

EL BISTURÍ EN LA LÍNEA

RAZÓN, PRECISIÓN Y MESURA EN EL DIBUJO
Y EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICOS DE
ALBERTO CAMPO BAEZA

Carlos L. Marcos y Ángel Allepuz Pedreño

(Eds.)

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

COPYRIGHT los autores, 2018

© de la presente edición: Publicaciones de la Universidad de Alicante

© de los dibujos: Alberto Campo Baeza

© de los textos: los autores, y de los capítulos 2, 4, 5, 7, 8 y 10 (Carlos L. Marcos) y 1, 3, 6 y 9 (Ángel Allepuz Pedreño)

© de las imágenes: los autores

03690 Sant Vicent del Raspeig

publicaciones@ua.es

<http://publicaciones.ua.es>

El bisturí en la línea. Razón, precisión y medida en el dibujo y el pensamiento arquitectónicos de Alberto Campo Baeza.

ISBN: 978-84-16724-98-7

Depósito Legal: A 240-2018

Impresión: Quinta impresión. Alicante

Nota: esta versión se ha revisado para su inclusión en repositorios institucionales. Se ha aprovechado para la corrección de algunas erratas, inclusión de notas que por errores en la maquetación quedaron fuera en su momento, corrección de referencias así como a una revisión de estilo en algunos de los textos, cuestiones todas ellas que afectan únicamente a aspectos formales respecto de la edición impresa y que, en ningún caso, afectan al contenido del libro, la paginación o al orden de los capítulos, lo que se advierte al lector.

Comisarios de la exposición: Carlos L. Marcos y Ángel Allepuz Pedreño.

Diseño y coordinación del montaje de la exposición: Carlos L. Marcos y Ángel Allepuz Pedreño.

Editores: Carlos L. Marcos y Ángel Allepuz Pedreño.

Diseño de la cubierta: Roberto Turégano.

Maquetación: Santiago Vilella Bas y Bernabé Gómez Moreno.

Edición, preparación dibujos y material audiovisual exposición: Elías Alcaraz Martínez, Santiago Vilella Bas y Eduardo Gras Moreno (Laboratorio del Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante).

Cordinación Técnica Exposicoes MUA:

David Alpañez Serrano, Stefano Beltrán Bonella, Bernabé Gómez Moreno y Sofía Martín Escribano

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, fotocopia, grabación, etc.–, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

“Declaro que las obras de arquitectura son instrumentos para transformar la realidad en un espléndido y recuperado Paraíso del que por nuestra culpa habíamos sido expulsados y al que de nuevo somos reintegrados merced al poder de transformación de la arquitectura”.

Francisco Javier Sáenz de Oiza

Agradecimientos

Con motivo de la organización del XVII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica propusimos realizar una exposición de dibujos de un arquitecto de prestigio internacional en el marco del Museo de la Universidad de Alicante que formase parte de los contenidos y el debate en torno al tema propuesto: *Impronta Gráfica. Sobre la influencia de las herramientas de representación e ideación en la arquitectura*. Este es el sentido de la exposición sobre dibujos de ideación arquitectónica de Alberto Campo Baeza y que, como todo el congreso, pretende reivindicar el papel decisivo que el dibujo ha tenido y tiene en nuestra historia disciplinar.

No querría escribir este preámbulo sin dejar constancia escrita de mi gratitud hacia Alberto por su disposición a participar en la exposición y en el Congreso vertiendo luz en el debate académico y profesional, así como a sus colaboradores, en especial Alejandro Cervilla y Tommaso Campiotti con los que hemos trabajado. Su facilidad en el trato y sus ganas de ayudar a llevar a buen puerto la exposición han facilitado enormemente las cosas. Y, por el mismo motivo, tampoco quisiera olvidar la generosa y desinteresada aportación del diseño de portada de casi su primer cliente y buen amigo además de estupendo diseñador gráfico, Roberto Turégano, quien cuando lo contacté en secreto para sumarle a este pequeño proyecto no dudó en aportar su granito de arena. Un reconocimiento que hago extensivo a Ángel Allepuz Pedreño, compañero y amigo, que ha participado activamente en la redacción de los textos y en el diseño de la exposición buscando la manera de hacerlo posible. A Andrés Martínez Medina por su respaldo a esta iniciativa y por el prólogo de esta publicación realizado a vuelapluma por mor de las circunstancias en colaboración con Elia Gutiérrez Mozo. Y, por último, a Santiago Vilella Bas y a Elías Alcaraz Martínez, ayudantes del laboratorio sin cuya ayuda los dibujos que se muestran no aparecerían exhibidos en su representación sobre el papel y se limitarían a las imágenes proyectadas sobre la sábana blanca.

Cuando Ángel y yo nos pusimos a trabajar sobre el concepto de la exposición enseguida tuvimos claro que trabajar con todos esos dibujos que han alumbrado proyectos tan memorables de la arquitectura española contemporánea era una oportunidad para profundizar en el análisis de la obra de uno de los arquitectos españoles más influyentes de las últimas décadas. El reconocimiento de su obra en el extranjero no deja lugar a dudas sobre el lugar que su arquitectura merece. Confiamos en que esta exposición y su catálogo, hechos con más intensidad y afecto que medios y tiempo, puedan estar a la altura de la confianza depositada.

La exposición y el propio catálogo pretenden mostrar cuál es el pensamiento gráfico de Alberto Campo Baeza, poniendo en valor el papel del dibujo en el proceso íntimo de ideación de la arquitectura. Simultáneamente, trata de relacionar dicho proceso creativo con una taxonomía conceptual que es transversal a su obra, independientemente de la cronología o de la tipología edificatoria. Esta organización vertebrata tanto la estructura del propio catálogo como la de la exposición a modo de disección a partir de las estrategias proyectuales más recurrentes. De éstas, sus "ideas construidas", que no son sino temas con variaciones sobre tipos y arquetipos de la arquitectura a la que la disciplina más antigua de la humanidad civilizada, en su milenaria historia, no puede dejar de volver la vista atrás para conocerse, reconocerse y redefinirse en su continuo devenir.

Índice

Prólogo. Negro sobre blanco: dibujos de Campo Baeza dentro de una Caja.....	9
Andrés Martínez-Medina, María Elia Gutiérrez-Mozo	
Presentación. Los dibujos de Alberto Campo Baeza en la caverna de Platón.....	15
Alberto Campo Baeza	
Introducción. Pensamiento gráfico en la obra de Alberto Campo Baeza.....	17
¿Pensamiento visual o pensamiento gráfico?	
Carlos L. Marcos	
De familias, géneros y especies. Taxonomía y criterios clasificatorios para una exposición.....	37
Tabla taxonómica de familias, géneros y especies.....	42
1. Dialéctica de la luz.....	45
2. Procesos aditivos y sustractivos. Tectónico y estereotómico.....	77
3. Dialéctica de lo concluso. Tapias, patios y contraventanas.....	89
4. Austeridad formal y economía de medios. Más con menos.....	99
5. El anhelo del plano horizontal. De alfombras, plataformas y podios.....	109
6. Dialéctica de la forma. Expansión y contención.....	121
7. Variaciones sobre temas. A propósito de arquetipos, tipos y modelos.....	129
8. A caballo entre la privacidad y el voyeurismo. De recintos con contenedores y belvederes.....	139
9. Dialéctica muro-columna.....	149
10. El cincel de la gravedad. Limitaciones y posibilidades formales de una geometría contenida.....	157

“En arquitectura el dibujo es el pensamiento mismo del arquitecto;
es la imagen presente de un edificio futuro. (...)
El dibujo es, pues, el principio generador de la arquitectura;
es su propia esencia.”

Pierre Guédy, 1902



Prólogo

Negro sobre blanco: dibujos de Campo Baeza dentro de una Caja

Andrés Martínez-Medina, María Elia Gutiérrez-Mozo

“Cajas, cajitas, cajones”

Conviene señalar que una mayoría de los más de 7.777 dibujos “a mano alzada” de Alberto Campo Baeza se trazaron sobre papel blanco. Papeles blancos, o a veces blanco añejo, casi beige, de distintas calidades y gramajes en los cuadernos que atesora, sobre los que emergen sus *sketches* perfilados con líneas de sugerente trazo negro o azul, a tinta o a lápiz, aunque también surgen algunos con variantes en sepia, que, ocasionalmente, se acompañan con algunas superficies de colores (azul y verde) de inmediata identificación figurativa con el agua y la vegetación. Son, en su mayoría, dibujos de pequeño formato que conforman sus “cuadernos de dibujo” y sus “cuadernos de viaje”: blocs de papel blanco montados artesanalmente en su estudio antes de ser iluminados por las ideas gráficas del autor que se asientan unos sobre otros en las “pequeñas libretas”, como él prefiere llamarlas (Campo 2018b). Libretas son, según el diccionario, un “cuaderno o libro pequeño destinado a escribir en él anotaciones o cuentas”; es obvio que, para Campo Baeza, las anotaciones y cuentas no son escrituras —más propias de los escribanos—, sino los signos del lenguaje de la arquitectura: sus sintéticos dibujos reúnen toda una suerte de grafías lineales y superficiales salpicadas de incrustaciones caligráficas que sirven de memoria del proyecto.

9

El maestro suele referirse a ellos como “dibujos clave, que ya tienen en sí el germen de todo el proyecto” y que son “como el feto en el que ya late, ya está todo completo el ser que luego, más desarrollado, va a nacer. Eso son esos pequeños dibujos en una obra de arquitectura” (Campo 2010). Pero, en esta muestra, el maestro ha sugerido una preciosa metáfora a partir de la “alegoría de la caverna” de Platón (Baeza 2018b), para ilustrar el alcance y significado de este tipo de diagramas —“croquis, bocetos, sketches, esbozos”— que se vislumbran a tamaño superlativo, proyectados sobre una superficie blanca tras pasar la luz que los transporta a través de la cúbica cámara oscura que los amplifica hasta posarlos sobre el plano tensado de la pantalla que los captura. El maestro sostiene que estas “imágenes” son las sombras de las verdaderas obras levantadas y que viven en la luz, en el conocimiento que habita fuera de la gruta, identificando los dibujos con las sombras. Y así se muestran miles de dibujos en esta exposición que contiene tres tipos de elementos diferentes: “las sombras” alumbradas sobre una pantalla de luz que se hace blanca, los auténticos dibujos —en series limitadas— colgados de las paredes de la sala, y las pequeñas maquetas de las obras, descansando sobre cajas prismáticas blancas, que son representaciones anticipadas a escala de la realidad tridimensional. Este ingente contenido se despliega sobre una escenografía esencial dentro de una “caja”, el *Cube* del Museo de la Universidad de Alicante que, no obstante, es el resultado de un concurso internacional de arquitectura que ganó la propuesta que llevaba por lema “Caja de Música” (AA.VV. 1995). Parece que todo en este espacio resuene: dibujos, sombras, peanas, maquetas y cajas, todo envuelto en una atmósfera homogénea de idéntica austeridad cromática en blanco y negro. Al fin y al cabo, este Museo es un gran cubo, opaco y protector, que, como *boîte à miracles* que oculta tesoros, rinde homenaje a los museos de Le Corbusier, el *magister* tan admirado por nuestro arquitecto.

En esta exposición se reúne la inmensa colección de los bocetos que han precedido a las obras del arquitecto Alberto Campo Baeza (Valladolid, 1946), donde la geometría —clara, “radical”, simple y regular— es la protagonista del entramado conceptual de sus ideas, aunque, a veces, esta se intuya en su cerrada perfección a través de sus trazos más libres. Y es que los dibujos no siguen un patrón predefinido, sino que exploran y fijan ideas, conceptos, a través de secciones, plantas, perspectivas cónicas, esquemas o detalles que sintetizan el pensamiento arquitectónico que se plasma a través de las manos con gestos de una grafía inmediata donde, como sentenciaría Berger, “el lenguaje “taquigráfico” del dibujo es relativamente sencillo y directo” (2014 [2005], p.8). Dibujos hechos a sentimiento porque, como diría el mismo Campo Baeza, “Una idea bien cabe en una mano”, aunque con estas palabras refiriese un ejercicio docente en el que se pretendía que la idea se construyera en un minúsculo juego de volúmenes que cupiera entre los cinco dedos del estudiante (Campo 2017a, pp.102-107); los que, como sugiere Henri Foncillon, son los creadores que revelan la estructura abstracta e interna de los cuerpos, ya que “sin la mano, no habría geometría” (Zuaznabar 2011 [1947], p.72).

10 Y es que los dedos del maestro, son los que graffian y expresan sus conocimientos porque las manos también piensan (Pallasmaa 2012 [2009]), acción que él resume en: “Pensar con las manos” (Campo 2010). Así, pues, esta generosa muestra mayoritariamente de láminas trata de sintetizar toda la trayectoria del profesional —una vida de dibujos, casi una vida dibujada— donde, en realidad, se acumulan las intensas vivencias de otras exposiciones que le precedieron, comenzando en 1996 en San Pietro in Montorio en Roma, “donde unos sencillos dibujos en blanco volaban en unos paneles flotantes” (Jauze 2009, p. 14), pasando por la comisariada por Manuel Blanco en 2003, *Light is more*, con catálogo diseñado por Roberto Turégano (Blanco 2003), que se pasearía por Chicago y Nueva York, para llegar a la de Madrid de 2007, en la que “no había más que una sábana y un proyector” (Jauze 2009, p. 14), y continuar con otros muchos montajes internacionales (Vicenza, Estambul, Roma de nuevo, Tokio...) que nos conducen hasta la presente. Algunas de estas ciudades y de sus recintos de acogida nos hablan del firme compromiso de Campo Baeza con la arquitectura moderna (el Crown Hall y el MAXXI); otras, sin embargo, apuntan al maestro como ya todo un clásico (la véneta Basílica y la turca Santa Irene): sus referencias a este mundo antiguo son un presente “de indicativo” en sus “cajas” construidas, en sus dibujos a mano alzada y en sus puntuales reflexiones teóricas que ofrece a quienes desean entender las raíces de su dilatada obra. Sus textos escritos son como sus propias obras que anticipan sus dibujos: claros, cortos y precisos.

Junto a este esfuerzo titánico de difusión de sus conocimientos —podríamos decir “sabiduría” y con ella rescataríamos los coros del poema *La Roca* (1934) de T.S. Eliot que tanto gusta al profesor— se suma una no menos loable tarea: la de renunciar a publicar su obra en grandes formatos con fotografías a color y optar por la recopilación de sus bocetos, proyectos y obras en pequeños libros con el formato *paperback* (14x20 cm), todo un “clásico” en monografías de maestros de la arquitectura, en blanco y negro, en tirada económica, al alcance del alumnado y que cabe en sus manos. Alberto Campo Baeza, arquitecto (1971), doctor arquitecto (1982) y catedrático de Proyectos Arquitectónicos (1986) por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, siempre ha estado cerca de sus estudiantes, sobre quienes ha ejercido su magisterio, cuyo mejor modo de conexión es la transparencia de la comunicación de saberes y experiencias para colocarlos al alcance de la mano en un par de libros y multitud de textos. Actitud docente y decente por excelencia: pensar en los discentes y no decir lo que se debe hacer, sino lo que uno hace como ejemplo y modelo. Ética y estética coinciden en su vida. En ello se justifica este título de “Negro sobre blanco...”, de tinta oscura sobre papel claro, que pretende ser un pálido reflejo del quehacer de este maestro: decir las cosas de una manera directa, sencilla y con pocas palabras que se sintetizan en cada uno de sus dibujos.

Manos que piensan, dibujos que hablan

Para Campo Baeza “un texto es como un proyecto. Hay que saber qué se quiere decir y cómo hacerlo. Y construirlo con palabras” (Jauze 1999, p. 16). Algo que, como apunta Colette Jauze, hace “muy bien con una prosa aprendida, dice él, de los poetas” (Jauze 1999, p. 16). No es extraña esta afirmación, pues su biblioteca personal cuenta con tantos libros de poesía como de arquitectura. Como un poeta, dice las cosas con pocas palabras, con las justas y escasas líneas que pueden ser un horizonte, un lugar, un emplazamiento o una ventana para ver el mundo, el mundo exterior e interior del arquitecto que se revela en los trazos. Porque cada proyecto, como un jardín, debe contener, parafraseando a Luis Barragán, “nada menos que el universo entero” (Campo 2017, p. 23). De aquí que muchos críticos se refieran a sus obras como piezas de una “arquitectura esencial”, resultado de un pensamiento gráfico elaborado usando “sólo el preciso número de elementos” (Jauze 1999, p. 10) materiales, en su mayoría blancos, sometidos a una rigurosa disciplina de cuerpos geométricos elementales y básicos, como un buen poeta concentra el lenguaje, depura las expresiones, y mide y ritma las palabras.

Medir y escalar con acciones que planean sobre sus dibujos, bien con cotas o con la presencia de la figura humana que permite relacionar, proporcionar y ajustar dimensiones, sean para una obra pública o privada: ámbitos distintos, medidas diferentes. Cifras que son más que una referencia cuantitativa o numérica, como cuando recuerda el cuento *El último de los Valerios* (1874), de Henry James, donde se afirma del Panteón que: “Este es el mejor sitio de Roma, vale por cincuenta San Pedros” (Campo 2017a: 21), porque supone el espacio por excelencia donde se detiene el tiempo y cuyo diámetro de la esfera viaja hasta Granada, primero de la mano de Pedro de Machuca al Palacio de Carlos V y, después, al Museo de la Memoria de Andalucía junto al Cubo de la Caja de Granada (Campo 2017a: 22). Su ya citada doble condición de evocación clásica y vocación moderna emerge en sus obras como determinación contenida en sus dibujos que se insertan en una larga tradición moderna de grafismos lineales —casi diagramas que acompañan la publicación de sus obras (Campo 2018b)— que descubrimos en un amplio listado de maestros del siglo XX, desde Loos, Le Corbusier y Lubetkin a Mies van der Rohe y Jacobsen, a Lewerentz y Utzon, a Terragni y Libera, a Niemeyer y Siza, y a Eisenman y Meier, por citar algunos. Pero este listado sería parcial si no se añadiese el elenco de arquitectos de la Escuela de Madrid que le influyeron como profesionales de prestigio o como docentes, compañeros y amigos, y así lo reconoce en sus escritos: Miguel Fisac, J.L. Fernández del Amo, De la Sota, Cano Lasso, Javier Carvajal y F.J. Sáenz de Oíza. De esta complicidad da fe la anécdota de la foto de Campo Baeza y Sáenz de Oíza en la visita al Sir John’s Museum en Londres y el relato de la exclamación de K. Frampton ante el Bancobao —“Amazing! Amazing!”— en una rápida escapada por Madrid (Campo 2017a: 57). Dibujos, pues, que tienen ascendentes y referencias, pero que su intención es concretar una idea e iniciar el proceso que la puede hacer realidad: se piensa con las manos y se construye con la cabeza.

Uno de los aspectos sobre los que inciden sus bocetos es la necesidad de definir el plano horizontal, la plataforma por la que se accede a la arquitectura, aquel que redefine el plano de tierra porque es: “la materialización del límite entre lo tectónico y lo esterotómico” (Campo 2017a: 84). En algunas obras esta insistencia es muy evidente y se acrecienta el contraste con el contexto y con la materia empleada para su construcción, por ejemplo, la Casa del Infinito donde “el paisaje que se abre ante nosotros” (Campo 2017b: 88), el pabellón Entre Catedrales, con un podio de macael desde el que se contempla el mar, o el Centro de Interpretación del Paisaje de Janubio, con un plano negro como la lava contrastando contra la cuadrícula fugada de las Salinas al fondo. Los dibujos de la propia obra se afanan en definir el plano estereotómico como una réplica a escala humana de la Tierra que se pisa, referencia de la seguridad y del ser. Porque sus dibujos definen una arquitectura concreta que se construye con muy pocos elementos que se posicionan sobre el “plano horizontal”: “He repetido muchas veces, por

escrito y de viva voz, que la gravedad y la luz son, con la idea generadora temas centrales de la arquitectura. La idea cuya materialización nos da la arquitectura, la gravedad que construye el espacio y la luz que construye el tiempo” (Campo 2017a: 73).

Hacia 1982, Alberto Campo Baeza en colaboración con Javier Esteban Martín proyectan y construyen tres guarderías infantiles en Aspe, Crevillente y Onil (Campo 1999: 108-125; Jaén 1999: 97, 142, 222). Los tres centros docentes acusan una misma ascendencia en las obras tempranas de Le Corbusier matizadas por gestos de los Five Architects tan de moda en aquellos años (Eisenman 1982). Un volumen prismático de raíz cuadrada, cuando no cuadrado, resuelve el perímetro y el cuerpo principal que es ordenado por una estructura de pórticos regulares repetidos. Los sistemas de comunicaciones verticales, a partir de rampas y escaleras de dos tramos o de caracol, adquieren un protagonismo destacado para “pasearse” a través de los patios y los espacios inundados de luz blanca que se refleja sobre paramentos lisos de mortero blanco también y que atraviesa algunos de los cierres de pavés de las estancias. Los tres volúmenes se cierran sobre sí mismos, dando la espalda al agresivo exterior urbanizado o por urbanizar entonces, y se vuelcan en la experiencia del espacio interior de geometrías básicas. Son delicadas arquitecturas de lo necesario hechas con muy pocos medios y, quizás, demasiado abstractas. Muchas de las constantes formales y constructivas posteriores se rastrean y detectan en estas pequeñas arquitecturas pensadas para los niños que tendrían su continuación en obras más depuradas como en el caso de la guardería para Benetton en Treviso entendida como “una caja abierta al cielo” (Campo 2009: 204).

La belleza de los dibujos y las cosas

12

Los dibujos de esta exposición son de una belleza que no es fácil de expresar. Sus delicadas líneas oscuras representan la antimateria negra, mientras que las superficies blancas que representan a la luz y a la propia construcción son la materia blanca. En este contraste elemental ya se anuncia parte de su belleza completada por su capacidad de concentración y síntesis. Por utilizar las propias palabras del arquitecto, estos dibujos autógrafos equivalen a “El diagrama (que) expresa con precisión la idea. Es la primera concreción desde el pensamiento a la realidad” (Campo 2018b). No hay duda de que Campo Baeza es un arquitecto que persigue la belleza en todas sus formas. Cabría preguntarse, como hace Zumthor (2004: 59): “¿Tiene la belleza una forma?”, pero la respuesta, acaso, pueda llevarnos a pensar que la belleza depende de los ojos con que se mire y se sienta y que, por tanto, reside en el interior de cada cual.

Es evidente que Campo Baeza proyecta y construye una arquitectura de la luz, ya que sin esta nada es, entendiendo la luz como “algo concreto, preciso, continuo, matérico” (Campo 2017a: 38-43). También sus bocetos y sus obras se revisten de esa simplicidad que las vincula al territorio del arte, no como un fin en sí mismo, sino que como recuerda Constantin Brancusi, “la simplicidad no es un fin del arte, sino que uno llega a ella a pesar de uno mismo; la simplicidad se encuentra al final de la complejidad y uno debe nutrirse de su esencia para entender su significado” (Pallasmaa 2009 [2009]: 89). Una belleza hunde sus raíces en el ideal clásico y así lo proclamó en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2014 (Campo 2017a: 12-29). Una belleza que, como a veces señala el autor, radica en el silencio de las obras. Quizás podamos tomar prestadas las palabras de Juhani Pallasmaa para acercarnos a ese concepto: “La arquitectura presenta el drama de la construcción silenciada en materia, espacio y luz. En última instancia, la arquitectura es el arte del silencio petrificado. Cuando cesa el alboroto de la obra y los gritos del edificio se convierte en museo de un paciente silencio de espera” (Pallasmaa 2005 [2005]: 54).

Un fragmento de un poema de T.S. Eliot, *Miércoles de ceniza (Ash Wednesday)*, de 1930, puede servirnos para cerrar este texto e introducirnos en lo que los dibujos de Campo Baeza tratan de anticipar.

“Porque yo sé que el tiempo es siempre tiempo y el espacio nunca es más que espacio y el ahora no lo es sino una vez en un solo lugar me alegra que las cosas sean como son... (...) Y por lo tanto me alegro de tener que construir algo de lo que alegrarme...”	“Because I know that time is always time And place is always and only place And what is actual is actual only for one time And only for one place I rejoice that things are as they are and... (...) Consequently I rejoice, having to construct something Upon which to rejoice...”
---	--

REFERENCIAS

- Aa.Vv., 1995, Dos concursos para la Universidad de Alicante. Alicante: COACV.
- Blanco Lage, M., 2003, Campo Baeza. Light is more. Madrid: TF Editores.
- Berger, J., 2014 [2005], John Berger. Sobre el dibujo. Barcelona: Gustavo Gili.
- Campo Baeza, A., “Todos sus dibujos”, en su web: <<http://www.campobaeza.com/es/drawings/>>
- Campo Baeza, A., 1999, Campo Baeza. Madrid: Munilla-Lería.
- Campo Baeza, A., 2009, Campo Baeza 2. Madrid: Munilla-Lería.
- Campo Baeza, A., 2010, Pensar con las manos. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Campo Baeza, A., 2017 (a), Textos críticos”. Madrid: DPA-ETSAM-UPM
- Campo Baeza, A., 2017 (b), “De la sabiduría del arquitecto”, conferencia inaugural del curso 2017-18 en la ETSA de Madrid; en: <http://blogfundacion.arquia.es/2017/10/de-la-sabiduria-del-arquitecto/>
- Campo Baeza, A., 2017(c), La suspensión del tiempo. Diario de un arquitecto. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Campo Baeza, A., 2018 (a), “Entrecerrando mis ojos. Sobre los dibujos en Arquitectura” en: Marcos, C.L.; Juan Gutiérrez, P.J.; Domingo Gresa, J.; Oliva Meyer, J., De trazos, huellas e improntas. Arquitectura, ideación, representación y difusión. Valencia: Dpto. Expresión Gráfica, Composición y Proyectos, Universidad de Alicante.
- Campo Baeza, A., 2018 (b), “Los dibujos de Campo Baeza en la caverna de Platón” en Marcos, C.L.; Allepuz, Á., Catálogo de dibujos de Alberto Campo Baeza. Alicante: Universidad de Alicante.
- Eisenman, P., 1982, Five Architects. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jaén i Urbà, G. (dir.), 1999, Guía de Arquitectura de la Provincia de Alicante. Alicante: Inst^o Gil-Albert y CTA.
- Jauze, C., 1999, “Por una arquitectura esencial. Acerca de la arquitectura de Alberto Campo Baeza” en Campo Baeza, A., Campo Baeza. Madrid: Munilla-Lería.
- Jauze, C., 2009, “Ideas construidas” en Campo Baeza, A., Campo Baeza 2. Madrid: Munilla-Lería.
- Pallasmaa, J., 2006 [2005], Los ojos de la piel. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J., 2012 [2009], La mano que piensa: Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zuaznabar, G. (ed.), 2011: Juan Navarro Baldeweg. Conversaciones con estudiantes. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zumthor, P., 2004, Pensar la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili.

NOTA: Foto portada prólogo. Museo de la Memoria de Andalucía, Granada, 2008-10 (fotografía: A. Martínez-Medina, 2010)



MESPIE
10 ottobre 2016

[Signature]

Presentación

Los dibujos de Alberto Campo Baeza en la caverna de Platón.

Casi todo con casi nada

Una exposición de mis dibujos, ¿todos mis dibujos?, en la Universidad de Alicante, con motivo del Congreso EGA en 2018.

Y he decidido esta vez hacerlo todo con nada. Casi todo con casi nada. Exponer todos mis dibujos originales, croquis, bocetos, sketches, esbozos, todos los que he hecho y conservo a lo largo de muchos años, en un solo medio: proyectados, retroproyectados, en una gran tela blanca tensada. Los dibujos irán apareciendo en gran tamaño, como nunca se vieran antes.

Siempre he defendido que cualquiera de estos pequeños dibujos, tras ser escaneados, vistos en la pantalla del ordenador, aumentado su tamaño y por tanto su definición y percepción, parece que se objetivaran y adquirieran un mayor valor. Pues ahora, en un tamaño todavía más grande, el resultado va a ser asombroso. Los dibujos aparecerán ante el espectador como si de las mismas sombras de la caverna de Platón se tratara. Nada más y nada menos.

Platón, en el libro VII de la República, en el diálogo con Glaucón, hace una alegoría metafórica: los prisioneros atados representan a los seres humanos en estado de ignorancia; y las sombras proyectadas son las apariencias, lo que creemos que son, el mundo sensible; lo que está fuera de la caverna, la luz, es el conocimiento verdadero. Porque ¿qué es un dibujo sino la sombra de una idea tras ser iluminada por la luz del conocimiento?

15

Creo que esa manera de transmitir las ideas contenidas en esos dibujos (como si de las sombras de la caverna de Platón se tratara) es la más adecuada al espíritu con que se han hecho, y al de la arquitectura que con ellos se ha generado. Un sencillo pendrive es hoy capaz de contener esa ingente cantidad de información. Milagroso.

La tarjeta que anuncie la exposición será una simple tarjeta postal en la que aparezca como única imagen un bidicode que convenientemente atrapado por el móvil del espectador, hará que éste entre en posesión de toda esa información. No se puede pedir más.

Hace un tiempo el Victoria & Albert Museum de Londres me pidió la donación de algunos dibujos originales para su Departamento de Arquitectura. Tras varias conversaciones, convinimos en que yo mandarí una pequeña libreta completa, la P 37. Por supuesto que antes fue debidamente escaneada de manera que conservo esa documentación completa. Éste fue el origen de la decisión de escanear todas las muchas libretas que tengo, y que ahora están al alcance de todos.

Y ahora, en esta exposición, se muestran todos estos dibujos. En su día escribí que eran 7.777 dibujos, por aquello del número completo, aunque en realidad son muchos más. Y para que nadie se pierda, están ordenados por libretas, pero también por proyectos.

Que ustedes lo disfruten.

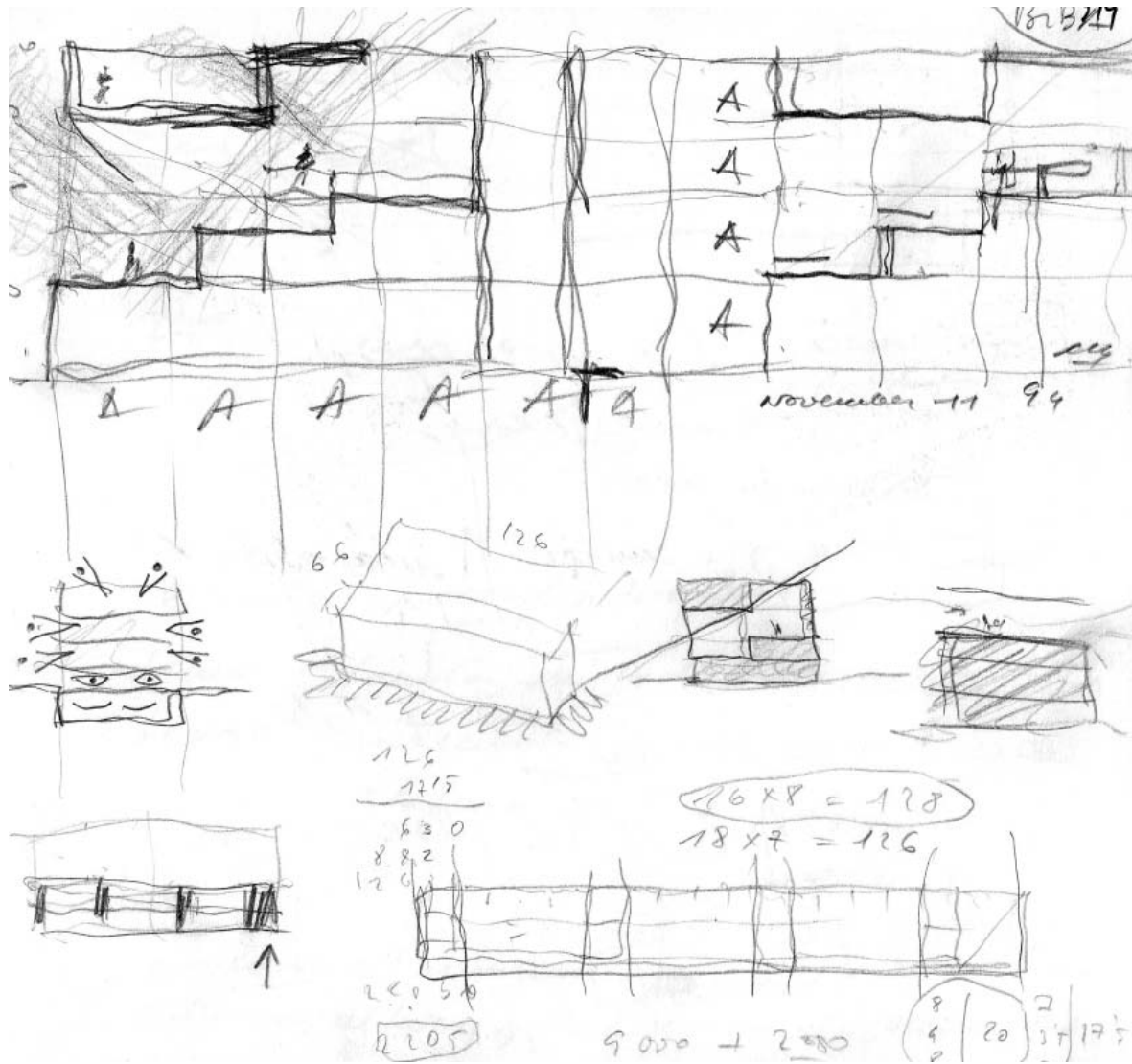
Alberto Campo Baeza

DONDE HABITE EL OLVIDO

Donde habite el olvido,
En los vastos jardines sin aurora;
Donde yo sólo sea
Memoria de una piedra sepultada entre ortigas
Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.
Donde mi nombre deje
Al cuerpo que designa en brazos de los siglos,
Donde el deseo no exista.
En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
No esconda como acero
En mi pecho su ala,
Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece
el tormento.

Allí donde termine este afán que exige un dueño
a imagen suya,
Sometiendo a otra vida su vida,
Sin más horizonte que otros ojos frente a frente.
Donde penas y dichas no sean más que nombres,
Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo;
Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,
Disuelto en niebla, ausencia,
Ausencia leve como carne de niño.
Allá, allá lejos;
Donde habite el olvido.

Luis Cernuda , 1933



Pensamiento gráfico en la obra de Alberto Campo Baeza.
 ¿Pensamiento visual o pensamiento gráfico?

Dibujo página anterior. Concurso para la biblioteca de la Universidad de Alicante (1995).

¹ En este sentido, la importancia otorgada a los diagramas en arquitectos como el neoyorquino Peter Eisenman (1999) no deja lugar a dudas respecto de la consideración del dibujo como herramienta de escritura del proyecto, haciéndose eco de teorías de los pensadores franceses de mediados del siglo XX en adelante, en especial Derrida (1997) y Deleuze (1989, 2007). Dicha concepción diagramática de la arquitectura sin duda se puede relacionar también con un origen disciplinar más lejano que surge de los diagramas propuestos por Durand (1981, edición original de 1821) como herramienta de composición arquitectónica, formulados originalmente como estrategia proyectual. Véase, por ejemplo, la publicación monográfica dedicada al tema con contribuciones de arquitectos y teóricos editada por Mark García (2010).

² El texto de Campo Baeza “Entrecerrando mis ojos”, publicado en el Libro de Actas del XVII Congreso Internacional EGA, es elocuente al respecto de esta capacidad germinal de los primeros dibujos para prefigurar el proyecto.

³ Vasari, aparte del célebre texto de “Le vite de più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri”, cuya primera edición data de 1550, fue el responsable de la fundación de la Accademia delle Arti del Disegno en la Florencia de 1563 con Miguel Ángel como el personaje más preminente entre un elenco de treinta y seis artistas.

⁴ Arnheim

⁵ Goodman

⁶ Gombrich

⁷ El texto de Pareyson (Pareyson 1987) es claro al respecto sobre el carácter formativo, o constructivo podríamos decir, de toda labor creativa y la idea de proceso vinculada a ella.

Los procesos de ideación en la arquitectura se han valido tradicionalmente del soporte gráfico, si bien la revolución digital parece haber desplazado, hasta cierto punto, este debate. Tal vez, para las generaciones de arquitectos nativos digitales algunas de estas consideraciones tengan menos vigencia, aunque muchos de los que dominan la herramienta también bosquejan los inicios de proyecto sobre un papel. En todo caso, el rol que algunos arquitectos han otorgado a los diagramas en las últimas décadas en paralelo a la irrupción de las nuevas tecnologías, más que desplazar el protagonismo del dibujo como vehículo del proyecto, ha reavivado el debate en torno al papel del dibujo como herramienta de pensamiento arquitectónico¹.

Para las generaciones anteriores de arquitectos, a las que pertenece Campo Baeza, el dibujo ha sido y es un instrumento insustituible para pensar la arquitectura; para estos arquitectos no es concebible proyectar sin dibujar, sin trazar unos sencillos dibujos, a veces, casi de carácter diagramático que, sin embargo, están preñados del germen del proyecto². Existe un mecanismo íntimo vinculado a la capacidad de imaginar a través del dibujo o, más bien, de la acción misma del dibujar. Un mecanismo que nace de la relación de formatividad o constructividad de este tipo de producción gráfica y que comparten el arquitecto con el pintor y el escultor, quienes a menudo también bosquejan sus balbucientes formas mientras reflexionan y van dando forma a su incipiente obra al inicio del proceso creativo. Esta íntima relación entre el dibujo y las tres *arti del disegno* era ya apuntada por Vasari en su célebre texto³. No es casual que sea a partir del Renacimiento, cuando arquitectos y pintores logren desarrollar con precisión los sistemas de representación –no sólo la perspectiva cónica, también las proyecciones paralelas–, el momento en el que el dibujo –y con él el proyecto– reemplace la práctica de los maestros constructores basada en métodos de repetición de modelos tipológicos fruto de su experiencia constructiva.

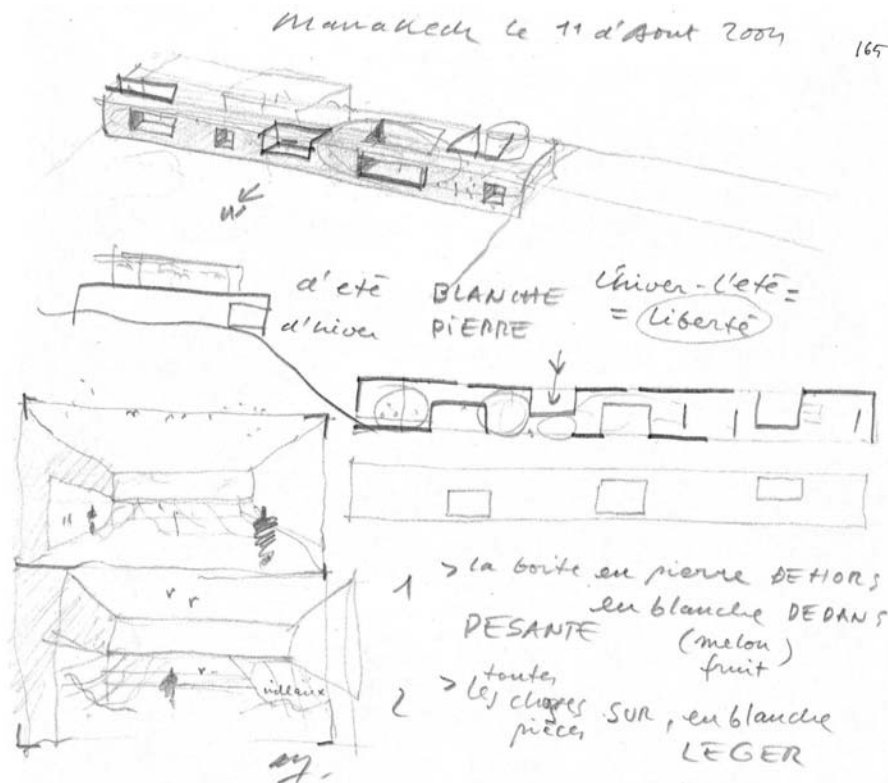
Nos interesa aquí profundizar, pues, sobre los mecanismos específicos de la creatividad gráfica en relación con el diseño arquitectónico, el porqué de dicha relación entre dibujo e ideación arquitectónica. En este sentido cabe contraponer el concepto de “pensamiento gráfico” frente al “pensamiento visual” propuesto por Arnheim, añadiendo un enfoque complementario en el complejo proceso de la creatividad, tal vez para ver con los ojos del diseñador las implicaciones que desde el punto de vista cognitivo tiene el trabajar con lenguajes visuales.

Con anterioridad, las investigaciones en artes visuales se han centrado principalmente en la percepción, la cognición, las relaciones entre la sensación y el pensamiento, la estructura de los sistemas simbólicos, los enfoques iconológicos y los planteamientos estéticos; probablemente porque muchos de los estudiosos que abordan este campo del conocimiento han sido psicólogos⁴, filósofos⁵ o historiadores del arte⁶. El planteamiento que seguimos aquí está, tal vez, más emparentado al concepto de “formatividad” acuñado por Pareyson⁷ y analizado desde el punto de vista del diseñador, sin desatender, no obstante, a los hallaz-

gos derivados del enfoque cognitivo o perceptivo. Es necesario haber proyectado para entender dicho mecanismo; no basta con estudiar los entresijos del lenguaje gráfico como medio de expresión del arquitecto, porque el problema no radica en la expresividad, sino en el mecanismo de ideación gráfica que articula el proceso de diseño y para el que los dibujos sirven tanto de vehículo como de medio. Es a lo que nos referimos con el término pensamiento gráfico. Tal vez las palabras de Cano Lasso⁸ respecto del dibujo y la arquitectura sean elocuentes al respecto: “El dibujo es el lenguaje del arquitecto y su mejor medio de expresión. Como todo lenguaje está ligado al pensamiento y cuando se practica y utiliza asiduamente llega a ser una forma de pensar y un estímulo utilísimo de la imaginación”. El término pensamiento gráfico, en nuestro contexto, fue probablemente acuñado por primera vez de la mano de Paul Laseu⁹ en los siguientes términos: “Pensamiento gráfico es un término que he adoptado para describir el pensamiento apoyado en el dibujo. En arquitectura, este tipo de pensamiento está normalmente asociado a las fases conceptuales del proyecto en las que pensar y dibujar funcionan juntos como desencadenantes de ideas”. Ya en esta primera aproximación aparece la idea de pensar dibujando como parte de la actividad proyectual que caracteriza la labor del arquitecto y en qué modo es en los dibujos germinales en los que dicho pensamiento es encarnado de algún modo.

⁸ (Cano Lasso, 2001, p. 194)

⁹ Laseau (2001). Traducción del texto original del autor. El término, en el contexto del área de conocimiento EGA ya fue introducido por José A. Franco Taboada en 1995 en un artículo para el número 3 de la revista EGA titulado “Pensamiento gráfico: el dibujo en la génesis de la idea arquitectónica”. En él se apuntaba: “Dentro de la arquitectura, el momento que podríamos considerar clave es el de los primeros dibujos que dan forma a la idea arquitectónica. Podríamos decir, con Hegel, que es el momento en que la idea va tomando conciencia de sí.”



Casa Chapoutot, Marrakech. 2004. Croquis iniciales.

¹⁰ Uno de los textos seminales al respecto podemos encontrarlo en Boudon (1993).

La colección de dibujos de Campo Baeza que aparecen en este catálogo entrarían de lleno en lo que se ha dado en llamar dibujo de concepción¹⁰ o de ideación. Los numerosos cuadernos de proyecto a los que se ha tenido acceso y cuya selección constituye la muestra gráfica de esta exposición son una narración fiel, un registro elocuente de las inflexiones, evoluciones e involuciones del proceso de proyecto. Un proceso que no es lineal sino un vertiginoso ir y venir, una búsqueda en pos de la forma arquitectónica que satisfaga las condiciones autoimpuestas por el proyectista que las traza pensando cómo quiere que el proyecto vaya tomando forma, por un lado, y cómo resolver los muchos condicionantes de lugar, tectónica, iluminación, construcción, conectividad, y un largo etcétera, por otro, que incumbe al oficio del arquitecto, acaso el más antiguo del mundo civilizado. Es por medio del dibujo por el que los arquitectos durante siglos y generaciones, entre las que se incluye a la de Campo Baeza, han pensado y siguen pensando la arquitectura.

A este mecanismo del entendimiento que no es argumentativo o que no se apoya en conceptos –como sí lo hace el pensamiento abstracto– es al que nos referimos como pensamiento gráfico. Esta necesidad surge porque la relación de los conceptos y de las propias palabras del lenguaje articulado que se apoyan en ellos con el mundo material es insuficiente. Necesitamos planos para construir un edificio porque la capacidad del dibujo para representar la realidad material es mucho mayor y más precisa que cualquier texto. La razón de esta realidad se debe a la naturaleza proyectiva de los dibujos que establecen una relación biunívoca con la realidad. Existe una correspondencia para cada uno de los puntos en el espacio real –aunque sean de un proyecto imaginado aún por construir– y el espacio representado –en el que se proyectan–, incluso a pesar de la reducción que supone pasar de tres a dos dimensiones. El famoso grabado de Durero¹¹ con una de sus máquinas de dibujar proyectando cada uno de los puntos del laúd –el modelo material– sobre el dibujo –el objeto representado– resulta inequívoco al respecto.

Si se analiza la anatomía del lenguaje gráfico se puede disecar en cuatro polos diferentes¹². Tradicionalmente, los historiadores han coincidido en que dos de ellos han estado constituidos por lo figurativo y lo abstracto, una dualidad entre la que ha pivotado el arte durante miles de años. Uno de los mayores logros de Worringer¹³ fue la negación de que la abstracción del arte primitivo derivase de una cierta incapacidad de representar la realidad tal y como la vemos, sino que fue, sobre todo, una decisión intencional de los artistas. El grado de abstracción depende de la similitud entre el objeto representado con respecto al referente real aunque, en cualquier caso, la abstracción no es un valor absoluto sino que puede implicar una gradación tal y como sostiene Navarro Baldeweg¹⁴. En la figuración, siempre hay una relación de alteridad entre la realidad y una cierta representación de ella¹⁵. Incluso en los procesos abstractivos que parten de la realidad también se produce esta situación relacional; únicamente en lo que podemos denominar como no representación o abstracción pura podemos establecer la completa autonomía entre lo dibujado y la realidad, algo a lo que la los pintores del expresio-

¹¹ Es interesante el texto introductorio de Allen (2009) y sus reflexiones sobre el carácter proyectivo de la representación gráfica.

¹² En el contexto del XIII Congreso Internacional EGA celebrado en Valencia hubo ocasión de abordar esta cuestión en detalle (Marcos 2010).

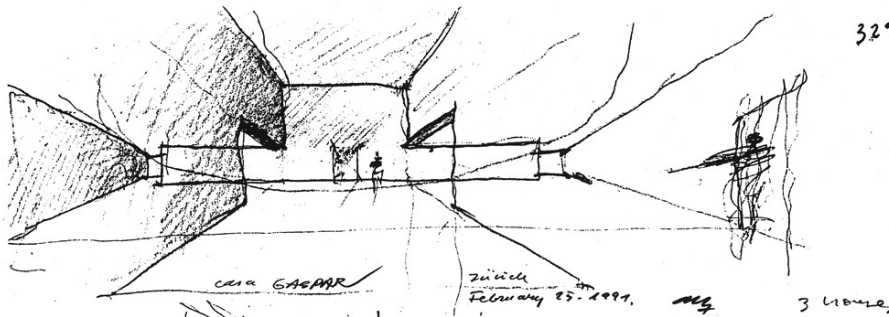
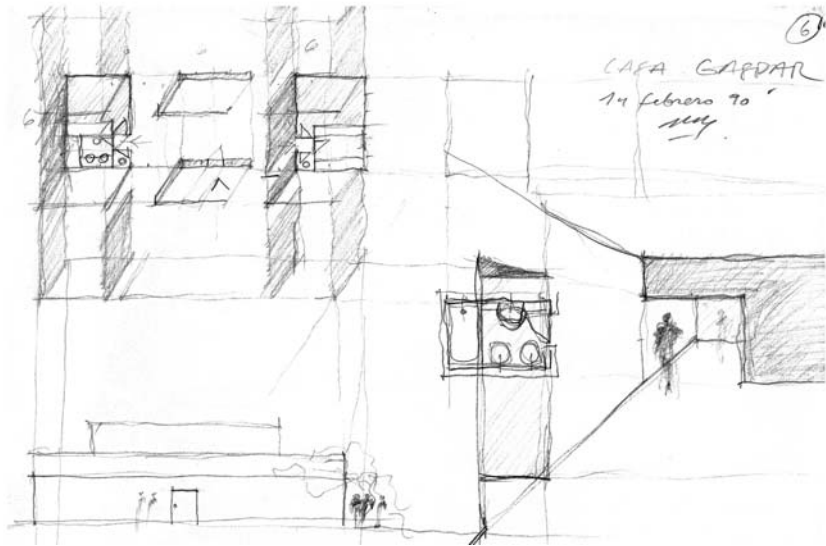
¹³ Traducido al español como *Abstracción y Naturaleza* (1966) [en realidad debería ser *Abstracción y Empatía*] fue publicado inicialmente en 1908.

¹⁴ Ver la entrevista publicada en la revista EGA en 2013.

¹⁵ El magnífico análisis que de las Meninas hace Foucault en su célebre texto *Las palabras y las cosas* (1968), resulta muy elocuente respecto de la relación de alteridad entre la realidad y lo representado.

nismo abstracto o el informalismo dedicaron sus esfuerzos¹⁶.

Sin embargo, hay otros dos polos a considerar en el lenguaje gráfico: la ideación y la representación. Si el arquitecto o el pintor no se refieren a ninguna realidad preexistente, ¿cómo podrían representar algo que no existe fuera de su imaginación o de su actividad creativa? La ideación no puede ser una representación; de hecho, es una prefiguración de lo inexistente, aunque pueda ser tanto figurativa como no representacional. En lo relativo a la arquitectura, estrictamente hablando, los planos y dibujos de ideación no son propiamente una representación sino, más bien, una anticipación primaria de la arquitectura a construir¹⁷. Así, no sólo implican la autoría más íntima del diseñador, considerando el hecho de que constituyen la prefiguración de lo que aún carece de forma¹⁸; la arquitectura construida podría considerarse entonces, respecto de ellos, como su propia representación o, en cierto sentido, su encarnación. En palabras de Juan Borchers¹⁹ la arquitectura no es sino “física hecha carne”.



Casa Gaspar. Cuaderno G1, 1990 y perspectiva fechada un año después.

¹⁶Hace un par de años, en 2016, una estupenda exposición dedicada a ello en la Fundación March lo manifestaba en su título de forma magistral: “Lo nunca visto. De la pintura informalista al fotolibro de postguerra (1945-1965)”.

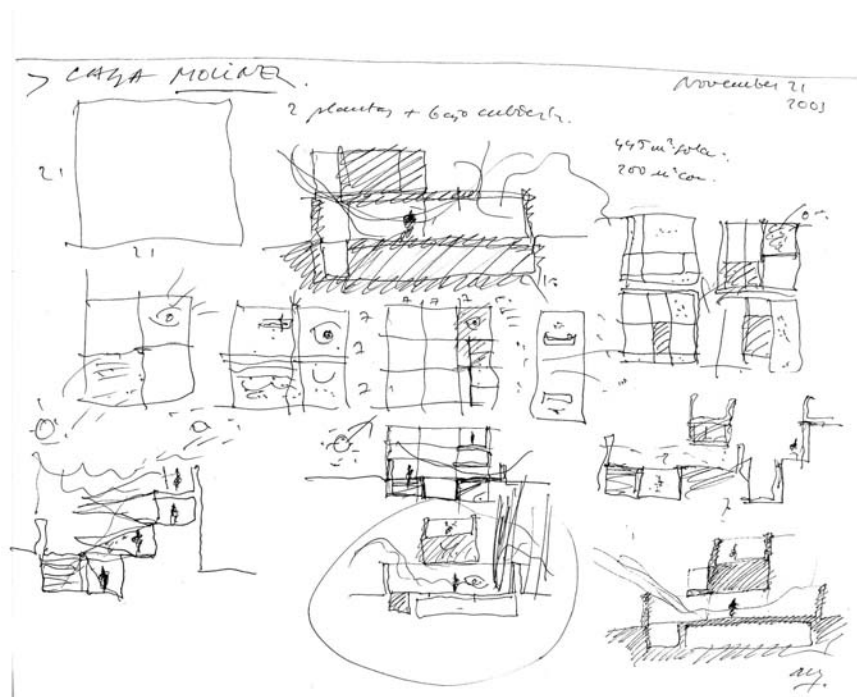
¹⁷ El conocido *Manual de dibujo de la arquitectura* de José Ramón Sierra en el que critica abiertamente esta cuestión de la representación y su vinculación a la tradición de las Bellas Artes que, en su opinión, poco tiene que ver con lo que es propio en la enseñanza y práctica del dibujo de arquitectura tiene como sugerente y polémico subtítulo “*Contra la representación*”. En nuestro ámbito, el tema central del XI Congreso Internacional EGA, planteaba esta cuestión con otro título no menos sugerente: *Dibujar lo que no vemos*.

¹⁸ Seguí (1995) ha escrito con claridad sobre esta condición del dibujo de ideación.

¹⁹ Juan Borchers en *Institución arquitectónica* (p.174).

Los dibujos de Campo Baeza que se muestran en este catálogo constituyen una muestra gráfica, una prueba tangible de lo que este pensamiento gráfico al que nos referimos realmente significa. Si se analiza cualquiera de ellos con detenimiento y se compara con el proyecto ya desarrollado –e incluso con la obra construida– es fácil concluir la capacidad de estos sencillos bosquejos de formas germinales y un tanto difusas de prefigurar y condicionar cómo habrá de ser el proyecto y, con él, la propia obra construida. En ellos está el germen de lo que vendrá después. Es en este sentido en el que decimos que los dibujos de ideación anticipan lo que la obra habrá de ser o, si se prefiere, con la debida atención por parte del arquitecto, los dibujos le “susurran al autor cómo la obra quiere ser hecha”, de acuerdo con la concepción barthiana²⁰.

²⁰ Antonio Miranda (1999) se refiere a ello en su célebre texto.



Casa Moliner. Cuaderno G17, 2003. Bosquejos iniciales.

La cuestión que aquí nos importa es comprender por qué los dibujos tienen esa importancia en todo este proceso al tiempo que reconocer en ellos la más indeleble prueba de la autoría del proyecto. Como el propio Campo Baeza repite en sus clases y en sus textos, la arquitectura es “idea construida” y es precisamente la capacidad que tiene el lenguaje gráfico de sintetizar una idea arquitectónica la que hace de ellos un instrumento insustituible en el proceso de ideación, en la gestación de la arquitectura. Son esos dibujos con los que Campo Baeza en particular y los arquitectos en general concebimos la arquitectura.

Pero, ¿por qué elegir la palabra “pensamiento” en lugar de diseño al referirnos a este proceso? A algunos la idea de pensamiento gráfico les chirría, tal vez porque o bien no han diseñado o, tal vez, por el mismo motivo por el que en su día el término *pensamiento visual* acuñado por Arnheim²¹ también tuvo sus detractores.

El concepto de pensamiento visual acuñado por Arnheim se refiere al papel determinante de la percepción visual como capacidad de orden intelectual que se vincula con los procesos cognitivos y no únicamente con el papel subsidiario y pasivo que la filosofía había otorgado a la percepción como actividad de rango inferior al entendimiento. Sin quitar valor a la contribución y a la influencia que dicho planteamiento ha tenido, nuestro enfoque es otro. Nos referimos aquí al papel del dibujo como instrumento de pensamiento en el proceso de diseño, como vehículo de reflexión e ideación en torno al proyecto. Es decir, el papel activo que entraña el dibujo en la elaboración del propio pensamiento durante del proceso de diseño, un pensamiento que, en lugar de vertebrarse a partir de las palabras y los conceptos como sucede con los razonamientos cuando escribimos o hablamos –cuando pensamos, en suma–, se despliega en forma gráfica, a través del dibujo, y que sin él –o sin el modelado físico y/o virtual– no lograría avanzar en el proceso reflexivo que entraña todo proceso creativo inherente al diseño de lo material.

Esto sucede porque el dibujo es el medio más eficaz de representar la realidad material mientras que el lenguaje articulado es, según creencia extendida, el medio más eficiente para razonar y deducir, al menos cuestiones lógicas. Wittgenstein²² en su *Tractatus* ya establece los límites de nuestro mundo en los límites del propio lenguaje. Las palabras cosifican el mundo dentro de nuestro intelecto y con una sola palabra podemos designar, por ejemplo, todas las sillas posibles –las que vemos y existen, las que existieron y, aún más sorprendentemente, las que están aún por diseñar o construir–. Así, la extraordinaria capacidad del lenguaje articulado para describir y designar el mundo resulta incuestionable: cada significante es capaz de designar una clase de forma aparentemente universal e ilimitada incluso más allá de los límites definidos por la temporalidad.

Sin embargo, la incapacidad de la palabra para describir el mundo material con un mínimo de precisión resulta igualmente palmaria. Nadie, ni el mismísimo Cervantes, sería capaz de competir con un plano –con un dibujo o una imagen– en la capacidad de representar con precisión por medio de su pluma un objeto material. Imaginemos una silla en concreto; Velázquez la habría pintado de tal modo que un carpintero podría construir una réplica de ella con bastante precisión aun cuando las dimensiones de la misma sólo podrían definirse con total exactitud por medio de un plano: el dibujo necesario para definirla por parte del diseñador. Esta es la mayor diferencia entre el lenguaje articulado y el lenguaje gráfico²³. La relación de alteridad entre la realidad y lo designado por medio de ambos lenguajes es completamente diferente.

²¹ Arnheim (op. cit.)

²² Aunque más tarde revisaría este planteamiento y el papel que atribuía al lenguaje identificado casi con el propio pensamiento. Los presocráticos habían identificado en cierto modo el lenguaje con el logos, estableciendo una suerte de equivalencia entre el logos-lenguaje con la estructura inteligible de la realidad. Platón en el Crátilo ya se hacía eco del problema de la arbitrariedad del signo –en boca de Hermógenes– y una cierta correspondencia entre el orden natural de las cosas y los nombres utilizados en el lenguaje defendida por Cratilo. En la Edad Media, con el nominalismo, los nombres acaban siendo sólo palabras –*flatus voci*– sin la pretendida conexión con los conceptos universales (interesante la digresión de Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía* sobre estos temas). Sin embargo, el hecho de que palabras diferentes designen las mismas realidades en diferentes lenguas evidencian la arbitrariedad del signo lingüístico –más allá de disquisiciones filosóficas– de igual manera que la relación entre el lenguaje y la realidad no es una mera especulación sino más bien la constatación empírica del carácter operativo del lenguaje que utilizamos los humanos para designar, describir, narrar, analizar, imaginar y pensar.

²³ Sobre este punto he escrito con anterioridad más detalladamente (Marcos 2009).

La palabra es un signo arbitrariamente asociado por convención a un significado en un plano abstracto y, por lo tanto, es capaz de describir objetos genéricamente e incluso conceptos abstractos con gran precisión. Sin embargo, la palabra es incapaz de representar de forma precisa lo concreto, con todas las especificidades del mundo material, con todos los pequeños recovecos de su forma. Por el contrario, el dibujo, que surge de la figuración, logra hacer esto con mucha más solvencia. El origen mítico de la disciplina gráfica basado en la leyenda de la hija de Dibutades nos recuerda esta capacidad primaria del dibujo como sombra de la realidad, con todas las limitaciones de esta simplificación, pero, a pesar de ello, bastante menores que las de la palabra. Como hemos mencionado con anterioridad, ello se debe a la naturaleza proyectiva de toda figuración, es decir a la relación de analogía entre la realidad y lo dibujado, entre el mundo material y su proyección sobre el plano²⁴.

²⁴ Incluso en las representaciones primitivas de carácter más conceptual las figuras aún estilizadas o conceptualizadas siguen –a pesar de la falta de verosimilitud en las proporciones– estableciendo las relaciones de conectividad entre el todo y las partes –las relaciones topológicas– que determinan las siluetas de figuras que nos resultan por ello reconocibles.

²⁵ Arnheim, R. (op. cit.), pp. 125-126

Da igual que la proyección sea cónica o paralela; eso solamente cambiará la forma de dicha representación y, con ella, la apariencia, hasta cierto punto, de lo representado. Como bien establece Arnheim²⁵, se trata simplemente de dos sistemas de representación gráfica diferentes; no por ello uno es mejor que el otro, simplemente obedecen a relaciones de homología diferentes. El primero de ellos establece una relación mucho más directa con nuestra percepción visual; el segundo evita la introducción de distorsiones perspectivas propias de la visión en escorzo y la convergencia de la proyección en un punto central –el punto de vista–, que caracteriza al primero, al proyectar desde un punto impropio –lo que los orientales llaman “la visión de Dios”–, algo que nosotros sólo atisbamos a ver con los ojos de nuestro entendimiento.

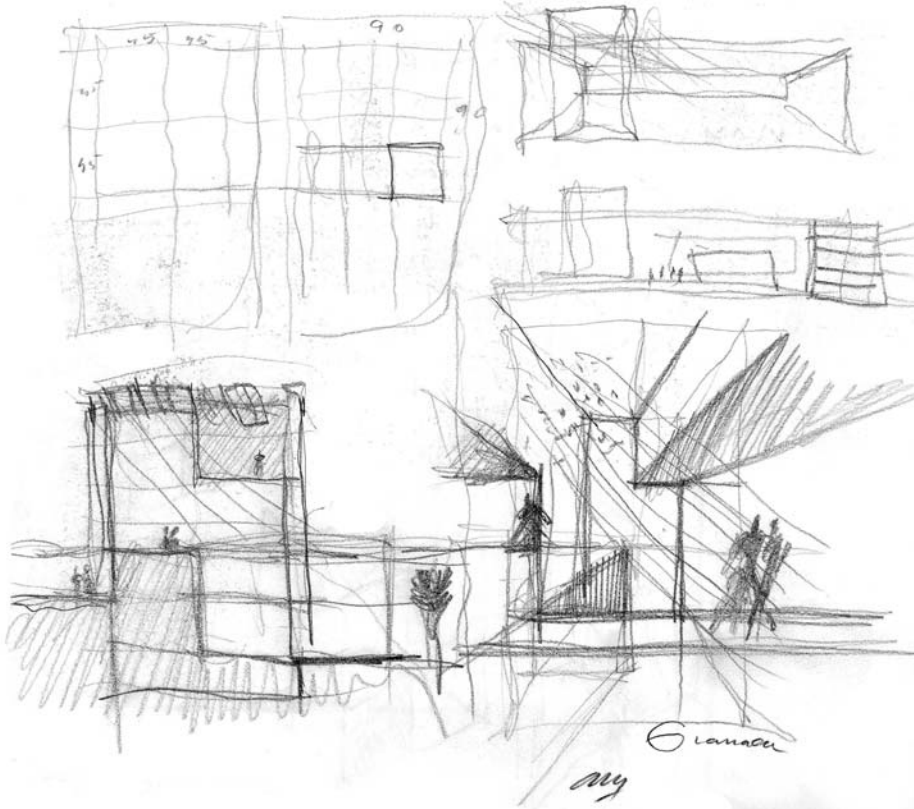
Alberti, cuando establece la distinción entre proyección cónica y proyección paralela aduce que la primera es propia de los pintores mientras la segunda lo es de los arquitectos para que su obra proyectada no sea juzgada “por impresiones visuales, sino reflejada por dimensiones determinadas y racionales”²⁶. Por este motivo arquitectos e ingenieros se han valido durante siglos del lenguaje gráfico para la definición de sus proyectos, dibujos que anticipan las realidades que configuran más que propiamente representar y, por ello también, la prevención de algunos investigadores dentro de nuestro contexto académico a utilizar la palabra representación aplicada al proyecto de arquitectura, no sin falta de razón.

