte, con el objeto de presentarse precisamente como tal, y muy a menudo toda coherencia con el resto del edificio no es más que una pálida huella. Las iglesias se disfrazaron de iglesias.

Podríamos hablar de casos extraordinariamente alambicados, como es el tan conocido del Monasterio de El Escorial, donde la fachada de la iglesia, al estar ésta al fondo del patio de los reyes y oculta con respecto al espacio externo por el cuerpo que forma la biblioteca, emigró con extrema radicalidad al exterior de este pabellón, separándose por completo del templo propiamente dicho para lograr anunciarlo con eficacia en la fachada principal del conjunto.

Pero, ya que estamos en El Escorial, resulta oportuno comparar una iglesia madrileña renacentista, precisamente la de la parroquia de San Bernabé, en El Escorial de abajo, con otra barroca, por ejemplo la interrumpida iglesia de Santa María la Real de Montserrat en la calle de San Bernardo, en Madrid.

La iglesia de San Bernabé, realizada por Francisco de Mora cuando era ayudante de Herrera en la construcción del monasterio, responde a una idea muy purista de la arquitectura y aspira tanto a una gran sobriedad formal como a una extrema coherencia. Compuesta de una



ALBERTI, IGLESIA DE SANT'ANDREA, MANTUA.

sola nave abovedada con medio cañón, la cubierta, en pos de la coherencia con el espacio interior, se ciñe todo lo posible a la bóveda, dejando por tanto una cámara interior de muy pequeñas dimensiones. Así, esta reducida cámara impide la colocación de cuchillos o cerchas dotadas de un tirante inferior continuo, pues éste atravesaría la bóveda, eliminando la posibilidad de cualquier solución técnica buena para la construcción de la cubierta.

La iglesia de Montserrat, en cambio, al aceptar la existencia de una gran fachada monumental a la calle de San Bernardo, dispone una cubierta mucho más alta que la nave, despreciando la coherencia entre el bulto eclesial y ésta, pero obteniendo por el contrario una gran cámara interior que permitió la construcción de una sencilla armadura de madera, a base de pares sistemáticos y repetidos y grandes tirantes inferiores muy separados.

El ideal de la forma pura en San Bernabé sacrificaba, pues, la buena solución técnica de la cubierta para alcanzarlo, escondiendo el precio pagado por ello dentro de la cámara. No era mal sitio éste para encerrar esta contradicción, pero –al restaurarla– nos hemos preguntado siempre cuál habría sido la solución original de esta cubierta, pues era difícil encontrar alguna medianamente convincente. Podría decirse así, de un modo prácticamente general, que la arquitectura purista, al ambicionar una extrema coherencia entre todas sus partes y requisitos, ha de pagar siempre un precio por ello y necesita esconder en alguna parte las contradicciones que debido a la persecución de su ideal se ve obligada a admitir. Del éxito y oportunidad de este escondrijo depende en buena medida la calidad y la supuesta pureza de la obra.

6. Pero vayamos, pues, sin más, a una arquitectura más contemporánea y a la moderna.

En las villas palaciegas realizadas por Edwin Lutyens se establece por lo general una interesante dialéctica entre simetrías y asimetrías; esto es, entre orden y desorden. Afecta a muchas de ellas, pero resulta suficiente referirse a Tigbourne Court (1899), en Witley, Surrey, y a Grey Walls (1900), en Gullane, Scotland.

En Tigbourne, la casa presenta un frente absolutamente simétrico, con un patio abierto a fachada jalonado por dos cuerpos laterales que contienen sendas exedras con penetraciones en su centro. Pero la exacta simetría está drásticamente desmentida. De un lado, el pabellón de la izquierda tiene compuesto su volumen mediante dos cuerpos de distinta dimensión que alojan ambos espacios interiores; el de la derecha, en cambio, tiene a la izquierda un volumen semejante al del otro lado y que aloja también espacio interior, pero al otro lado de la puerta, la exedra está completada por una simple pared curva. De este modo, las puertas de las exedras, iguales en apariencia, son completamente distintas y muy distinto es lo que está tras ellas.