Como podemos ver en este extracto de los dibujos de ideación de los cuadernos de Alberto Campo Baeza, el arquitecto utiliza indistintamente un sistema de proyección u otro para materializar su pensamiento arquitectónico en forma gráfica. Dependiendo de cuál sea la relación que se quiere definir o sobre la que se quiere reflexionar se utilizan sin distinción bosquejos en planta o sección, o alternativamente, sencillas y operativas perspectivas parciales para imaginar relaciones espaciales, entradas de luz y, también, para cerciorarse de cómo un espacio o una volumetría exterior habrán de ser percibidos. Esta distinción entre la geometría euclídea vinculada a la métrica del espacio y la geometría proyectiva concernida

²⁶ Alberti, L.B. (1991[1485] II, Cap. I., p. 95) es bastante agudo en su observación, y, en esto Palladio le sigue en la elaboración de su tratado.

con la transformación continua de las imágenes ya ha sido apuntada por Evans²⁷. Es útil para nosotros porque resulta evidente que la información de la que nos proveen plantas y secciones difiere bastante de la que nos proporcionan las perspectivas –incluso las axonometrías–. Por ello, es un lugar común en la arquitectura, entre los que utilizan el dibujo como vehículo y medio del pensamiento gráfico, el alternar diferentes sistemas de proyección para resolver diferentes problemas y relaciones que se “visualizan” y se “entienden” mejor en unos u otros.

²⁷ Evans insiste en esta distinción que relaciona en parte con los planteamientos del obispo Berkeley y un cierto paralelismo entre la geometría euclídea y la noción háptica del espacio, por un lado, y la geometría proyectiva y la percepción visual del espacio, por otro; lo que resulta de interés en el debate actual de la arquitectura vinculado a la fenomenología (Evans 2000, p. 351-352).



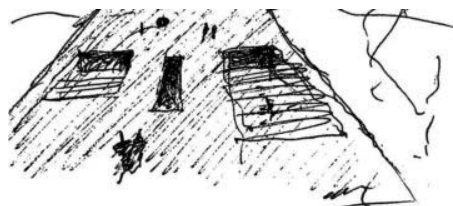
Caja General de Granada. Cuaderno G3, 1992. Bosquejos iniciales.

Es bastante habitual dibujar nudos constructivos, especialmente de perfiles metálicos, en axonometría o en isometría, para visualizar más fácilmente las relaciones de las alas y las almas de los perfiles cuyo dibujo en detalle en vistas diédricas a menudo resulta difícil de descifrar, aunque luego sea necesario dibujarlo de forma precisa para que alguien lo construya. Del mismo modo, a veces una planta o una sección nos dan una información que una perspectiva no sería capaz de mostrar con la misma efectividad. En cambio, una sencilla y rápida perspectiva cónica nos permite visualizar cómo será percibido un espacio y algunas relaciones que en una vista diédrica no somos capaces de entender. En este sentido, conviene no olvidar que el arquitecto cuando balbucea esas geometrías en sus primeros bos-

quejos está pensando en muchas cosas y emplea el sistema de representación adecuado para el problema que tiene que resolver en cada momento. Los dibujos de ideación que uno traza los hace para sí mismo, no para otros. Es haciéndolos cómo pensamos la arquitectura. No podemos desvincular la acción de dibujar y la reflexión que el bosquejo, una vez trazado e incluso durante su ejecución, provoca en su autor: el pensamiento gráfico es la constatación de la dialéctica entre pensar y dibujar, entre concebir y proyectar; en suma, entre el autor y su obra.

Así, resulta revelador observar la consecución de estos dibujos –e incluso nos atreveríamos a añadir, su orden de aparición en los cuadernos de Campo Baeza– que alternan sistemas de representación, vistas parciales o globales, pequeños esquemas para resolver distribuciones que han de “encajarse” en reducidas dimensiones o simplemente deben ordenarse limpiamente, e incluso pequeños detalles constructivos. Por ello, insistimos en que el proceso de proyecto –como cualquier proceso de diseño– se desarrolla gráficamente y los dibujos que surgen de dicho proceso son la constatación de un pensamiento en forma gráfica, una actividad formativa por seguir la estela de Pareyson y aplicarla a nuestro ámbito. Un pensador no podría desarrollar y articular su pensamiento fácilmente ni elaborar de forma compleja sus razonamientos discursivos. Tampoco un escritor podría escribir su obra sin la posibilidad de trabajar sobre el texto, añadiendo, tachando, suprimiendo, subrayando, sustituyendo unas palabras por otras o intercalando frases y pasajes al ir reescribiendo su discurso narrativo durante el proceso de escritura, apoyándose en el lenguaje y en la facultad de desplegar dicho discurso siguiendo su actividad creativa. De modo análogo, tampoco el arquitecto puede fácilmente prescindir de su discurso gráfico. Necesitamos pensar la arquitectura y para ello necesitamos dibujarla para ir dándole forma, “esculpiéndola” sobre el papel. No es concebible imaginar un proyecto completamente definido en la mente de su autor; es por medio del dibujo que los problemas abordados pueden ser resueltos. Y es a través de la mirada sobre lo ya dibujado, atemperada por un juicio crítico, como el proceso de diseño avanza.

Los dibujos que el arquitecto produce tienen la información precisa que necesita para ir desarrollando su proyecto y definiendo progresivamente su propuesta. Estos dibujos, mientras se trazan, también dan información al ser percibidos por quien los hace y ayudan a visualizar los problemas en el complejo sistema de percepción y comprensión de la realidad –incluso aunque ésta, como es el caso, sea aparentemente virtual, es decir, mera arquitectura proyectada–. Fundamentalmente porque si bien la arquitectura que prefiguran es virtual, los dibujos, en cambio, no lo son. Las contribuciones de Arnheim a propósito de la psicología de la Gestalt y el proceso de comprensión-percepción son probablemente algunas de las más significativas y el punto de partida de algunas de las investigaciones realizadas con posterioridad sobre neurociencia. En este sentido, su libro sobre pensamiento visual se convirtió en uno de los textos seminales a este respecto y, ciertamente, supone un desencadenante para este planteamiento acerca del pensamiento gráfico, que, a nuestro entender, lo complementa.



Lowmire - *failland* - October 2010
 Hamburg - Theater
 A RAISIN IN THE SUN!
 (Sidney Poitier).

Van Thilo.
 I continue thinking in the
 priority of a staircase
 of inport

Casa del Infinito, 2010. Perspectiva.

El proceso perceptivo no se agota en el aspecto meramente sensorial; nuestro cerebro procesa toda la información visual y la compara con la imagen mental que atesora en su imaginario –la colección de imágenes que tenemos conformadas a través de nuestra experiencia previa–. Así, el propio Arnheim hace referencia a esta idea de las imágenes mentales en su texto cuando se refiere al modo en que un artista es capaz de dibujar algo de memoria. En ese caso, es evidente que no viendo el referente para poder representarlo por medio del dibujo y siendo capaz, a pesar de ello, de reproducir con gran verosimilitud un objeto que conoce, ello implica que debemos guardar algún tipo de información visual ligada al acto sensorial, unos perceptos que de algún modo quedan almacenados y estructurados en nuestra mente. Ahora bien, conviene recordar lo que añade respecto del papel activo que frente al acto de dibujar el artista delante de su tablero de dibujo es capaz de desarrollar: “a medida que las líneas y colores van apareciendo, al artista le van pareciendo correctas o erradas, y ellas mismas parecen determinar qué debe hacer él con ellas. Algunos aspectos de sus juicios pueden verdaderamente dar la impresión de que dependieran del solo percepto, por ejemplo, los factores formales de equilibrio y buena proporción”²⁸.

Parece evidente que el acto mismo de dibujar de memoria implica la existencia de tales imágenes mentales, más o menos difusas, carentes sin duda del nivel de detalle que sí tiene la materialidad de lo concreto con todos sus pequeños matices formales, pero capaces, a pesar de ello, de permitir al artista acudir a ellas y dibujar –representar– las realidades a las que hacen referencia. Esto tiene una importancia vital en relación con el dibujo de ideación. Nadie crea de la nada, partimos siempre de nuestras experiencias previas y de nuestro imaginario. Por ello, para cualquier labor creativa de calidad resulta indispensable conocer lo que han hecho otros antes enfrentados al mismo problema. Con ello construimos nuestra conciencia de un oficio y aprendemos, por imitación, a hacer lo que otros han

²⁸ Arnheim, R. (op. cit.), p. 109

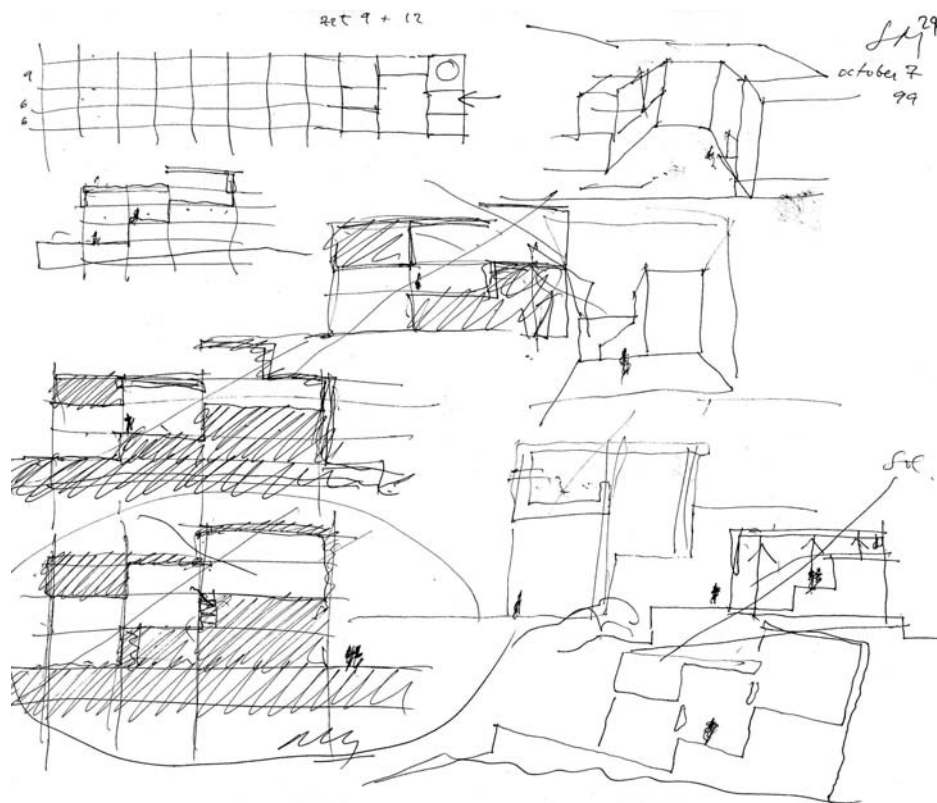
probado antes. Ése y no otro es el fundamento del método académico: la copia del modelo. En arquitectura, por desgracia, el peso de la historia y de los modelos pesó excesivamente durante siglos repitiendo los sintagmas formales a lo largo del tiempo –por ejemplo, la conocida serliana– y lastrando el avance de la disciplina. Sin embargo, ese peso de la historia y los tratados también contribuyeron a asentar la teoría y la práctica de la disciplina. Antes de que Picasso plantease el punto de inflexión más disruptivo en la historia de la pintura con la irrupción del cubismo, él había aprendido a dibujar de forma realista de la mano de su padre y más tarde en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, llegando a copiar fielmente algunos cuadros velazqueños –cuadros a los que él mismo otorgaba gran valor dentro de su producción–. Es necesario conocer lo que han hecho otros para progresar, para cuestionarlo o seguirlo, para matizarlo o enriquecerlo.

Imaginar implica recurrir a nuestro imaginario mental. Proyectar no es sino un acto permanente de voluntad de configurar a partir de anhelos, imágenes mentales y razonamientos en forma gráfica que alumbran la génesis del proyecto. Muchas de las secciones, por citar algunos de los dibujos más recurrentes en la producción gráfica de Alberto Campo Baeza, están claramente emparentadas y permiten ilustrar muchas de las preferencias y obsesiones de su autor. Sus temas de proyecto, sus “ideas construidas” van tomando forma a lo largo de las páginas de sus cuadernos para ir conformando progresivamente lo que el proyecto habrá de ser. Es este proceso que implica un diálogo en forma gráfica entre el yo consciente y el yo intuitivo, entre la razón y la intuición el proceso al que nos referimos como pensamiento gráfico. Cada trazo tiene una intención y los dibujos, que definen formas balbucientes, acaban constituyéndose a través de la labor crítica de quien los traza en el cuaderno de bitácora del proceso proyectual. Pero es la propia actividad de dibujar –conformadora– la que alienta al arquitecto a seguir, la que sugiere el camino. Son esos dibujos los que retroalimentan el proceso creativo; el diseñador los necesita para ir definiendo y aquilatando las formas, dibujos que son percibidos por quien los hace mientras está en ello y cuya formalización acaba configurando y resolviendo el problema planteado. Es la labor crítica de lo que se va dibujando la que genera la tensión necesaria del acto creativo; por ello, los dibujos se repiten, a veces, con pequeñas variaciones que guían el proceso de prueba y error que implica el desarrollo del proyecto.

Otro aspecto relevante que conviene resaltar y que distingue claramente el lenguaje articulado del lenguaje gráfico se refiere al tema de la medida. Los conceptos –como las palabras que los designan– carecen de medidas. Precisamente por la relación de asociación de las palabras con todo lo que designan genéricamente no puede existir una relación mensurable ya que todas las realidades diferentes representadas por una misma palabra tienen –en su materialidad– unas cualidades específicas y concretas que las hacen ser lo que son, entre ellas las medidas. Por ello, la palabra es capaz de agrupar en su significación todas las relaciones que a pesar de su concreción mantienen en común pero, al hacerlo, pierde toda la posibilidad de representar las cualidades específicas que caracte-

rizan a cada una de ellas²⁹. Así, volviendo a nuestro ejemplo anterior, la palabra *silla* no establece un ámbito material de la existencia de las sillas y, por lo tanto, no define ninguna cualidad específica de ninguna silla. Necesitamos un plano para conocer con precisión cuál es la geometría, las dimensiones y la materialidad de la silla (aunque, también tengamos que añadir leyendas –palabras después de todo– para definirla plenamente). Es a esta relación entre las proyecciones paralelas y la realidad que con ellas designamos a la que alaba Alberti al referirse al uso de este tipo de planos en el ámbito de la arquitectura por su capacidad para definir rigurosamente todo lo que es mensurable.

²⁹ A la reunión entre la materia y la forma se refiere Aristóteles con el término *substancia* y es lo que se conoce con la doctrina del hilemorfismo como crítica a la teoría de las Ideas de Platón, que considera a éstas como las únicas verdaderas realidades al margen de la existencia corpórea.



Editorial SM. Cuaderno G10, 1999. Tanteos iniciales en sección; procesos.

En la arquitectura, uno de los conceptos capitales es el de la escala, lo que define las relaciones de tamaño de la propia obra –y de las partes con el todo– así como de aquella insertada en su contexto, el lugar; es decir, de la medida. El propio Campo Baeza dice respecto de la arquitectura: “por encima de las formas con que se nos aparece, es idea que se expresa con esas formas. Es idea materializada con medidas que hacen relación al hombre, centro de la arquitectura”³⁰. En arquitectura, las dimensiones y, por ellas, la escala –dentro del ámbito tridimensional– determinan las relaciones del hombre con la arquitectura –hecha por

³⁰ En 1996 Alberto Campo Baeza dictó un curso de doctorado con el nombre de “La idea construida” que sirvió de pretexto para la publicación homónima del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (Campo Baeza, 1996).

y para él-, y de la propia arquitectura en su contexto, ya sea urbano o no. No es posible proyectar sin tener en cuenta qué relaciones escalares definimos y en qué medida nuestra obra proyectada, una vez construida, deja su impronta en el lugar en el que se erige y que, como añade Manuel Aires Mateus, lo transforma.

Los dibujos de ideación, realizados a mano alzada, carecen del rigor que tienen los planos precisamente porque carecen de medidas precisas. En este sentido, tienen algo en común con las palabras y los conceptos, ya que se desarrollan en un ámbito que a pesar de su materialidad no fija las dimensiones de forma cerrada. El grado de apertura que tienen los croquis y los primeros bosquejos es debido a una cierta indefinición formal y es lo que hace de ellos instrumentos útiles del pensamiento gráfico. En ellos lo que prevalece son las relaciones más que las medidas; en cierto modo, podríamos hablar de la topología que definen por encima de su geometría. Eso es lo que los distingue de los planos –que sólo podemos trazar cuando tenemos claro las dimensiones precisas que esas formas deben tener-. A pesar de ello, podemos ver en muchos de ellos el interés por la medida, por la modulación –una medida en base a un orden establecido–.

Así, si observamos muchos de los dibujos de ideación de los cuadernos de Campo Baeza podemos encontrar dibujos en los que aparecen referencias a medidas concretas, ya sean de modulación, de dimensiones concretas de partes de una distribución o incluso medidas de obras ya construidas por otros que se anotan para tener presentes como referentes en la propia obra proyectada por el efecto que su percepción una vez materializada la arquitectura producen sobre nosotros. En el croquis que se muestra a continuación de la Caja General de Granada, por ejemplo, se puede leer la anotación del diámetro del pilar (y posiblemente la luz del vano) del aeropuerto de Barcelona, probablemente una referencia escalar directa para su propio proyecto.

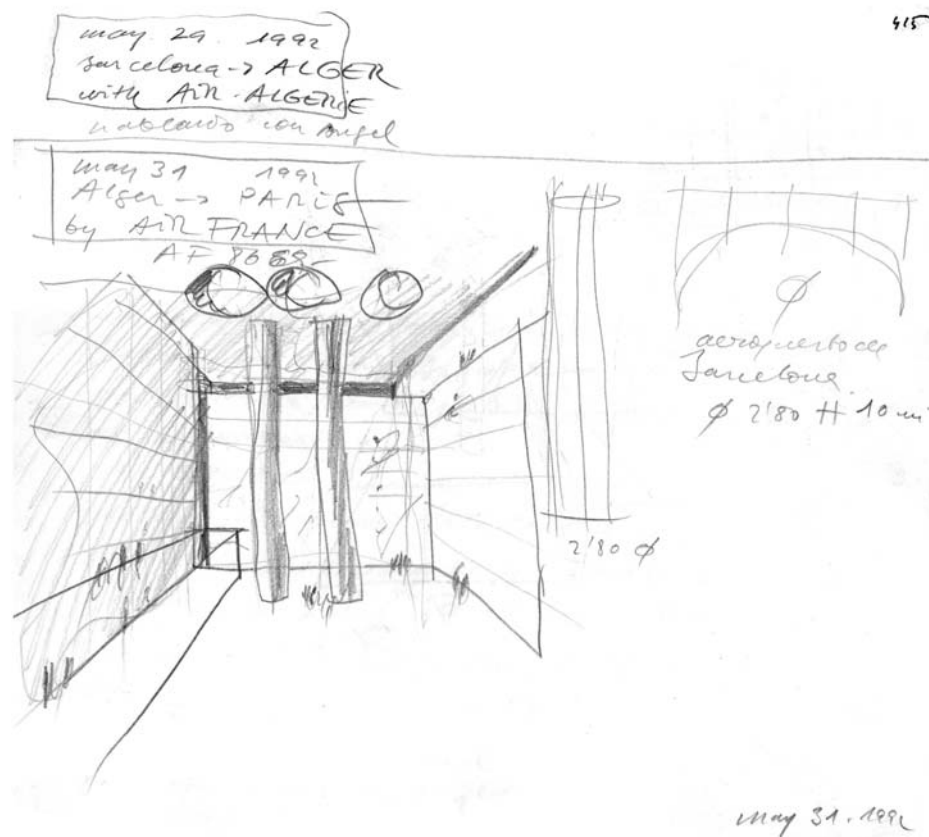
Así, un arquitecto puede dibujar para diseñar –o bien elaborar maquetas o modelos digitales–; sin embargo, su autoría directa sólo se puede acreditar con respecto al proyecto, no a la propia arquitectura construida, ni tan siquiera a los dibujos elaborados de forma impersonal por medios digitales por algún colaborador.

Para Boullée³¹ la arquitectura es, antes que la obra construida, la concepción que de ella anticipa el arquitecto en su proyecto. Algunos arquitectos de la tendencia, encabezados por Rossi, equiparaban dibujo y construcción con arquitectura. Eisenman, por ejemplo, es un claro defensor del dibujo y el proyecto como obra autónoma y prevalente respecto de la construcción. Es un tema que otros han abordado en diversas ocasiones, el tema de la representación de la arquitectura y la propia naturaleza de ésta. Tal vez Moneo se haya decantado sobre él de forma salomónica aunque matizando que “la construcción es la piedra de toque de toda arquitectura”³². Resulta, sin duda, un debate apasionante que, sin embargo, no puede encontrar un desarrollo en estas páginas. En cualquier caso, con la irrupción de las tecnologías digitales, es una cuestión especialmente relevante, ya que

³¹ La conocida definición de arquitectura de Boullée es elocuente al respecto: “¿Qué es la arquitectura? ¿La definiré, como Vitruvio, 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. Nuestros primeros padres sólo construyeron sus cabañas tras haber concebido su imagen. Esta producción del espíritu, esta creación 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” (Boullée 1972, p.63).

³² Estas y otras cuestiones son abordadas por Moneo en el prefacio para la obra de Evans, Traducciones, publicada por Pretextos en español (Moneo 2005, p.13).

únicamente los bosquejos realizados por el arquitecto pueden atestiguar la autoría del diseño; algo que los archivos digitales –por su fácil edición y la posibilidad de trabajar sobre ellos por parte de diferentes personas– hacen que el rastro del autor –la huella gráfica de los dibujos de concepción– quede diluida en un archivo virtual que poco puede decirnos respecto de quien trabajó en él.

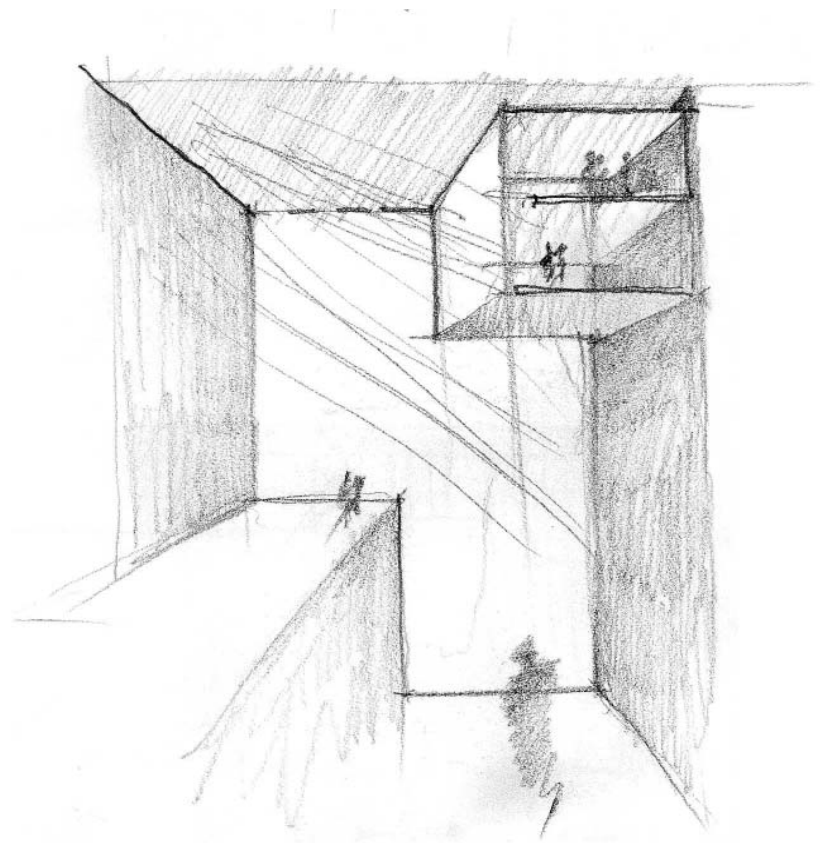


Caja General de Granada. Cuaderno G3, 1992. Croquis perspectiva interior.

En este sentido, el papel decisivo que el dibujo ha desempeñado a partir del Renacimiento en el ámbito de la arquitectura queda muy bien ilustrado por el concepto que Evans ha acuñado al respecto. Evans³³ (1997) ha mostrado con agudeza el papel de los dibujos arquitectónicos traducidos a arquitectura construida, poniendo de manifiesto la significativa importancia de los dibujos como herramienta de diseño, irremplazable en determinadas épocas. Su estudio sobre la geometría de la cúpula central, la estereotomía y el despiece del pavimento de la Capilla Real de Anet proyectada por Philibert de l'Orme no dejan lugar a dudas sobre el papel determinante del dibujo y las proyecciones en la consecución de una obra compleja, un resultado coordinado que sin el dominio de dichas herramientas gráficas y el procedimiento proyectivo no habría podido llevarse a cabo.

³³ Robin Evans ha sido, sin duda, uno de los investigadores más importantes de nuestra área de conocimiento; su muerte precoz supuso una pérdida irreparable para el avance de investigaciones de gran relevancia para nuestro ámbito científico, aunque dos libros publicados (1997, 2000) dejan entrever la calidad y el alcance de las mismas.

Esta idea de traducción del dibujo en la arquitectura construida es una metáfora no por bella y sugerente menos precisa. En efecto, la arquitectura materializada en la construcción no deja de ser una réplica del proyecto al igual que la partitura del compositor lo es para el intérprete. Es evidente que hay una codificación y una notación en el lenguaje gráfico de la arquitectura, como sostiene Goodman, que permite a terceros ejecutar la obra. Sin embargo, igual que en el proceso de interpretación de la partitura el intérprete hace suya la obra compuesta por otro trascendiendo a la mera notación –que, aunque determina la mayor parte de la música, no puede sustituirla completamente–, la música no puede ser interpretada con la misma efectividad por un robot –el mecanicismo de las pianolas es elocuente al respecto–. Del mismo modo, el lenguaje codificado del proyecto que incluye la información analógica de las proyecciones y la información discreta de las anotaciones no puede reemplazar completamente la dirección de obra.



Sede Caja Granada G3-408 1991-93. Croquis espacio interior.

La exactitud de los planos que ya definen con nitidez suficiente la arquitectura como para que otros puedan construirla contrastan con los dibujos germinales

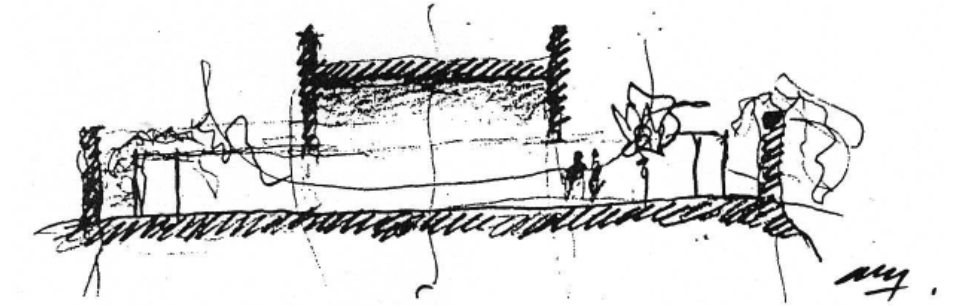
del proyecto los cuales, sin embargo, prefiguran de modo más claro lo que la arquitectura habrá de ser desde los estadios iniciales del proyecto. Mientras los planos anticipan con precisión un diseño arquitectónico que habrá de ser construido, los dibujos de ideación prefiguran la arquitectura imaginada con un mayor grado de apertura. Esta dualidad entre representación y anticipación es particularmente característica del diseño arquitectónico, ya que todos los dibujos producidos por los arquitectos son en realidad un registro gráfico de sus reflexiones durante el proceso de diseño. Goodman y Bafna³⁴ se han referido, respectivamente, a esta dualidad que caracteriza a los dibujos entendidos como notación, o bien, dibujos de tipo imaginativo, que serían más los dibujos propios de la etapa de ideación, algo más indefinidos, ambiguos al tiempo que sugerentes. Lo sorprendente es la paradoja a la que se refiere Bafna en su texto acerca de la precisión de los dibujos y lo que son capaces de comunicar: “Cuanto menos claros son los dibujos desde un punto de vista geométrico, más expresivos resultan de algún modo”. Este tipo de dibujos germinales poseen una mayor capacidad de evocación que la de los planos de un proyecto ya terminado. En realidad, porque quien los traza no da por cerrados muchos aspectos y por ello, tienen en sí mismos, una cierta dosis de ambigüedad en la significación vinculada al grado de apertura que entrañan.

Por ello, el papel de los dibujos –y de las imágenes, en general– no se refiere únicamente al proceso perceptivo, de fuera hacia dentro, de los estímulos exteriores a nuestro cerebro encarnado en el pensamiento visual; eso es sólo una parte del papel que juegan las imágenes en el proceso de percepción visual en nuestro entendimiento. Lo que entendemos que es propiamente hablando el pensamiento gráfico es lo que se produce cuando un diseñador o un arquitecto dibujan para materializar su imaginación durante el proceso creativo, de dentro hacia fuera, para dar a luz lo que aún no existe fuera de ella. A eso denominamos pensamiento gráfico y es sobre lo que se pretende reflexionar a propósito de esta exposición con dibujos de concepción de Alberto Campo Baeza: los mecanismos de creatividad gráfica que son característicos al ámbito de la arquitectura –también al de las artes plásticas–, y, tal vez por ello, la razón por la que en algunos periodos de la historia había un hermanamiento de todas ellas: todas se han servido de una u otra forma del dibujo como vehículo para materializar la imaginación, para vertebrar el proceso de configuración de la forma que atañe a la pintura, la escultura o a la propia arquitectura.

Es por ello interesante, y a ello invitamos al lector de estas páginas o al visitante de la exposición, a observar la sucesión de dibujos y bosquejos que se suceden en los cuadernos de Campo Baeza y que encarnan el proceso de pensamiento gráfico vinculado al proyecto. Y a tratar de escudriñar en qué modo el arquitecto trata de resolver un problema a una escala o a otra dependiendo de la naturaleza del mismo. O cómo interesa resolver –y pensar– en sección para establecer las relaciones espaciales, iluminar un espacio o conectar ya sea visualmente o físicamente estancias cuyos usos lo permiten. Muchos de sus temas recurrentes encuentran su materialización en los dibujos que sirven para pensar su arquitec-

³⁴ Goodman ha dedicado buena parte de sus investigaciones a los sistemas simbólicos y al papel de estos en la producción artística (1968) entre los que dedica un capítulo específico al dibujo de arquitectura. El artículo de Bafna (2008) al que hacemos referencia está centrado en el papel del dibujo de arquitectura y en los aspectos que contrastan entre el dibujo notativo –de acuerdo con la nomenclatura de Goodman– y el dibujo creativo.

tura, tal y como podemos verlo en la sucesión de dibujos que ilustran algunas estrategias de proyecto a las que hemos denominado en los textos que acompañan el catálogo “categorías” y que son la prueba palpable de cómo dichas categorías trascienden épocas de su producción, programas o escalas.



Casa Gaspar. Zahora (Cádiz) 1990.

REFERENCIAS

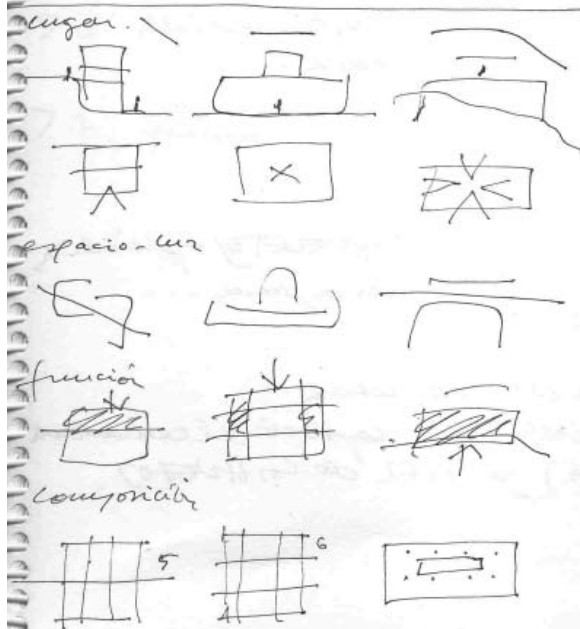
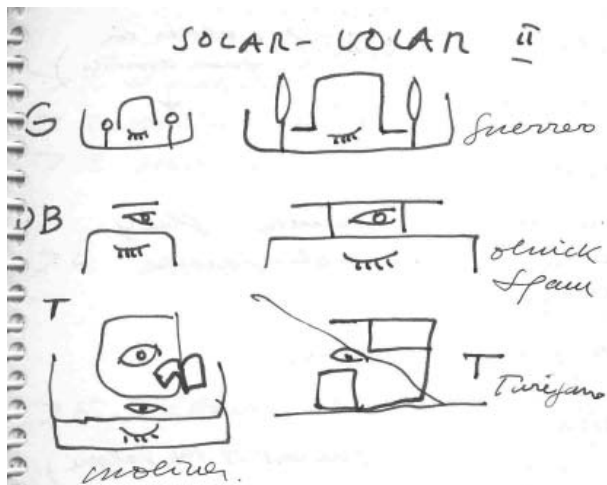
- Alberti, L.B. 1991. *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal.
- Allen, S. 2009. *Practice. Architecture, Technique+Representation*. New York: Routledge.
- Arnheim, R., 1954, *La forma visual de la arquitectura*, Ed. G.Gili, Barcelona, 2005.
- Arnheim, R., 1969. *Visual Thinking*, Ed. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Bafna, S., 2008, "How architectural drawings work-and what that implies for the role of representation in architecture". *The Journal of Architecture*, vol.13, nº5, pp: 535-564.
- Boudon, P., Pousin, F. 1993. *El dibujo en la concepción arquitectónica* (Tit. Orig. Figures de la conception architecturale, 1988). Méjico D.F.: Ed. Limusa.
- Campo Baeza, A. 1996. *La idea construida. La arquitectura a la luz de las palabras*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Deleuze, G., 1994, *Difference and Repetition* (Tit. Orig. Différence et répétition, 1968), Columbia University Press, New York.
- Derrida, J. y Eisenman, P. Chora. 1997. *L Works*. Nueva York: Monacelli Press.
- Eisenman, P. 1999, *Diagram Diaries*. Ed. Universe (Rizzoli), New York.
- Evans, R. 2000. *The Projective Cast. Architecture and Its Three geometries* (1ª ed.). Cambridge, Massachusetts, EE.UU: The MIT Press.
- Evans, R. 1997. *Translations from Drawings to Buildings*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Foucault, M. 1968. *Las palabras y las cosas* (Tit. Orig. Les mots et les choses, une archeologie des

- sciences humaines, 1966), Ed. Siglo XXI, Madrid.
- Franco taboada, J.A. 1995. "Pensamiento gráfico: el dibujo en la génesis de la idea arquitectónica", *Revista EGA*, 3, pp. 7-14.
- García, M. (ed.). 2010. *The Diagrams of architecture*. Chichester: Wiley.
- Goodman, N. 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Madec, P. 1997, *Boullée*. Madrid: Akal.
- Marcos, C.L. 2010. *Anatomía del pensamiento gráfico. Figuración, abstracción, representación e idea-ción*. Actas XIII Congreso Internacional EGA. Valencia.
- Marcos, C.L. "Lo concreto, lo genérico y lo abstracto. Las tres fases del lenguaje gráfico" (*Revista EGE*, nº 6, 2009 –pp. 80-84).
- Miranda, Antonio. 1999. *Ni robot ni bufón: manual para la crítica de arquitectura*. Valencia: Cátedra.
- Moneo Vallés, R., 2005, "Prefacio" en Robin Evans. *Traducciones*. Valencia: Pre-Textos; pp:11-16.
- Pareyson, L., *Conversaciones de Estética*, Ed. Antonio Machado (Visor, Colecc. La balsa de la medusa), Madrid, 1987, pp. 130-131, (Tit. Orig. *Conversazioni di Estetica*, Ed. Mursia, Milán, 1966).
- Seguí, J., 1995, –"Para una poética del dibujo" en *Dibujar, Proyectar I*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, E.T.S.A.M.
- Sierra, J. R., 1997. *Manual de dibujo de la Arquitectura. Contra la representación*. Sevilla: Ed. Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción.
- Worringer, W. 1966. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.

EL SILENCIO

Así como del fondo de la música
brota una nota
que mientras vibra crece y se adelgaza
hasta que en otra música enmudece,
brota del fondo del silencio
otro silencio, aguda torre, espada,
y sube y crece y nos suspende
y mientras sube caen
recuerdos, esperanzas,
las pequeñas mentiras y las grandes,
y queremos gritar y en la garganta
se desvanece el grito:
desembocamos al silencio
en donde los silencios enmudecen.

Octavio Paz



15

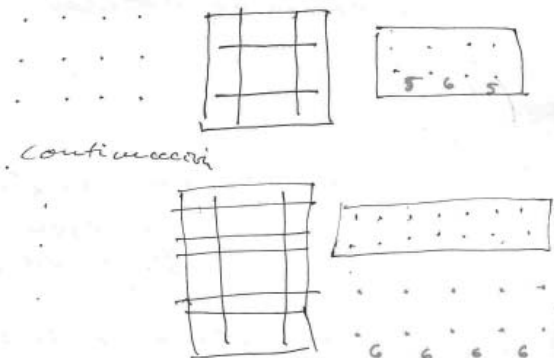
La geografía se enfrenta a la forma del paisaje modelado por la naturaleza.

La Arquitectura se enfrenta a la forma el espacio y la luz, modelados por el hombre.

Mariano

- Hacer un finión GENERAL.
- 1) en relación del título (SOLAR-VOLAR)
 - 2) x que la Casa.
 - 3) volar [La COMETA] DANTE
 - 4) soñar [en un franco del aire.....] → PAUSDUR..

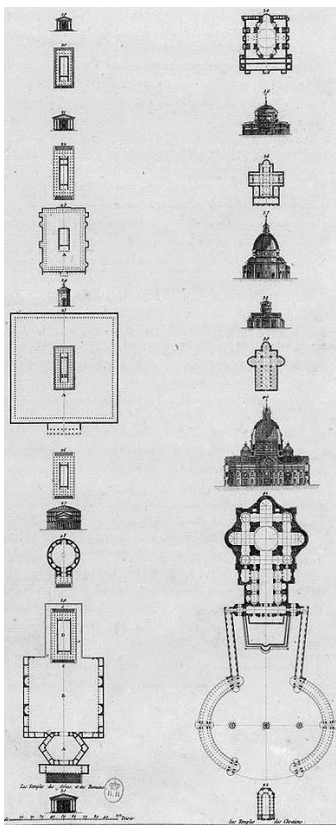
F) terminar con MI CASA EN VERANO...
estructura



Dibujo página anterior. Cuaderno G19-15.
Material para clase.

¹ Aportaciones que sin duda tuvieron su influencia en la famosa teoría de la evolución de las especies de Darwin (*On the Origin of Species*, 1859) un siglo después y que, al sistematizar una ordenación en base a unos criterios, de algún modo contribuían a anticipar la teoría del zoólogo británico o sugerían una taxis intrínseca a la propia naturaleza. Ernst Haeckel acabaría por establecer el árbol genealógico de la especie humana en 1874, tres lustros después.

38



Fragmento de una lámina en la que se comparan a la misma escala una serie de templos históricos en *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* de Le Roy (1758).

² Madrazo (1994, p.13).

En un catálogo de una exposición puede sorprender la existencia de otros textos más allá del texto introductorio de rigor referido al contenido de la propia exposición. Como quiera que los textos que hemos incluido aquí abordan diferentes cuestiones que se derivan del análisis la propia obra arquitectónica que se expone –fundamentalmente ilustrada por medio de los dibujos que la han alumbrado–, nos pareció interesante establecer una taxonomía conceptual que permitiera agrupar a partir de unos criterios el material a exponer y, que al mismo tiempo, tuviera una justificación de tipo teórico que sirviera de hilo conductor a la propia exposición. Después de todo, toda exposición implica una catalogación, una clasificación y, a partir de ellas, el establecimiento de un orden que defina cómo habrán de ser expuestas las obras que constituyen el objeto de dicha exposición.

Así, empezamos a zambullirnos en la enorme cantidad de dibujos de concepción que Campo Baeza ha bosquejado a lo largo de los años para pensar su arquitectura –un legado gráfico que guarda celosamente entre su colección de cuadernos de proyectos–, y empezamos a establecer dicha clasificación. Es la selección de estos dibujos lo que constituye la muestra principal de lo que se expone en distintos formatos. El apoyo de las diversas publicaciones que sobre su obra se han ido haciendo y de los textos escritos por el propio autor a propósito de la arquitectura contribuyó a afinar la clasificación, que fue evolucionando y que, de haber contado con más tiempo, seguramente se hubiera podido refinar más. Tal vez un objetivo pendiente para una investigación más reposada en un contexto menos apremiante que la organización en paralelo del Congreso Internacional EGA 2018 –dentro del que se enmarca esta iniciativa– y del propio diseño y montaje de la exposición.

La idea de clasificar para conocer se suele relacionar con el espíritu enciclopédico de la Ilustración, especialmente vinculado al mundo de la zoología y de la botánica, con aportaciones decisivas como las del *Species Plantarum* (1753) de Linnaeu o la *Historie Naturelle* (1749) del conde Buffon¹. Esta obsesión por el conocimiento del mundo y de las realidades que lo constituyen en la época de la Ilustración no quedó circunscrita a la esfera del mundo natural sino que fue extrapolada a otras disciplinas y ámbitos de conocimiento como la arquitectura. Como ha señalado Madrazo², ejemplos también notables en nuestra disciplina podemos encontrarlos en *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* de Julien-David Leroy (1758) o en el *Recueil* de Durand (1799). En ambas publicaciones aparecen tablas clasificatorias de edificios de acuerdo con algún tipo de criterio; Durand, por ejemplo, los agrupa con criterios cronológicos o en relación con la función que desempeñan.

Conviene aquí hacer un inciso a propósito del papel que el dibujo ha desempeñado en todas estas clasificaciones. Tanto los libros de botánica como de zoología se servían de los dibujos con gran profusión para describir, analizar y entender las estructuras y las relaciones que dentro de su ámbito de conocimiento se podían deducir de la representación detallada de las diferentes especies, disecciones

de animales o los esqueletos de los mismos. Es evidente que en el caso de la arquitectura el dibujo era tan importante o más si cabe, como así lo demuestra la proliferación de tratados renacentistas con ilustraciones desde la invención de la imprenta y el desarrollo de las técnicas de impresión, lo que contribuyó enormemente a la difusión de un canon de la arquitectura clásica a partir de las versiones del Vitruvio o, para ser más precisos, de distintos cánones en función de los dibujos que iluminaban los textos³. La diferencia entre los tratados renacentistas ilustrados y las publicaciones enciclopedistas de Le Roy y Durand radicaba precisamente en ese afán clasificatorio. En efecto, aunque algunos tratados como el de Palladio incluían algunas ilustraciones de levantamientos de arquitecturas pretéritas (la mayoría de los dibujos ilustran su propia obra) y estaba estructurado por tipos de edificios en atención a su utilidad, en los libros publicados por Le Roy y Durand aparecían láminas con tablas en las que dicha clasificación se podía ver de un solo golpe de vista. Y lo que es más importante: esas tablas con diferentes plantas de edificios facilitaba su comparación y, a partir del método inductivo, permitía inferir cualidades generales que facilitaban agruparlas según un criterio común⁴.

Durand iría un paso más allá en su afán por lograr un estatus científico para la arquitectura similar al alcanzado en otras ramas del conocimiento ilustrado en su *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* (1819), planteando una sintaxis para la arquitectura a partir del uso de diagramas como método de composición proyectual contribuyendo con ello a desarrollar la idea de tipo arquitectónico más allá de las limitaciones de la definición de Quatremère de Quincy⁵, pero esto será objeto de otro capítulo en este libro por lo que conviene dejarlo aquí.

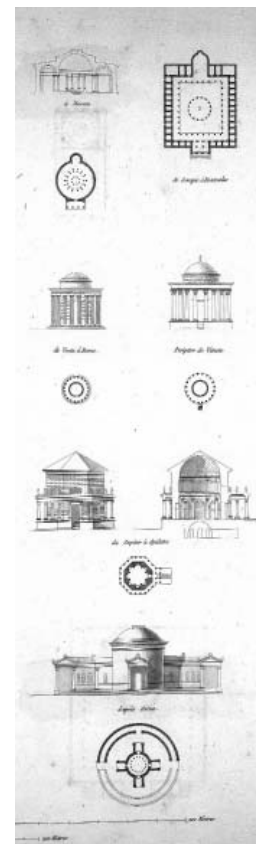
Lo que nos interesa dejar claro, sin embargo, son las referencias más directas en el modo de proceder para elaborar la clasificación que hemos seguido para esta exposición. El método clasificatorio para esta aproximación taxonómica planteado aquí está inspirado indirectamente en dos trabajos similares de arquitectos que han analizado y mostrado su propia obra siguiendo un procedimiento análogo; nos referimos a Peter Eisenman y Alejandro Zaera Polo (FOA).

El primero publicó en 1999 sus *Diagram Diaries*⁶ en los que analiza su propia obra al hilo de esta aproximación diagramática iniciada por Durand y más tarde empleada por Wittkower y Collin Rowe para en análisis y la crítica arquitectónica⁷. A modo de resumen de las estrategias proyectuales utilizadas en su obra, Eisenman añade al final del libro una tabla en la que su obra aparece analizada cronológicamente a partir de dichas estrategias, que son transversales a su producción y que, en función del proyecto, van cambiando y, a veces, superponiéndose: un proyecto puede surgir a partir de varias complementarias.

En 2004 FOA celebró una exposición en Londres bajo el sugerente título *Foreign Office Architects: Breeding Architecture* que evidenciaba la analogía con las cla-

³ (Marcos, Martínez-Medina, 2018).

⁴ Ver lámina en la otra página de Le Roy. Al incluir plantas de una selección de templos de distintas épocas dibujadas a la misma escala, permitía deducir cuestiones por el método comparativo y resultaba especialmente útil para el estudio de la arquitectura.

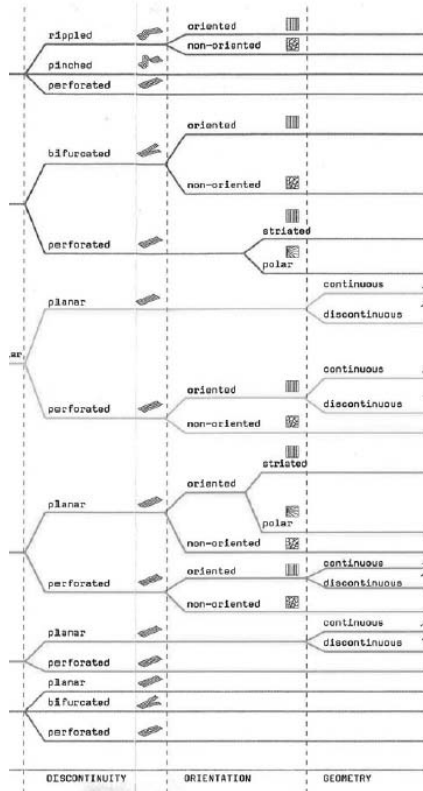


Fragmento de una lámina del *Recueil* de Durand con una selección de templos de planta circular.

⁵ (Vidler, 1977, p.95).

⁶ Eisenman, P. (1999).

⁷ Una aproximación gráfica que el propio Eisenman emplearía con profusión en su tesis doctoral dirigida por Colin Rowe en Cambridge (Eisenman, 2006). La tesis se defendió en 1963 pero su publicación facsímil es de 2006.



⁸ Zaera Polo, A. Moussavi, F. (2004). En la imagen se puede ver un pequeño fragmento del árbol filogenético de acuerdo con la taxonomía compositiva propuesta por FOA para el análisis, la clasificación y la continuidad de ciertas estrategias proyectuales que se desarrollan en forma arbórea a lo largo de su producción.

sificaciones filogenéticas de Linneau o Buffon y la propia taxonomía con la que mostraban su obra de los años precedentes. De modo análogo a la tabla que proponía Eisenman para la clasificación de su propia producción, FOA también seguía un criterio clasificatorio que obedecía a la estructura formal que inspiraba sus proyectos tal y como mostraba el árbol genealógico que aparecía en la publicación⁸ con un título en consonancia con dicho planteamiento, *Phylogenesis*. Los proyectos así ordenados parecían compartir linajes formales que se ramificaban de forma considerable siguiendo la estructura de árbol empleada en la taxonomía universal de la zoología, superando incluso los ocho niveles de complejidad que describen con precisión el parentesco y la raíz común de todas las especies. A diferencia de la tabla de Eisenman, cuyas estrategias proyectuales no guardan aparentemente ninguna relación entre sí, en el caso del árbol filogenético de FOA las especies aparecían representadas esquemáticamente y además, se añadían en otra tabla unos pequeños diagramas en axonometría de sus proyectos coloreados según la rama del árbol al que se adscribían.

Tratando de aunar este modo de presentar la información que emplean Eisenman y FOA nosotros aquí también planteamos una taxonomía que sirve para analizar y mostrar la obra de Alberto Campo Baeza a lo largo de sus más de cuatro décadas de producción arquitectónica.

Para abordar la clasificación empezamos por hacer dos listas, una con sustantivos y otra con adjetivos que pudieran servir como desencadenante para el análisis y para descubrir las relaciones. A todos ellos se les añadió una o varias capas de información vinculadas con la tríada vitruviana o con las implicaciones disciplinares que dichas etiquetas planteaban:

Firmitas. Estructura, construcción, estabilidad, estática, escala

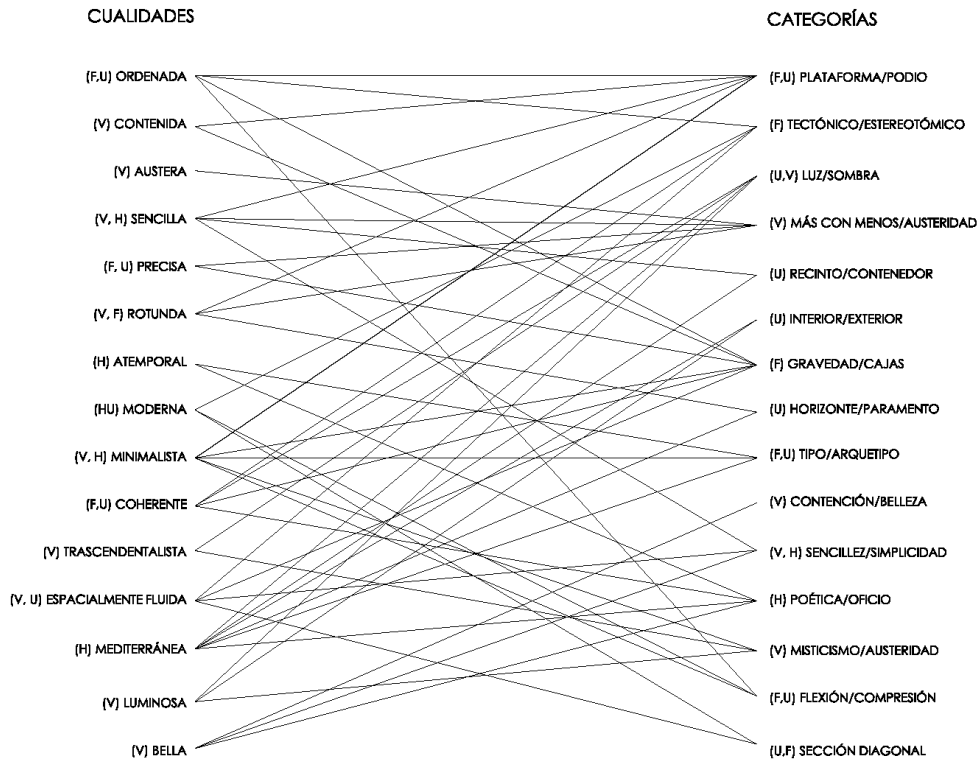
Utilitas. Utilidad, necesidad, función, escala

Venustas. Belleza, poética, estética, proporción

Historia. Disciplina, oficio, (pasado, presente y futuro)

El diagrama que se muestra a continuación refleja el estado inicial de la investigación y nos ha parecido apropiado mostrarlo como antecedente del proceso y como punto de partida conceptual para la propia taxonomía. Aunque el formato elegido es el de una tabla ordenada en las diez categorías en las que proponemos cada una de las familias, géneros y especies a los que, a nuestro criterio, obedecen los proyectos de Campo Baeza, hemos añadido una representación icónica de dichas especies. La lectura de la tabla con este grafismo permite establecer relaciones interesantes transversales a la cronología, la tipología o el programa de su producción. Este es, pues, el sentido de la taxonomía que proponemos en las páginas siguientes y que sirve de cuaderno de bitácora para entender el orden que subyace en el criterio expositivo elegido.

TAXONOMÍA CONCEPTUAL



REFERENCIAS

- Eisenman, P., 1999. *Diagram Diaries*, New York: Ed. Universe (Rizzoli).
- Eisenman, P., 1963. *The formal basis of modern architecture*. Baden: Lars Müller, cop.
- Madrazo, L. 1994. "Durand and the Science of Architecture", *Journal of Architectural Education*, 48(1), Sept., pp.12-24.
- Marcos, C. L., Martínez Medina, A. 2018. "La difusión de la teoría de la arquitectura a través del dibujo: Piranesi y el cambio de la autoridad del lenguaje a la cultura de la imagen". En *De trazos, huellas e improntas. Arquitectura, ideación, representación y difusión*. Vol. II, pp. 853-862.
- Vidler, A., 1977. "The Idea of Type. The Transformation of the Academic Ideal.1750-1830", *Oppositions* 8.
- Zaera-Polo, A., Moussavi, Farshid., 2004. *Phylogenesis: foa's ark en Phylogenesis: foa's ark foreign office architects*, Actar, Barcelona.

		1970								1980								1990																				
		71	73	74	74	74	74	75	76	76	76	78	80	82	82	82	82	84	85	85	88	89	90	90	91	91	92	92	92									
		P.F.C. SANTANDER	PARADOR CUENCA	C.F.P. VITORIA	C.F.P. PAMPLONA	CASA G ^o DEL VALLE	CASA FOMINAYA	C.F.P. SALAMANCA	U. LABORAL ALMERÍA	CASA BALSEIRO	OFICINAS COAS SEVILLA	PLAZA ALMERÍA	AYUNTAMIENTO FENE	GIM ETSAM	GUARDERÍA ASPE	GUARDERÍA ONIL	GUARDERÍA CREVILLENTE	C. PREESC. S. S. DE LOS REYES	PABELLÓN ESCOLAR ALUCHE	ESCUELA PÚBLICA SAN FERMIN	CASA TURÉGANO	AULARIO LOECHES	CASA DALMAU	BIBLIOTECA FUENCARRAL	AULARIO VELLILA SAN ANTONIO	CASA GARCÍA MARCOS	4 VILLAS EN ARGEL	C. CULTURAL VILLAVICIOSA D. O.	COLEGIO PÚBLICO DRAGO									
1	DIALÉCTICA LUZ-SOMBRA																																					
2	TECTÓNICO- ESTEREOTÓMICO																																					
3	ARTICULACIÓN INTERIOR- EXTERIOR																																					
4	MÁS CON MENOS																																					
5	ALFOMBRA- PLATAFORMA- PODIO																																					
6	EXPANSIÓN- CONTENCIÓN																																					
7	ARQUETIPO TIPO MODELO																																					
8	RECINTOS- BELVEDERES																																					
9	DIALÉCTICA MURO-COLUMNA																																					
10	FORMA- MATERIA																																					

Y puesto que ya todo ha sido nombrado
como luz y tinieblas,
que ejercen su acción según su respectivo
poder,
todo también se vuelve a un tiempo
lleno de luz y de noche invisible,
y ambas formas se mantienen igualadas
puesto que nada hay que no dependa
de ellas.

Parménides. Sobre la naturaleza



Dibujo página anterior. Tumba en Mestre (Venecia, 2016).



Figura 1. *La joven del aguamanil*, (1662). J. Vermeer, Nueva York, Metropolitan Museum of Art



Figura 2. La mirada de Le Corbusier.

46

1 Es una cita de Aristóteles donde hace una paráfrasis del texto de Heráclito. Lo entrecomillado sí es una cita literal, está extraída de la *Ética a Nicómano*. Véase: (AA.VV., 1978, p. 347)

2 (Aristóteles, 1975 [S.IV a.C.], p. 308)

3 (Isidoro, 2004 [632], pp. 409-411)

4 Cicerón razona sobre lo necesario que es para el orador conocer otras ciencias, como la dialéctica. (Cicerón, 1991 [46 a. c.], pp. 76-80)

5 (Fernández-Galiano, 2011, p. 6:15). Le Corbusier murió el 27 de agosto de 1965.



Figura 3. *El viñedo rojo cerca de Arles*, (1888). V. van Gogh, Moscú, Museo Pushkin

Introducción

Si afinamos la mirada sobre los dibujos, pronto se detecta la existencia de una predisposición a utilizar ideas que se contraponen, que se definen y perfilan en su alcance y contenido por oposición a otras. Las ideas aparecen fruto de un pensamiento dialéctico que fuerza una tensión entre dos atributos de la arquitectura cuyo distanciamiento es modulado por el pensamiento del arquitecto. Algunos piensan que fue así como tuvo lugar el transito del “mito al logos”: «Heráclito dice que lo opuesto concuerda y que de las cosas discordantes surge la más bella armonía, “y todo sucede según discordia”»¹. En su *Metafísica*² dice Aristóteles que:

Todo proviene de los contrarios, convengo en ello, pero de los contrarios inherentes a un sujeto. Luego necesariamente los contrarios son ante todo atributos; luego siempre son inherentes a un sujeto, y ninguno de ellos tiene existencia independiente, pues que no hay nada que sea contrario a la sustancia, como es evidente y atestigua la noción misma de sustancia.

San Isidoro, en sus *Etimologías*³, establece la diferencia entre retórica y dialéctica, optando por esta última como la vía más adecuada y sutil para la discusión de los temas, aun a costa de perder la elocuencia que aporta la primera. Reflexiona Isidoro sobre el hecho de que no todo lo que se opone entre sí son necesariamente contrarios, aun cuando todos los contrarios se oponen. Tomando como fundamento los escritos de Cicerón⁴, escribe sobre los opuestos distinguiendo cuatro tipos:

- Lo distinto: Donde un término no está contenido en otro, como “la sabiduría y la necesidad”. Distingue tres modos: aquellos contrarios que no pueden contener término medio como “la enfermedad” y “la salud”; los que contienen término medio como “lo blanco y lo negro” y aquellos con término medio pero carente de un nombre que lo remita, como “feliz e infeliz”.
- Los contrarios relativos: Donde los términos se oponen pero están mutuamente referidos unos a otros, como “doble” y “simple”, o “pequeño y grande”.
- La existencia o carencia de opuestos. Cicerón los llamará “privación”, como sería la relación existente entre “visión” y “ceguera”.
- La que se genera por la oposición entre la afirmación y la negación. Los términos deben exponerse juntos, “formularse unidos”, y es, de todos, el que presenta un mayor contraste, pues no permite una tercera actitud, como “Sócrates lee” y “Sócrates no lee”.

Dialéctica de la luz

Apunta Fernández-Galiano que el arquitecto Rem Koolhaas, en sus inicios como periodista, realizó una entrevista a Le Corbusier poco antes de morir éste (fig.2). Koolhaas no recuerda muchos detalles de la misma. El maestro apenas decía: «¡Esta es la luz de Vermeer! ¡Esta es la luz de Van Gogh!⁵». Van Gogh y Vermeer ciertamente se ocupan de definir la presencia de la luz en el mundo, la de Van Gogh, enérgica, desmedida, agota todo el espacio disponible, activa la vida, conmueve lo inerte (fig.3). La de Vermeer, tímida y cautelosa se mueve lentamente buscando auxilio en el muro, donde se aquieta y descansa (fig.1 y 4). Dos luces que responden a dos modos extremos, clave tonal alta para exteriores y clave tonal media y baja para interiores (fig.5). En ocasiones confluyen en un interior (fig.6). Veamos cómo se somete el par luz-oscuridad a la clasificación de Cicerón.

1. Luz y oscuridad constituyen una oposición donde una es la negación de otra, a la vez que son un *par de contrarios* capaces de contener *términos medios* como la claridad o la penumbra.

2. Desde el punto de vista fisiológico la medida de la intensidad de la luz es también un caso de confrontación de *opuestos relativos*. La cantidad es un percepto. La intensidad de la luz se percibe solo en relación a la intensidad lumínica media del ambiente. La mucha o poca luz se establece por contraste con la luminosidad media ambiental. El contraste es el único mecanismo perceptivo horizontal que tiene la retina, fomentado por el efecto de inhibición lateral⁶.

3. Luz y materia son de la misma naturaleza; pero constituyen un caso de *carencia de opuestos*, pues, siguiendo en esto a Louis Kahn, afirmaríamos que la materia es un estado específico de la luz: «La materia —creo yo— es luz consumida»⁷. Un caso de carencia, pues la materia muestra su condición de privación de un estado activo anterior, pleno, cuando fue luz. En la obra arquitectónica de Campo Baeza la luz es *Materia y material*⁸. Tadao Ando en 1982, año que visitó Europa de la mano de Campo Baeza, dijo sobre su casa Koshino: «Estimo que los materiales arquitectónicos no se reducen a la madera y el hormigón, con sus formas tangibles, es necesario traspasar estos límites e incluir la luz y el viento, elementos que atraen a nuestros sentidos⁹».

4. Dice Virgilio¹⁰ que lo carente de vida es «un cuerpo carente de luz» y decimos del fallo de inteligencia que es alguien «carente de luces». Desde un punto de vista ontológico, para Campo Baeza, la luz es un problema sustancial que condiciona la existencia de la arquitectura. «La arquitectura es» si, y sólo si, está presente la luz¹¹ o «la arquitectura no es». Y estar presente implica el haber sido empleada, como material de la obra incorporado al catálogo de recursos disponibles.



Figura 4. Ventana del cuarto blanco casa Barragán, Ciudad de México,(1948). L.Barragán

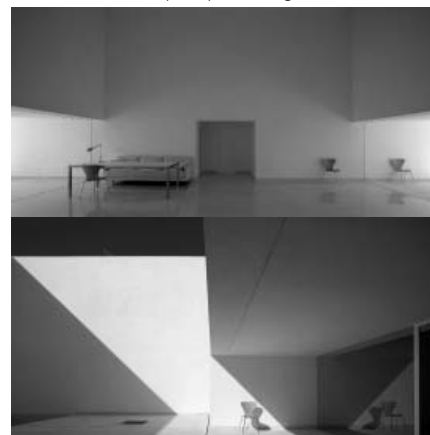


Figura 5. Casa Guerrero, Vejer de la Frontera, Cádiz, (2005). A. Campo Baeza

6 (Hartline, et al., 1956)

7 (Norberg-Schulz, 1981)

8 (Campo Baeza, 1993)

9 (Frampton, 1984, p. 9)

10 *Tum corpora luce carentum*, Publio Virgilio Maron. del libro IV de *Geórgicas*, línea 255, y también en la *Eneida* cuando se pregunta: *¿Vivo estas? ¿o también la luz te falta?* libro II, línea 310, p 303. (Virgilio, 1961 [29 a.C.])

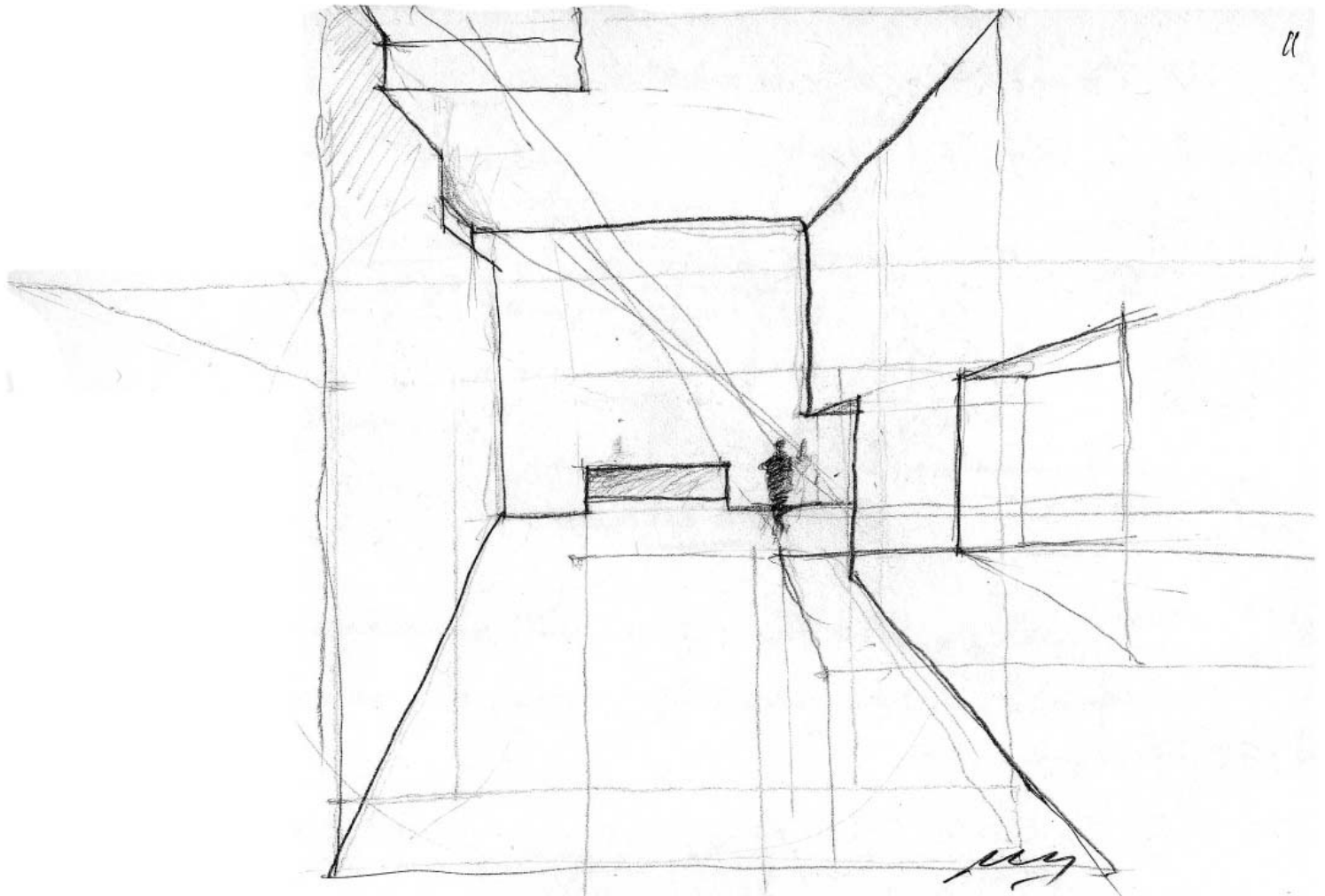
11 *La arquitectura sin luz, no es arquitectura.*(Campo Baeza 1993 [1992])



Figura 6. Domus Aurea, Monterrey, México, (2016). A. Campo Baeza

Sitio angosto, a su fin acomodado
Se elige, y se lo cierra con las tejas
De un cobertizo y cuatro estrechos muros.
Cuatro ventanas a los cuatro vientos
En ellos se abren, con la luz oblicua .

Virgilio. *Geórgicas* libro IV versos 296—298



main house.

August 6. 1996

Dibujo página anterior. Casa para Tom Ford (1996).



Figura 1. Proyecto de Iglesia de la Asunción, Sevilla, (2004), A. Campo Baeza



Figura 2. Casa Gaspar, Vejer de la Frontera, Cádiz, (2004), A. Campo Baeza



Figura 3. Casa en Gaucín, Málaga, (2015), A. Campo Baeza

50

- 1 Las terminales neuronales de los bastones presentes en la retina son capaces de responder ante el impacto de un solo fotón.
- 2 (Campo Baeza, 1993).
- 3 (Campo Baeza, 2009[2004]) Donde Alberto Campo Baeza utiliza una frase contenida en un pasaje del Libro de los Reyes, del antiguo testamento (I Reyes 19, 11-12).
- 4 Es la luz de Mies entre planos blancos del pabellón de Barcelona (1929), la Casa Tugendhat (1928-30), o Farnsworth (1946-51).
- 5 «La hija de la mañana, la Aurora de rosáceos dedos» dice Homero. (Homero, 1982 [S. VIII a. C.]).
- 6 (Navarro Baldeweg, 2001, p. 64). El tema se presenta con extensión en la Teoría de los colores de Goethe. (Goethe, 1999 [1810]).
- 7 (Torres Tur, 2004, p. 86).
- 8 (Quetglas, 2005, p.262).

La luz es un fenómeno que se manifiesta en presencia de la materia.

Frecuentemente se recurre a figuras poéticas que enlazan el resultado de la consciencia perceptiva de la luz, su presencia visual, con un conjunto de atributos sobre su carácter inmaterial, fluido, energético, móvil e inaprensible. Lo cierto es que un rayo de luz no se puede ver. Con esta aparente paradoja queremos llamar la atención sobre lo contradictorio y esquivo de la más común consideración formada a partir de su manifestación visual. Un observador localizado en la oscuridad del vacío no puede ver la luz; por eso el espacio exterior es oscuro, salvo que un haz incida directamente en los ojos. La luz recorre el espacio en todas direcciones en torno a nosotros sin que seamos capaces de advertirlo. En realidad, lo que vemos son los objetos iluminados, solo su superficie más o menos reflectante. La luz se manifiesta en su conflicto con la condición opaca de la materia. La neta manifestación de la consistencia de la luz requiere de la materialidad de los objetos. La forma cóncava limita la expansión de la sombra y la confina —como se aprecia en un bajo relieve—; la convexa, por el contrario, la libera. Los límites de la sombra de la forma cóncava configuran un recinto.

La luz es un fenómeno de interior

Damos por hecho que la luz es un fenómeno netamente exterior. Caemos en la falacia de confundir la fuente —el sol— con el efecto; mientras que la sombra es un fenómeno de interior. Pareciendo ser así, lo cierto es que tomando en consideración a su opuesto, la sombra, la oposición sombra-luz es más evidente en un interior. La manifestación ante la consciencia del fenómeno es la antitética. En arquitectura es un hecho que funciona exactamente al revés: “Solo en el interior la luz se materializa y se deja ver; lo que hay fuera son las sombras. La luz tiene presencia y da forma sólo a lo de dentro, mientras que la sombra tiene presencia y da forma sólo a lo de fuera.” (Quetglas, 2005, p.262). La luz se manifiesta en el dominio de la sombra, lugar al que identificamos como interior. Es, de nuevo una cuestión de grado. Identificamos como luminosa un área que se pueda contrastar contra otra contigua, aunque sea en grado ínfimo¹.

Según su dirección

A pesar de lo que podemos colegir en un primer momento, la dirección de la luz no es un hecho trivial. Es, igualmente, un fenómeno interno. Y lo es en cuanto que su cualificación dependerá de la posición del orificio para la entrada del haz lumínico y la disposición de planos para forzar su desvío por reflexión, independientemente de la dirección original. Puede ser desviada antes, justo al entrar o una vez dentro. Un mismo haz de luz solar se puede hacer entrar horizontal, vertical o —en su dirección más frecuente— oblicuamente. La calificación es un hecho externo al fenómeno y dependiente de la voluntad del arquitecto, quien arbitrará los medios necesarios para hacerla aparecer por donde se considere oportuno. En la obra de Campo Baeza el sol entra. Se presenta directamente, sin los efectos

de filtros, rebotes y manipulaciones ocultas en lucernarios. La reflexión y difusión tienen lugar en los mismos paramentos que definen los recintos, logrando la reverberación en los interiores ante la presencia de los hombres. Los propios espacios habitables son los moduladores de la luz. Muros, tapias, suelos y paredes hacen este papel. El cromatismo es igualmente preservado en su estado original. Se evita la pigmentación de vidrios y paramentos que la tiñan por reflexión. Podemos calificarla de una luz natural, pura, sin alterar, la cual será vivificada por la presencia humana. Para establecer una clasificación seguiremos la propuesta por Campo Baeza².

—Luz horizontal

«Hay arquitectos, como Wright, para los que la luz se mueve horizontalmente, como si fuera viento» (Quetglas, 2005). Piensa, probablemente Quetglas en las casas Kauffmann —de la cascada— o en la Robie, o en Taliesin; por el contrario no parece tan evidente para otros como el Edificio Larkin, la Unitary church, Taliesin west, la Johnson Wax o el Museo Salomon Guggenheim. No obstante, es una precisa definición del efecto lumínico elegido por Campo Baeza, siempre que aceptemos su presencia atemperada, como “el soplo de un aura suave³” que recorre la estancia. Se puede conseguir con un único foco y se atrapa bien con dos planos horizontales reflectantes⁴. Campo Baeza añade un matiz cromático natural: la luz del sol naciente, la de levante, es fresca y azulada⁵, en oposición a la luz del poniente, cálida y anaranjada, que habita el lugar donde muere la luz. Juan Navarro Baldeweg nos hace ver la importancia del matiz cuando dice: «El color produce el efecto de una penumbra coloreada que reclama un sol de luminosidad complementaria»⁶ (Figs. 2 y 5). Poco podemos añadir sobre este particular a lo dicho por un hombre que «vio la luz» en Cádiz.

—Luz vertical

Es una luz difícil, pues domina el recinto sobre el que incide. Afirma Elías Torres que «Mies nunca usaba cenital»⁷. Ciertamente, el sol no incide verticalmente, más que en los trópicos, y la luz vertical se puede conseguir por reflexión en lucernarios o por rozamiento contra los planos texturados. En cualquier caso se atrapa una luz difusa entre o sobre planos verticales; aunque hay, al menos, una excepción: la luz sólida que Campo utiliza con frecuencia donde se necesita una consistencia y densidad infrecuente. Dice Quetglas que «para Le Corbusier, por ejemplo, luz y agua no son sino estados diversos de una misma materia. La luz se desprende verticalmente desde lo alto, cae abruptamente o se escurre empapando la pared⁸» (Figs. 1 y 4).

—Luz diagonal

Un caso de oposición relativa tiene lugar en la dirección de la luz. Los pares vertical y horizontal admiten la diagonal como una situación intermedia provocada por la tensión existente entre un foco vertical y otro horizontal que iluminan simultáneamente. En consecuencia, llamaremos luz diagonal a aquella producida por la presencia conjunta de un foco elevado y un foco deprimido, independientemente de que la luz siga un trazado directo o no. Campo recuerda que “para tensar una cuerda hace falta tirar por los dos extremos” (Figs. 3 y 6).



Figura 4. Recibidor de la casa Barragán, Ciudad de México, (1948), L. Barragán



Figura 5. Vista de la casa Prieto-López, El pedregal, Ciudad de México, (1950), L. Barragán

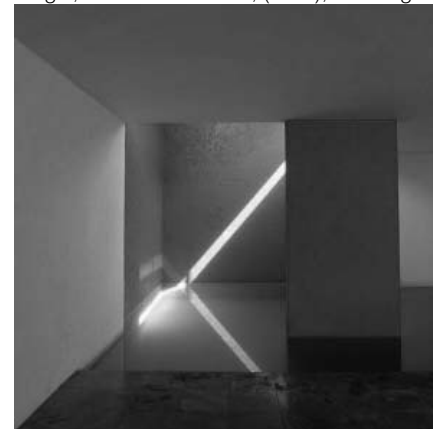
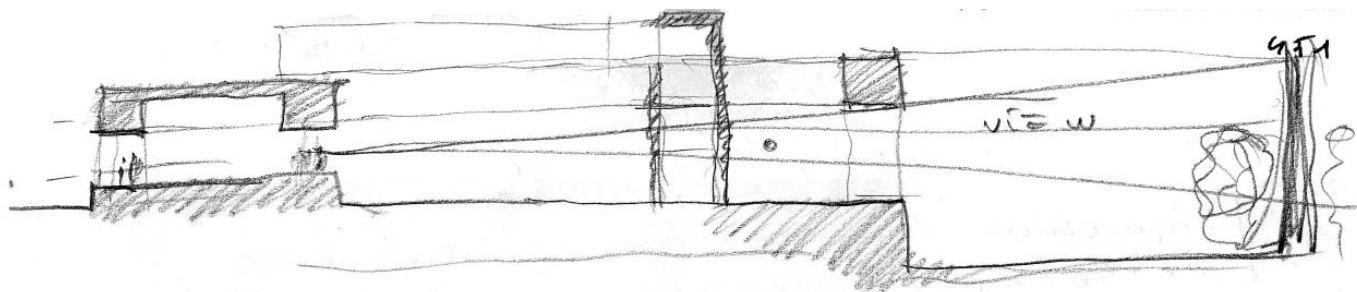
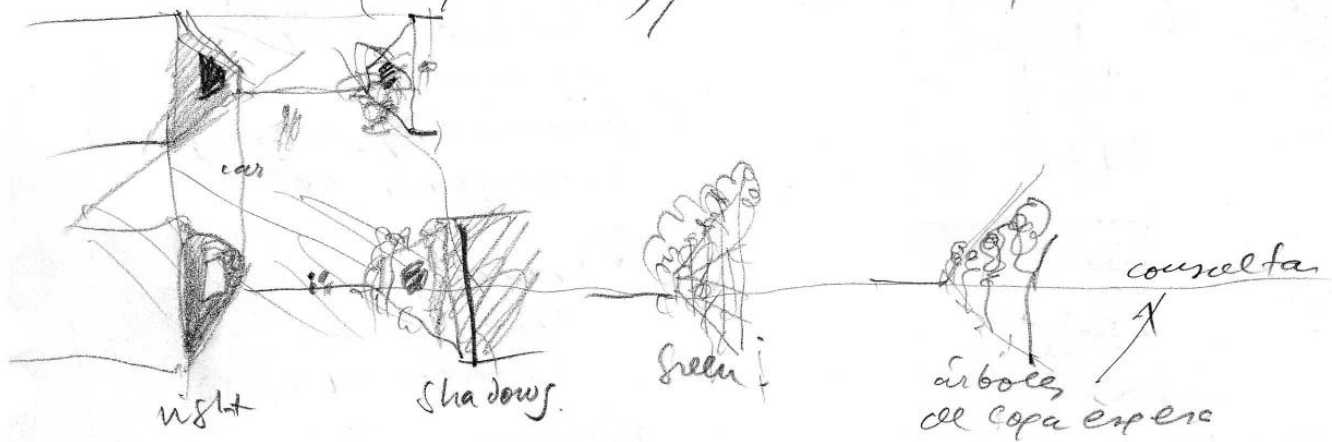


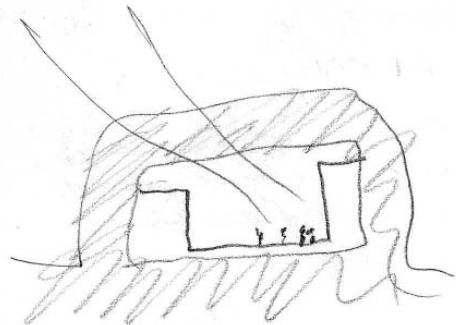
Figura 6. Comedor y piscina de la casa Gilardi, Ciudad de México, (1976), L. Barragán



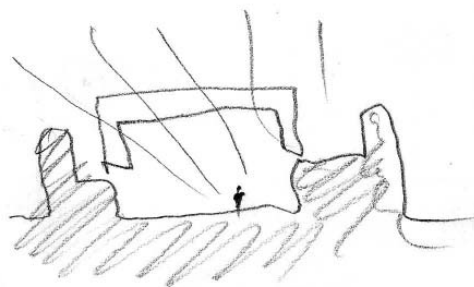
> NO VEDAS (September) pantalla superior.



52

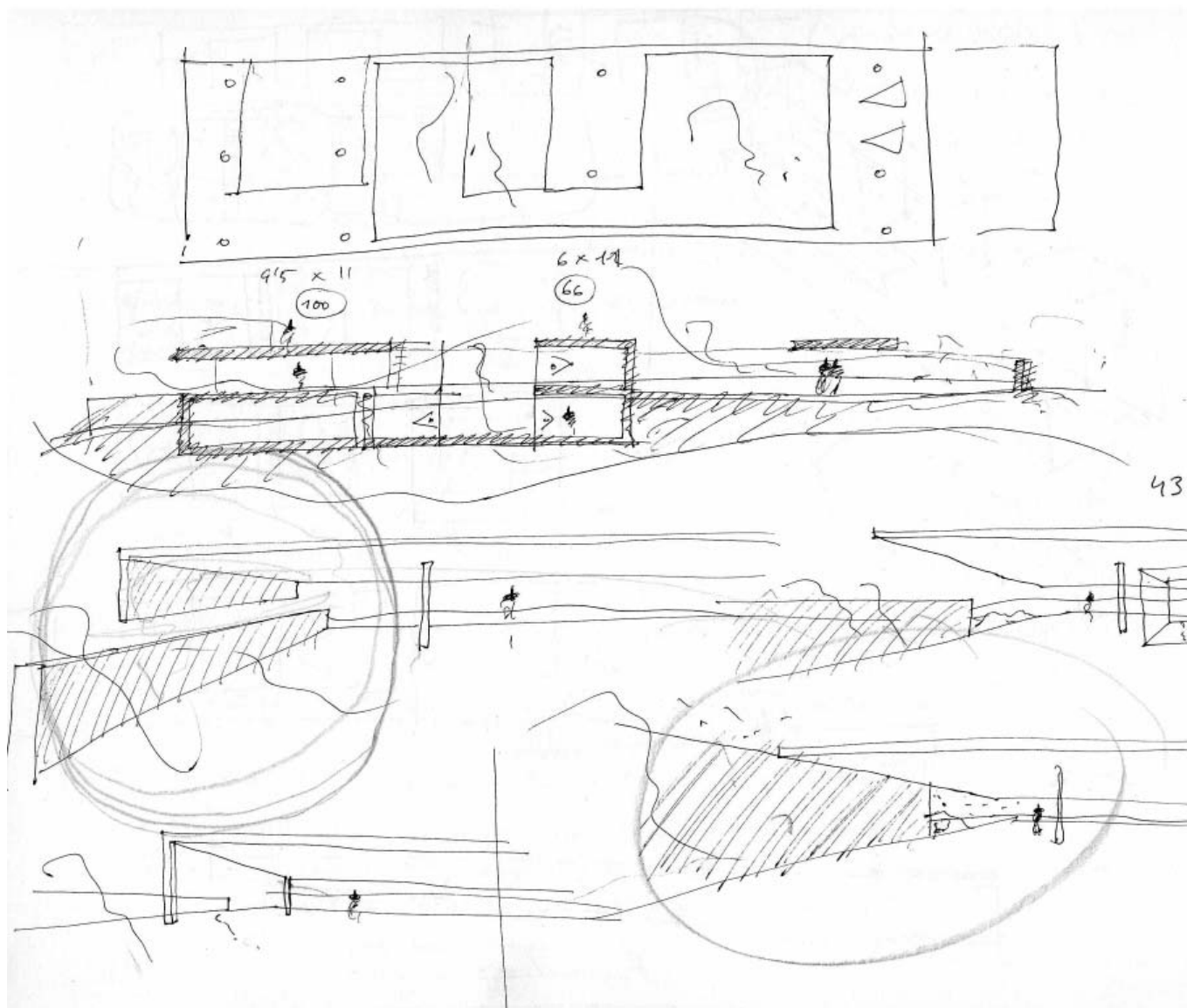


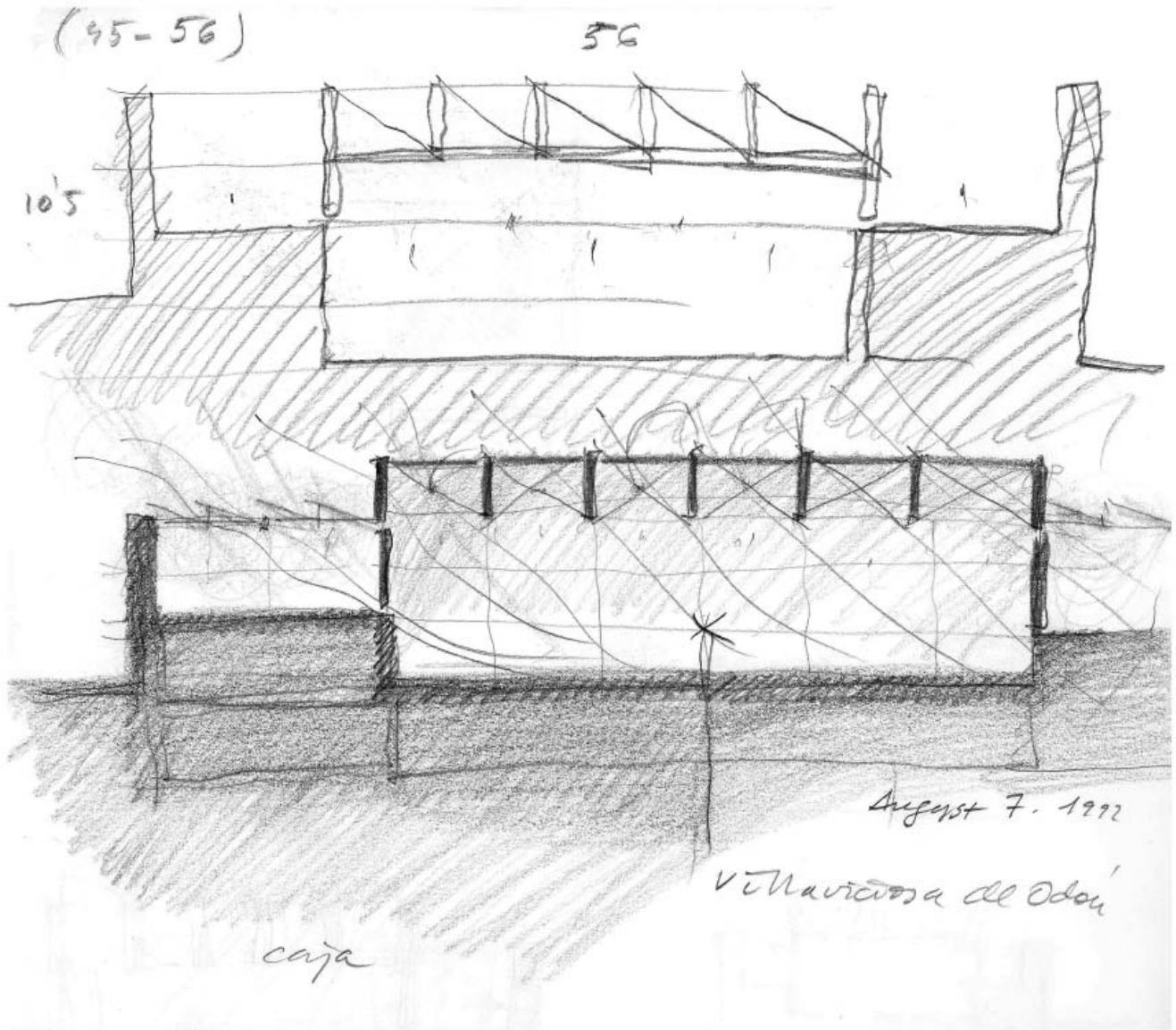
G

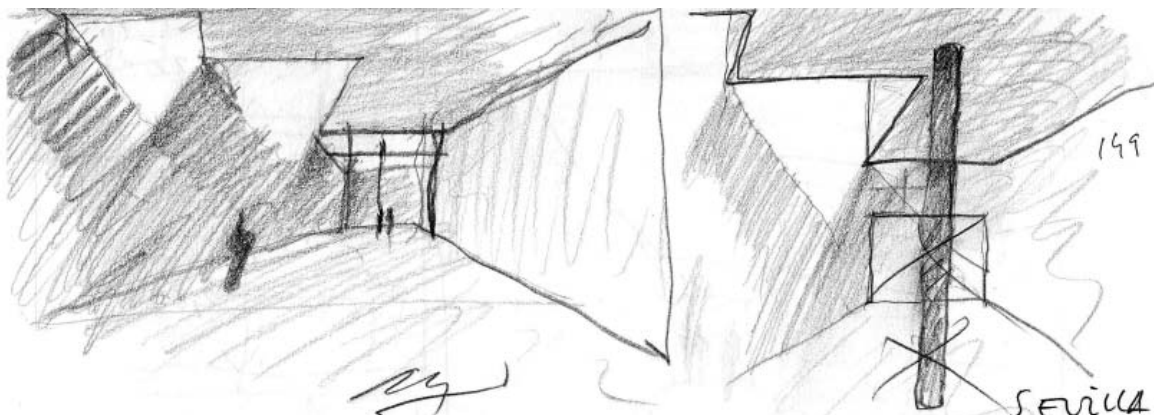


V de O

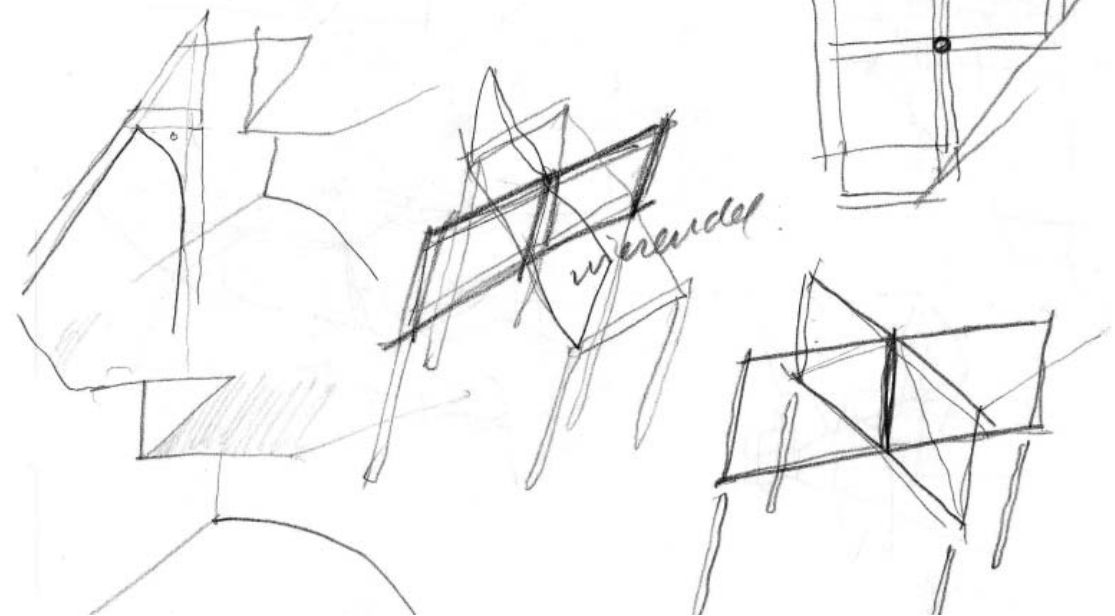
September 6, 1992.

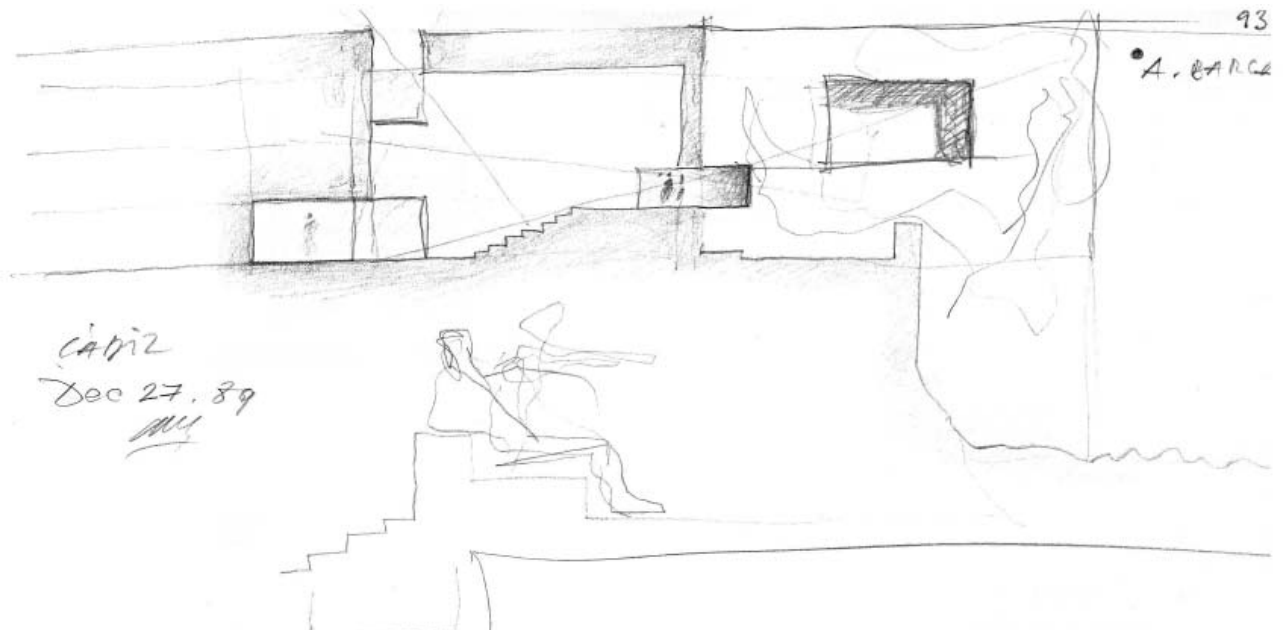


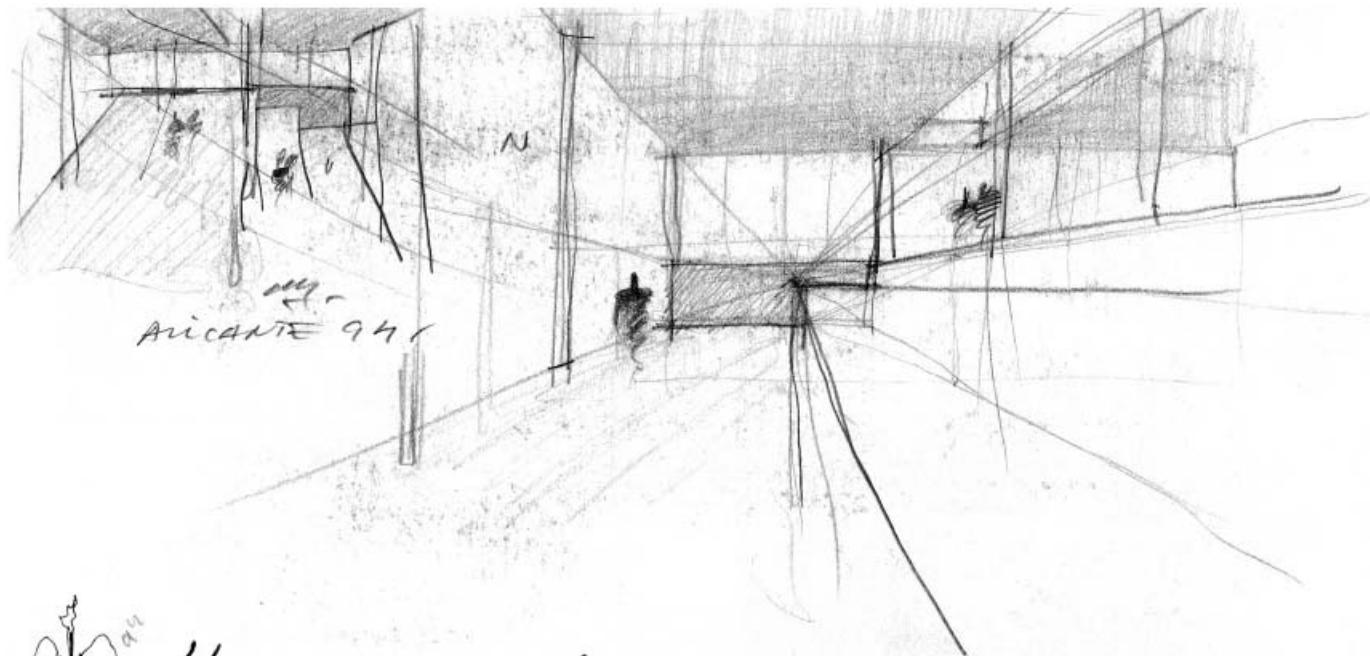




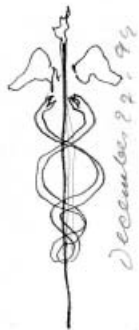
ny
New York June 6 - 2003



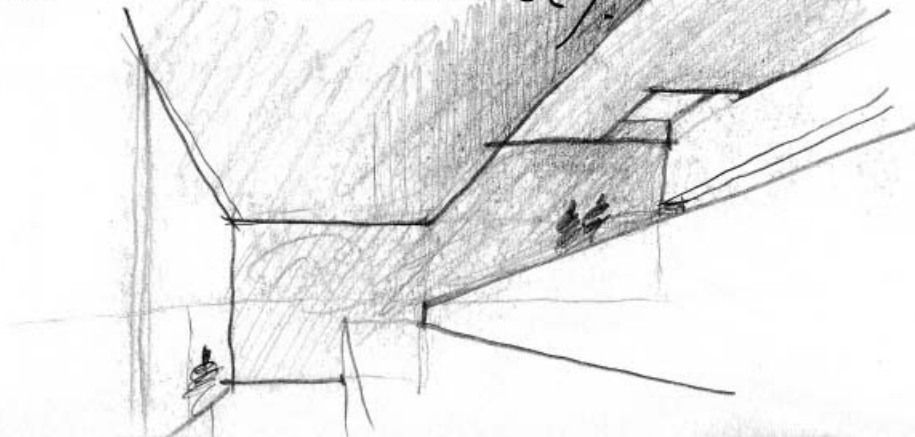




Alicante 941

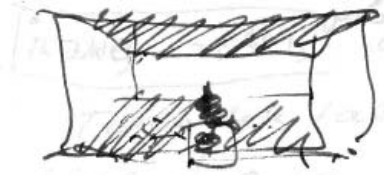


Hermes separó a los CADUCEO a los
serpientes que luchaban. Desde entonces
es el símbolo de la concordia.



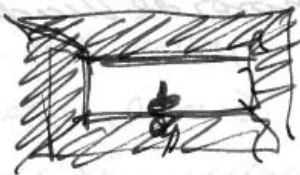
VEO,VEO. Y tú ¿qué ves? No veo. ¿De qué color?
No veo. El problema no es lo que se ve, sino el ver
mismo. La mirada, no el ojo. Antepupila. El no co-
lor, no el color. No ver. La transparencia.

Jose Ángel Valente *No amanece el cantor* (1993)



continuo.

3 fuentes.



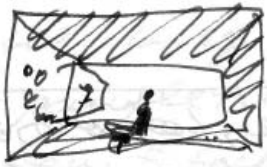
plano



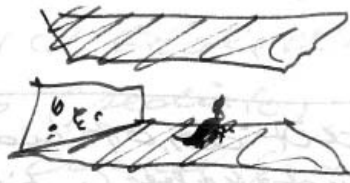
agujero



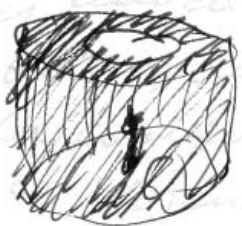
cerrado



fin plano



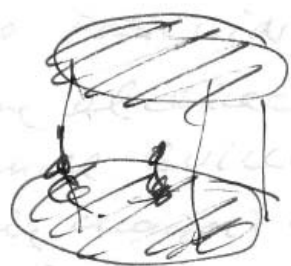
al aire



luz
vertical
cerrado



fin techo



fin paredes. 1996

ORLY.
le 11
avril

93



Figura 1. Pabellón Pibamarmi, Verona, Italia (2009), A. Campo Baeza



Figura 2. Domus Aurea, Ciudad de México (2016), A. Campo Baeza



Figura 3. Sala Superior de la casa Moliner, Zaragoza (2008), A. Campo Baeza

1 Así calificaríamos el equilibrio en que queda el discurso de acceso a la Real Academia de San Fernando de Alberto Campo Baeza y la respuesta al mismo leída por Juan Bordes Caballero el día 30 de noviembre de 2014

2 Alberto Campo escribió una parábola sobre la luz en la que Bernini habría elaborado una tabla de cálculo de luz, la cual habría llegado parcialmente a las manos de Le Corbusier. (Campo Baeza, 1993)

3 «Soles y lunas» los llama Elías Torres (Torres Tur, 2004)

4 «Rendijas de luz», *Ibíd.* p. 200-201

5 (Campo Baeza, 2017, p. 42)

Administración de la luz según su cantidad

La intensidad de la luz se mide por el valor relativo de la zona iluminada en contraste con la luminosidad media ambiental del entorno. En un exterior es difícil encontrar tales modulaciones; pero en un recinto es más sencillo. La intensidad aparente de la luz no es un valor absoluto: fenómeno percibido y medido no concuerdan. Lo que se experimenta en un determinado ambiente lumínico no coincide con lo registrado por el fotómetro. El cometido del arquitecto es definir el nivel medio y la uniformidad de la luz de un recinto y, en su caso, contrastar esto con luces más intensas o sombras más profundas. Solo podemos iluminar superficies, no es fácil iluminar el aire. La más importante de todas las superficies es la retina. Esta sólo mide cromatismo y contraste —energía incidente en una malla de puntos de control distribuidos sobre ella—. Es suficiente. Una vez iluminadas las superficies que delimitan un recinto puede ser reconocido el «espacio». El efecto se puede anticipar a partir de modelos, el estudio del fenómeno óptico, la capacidad de observación y algo de experiencia aplicando «una razonable intuición»¹. El control exacto de la intensidad de la luz² como valor relativo contrastado con la luminosidad media del entorno se consigue administrando la cantidad de luz que penetra en función del tamaño y forma del hueco, determinantes para definir el carácter que se imprimen a la acción de la luz.

Los pequeños huecos en relación al tamaño del espacio —punto de luz— punzonan el interior con violencia(fig.1). Campo Baeza recurre a la luz del Panteón de Agripa, la iluminación cenital de las termas romanas (fig.4), las cúpulas de los baños árabes en la Alhambra, la corona de puntos luminosos de la cúpula de Santa Sofía o las entradas de luz dispuestas por Le Corbusier en la Tourette (fig.5 y 6) como modelos imperecederos de líneas de luz tensas como cuerdas de un instrumento afinado³.

La rasgadura⁴ —línea de luz— (fig.7, 8 y 9) que marca las aristas de contacto de dos planos que configuran un recinto rompe la continuidad de la materia (fig.2 y 8).

Cuando un plano que limita un recinto se desplaza o desaparece da lugar a un boquete de luz⁵ (fig.10), de un desfonde —plano de luz— (fig.11), que matizado dota a la luz de una calidad atmosférica suave y densa propia de la bóveda celeste o de las tapias iluminadas en las primeras horas del día (fig.3 y 12). Dice Tanizaki:

A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto vida. Para nosotros, esa claridad sobre una pared, o más bien esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás». (Tanizaki, 1994 [1933])



Figura 4. Caldarium de las termas del foro de Pompeya, (S. I a.C.)



Figura 5. Iglesia del convento de la Tourette (1960).
Autor: Le Corbusier



Figura 6. Iglesia del convento de la Tourette (1960).
Autor: Le Corbusier



Figura 7. Iglesia del convento de la Tourette (1960).
Autor: Le Corbusier



Figura 8. Capilla de la Luz; Osaka, Japón (1989).
Autor: Tadao Ando



Figura 9. Iglesia del convento de la Tourette (1960).
Autor: Le Corbusier

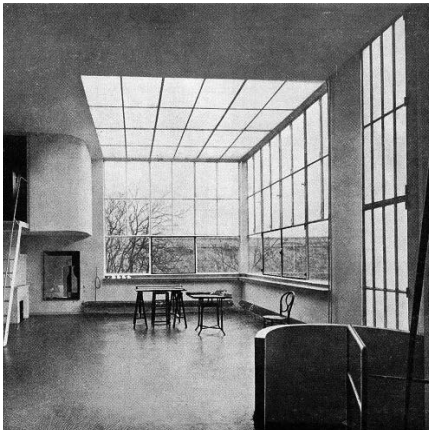


Figura 10. Estudio del pintor Ozenfant (1922). Autor:
Le Corbusier (Le Corbusier, 1995 [1964])



Figura 11. Sala de la casa Barragán, Ciudad de México
(1948). Autor: Luis Barragán

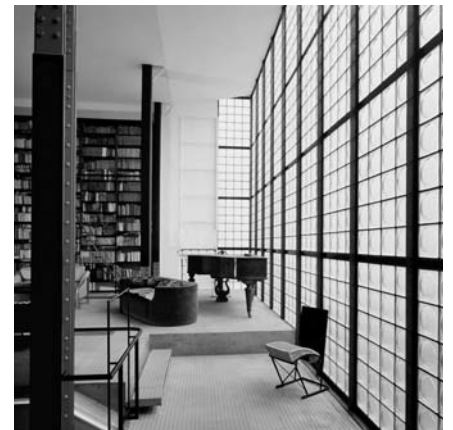
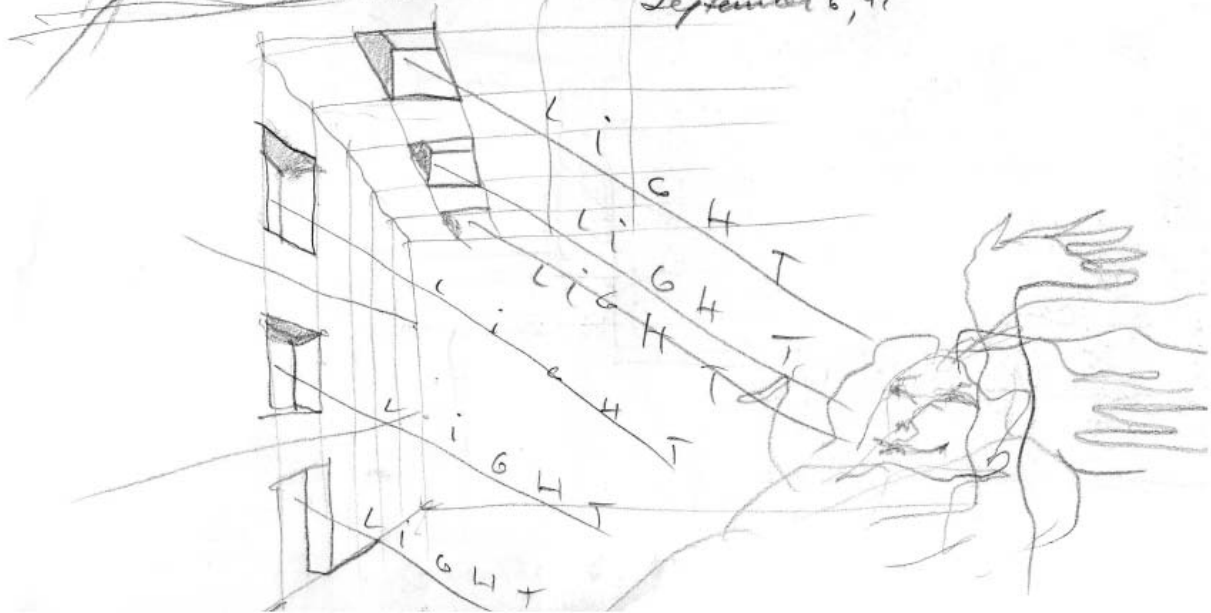
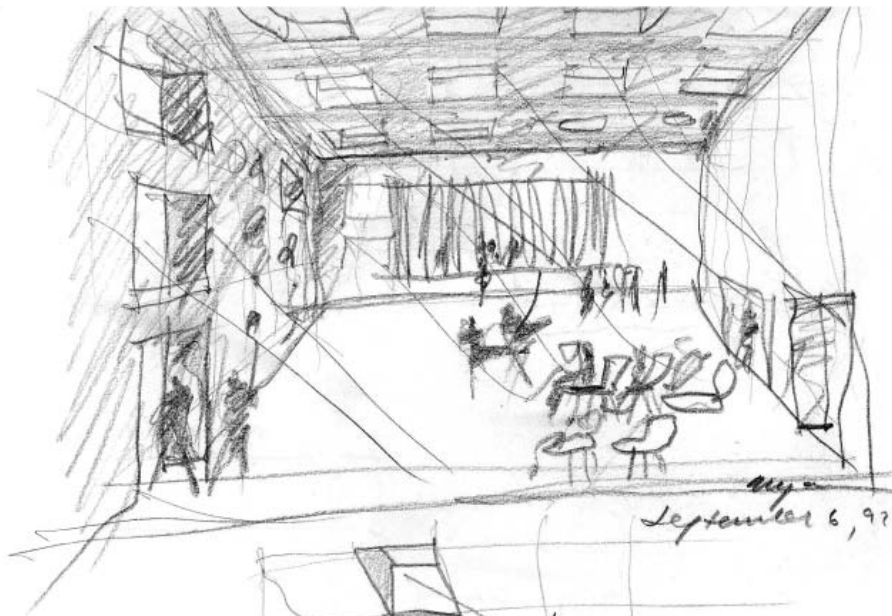
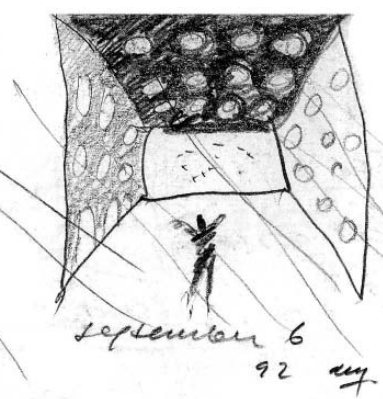
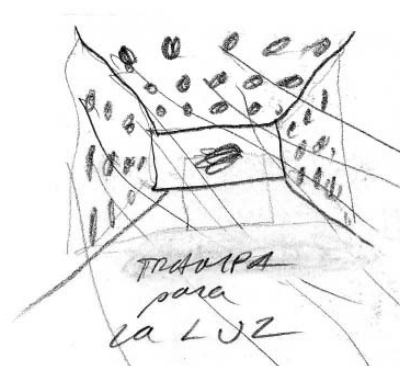
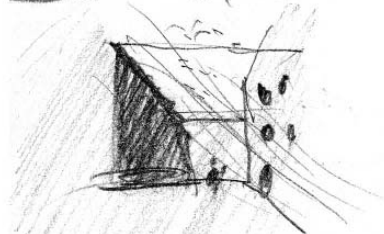
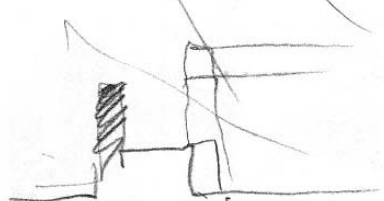


Figura 12. Maison de Verre, París (1932), Autor:
Pierre Chareau (Taylor, 1992)

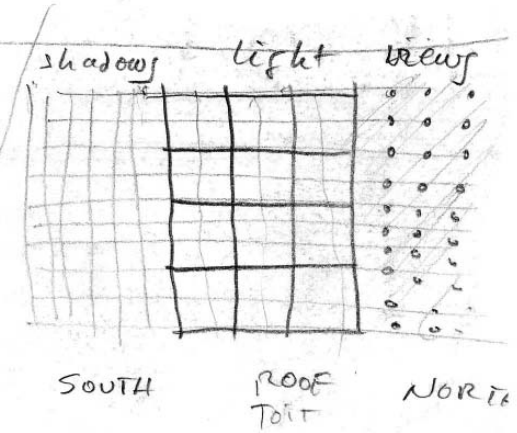
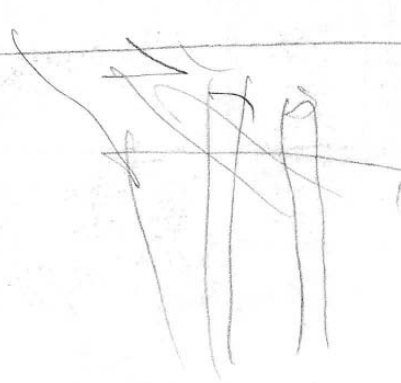




septiembre
6
92

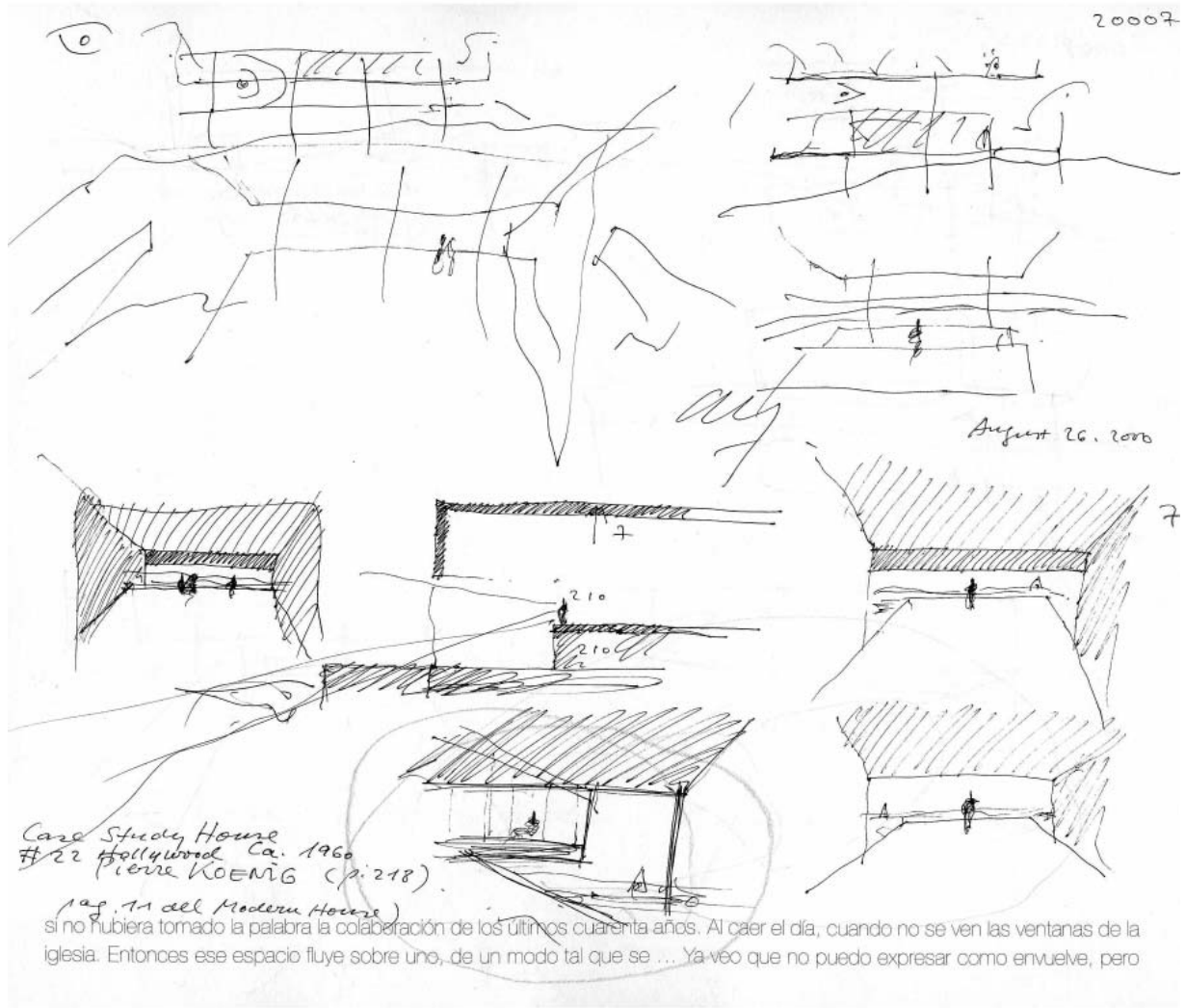


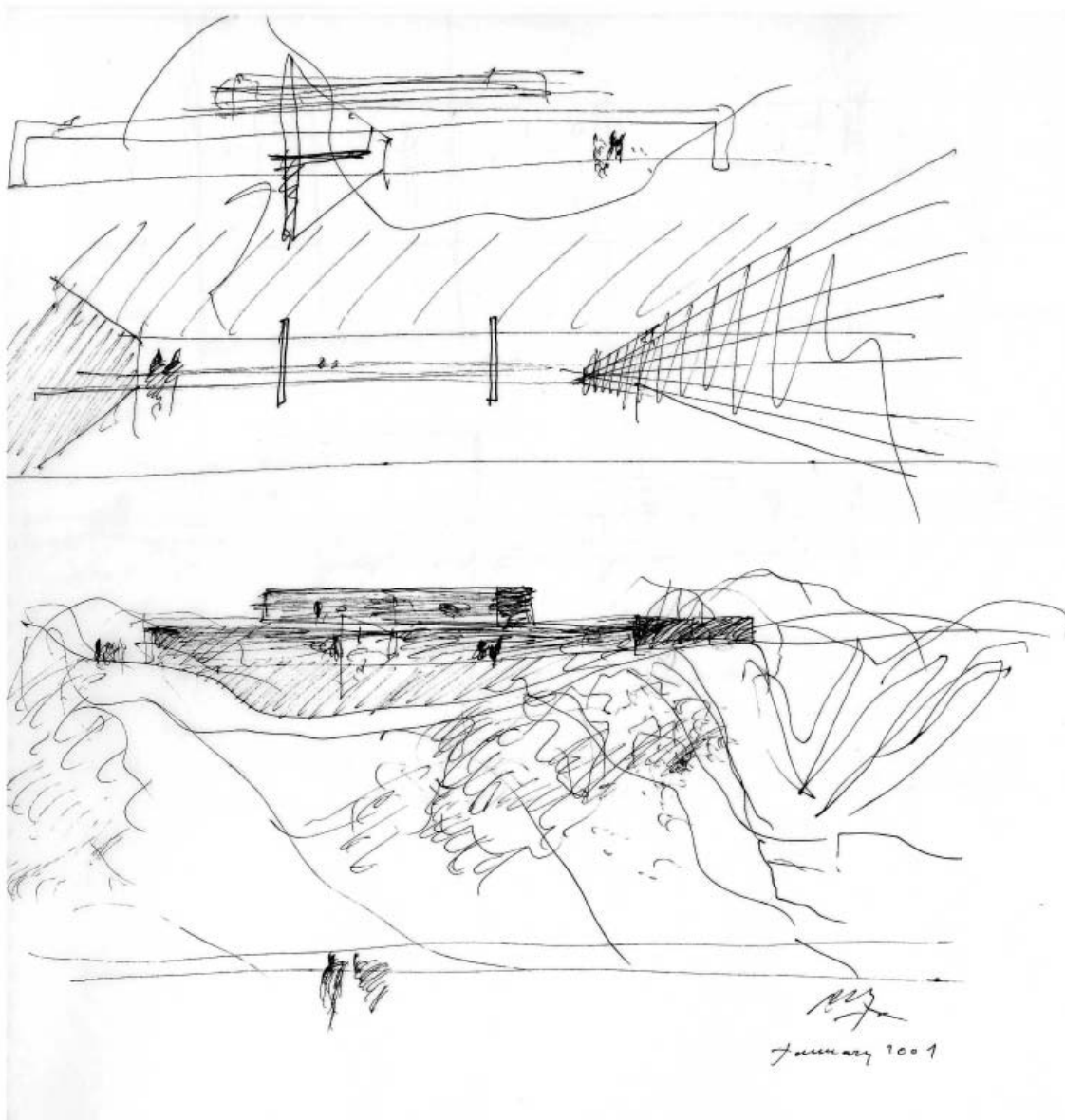
Granada



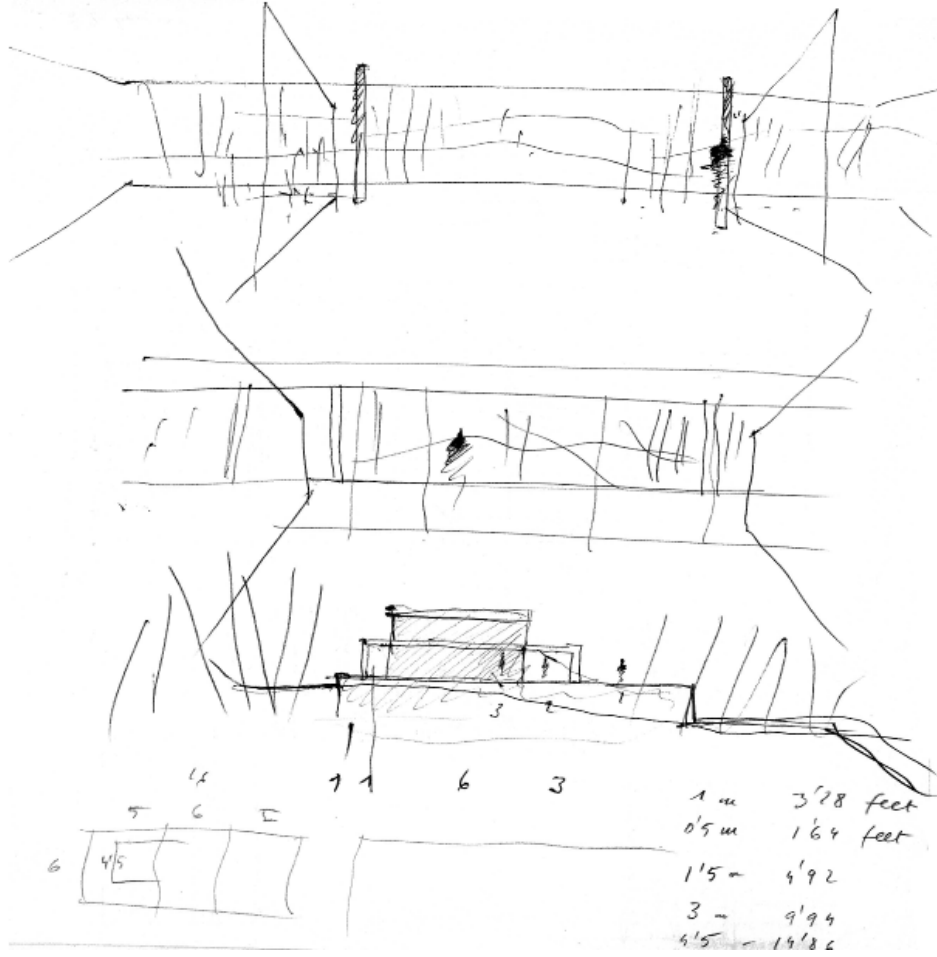
CONCRETE

STONE
+ GLASS



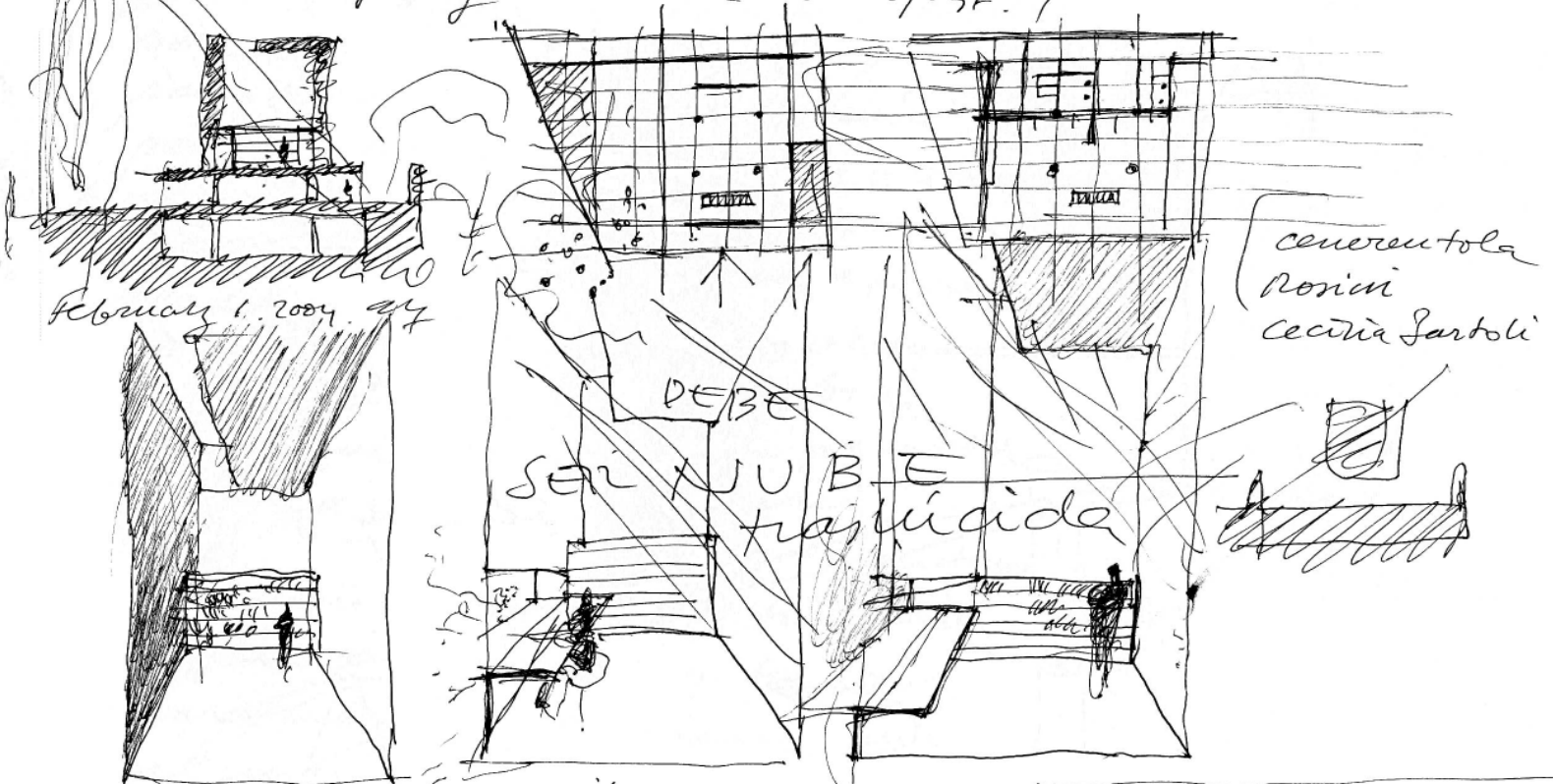


Este croquis fue realizado por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada con motivo



New York → Madrid. SUNDAY.

January. February 15th 2004. IT IS 5:00 am IN THE plane
 We are going to have a breakfast.



MOLINER HOUSE - Library.

7 cosas PENDIENTES.

LED LAM

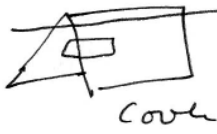


colante

visto con oscar del (dijo galati).