La simetría del frente principal interior al patio abierto de acceso, con un pórtico de entrada, es también completa, pero basta entrar en la casa para encontrarse en un vestíbulo que es también simétrico pero que da paso inmediato a una disposición interna absolutamente asimétrica, dispuesta en forma pintoresca y en relación con el complejo programa. Puede adivinarse cómo esta contradicción, al ser tan

notoria, adquiere las condiciones de un método, casi de un principio, en el que se adivina el placer del proyectista por manejarlo.

En Grey Walls el juego entre orden y desorden es más amplio y complejo, pues alcanza a la casa, a su jardín y patio de acceso y a las construcciones auxiliares que completan el conjunto. El patio de acceso, cerrado por paredes, convierte un camino de coches trazado según un eje simétrico en dos vías diferentes dispuestas a 45° y con puerta idéntica. Sin embargo, el de la derecha conduce a los garajes, y el de la izquierda a otro largo camino, dispuesto en diagonal sobre el jardín y que conduce a su vez a la entrada principal de la casa. El jardín está también rodeado y definido por muros, y es de forma simétrica según su diagonal, pero los muros dan por atrás a lugares completamente diferentes.

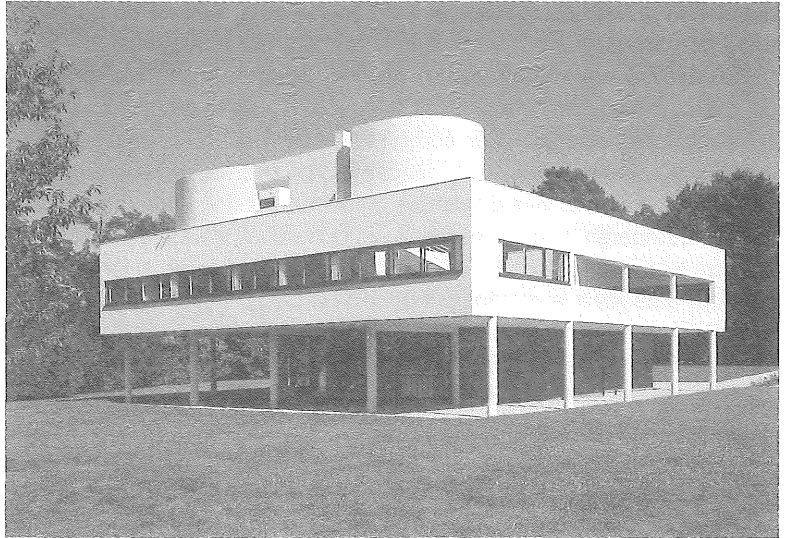
La casa presenta un frente curvo, que recoge la rotonda del coche y que es también absolutamente simétrico. La curva de su fachada se remata mediante paños rectos y una doble esquina, que en el lado izquierdo corresponde al cierre de la casa y en el derecho al muro de cierre de un segundo jardín. Pero, además, esta casa está proyectada con un criterio que no tiene relación alguna con la fachada simétrica que presenta hacia esta rotonda. Tanto es así, que el único elemento simétrico interior es un pequeñísimo vestíbulo que da paso inmediato a una disposición funcionalista y pintoresca, en la que se produce también alguna simetría, pero del todo independiente de las que se han descrito. De nuevo el método alcanza la condición de un manifiesto, y otra vez se adivina el placer intelectual del autor al seguirlo.

Lutyens mezclaba así recursos pintorescos e instrumentos académicos, y puede decirse que, más que combinarlos, los yuxtaponía, evidenciando su incoherencia como un principio activo. Evidenciando, pues, la distinta naturaleza arquitectónica que un mismo edificio albergaba. Que un mismo edificio debía, para su eficacia, albergar.

7. Los cinco principios de Le Corbusier pueden considerarse declaraciones de impureza, incoherencia y paradoja. La casa sobre pilotes es una reivindicación de autonomía frente al lugar, esto es, un deliberado olvido de las características de éste como requisito de la arquitectura, lo que define en buena medida las aspiraciones de su obra. En el caso extremo del Convento de La Tourette, por ejemplo, éste se concibe como un edificio a situar sobre un terreno plano; no obstante, siendo su solar en pendiente, se acopla a él sin cambiar, y sin más que utilizar extraños pilotes de desigual altura. Le Corbusier olvidó, pues, muchas veces, el lugar, y lo hizo sin problema alguno, eliminando así uno de los requisitos fundamentales de la arquitectura, tan importantes para otros. Esto supone una incoherencia arquitectónica fundamental, como lo sería cualquier otro olvido de los requisitos arquitectónicos considerados como imprescindibles. Le Corbusier, al considerar imposible resolver la arquitectura de forma adecuada y cualificada atendiendo a todos y cada uno de sus requisitos, decidió, sin más, prescindir de algunos. O tergiversarlos, lo que tanto da.

La *fenêtre en longueur*, la *fachada libre* y la *planta libre* suponen el aprovechamiento de la construcción moderna prescindiendo en buena medida de ella, esto es, tanto de lo que pudiera ofrecer en cuanto lenguaje de la arquitectura como lo que pudiera obtener de obstrucción de

LE CORBUSIER, VISTA EXTERIOR DE LA VILLA SAVOIE.



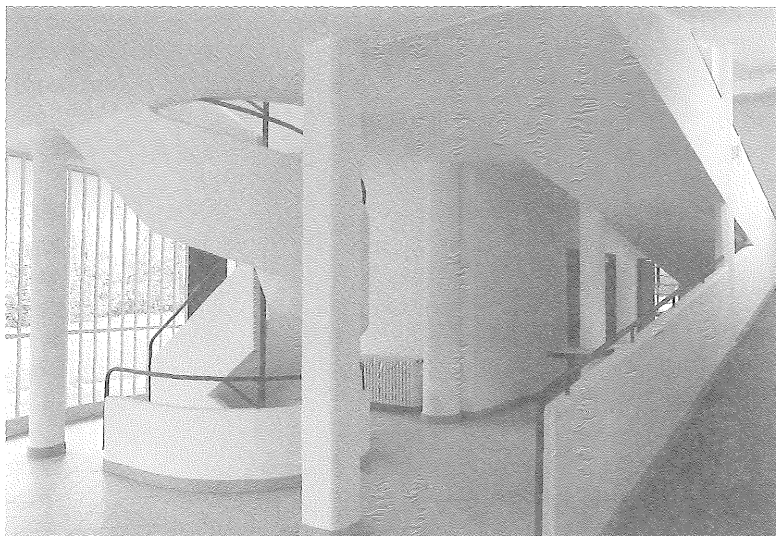
la libertad del trazado, sea éste planimétrico o altimétrico. La construcción, en Le Corbusier, existe en lo que tiene de inevitable y de buena técnica, pero desaparece en cualquier modo que fuere como parte del contenido de la arquitectura. Otra radical y habilidosa expulsión.

Pero la *planta libre*, el que podemos considerar como mensaje principal de Le Corbusier, tiene un contenido mayor. Este principio es el que permitió al maestro suizo utilizar un método fundamental en su obra: la idea de superposición de estratos de configuración completamente independiente como medio de trazado del edificio. Ello convierte a éstos en algo directamente contrario de lo que podemos entender como coherencia, como pureza o como simplicidad, pasando sin más a la incoherencia formal como método, a la impureza, a la complejidad, a la complicación, a la contradicción y a la paradoja.