Rio - FERRAM

el viernes 18. febrero 2004.



cover

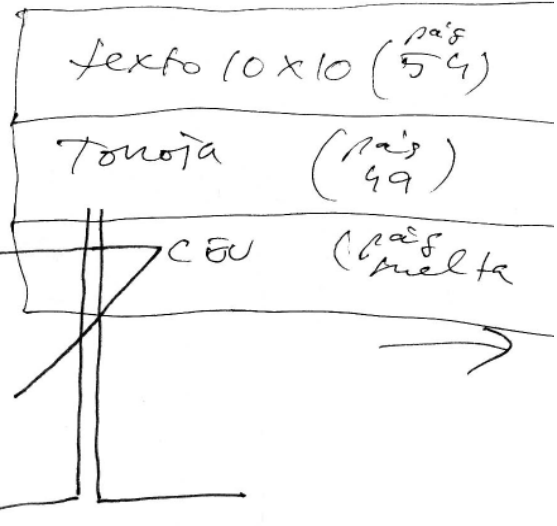




Figura 1,2 y 3. Vista general, dibujos e interior del Pabellón en la Bienal, Venecia, 2012, Autor: A. Campo Baeza

1 (Campo Baeza, 2017, p. 40)

2 Véase: Álvaro Rújula, <https://www.youtube.com/watch?v=44EOLCeay9M>

La consistencia

Tiene la luz una naturaleza, la de ser material arquitectónico y una función, la de tensar el espacio: «La luz sirve para tensar el espacio¹». La concentración o dispersión de la luz será un indicio de la tensión o relajación del espacio. Está estrechamente relacionado con la cantidad de luz.

Luz difusa y luz sólida.

No hay vacío en el interior, siempre hay algo. El físico teórico Álvaro Rújula afirma que lo que menos se entiende en la ciencia no son las cosas, sino la falta de cosas. Sabemos que el vacío no es la nada, queda algo cuando lo has quitado todo y lo has puesto a cero grados absolutos, es algo que permea el vacío como si fuese un fluido que se llama el campo de Higgs, de modo que el vacío es una sustancia. Toda sustancia se puede hacer vibrar; y las vibraciones de la nada son las partículas de Higgs. Afirma: «El vacío no es la nada. Queda algo cuando has quitado todo²» (fig.4 y 10).

Juan Navarro Baldeweg, discípulo de Alejandro de la Sota y ayudante del curso de proyectos, fue profesor de Campo Baeza. En relación con esta idea de presencia de una sustancia que ocupa el espacio cuando parece no haber nada, Navarro Baldeweg aporta un punto de vista clarificador sobre cómo podemos entender la luz en la obra de Campo Baeza como un vehículo para relacionar las cosas y las personas. Dice Navarro Baldeweg: «Las cosas se vinculan entre sí (y nosotros a ellas) por algo tan difícilmente abarcable como la gravedad o la luz. Gracias a la existencia de estos vínculos y fibras entre las cosas y nosotros, podemos hablar de participación en el mundo que nos rodea» (Navarro Baldeweg, 2001, p. 37) (fig.1,2 y 3). «Luz sólida» es una metáfora, donde lo sólido remite a lo corpóreo circunscrito a la capacidad del aire para retener luz. El modelo se consigue haciendo que la luz se presente de un modo definido en sus bordes, habitualmente en forma de haz de luz (fig.7 y 11). Para hacerse visible es necesario un fuerte contraste entre las zonas iluminadas y las no iluminadas, por lo que es propio de un interior.

La luz se hace sólida cuando un resquicio se cuelga en un ambiente de oscuridad o penumbra normalmente por medio de puntos de luz. El efecto se fomenta iluminando partículas de materia dispersas homogéneamente y en flotación en el ambiente interior. La exploración de la condición atmosférica propia de las grandes masas de aire observables en los paisajes de exterior en días de bruma o niebla ligera son reproducibles en un interior arquitectónico. Para ello se recurre entre otros medios, a los siguientes:

—La luz altamente difusa proyectada contra superficies texturadas que retienen y entretienen la luz produciendo una rugosidad suavemente sombreada que acaba agotando la energía de la luz (fig.6,9 y 12).

—La luz altamente concentrada en un haz aislado en un contexto de baja o nula luminosidad (fig.5 y 8).

En ambos casos el fenómeno se intensifica si el aire interpuesto mantiene pequeñas partículas en suspensión, sólidas o líquidas y es posible percibir simultáneamente el hueco por donde entra la luz y la proyección del foco de luz sobre algún plano configurador del recinto, suelo o paredes.



Figura 4. Capilla del MIT, Cambridge, Mass., 1955. Autores: E.Saarinen y H.Bertoia (Taylor, 1992)



Figura 5. *The weather project*, Tate Modern, Londres, 2003. Autor: Olafur Eliasson (Taylor, 1992)



Figura 6. Iglesia de San Pedro Mártir, PP. Dominicos, Madrid, 1960. Autor: Miguel Fisac



Figura 7. Casa Cala, 2015. Autor: Alberto Campo Baeza

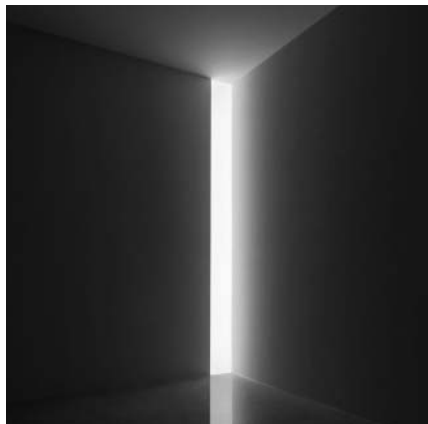


Figura 8. *Ronin*, línea de luz fluorescente, 1968. Autor: James Turrell



Figura 9. Iglesia de San Pedro Mártir, PP. Dominicos, Madrid, 1960. Autor: Miguel Fisac



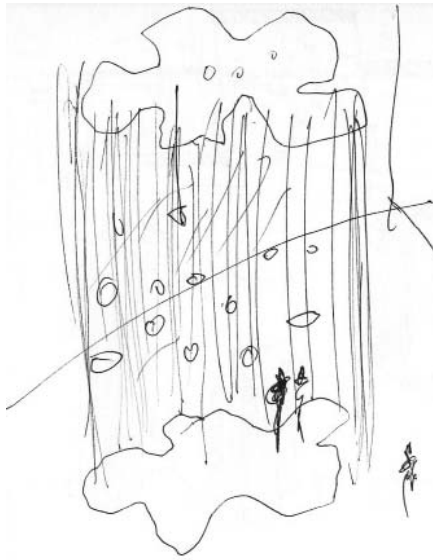
Figura 10. Cúpula y óculo, Panteón de Agripa, Roma, S. II d.C. Autor: atrib. Apolodoro de Damasco



Figura 11. *Space that sees-Skyspace*, Museo de Israel, Jerusalem, 1992. Autor: James Turrell



Figura 12. Capilla de Notre Dame du Aut, Rom-champ, 1954. Autor: Le Corbusier



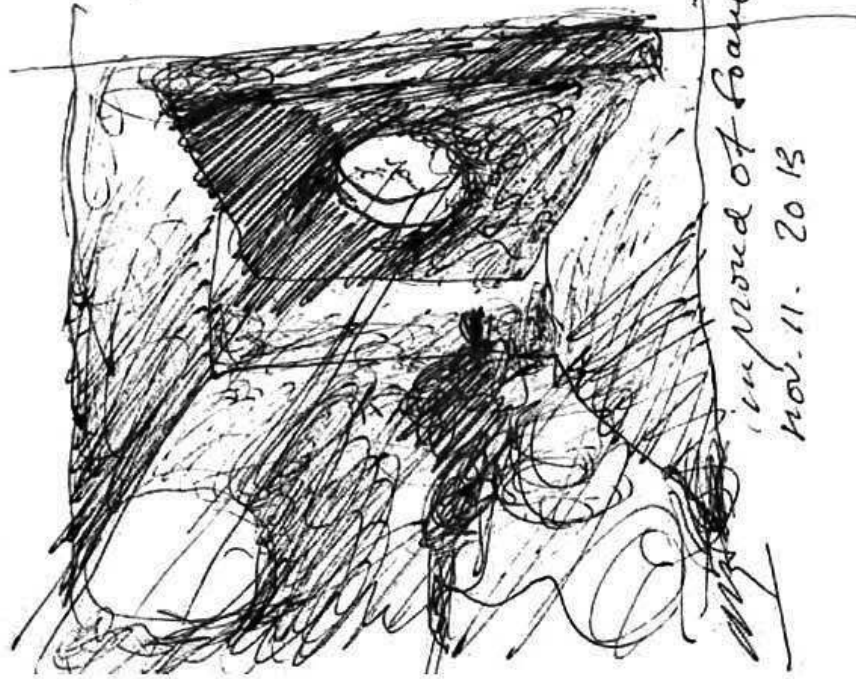
70

Figura 1. Croquis del Pabellón en la Bienal, Venecia, 2012, Autor: A. Campo Baeza

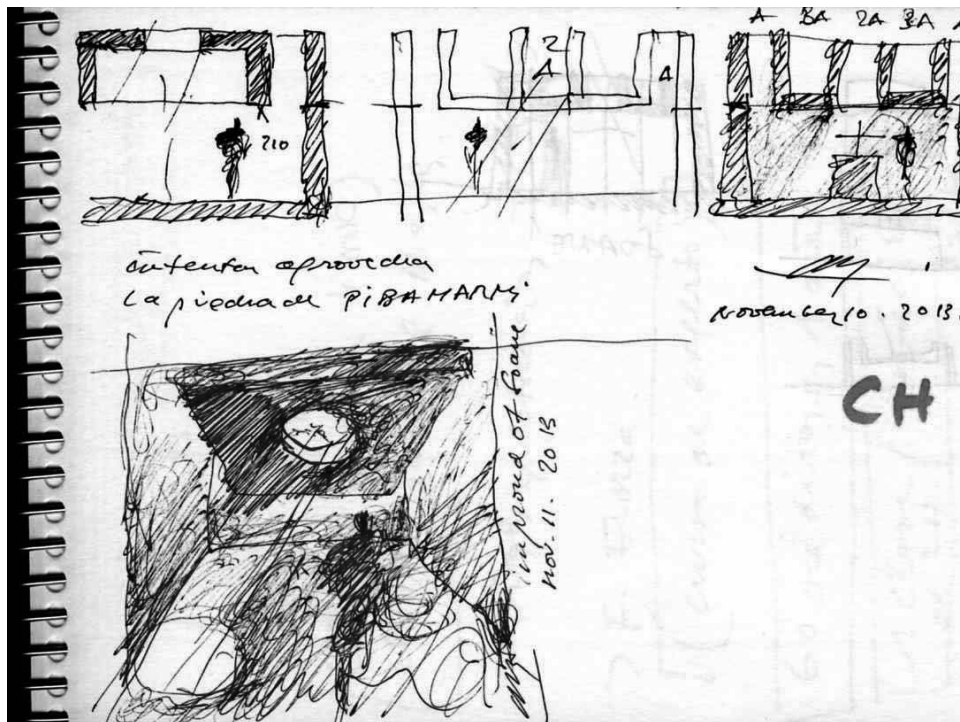
Referencias

- AA.VV., 1978 . *Los filósofos presocráticos I*. 1ª ed. Madrid: Gredos.
- Adorno, T. W., 2004 (1951). *Minima Moralia*. Reflexiones desde la vida dañada. 1ª ed. Madrid: Akal.
- Aristóteles, 1975 [S.IV a.C.]. *Metafísica*. 8ª ed. Madrid: Espasa Calpe.
- Campo Baeza, A., 1993. *Con varias luces a la vez. (De la combinación de diferentes tipos de LUZ en un solo espacio)*. Circo, Issue 07, p. 11.
- Campo Baeza, A., 1993. *La luz es materia y material (de la materialidad de la luz)*. Circo, Issue 07, pp. 2-3.
- Campo Baeza, A., 1993 [1992]. *La arquitectura sin luz, no es arquitectura*. Circo, Issue 07, pp. 3-4.
- Campo Baeza, A., 2009[2004]. "El soplo de un aura suave" en: *Pensar con las Manos*. Buenos Aires: Nobuko, p. 38.
- Cicerón, 1991 [46 a. c.]. *El orador*. 1ª ed. Madrid: Alianza.
- Fernandez-Galiano, L., 2011. Fundación Juan March. Ciclo de conferencias: Protagonistas de la arquitectura del siglo XXI. Rem Koolhaas. [En línea]
Available at: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22786>
[Último acceso: 20 marzo 2018].
- Frampton, K., 1984. "El lenguaje moderno y crítico de Tadao Ando". En: K. Frampton, ed. *Tadao Ando. Edificios. Proyectos. Escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 9.
- Hartline, H. K., Wagner, H. G. & Ratliff, F., 1956. "Inhibition in th Eye of Limulus". *J. Genl. Physiol.*, 20 mayo, 5(39), pp. 651-673.
- Homero, 1982 [S. VIII a. C.]. *Odisea*. Barcelona: Bruguera.
- Isidoro, S., 2004 [632]. *Etimologías*. Madrid: B.A.C.
- Navarro Baldeweg, J., 2001. *La habitación vacante*. 2ª ed. Valencia: Pretextos y Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña.
- Norberg-Schulz, C., 1981. *Louis Kahn, idea e imagen*. 1ª ed. Madrid: Xarait Ediciones.
- Parménides-Heráclito, 1983 [S.VI a.C.]. *Fragmentos*. 1ª ed. Barcelona: Orbis.
- Quetglas, J., 2002 [1980]. "Pérdida de la síntesis: El pabellón de Mies". En: *Pasado a limpio I*. Valencia: Pre-textos, pp. 65-84.
- Quetglas, J., 2005. 1. "Sol y sombra, luz y oscuridad" en: *Luz cenital*. Barcelona: Publicaciones del COAC, p. 262.
- Quetglas, J., 2005. 2. "Luz y agua", en: *Luz cenital*. Barcelona: Publicaciones del COAC, p. 262.
- Tanizaki, J., 1994 [1933]. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Taylor, B. B., 1992. *Pierre Chareau. Designer and Architec*. Colonia: Tachen.
- Torres Tur, E., 2004. *Luz cenital*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Barcelona.
- Valente, J. Á., 1993. "VEO, VEO". en: *No amanece el cantor*. Barcelona: Tusquets, p. 27.
- Virgilio, 1961 [29 a.C.]. "Geórgicas", en: *Virgilio en verso castellano. Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. México,D.F: Editorial Jus, pp. 63-193.

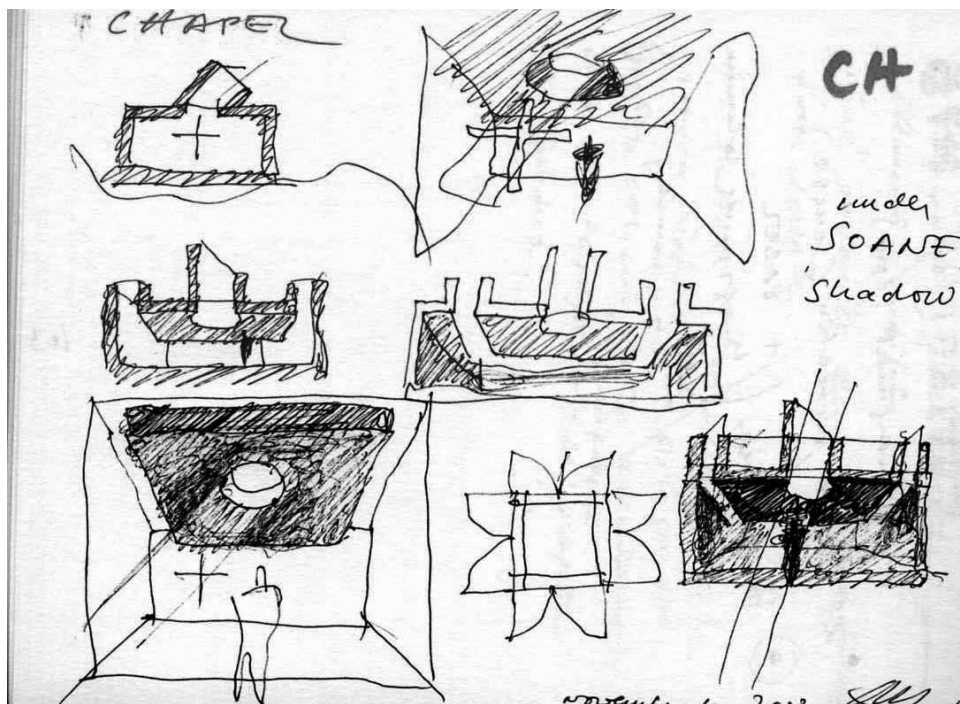
intento e proceeda
La piedra de PIBAMARI

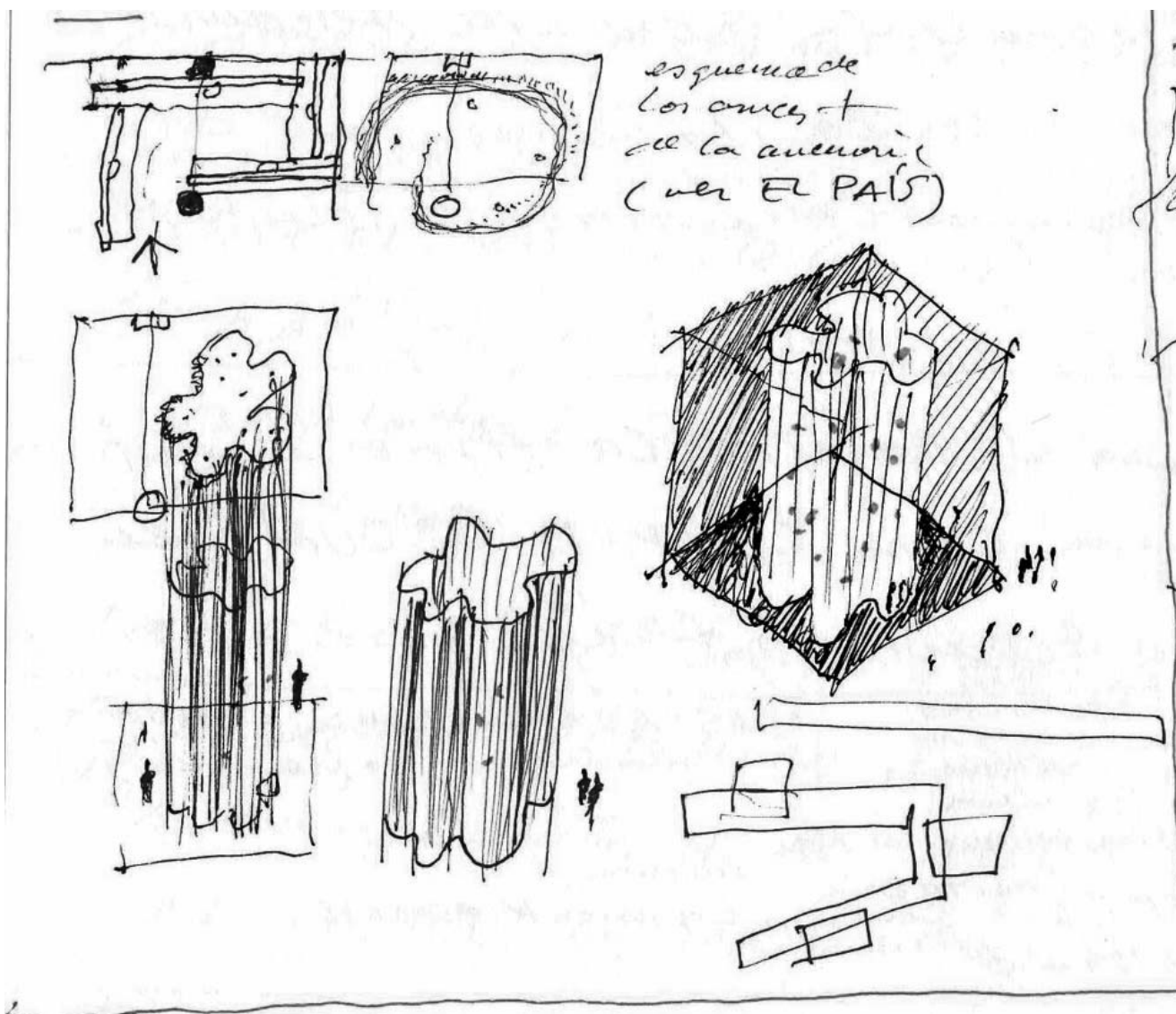


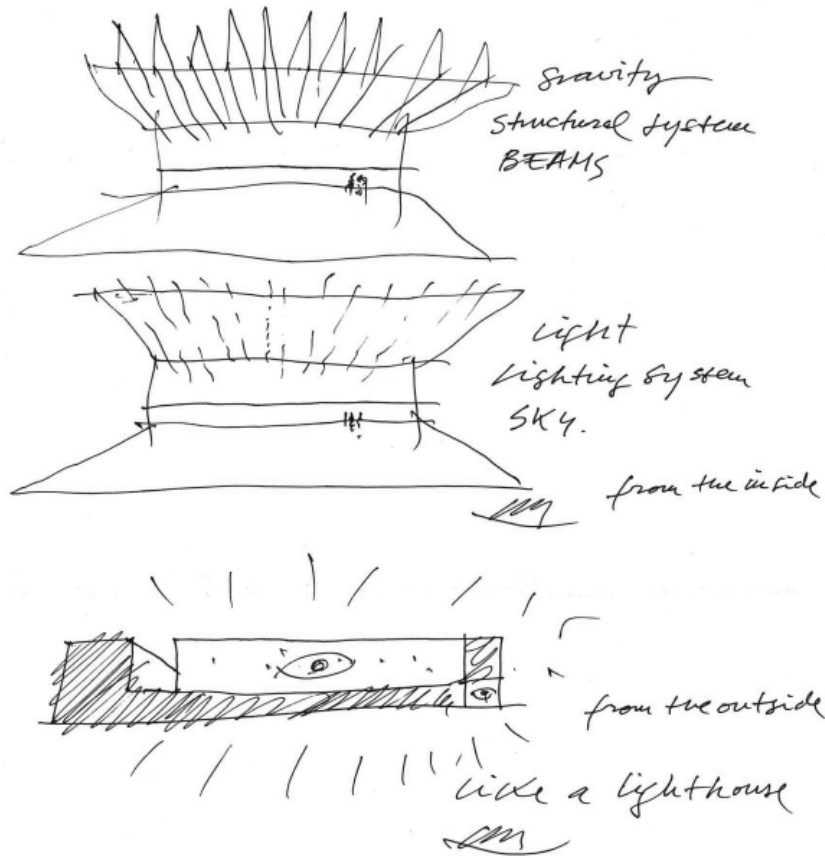
improvement of stone
nov. 11. 2013

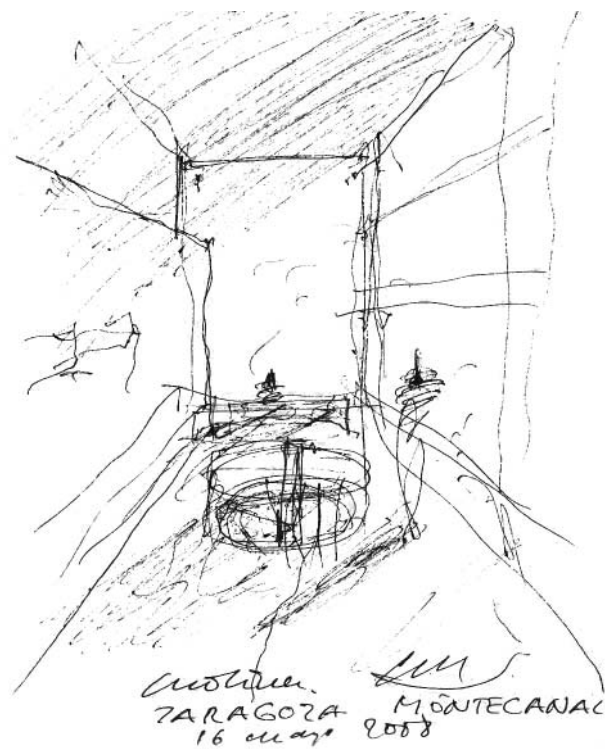


72









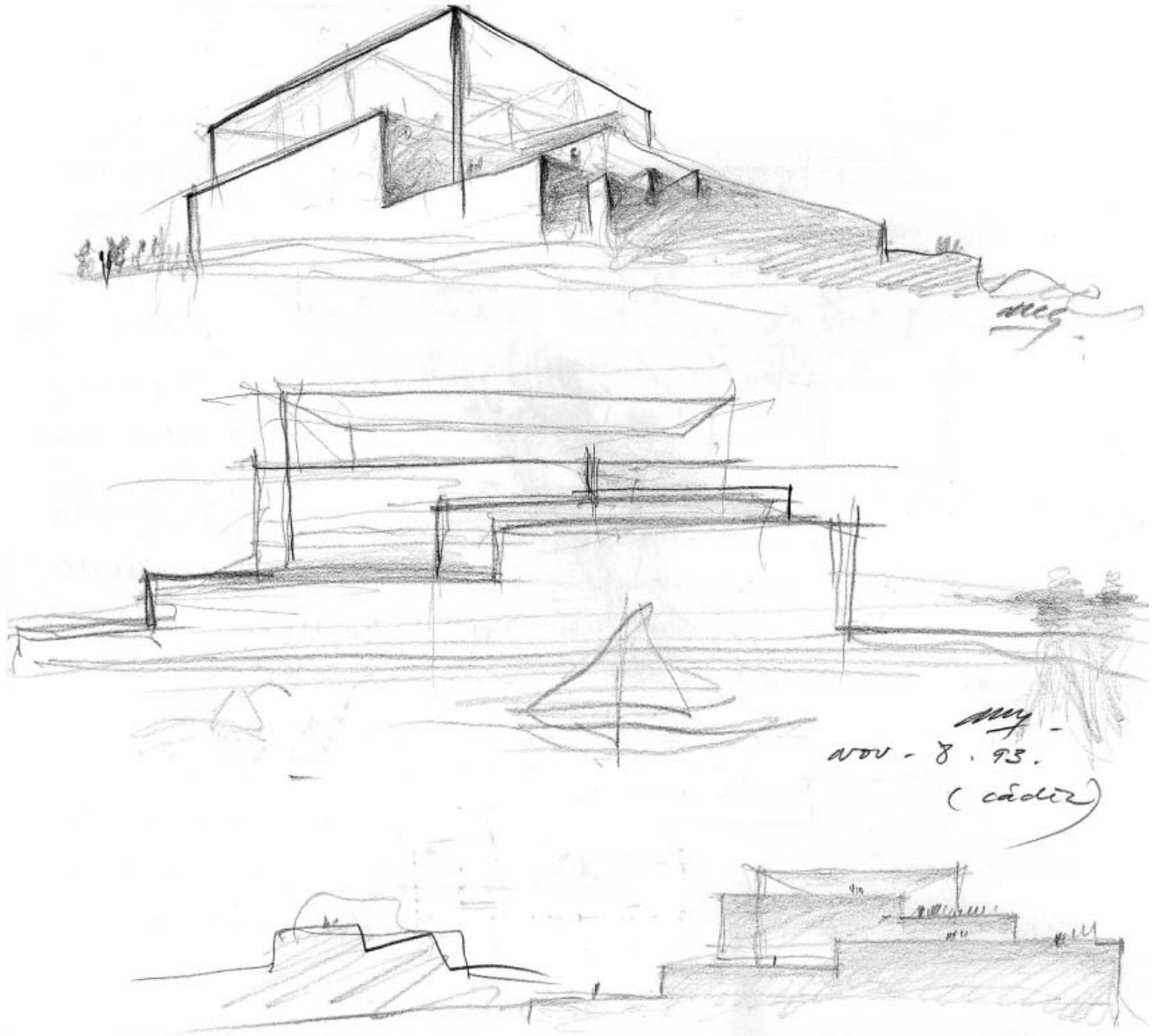
DON DE LA MATERIA

Entre la tiniebla densa
el mundo era negro: nada.
Cuando de un brusco tirón
—forma recta, curva forma—
le saca a vivir la llama.
Cristal, roble, iluminados,
¡qué alegría de ser tienen,
en luz, en líneas, ser
en brillo y veta vivientes!
Cuando la llama se apaga,
fugitivas realidades,
esa forma, aquel color,
se escapan.
¿Viven aquí o en la duda?
Sube lenta una nostalgia
no de luna, no de amor,
no de infinito. Nostalgia
de un jarrón sobre una mesa.

¿Están?

Yo busco por donde estaban.
Desbrozadora de sombras
tantea la mano. A oscuras
vagas huellas, sigue el ansia.
De pronto, como una llama
sube una alegría altísima
de lo negro: la luz del tacto.
Llegó al mundo de lo cierto.
Toca el cristal, frío, duro,
toca la madera, áspera.
¡Están!
La sorda vida perfecta,
sin color, se me confirma,
segura, sin luz, la siento:
realidad profunda, masa.

Pedro Salinas, 1929



Dibujo página anterior. Concurso para la Filarmónica de Copenhague (1993).

¹ La cita no deja lugar a duda sobre la tectonicidad o estereotomicidad de los procesos: "Unos construyeron techumbres con follaje, en aquellas primitivas agrupaciones humanas; otros excavaron cuevas al pie de a montaña, e incluso otros, fijándose en los nidos construidos por las golondrinas, imitándolos, prepararon habitáculos para guarecerse, con barro y con ramitas" (Vitruvio, 2006, p.95).

² Así, cuando Laugier en su *Essai sur l'Architecture* pondera la simplicidad de la estructura de la cabaña primitiva ideada de forma lógica con los medios disponibles y de la forma más sencilla añade: "Nos mantenemos fieles a lo simple y a lo natural; son el único camino hacia lo bello" (cit. Pateta, 1997, p. 343).

³ Este texto se encuentra incluido en la antología de textos de Semper publicada recientemente en la colección Arquia/temas.

⁴ Un edificio que en cierto modo prefiguraba las implicaciones que una arquitectura tectónica tendría más adelante en el seno de la arquitectura moderna con la especialización estructural de los elementos basada en el empleo del acero y el hormigón armado.

⁵ Algunas de estas cuestiones están tratadas en el capítulo introductorio de Frampton en su *Estudios sobre cultura tectónica* en el que valora especialmente el papel determinante de la estática y de la propia tectónica de los sistemas constructivos en la evolución del lenguaje arquitectónico (Frampton, 1999).

⁶ La obra de consulta obligada para estos temas *Estudios sobre cultura tectónica* de Frampton desarrolla toda la teoría sobre lo

Aunque no emplea los términos tectónico y estereotómico, tal vez en esto como en otras cuestiones, el primero que lo hace –aunque sea implícitamente– sea Vitruvio cuando, al hablar de los orígenes de la arquitectura y de la necesidad del hombre de construir, establece una distinción entre los que construían sus moradas y los que las excavaron en la montaña¹. En esta primera distinción ya hay una primera aproximación a ambos términos y a la naturaleza aditiva de su configuración, en el primero de ellos, y a una génesis sustractiva en el segundo caso derivada de su carácter monolítico. De esto podemos deducir que lo tectónico implica un sistema discreto mientras que lo estereotómico involucra la idea de sistemas continuos, algo que resulta relevante si se considera el hecho de la condición aérea o celeste que podemos otorgar a la primera categoría y a la condición telúrica o terrestre que corresponde a la segunda, lo que sin duda tiene gran importancia en la arquitectura.

Desde que el abad Laugier planteara su mito de la cabaña primitiva como origen de la arquitectura la idea de lo tectónico estuvo presente en el discurso teórico de la disciplina. A esta lógica racionalista simple y primigenia la vinculó con la idea de belleza², lo que acabaría teniendo repercusiones en la teoría de la arquitectura a partir de entonces y más tarde serviría para ensalzar el carácter tectónico de la arquitectura moderna.

Quien sí emplea los términos tectónico y estereotómico de forma explícita es Gottfried Semper en sus *Cuatro elementos de la arquitectura*³. Para Semper dichos elementos primigenios de la arquitectura eran cuatro: basamento, hogar, armazón y tejado y el cerramiento. Deducidos, en parte, de una cabaña caribeña exhibida en la Gran Exposición de 1851 en Londres cuya sede estaba encarnada en el Crystal Palace⁴ de Paxton, a su vez, otra enorme cabaña pero de carácter industrial que, construida con acero y vidrio, encarnaba la tecnología constructiva del momento. Así, Semper clasificaba las técnicas de la construcción en dos grandes grupos: la tectónica estructural –unida a la idea de ensamblaje y elementos con especialización estructural cuya organización es necesariamente aditiva y cuya imagen corresponde a la ligereza constructiva–, por un lado, y la estereotómica del basamento –en donde la masa se logra con elementos pesados apilados de forma continua cuya imagen se corresponde con algo masivo–.

Si tuviéramos que asociar materiales a estas concepciones podríamos pensar en la madera y el acero (o el hormigón armado de vigas y pilares), como materiales típicamente tectónicos, y en el ladrillo, la piedra y el hormigón (en masa) como elementos característicos del carácter estereotómico de la arquitectura⁵. Sin embargo, es el modo de operar, el modo en que se construye lo que determina la materialización de la arquitectura y, así, esos cuatro elementos primarios dan lugar o se pueden relacionar con estos cuatro elementos que apunta Semper. La albañilería, por ejemplo, se relacionaría con el apilamiento y el aparejado de elementos con técnicas de estereotomía de la piedra y la utilización de técnicas destinadas a lograr el trabado y la continuidad material. El moldeado y la cerámica

se podrían asociar al hogar por la capacidad y resistencia al fuego de este tipo de materiales. El tejido y trenzado puede emplearse para los cerramientos –sin capacidad portante pero sí delimitadora del espacio– y que, de algún modo engendra lo textil y la idea de piel como elemento de aislamiento y abrigo en la arquitectura. Y por último, la carpintería y ebanistería, que se relacionan primariamente con la consecución de la cubierta, el lugar en el que intervienen necesariamente los elementos que trabajan a flexión para cuya sollicitación, la madera –moldeada por la naturaleza durante milenios para tal fin– resulta idónea y es sólo superada por el acero y el hormigón armado.

Como bien ha señalado Frampton al respecto⁶, la dicotomía entre lo tectónico y lo estereotómico se vio reforzada en alemán en la obra de Semper por la diferenciación entre dos tipos de cerramientos verticales: “*Die Wand*, que indica una división no portante propia de la construcción de relleno a base de zarzas y barro, y *die Mauer*, que significa una estructura masiva portante”⁷, lo que en español equivaldría prácticamente con paredes o tabiques, por un lado, y muros (muros maestros, se decía antiguamente), por otro. Conviene, no obstante, matizar lo que supone en la arquitectura moderna la idea de desmembramiento en esqueleto y piel, gracias a la utilización de sistemas constructivos basados en el acero y el hormigón armado típicamente tectónicos. El esquema estructural de las viviendas Dom-ino de Le Corbusier puede muy bien servir como arquetipo de esta arquitectura. La autonomía estructural del modelo es tal que, en realidad, los tabiques o particiones del espacio pueden estar distribuidas de forma completamente independientes de él; por ello el concepto de planta libre y la posibilidad de curvar o desvincular los tabiques de la retícula estructural de pilares. A pesar de ello, dicha posibilidad no implica una necesidad. Es decir, el hecho de que los pilares y los muros coincidan no implica que, a pesar de la continuidad y la utilización de muros y particiones de elementos cerámicos en base a la albañilería, estos elementos pudieran ser considerados como parte de un sistema estereotómico; así las villas de Le Corbusier, basadas desde un punto de vista estructural en el esquema Dom-ino, son todas ellas ejemplos de arquitectura tectónica.

La arquitectura de Alberto Campo Baeza está imbuida por esta categorización entre lo tectónico y lo estereotómico de forma bastante evidente porque él mismo ha querido dejarlo patente en innumerables dibujos y esquemas conceptuales que encontramos en muchos de sus proyectos. Además, también porque en uno de sus textos⁸ explica certeramente lo que entiende por dicha dicotomía y establece una serie de relaciones muy útiles para el análisis de su propia obra, siguiendo de forma bastante fiel los preceptos de Frampton. Lo que nos interesa aquí es, más allá de la necesaria contextualización, la definición o acotación de dichos planteamientos en su propia arquitectura que, a través de sus dibujos, podemos analizar.

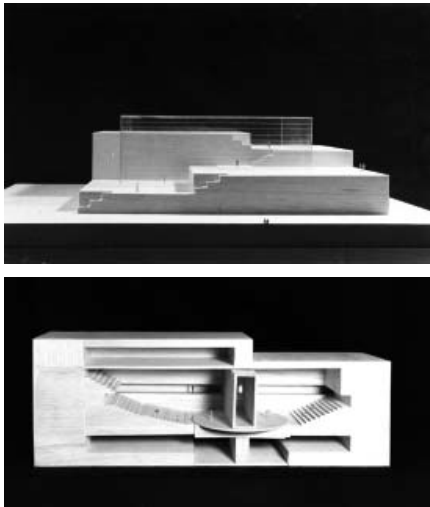
Así, en sus propias palabras, ya establece una asociación de lo estereotómico y lo tectónico que resulta de sumo interés a la luz de su arquitectura identificando, como hace Vitruvio, con los arquetipos de la cueva y de la cabaña ambos siste-

que él denomina cultura tectónica a la que identifica con la “poética de la construcción” (Frampton 1999, p.365). ¿Qué, si no eso, es la arquitectura salvo, acaso, y más primigeniamente, una “poética del espacio”? Pero aquí el eterno dilema de la disciplina que ya denunció Boullée a propósito de la causa y del efecto, del proyecto y de la obra, en suma, de la concepción y de su materialización. Frampton, con su posición, pretende desligarse de una interpretación de la modernidad arquitectónica únicamente basada en la conquista del espacio arquitectónico como valor primario, casi al margen de la tecnología que lo hace posible y fundar los principios de la arquitectura en su raíz tecnológica constructiva: tectónica o, en sus propias palabras “recuperar la unidad estructural como la esencia irreductible de la forma arquitectónica” (Frampton 1990).

⁷(Frampton 1999, p.16).

³ Nos referimos al texto *De la cueva a la cabaña. Sobre lo estereotómico y lo tectónico en arquitectura*, que forma parte de los escritos publicados en el libro *Pensar con las manos* (Campo Baeza, 2009).

⁹ Campo Baeza escribe: “Se entiende por arquitectura estereotómica aquella en que la fuerza de la gravedad se transmite de una manera continua, en un sistema estructural continuo y donde la continuidad constructiva es completa. Es la arquitectura masiva, pétreo, pesante”. Y, más adelante, añade: “Se entiende por arquitectura tectónica aquella en que la fuerza de la gravedad se transmite de una manera sincopada, en un sistema estructural con nudos, con juntas, y donde la construcción es articulada. Es la arquitectura ósea, leñosa, ligera” (Campo Baeza, 2009, p. 31).



Concurso para la Filarmónica de Copenhague (1993). Alzado y sección maquetada. Probablemente uno de los ejemplos más nítidos en la idea de podio estereotómico y una concepción sustractiva del espacio en dicha parte del proyecto.

mas respectivamente⁹. Una división en la que, en buena medida, podrían quedar ilustrados de forma genérica todos los tipos arquitectónicos.

Sin embargo, más allá de las disquisiciones teóricas, Campo Baeza es, ante todo, un arquitecto que ejerce su magisterio a través de su oficio. Y es aquí donde, a la vista de sus proyectos, podemos entender su aportación al enriquecimiento de los términos tectónico y estereotómico. Como suele suceder en los arquitectos que proyectan, muchas ideas y planteamientos se repiten a lo largo su producción, anhelos que a veces no pasan de la fase de proyecto, motivo por el cual las más de las veces, como fantasmas, regresan a la imaginación de quien con anterioridad recurrió a ellos. Pero, como suele también suceder en todo acto creativo, existe una inspiración que surge de un imaginario previo, un desencadenante del proceso, que, una vez retomado, nunca vuelve a su forma original. Este es el caso de muchos de los proyectos y las obras en los que Campo Baeza aborda el tema de lo estereotómico y lo tectónico experimentando nuevas relaciones entre lo uno y lo otro, como un tema con variaciones en términos musicales.

Por ejemplo, podemos entender la casa Gaspar (1992) como un proyecto eminentemente tectónico, cuyos elementos se erigen para definir unos espacios limpios y sencillos sobre un plano y cuya vocación introspectiva queda identificada por la voluntad de crear un recinto con un tapia perimetral que define el *hortus conclusus* al que se refiere su autor y en el que se desenvuelve la arquitectura. Con este tipo de planteamiento netamente tectónico podríamos identificar las casas Turégano en Pozuelo de Alarcón (1988), García Marcos en Valdemoro (1991) y Guerrero en Vejer de la Frontera (2005); el proyecto para el proyecto Entrecatedrales en Cádiz (2006), el proyecto para las Oficinas de la Junta de Castilla y León en Zamora (2008), los edificios para Benetton en Treviso (2007) o en Samara, Rusia (2009), y más recientemente el Polideportivo de la Universidad Francisco de Vitoria en Pozuelo de Alarcón (2017) por citar algunos proyectos que abordan limpiamente este tipo estrategia estructural a lo largo del tiempo e independientemente del programa o de la escala.

Sin embargo, hay también otras variaciones e hibridaciones entre ambos sistemas que suponen una aportación original de la arquitectura de Campo Baeza. Así, cuando las condiciones del paisaje y la orografía lo requieren, la acción de elevar sobre un podio estereotómico que nace del terreno y que se asienta en él con un sentido inequívoco de pertenencia al lugar y de promontorio, sirven de pretexto para posar sobre él la pieza ligera y tectónica a modo de belvedere que, tal vez, en su casa de Blas en Sevilla la Nueva (2000) encuentre su formalización más prístina. Este esquema con diferentes variaciones formales y materiales ha sido explorado también en las casas Olnick Spanu en Nueva York (2007) y Rufo en Toledo (2008), en hormigón armado, que en palabras de su propio autor reinterpretan “el tema de la cabaña sobre la cueva”¹⁰, pero también en obras de naturaleza edilicia como el proyecto para el Centro Cultural de Villaviciosa de Odón (1992), el proyecto para la Filarmónica de Copenhague (1993), el proyecto para la Bibliote-

¹⁰ Campo Baeza (2009, p. 74).

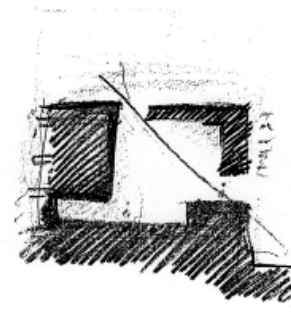
ca general de la Universidad de Alicante (1995) o el Centro BIT en Mallorca (1998). En la casa de Blas los ocho pilares que soportan la cubierta del belvedere son exteriores y una pequeña caja de cristal sin carpintería sirve de membrana térmica con una única estancia a la que se accede por una escalera desde el podio que alberga el programa. En la casa Olnick Spanu, en cambio, la caja de cristal alberga todo el programa de día y de los diez pilares cinco quedan dentro de la misma mientras los otros cinco avanzan hacia el generoso vuelo generando un espacio porticado cubierto pero abierto, ¿cómo no recordar los ocho pilares del pabellón de Barcelona o la casa Farnsworth de Mies al observar ambos proyectos?

Pero también hay proyectos con clara vocación estereotómica, ya sea desde un punto de vista conceptual –como génesis sustractiva del espacio– o de forma más explícita, como imperativo del lugar. Así, si analizamos algunos de los dibujos como los las secciones de la escuela pública Drago en Cádiz (1992) o de la casa Asencio en Cádiz (2000) podemos comprender la vocación estereotómica de la génesis de dichos “espacios blancos” en los espacios servidos a los que se refiere Manuel Aires Mateus respecto de su arquitectura sustractiva y la condición de materia habitada del programa servidor con respecto a los primeros¹¹. Incluso en el modo de sombrear los espacios servidores –tal y como hace también Manuel Aires Mateus en sus bosquejos– contribuye a realzar el carácter sustractivo de los grandes vacíos que son concebidos más como cuevas que como cabañas. Así, en la escuela pública Drago podemos observar como incluso los huecos que se abren en la fachada o el lucernario lo hacen con un grosor aparente del muro o de la cubierta mucho mayor que en el resto de elementos reforzando con ello la idea de horadación de los mismos sobre el material continuo.

Algunos proyectos utilizan la idea de podio estereotómico en sentido casi literal, como modo de asentar la arquitectura en un paisaje sublime sin que ningún elemento se atreva a contaminar la visual sobre el horizonte. Son los proyectos en los que la idea de plataforma prevalece sobre la idea de podio en el sentido en el que la emplea Utzon¹², como gesto de la arquitectura que domina un lugar y se apropia del horizonte. Los dos proyectos para el Centro de interpretación del paisaje en Salinas de Janubio (2008, 2012) en Lanzarote o la casa del infinito en Cádiz (2014) corresponden a esta tipología. La arquitectura se somete al paisaje y el edificio conviene en ser una mera plataforma de contemplación cuyo programa está en contacto con el terreno y la vocación estereotómica se hace más evidente. En estos proyectos podemos hablar de un cierto anhelo telúrico de la arquitectura que, empequeñecida por la vista sublime del lugar, decide permanecer serena y casi oculta para evitar cualquier intromisión tectónica en el horizonte del observador o del propio paisaje.

Una de las variaciones más complejas sobre la hibridación entre lo tectónico y lo estereotómico la encontramos en la sede de la Caja de Ahorros de Granada en la ciudad nazarí (1995-2001). El esquema aquí no es como veíamos en otros proyectos anteriores una situación de uno sobre otro, lo ligero sobre lo pesante,

¹¹(Marcos, 2009). Conviene subrayar que la estrategia sustractiva de los Aires Mateus es de tipo conceptual. La agrupación y empaquetamiento de los espacios servidores alrededor de los espacios servidos -espacios blancos- induce a la percepción de aquellos como materia habitada y contribuye a liberar el espacio en éstos subrayando su jerarquía en el proyecto, pero en ningún caso se trata de espacios literalmente excavados como sucede en la arquitectura de Petra.



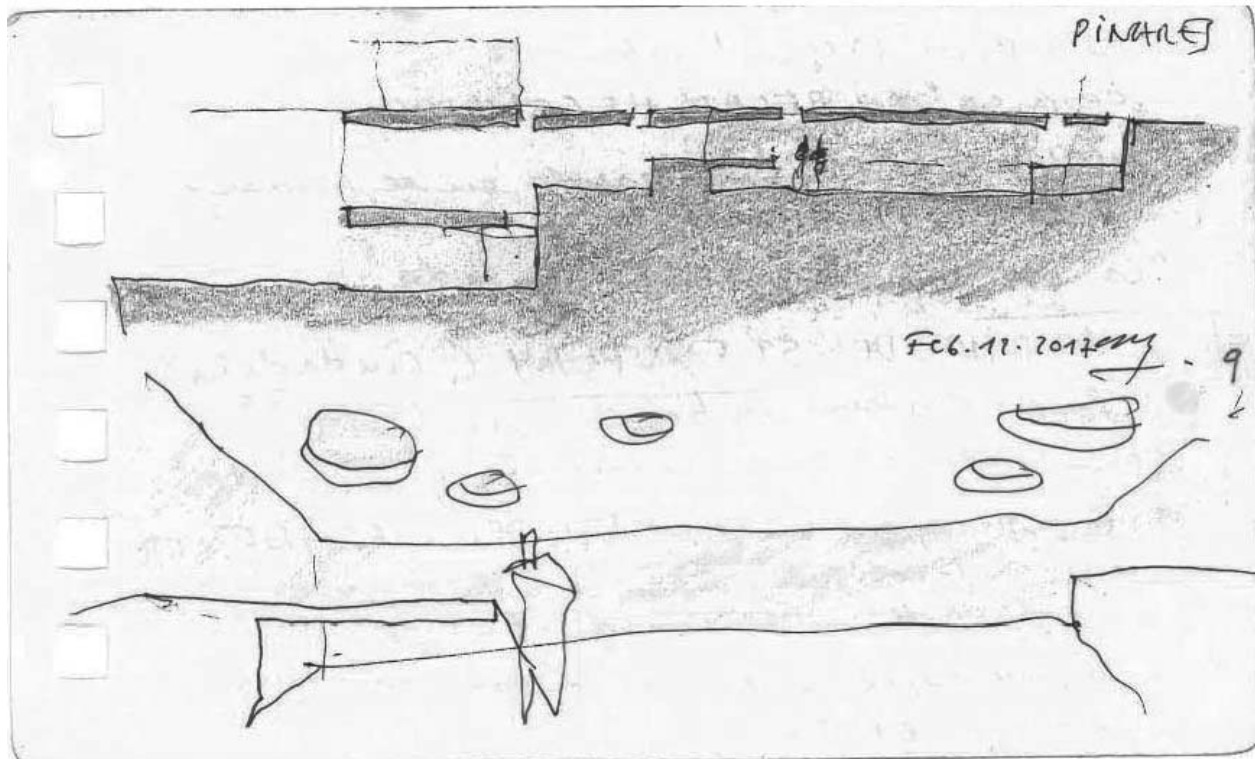
Escuela pública Drago. Cádiz. 1989. Sección conceptual por vestíbulo. (Nótese la voluntad de manifestar la estereotomía del proyecto y la forma de dibujarlo para expresar cómo se recorta el espacio sobre la materia -de modo conceptualmente sustractivo-.

¹² (Utzon, 1962). Para más información al respecto ver capítulo 5.

ni tampoco del podio estereotómico puro. En este proyecto de gran escala el cubo alberga en su interior un gran vacío alrededor del cual se desdobla el muro para convertirse en materia habitada; la envolvente del espacio tiene el espesor suficiente como para ser considerado toda ella como totalidad conceptualmente monolítica. También la cubierta ha crecido tanto como para permitir una luz sólida y para que todo el espacio interior quede confinado como una gran cueva por unos límites netos y potentes que sólo pueden interpretarse como estereotomía. De forma audaz y, tal vez de modo un poco sorprendente, cuatro enormes pilares que tienen alturas diferentes dos a dos soportan la cubierta para atestiguar la voluntad tectónica del interior que se resiste a la maniobra envolvente del resto de la fábrica edificatoria. Es inútil, la cueva ha ganado a la cabaña en esta ocasión fagocitándola en su interior.

REFERENCIAS

- Campo Baeza, A. 2009. *Pensar con las manos*. Buenos Aires: Ed. Nobuko.
- Frampton, K. 1999. *Estudios sobre cultura tectónica*. Madrid: Akal.
- Frampton, K. 1990. "Rappel. L'Ordre: The Case for the Tectonic", *Architectural Design*, vol. 60 (3-4), pensamiento gráfico. 19-25.
- Marcos, C. L. 2009. "Materia y espacio. Metafísica en la obra de aires Mateus y de Chillida". *Revista EGA*, (14), pp.192-201.
- Pateta, L. 1997. *Historia de la arquitectura. Antología crítica*. Madrid: Celeste.
- Semper, G. 2014. *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección*. Barcelona: Arquia/temas.
- Utzon, J. 1962. "Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect". *Zodiac*, (10), pp. 114-117.
- Vitruvio, M. L., 2006. *Los diez libros de la arquitectura*. Madrid: Alianza Forma.

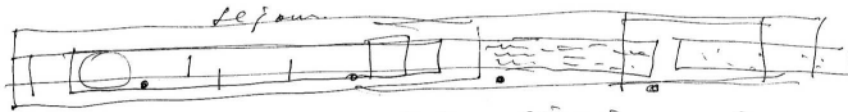
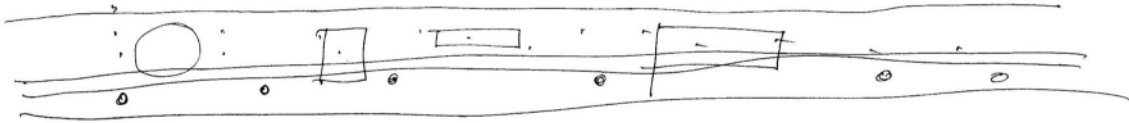


164

c'est le mardi. Août 10 2004 -
dans le Jardin de la Palmerie.
des idées pour la maison sur la mer.
un "campement" romain
marrquin?

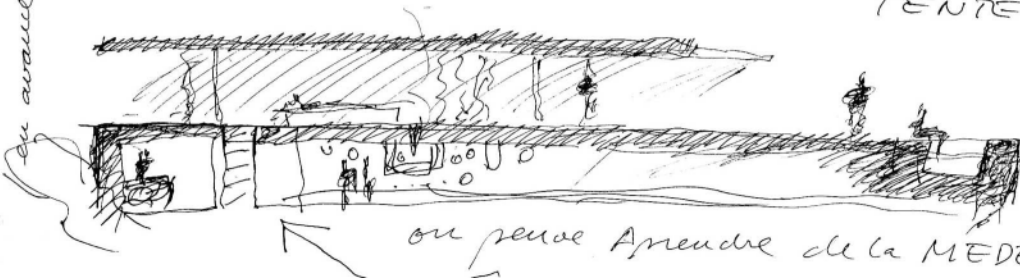


7 système linéaire capable de être parcourue
sans être vue.



chambre a c. cuisine piscine gym. or garage

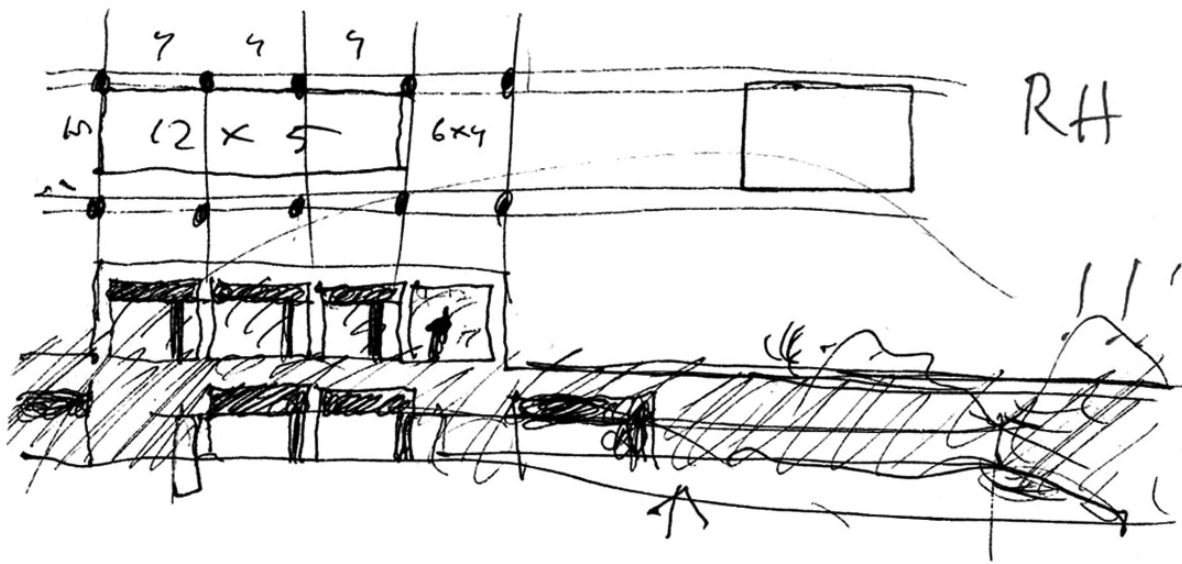
la maison est une OMBRE (comme une
TENTE horizontale)



en haut
toute
propre

ou pense Aprendre de la MEDERSA

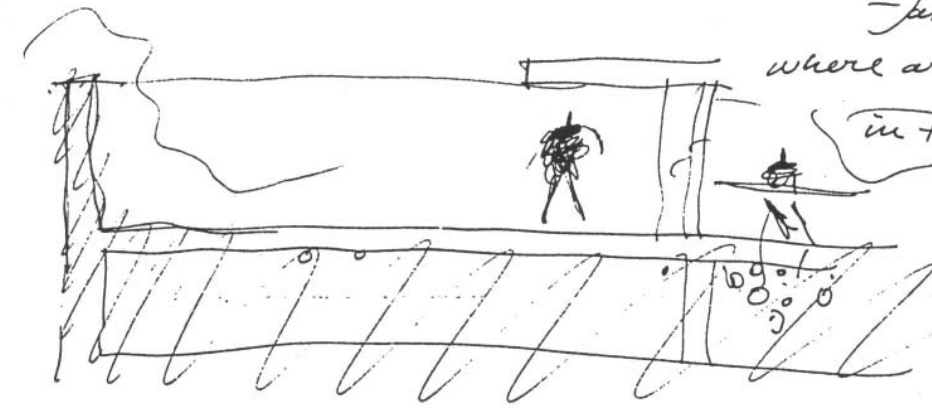
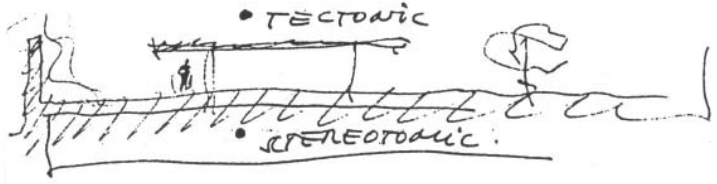
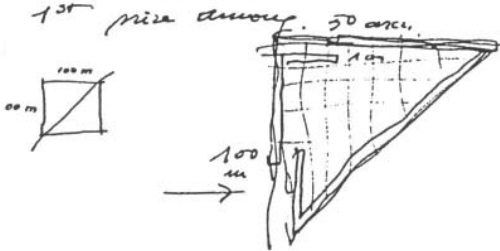
en avant - ca 1/2 + ces bicyclette/



IDEA.

"SECRET GARDEN"

under construction.



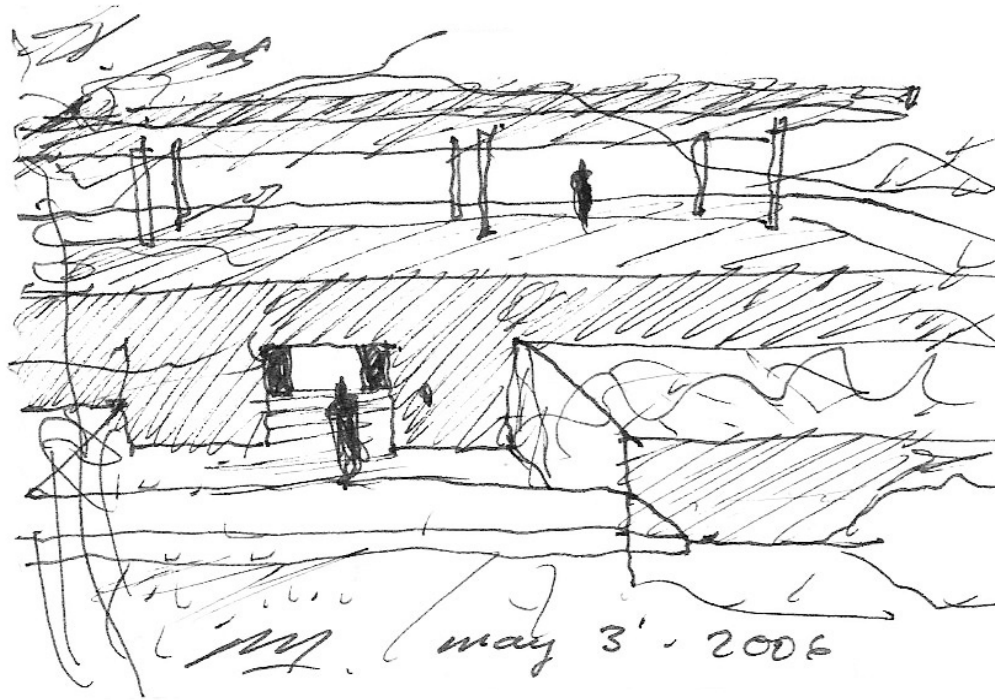
Context. Suburbj
 Defunct. outskirts.
 industrial area
 in the center of the isla.
 to close. with walls.
 BOX OPEN TO THE SKY.

Composition.
 triangular shape (plot).
 I draw a grid 6x6 m.

Construction.
 columns in steel.
 thin slab in concrete
 cantilevering 1.
 total of 10 m wide.
 3 m high.

plant. orange trees
 climbing plants.
 -jasmin, wisteria, an grapevine
 where are the superstructure?
 elements?
 in the basement.

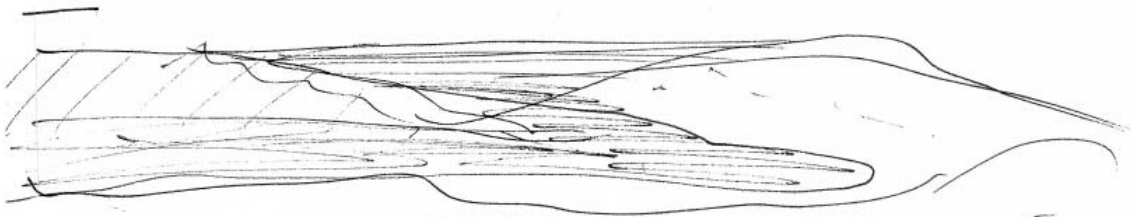
- agora
 AGORA: in the center
 - lifted -
 - excavated. in ...



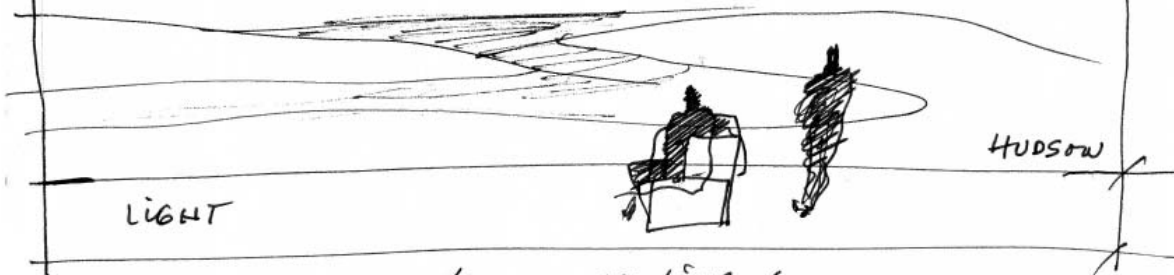
Por dar al viento trabajo,
cosía con hilo doble
las hojas secas del árbol

Antonio Machado.
Proverbios y cantares LXII

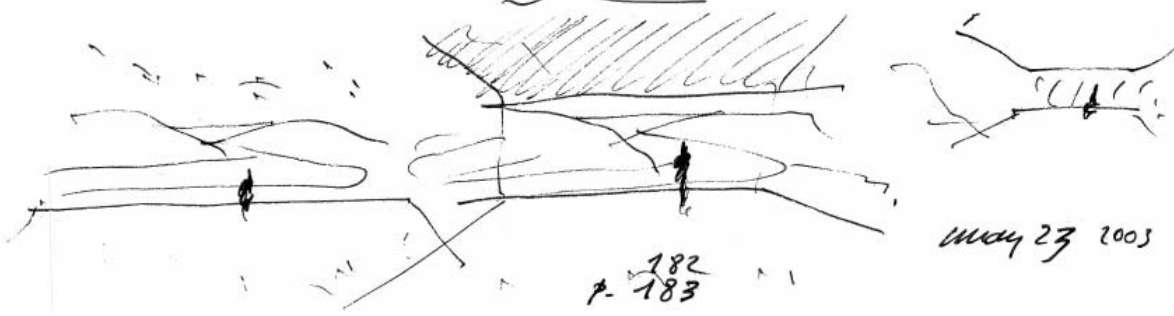
GARRISON



HUDSON



to underline!



Dibujo página anterior. Actitud frente al lugar en la Casa Olnick Spanu (2006).

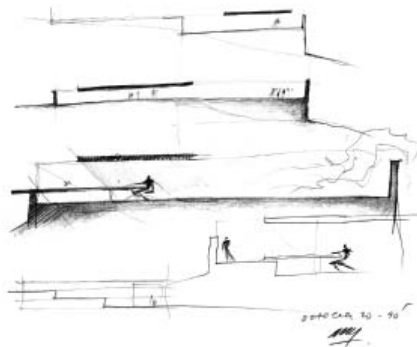


Figura 1. Biblioteca en Fuencarral, (1990). A.Campo Baeza

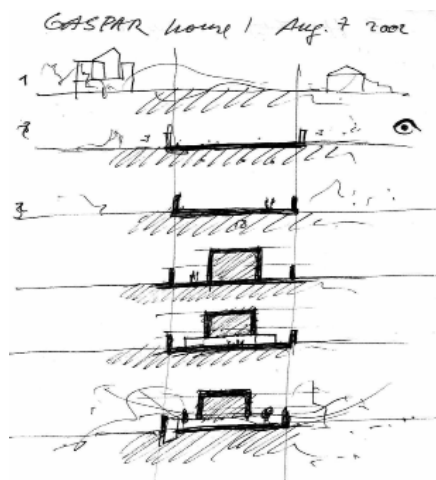


Figura 2. Casa Gaspar, (2002). A.Campo Baeza

1 Aunque este posea un carácter ambiguo como “semi exterior”, como un patio; o “medio interior”, como un porche o umbral, se está en él o no.

2 (Adorno, 2004 [1951], p. 90)

3 Sostiene su argumento en la apreciación que en 1929 hizo el arquitecto Nicolás Rubió Tudurí, sobre el pabellón de Barcelona de Mies Van der Rohe, para quien «el espacio queda “retenido” por la geometría. Rubió Tudurí utiliza los términos «salas sin techo» o «verdaderos semi patios». Quetglas escribe este texto en 1980, momento en que no estaba reconstruido. Véase: (Quetglas, 2002 [1980])

4 *Ibid.* (p. 69)

5 (Campo Baeza, 2017 [2011])

6 (De la Sota, 1986, p. 13:00)

7 (De la Sota, 1997 [1989], p. 231)

8 Célebre frase de Bartleby, personaje del cuento de Melville.

9 La Casa Guerrero, satisfecha con sus patios, está situada en un paraje limpio y despejado de ruido visual.

Dialéctica de lo concluso. El término excluso

Dentro-fuera e interior-exterior son dualidades no equivalentes en arquitectura. Dentro-fuera atañe al sujeto y a su estado; mientras que interior-exterior lo hace al objeto. El sujeto puede estar dentro o fuera; el espacio es interior o exterior. Dentro-fuera es un par excluyente —no se puede estar simultáneamente dentro y fuera de un recinto¹—; interior-exterior acepta grados, pues es relativo —todo exterior lo es respecto a algo y a este algo lo denominamos interior, y viceversa—. Constituye un caso de «contrarios relativos», además acepta grados, pues un recinto puede ser «más o menos interior o exterior» en función de su grado de permeabilidad a la separación. Sobre esta distinción y su confusión tratará este apartado.

Planos horizontales-límites espaciales

Interior-exterior conforman un par sobre el que una cierta modernidad se articuló de modo que no cupiesen los términos medios generados durante toda la práctica constructiva anterior. Umbrales, quicios, galerías, claustros, pórticos, porches, verandas, miradores, *stoas*, umbráculos, y una infinidad de alternativas que se acomodaban a los grados intermedios del par interior-exterior perdieron su carta de naturaleza. Se llegó más allá, planteando la cuestión en términos donde se preconizaba como un alto logro la práctica disolución de tal distinción: interior e exterior serían la misma cosa.

Uno de los argumentos más extendidos en las críticas y glosas de las obras de arquitectura moderna llegó a ser la fluidez espacial entre el interior y el exterior. Josep Quetglas hace una oportuna reflexión sobre tal asunto, que por antiguo y manido, languidece en el desgastado cajón de los pensamientos perezosos y las frases hechas «porque en ellas rumorea el inerte flujo de un lenguaje cansino²»; razón por la que su aportación, si bien extrema, resulta, al menos, estimulante. Afirma Quetglas que obras como el pabellón de Barcelona de Mies es un edificio cerrado; y lo hace confrontando un par de ideas: la retención espacial puede ser generada por el grado de definición de los límites del recinto; indistintamente de que este sea físico (construido) o virtual (geométrico³). La apertura, por el contrario, la «verdadera continuidad espacial» reside en la libertad de orientación, un auténtico caso de continuidad espacial supone que: «Estar en un espacio nunca significa estar sobre el suelo, sino estar hacia una o varias direcciones precisadas o ambiguas⁴». Siguiendo a Quetglas, diríamos que el hecho diferencial estaría en la definición de un plano horizontal recortado, el cual designa una superficie estricta que vincula la acción humana⁵ (fig.1). Si llamáramos a este plano «plataforma» entramos en conexión con el universo de Campo Baeza, quien denomina a esta creación «el primer mecanismo de la arquitectura». La superposición de un plano horizontal sería suficiente para cualificar este espacio como cerrado —en cuanto que definido—. Así se hizo en las casas Resor, Farnsworth o *fifty by fifty*. Así son el centro BIT, y las viviendas de Blas (fig.2), Olnick Spanu o Rufo.

Planos verticales- límites visuales

Decíamos que la dialéctica dentro-fuera es diferente a la interior-exterior, pues es un tipo de par de términos excluyentes donde no cabe un tercero en conciliación y concierne al sujeto. Veámoslo con más atención. Hay dos condiciones que subvierten esta categorización: el sujeto se mueve dentro, en torno y fuera de la arquitectura; además, el sujeto ve más allá de los límites de cierre geométrico de la arquitectura. Dinámica y visión superan la exclusión. Dejando a un lado la evidente ruptura producida por el movimiento libre del cuerpo que experimenta en su plenitud el espacio, centraremos la atención en la mirada como posibilidad de estar aquí y allí. Ver o no ver, ser o no ser visto. En la obra de Alberto Campo Baeza la dirección de la mirada se proyecta hacia el horizonte. Visible u oculto, la mirada vuela lejos, desenfocando los planos reflectantes que se interponen. El límite a la visión es un plano vertical acromático construido que abarca la parte inferior del campo visual o lo ocluye completamente.

En la producción de Campo Baeza hay pocas obras insertas en contextos urbanizados. Los evita. La creación humana no satisface, especialmente aquella que compete a los arquitectos genéricamente considerados. Es consciente, con de la Sota, de que «hemos heredado unas ciudades preciosas y vamos a dejar unas ciudades indecentes»⁶. Sota se siente generacionalmente responsable y preocupado por ello: «El arrepentimiento del hacer»⁷. Campo «Preferiría no hacerlo»⁸. Su renuncia parece expresa. Hay muchas formas de manifestar el desagrado con lo que sucede, la más limpia es no participar. Su mirada solo se sacia ante la grandeza de la naturaleza. A falta de la disponibilidad plena, el poder disfrutar de la vista de un pedazo de cielo es suficiente. Los resultados son tales que, aun estando disponible una buena vista, es preferible dejarla pasar⁹.

Disponibilidad de cielo —elevar la mirada al cielo— plano de cierre de patio(fig.3).
Disponibilidad de vistas asiladas —mirar el horizonte— plano perforado(fig.4).
Disponibilidad total de vistas —mirar la tierra— plano vidriado(fig.5).

Clasificamos de dos modos: La disposición de las pantallas de cierre dan lugar a cuatro tipos: edificios abiertos, edificios protegidos por una tapia, edificios entre patios, edificios que conforman un patio interior (fig. 6). Los mecanismos utilizados para las pantallas verticales son idénticos, si se salvan las variaciones en la escala(fig.7).

- Adorno, T. W., 2004 (1951). *Mínima Moralía. Reflexiones desde la vida dañada*. 1ª ed. Madrid: Akal.
- Campo Baeza, A., 2017 [2011]. "Plano horizontal plano", en: *Textos críticos*. Madrid: DPA-ETSAM, Ediciones asimétricas, pp. 81-88.
- De la Sota, A., 1986. Alejandro de la Sota. Sencilla Justificación de su obra. [En línea] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=JurZLzdEu6A&t=1967s> [Último acceso: 12 mayo 2018].
- De la Sota, A., 1997 [1989]. *Alejandro de la Sota, Arquitecto*. 2ª ed. Madrid: Pronaos.
- Melville, H., 1998 [1853]. *Bartleby, el escribiente*. Madrid: Akal.
- Quetglas, J., 2002 [1980]. "Pérdida de la síntesis: El pabellón de Mies", en: *Pasado a limpio I*. Valencia: Pre-textos, pp. 65-84.



Figura 3. Centro BIT, Mallorca, (1998). A.Campo Baeza



Figura 4. Consejo Consultivo de Castilla y León, Zamora (2012). A.Campo Baeza



Figura 5. Casa Olnick Spanu, Nueva York, (2008). A.Campo Baeza

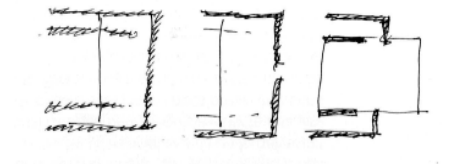


Figura 6. Diagrama de grados cierre. Ejemplificados en los patios de casa Gaspar, Gerrero y Asencio.

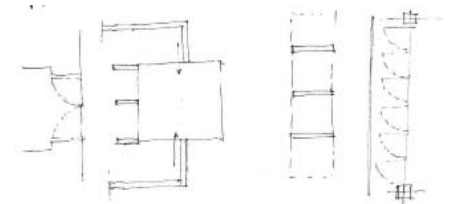
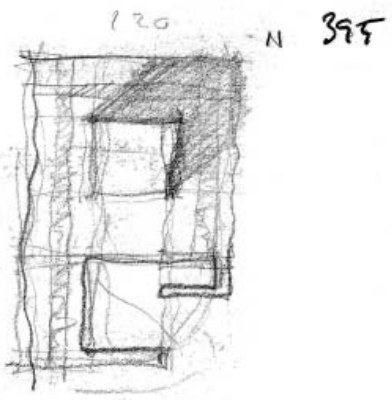
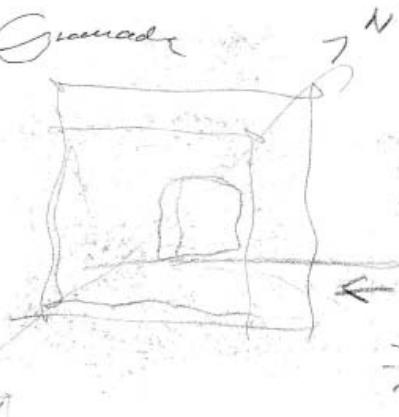


Figura 7. Cierres y aperturas semejantes utilizados a diferente escala: Cadiz, Asencio, Granada, Benetton

MADRID - Strasbourg
 April 10.
 Friday. (Lu Barajas)
 uniprecio!

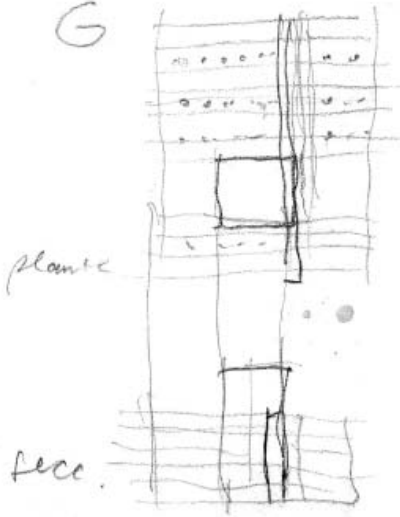
Granada



- > hacer maqueta
 panfleto ARQ
- ↓
- > domier Frampton
- ↓
- > cards
 from STRAS

Tur - prof.
 Sem - Telo
 Fay - JN.
 lev Ag - ETJAM
 lev ETC.

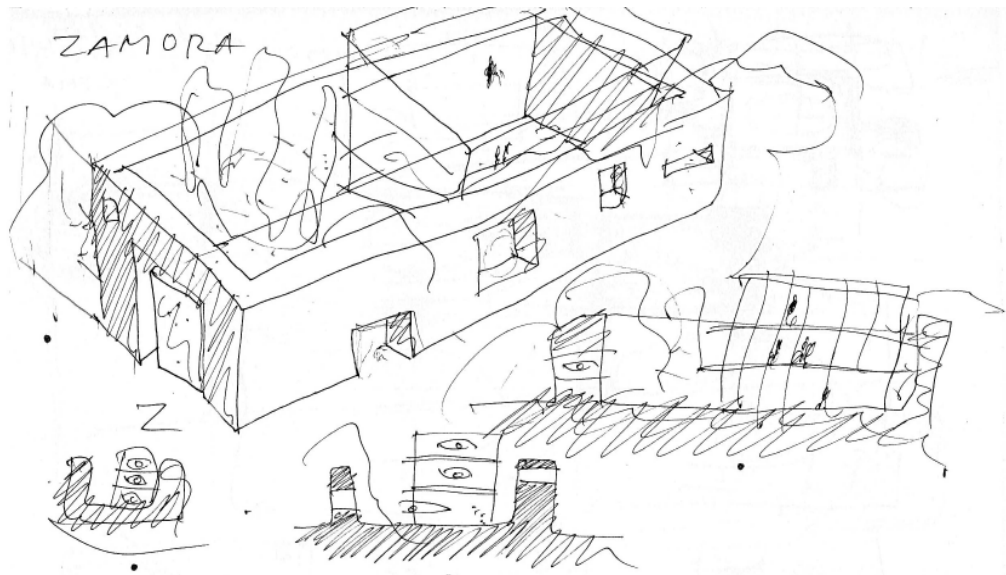
G



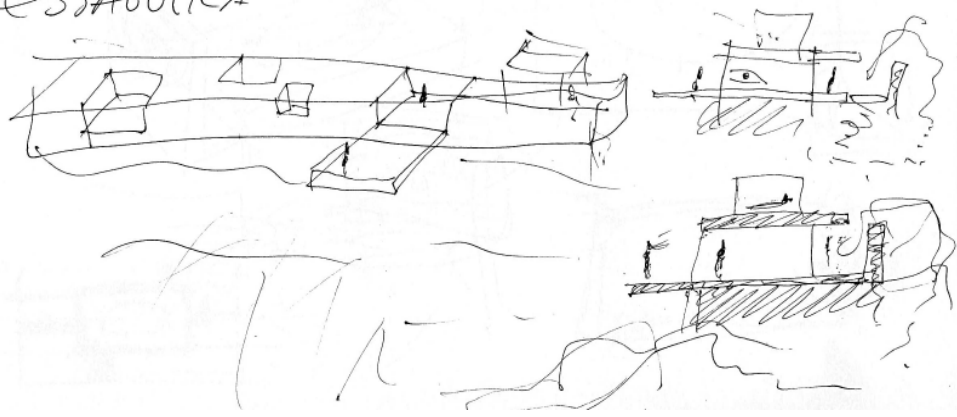
sistema
 + cabeza.



esta puede ser
 la idea clara
 para GRANADA



ESSAOUIRA

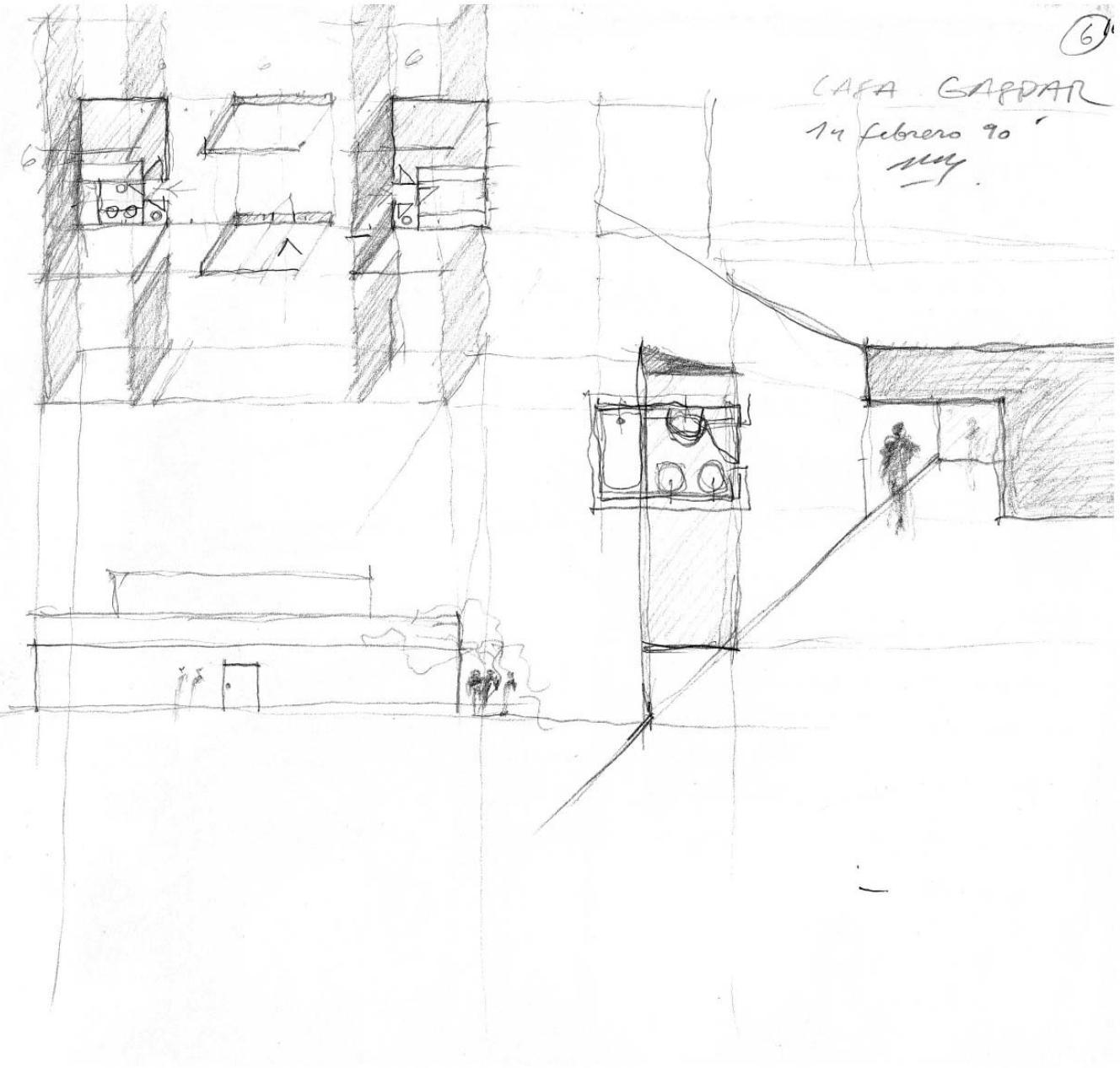


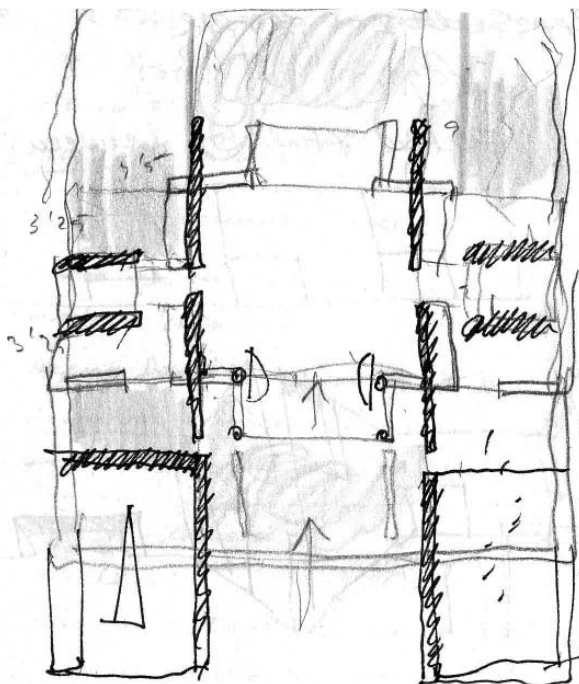
6

CASA GASPAR

14 febrero 90

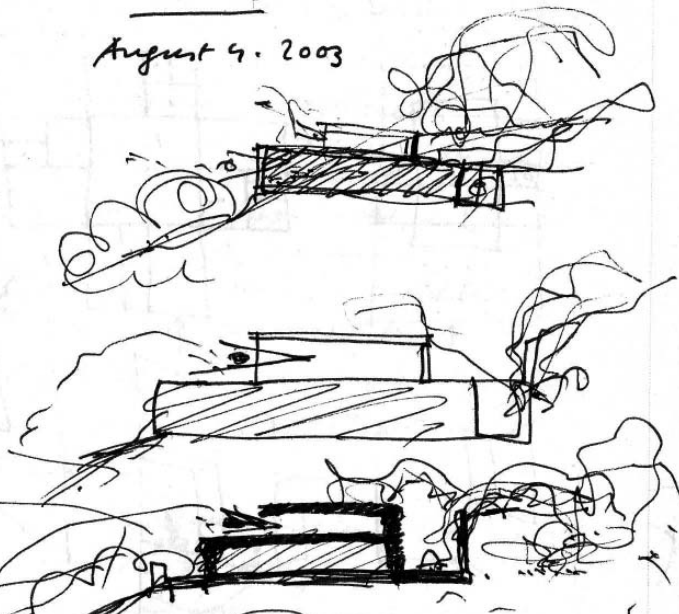
my





ò Biòos

August 9. 2003



August 8. 2003.

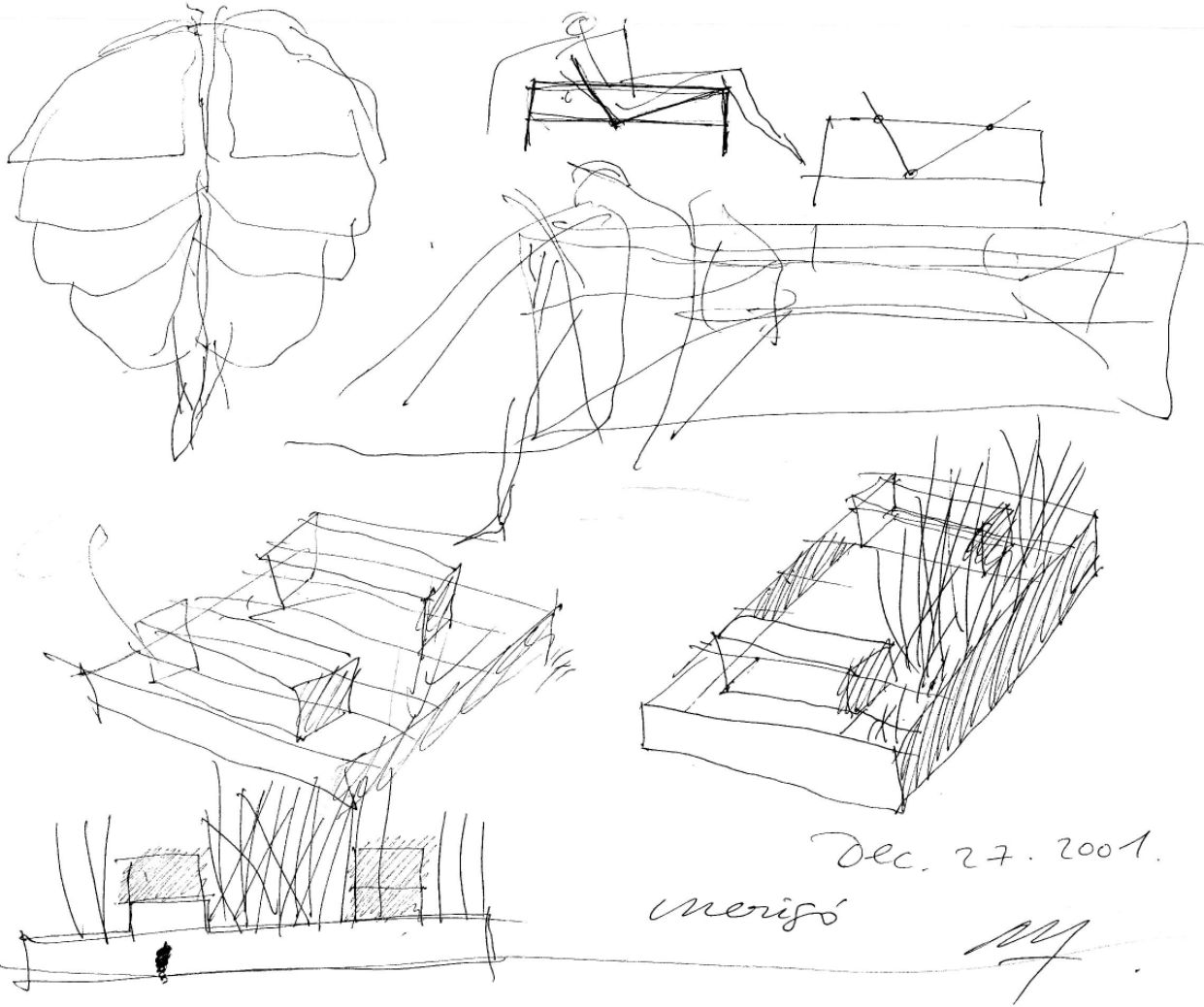
- 0 → casa moliner.
 - 0 → expo vicenza
 - terr. (msh.)
 - prof. an CV
 - + terr.
- no practicas elicitivas
no practicas libro
no practicas lisboa
i asobios / silence
- domer maucuo Jaques
 - domer JNB
 - domer suno Apudisio
 - domer fabriel RC.

- Bibliografia
- Cepasa CV maiclan
- 2 Biennall of Venice.
- Pavilion for POLONIA.
- ir UPM otras becas.

3 public
ETSAM
ISBN
Casa Cella
Catalogo
SPACE
etc...

- en CIRCO
- texto ABC. OIZA
- prof. en Lisboa UL
- 3 años Secc Formacion Prof.
- 2 años Secc Departamentos.
- 4 años DOCENTE en ETSAM
- Terr
- curso de doctorado (Capitel
Maell)
- 1º premio EUROPEAN
- 1º premio UCLÉS
- 2º-3º premio (1º concurso)
- colaboración en DBhouse

MERIGÓ HOUSE



Dec. 27. 2001.

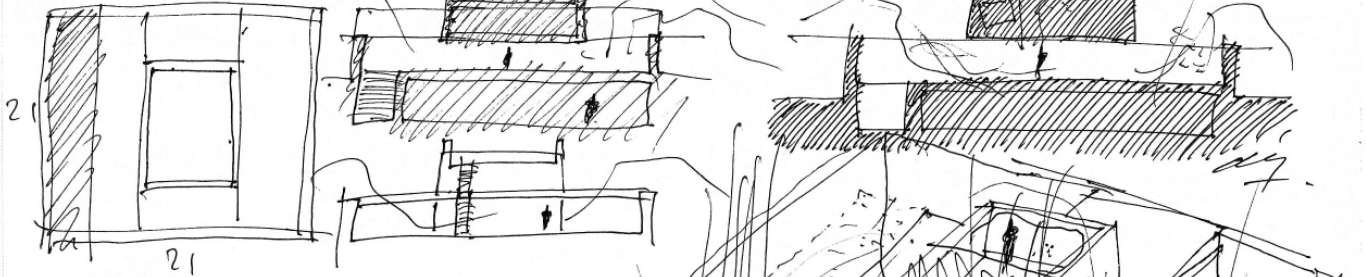
Merigó

ETIAM.
vivendes. {
 { sala
 { mudo
 { chapel.

{ - torre de apartamentos.

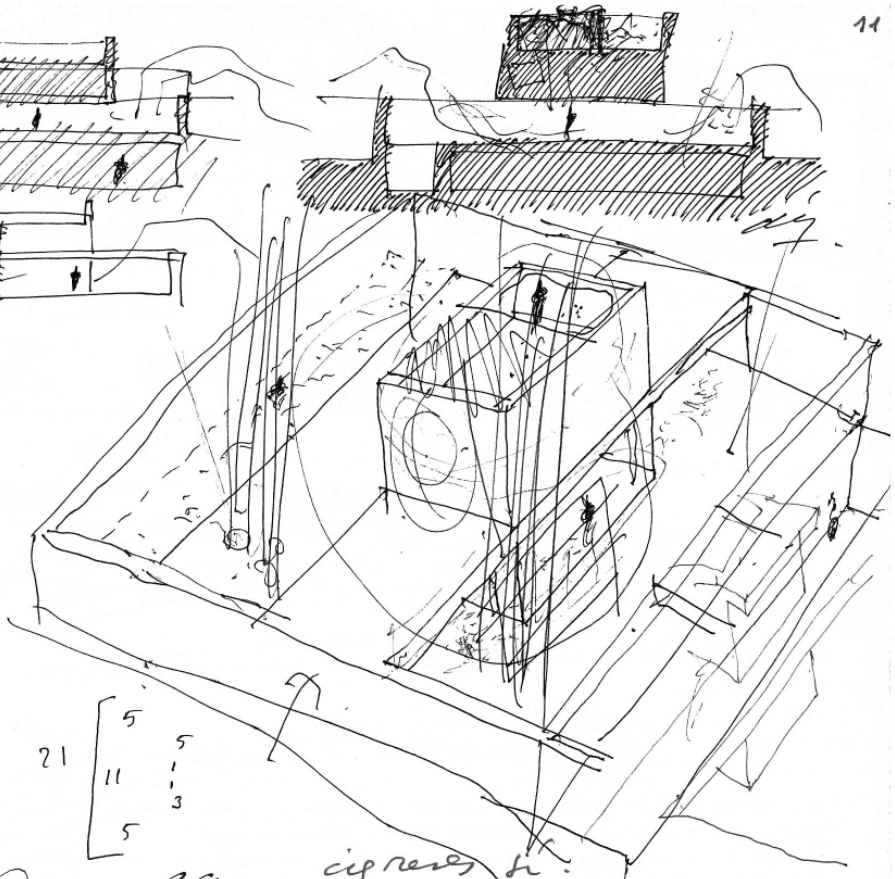
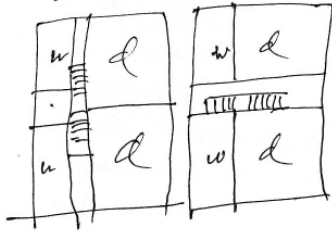
MOLINER Home

11



agua

dic. 2003



agua cipreses si.

fuego

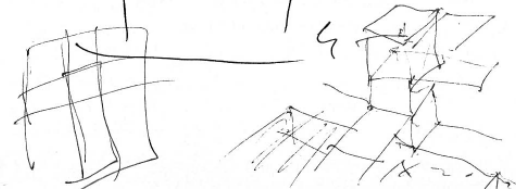
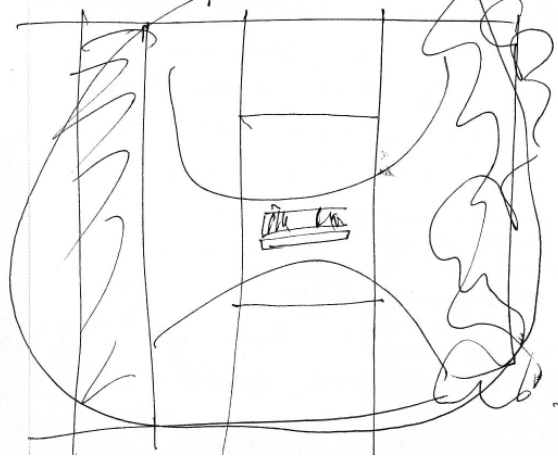
aire

tienda.

21

5	5
11	13
5	

4
2
2
2
2



97

SENCILLEZ

La sencillez es una de las virtudes más complicadas de este viejo mundo. Cuando uno es sencillo (en su habla, en sus actos, incluso en su poesía) corre el incómodo riesgo de ser tomado por tonto, por babieca.

Hay críticos, por ejemplo, que son propensos a elogiar solamente a aquellos poetas misteriosos, cuyas obras son comprendidas por muy pocos.

Esos mismos críticos tampoco los entienden, claro, pero tienen cierta habilidad para cabalgar por fuera del misterio, haciendo de su ignorancia una forma inédita de discreción.

Si uno lee a Baldomero Fernández Moreno o a Antonio Machado, y capta la sabiduría de su sencillez, quisiera salir a abrazarlos, como si aún estuvieran ahí, con su pluma en ristre.

Cómo enseñan, cómo abren sin prejuicios las puertas de su vida y nos regalan las llaves para que abramos la nuestra.

Todo mandante, ya sea el mandamás como el mandamernos, se afana (sobre todo cuando afana) en no ser sencillo. La dificultad es su muro de contención, su bastión, su blindaje.

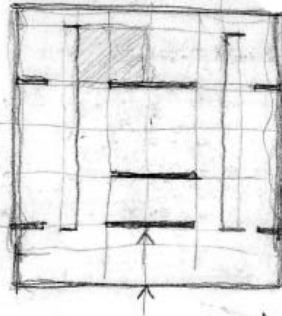
En la sencillez, los hombres y mujeres se amparan, se comprenden, se alivian. En la complejidad, en cambio, se ven con desconfianza y con rencores.

Cómo no tener en cuenta que la muerte es la cumbre de la sencillez.

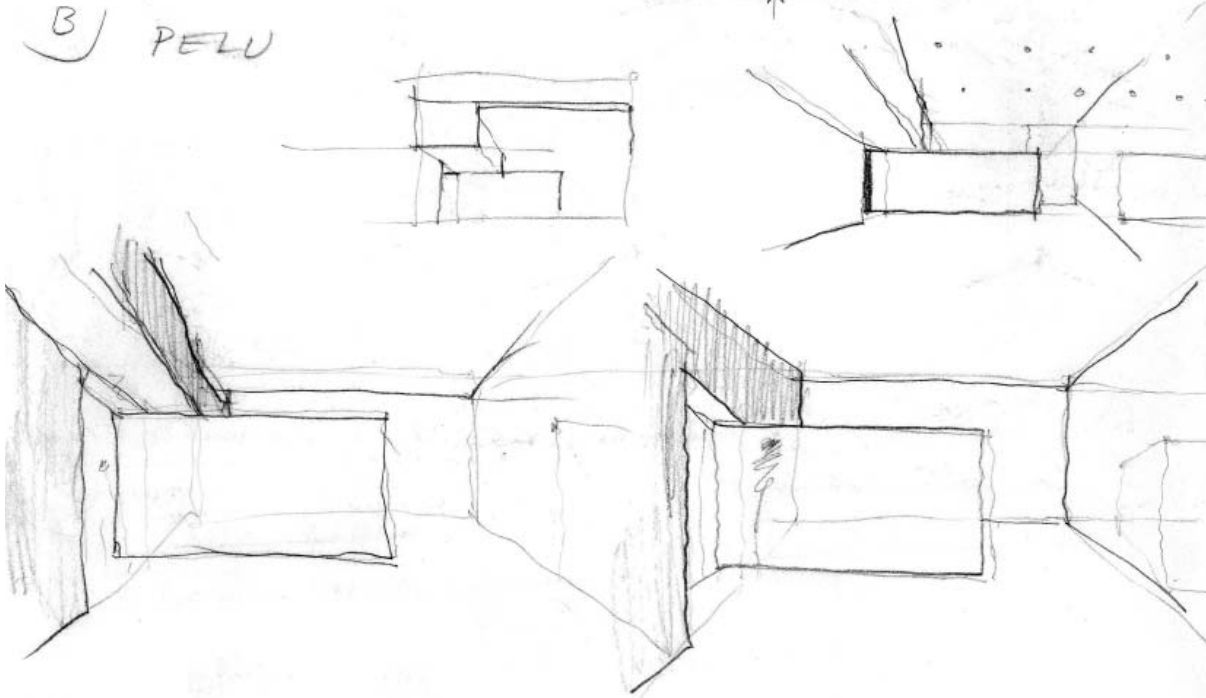
Mario Benedetti

3)

A) GASPAR . dudas ?



B) PELU



Dibujo página anterior. Casa Gaspar. Vejer de la Frontera (Cádiz). 1992.

¹(de Fusco, 1977).

²En 1706 publica en París su libro *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de Bastir* en el que sus planteamientos radicales quedan evidenciados.

³(Milizia, 1992, p. 93-94) El texto se edita en Venecia por primera vez en 1781 y hermana las denominadas *arti del disegno* (escultura, pintura y arquitectura, a las que añade el grabado).

El movimiento moderno instauró la estética de la sencillez formal como materialización de la sinceridad constructiva y, en sintonía con la estética geometricista y sencilla de las vanguardias como De Stijl, el suprematismo o la abstracción geométrica¹ –todas ellas derivados indirectos del procedimiento cubista–, y acabó generando una arquitectura desnuda, sin aditamentos ni aplacados, en la que las cualidades y el acabado de los materiales pudieran ser considerados una fuente de belleza en sí mismas, con la única condición de que su naturaleza fuera congruente con el uso al que se destinaban en las diferentes partes ensambladas en las que se resuelve la complejidad constructiva.

Ya Cordemoy² en los albores del siglo XVIII denostaba el ornamento aplicado –incluyendo pilastras– y la proliferación de adornos, proponiendo el uso de fábricas de ladrillo visto y columnas exentas como expresión de su función portante, sin ambages ni subterfugios ornamentales que pudieran diluir el sentido de una belleza fundada en lo esencial. Cordemoy fue uno de los primeros defensores de la arquitectura adintelada de los griegos. Tal vez, sin embargo, sea Milizia quien de forma más radical identifique belleza y necesidad. En su texto dedicado a la arquitectura³, considera la conveniencia como una de las tres leyes fundamentales de la arquitectura y escribe a propósito cinco proposiciones de las que destacamos las dos últimas:

Que nada se ejecute, de cuya existencia no se puedan dar buenas razones y, como colofón, que estas razones sean evidentes, porque la evidencia es el primer ingrediente de lo bello; porque la arquitectura no puede tener otra belleza que la que nace de lo necesario; y porque lo necesario, que es fácil y evidente, nunca manifiesta un gran trabajo, ni conato de adornar.

Viajando en el tiempo no es difícil llegar a la máxima miesiana del “menos es más” propia del espíritu de la modernidad y tan característica de esa arquitectura límpida del alemán en la que todo, desde la concepción global al encuentro constructivo, parece obedecer a una lógica inapelable de la sencillez como fuente belleza a la que se llega a través de la razón y la economía de medios. Una economía en el gesto, en la geometría y en la sinceridad constructiva, que no significa la utilización de materiales pobres sino la adecuación de sus cualidades al fin para el que se destinan.

Buena parte de la obra de Campo Baeza está inspirada por esa estética esencialista miesiana en la que los gestos son enormemente medidos y todo parece estar dispuesto allí de una manera sencilla, como sin esfuerzo, casi mozartiana. Viendo los procesos elaborados y los dibujos sobre los que vuelve una y otra vez en alguno de sus cuadernos diríamos que esa aparente sencillez es fruto de un reposado proceso de proyecto, que lejos de aparecer como idea feliz es, más bien, el resultado de un laborioso proceso. Su arquitectura desnuda manifiesta la voluntad de conformar el espacio con una austeridad formal digna de la celda

de un cartujo; en su arquitectura sólo hay dos lujos que le merecen indulgencia: el espacio y la luz. Su primera obra doméstica de madurez, la casa para Roberto Turégano⁴, fue una vivienda extraordinariamente austera, como la mayoría de sus obras más emblemáticas, construida con escasos medios. Cuando hace algún tiempo tuve ocasión de visitarla quedé admirado del valor que aquél espacio encierra con esa luz diagonal que atraviesa la vivienda y que logra manifestar la escala de la diagonal del cubo en el espacio de triple altura engarzado dos a dos. Es probablemente en la arquitectura de la domesticidad donde su magisterio se hace más patente.

De la Sota, se refería a la actitud que todo buen arquitecto debería tener hacia la arquitectura que, después de todo, es siempre para otros: “Dar liebre por gato” decía invirtiendo el conocido refrán de la picaresca. Es decir, dar más por menos o en las propias palabras de Alberto Campo Baeza:

La buena poesía, la poesía de verdad, lejos de ser un “minimalismo de la literatura” es la fascinante capacidad de conseguir con pocas palabras justas y precisas llevarnos al campo de la Belleza más sublime, capaz de conmover profundamente nuestro corazón a través de la cabeza. Como Shakespeare o San Juan de la Cruz. Pues así la arquitectura del “más con menos”.

⁴ El conocido diseñador gráfico que ha tenido la amabilidad de diseñar la cubierta de este libro de forma desinteresada, Roberto Turégano, comenzó sus estudios de arquitectura donde conoció a varios compañeros —entre ellos el propio Alberto Campo Baeza—. Una vez abandonados sus estudios, y años después, les propuso hacer un pequeño concurso para que diseñaran su propia casa. El motivo era sencillo, no podía pagar lo que costaban, en aquel entonces, las viviendas adosadas en Pozuelo de Alarcón. El resultado del concurso fue la casa que popularizó la arquitectura de Campo Baeza y que costó bastante menos de lo que hubiera tenido que pagar por las viviendas vecinas —meros adosados sin valor arquitectónico alguno—.

Esta es una bella lección para cualquier estudiante de arquitectura: conviene no confundir valor y coste. La arquitectura no es un objeto cualquiera que se pueda comprar y vender sin más, porque se hace para que otros vivan en ella y todos los días puedan guardar un buen recuerdo de quien ideó para ellos su hogar.

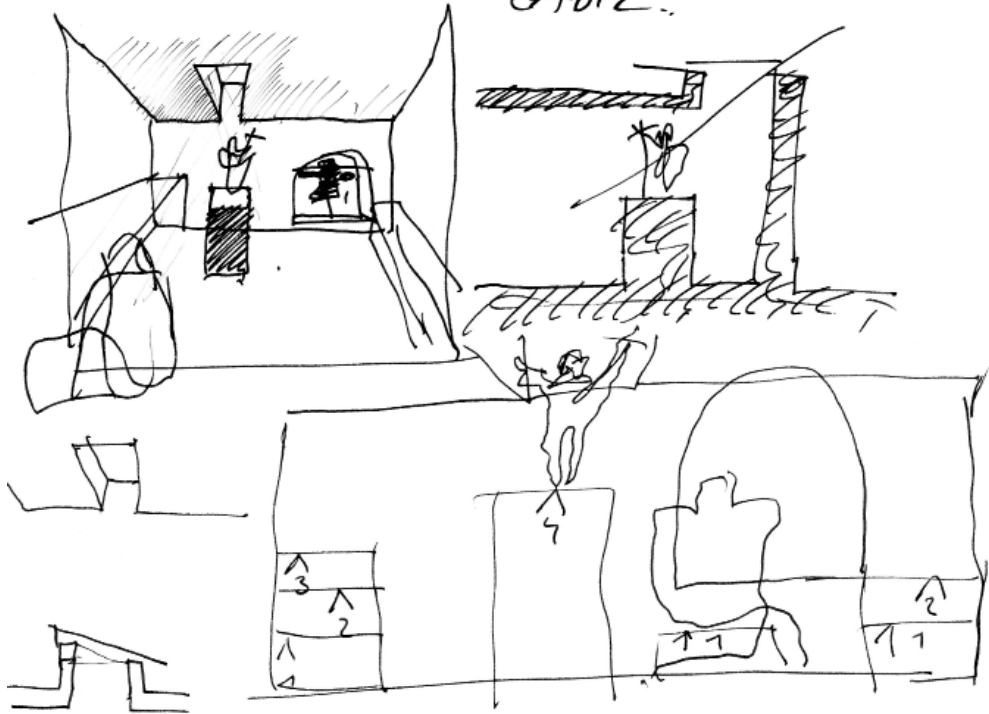
REFERENCIAS

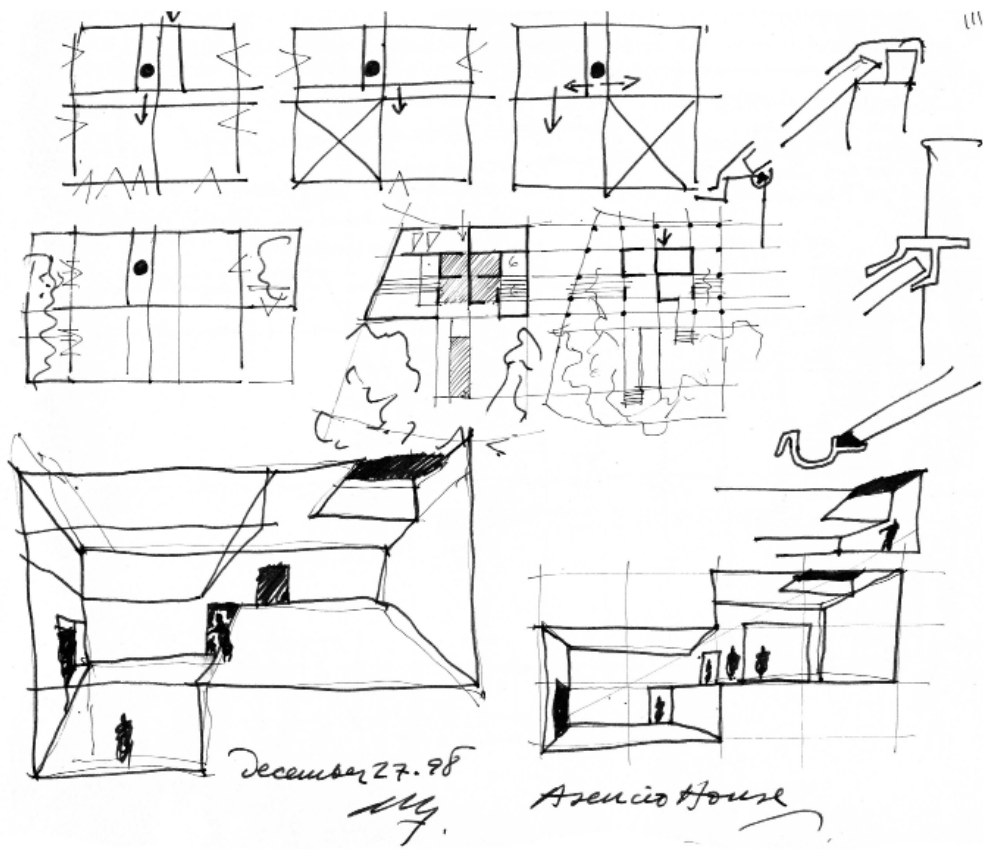
Campo Baeza, A. 2009. “Less is more?, more with less, more with light!”, en *Pensar con las manos*. Buenos Aires: Ed. Nobuko.

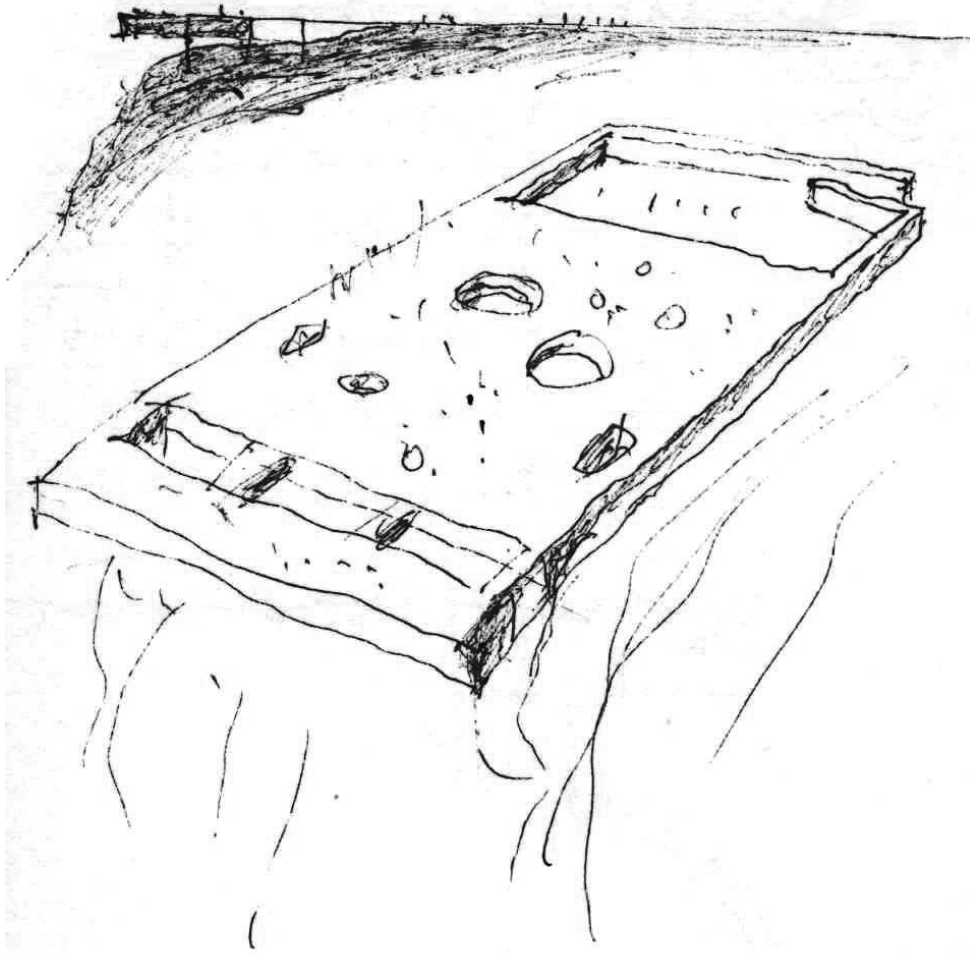
De Fusco, R. 1977. *La idea de arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

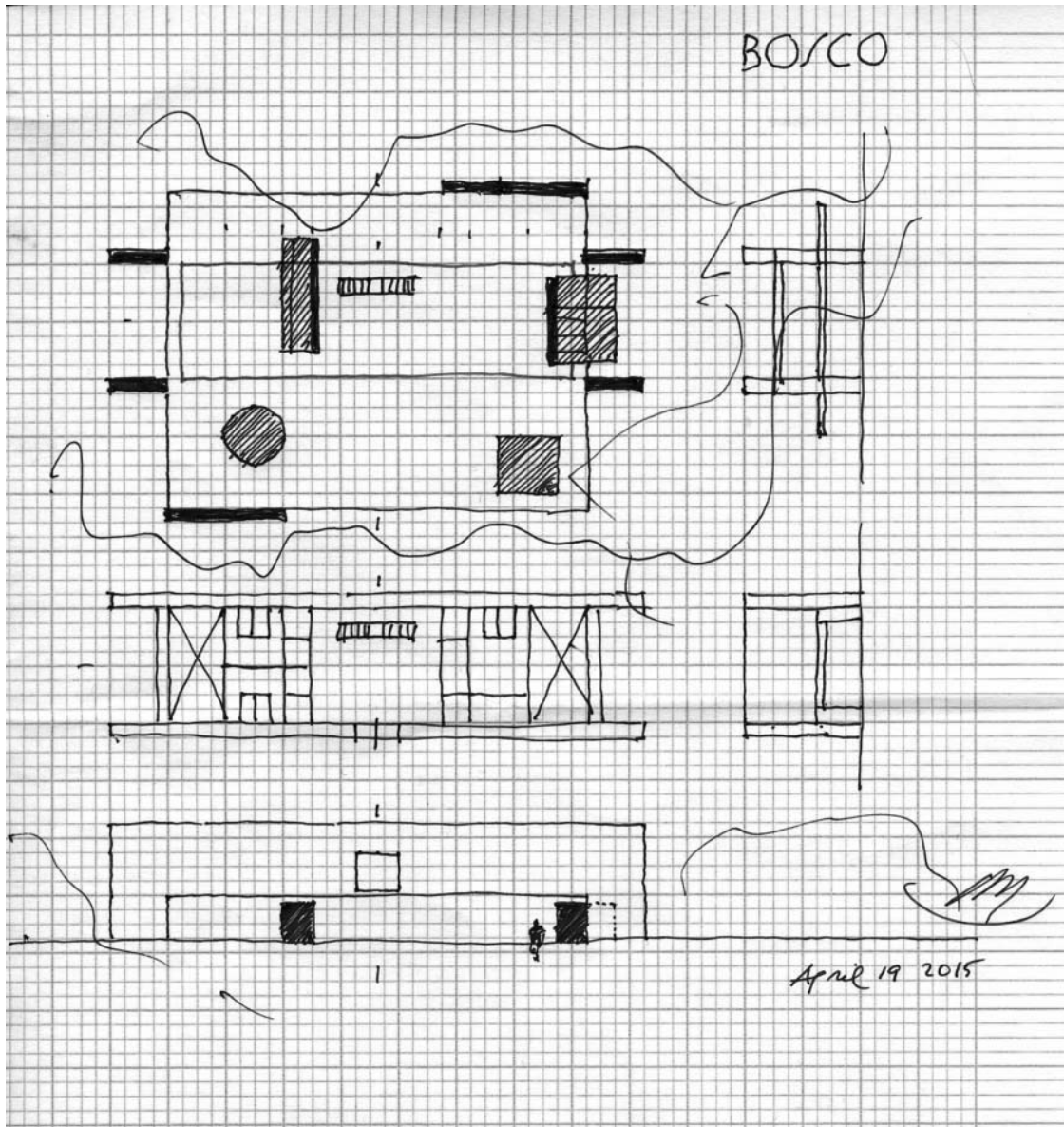
Milizia, F. 1992. *El arte de ver en las bellas artes del diseño*. Valencia: C.O.A.T.M.

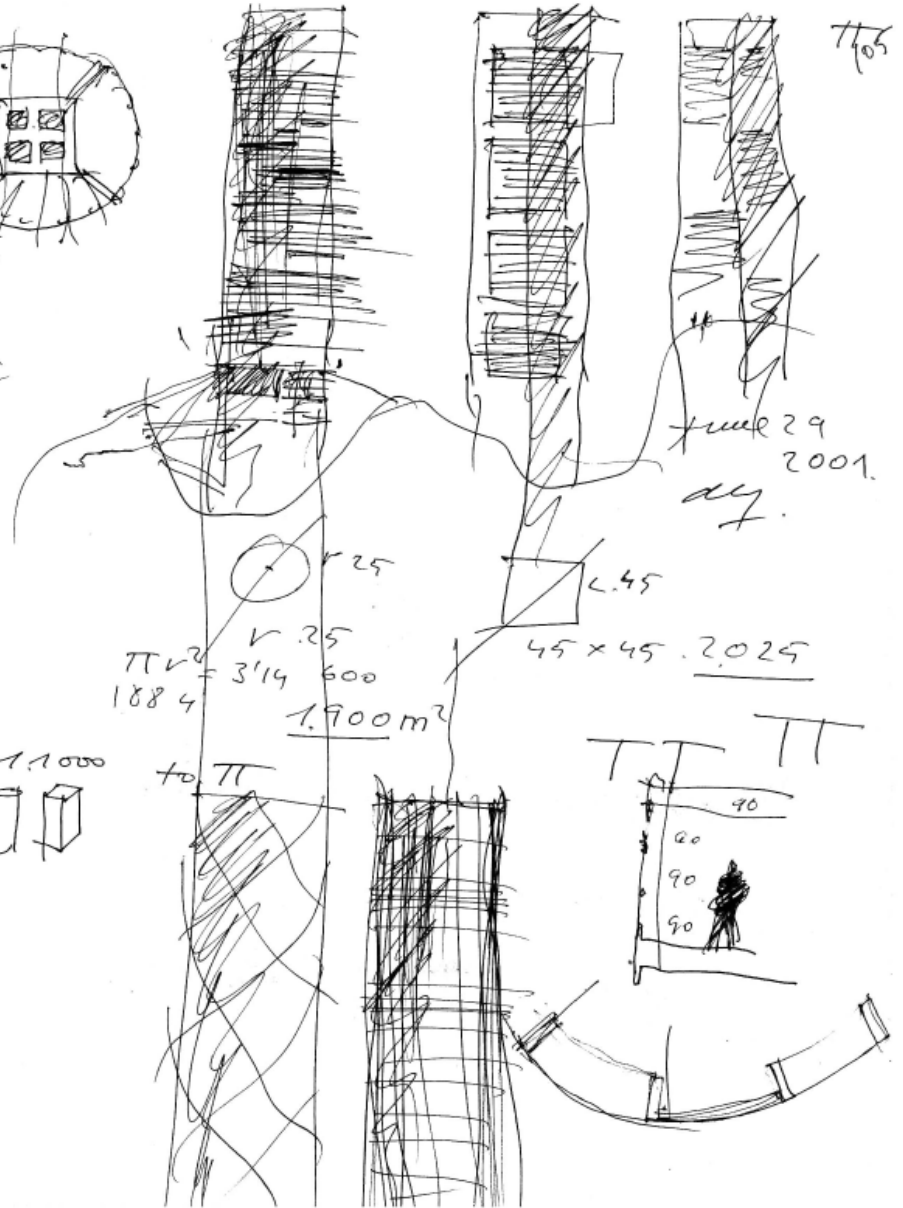
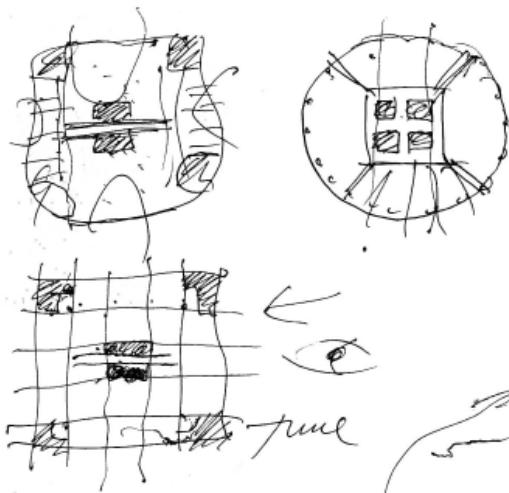
MOORE
RAKUSA House. (November 7, 1948)
CÁDIZ..







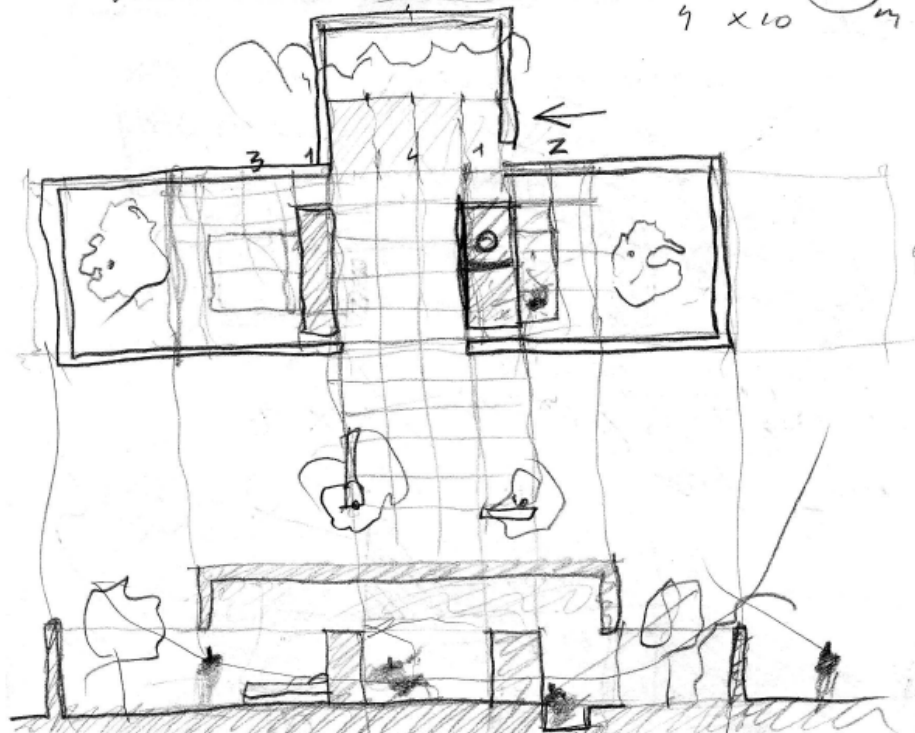




- ① spacer supports 11000
 - ② spacer plants
- $\square \square$
 $\square \square$

Leguinas con VERDI

5 x 10 (50) 52
9 x 10 4



107



ally
July 24. 96
on the train

TF

141

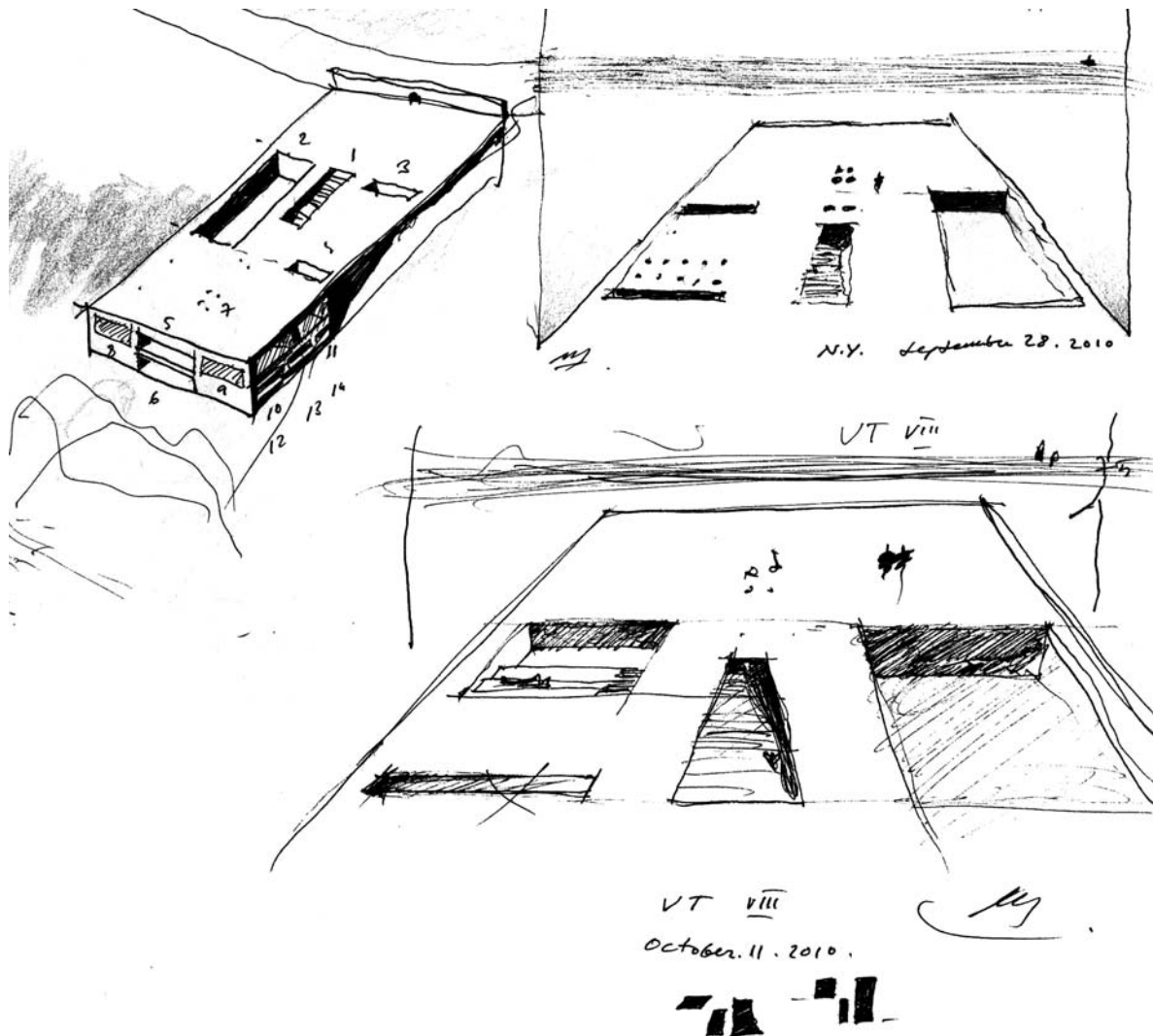
HORIZONTE

En una tarde clara y amplia como el hastío,
cuando su lanza blande el tórrido verano,
copiaban el fantasma de un grave sueño mío
mil sombras en teoría, enhiestas sobre el llano.

La gloria del ocaso era un purpúreo espejo,
era un cristal de llamas, que al infinito viejo
iba arrojando el grave soñar en la llanura...

Y yo sentí la espuela sonora de mi paso
repercutir lejana en el sangriento ocaso,
y más allá, la alegre canción de un alba pura.

Antonio Machado, 1902



Dibujo página anterior: Casa del infinito. Cadiz. 2016.