Pensando de nuevo, y por otra parte, en lo que significa la *fachada libre*—la independencia figurativa de la fachada frente al espacio interior de la arquitectura, de un lado, y a sus trazados, de otro— nos tropezamos con las ideas de representación autónoma, y, así, con el cultivo de la máscara, de la imagen arquitectónica como disfraz. Ello es del todo evidente en una de sus principales obras maestras, la Villa Savoye.

La *terrazza jardín* es una hermosa paradoja: el jardín emigra al techo sin dejar de ser suelo. Pero lo mismo hace también el patio-terrazza de la Villa Savoye, que emigra desde el suelo al primer piso. Y otro tanto hacen las casas patio de los Inmuebles Villas, que se trasladan desde el suelo a posiciones más favorables en el aire, en el cielo.

Si insistimos en Villa Savoye, obra paradójica e impura por excelencia, podremos comprobar cómo, además de ilustrar perfectamente todo lo dicho hasta ahora, puede tenerse también como un ejemplo de la más alta incoherencia y de la más intensa impureza. Sólo es preciso hacer notar cómo Le Corbusier, en este maravilloso y complejo edificio, reúne dos arquetipos de arquitectura tan definidos y precisos como contrarios. Pues, de un lado, la Villa Savoye es una casa patio. El patio está elevado al piso primero, en vez de permanecer sobre el terreno,



LE CORBUSIER, VISTA INTERIOR DE LA VILLA SAVOIE.

como ya se ha advertido, pero es un patio, al fin, abierto en uno de sus lados. Todo gira en torno a él, y por él puede circularse para acceder a distintos lugares de la vivienda. Puede decirse que esta casa es una versión moderna de la casa patio tradicional.

Pero, de otro lado, la Villa Savoye es también una *villa*, como su propio nombre nos señala. Esto es, una casa relativamente compacta, aislada, no urbana, que se eleva sobre su terreno para dominar la vista sobre el paisaje que la rodea. Por eso puede considerarse también como ejemplo moderno de villa, en la tradición palladiana. Le Corbusier reunió así, en un mismo edificio, dos arquetipos históricos muy bien definidos y que han supuesto ideas arquitectónicas no sólo distintas, sino, en realidad, absolutamente contrarias. La mezcla es muy lograda, y aunque es preciso admitir que la idea de casa patio domina más, es necesario conceder igualmente que la idea de villa la matiza y transforma de modo intenso. Así, pues, una de las obras más celebradas del movimiento moderno, una de las obras maestras que lo simbolizan, es una arquitectura paradójica, incoherente e impura, contradictoria y complicada. Y su imagen, al presentarse como de una extrema sencillez, no es otra cosa que una máscara, un disfraz.

8. La arquitectura de Ludwig Mies van der Rohe es la imagen de la simplicidad y de la coherencia, y puede decirse que, desde luego y en gran medida, esta imagen responde a la realidad. Pero estos valores, perseguidos con gran tenacidad por el maestro alemán, fueron conseguidos despreciando algunos de los requisitos que se consideran propios de la arquitectura. Queda bien claro cómo en la mayoría de la producción miesiana hay una absoluta ignorancia del lugar, paralela a la de Le Corbusier, pero en muy otro modo. La abstracta arquitectura miesiana no tiene en cuenta ninguna de las posibles características o cualidades del entorno, y tan sólo le pide la horizontalidad precisa para instalar allí sus acristaladas joyas. Hay excepciones, desde luego. En los años 30, la importante casa en Brno se adaptó a un terreno

[3] Cfr. Antón Capitel, *Las columnas de Mies*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, 2004.

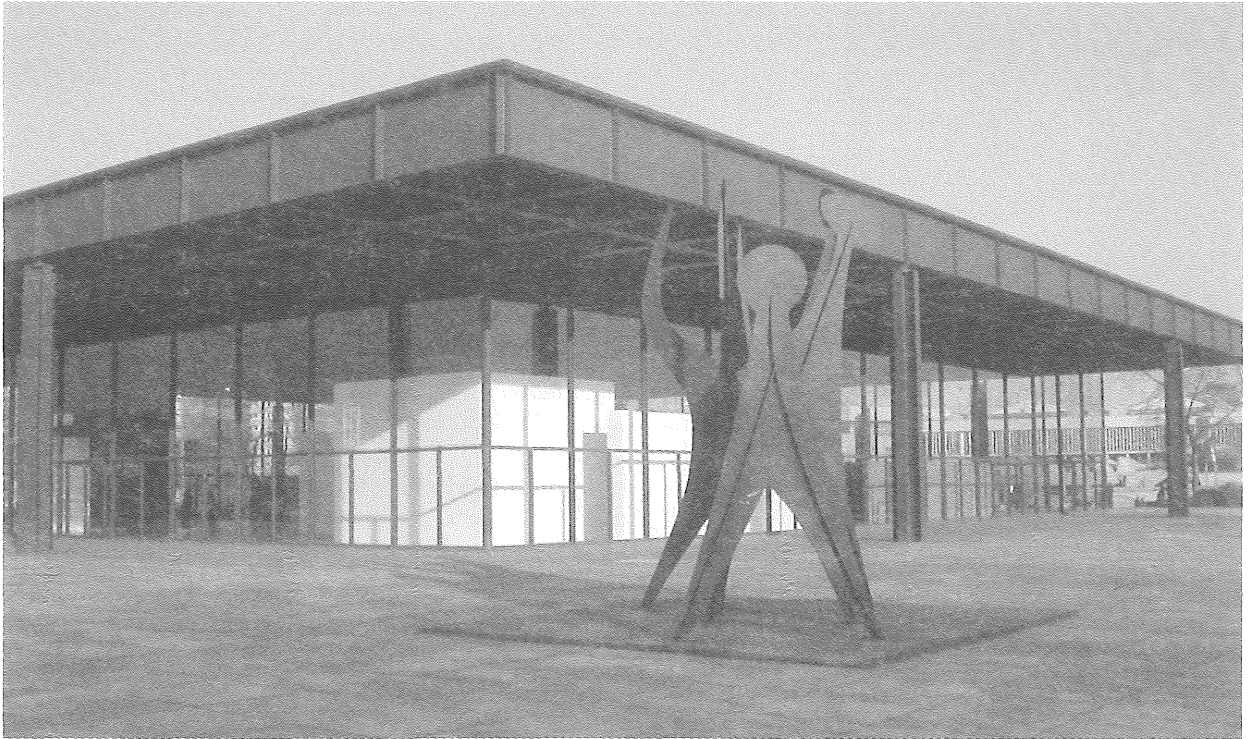
en pendiente, cosa que Le Corbusier no hubiera hecho. En la obra estadounidense, el Museo en Houston, Texas, se adaptó a las curvas y trapezoidales alineaciones, y hasta sobre la abstracta Casa Farnsworth puede decirse que se levanta para prevenir las avenidas del río. Pero, en términos generales, su obra no reconoce lugar alguno. El entorno, sea cual fuera éste, queda prácticamente expulsado.

Que la construcción deviene lenguaje en la obra de Mies resulta evidente. Que dicha construcción logra recintos bastante abstractos con respecto al uso concreto, también lo es. Quizá tuviera razón, pero no cabe duda de que Mies no era un funcionalista; sus espacios son casi siempre contenedores de uso libre. La utilidad está permitida, tal vez incluso pueda decirse que más aún que en las obras de los funcionalistas, pero la participación de esta utilidad en el contenido y en el trazado de la arquitectura ha desaparecido.

La expulsión del lugar y de la utilidad permitió a Mies el logro de la simplicidad y de la coherencia. Y, sin embargo, en la coherencia que más ambicionó, la de la relación entre la forma y la estructura resistente, tuvo que practicar algunas paradojas y admitir algunas contradicciones para lograrla, como he explicado detenidamente en otra ocasión³. Pues la forma arquitectónica, de comportamiento idéntico en las dos direcciones del plano horizontal –de comportamiento *isotrópico*, podríamos decir como analogía–, aunque tenga una naturaleza completamente diferente en el sentido vertical, no coincide con las exigencias de las estructuras porticadas, que suelen distinguir por completo los dos sentidos distintos del plano horizontal.