¹ Mendelsohn (1924, p. 3). Reflexionando en torno a la relación de la naturaleza de la arquitectura y del espacio escribe: “La arquitectura es la única expresión tangible de espacio de la que es capaz el espíritu humano. La arquitectura se apodera del espacio, lo rodea y se hace ella misma espacio. De la infinitud tridimensional del espacio universal –que está más allá de la comprensión humana–, la arquitectura nos aporta, por medio de su delimitación espacial, el concepto de habitación o volumen”.

² Campo Baeza (2009a, p. 18). La escena es sencilla: después del baño tres personajes aparecen en primer plano –ella desnuda, ellos vestidos– sobre un mantel en un improvisado picnic; detrás, en un plano medio, otra figura femenina ligeramente vestida saliendo del río destaca por su colonización del centro y tras ella el fondo del bosque en un claro en el que se disuelve el río. El polémico tratamiento del tema en un cuadro de 1862 obligó a Manet a exponerlo en el salón de los “rechazados” por el jurado contribuyendo a la popularidad del mismo finalmente reforzada por el texto de Zola a propósito del cuadro en su novela *L'œuvre*.



³ Bermejo (1987) escribe al respecto: “La acción de un objeto sobre el sujeto de la arquitectura no sigue ninguna relación de proporcionalidad con la distancia que los separa; se producen cambios cualitativos que demuestran que la extensión arquitectónica no es homogénea ni tiene carácter perspectivo, salvo dentro de ciertos límites bastante precisos”.

Vivimos en un mundo gobernado por la gravedad, algo que tenemos interiorizado desde que aprendemos a caminar. La necesidad de establecer un plano sobre el que desplegar nuestra actividad está, en parte, relacionado con esta realidad a la que no podemos sustraernos. El plano horizontal es estático porque todo en él se desenvuelve de forma equipotencial; es la posición natural de máximo equilibrio y reposo. La necesidad de construir el plano sobre el que delimitar y asentar nuestro quehacer surge en la arquitectura como respuesta a dicha necesidad de orden funcional; no podríamos desarrollar una actividad normal en un plano inclinado.

Mantener nuestra posición erguida es un logro del ser humano que vive desafiando permanentemente la gravedad. La bipedestación supuso liberar las extremidades anteriores y, con ellas, el desarrollo de las manos que únicamente compartimos con los simios pero que, a diferencia de ellos y a pesar de su capacidad para caminar sobre las extremidades posteriores de forma erguida, mantenemos como marchamo de nuestra singularidad como especie. A consecuencia de ello, tenemos siempre presente la idea del horizonte como el lugar geométrico donde, debido a nuestra visión perspectiva, convergen todos los planos horizontales. Por consiguiente, la línea en cuyos puntos –los puntos de fuga– convergen buena parte de las líneas que definen la arquitectura; la mayoría de las otras son verticales, las que se oponen a ellas. Ya hablaba Mendelsohn¹ de la arquitectura como “el arte de la delimitación del espacio”. Nuestra actividad arquitectónica puede quedar encarnada en esa sencilla transformación de la que se deriva la cualificación del espacio que nos es dado como espacio arquitectónico y que permite desarrollar nuestra actividad dentro de él, o, para ser precisos, gracias a él, ya que no todos los espacios arquitectónicos generan interiores.

El propio Campo Baeza² ha escrito sobre esta condición del plano horizontal y la necesidad de buscar esta relación con el plano terrestre en el ámbito de la arquitectura así como del acto arquitectónico primario que constituye delimitar un lugar con una operación tan simple como la colocación de una tela sobre el terreno que ejemplifica a través del conocido cuadro de Manet *Le déjeuner sur l'herbe*. Esa delimitación de una porción de tierra cubierta para la comodidad de quienes sobre ella se asientan ya establece la voluntad de delimitar y de cubrir el terreno diferenciando entre artificio y naturaleza, entre la arquitectura y la tierra. En la lejanía de la escena, de forma difusa, se intuye el horizonte. Este acomodo de los tres planos clásicos de la narración pictórica –primer plano, plano medio y fondo perspectivo– se corresponde, como bien ha apuntado Jesús Bermejo³, con las tres distancias cualitativamente diferenciadas de la percepción en la arquitectura, una suerte de proximidad, medianía y lejanía. El horizonte como elemento dominante en la percepción de la lejanía vuelve a relacionar el anhelo de construir el plano horizontal propio de la arquitectura con la estructura del campo visual y nuestra percepción del mundo que nos rodea. Un plano horizontal que puede ser eso, un simple tapiz que alfombra el suelo, apenas un pavimento que delimita el espacio arquitectónico e invita a contemplar unas vistas, un paisaje o el horizonte. Así está tratado el paseo del parque Colina de Philopapou diseñado por Tzonis en los años 50 con una sensibilidad en consonancia con la importancia de su

vecindad a la Acrópolis de Atenas, “un collage que interpreta el *genius loci* como narración mítica, una avenida en parte bizantina y en parte presocrática que debe experimentarse tanto con el cuerpo como con los ojos”, en palabras de Frampton⁴.

⁴ (Frampton, 1999, p. 19)

En la obra de Campo Baeza podemos encontrar esa voluntad de acotar el espacio y unificar su arquitectura por medio de un plano horizontal que apenas sea más que una alfombra continua capaz de establecer una continuidad visual y conceptual entre interior y exterior. Sus casas Gaspar, Cádiz (1992), y Guerrero, Vejer de la Frontera (Cádiz, 2005) son un ejemplo de esta continuidad del suelo como plano sobre el que posar su arquitectura. Esta misma situación la encontramos en algunos de sus edificios públicos como el centro BIT en Inca (Mallorca, 1998) o las oficinas para la Junta de Castilla y León en Zamora (2008); una estrategia vinculada generalmente a la dialéctica entre recinto y contendor. La alfombra horizontal posada sobre el terreno encuentra también una materialización en un proyecto con una arquitectura volcada hacia el exterior, concretamente en la casa Chapoutot, en Essaouira (Marruecos, 2005). Coincidiendo con la cota del terreno una alfombra de piedra sobre el suelo atraviesa perpendicularmente la vivienda propiamente dicha, que apoyada en una delgada plataforma que comparte cota con aquella, combina y aproxima estas dos operaciones en las que se pone de manifiesto la semejanza de ambas –un problema de espesor, de colocación del plano en el espacio y de cómo se construye el plano horizontal–.

La construcción de plataformas es tan antigua como la arquitectura; las mastabas egipcias son un ejemplo de esta solución. Sin embargo, tal vez algunas de las plataformas más formidables de las construidas por el hombre sean las de los mayas en la península del Yucatán. Utzon⁵ escribió un conocido texto a propósito de estas plataformas en el que explica la capacidad del hombre por dominar el mundo y apropiarse del lugar, transformándolo para su propio beneficio, y el papel que este dispositivo arquitectónico había jugado en algunos de sus proyectos. En una extensa planicie la selva tropical coloniza el terreno de forma dominante con un dosel de altas copas. Rodeado de esta tupida vegetación el mundo Maya estaba limitado por una topografía básicamente plana y una vista permanentemente interrumpida por el lujuriante follaje, tanto en horizontal como en vertical. La única forma de superar las limitaciones de su hábitat era construir unas plataformas que pudieran elevarse por encima de las copas arbóreas. El propio Utzon lo explica así: “Al introducir el uso de la plataforma con su nivel superior ubicado a la misma altura que las copas de los árboles, los mayas descubrieron sorpresivamente una nueva dimensión de la vida, consonante con su devoción a los dioses [...] Gracias a este artificio arquitectónico cambiaron totalmente el paisaje y dotaron a su experiencia visual de una grandeza sólo comparable a la grandeza de sus dioses”⁶.

Es evidente que en el arquetipo de plataforma lo primordial es el establecimiento del plano horizontal construido y su relación con unas vistas o el propio horizonte. Sin embargo, estos ejemplos por la época en la que se han construido y su conformación por apilamiento son netamente estereotómicos a pesar de ser más pla-

⁵ (Utzon 1962).



Jorn Utzon. 1962. Croquis de las plataformas Mayas del Yucatán.

⁶ La traducción del texto original de Utzon al español puede encontrarse en la publicación de la serie Cuaderno Rojo de la Universidad de Sevilla correspondiente al curso 2006-2007.

⁷ (Campo Baeza, 2009a, p.19)



Concurso para el Palacio de Festivales de Santander, 1971. (fuente <http://www.campo-baeza.com/festival-palace-santander/>).

taformas que podios. En la arquitectura moderna, la posibilidad de los sistemas constructivos empleados hace más evidente esta condición de plano horizontal de la plataforma así como la posibilidad de la construcción de plataformas de carácter meramente tectónico. Mies van der Rohe las emplea en varios de sus proyectos. Tal vez el ejemplo más paradigmático y singularmente tectónico sea la plataforma sobre la que se apoya la casa Farnsworth. Como ha observado con agudeza el propio Campo Baeza⁷, “Mies van der Rohe hace flotar el plano horizontal de su suelo. A la precisa altura de nuestros ojos, tan alta que necesita de otra plataforma intermedia que nos haga posible el acceso de una manera más lenta, más palpable”. Sin duda el gesto de elevar el plano del suelo de la vivienda dejando a la vista lo que sucede debajo crea la sensación de ligereza y contrasta con el podio en el que se asienta su mítico pabellón, que sugiere algo pesado y robusto sobre el que apoyar su “cabaña” tectónica. La proximidad de la vivienda al río Fox justifica la elevación del plano sobre una estructura de palafito en previsión de las periódicas crecidas del cauce, pero, desde el punto de vista de la sintaxis del lenguaje arquitectónico, manifiesta una vocación de evidenciar la planeidad y la esbeltez de la plataforma con vocación tectónica que se construye elevándola sobre el terreno gracias a la posibilidad tecnológica de su construcción como losa que trabaja a flexión.

Campo Baeza ha empleado en algunos de sus proyectos plataformas tectónicas; tal vez la primera de ellas sea la del proyecto para el Palacio de Festivales de Santander de 1971, con la que ganó su primer concurso. La vecindad al mar y el énfasis horizontalista de todo el proyecto parece evidenciar esta relación entre plataforma y horizonte. La proporción de la caja que descansa sobre la plataforma y la articulación horizontalista de la fachada acentúan el efecto buscado. El ejemplo más significativo de plataforma tectónica lo encontramos en su proyecto Entrecatedrales en Cádiz. Situada en una encrucijada urbana emblemática de la ciudad y destinado a proteger las excavaciones arqueológicas, el proyecto levanta una plataforma tectónica apoyada “de puntillas” sobre aquellas que permite disfrutar de las vistas hacia el mar al tiempo que, con la cota ganada, elimina la contaminación visual del tráfico rodado. Sobre ella, una muy liviana estructura, a modo de umbráculo, protege de los rigores del sol gaditano recordando los pasos bajo palio característicos de la Semana Santa⁸.

El modelo tectónico quiere reposar sobre el plano, quiere estar bien asentado en él para garantizar esa condición de equilibrio que caracteriza el plano horizontal. La menor resistencia del terreno implica el incremento del área para garantizar su capacidad de responder equilibrando la carga de lo edificado. La voluntad de construir el plano horizontal aunada a la vocación de apoyar y cimentar convenientemente en el terreno producen otro elemento arquetípico arquitectónico, el podio. Un elemento que, por su propia constitución sugiere pesantez y una íntima relación con el terreno; es, por decirlo sencillamente, el elemento que resuelve el encuentro entre lo tectónico y lo telúrico, y que formaliza la necesidad de la arquitectura de enraizarse en el lugar. En los templos griegos se corresponde con el estilóbato o base de las columnas. Su altura permite absorber las irregularidades del terreno generando con ello una solución sencilla para resolver problemas de

⁸ Campo Baeza (2009b, p.168).

topografía. El esquema clásico de la arquitectura –basa, fuste y capitel– nos sugiere la diferencia sustantiva que hay entre apoyarse en el terreno, elevarse sobre él y rematar la construcción para evacuar las aguas de lluvia.

Posiblemente, el primer proyecto en el que surge esta división clara entre lo tectónico y lo estereotómico que aparece reflejada en sus bosquejos iniciales sea el Centro Cultural de Villaviciosa de Odón (1992)⁹, en el que sobre un podio perimetral reposa la sala central de exposiciones del edificio. Probablemente el proyecto del concurso para la Filarmónica de Copenhague (1993) constituya uno de los ejemplos más claros y rotundos de podio estereotómico que, hipertrofiado, se convierte en materia telúrica habitada, albergando la mayor parte del programa y creando una topografía artificial como atalaya de observación de las vistas. Sobre él, tímidamente, un foyer liviano de cristal sirve de mirador para ver –y como siempre en la historia de este tipo arquitectónico, para ser visto–. En uno de sus bosquejos, además de dicotomía dialéctica entre lo tectónico y lo estereotómico que se repite en muchos de estos proyectos, aparece la palabra *belvedere* que no ofrece lugar a dudas sobre la vocación voyeurista de dicho *foyer* y su vinculación con el horizonte lejano.

Algunos de los proyectos domésticos más emblemáticos de Campo Baeza que emplean podios “estereotómicos” sobre los que construir la “cabaña” de corte tectónico resultan fáciles de identificar por lo radical de su planteamiento. Así, por ejemplo, las viviendas de Blas en Sevilla la Nueva (Madrid 2000), Rufo en Toledo (2008) y Olnick Spanu en Garrison (Nueva York, 2007) representan tres modos de hacer hermanados entre sí pero introduciendo pequeñas variaciones formales y materiales. Ahora bien, la colocación del plano horizontal varía en unas y otras dejando entrever una cierta la relatividad de los conceptos de podio y plataforma. La elegante ligereza de las piezas tectónicas en la casa de Blas y en la Olnick Spanu contrastan con la aparente “tosquedad” proporcional que observamos en la casa Rufo, cuya estructura adintelada que descansa sobre el podio está construida en hormigón con unos pilares mucho más gruesos y conspicuos que los de las otras dos casas. El uso del hormigón como material constructivo tanto en el podio –estereotómico donde los haya– como en la estructura adintelada de la pieza que descansa sobre él, pone de manifiesto que sólo la continuidad del material no garantiza la estereotomía del sistema constructivo. Es más bien la continuidad estructural unida al modo de trabajar de los materiales, a compresión o a flexión, la que implica la estereotomicidad o tectonicidad de la arquitectura.

Además de la materialidad, también la percepción visual que podemos tener de estos elementos por nuestra relación con el plano horizontal construido se ve reforzada cuando el podio comparte cota con la del terreno; es entonces cuando éste se percibe como una plataforma que, como atalaya de contemplación permite dominar el paisaje y apropiarse de las magníficas vistas desde el interior o desde el exterior abierto pero cubierto. Así, en la casa Olnick Spanu¹⁰, al aproximarse a la vivienda por el bosque hacia la fachada noreste la cota del terreno coincide con el plano horizontal sobre el que apoya la caja de cristal que alberga la zona de día pero es al acceder a la vivienda cuando se percibe el podio que

⁹ Como el propio Campo reconoce (Campo, 2009a, p.35) esta distinción que luego tendrá un papel destacado en su propia obra es debida a la difusión que de las ideas de Frampton el profesor Jesús Aparicio, entonces adscrito a la cátedra de Campo Baeza en la E.T.S.A.M., en sus estancias como becario Fulbright en Columbia (1989) había tenido la ocasión de conocer, y que en aquella época le “comentaba estos temas que por entonces Frampton destilaba de sus estudios sobre Semper”. Frampton reconoce haber empezado a trabajar sobre estas ideas que luego se verían materializadas en su texto de Estudios sobre Cultura Tectónica con motivo de la conferencia inaugural en la Universidad de Rice que impartió en 1986 y que sin duda debieron servir como material para las clases que impartía en Columbia.



¹⁰ Aproximaciones desde el bosque y a la entrada de la casa Olnick Spanu.

¹¹ Campo Baeza (<http://www.campobaeza.com/es/house-infinite/>)

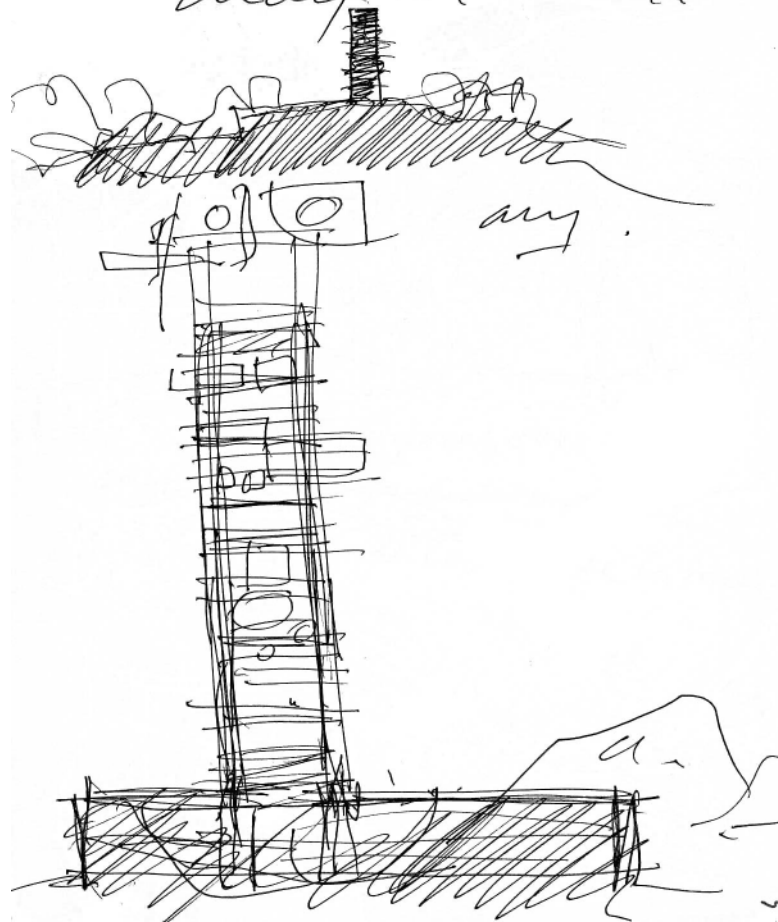
está, por efecto de la topografía, semienterrado, pero que en el resto del perímetro y hacia las vistas entendemos como un podio neto que sirve de mirador desde el que disfrutar de la magnificencia del lugar. Las diferentes versiones de ese plano horizontal construido como alfombra, plataforma o podio tienen mucho que ver con la percepción visual, la proporción y el espesor de dicho plano, y con su colocación respecto de la visual del habitante. La percepción dinámica de los recorridos y accesos puede, en función de la topografía del terreno, dar a dicho plano diferentes lecturas.

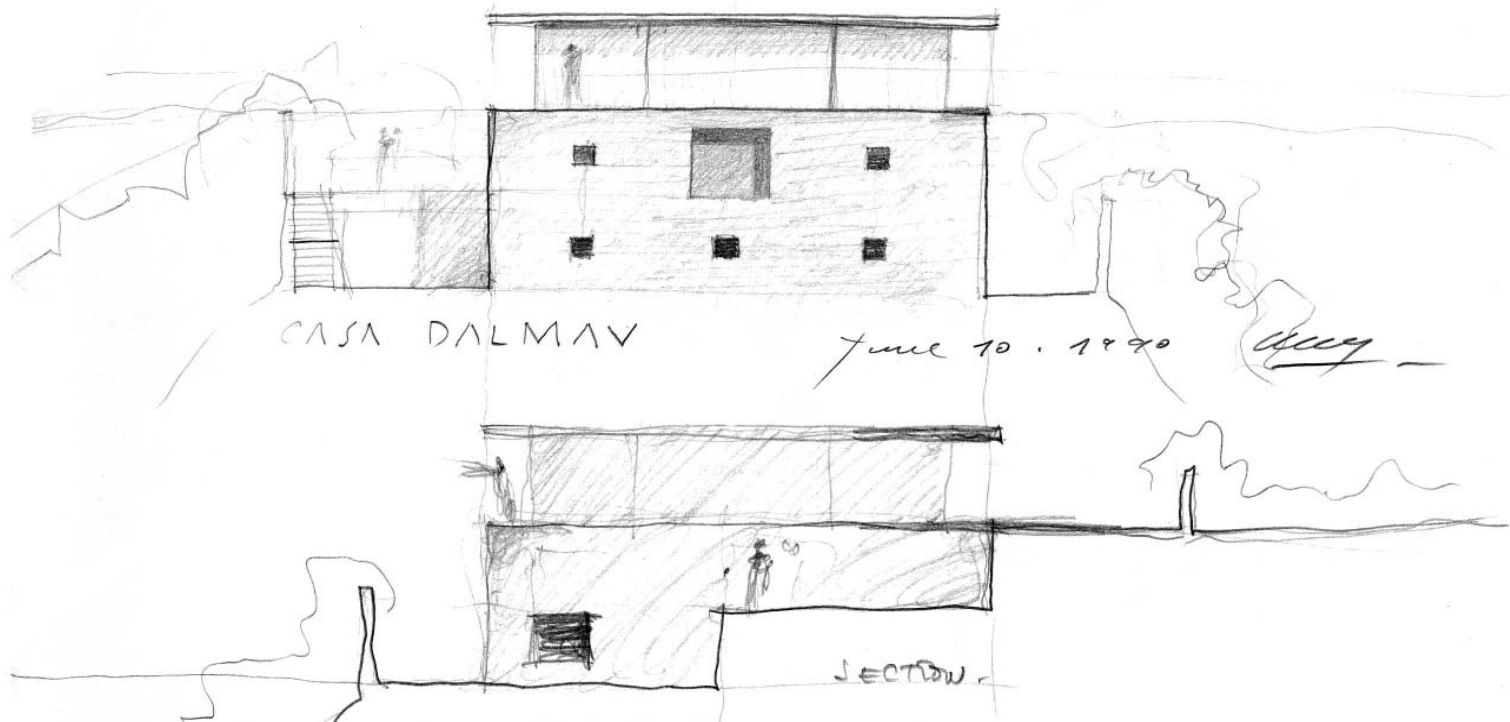
Esta cierta relatividad entre podio y plataforma, encuentra, tal vez su materialización más radical en dos proyectos, uno público, el proyecto para el Centro de interpretación del paisaje en Salinas de Janubio (Lanzarote, 2008) y otro privado, la casa icónica del infinito en Cádiz (2014). En los dos, la ausencia de la parte tectónica sobre el podio estereotómico convierte a este en una plataforma de admiración de un paisaje sublime con el que no se quiere competir evitando contaminarlo con ninguna “cabaña” cuya silueta se recorte sobre el horizonte. En ambos casos la arquitectura se sitúa frente al mar, frente al horizonte ilimitado definido por la línea que separa el cielo del suelo hasta donde la vista alcanza. El propio Campo Baeza¹¹ se refiere a esta ambivalencia entre podio y plataforma en la consecución del ansiado plano horizontal en dicha vivienda como “un podio coronado por un plano horizontal superior” y añade “sobre ese plano horizontal rotundo, despejado y desnudo, nos situamos frente al horizonte lejano que traza el mar por donde se pone el sol. Un plano horizontal en alto, construido en piedra, en travertino romano, como si fuera de arena, un plano infinito frente al mar infinito.” Es evidente, pues, que lo que habría sido considerado un podio sin más, de haber servido para el apoyo de una caja tectónica, se convierte en plataforma de contemplación. El elemento arquetípico del podio implica una relación de alteridad con otro elemento al que sirve y queda supeditado; se refiere invariablemente a la base de lo otro, al apoyo firme y robusto de un elemento que descansa sobre él. A ello, tanto en la casa como en el Centro de interpretación del paisaje en Lanzarote, contribuye decisivamente tanto la altura de observación a la que se coloca dicho plano horizontal como al hecho de enrasar el mismo con la cota del terreno circundante que nos ofrece unas vistas excepcionales. Así, es el lugar el que susurra al proyecto como quiere ser hecho.

REFERENCIAS

- Campo Baeza, A. 2009a. Pensar con las manos. Buenos Aires: Ed. Nobuko.
 Campo Baeza, A. 2009b. Campo Baeza 2. Madrid: Ed. Munilla-Lería.
 Bermejo Goday, J. El espacio como extensión heterogénea; Tesis doctoral inédita, U.P.M. 1987.
 Frampton, K. 1999. Estudios sobre cultura tectónica. Madrid: Akal.
 Mendelsohn, Erich., Reflections on New Architecture (1914-1917), en Structures and Sketches Londres, 1924, p. 3.

TELEFÓNICA.
May. 29 - 1999.





CASA DALMAU

June 10 . 1990

Handwritten signature

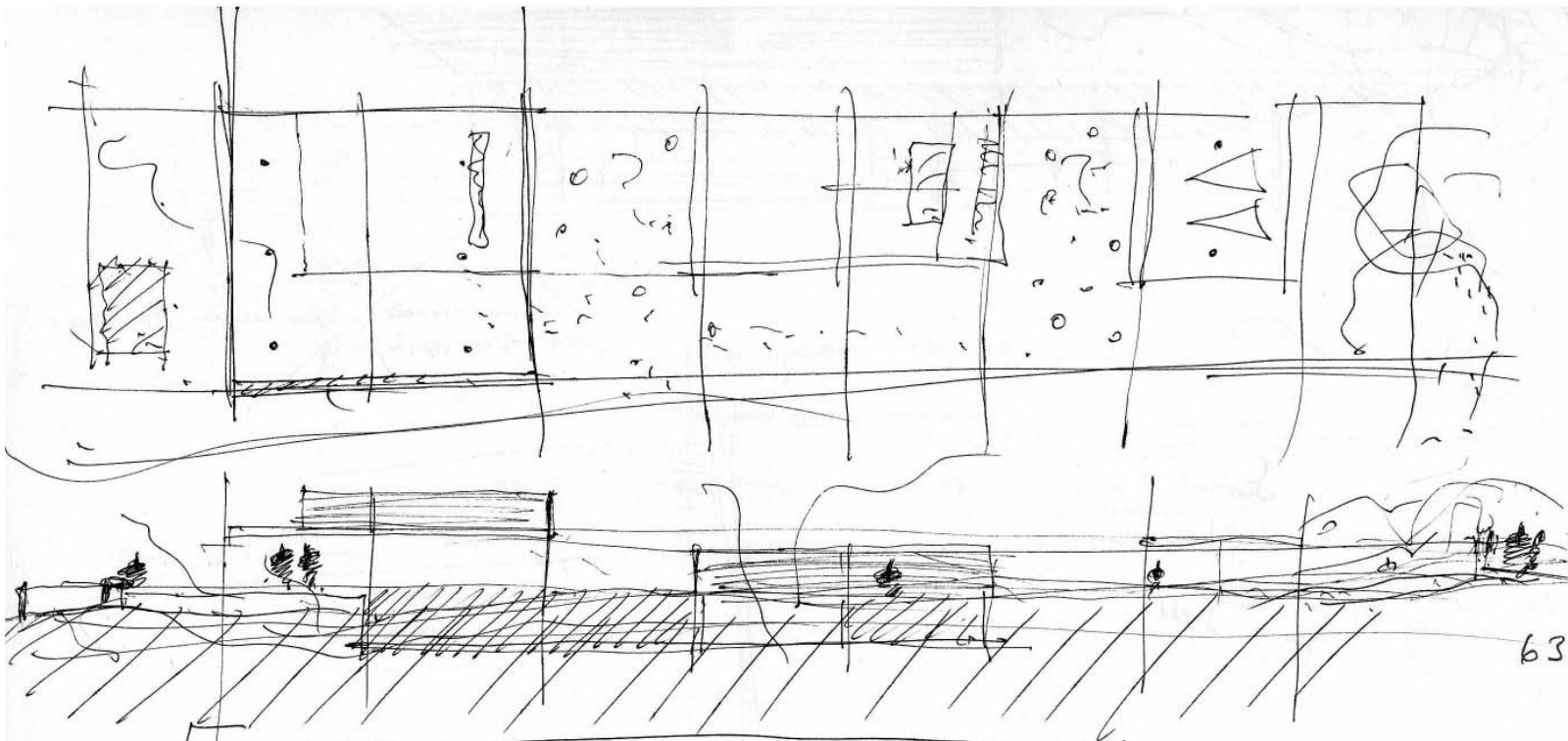
SECTION

espacio continuo sobre la roca

- vivir arriba
- dormir abajo

- RACIONAL
- IRRACIONAL

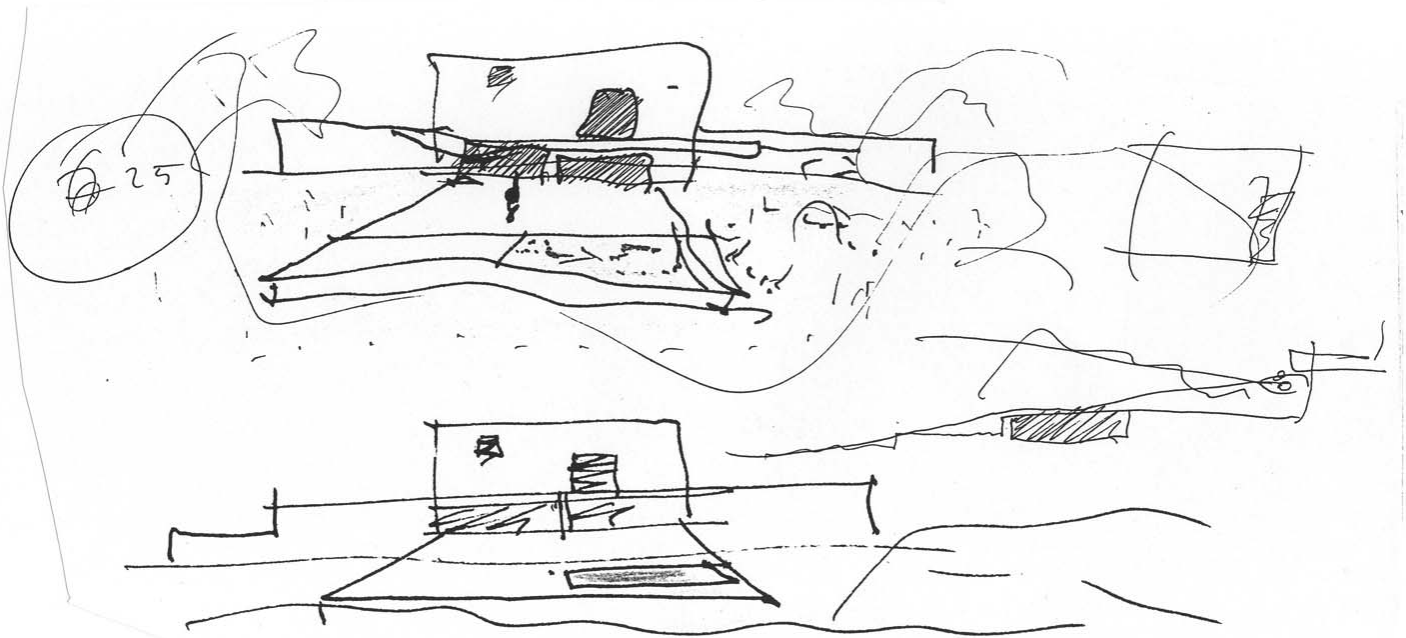
pensar
(comer-dormir)

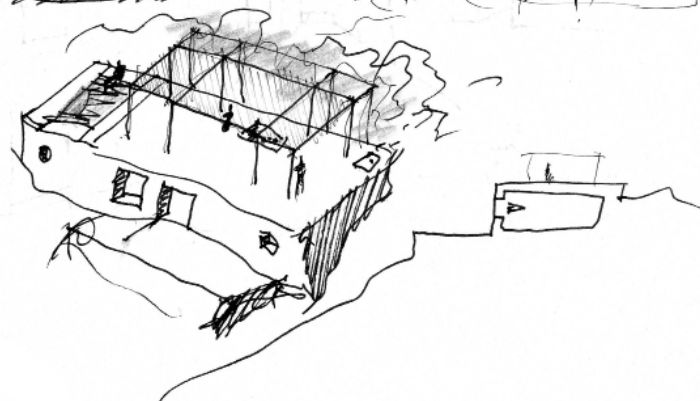
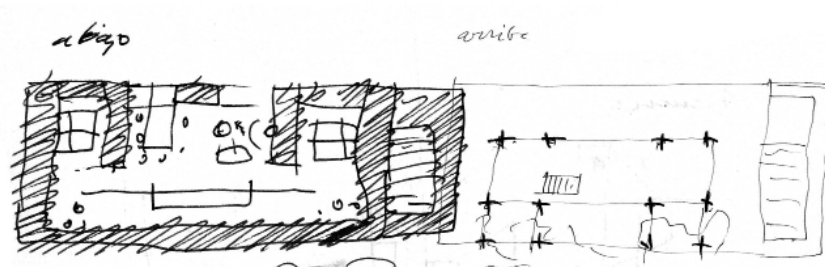


63

• Sevilla → CÁDIZ: January 22, 2001

→ a las 5⁰⁰ (17⁰⁰) un poquito antes de lo previsto (19⁰⁰) llegué a través el Cádiz. desde el comer. Todo el mundo lleva un móvil.





127 - January 11 1989.

esta casa será una casa casa casa. "arquitectica"

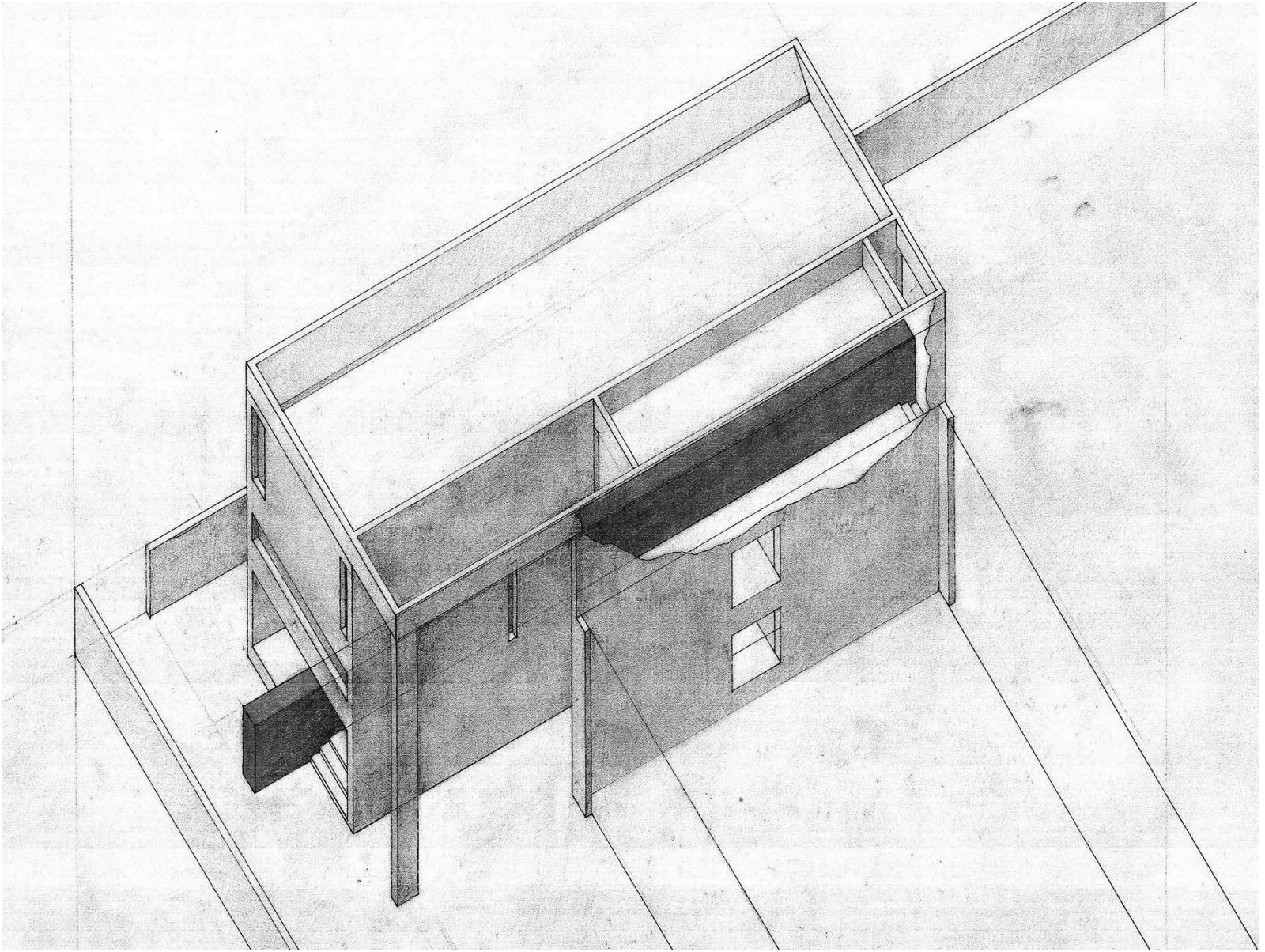
A LOS JÓVENES POETAS

Hermanos, quizás nuestro arte madure pronto
Después de su larga gestación juvenil,
y alcanzará por fin la serena belleza
si, como los griegos, seguís siendo devotos.

Amad a los dioses y pensad dulcemente
en los mortales.
Detestad el arrebató y la frialdad.
Guardaos de aleccionar y de describir.
Si acaso os dan miedo los maestros,
acudid con preguntas a la Naturaleza.

Lieben Brüder! es reift unsere Kunst vielleicht,
Da, dem Jünglinge gleich, lange sie schon gegährt,
Bald zur Stille der Schönheit;
Seid nur fromm, wie der Grieche war!

Liebt die Götter und denkt freundlich der Sterblichen!
Haßt den Rausch, wie den Frost! lehrt und beschreibet
nicht!
Wenn der Meister euch ängstigt,
Fragt die große Natur um Rath.



6. Dialéctica de la forma
Expansión y contención

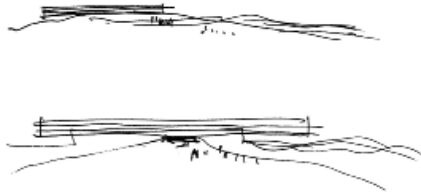


Figura 1. Dibujo del proyecto final de carrera, (1971). A. Campo Baeza

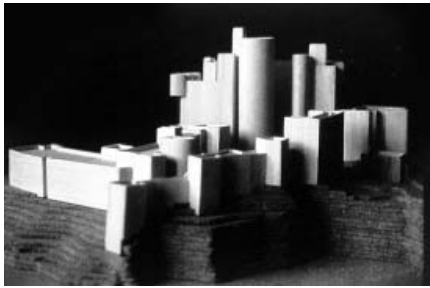


Figura 2. Concurso para Parador en castillo de Cuenca, (1973). A. Campo y otros



Figura 3. Casa Fominaya, (1974). A. Campo Baeza

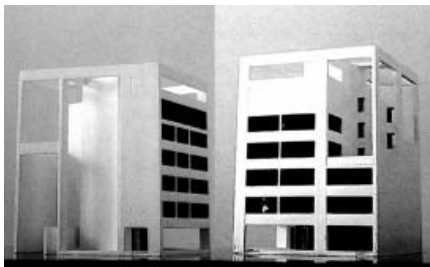


Figura 4. Maquetas para el concurso del COAS, (1976). A. Campo Baeza

1 (Calduch Cervera, 2001, p. 11)

2 (Tatarkiewicz, 1988 [1975], pp. 254-278)

3 Trata Tatarkiewicz (p. 267) sobre el histórico enfrentamiento académico por la supremacía del dibujo sobre el color.

4 La compacidad máxima se sigue haciendo presente —las oficinas para SM y la Delegación Provincial de Salud en Almería— acompañado de los tres modos de distensión en todas las propuestas de Campo Baeza en mayor o menor grado.

Dialéctica de la forma. Expansión y contención

La distinción a la que vamos a proceder tiene que ver con la idea de forma. «Forma», en castellano, es un término rico en significados. Dice Calduch: «Por un lado, forma entendida como la apariencia visible y concreta de algo; por otro, forma como la estructura formal o la configuración no sensible¹». Es oportuna esta diferenciación para evitar confusiones. Estudiada en un contexto restringido, estrictamente aplicado a las artes, el término tiene una larga existencia y muestra un despliegue amplio con muchos matices. Utilizaremos la distinción propuesta por Tatarkiewicz², y seleccionaremos dos de las acepciones que hacen una referencia más clara a la «forma visible» dejando a un lado la forma conceptual aristotélica y la forma como lo opuesto a contenido. Seremos en esto formalmente «formalistas». Tatarkiewicz recurre también a la definición de los términos a partir de su confrontación con sus opuestos.

Forma A—La forma es «la disposición de las partes». Está asociada a la idea de lo articulado con el objeto de constituir entre todas ellas un organismo superior. Las partes se identifican autónomamente del conjunto; pero mantienen una interdependencia, no solo funcional. Órganos y organismos se diferencian. Lo opuesto, dice Tatarkiewicz, son «los elementos, los componentes o partes que la forma A une o incluye en un todo.» su relación es muy directa con el modo en que se ha entendido la «composición» en la teoría arquitectónica clásica.

Forma C— Es la más específica de las artes visuales. Significa el límite o contorno de un objeto. «Lo opuesto o correlativo es la materia o lo material». No equivale a la forma tal como se «da a los sentidos» a la que denomina «forma B», pues esta incluye, entre otras cosas el color, y la «forma C» no. La distinción es sumamente oportuna para la comprensión de la configuración en la obra de Campo Baeza³.

Observamos en la obra de Alberto Campo una diferenciación en el tratamiento de la forma que sigue un orden temporal cuyas etapas básicas ya hemos descrito y delimitado. Las retomaremos en esta ocasión relacionándolas con el tratamiento de la forma en las acepciones arriba definidas.

Una primera etapa (1971-79) está asociada a la «forma A». Se aprecia con facilidad en los dibujos que se conservan y en las propia configuración de la obra, ya que el método compositivo queda siempre muy patente en estos casos. Trascurre desde su proyecto final de carrera (fig. 1) hasta que termina su colaboración con Julio Cano Lasso, donde el conjunto de lo edificado está claramente formado por la confluencia de partes que se articulan en agregados mayores; los cuales, a su vez se agrupan y arraciman en otros de nivel superior. Esto es observable en obras como el Parador de Cuenca (fig.2), los diferentes edificios para el P.P.O., la universidad laboral de Almería y las viviendas construidas en estos años(fig.3).

Hay un segundo periodo que podemos llamar de transición desde la «forma A» a

«la forma C». Correspondería con el segundo periodo que hemos acotado entre 1979 y 1984, donde la idea de composición por agregación se va diluyendo y sin renunciar a la suma de partes, se somete al conjunto al confinamiento de la forma con unos límites claros, los cuales se hacen patentes por medio de una envolvente volumétricamente nítida y sencilla, en cuyo interior, las partes, aun reconocibles, se acomodan. Ejemplos son: la casa Balseiro, el proyecto para el COAS (fig.4), los Centros preescolares de Onil, Crevillente y Aspe, en la provincia de Alicante; y los centros escolares en Aluche y SS.RR de Madrid. La colmatación, la máxima compacidad, se observa en Loeches, y en San Fermín —ambas en Madrid—, donde la contención queda rebasada por la presión ejercida por una forma expansiva que reclama aire y espacio.

La tercera época (1988), es la de madurez y no ha concluido. Decíamos, siguiendo a Tatarkiewicz, que la «forma C» se opone a la idea de material. Podríamos enunciarlo así: mínima forma contra máxima materia. Partiendo siempre de la forma contenida y geoméricamente más sencilla, inicia un lento proceso de distendimiento de la materia, cuyos límites no serán desdibujados. El agente del vaciado serán un nuevo estado activado de la materia: la luz. Se siguen tres modelos de descompresión:

1.- Vaciado. La obra de referencia, matriz de muchas otras, es la casa Turégano. La serie continúa en colegio Drago (fig.5), la casa García Marcos, Janus, Merigó y Moliner. Observamos una gradual pérdida de la densidad interior, distendida, y un aumento de la tensión espacial por medio del fluir de la materia luz, parcialmente cautiva en los patios —casa Gaspar, Guerrero, Asencio, Cala o Domus Aurea y su epítome es la Caja de Granada—.

2.- Separación entre muro de confinamiento y el núcleo por apertura periférica al completo de todo el edificio. La expansión da paso a la luz y salida al espacio. La cesura se sella con vidrio. El primer ejemplo es el Centro BIT en Mallorca. Semajante, en esto, es el de Zamora (fig.6); también la guardería para Benetton.

3.-La adición de un mecanismo de descompresión externo al volumen solido por donde entra la luz, por donde se disuelve la materia y se expande el espacio —casa de Blas, Olnick Spanu y Rufo (fig.7)—.

2002 inaugura un ciclo de pérdida de la compacidad y algunos proyectos, como el del nuevo Museo para Mercedes Benz (fig.8) proyectan un movimiento rítmico excéntrico que anticipa una nueva línea de descomposición por desencaje — casa Chapoutot (2004)—. Esta pulsión se mantendrá como una forma de configuración que cohabitará con las tres anteriormente definidas (fig.9).

- Calduch Cervera, J.(2001). *Temas de composición arquitectónica. Forma y Percepción*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Hölderlin, F. (2012 [1798]). "A los jóvenes poetas", en: *Antología poética*. Madrid: Cátedra, p. 85.
- Tatarkiewicz, W.(1988 [1975]) *Historia de seis ideas*. 1ª ed. Madrid: Tecnos,S.A.



Fig.5. Colegio Drago, Cadiz, (1992). A. Campo Baeza



Fig.6. Oficinas para Consejo Consultivo del Gobierno de Castilla-León, Zamora, (2012). A. Campo Baeza



Fig.7. Casa Rufo, Toledo, (2009). A. Campo Baeza



Fig.8. Concurso para museo de Mercedes Benz, (2002). A. Campo Baeza

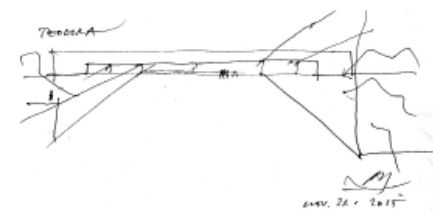
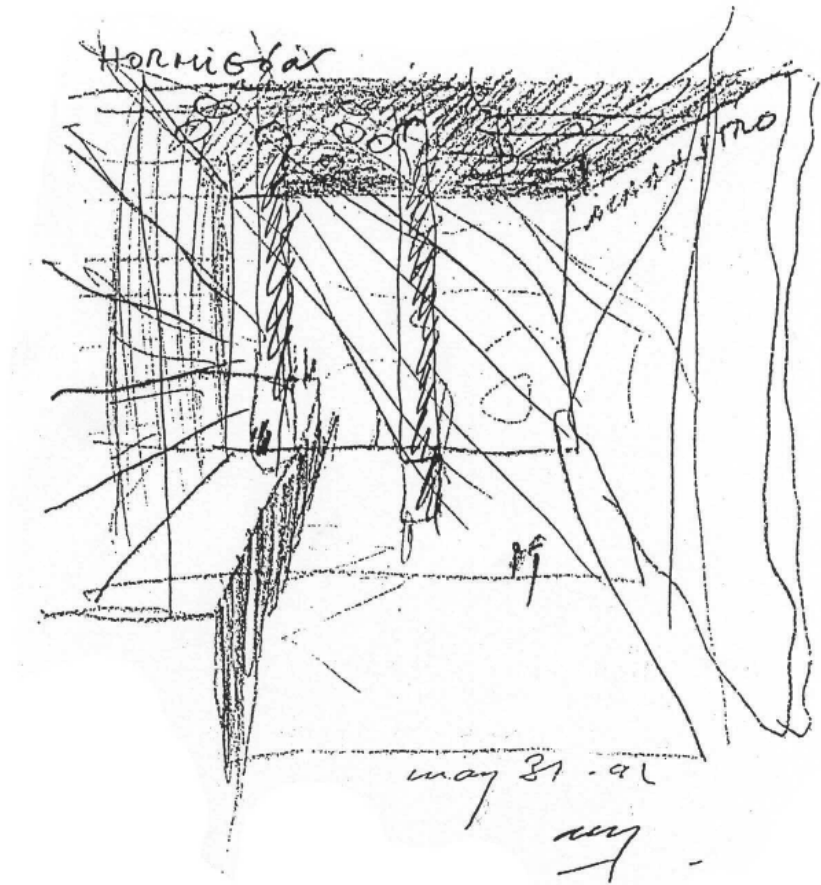
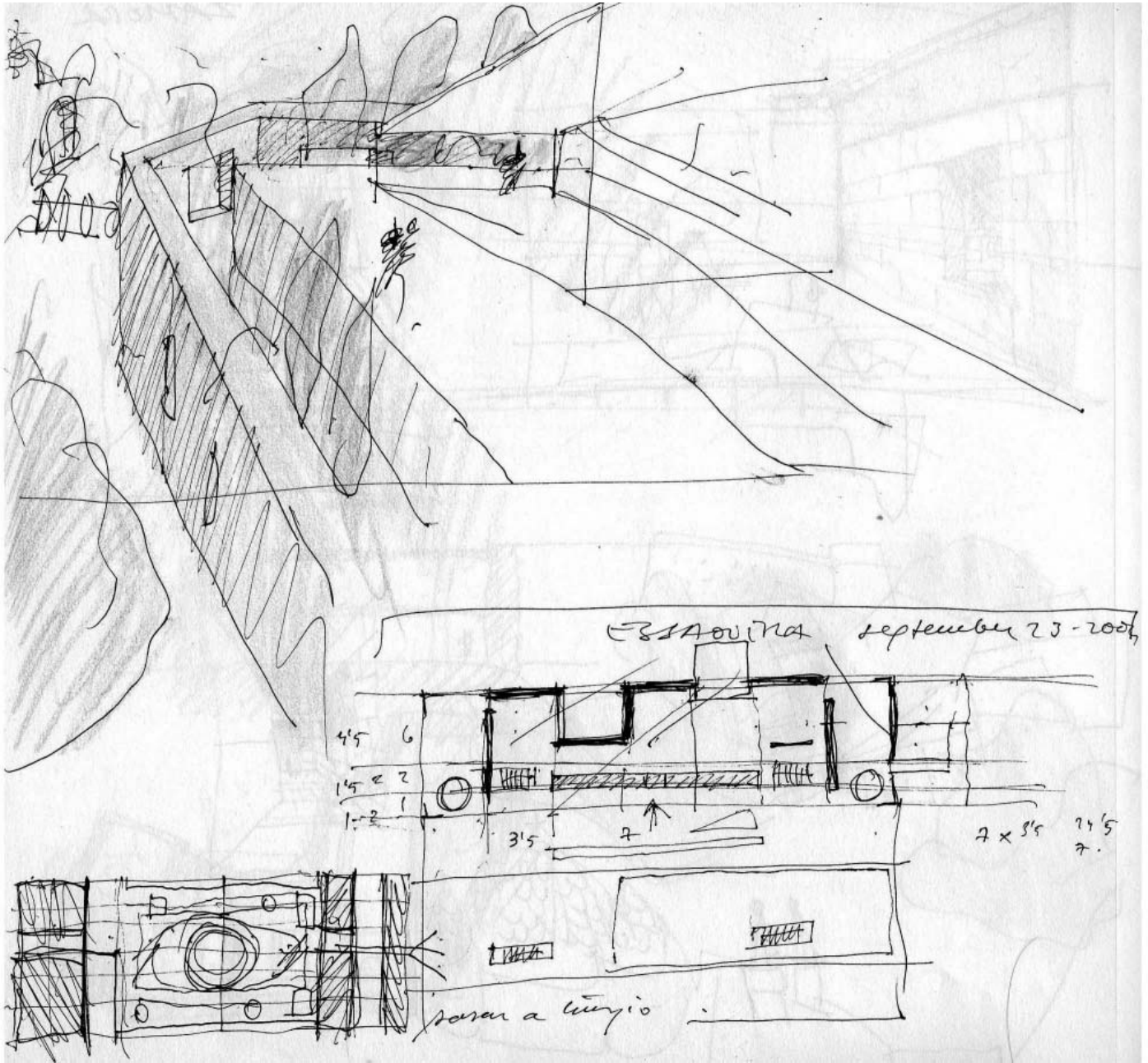
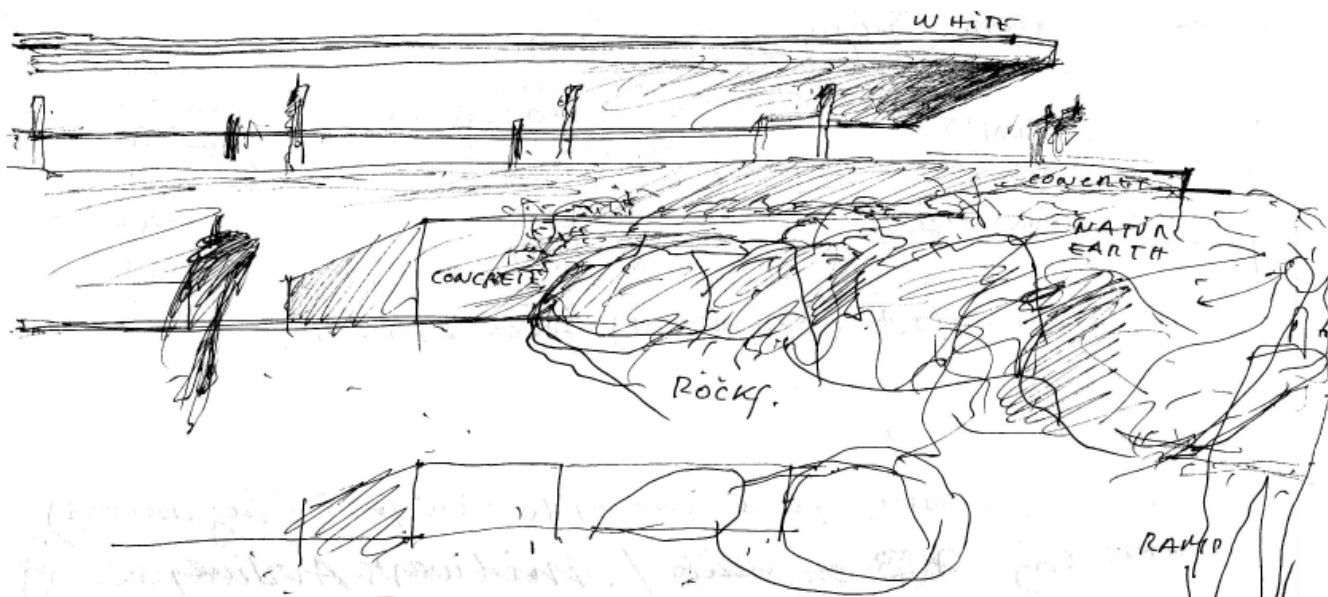


Fig.9. Casa,Zalamea la Real, Huelva, (2015). A. Campo Baeza





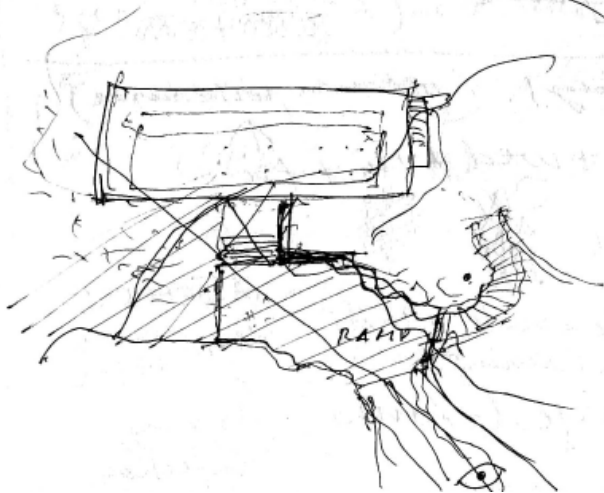


126

GARRISON, April 30, 2006.

3 ingredients

- > RAMP with stones in the earth
- > WALL IN CONCRETE (until the line of the colony.)
- > ROCKS in the most natural way!
- > limits of the ground floor



MB
→ no mercha del museo con venta de
coolers (merz).

→ cubierta a la
entrada con
VOLADIZO
cubierta - abierta
para buses
↓ univ.

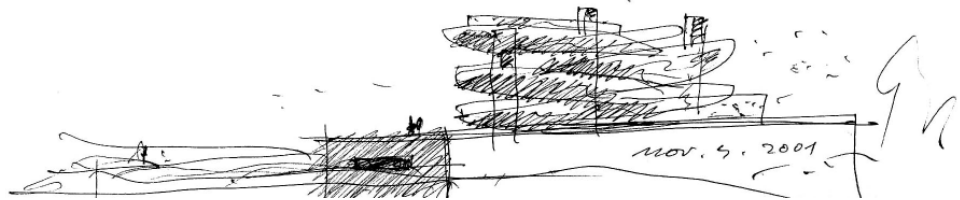
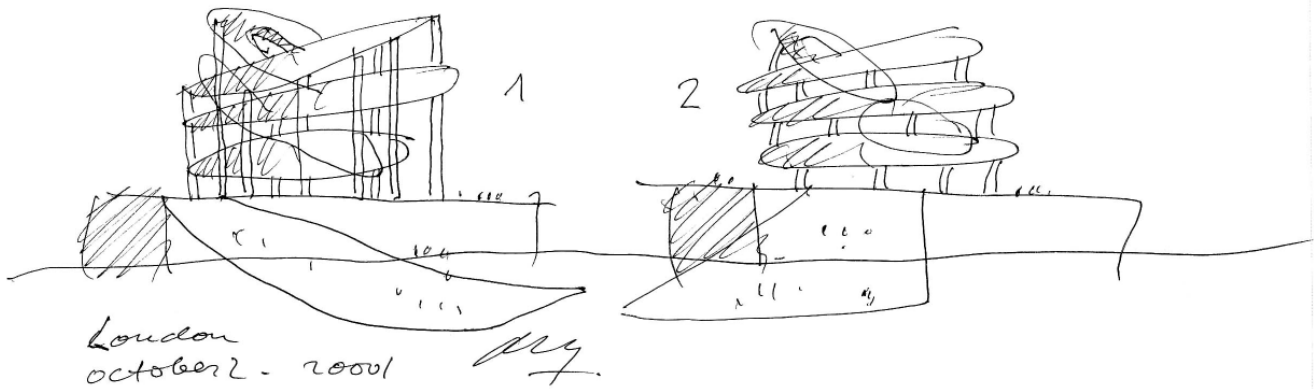
Peim
(Simpatico)

Bolm
(pelo blanco)

Merz.

Fletcher
mñ.

(? pavión duradera) temas actuales
(? futuro)



IV (Tao Te King)

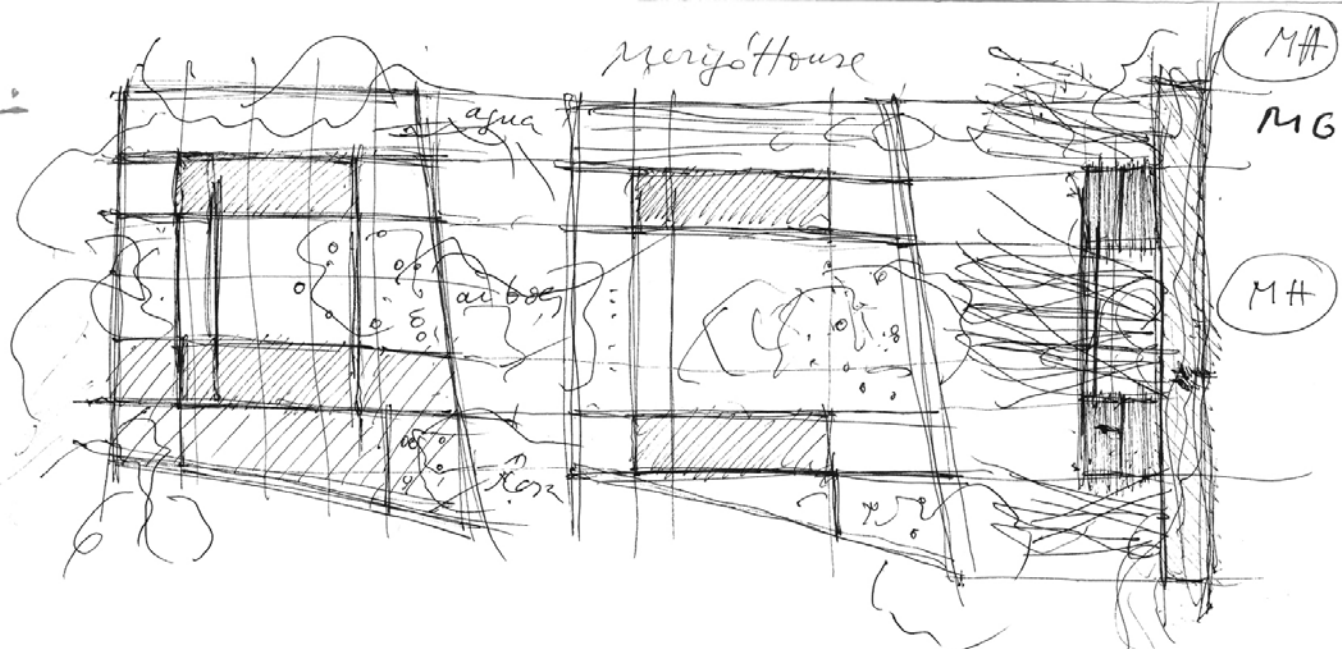
Treinta radios convergen en el buje de una rueda,
y es ese espacio vacío lo que permite al carro cumplir su función.

Los cuencos están hechos de barro hueco
y gracias a esta nada cumplen su función.

Puertas y ventanas se abren en las paredes de una casa,
y es el espacio vacío lo que permite que la casa pueda ser habitada.

Así, lo que es sirve para ser poseído.
y lo que no es, para cumplir su función.

Lao Tse

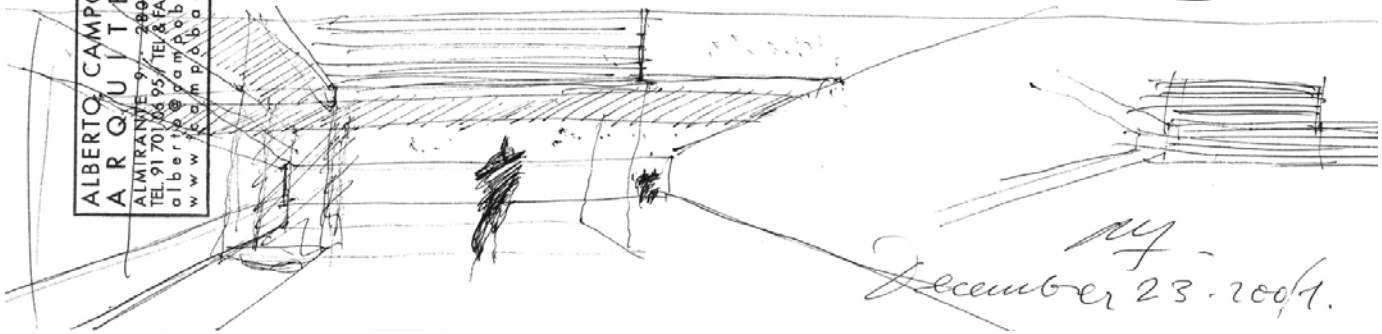


d. hijos 5 x 13 estar hijos 5 x 13.
 d. hijos 5 x 13
 de padres 5 x 13
 estar 5 x 13 + 13 x 8'5.

65 65
 65
 65
 65 32'5
 ┌──────────┐
 360m²
 45
 (400m²)

+15 x 3

ALBERTO CAMPO BAEZA
 ARQUITECTO
 ALMIRANTE 9 - 28004 MADRID
 TEL: 91 701 06 95 / TEL & FAX: 91 521 70 61
 alberto@campobaeza.com
 www.campobaeza.com



my
 December 23 - 2001.

7. Variaciones sobre temas.
 A propósito de arquetipos, tipos y modelos

Dibujo de la página anterior. Casa Merigó, Madrid 2004. Cuaderno G14. enero 2002-junio 2002 (solución híbrida de tipología de casa patio y tipo de contenedor en recinto).

¹ (Stravinsky, 2006, p.70). Concretamente escribe al respecto: “El estilo es la manera particular con la cual un autor ordena sus conceptos y habla la lengua de su oficio. Este lenguaje es el elemento común a los compositores de una escuela o de una época determinada.”

² Así, por ejemplo, la forma sonata aparece ya en el barroco típicamente para uno o dos instrumentos y su estructura suele incluir tres movimientos, el primero típicamente un Allegro, sucedido de un movimiento lento y un tercer movimiento o Finale que vuelve a acelerar el tempo y remata la obra. La evolución del lenguaje musical y el protagonismo que acabaría adquiriendo el pianoforte por sus posibilidades expresivas, técnicas y sonoras convirtió a las sonatas para dicho instrumento en la culminación de dicha forma musical, a veces en compañía de otro instrumento.

³ Esta célebre distinción se incluye en su *Dictionnaire d'architecture* de 1792 (cit. En Patteta, 1997, p.350).

⁴ Martí (1993). El texto es una versión publicada de su tesis doctoral.

En la historia de la música, de la mano de los diferentes compositores, formas musicales diversas se han ido desarrollando y decantando a través de los siglos. Estas formas han evolucionado a través de los diferentes estilos y, sin embargo, a pesar de su enriquecimiento, su estructura primordial permanece. Para Stravinsky¹, el estilo se refiere a la manera en que los compositores emplean el lenguaje musical de un modo más o menos homogéneo durante un periodo de tiempo. Esta manifestación colectiva que hermana los modos de hacer en determinados periodos de la historia en las disciplinas artísticas es, de algún modo, la encarnación del *zeitgeist* que relaciona el tiempo de la historia con la expresión artística de un determinado periodo.

Una forma musical² es una estructura previa sobre la que construir una composición. El compositor sabe a qué atenerse desde un principio y es consciente de que su ámbito de creatividad queda circunscrito dentro de dicha restricción que le viene impuesta por dicha estructura musical: una sistema de relaciones que ordena el modo en el que articular las partes de la composición. No todas las sonatas son iguales, ni tan siquiera obedecen todas a una estructura idéntica, pero, en general, la forma musical establece una pauta. Las sonatas para piano de Beethoven suelen considerarse como el momento cumbre de dicha forma musical; los temas son desarrollados con una gran riqueza expresiva y complejidad compositiva, y, aunque suponen un claro avance respecto de sus precedentes, su estructura, por lo general, repite la tipología definida desde tiempos de Vivaldi.

También en la arquitectura existen formas preestablecidas sobre las que trabajar, algo que es especialmente evidente en el caso de la arquitectura del clasicismo; a estas formas las denominamos tipologías. Se suele atribuir a Quatremère de Quincy la distinción entre tipo y modelo: “todo es preciso y dado en el modelo, todo es más o menos vago en el tipo”³. Con ellos establece la distinción entre lo concreto y lo genérico, entre la obra de arquitectura y la arquitectura; el eterno problema de los universales, las palabras y lo concreto. Con una sola palabra podemos designar toda una clase. No sucede igual con los dibujos, que describen de forma precisa la realidad que nos rodea y, necesariamente, establecen una relación analógica entre la realidad material y la representación que hacemos de ella por un tema de proyectividad. Por ello, no podemos dibujar un tipo —ya que es genérico— pero sí podemos dibujar o construir un modelo. El dibujo que incluye Palladio del *tempietto de San Pietro in Montorio* de Bramante en su famoso tratado es el dibujo de un edificio modélico de su periodo como edificio de planta centrada. La colección de modelos que obedecen a una estructura común constituye una tipología. El tipo, por tanto, es un ideal al que se tiende y que, como tal, no puede encontrar una materialización concreta; Platón probablemente diría que no puede estar “contaminado” por su contingencia material. Ello obedece a lo que hemos planteado en el texto introductorio a este libro sobre la naturaleza del pensamiento gráfico: los dibujos describen ejemplos concretos, precisos y mensurables, en el caso de los planos, y algo más imprecisos y abiertos, en el caso de los dibujos de ideación pero que también establecen relaciones precisas a pesar

de la imprecisión de sus medidas aún por fijar en dicha fase proyectual. Como Martí⁴ precisa, “el tipo se refiere a la estructura formal”, por ello no es posible que pueda llegar a materializarse, ya sea en un dibujo o en una obra construida.

Como ha observado Madrazo⁵ con agudeza, el criterio morfológico vinculado a la idea de tipo en lugar de relacionarlo con el uso al que se destina la arquitectura la plantea Durand en su *Recueil* al dibujar en una de sus taxonomías templos de planta circular. Esta simple operación desvela la tipología definida a partir de la colección de modelos que dibuja de este tipo de edificios. El tipo obedece a una estructura formal —a un sistema de relaciones— mientras el modelo responde a una geometría concreta; es decir, el tipo define una tipología —una suerte de linaje de todas las geometrías posibles que sirve de envolvente a todas ellas— mientras que los proyectos y las obras construidas, por cerca que puedan estar de alcanzar el tipo, no llegan a ser más que aproximaciones de él. Es la diferencia que hay entre topología y geometría; en la primera priman las relaciones de conectividad mientras en la segunda éstas están, además, presas en una métrica concreta; por ello se propuso la extensión del concepto de tipología al de topología, lo que permite trascender a la lectura clasicista o historicista del término⁶.

Por otro lado, el concepto de arquetipo, de algún modo se refiere también a la forma más primaria y genuina de una realidad, es decir; en cierto modo representa un nivel taxonómico más simple que el tipológico y, por lo tanto, puede englobarlo. Así, en la referencia a la dicotomía entre los arquetipos de la cueva y la cabaña que sirven para identificar entre la dualidad que caracteriza buena parte de la producción de Campo Baeza —lo estereotómico y lo tectónico— vemos en esta labor una continua reinterpretación sobre dichos arquetipos en su arquitectura. El modelo tectónico está representado míticamente con el arquetipo de la cabaña con el que el abad Laugier⁷ hizo fortuna. Del arquetipo estereotómico la de cueva como “arquitectura excavada” ya empieza hablando Vitruvio para oponerlo al modelo de cabaña. Además, al margen del proyecto considerado como un todo, también podemos hablar de estructuras formales arquetípicas que se repiten para resolver los problemas funcionales cuando una determinada geometría da en el clavo: las casas patio, las iglesias de plantas basilical o de planta centrada, etc. También formas típicas que resuelven de forma óptima problemas estructurales, como pueden ser los arcos, las vigas, los muros o las columnas con todos los subtipos correspondientes, por citar sólo algunos. Torroja⁸ define los tipos estructurales como “el conjunto de elementos resistentes capaz de mantener sus formas y cualidades a lo largo del tiempo, bajo la acción de cargas y agentes exteriores a las que ha de estar sometido...”. Las formas, en la arquitectura, no son caprichos geométricos: obedecen a la solución en la que las cargas y geometrías que originan los fenómenos tensionales en los materiales encuentran su situación equilibrio en función de las cualidades resistentes de aquellos.

La arquitectura de Campo Baeza, a la luz de lo dicho aquí, representa ese anhelo de medirse con la historia reelaborando y redefiniendo los tipos y arquetipos ya

⁵ (Madrazo 1994, p.13). Además añade que el texto de Durand no puede ser considerado como un simple catálogo de levantamientos de edificios históricos. La “modelización” de los ejemplos seleccionados es tal que, intencionalmente, algunas ruinas romanas aparecen dibujadas con una regularidad de trazado que no se responde a la geometría precisa de dichos edificios. Así, la veracidad del levantamiento queda en entredicho y sólo se justifica en la medida que, como ya hicieran otros antes como Palladio o Piranesi, más que fieles representaciones de ellos se trata de idealizaciones que ilustran modelos para salvar las distancias entre el ideal proyectado y la traducción construida a partir de este, por seguir la nomenclatura de Evans (1997).

⁶ (Marcos 2012). El texto pretende establecer unos límites más abiertos rompiendo el corsé historicista que la *Tendenza* impuso al concepto de tipología.



Ilustración de la cabaña primigenia que acompañaba el célebre texto *Essai sur l'architecture* de Marc Antoine Laugier, publicado en 1753.

⁷Laugier (1753) escribe en su célebre ensayo sobre la arquitectura: "La pequeña cabaña rústica que he descrito es el modelo sobre el que se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura. Y es aproximándose, en la ejecución, a la simplicidad de este primer modelo como se evitan las grandes defectos, como se alcanzan las verdaderas perfecciones..." (cit. Pateta, 1997, p. 343).

⁸Torroja (1998, p. 10).

⁹(Deleuze 1994).

Interior de la sede de Caja Granada en Granada



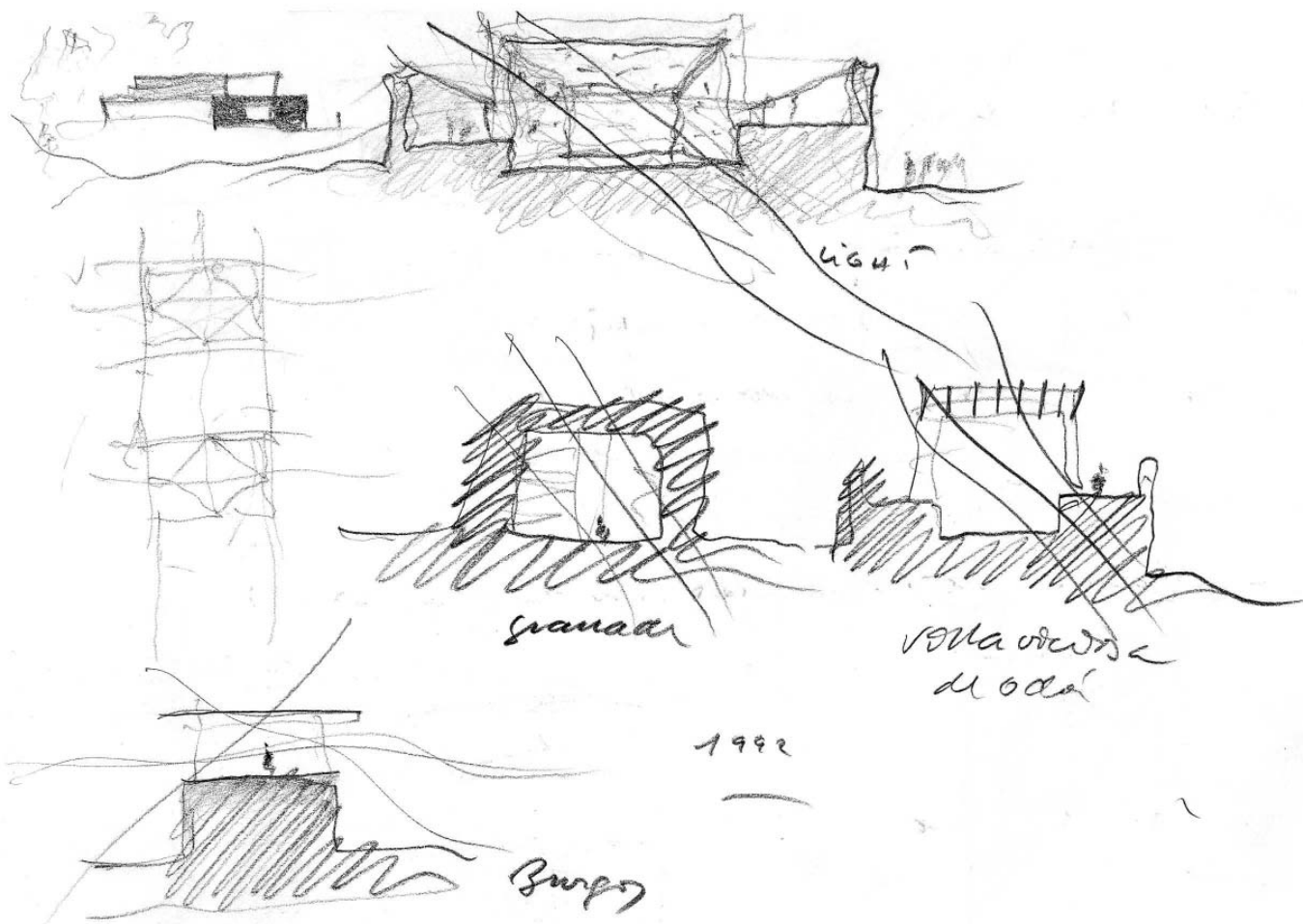
da (2001).

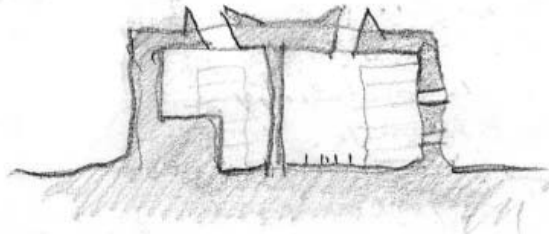
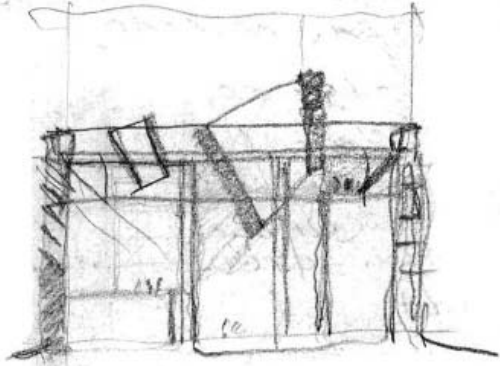
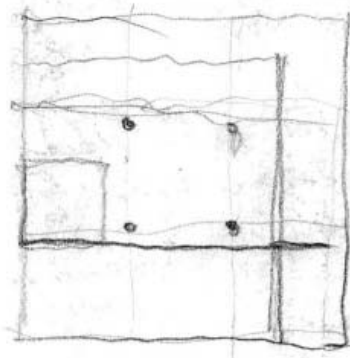
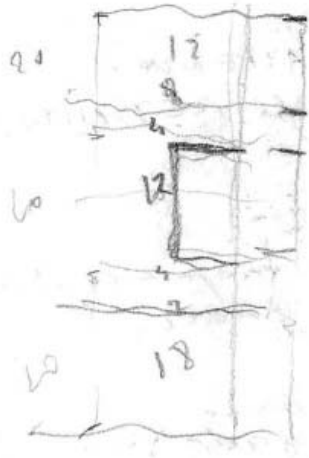
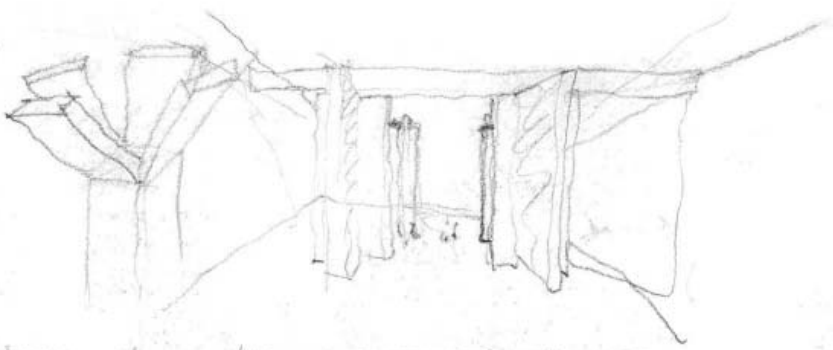
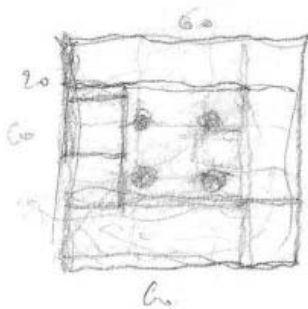
conocidos en función de la tecnología constructiva de su época, así como de las limitaciones y posibilidades que la misma impone sobre el material y con él, sobre la definición del espacio. Nada se puede hacer de valor en cualquier campo creativo sin apoyarse en los hombros de los gigantes que nos preceden. Toda labor creativa exige el conocimiento de la disciplina para resolver la actuación propia entre los polos entre los que se desvuelve la tensión entre tradición y modernidad, entre estrategias de diferencia o repetición deleuziana⁹.

Proyectos como, por ejemplo, el concurso para la Escuela pública Drago en Cádiz (1992), el Centro Cultural de Villaviciosa de Odón (Madrid, 1992), el concurso para la Filarmónica en Copenhague (1993) o la Caja General de Granada (1995), muestran esas variaciones arquitectónicas sobre el tema de la cueva; en unos casos entendidos de forma conceptual por el carácter sustractivo en la génesis del espacio y, en otros, de forma más literal, como puede ser el caso de los dos últimos. El arquetipo de cabaña, encuentra más realizaciones por la utilización de los sistemas constructivos propios del hormigón armado y el acero; muchos son los proyectos en su dilatada producción en los que esto sucede. Así, por ejemplo, casi la totalidad de sus viviendas podrían ser consideradas cabañas si bien, algunas de entre ellas, destacan por la pureza de su materialización y la liviandad de su solución constructiva —piénsese en los "belvederes" construidos sobre podios y plataformas como son los de las casas de Blas en Sevilla la Nueva (2000), Olnick Spanu, Nueva York (2007), El centro B.I.T. en Inca (Mallorca, 1998), las Oficinas para la Junta de Castilla y León en Zamora (2008) y, tal vez, el más radical y minimalista de todo ellos, el proyecto de Entre catedrales en Cádiz (2008). Toda la obra de Campo Baeza considerada en su conjunto puede ser interpretada como una serie de variaciones sobre temas, tipos y arquetipos en los que en cada proyecto se va un paso más allá en su redefinición.

REFERENCIAS

- Deleuze, G., 1994, *Difference and Repetition* (Tit. Orig. *Différence et répétition*, 1968), Columbia University Press: New York.
- Evans, R. 1997. *Translations from Drawings to Buildings*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.
- Madrazo, L. 1994. "Durand and the Science of Architecture", *Journal of Architectural Education*, 48 (1), Sept., pp.12-24.
- Marcos, C.L. 2012. "¿Tipologías o topologías? De las formas definidas tipológicamente en la arquitectura", *Revista EGA*, 19, pp. 102-113.
- Martí, C., 1993. *Las variaciones sobre la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Serbal Guitard: Barcelona.
- Pateta, L. 1997. *Historia de la Arquitectura. Antología crítica*. Madrid: Celeste.
- Torroja, E. 1998. *Razón de ser de los tipos estructurales*. C.S.I.C.: Madrid.
- Stranvisnky, I. 2006. *Poética musical. Acantilado*: Barcelona.



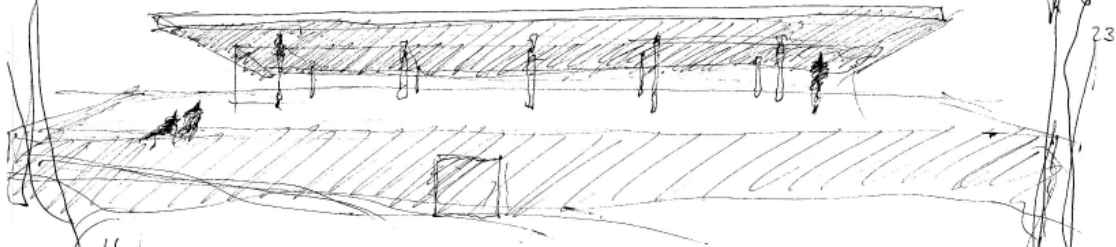


13.

9 ONE MORE TIME modulación
 de manera que quede
 la carpintería EN la junta
 (punto 1)

OLNICK
 SPANU
 HOUSE

10 calidad. puerta abajo. — Stanley Steel
 or concrete
 Calidad — FLASH!



11
 L
 L



ver hand rail de granada.

pagina 197 - SKA - + 200 (int).

pagina 166 G

pag 183 Aluminio

88

contemporánea 1812 c. caída
1982 Estatuto Autonomía

~~27 87~~
7

moderna

-> 1808. Napoleón.

ESTRATO.

media

-> 1492 R. Católica

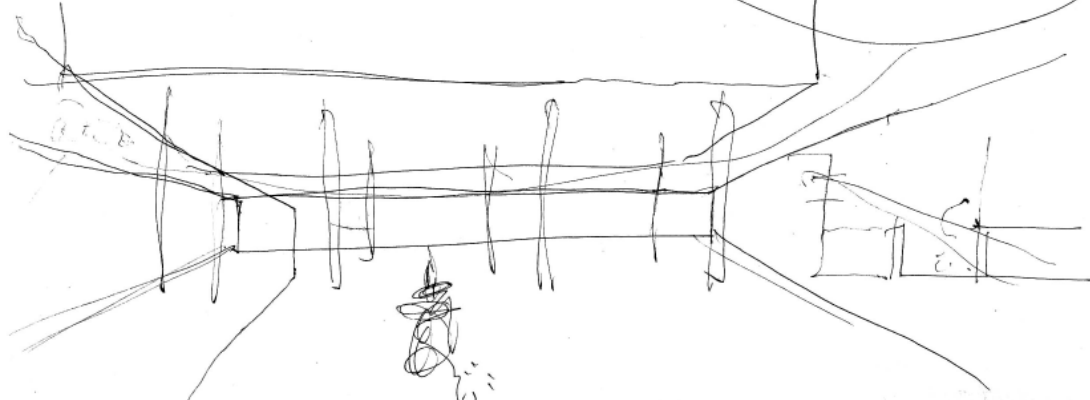
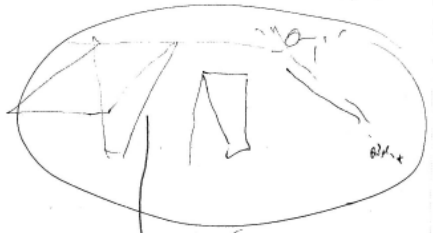
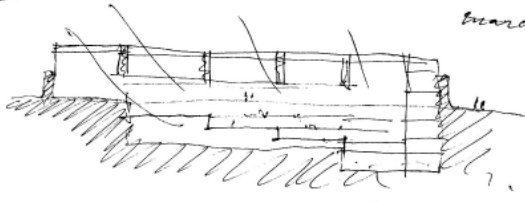
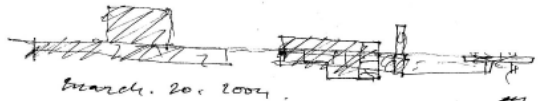
Roma.

->

Tartemj.

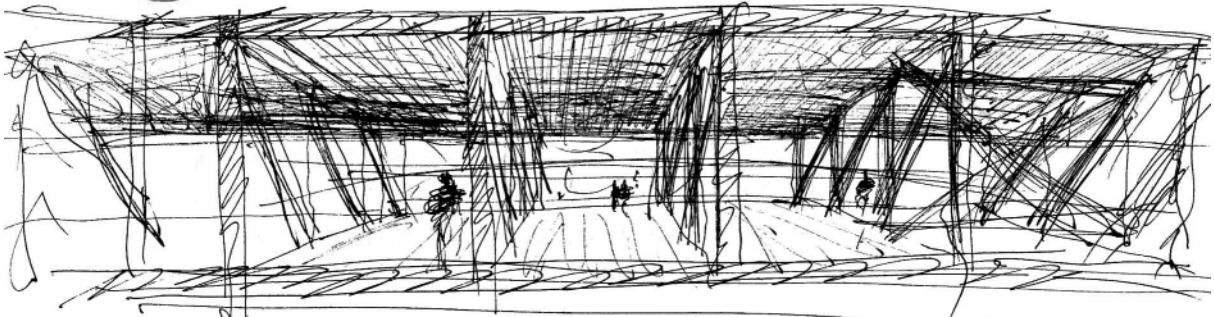
+ TIENDAS.

CYMA

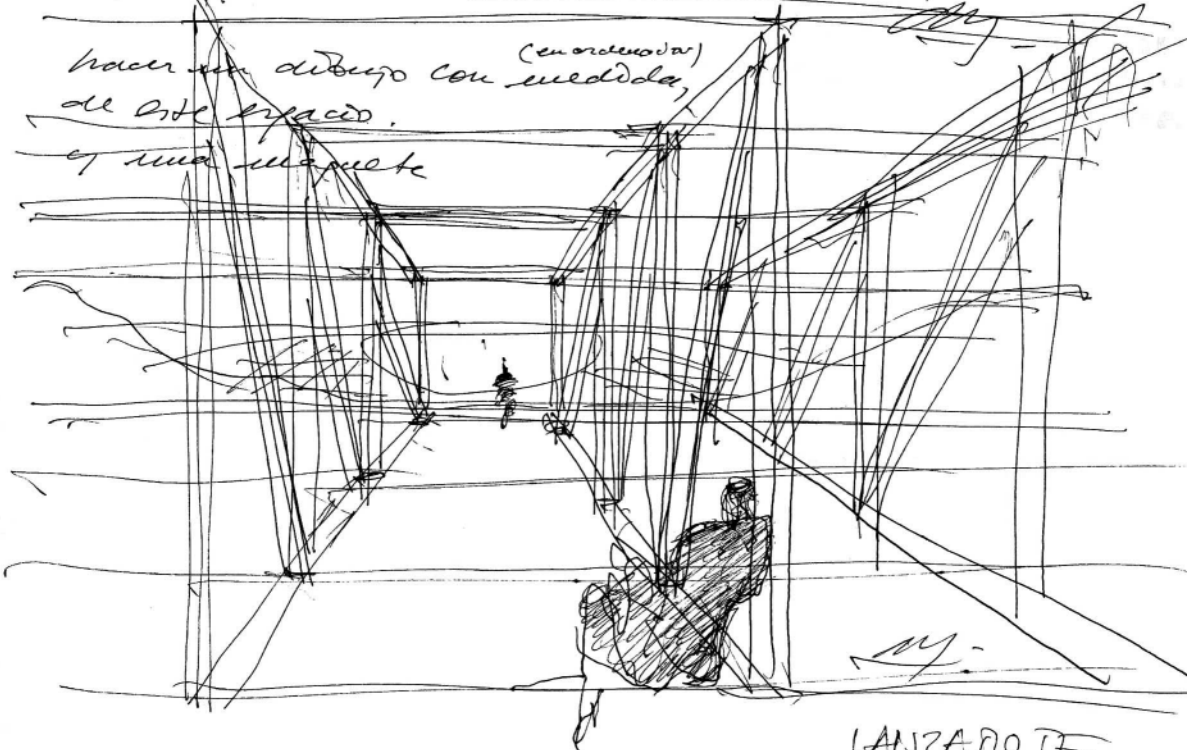


136

(LZ)



hacer un dibujo con ^(en ordenador) medida,
de este espacio.
y una maqueta



LANZAROTE
(dentro de G)
Estructura
29 Julio 2008

ALIANZA (SONATA)

De miradas polvorientas caídas al suelo
o de hojas sin sonido y sepultándose.

De metales sin luz, con el vacío,
con la ausencia del día muerto de golpe.

En lo alto de las manos el deslumbrar de mariposas,
el arrancar de mariposas cuya luz no tiene término.

Tú guardabas la estela de luz, de seres rotos
que el sol abandonado, atardecido, arroja a las iglesias.

Teñida con miradas, con objeto de abejas,
tu material de inesperada llama huyendo
precede y sigue al día y a su familia de oro.

Los días acechando cruzan el sigilo
pero caen adentro de tu voz de luz.

Oh dueña del amor, en tu descanso
fundé mi sueño, mi actitud callada.

Con tu cuerpo de número tímido, extendido de pronto
hasta cantidades que definen la tierra,
detrás de la pelea de los días blancos de espacio
y fríos de muertes lentas y estímulos marchitos,
siento arder tu regazo y transitar tus besos
haciendo golondrinas frescas en mi sueño.

A veces el destino de tus lágrimas asciende
como la edad hasta mi frente, allí
están golpeando las olas, destruyéndose de muerte:
su movimiento es húmedo, decaído, final.

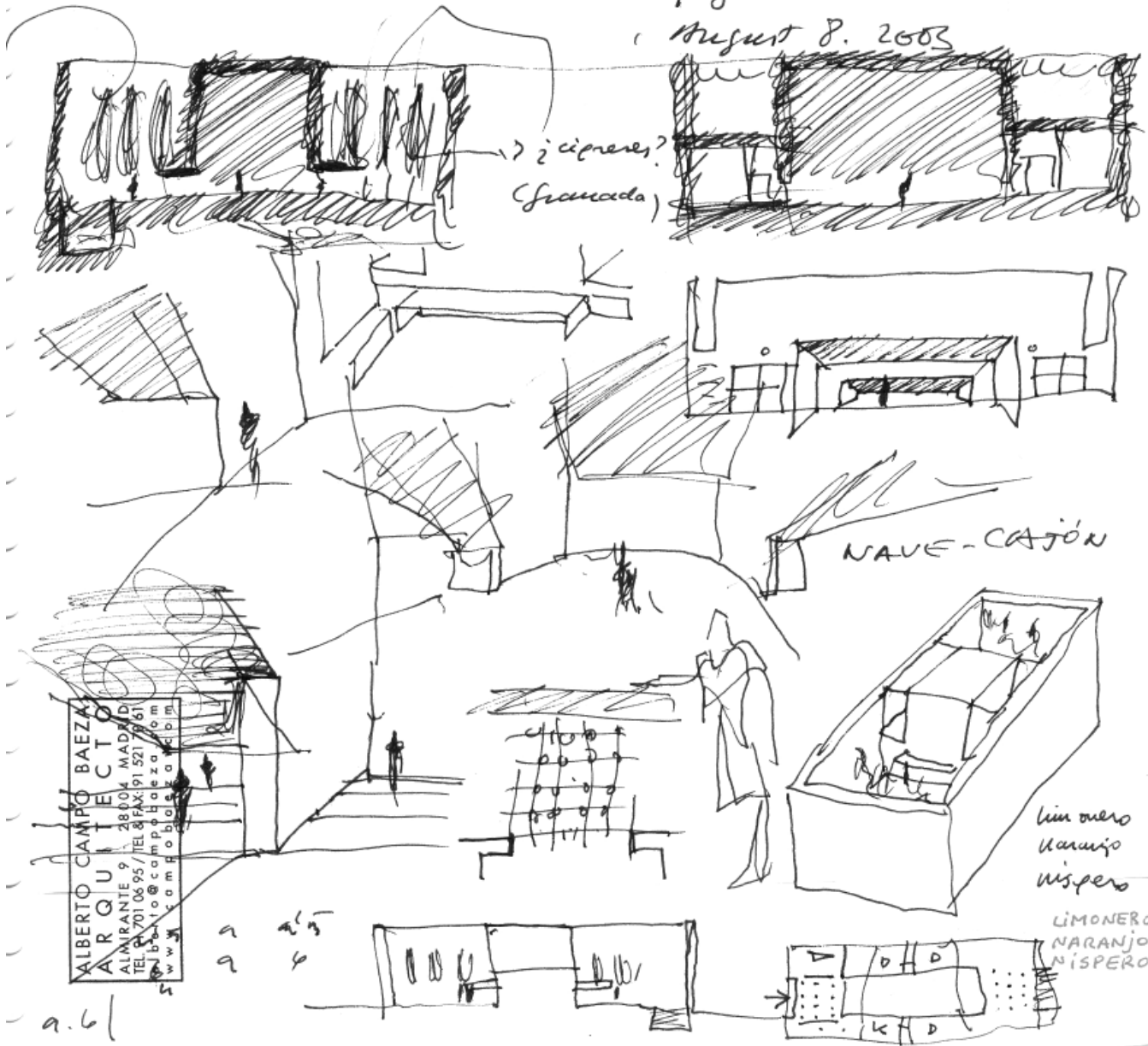
Pablo Neruda

PEPE G. House.

Pepe Guerrero House.

105

August 8, 2003



8. A caballo entre la privacidad y el voyeurismo
De recintos con contenedores y belvederes

Dibujo página anterior. Casa Guerrero, Vejer de la Frontera (Cádiz), 2005.

¹ Koolhaas (2001, p.721). Koolhaas añade: “Las villas de los años 30 pueden ser leídas no como entidades aisladas sino como fragmentos de una realidad urbana. Mies es romano; las villas berlinesas encajan juntas sin esfuerzo como lo hacen sus gemelas en Pompeya” [Traducción del autor].

² Basta con abstraer la sintaxis constructiva muraria de la arquitectura romana por el desmembramiento en esqueleto y piel de la modernidad, por un lado, y reemplazar el valor clásico de la simetría –amortiguado en las villas pompeyanas por la desconexión compositiva de cada propiedad aislada del resto a través de su recinto perimetral- por el valor de la asimetría moderna.

³ Spalt escribe sobre el patio o atrio a propósito del arquetipo de casa patio: “...el patio se ha mantenido como el lugar central de la casa, el lugar central y abierto, en oposición a los espacios cerrados” (Spalt 2004, p. 7).

⁴ Campo Baeza escribe sobre las dos a propósito de esta tipología en su producción: “Son espacios INTRAMUROS. El mecanismo espacial es el mismo que usa la casa andaluza en el campo. Se crea una secuencia de abierto-cerradoabierto de gran eficacia. El espacio resultante es horizontal apoyado sobre el plano

Volcarse hacia el interior es una característica de la tipología de casas patio que podemos encontrar desde antiguo como modelo de asentamiento urbano en la arquitectura mediterránea. Ese ámbito de privacidad, característico de esta tipología, supone delimitar un recinto con la tapia perimetral en el que los dominios de lo privado despliegan su intimidad sin temor a que sus usuarios sean vistos o molestados desde las propiedades vecinas.

Como ha apuntado Koolhaas¹, entre los asentamientos de las villas de Pompeya se pueden establecer sugerentes paralelismos con la tipología desarrollada por Mies para sus excelentes proyectos de ‘casas patio’ desarrollados entre 1931 y 1938 con una sintaxis próxima en lo doméstico al mítico pabellón de Barcelona construido apenas unos años antes². Tal vez, estos proyectos suponen la culminación de la fluidez espacial tensando hasta sus últimas consecuencias el tratamiento de los límites interiores y la continuidad espacial en el ámbito doméstico estableciendo unas interesantes gradaciones de privacidad e intimidad alrededor de los patios que invertían la tipología rodeando el contenedor de la casa.

La simple operación de cercar un terreno y edificar dentro él tiene implicaciones topológicas. En primer lugar, supone delimitar un espacio que es doméstico, descubierto y que sirve para establecer unas relaciones peculiares entre el recinto abierto y el contenedor. Si, por lo general, en la arquitectura distinguimos entre interior y exterior, es precisamente el cerramiento de lo construido —de la piel— el elemento que establece la mediación entre los dos mundos, entre dentro y fuera, entre un ambiente de domesticidad y otro que tiene vocación más pública. Pero esta topología genera un espacio híbrido, de transición entre el exterior —urbano o no— y el interior cerrado; un espacio que no es ni enteramente privado ni netamente público; un espacio exterior y descubierto que supone un filtro, un esponjamiento y un lugar en el que estar ‘fuera’, pero ‘dentro’.

Muchas de las viviendas de Campo Baeza obedecen a esta estrategia de invertir la tipología de la casa patio rodeando la caja con un tapia de forma que el interior del espacio doméstico encuentra una continuidad natural hacia el exterior que, no obstante, retiene su cualidad de domesticidad, de ámbito privado y transición de lo ajeno a lo propio; un espacio, en suma, para el disfrute de una climatología benigna. A diferencia de la relación topológica de centralidad típica del patio³ —el gran vacío acotado alrededor del que se despliega la arquitectura-, la relación en el esquema recinto-contenedor se invierte y es el patio el que rodea a la arquitectura, como en las casas patio de Mies. La casa Gaspar en Cádiz (1992) o su versión ampliada, la Casa Guerrero (Vejer de la Frontera, Cádiz, 2005), obedecen a esta operación de forma nítida⁴. También sus casas Asencio Chiclana (2000), Casa Moliner Zaragoza (2008), o sus proyectos para la Casa Pino o la Casa Merigó utilizan soluciones análogas.

No obstante, esta tipología no es únicamente propicia en el ámbito doméstico; también en los edificios públicos encuentra su acomodo. El centro B.I.T. en Inca

(Mallorca, 1995), situado en un ambiente de polígono industrial, busca protección y privacidad con una aproximación equivalente generando un espacio agradable para quienes trabajan allí que con esta simple operación quedan asilados del 'mundanal ruido'; otro tanto sucede en la Guardería de Benetton. Este planteamiento encuentra una variación más en las Oficinas para la Junta de Castilla y León en Zamora (2008); aquí el entorno podría no justificar la estrategia adoptada. Sin embargo, la tapia —un grueso y elevado muro de sillares de piedra zamorana en proyecto— como la usada en la vecina catedral separa la ciudad del ámbito íntimo del edificio y funciona como un alzado que se integra, por su materialidad y su construcción en el centro histórico. Unos escasos huecos permiten percibir el porte del muro y enmarcar las vistas de la catedral.

Sin embargo, esta operación niega las vistas al horizonte por lo que sólo es adecuada cuando la voluntad de privacidad queda justificada por un contexto que niegue la extroversión. Así, sólo dos de las distancias de la arquitectura —proximidad y medianía— pueden entrar en juego. Todo lo contrario que sucede cuando el horizonte se despliega ante nuestros ojos y la arquitectura pretende establecer un diálogo con la lejanía de un paisaje protagonista⁵. Surge así la tipología de la caja sobre el podio con ejemplos icónicos como son las viviendas de Blas en Sevilla la Nueva (Madrid 2000), Rufo en Toledo (2008) y Olnick Spanu en Garrison (Nueva York, 2007)⁶.

En estas casas, al igual que sucede en la casa Farnsworth de Mies, hay tres espacios de intermediación con el medio natural que incluyen: el plano descubierto en la plataforma interpuesta entre el terreno y el plano horizontal de la plataforma de la vivienda, el plano cubierto pero abierto que sirve de porche cubierto y umbráculo de acceso a la vivienda propiamente dicha, y el interior permeable visualmente pero al abrigo de la delgada piel de cristal. Estos modos establecen tres planteamientos visuales respecto de las vistas y la arquitectura que Campo Baeza utiliza en numerosas ocasiones y a los que se refiere como subrayar, limitar o enmarcar las vistas⁷.

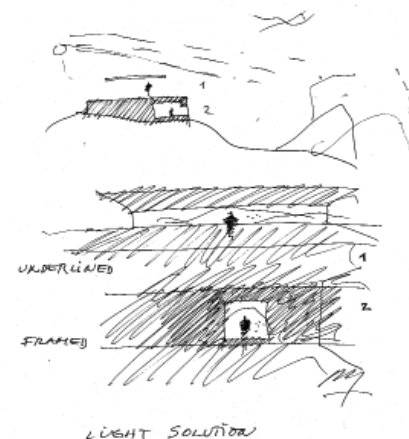
Los belvederes extraordinariamente livianos que Campo Baeza deja caer sobre el podio tratan, a través de la transparencia, la condición de voyeurismo paisajista que la arquitectura doméstica norteamericana de los años 50 había promovido en iconos como la casa Stahl de Craig Ellwood o la popular CSH#21 de Pierre Koenig, ambas situadas en atalayas con vistas privilegiadas. La búsqueda de la imagen de transparencia llevó incluso a considerar, como un estándar de mínimos para la vivienda moderna, la presencia de un espacio exterior generosamente conectado con pieles de cristal con el interior en Architectural Forum en 1949⁸.

El tipo de caja de cristal permite tener una permeabilidad visual inigualada hasta la aparición de las estructuras de acero. Particularmente, en el ámbito doméstico, cuando empezó a popularizarse el uso de grandes paños de vidrio a partir de los años 50, a lo que sin duda contribuyó el programa Case Study House auspiciado

horizontal del suelo de piedra, continuo dentro y fuera [...] Estas casas están siempre en terrenos planos." (Campo 2009, p. 74).

⁵ El profesor Bermejo en su interesante tesis doctoral establece una extensión heterogénea para la arquitectura y el campo visual.

⁶ Esta tipología es descrita por Campo Baeza en los siguientes términos: "En las casas podio, los BELVEDERE, las casas transparentes sobre el podio cerrado, se traduce el tipo de la CABAÑA sobre la CUEVA. Se materializa en ellas la doctrina de Semper a través de Frampton, de la arquitectura TECTÓNICA, la caja de cristal ligera, sobre el podio ESTEREOTÓMICO, la pieza sólida pesante. Estas casas siempre están en puntos altos con visión de horizonte lejano" (Campo Baeza 2009, *Íbidem*).



⁷ Esquemas para la casa de Blas 2001 y relación con el paisaje.

⁸ (Maile Petty 2012).

por la revista *Arts&Architecture* capitaneada por John Entenza —el *editor arbiter elegantiorum* de la arquitectura doméstica californiana—.

La solución típica de la caja de cristal, genera una imagen que permite establecer un diálogo entre interior, exterior y horizonte lejano incorporando las vistas al interior a través del delgado límite visualmente permeable. Aunque, tal vez, la referencia más directa para estas arquitecturas la constituyan los dibujos de Alejandro de la Sota para la Alcudia y esa sensación de invitación a la contemplación del paisaje y el deleite de la estancia exterior bajo la sombra de un alero volado o un simple toldo que nos proteja de los rayos del sol favoreciendo el disfrute de la brisa.

REFERENCIAS

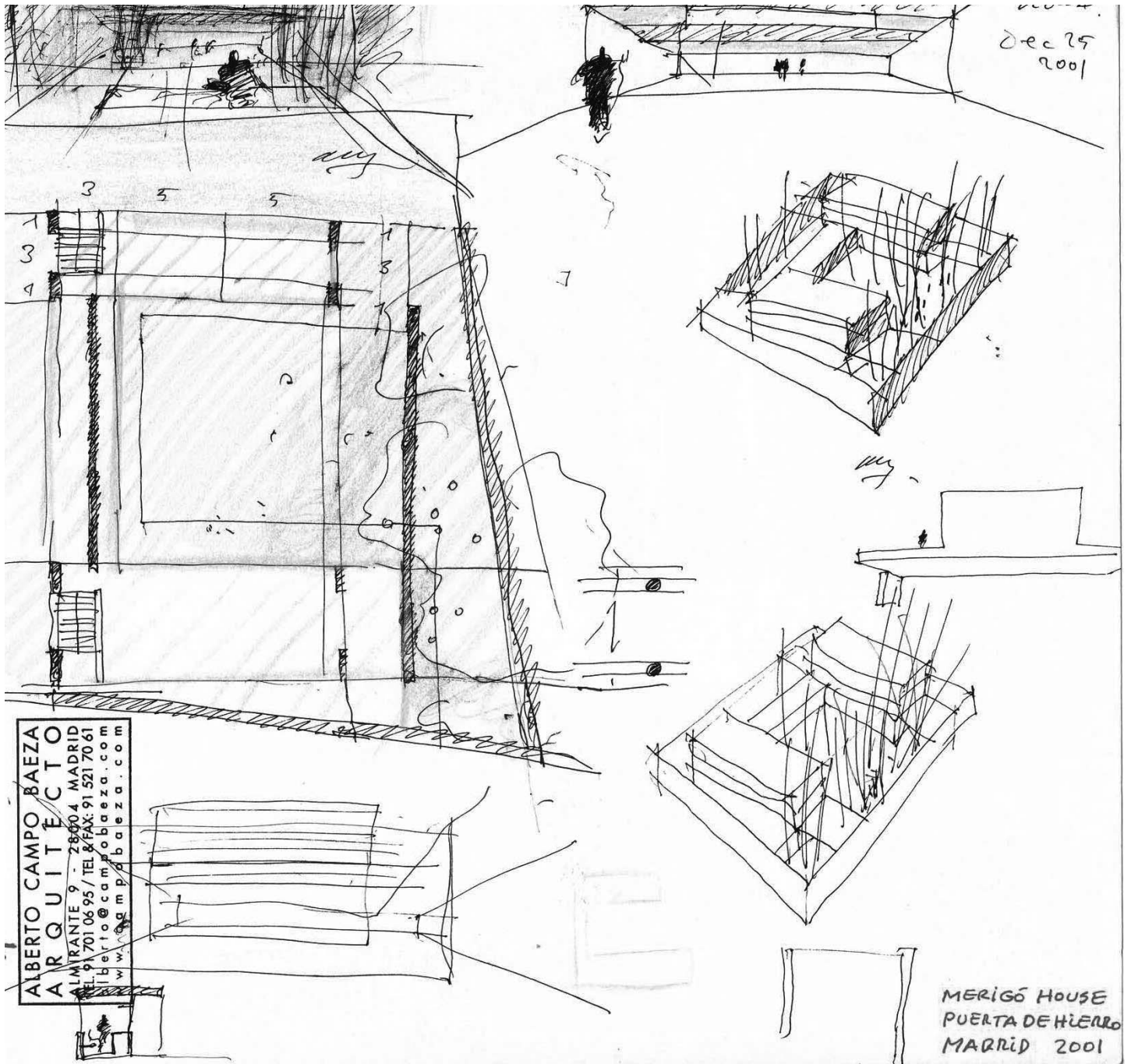
Bermejo Goday, J. *El espacio como extensión heterogénea*; Tesis doctoral inédita, U.P.M. 1987.

Campo Baeza, A. 2009. "Sharpening the scalpel. Sobre los dibujos del arquitecto". *Pensar con las manos*. Buenos Aires: Ed. Nobuko.

Koolhaas, R. 2001. "Miestakes", en Lambert, P. (ed.), *Mies in America* (pp. 716-744). New York: Whitney Museum of American Art.

Maile Petty, M. (2012). "Scopophobia/Scopophilia: Electric Light and the Anxiety of the Gaze in American Postwar Domestic Architecture", en Schuldenfrei, R. (ed.) *Atomic dwelling. Anxiety, Domesticity and Postwar Architecture* (pp. 45-66). New York: Routledge.

Spalt, J. 2004. "La historia de la casa con patio", en Blaser, W. *Patios. 5000 años de evolución desde la antigüedad hasta nuestro días* (pp.7-23). Barcelona: G. Gili.

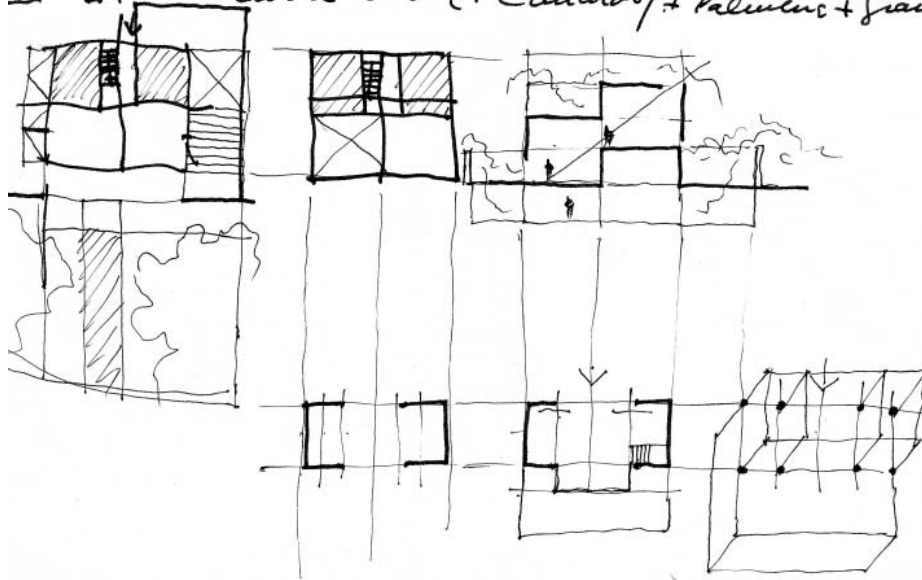


de
 Y, aquí y allá, fulguraban como la locura de los pensativos ojos de la ventana. Y todo el peso de esos crepusculos llenos de
 etardeceres de primavera, pesados y vaporosos, destrujían la ciudad, como se consumía en las ciudades y torres
 y torres y se consumía en las ciudades y torres

• CAD → MAD
 + algo 200
 Diciembre 13. 1998.
 Ora de los Inocentes.
 Huelga "técnica" (Luz)
 16⁴⁵.

. Todo ha salido p. ad. muy bien.
 + ha venido Tomás C. con papá y Tini
 a despedirme.
 Hay que impulsar el tema de las do
 cumentales. Estudiando bien toda la
 documentación que han mandado.

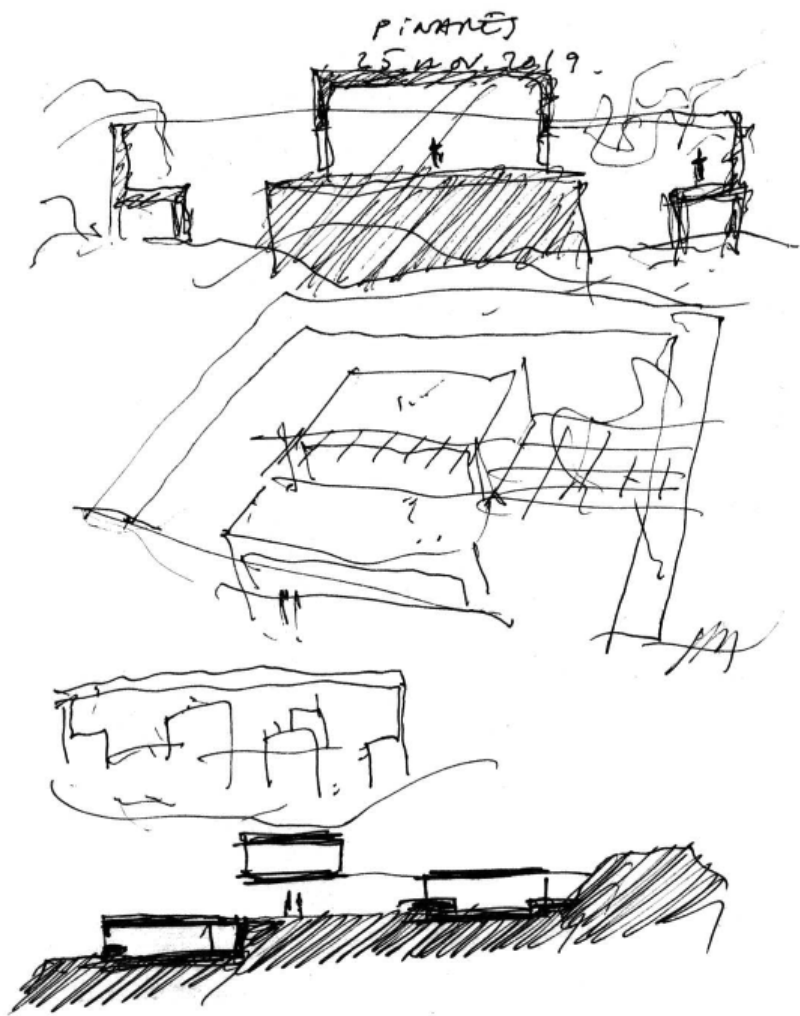
(reparar. / 1 marzo - 15 abril Phila del pto / 15 febrero Canal +)
 - 1 febrero Cañal - David + Eduardo / + Palomino + Granada + Asencio



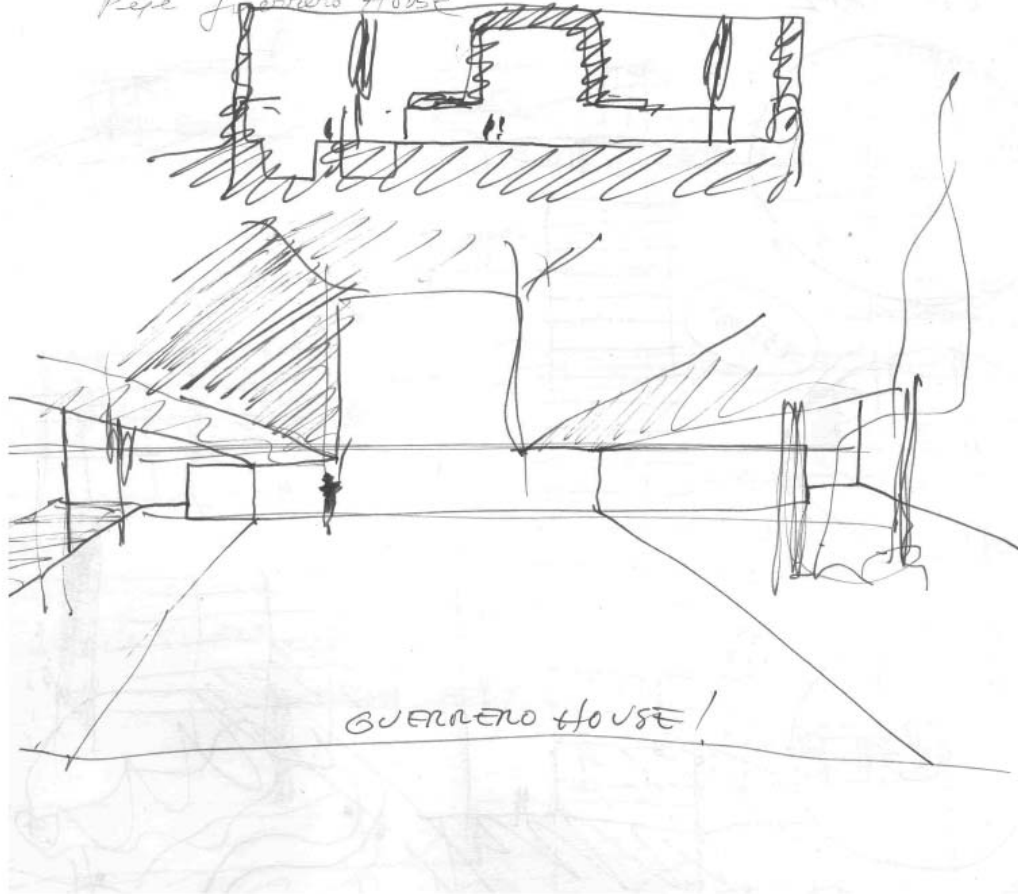
$$12+12+6+6 = 36$$

$$36 \times 2'5 = 9m^2$$

$$6 \times 12 = 72m^2$$



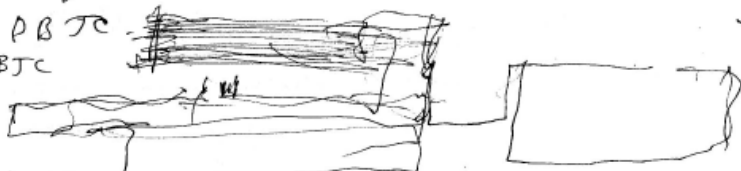
Pepe Guerrero House



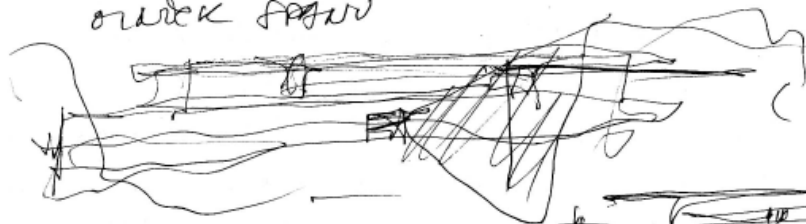
L GUERRERO HOUSE
GUERRERO



PB TC
DB TC



OLMICK-SPANU
OLMICK SPANU



20 enero 2006. ^{Maranda}
(by 8 maranda) + Suzuki

formosa aclarar
(colonias) wise

push. in USA.
(retaining wall
on the right)

ZAMORA
ZAMORA



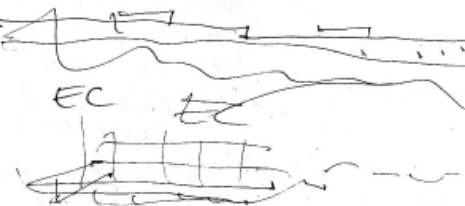
aclarar situación
Pablo / Uniquel / Alfonso

MA MA

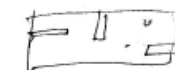


Carta a Claret
sobre independencia.
plataforma hasta
el río.
ver plaza.

EC EC



situación la luz.
cobrar + push! (Vorsein)



Carta Alcaide
S/ Vorsein

Lentas siguen las lunas a las lunas,
como cede a
la luz la luz, los días a los días, el
párpado tenaz al
mismo sueño. Vivir es fácil. Arduo
sobrevivir a lo
vívido.

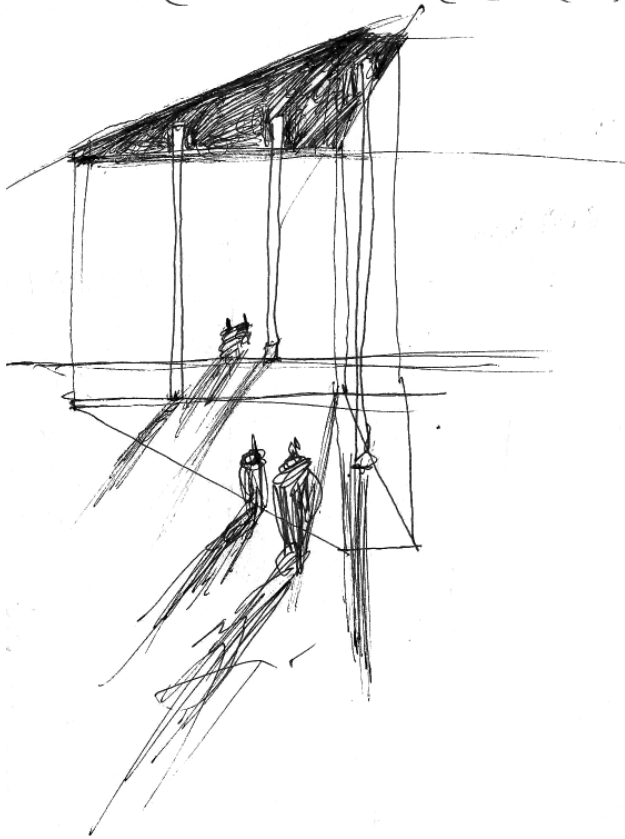
José Ángel Valente, *No amanece el
cantor*, 1992, p. 113.

@. RAFAEL ABUNTO
LONDON Ave. October 30-2009.

ALEA JACTA EST
(la suerte está echada).

(La única del tren CÓRDOBA?)

HORAM EXPECTAT VENIET



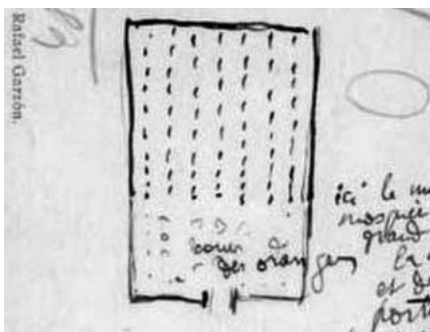


Figura 1. Dibujo de planta de la mezquita de Cordoba sobre tarjeta postal, (1930). Autor: Le Corbusier

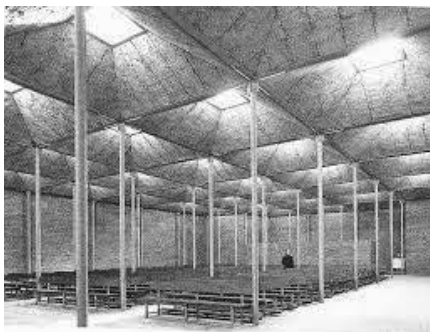


Figura 2. Iglesia del poblado de los Almendrales, Madrid, (1961). Autor: J.M.García de Paredes



Figura 3. Casa Farnsworth, Illinois, (1950). Autor: L. Mies Van der Rohe

1 Desde Alberti las alineaciones de columnas son interpretadas como una variación del muro. (Alberti, 1991 [1452]).

2 El texto referido está publicado en *Textos críticos* de 2007. Véase: (Campo Baeza, 2017 [2009]).

3 (Rowe, 1999[1973]).

4 Es la solución que Mies utiliza en la casa Farnsworth. Pese a ser un referente evidente y explícito, Campo Baeza nunca utilizará esta alternativa.

5 Campo Baeza denomina a estas alternativas como *COLUMNAS FUERA*, *COLUMNAS DENTRO*, *COLUMNAS ENTRE*.

La dialéctica entre los espacios columnados y los espacios sin columnar es, en la obra de Campo Baeza, una distinción tardía propia del periodo de madurez. Hasta que no hay una conciencia de la dualidad principal —la estereotómica frente a la tectónica— el asunto está latente pero no se manifiesta. Muros y columnas han mantenido una estrecha filiación de dependencia y pertenecía¹. La cuestión está expuesta en el texto «Espacios columnados y espacios descolumnados» contenido en el libro *La línea del cielo* de 2008, momento en el que el despliegue de posibilidades había sido desarrollado en proyectos y construcciones previas a la consideración teórica. La clasificación que ofrecemos aquí corresponde a familias de tipos de espacios, según su propia taxonomía², aunque el tratamiento es de tipo formal. Corresponde con un problema clásico de sintaxis en la composición arquitectónica desde los tiempos del estilo dórico: la articulación de la esquina. Se añade el problema de doblar en el eje de las piezas, considerando los espesores de los elementos involucrados —columna, triglifo—, el cual se mitiga considerablemente al hacer la esquina con los espesores materiales dimensionados al mínimo. Tal asunto está vinculado con la tradición moderna en los estudios de Collin Rowe. Sin embargo Campo Baeza no reconoce en ello un problema de sintaxis de las partes, es decir, de índole formal; sino un problema constructivo, alineándose con Mies³. Los ocho pilares del pabellón, la casa Farnsworth, el Crown Hall o la Galería Nacional de Berlín, son los ocho pilares de Entre-Catedrales o de la casa de Blas. Los pares de relaciones que se abordan son los siguientes:

-La relación del pilar con el entablamento. Se distinguen tres alternativas: El pilar recibe el entablamento por una cara⁴ (fig.3), el entablamento apoya sobre el pilar quedando enrasado en el plano exterior haciéndose todo el arquitrabe (fig.7); y la posibilidad del que el entablamento se simplifique en un plano único de cornisa que sobresale claramente del plano de las alineaciones formadas por los pilares. (figs. 4 y 10).

-La relación estructura-cerramiento se soluciona desvinculándolos tal como hace Le Corbusier —Mies no lo hace en la Farnsworth—. Se manejan tres posibilidades: pilares envueltos por el plano de vidrio. Pilares exentos exteriores al plano de vidrio (figs. 7 y 8), y una sugerente solución donde las columnas quedan parcialmente confinadas, unas sí y otras no⁵ (figs. 4,10 y 11). El resultado buscado es explorar las posibilidades de configuración espacial por medio de los planos virtuales que definen tales alineaciones y especialmente la coincidencia de los planos de cierre con los elementos estructurales.

REFERENCIAS

- Alberti, L. B., 1991 [1452]. *De Re Aedificatoria*. Madrid: Ediciones Akal, S.A..
- Campo Baeza, A., 2017 [2009]. "La estructura de la estructura", en: *Textos críticos*. Madrid: DPA-ETSAM-Ediciones asimétricas, pp. 72-79.
- Campo Baeza, A., 2008. "Espacios columnados y espacios descolumnados", en: *La línea del cielo. Memoria del curso 2007-2008. Unidad docente Alberto Campo Baeza*. Madrid: Ed. Mairea-ETSAM-UPM.
- Rowe, C., 1999[1973]. "Neo-«clasicismo» y arquitectura moderna I y II, en: *Manierismo y arquitectura y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 119-154.