Si se quiere que forma y estructura sean coherentes, y así Mies, es preciso resolver esta discordancia, lo que el maestro alemán tuvo que plantearse ya desde el propio pabellón de la Exposición de Barcelona. Lo hizo mediante varios métodos diferentes, entre los que podemos citar el de la estructura que, en apariencia, se produce por igual en ambas direcciones del espacio –como ocurre en las torres de Chicago–, el de la existencia de una macroestructura que libera a la forma arquitectónica de su absoluta coincidencia con ella –como ocurre en el Crown Hall– y el de la estructura *isotrópica*, realmente idéntica en ambas direcciones, como pasa en el Museo Nacional de Berlín. Todos los métodos suponían determinadas contradicciones, que había que esconder debidamente, como Mies inteligentemente hizo. Pero su simplicidad y su coherencia pasaron, en buena medida, por la contradicción y la paradoja.

Relataremos la más interesante de ellas, o, al menos la más intensa y paradójica. En el Museo de Berlín, el pabellón perfecto, el templo dórico de acero y cristal, es absolutamente coherente contemplado desde la relación entre forma y estructura. Nada empaña esta coherencia. La estructura del techo, realizada en los dos sentidos del plano e idéntica en ambas direcciones, se apoya en los exentos soportes y señala su propia perfección mediante la forma cuadrada, arquetipo de la simplicidad, de la perfección y de la pureza. Todo es exacto, y se diría que no hay contradicciones que esconder si no fuera porque, en realidad, el verdadero programa del museo está enterrado bajo el basamento que soporta el perfecto templete. Éste habita el cielo –el olimpo– y se asienta sobre un *infernus* que resuelve, con el desorden necesario, el resto del programa. Así, pues, la más absoluta paradoja



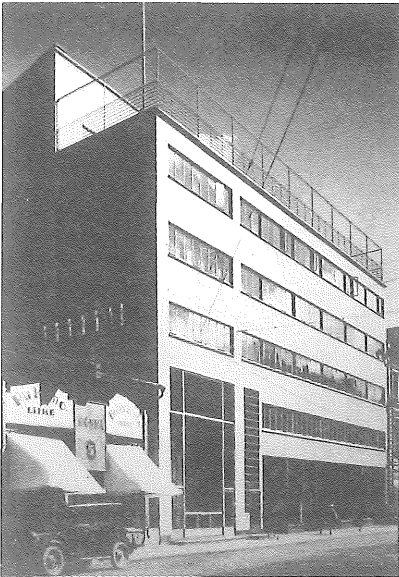
MIES VAN DER ROHE, MUSEO NACIONAL
DE BERLÍN.

y la más intensa contradicción permitieron la pureza dórica del hermoso templete superior.

9. Pero quizá fuera Alvar Aalto el gran arquitecto que demostrara con más evidente claridad la condición impura, contradictoria y complicada de la disciplina arquitectónica, y en buena medida porque así le interesó hacerlo. Aalto huyó de la pureza arquitectónica al alejarse de las construcciones mentales del cerebro humano para buscar la cercanía con las leyes naturales. Así, y aunque la geometría cartesiana le resultara de un uso tan útil como inevitable, soslayó siempre las simplificaciones inherentes a ella. No siempre cultivó el paralelismo de las formas o de las paredes, huyó de la sistemática absoluta de la horizontalidad, que la tierra no posee, evitó la repetición y la igualdad, trabajó en unas ideas de forma nunca simplificadas. Incluso cuando adoptó instrumentos mentales y esquemáticos los sometió a fuertes correcciones para evitar sus simplificaciones, sus esquematismos y sus soluciones inmediatas.

La condición mestiza de la arquitectura quedó patente en la obra aaltiana cuando en ésta, al desarrollarse según una idea del proyecto que distingue entre partes diversas que dan solución a los distintos sectores del programa, se acudió a una distinta naturaleza de la arquitectura para resolverlas, coincidiendo esta diferente idea de la forma en el interior de un mismo edificio.

Esta distinción se encuentra en la obra aaltiana desde el principio, al menos en lo que hace a la consideración de la estructura resistente. Así, en el sanatorio antituberculoso de Paimio se emplearon tanto una



ALVAR AALTO, SEDE DEL PERIÓDICO *TURUN SAMOMAT*, 1930.

construcción con pórticos convencionales de hormigón armado como otra de hormigón total, sin el uso de pórticos. Esta incoherencia, o condición mestiza de la estructura, fue acompañada con un uso de dicha estructura como expresión externa del edificio que cambia su papel expresivo según las distintas partes de éste. Y así también en el edificio para el periódico de Turku, donde una parte se resolvió igualmente mediante pórticos convencionales de hormigón armado y otra empleando una estructura de hormigón con pilares fungiformes, que desarrollaron las ideas algo ingenuas del ingeniero Maillart y compitieron con las sublimadas de Wright en la fábrica Johnson.

Estos ejemplos, en lo que podríamos llamar su prehistoria. En cuanto a sus primeras obras maestras, y en otro orden de cosas, podemos destacar el caso de la biblioteca de Viipuri, en la que una nítida composición del edificio según dos partes, la de la gran Sala de lectura y la del bloque de oficinas, composición del todo presente en el volumen del edificio y en la planta principal, se convierte en otro método distinto en la planta baja y en la planta sótano, donde la figura conformada por el perímetro que constituyen las dos partes citadas desmiente a éstas al ofrecerse como un área dispuesta para ser ocupada mediante el libre troceo de dicha figura mixta y compleja, resultante de lo que son en el piso superior la clara yuxtaposición de dos piezas simples. Un método mestizo, y tanto más adecuado en cuanto se usó precisamente como tal.

La Villa Mairea tiene una disposición de casa patio, moderna y abierta por dos de sus lados. Pero la planta superior no coincide en gran medida con la inferior, sino que, utilizando los mecanismos propios de la planta libre, se dispone con una gran independencia, esto es, como una superposición de estratos autónomos. En el elaborado y exquisito dibujo que hicieron los Aalto de la planta baja definitiva de Villa Mairea podemos observar cómo la construcción material de los tres grandes elementos o áreas que la componen es completamente distinta. El gran cuadrado de la estancia se construyó a la manera corbuseriana, esto es, mediante pilotes, o soportes cilíndricos de hormigón, que deja la fachada libre y permite la *fenêtre en longueur*. En el espacio para comedor observamos la construcción tradicional, mediante dos muros de carga. En el pabellón de cocina y servicios aparecen de nuevo los muros de carga, pero éstos están algo alejados y permiten así que el interior de la figura rectangular que lo conforma se subdivida y ocupe según los principios de la planta libre. Si seguimos observando la casa, yendo al exterior y hacia la sauna, encontramos aún modos de construir diferentes.

De otro lado, la planta de la zona de estancia es un cuadrado perfecto, figura pocas veces utilizada en planta por los Aalto. Pero la integridad de dicho cuadrado está destruida, en primer lugar, por la dilución de los límites de éste en la zona de la escalera, y, en segundo lugar y de forma más definitiva, por la radical división que del espacio se hace, al segregarse de él una terraza exterior, separada mediante un grueso muro, y el despacho. El cambio de suelo, tan oportunamente grafiado en la planta, confirma esta destrucción de lo que en principio parecía una figura de forma muy pura.