Figura 4. Vista del Centro BIT, Inca, Mallorca, (1998). Autor: A. Campo Baeza

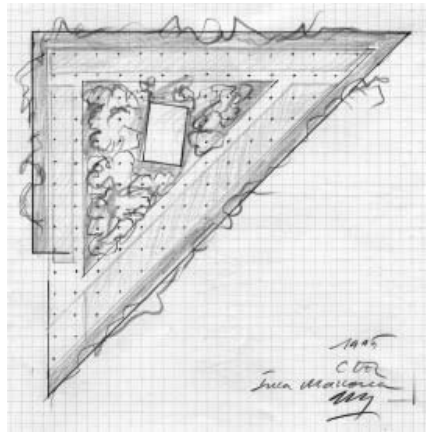


Figura 5. Planta del Centro BIT, Inca, Mallorca, (1998). Autor: A. Campo Baeza

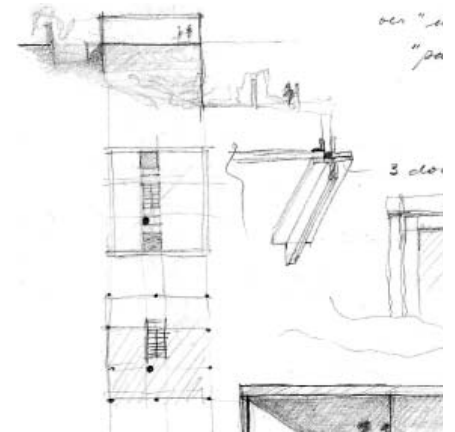


Figura 6. Estudio de cierre para la casa Dalmau, Burgos, (1990). Autor: A. Campo Baeza



Figura 7. Vista de la casa de Blas, Madrid, (2000). Autor: A. Campo Baeza

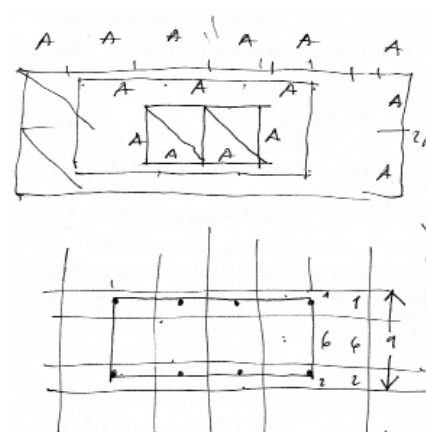


Figura 8. Boceto para la planta de la casa de Blas, Madrid, (2000). Autor: A. Campo Baeza

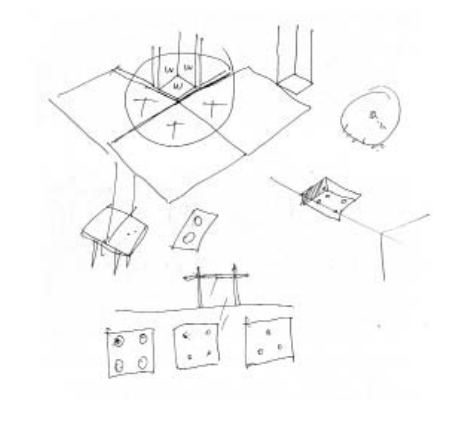


Figura 9. Estudio de articulación en canto de pilastra, Autor: A. Campo Baeza



Figura 10. Vista de la casa Olnick Spanu, Garrison, New York, (2008). Autor: A. Campo Baeza

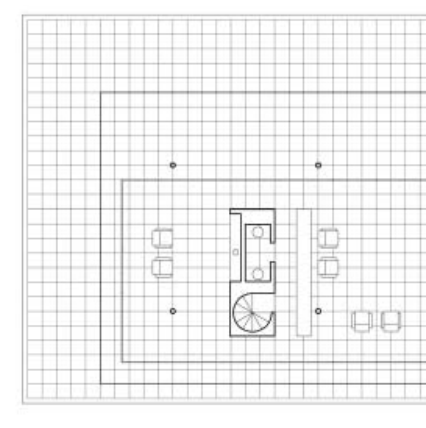


Figura 11. Detalle de la planta de la casa Olnick Spanu, New York, (2008). Autor: A. Campo Baeza

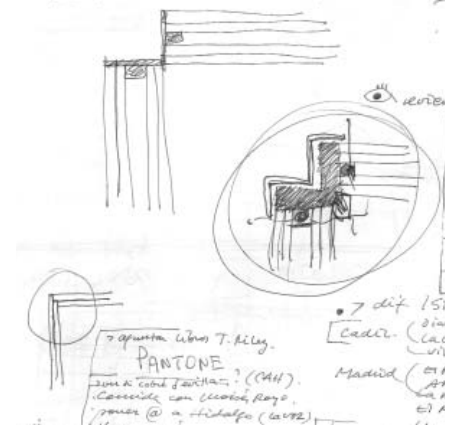
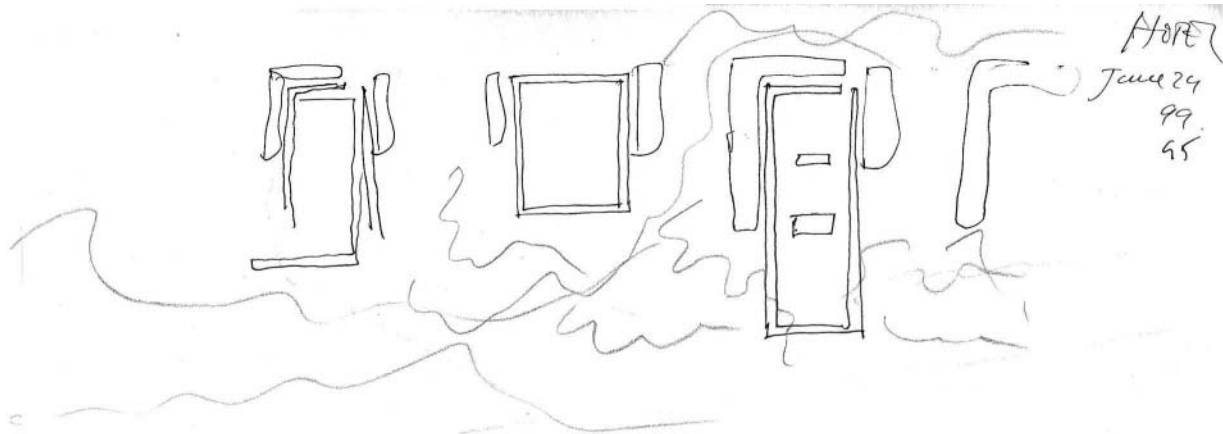
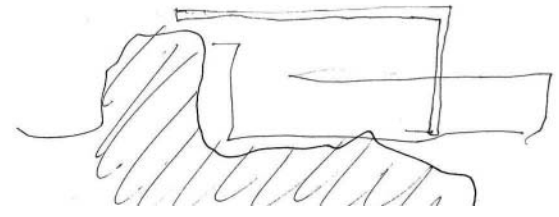
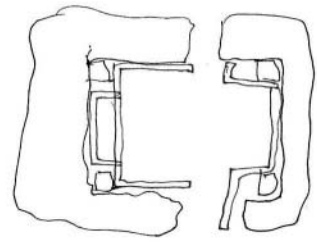
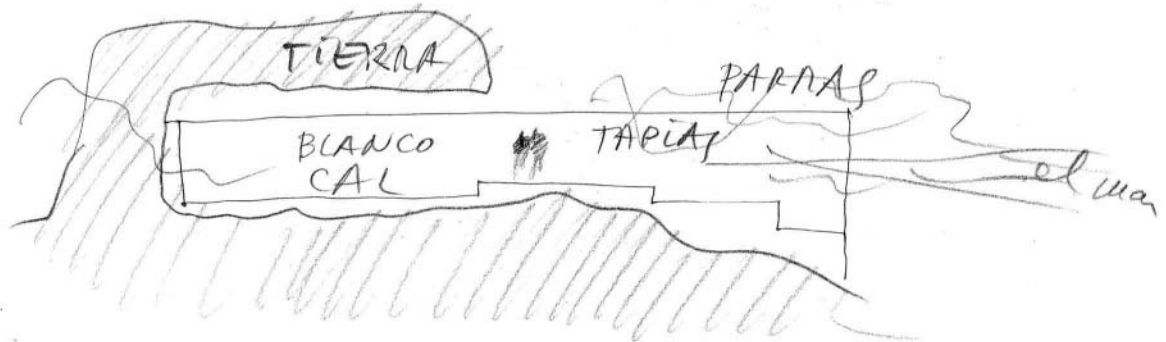


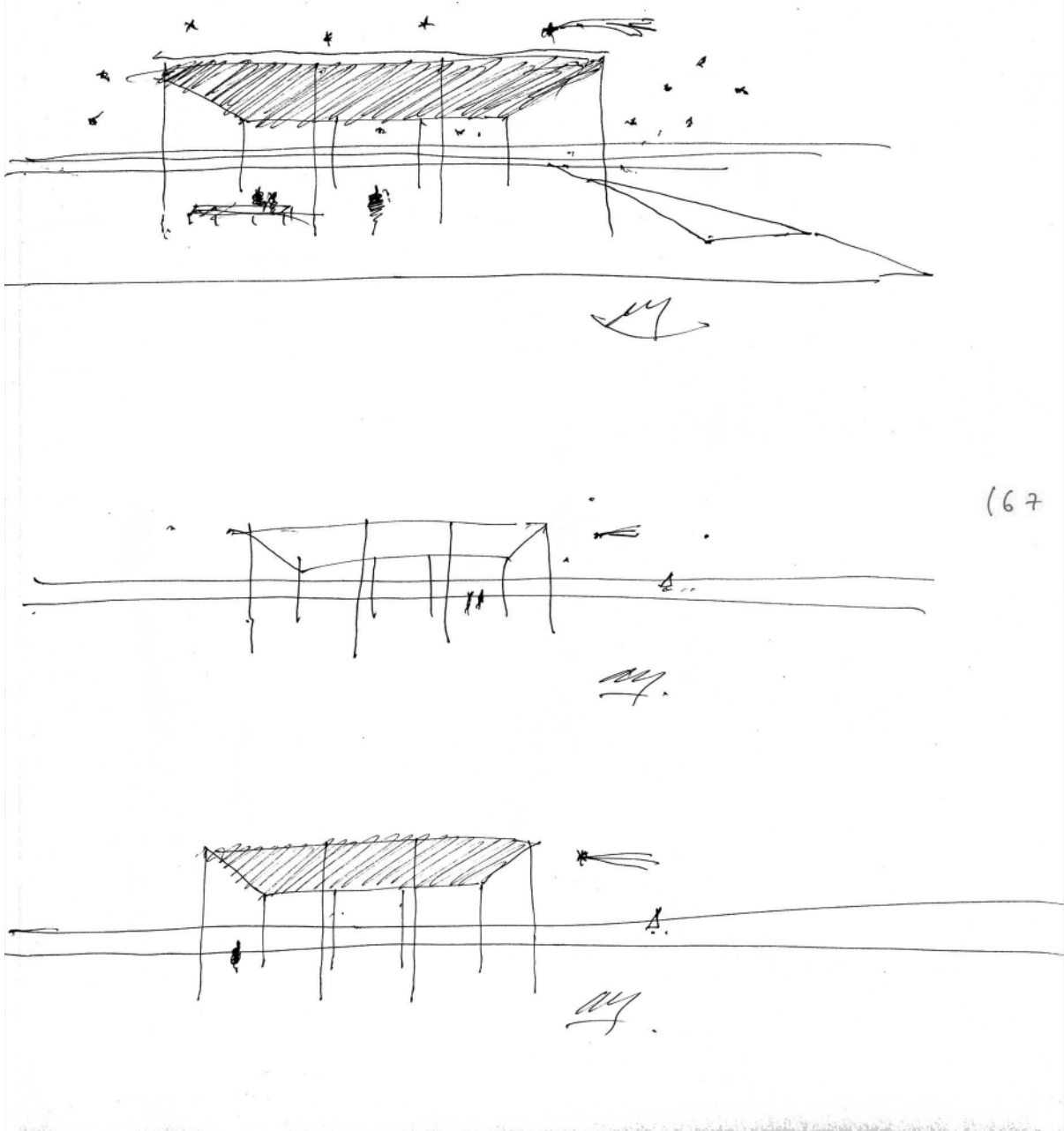
Figura 12. Detalle esquina de vidrio, casa Olnick Spanu, New York, (2008). Autor: A. Campo Baeza

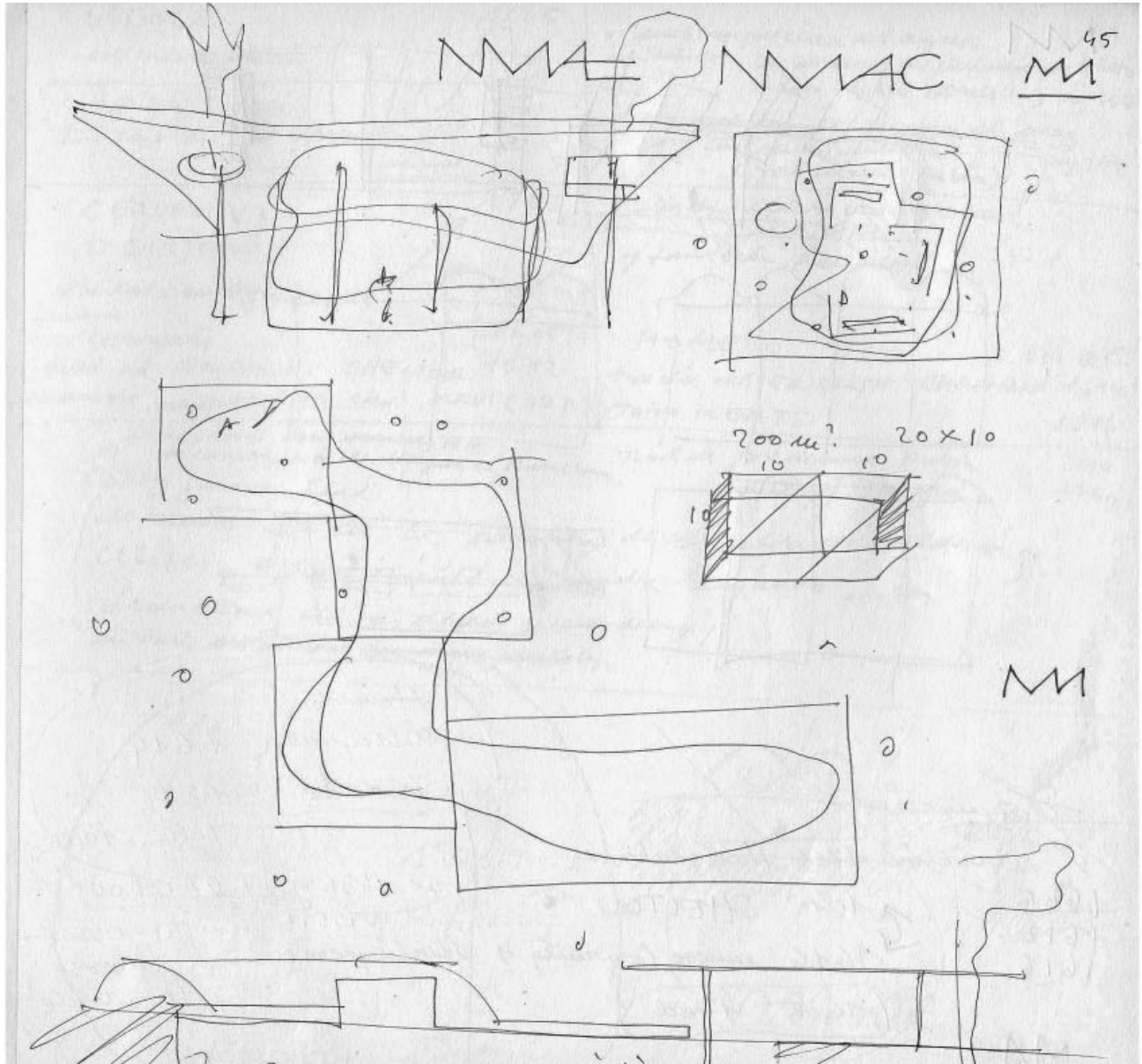


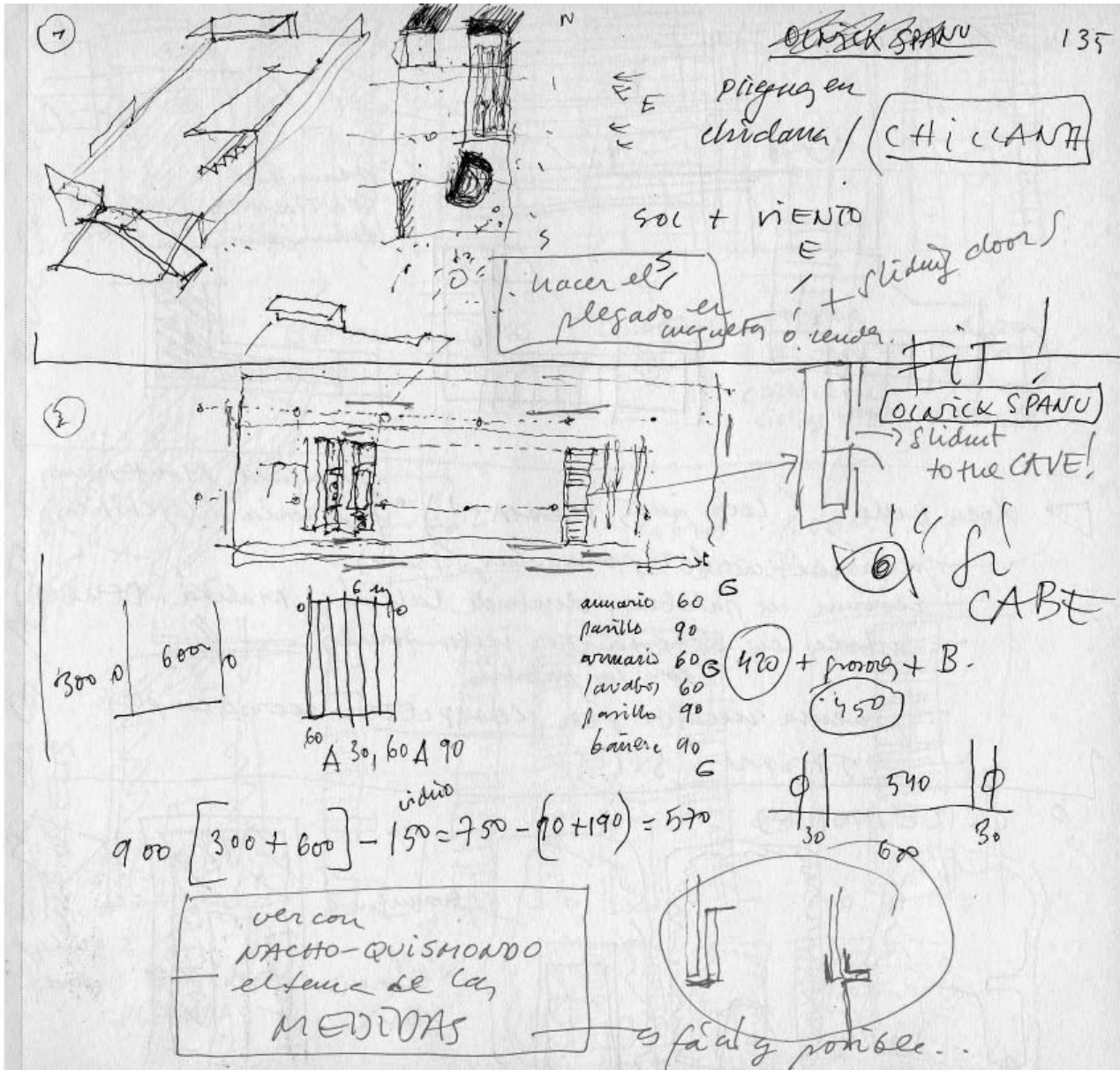
HOTEL
 June 24
 99.
 45

BLANCO y DELICADO y BAJO
 PIEDRA y FUERTE y ALTO
 o TIERRA y GRUESO









DEFYING GRAVITY

Gravity is one of the oldest tricks in the book.
Let go of the book and it abseils to the ground
As if, at the centre of the earth, spins a giant yo-yo
To which everything is attached by an invisible string.

Tear out a page of the book and make an aeroplane.
Launch it. For an instant it seems that you have fashioned
A shape that can outwit air, that has slipped the knot.
But no. The earth turns, the winch tightens, it is wound in.

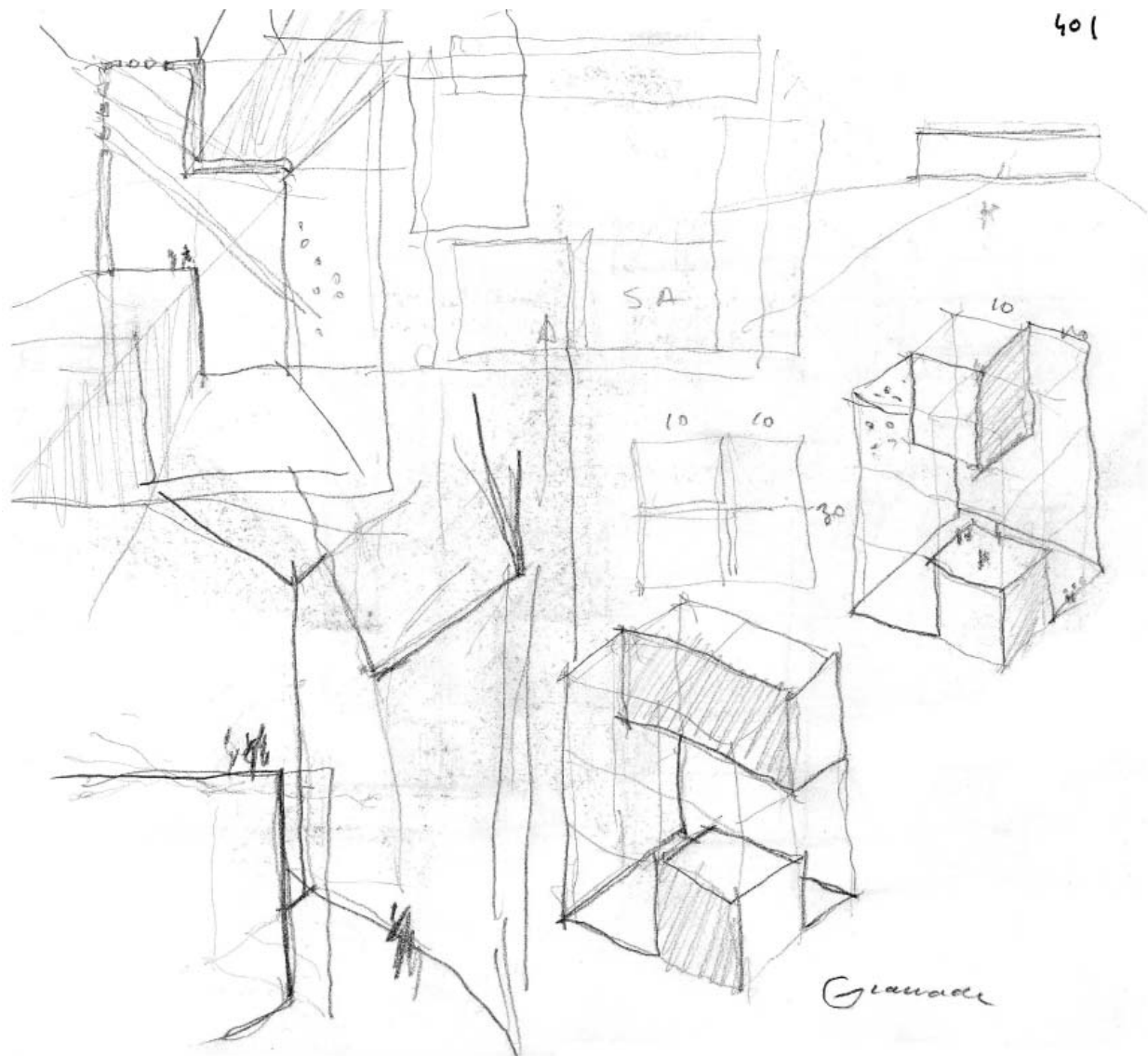
One of my closest friends is, at the time of writing,
Attempting to defy gravity, and will surely succeed.
Eighteen months ago he was playing rugby,
Now, seven stones lighter, his wife carries him aw-

Kwardly from room to room. Arranges him gently
Upon the sofa for visitors. "How are things?"
Asks one, not wanting to know. Pause. "Not too bad."
(Open brackets. Condition inoperable. Close brackets.)

Soon now, the man that I love (not the armful of bones)
Will defy gravity. Freeing himself from the tackle
He will sidestep the opposition and streak down the wing
Towards a dimension as yet unimagined.

Back where the strings are attached there will be a service
And homage paid to the giant yo-yo. A box of leftovers
Will be lowered into a space on loan from the clay.
Then, weighted down, the living will walk wearily away.

Robert McGough



10. El cincel de la gravedad.
Limitaciones y posibilidades formales de una geometría contenida

¹ Frampton considera "la unidad estructural como la esencia irreductible de la forma arquitectónica" (1990, p.21) [Traducción del autor].

² Zucchi analiza en su artículo la relación entre la forma arquitectónica y la gravedad.

³ Torroja (1998). La cita está extractada de una breve dedicatoria al lector al inicio del libro.

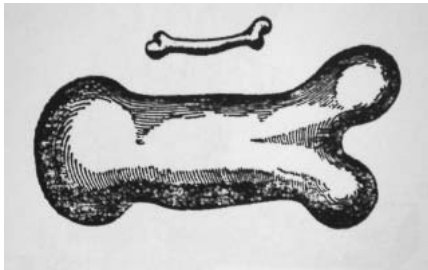


Ilustración del libro de Galileo a propósito del necesario incremento de la sección resistente por el aumento del tamaño y la "desproporción" que ello entraña para la escala de la forma.

⁴ Galileo escribe: "Si se quieren mantener las proporciones de los miembros de una persona normal en un gigante, o bien se debe encontrar un material más duro y resistente para formar los huesos o admitir una disminución de su potencia en relación a los hombres de estatura normal. Si creciese de manera desmesurada, acabaría derrumbándose por su propio peso" (Galileo, 1976 [1638]).

Tenemos tan interiorizada la fuerza de la gravedad que apenas somos conscientes en nuestro quehacer diario de que esa altiva diosa gobierna nuestra existencia. Tal vez, porque es invisible y porque aprendemos a mecanizar nuestros movimientos modulando nuestras fuerzas para contrarrestar sus efectos durante los primeros años de nuestra vida olvidamos que, cuando fuimos por primera vez, flotábamos en el seno materno en una sensación próxima a la ingravidez. El campo gravitatorio condiciona nuestra existencia y la de todo lo que acontece en nuestro mundo.

La arquitectura no escapa a esta premisa, más bien, es posible gracias a ella; está cincelada por la gravedad y, por ello, en la tríada vitruviana la primera cualidad se refiere a ella. La firmitas es la condición primaria de la arquitectura; ésta debe lograr unas condiciones de resistencia y estabilidad de lo construido antes incluso de que el espacio sirva bien a su utilidad, aunque sea ésta la causa primera que justifique su existencia y, desde luego, más allá de las consideraciones estéticas que distinguen la arquitectura como poética del espacio frente a la mera construcción. La tectónica es, por decirlo así, la cualidad esencial y primaria de la arquitectura y la que justifica por sí misma la coherencia interna de la forma construida en tanto que apela a la lógica de la estructura y a las leyes de la estática¹. De algún modo, la gravedad conforma a la arquitectura porque condiciona un limitado número de soluciones posibles para un problema dado y "...se convierte así en la fuerza de cohesión de los elementos de la arquitectura, aquello que hace de la arquitectura un hecho unitario frente a la idea historicista de composición"². La forma arquitectónica está moldeada y también dimensionada para responder a esta realidad omnipresente. Torroja³ escribe certeramente: "Cada material tiene una personalidad específica distinta, y cada forma impone un diferente fenómeno tensional [...] Antes y por encima de todo cálculo está la idea, moldeadora del material en forma resistente, para cumplir su misión".

La escala de la forma es un concepto que se refiere al tamaño de las estructuras sometidas a la permanente acción de la gravedad. Por eso, las formas arquitectónicas tienen su propia escala o, para ser precisos, una horquilla dimensional posible. Para una forma y un material dados, su tamaño puede aumentar hasta alcanzar su cota superior —el alcance estructural—; por encima de dicho límite la estructura no es viable y el edificio (el elemento resistente en sentido genérico) se colapsa. El alcance es el límite dimensional de un determinado elemento estructural en el que la sección agota su resistencia con el peso propio de dicho elemento y es, por ello, incapaz de soportar carga alguna. Por eso, al decir de Galileo, los gigantes no pueden existir⁴.

En la arquitectura de Campo Baeza encontramos un modelo constructivo fundamentalmente tectónico⁵ coherente con la utilización del hormigón armado y del acero en la estructura de sus proyectos. Las cajas a las que se refiere Jauze⁶ en la descripción formal de su arquitectura responden a esta lógica de la sencillez constructiva de los contenedores, pero no todas ellas son iguales; no son una simple colección de cajas con distintas formas y tamaños sin

más. Cada una de ellas ha sido cuidadosamente tallada para lograr que la luz “tense el espacio” a través de la precisa colocación de los huecos y el diálogo entre ausencia y presencia, entre lo que se afirma y lo que se silencia. El propio arquitecto escribe que es la gravedad la que “construye el espacio”⁷ y la luz la que “construye el tiempo” estableciendo un diálogo entre estas dos fuerzas de la arquitectura: la de la gravedad producida por el invisible campo gravitatorio terrestre que permanece invariable y la de la levedad de la luz que cambia con la trayectoria del sol; de lo estático y lo dinámico, en suma.

Además, la percepción del espacio arquitectónico está íntimamente ligada a la conformación de sus límites; depende tanto de su geometría como de su espesor, así como de la articulación de aquellos, algo que muchos suelen obviar. Dos espacios con idéntica geometría, pero diferente piel, son completamente distintos y se perciben de forma diferenciada. Torroja es bastante explícito al respecto llegando incluso a hablar de una cuarta dimensión de la arquitectura a propósito del espesor de los límites del espacio arquitectónico y de la conveniencia de hacerlos visibles al observador⁸. Es en este aspecto en el que conviene fijarse a propósito de este criterio taxonómico en la obra de Campo Baeza, y es en este contexto como se entiende mejor su relación con la dicotomía entre lo estereotómico y lo tectónico. Podríamos, así, hablar de tres tipos de cajas en su arquitectura.

El primer tipo correspondería con las cajas más livianas, visibles e inevitablemente tectónicas, en las que resulta evidente que la gravedad “se transmite de una manera sincopada, en un sistema estructural con nudos, con juntas, donde la construcción es articulada”⁹. A esta familia pertenecerían todos los géneros de belvederes de sus casas sobre podio como son la Casa de Blas en Sevilla la Nueva (2000), Casa Rufo en Toledo (2008) o la Casa Olnick Spanu en Nueva York (2007), el Foyer para el concurso de la Filarmónica de Copenhague (1993), el Centro B.I.T. en Inca (Mallorca 1995), el contenedor de las Oficinas de la Junta de Castilla y León en Zamora (2008), el polideportivo para la Universidad Francisco de Vitoria en Pozuelo de Alarcón (2017) o, incluso, el umbráculo del proyecto Entre catedrales en Cádiz (2008).

La continuidad del material en la transmisión de las cargas no puede ser el criterio exclusivo para distinguir entre lo tectónico y lo estereotómico ya que, por ejemplo, en la casa Rufo toda la estructura en hormigón armado es continua, si bien hay una diferencia sustancial entre los muros de hormigón armado del podio estereotómico y la articulación tectónica de la arquitectura porticada del belvedere que se apoya sobre él. Es el tema de ensamblaje o unión de los elementos constructivos que implica la arquitectura adintelada —unos portantes y otros soportados, en el sentido etimológico de la *tekné* griega a la que hace referencia Borbein— lo que establece el elemento diferenciador entre uno y otro sistema.

Por este motivo, podemos hablar de un segundo género de caja en la obra de Campo que es al que corresponde la mayoría de su arquitectura blanca, típicamente doméstica, pero que también encuentra su expresión en algunos proyec-

⁵ Borbein escribe en su estudio filológico de 1982 sobre lo que debe entenderse por tectónico: “La tectónica se convierte en el arte de unir cosas. “Arte” entendido como *tekné* en todo su conjunto, que indica tanto tectónica como ensamblaje, no sólo de las partes de un edificio sino también de objetos e incluso de obras de arte en su sentido más amplio” (cit. Frampton 1999, p. 15).

⁶ (Jauze 1997, pp. 13-14).

⁷ Campo añade: “La estructura portante no sólo transmite las cargas a la tierra sino que sobre todo, establece el orden del espacio”.

⁸ Torroja escribe: “Esta cuestión del espesor invisible es fundamental en la construcción. Pudiera decirse que constituye una cuarta dimensión en el juego de volúmenes que encierran las superficies envolventes aparentes [...] y el proyectista ha de tener continuamente presente la conveniencia de hacerle fácil al observador la intuición de estos espesores; porque la obra no puede concebirse sin ese cuarto elemento esencial en la existencia y en la belleza del conjunto.” (Torroja 1998, p. 315).

⁹ (Campo Baeza, 2009, p. 32).



tos públicos como pueden ser el Aulario en Velilla de San Antonio (1991) o la Guardería para Benetton en Treviso (2007), por citar dos separados en el tiempo. El sistema es también tectónico porque obedece a una arquitectura adintelada que, generalmente, está resuelta en hormigón armado, pero en la que el cerramiento, típicamente resuelto con un material cerámico, se remata con un revestimiento continuo para evidenciar la continuidad visual del límite espacial. Invariablemente, los muros en estos proyectos son bastante más gruesos de lo que sería constructivamente necesario con cerramientos de varias hojas y se diferencian muy claramente de los tabiques que sirven únicamente como ligeras pantallas divisorias para distribuir funcionalmente el espacio. Estos cerramientos principales del proyecto tienen ese generoso espesor para hacer patente al observador esa cuarta dimensión de la que habla Torroja, y el efecto que produce la luz al atravesar unos muros o forjados que poseen ya una entidad considerable y que se perciben como elementos continuos definidores netos del espacio arquitectónico. Constituyen, por lo tanto, una cierta hibridación del modelo tectónico y del estereotómico en la medida que se perciben como cerramientos continuos conformadores del espacio arquitectónico y que, en ocasiones, por el tratamiento que reciben a través de la luz, evocan vagamente el arquetipo de la caverna. A este género podemos asimilar las casas Turégano en Pozuelo de Alarcón (1988), la casa García Marcos en Valdemoro (1991), la casa Gaspar en Cádiz (1992), la casa Asencio en Chiclana (2000), la casa Guerrero en Vejer de la Frontera (Cádiz 2005), y en forma combinada con el primer género de cajas, según aspectos parciales, la casa Moliner en Zaragoza (2008).

Existe un tercer tipo de cajas en la arquitectura de Campo Baeza que obedece más al modelo estereotómico inspirado en el arquetipo de la caverna. Unas cajas en las que se ansía operaciones de tipo sustractivo en la conformación del espacio o en las que el papel de la cuarta dimensión del espesor del límite adquiere un protagonismo notable en relación con el sistema constructivo empleado. Así sucede, por lo general, en todos los podios que se comentan en otro de los capítulos (capítulo 2) y que, por este motivo, únicamente mencionamos aquí al más radical de todos ellos: el proyecto para el concurso de la Filarmónica de Copenhague (1993). En él, casi todo el programa está horadado en el podio, que, por su función, permite reinterpretar de forma más nítida la idea del espacio grutesco propio de su vocación telúrica.

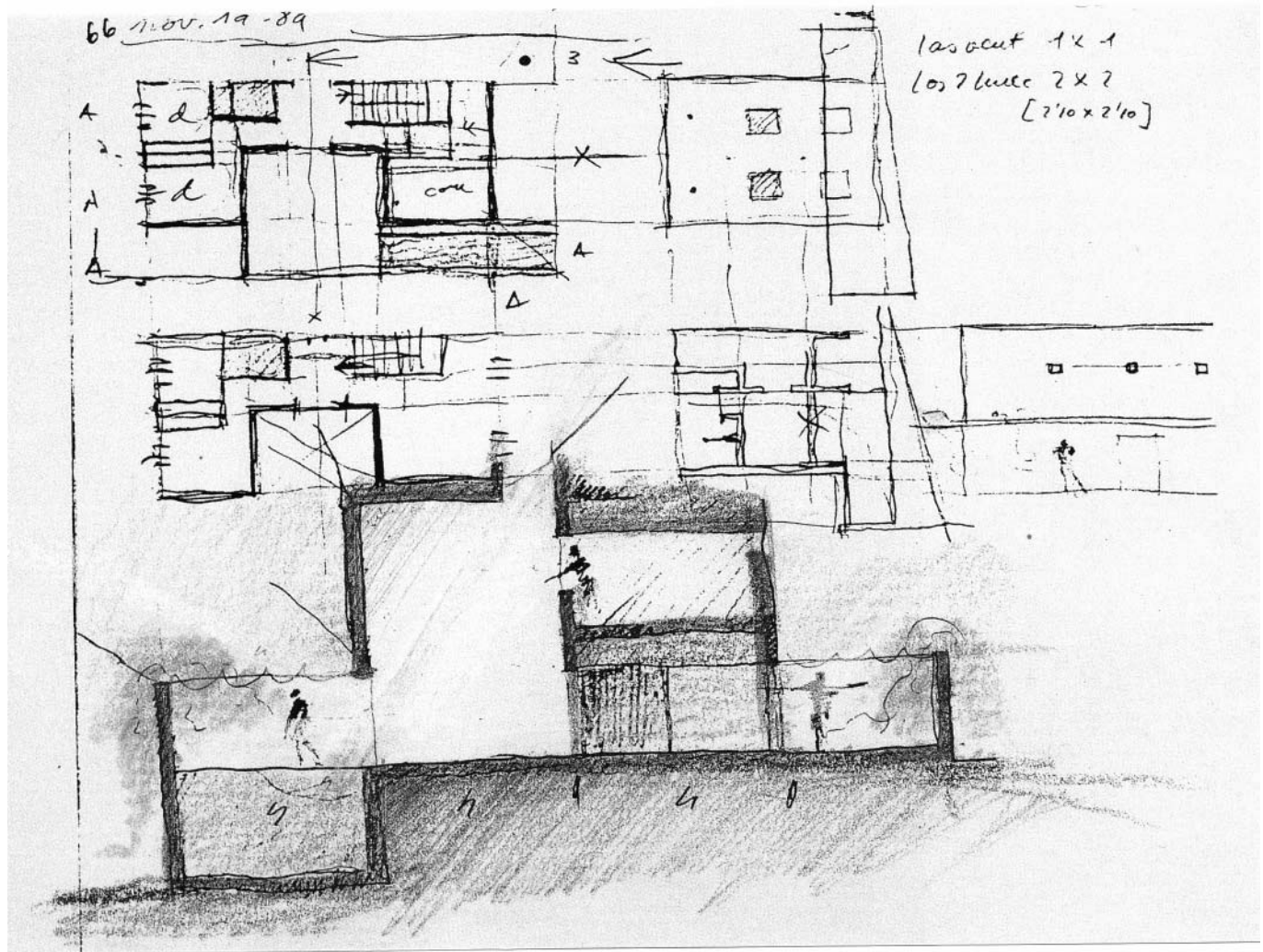
Conviene finalizar este punto añadiendo un matiz respecto de este tipo de caja estereotómica y los efectos que produce respecto de la iluminación, y cuya intención subyace en varios de los ejemplos en los que Campo Baeza emplea este género dentro de su producción. Nos referimos aquí a los efectos de luz que hemos denominado sólida en otro apartado, como, por ejemplo, el sublime haz de luz del Pantheon o el sobrecogedor Transparente de la catedral de Toledo, para los que es necesario un cierto ambiente de penumbra sobre el que recortar el haz. Este efecto se produce en la medida que hay una zona de sombra y una escasa iluminación general de la estancia; es en esa circunstancia especial

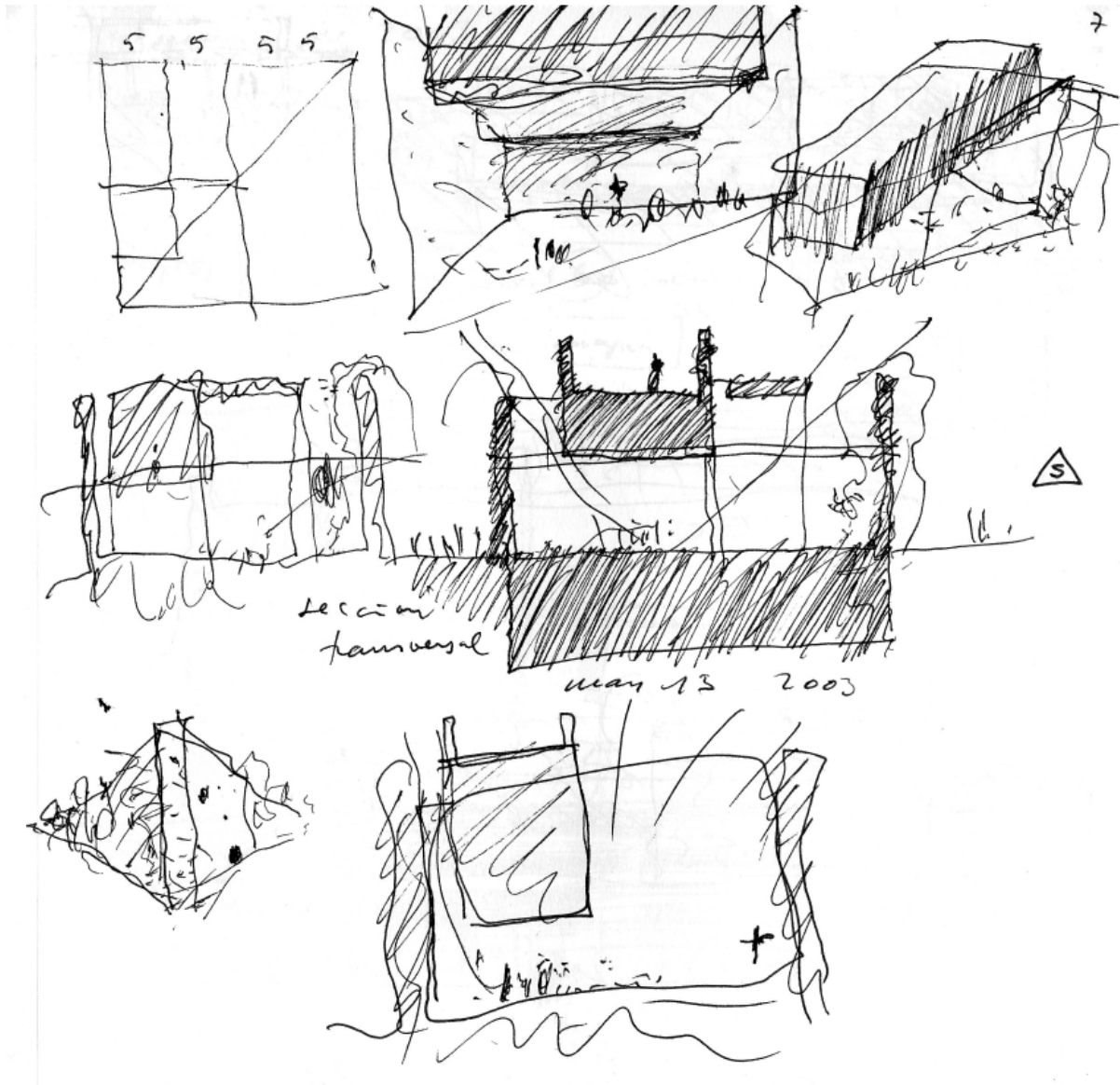
en la que se produce dicho efecto lumínico. Así, las cajas de este tipo obedecen sin ambages al arquetipo de la caverna, en el que la ansiada luz irrumpe casi de forma violenta y misteriosa. Para que este milagro de la luz que observamos se produzca en un tipo de arquitectura que no posee el espesor que sí tenían las arquitecturas del pasado es necesario construir esta cuarta dimensión de forma que el juego de luz sea posible. Para ello, el cerramiento se esponja y adquiere un espesor tal que este efecto luminoso pueda desplegarse.

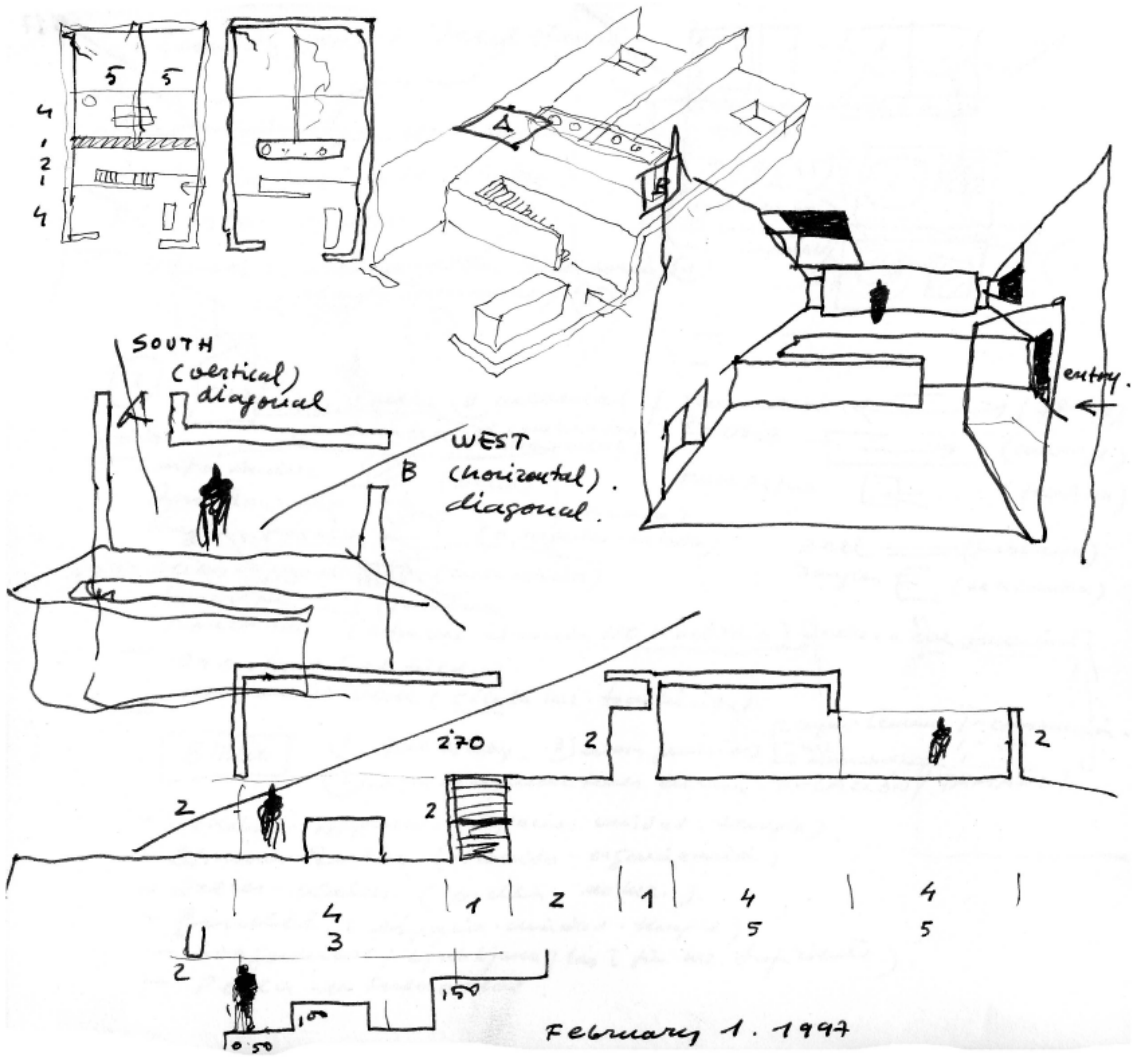
Este artificio lo vemos planteado en forma conceptual en obras relativamente tempranas como son, por ejemplo, el espacio del vestíbulo de la Escuela pública Drago en Cádiz (1992) o en la sala de exposiciones del proyecto para el Centro Cultural de Villaviciosa de Odón (1992), en el que sobre un podio perimetral estereotómico reposa la sala central de exposiciones del edificio, una caja “tectónica” en contraposición con él, pero a la que se regruesa lo suficiente para perforarla a continuación y poder lograr este efecto; en este sentido podríamos considerarla como precursora de este tipo de cajas. Más recientemente este efecto “gruyere” se materializa también en el vestíbulo de la Guardería para Benetton en Treviso (2007) aunque, tal vez, la cantidad de aberturas en función del espesor del cerramiento no llega a producir el efecto deseado tan fielmente como se ideó. Probablemente sea en la Caja de Ahorros de Granada en donde el efecto de luz sólida encuentre su mejor realización en la obra de Campo Baeza. Sin duda el espesor considerable de la cubierta en relación al espacio, la escala de éste, así como el alabastro traslúcido que atempera la luz generando una atmósfera de cierta penumbra difusa —casi mística— contrasta con el haz violento que irrumpe en la sala a través del potente lucernario de forma análoga a lo que sucede en el Pantheon en un interior que, sin embargo, invierte la natural relación entre lo tectónico —esta vez soporte— y lo estereotómico —que es aquí soportado-.

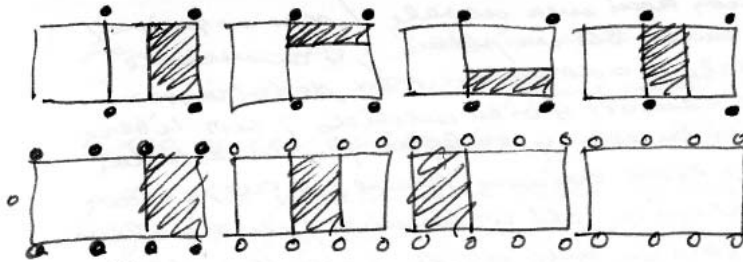
REFERENCIAS

- Campo Baeza, A. 2009. “De la cueva a la cabaña. Sobre lo estereotómico y lo tectónico en la arquitectura”, en *Pensar con las manos*. Buenos Aires: Ed. Nobuko, pp. 28-36.
- Frampton, K. 1999. *Estudios sobre cultura tectónica*. Madrid: Akal.
- Frampton, K. 1990. “Rappel. L’Ordre: The Case for the Tectonic”, *Architectural Design*, 60 (3-4), pp. 19-25.
- Galileo, G. 1976. *Consideraciones y demostraciones matemáticas sobre dos nuevas ciencias*. Madrid: Ed. Nacional (Pub. Orig. 1638)
- Jauze, C. 1997. “Por una arquitectura esencial. Acerca de la arquitectura de Alberto Campo Baeza”, en Campo Baeza, A., Campo Baeza. Madrid: Ed. Munilla-Lería.
- Torroja, E. 1998. *Razón de ser de los tipos estructurales*. C.S.I.C.: Madrid.
- Zucchi, Cino. 1999. “Gravedad y Forma”, *BAU*, 18, 2º semestre.





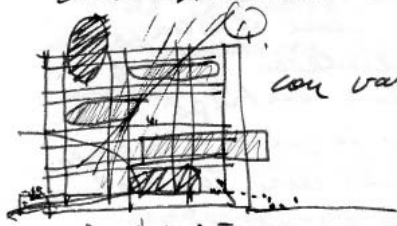




+ plementeiz

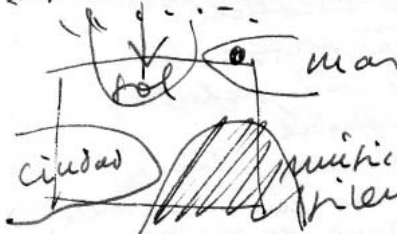
120

uma estrutura ABRACANTE.

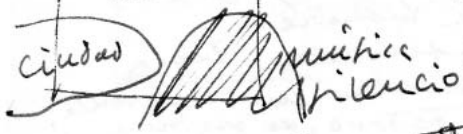


con varios arquitectos invitados, jovens.

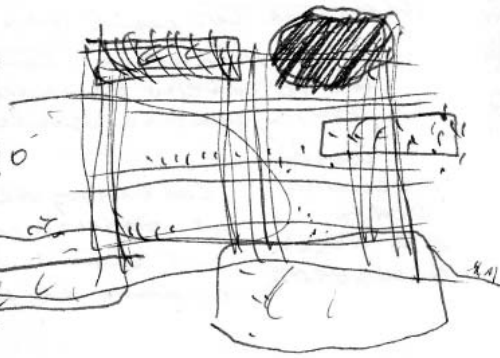
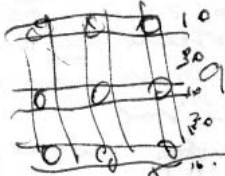
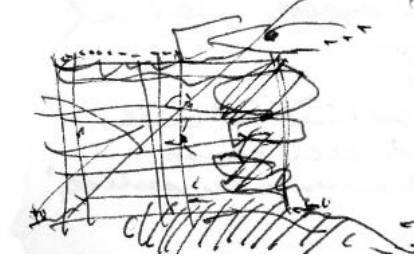
(Souto
clipperfield

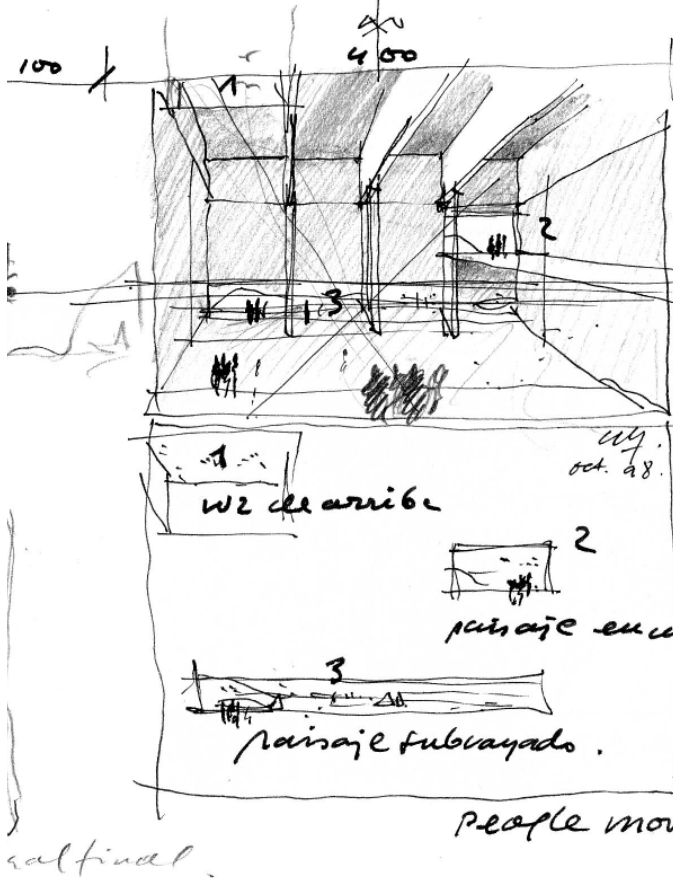
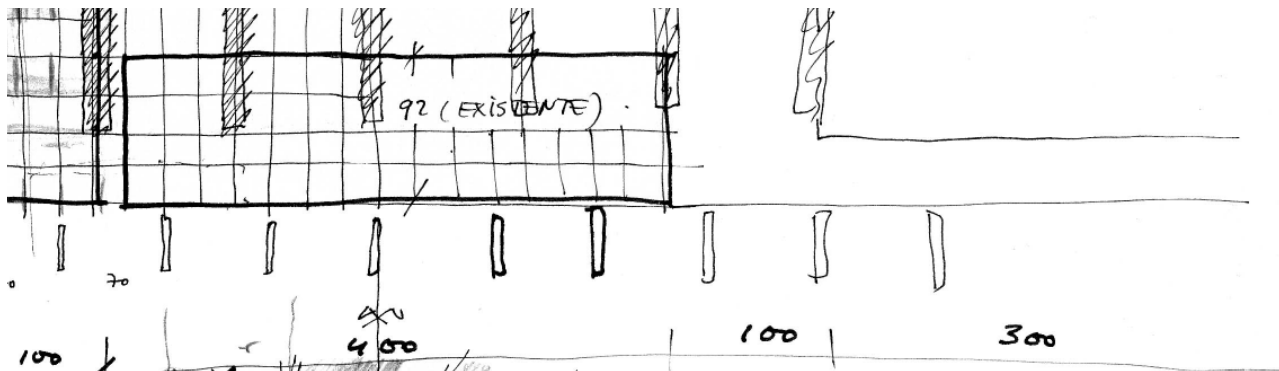


(Juan
Cabrera, Licho - Morales.

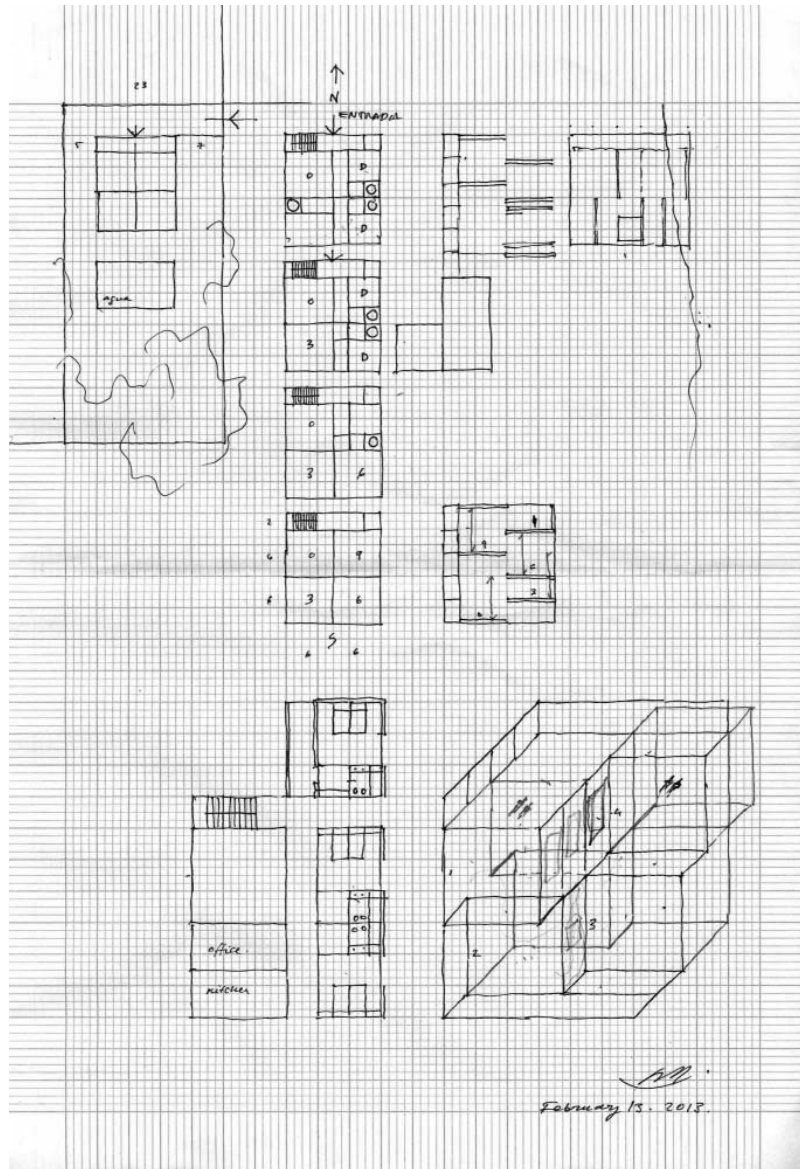


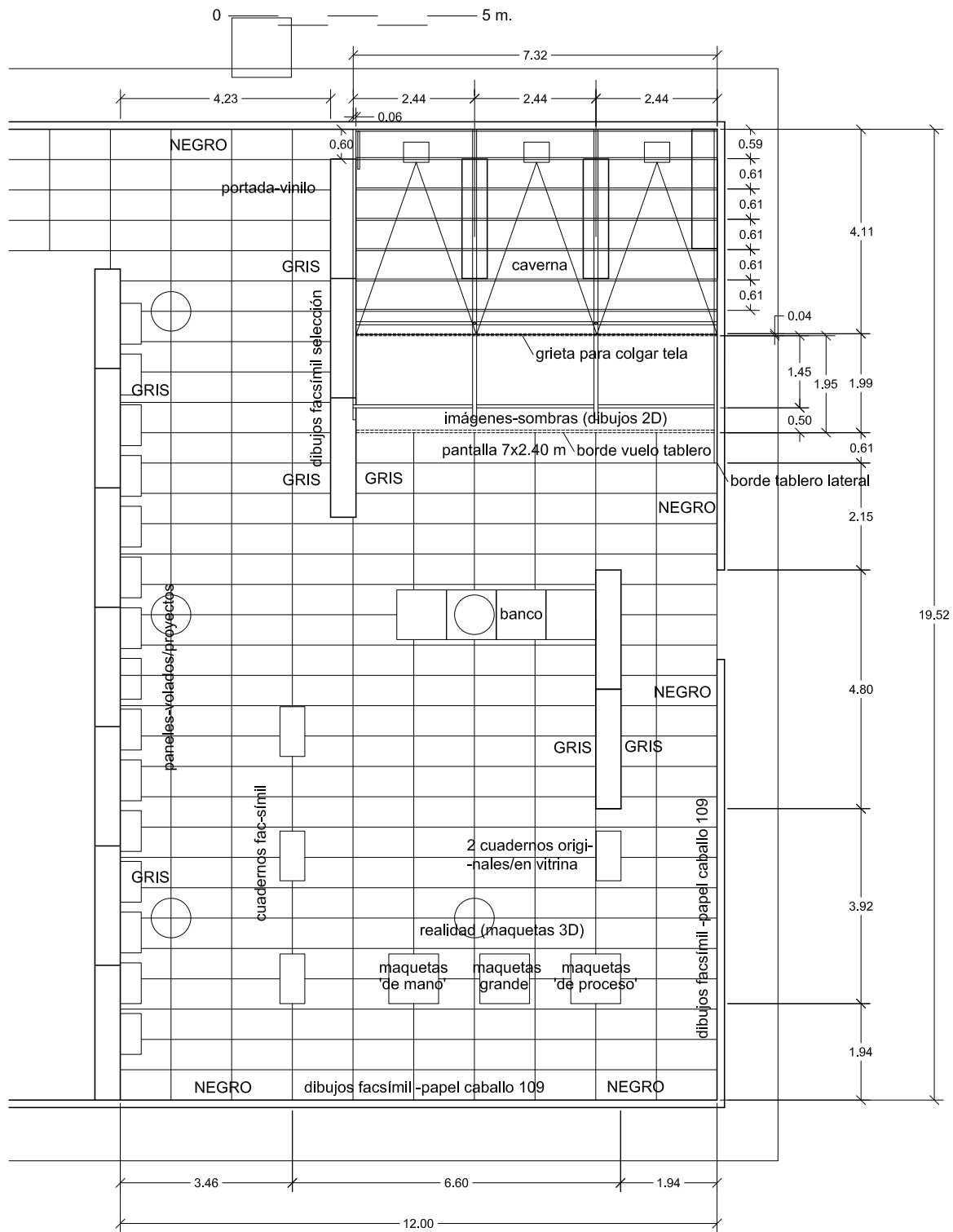
(J. Carlos
Luzo
Cincoas.





- debe ser:
- MEMORABLE (imagen clara u llorosa)
 - RACIONAL (lógico ordenado circulación clara "imperdible")
 - CALMO (sereno) W2 + SOMBRA luminoso y umbrío.
 - ADECUADO. no "epataante" con el ojo de lo sencillo. (De las flores)
 - fácil de MANTENER (lógico).
- People mover-overcraft.
(coche de aire)





COLORES: TODOS LOS TABIQUES MÓVILES EN GRIS
 TODO EL MURO PERIMETRAL PRINCIPAL EN NEGRO
 TODAS LAS PEANAS DE COLOR EN BLANCO
 TODOS LOS TABLEROS A LA VISTA EN NEGRO