Más adelante, estas incoherencias metodológicas y de procedimiento se convirtieron en sistemáticas en la obra aaltiana. Esto es, cuando



debido a los programas los edificios tenían dos áreas muy diferenciadas y, por tanto, dos naturalezas diferentes con respecto al contenido, Aalto las convirtió en dos naturalezas arquitectónicas distintas. Así, se produjeron casos como la torre de apartamentos en Bremen, o las bibliotecas de Seinajoki, Rovaniemi y Mount Angel, todas ellas producto de la integración y convivencia de dos formas arquitectónicas contrarias, la sistemática ortogonal de los servicios y la forma irracional de los espacios principales.

Puede decirse que esta forma de actuar se convirtió en un verdadero principio: la arquitectura, solicitada por muy diferentes requisitos, no podía, ni debía, según Aalto, responder a los mismos recursos, que tenían obligadamente que mezclarse o superponerse en un mismo edificio.

Hay grandes conjuntos, como la Universidad Politécnica de Otaniemi, en los que las formas son de distinta naturaleza al distinguirse tan sólo mediante uno de sus elementos, como es el caso del Aula Magna. Pero ha de notarse que las partes de naturaleza formal más compleja, singular o *irracional*, no son cualesquiera, sino que corresponden a las piezas que son más relevantes debido a su contenido.

Otro aspecto interesante de la arquitectura de Aalto es el del edificio del dormitorio de mayores en el MIT. El edificio se proyectó como un bloque ondulado para darle cabida en el terreno mediante una sola línea, pero también para vencer los esquematismos implícitos en la composición lineal, al convertir a ésta, mediante la forma, en una fi-

ALVAR AALTO, EDIFICIO DEL DORMITORIO DE MAYORES DEL MIT, CAMBRIDGE.

gura. Curvar un bloque recto es ya una complicación bastante intensa, pero no vamos a esto.

Vayamos al hecho de cómo un edificio para una residencia convierte en extrema la naturaleza de un bloque moderno de viviendas al exacerbar el hecho de que tiene generalmente un frente principal y un frente trasero, en aquél las habitaciones buenas y bien orientadas y en éste las secundarias y peores. Los arquitectos tienden a suavizar estas características y a dulcificar la condición de la cara trasera. A alto, en cambio, prefiere acentuar la naturaleza exacta de las cosas, llevándolas a posiciones más radicales. En el frente principal, la forma mórbida y blanda, la apertura hacia el sol y las vistas. En la trasera, en cambio, aprovechando la necesidad de disponer muchos elementos auxiliares y más habitaciones, la forma se vuelve afacetada y agresiva. Siguió así dos analogías paralelas; de un lado la arquitectónica de la fortaleza: dentro, lo abierto; fuera, la agresividad de la muralla. De otro, la biológica: en el frente, la condición blanda y débil; en la espalda, la dura y agresiva, propia de tantos animales. Otro modo, en fin, de dotar a una misma arquitectura de una doble naturaleza de cualidades contrarias.

10. Podríamos seguir este discurso con arquitectos como Scharoun o como Siza, por pensar en aquellos que han explotado al máximo la condición impura y mestiza del arte arquitectónico. O podríamos, también, analizar producciones como las de Alejandro de la Sota, en las que estas cuestiones se ocultaron con habilidad o se sublimaron.

¿Podría aplicarse, pues, a toda arquitectura la condición de impureza, de mezcla, de complicación, de contradicción, de paradoja, de máscara? Puede decirse que sí, que, en una u otra medida, alguna o varias de estas características afectan a cualquiera que fuere la arquitectura, y la diversidad de estilos o de ejemplos analizados sirve, a mi entender, para demostrarlo.

Pues la disciplina arquitectónica lleva dentro de sí misma estas dificultades, estas cualidades. La arquitectura busca, de un lado, poner orden en un mundo incoherente, lográndolo tan sólo en apariencia, aunque con eficacia admirable. O busca, igualmente, utilizar estas difíciles características como método y principio, como sublimación expresiva.