

TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

2005 | 2013

eAM'
Arquitectura Málaga



CRÉDITOS

eAM'
Arquitectura Málaga

Área de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Málaga:

Javier Boned Purkiss
Guido Cimadomo
Luis Tejedor Fernández

Diseño/ maquetación de cubierta y libro:

Enrique Bravo Lanzac
Miguel Ángel González González

Trabajos previos:

Teófilo García Ruiz de Mier
Sara López Camus
Pedro de la Torre Prieto
Esteban Márquez Torres

Ilustraciones de portada/ contraportada: Piero Sartogo, "Nollí, Sector 1", 1978

ISBN: 978-84-608-2493-0

Esta publicación supone un compendio de los temarios impartidos en las asignaturas de Teoría e Historia de la Escuela de Arquitectura de Málaga desde el curso 2005-2006 al curso 2012-2013, en el primer plan de estudios de Arquitecto de la Escuela, y se presenta como material docente sin pretensión comercial alguna.

En caso de infracción de los derechos relacionados con alguna imagen o texto, los autores están disponibles en eliminar y/o modificar las citas correspondientes, para lo cual se ruega contactar con los mismos.

2005 | 2013

TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Escuela de Arquitectura de Málaga

AUTORES

LUIS TEJEDOR FERNÁNDEZ. Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla (1989). Doctor Arquitecto por la Universidad de Málaga (2013). Realiza estudios en el Instituto Universitario di Architettura di Venezia en 1988, y de postgrado en Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid entre los años 2000–2003. Profesor asociado del Área de Composición Arquitectónica en la ETS de Arquitectura de la Universidad de Málaga desde 2005 hasta la actualidad. Premio Málaga de arquitectura en 2005 (modalidad 'obra de nueva planta') y 2007 (modalidad 'obra de reforma interior'), y Mención en 2011 (modalidad 'equipamiento público'), concedidos por el Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga. Autor del libro "La arquitectura de los órganos. Órganos barrocos de Sevilla", editado por la Fundación 'Fidas' (Sevilla, 1995).

JAVIER BONED PURKISS. Arquitecto por la ETSA de Madrid (1989) y Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (ETS Arquitectura, 2004). Profesor Asociado en la Universidad SEK (1998-2000) y Director del Centro EADE Arquitectura de la Universidad de Gales en Málaga (2000-2005). Profesor Asociado de diversas asignaturas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Málaga desde 2005, y Profesor Contratado doctor de Teoría e Historia de la Arquitectura desde 2011. Profesor de la asignatura "Soportes Patrimoniales" en el "Master en Representación y Diseño en Ingeniería y Arquitectura", de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Málaga. Premio Málaga-Arquitectura 2009 (Modalidad arquitectura industrial). Autor del libro "Málaga, el oficio de la arquitectura moderna 1968-2010", editado por Editorial Geometría. (Málaga, 2011).

GUIDO CIMADOMO. Arquitecto por la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán (Italia, 1998) Doctor Arquitecto (mención internacional) por la Universidad de Sevilla (2014), es Profesor Asociado del Área de Composición Arquitectónica en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Málaga desde 2010. Coordinador del curso on-line "Escribir arquitectura: pautas y criterios", y Coordinador Académico de Movilidad para la Cooperación Internacional. Miembro del comité científico de ICOMOS CIPA para la documentación del Patrimonio, y del Foro Unesco Universidad y Patrimonio. Autor del "Catálogo de Bienes Patrimoniales de Granada, Nicaragua", editado por la Agencia Española de Cooperación Internacional, la Junta de Andalucía, la Alcaldía Municipal de Granada y el Instituto Nicaragüense de Turismo.

SUMARIO

TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA I	8
TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA II	46
TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA III	86
TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA IV	190
ÍNDICE GENERAL	300

PRÓLOGO

LA ENSEÑANZA DE LA TEORÍA Y LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

La enseñanza de la teoría y la historia de la arquitectura, para ser efectivas, requieren de un objeto, una finalidad y un método. El objeto ya no serán sólo las obras, los textos, sino también las experiencias de la arquitectura, producidos en cierto momento y en determinado contexto, que se pretenden elucidar, comprender y explicar: en una palabra, interpretar. La finalidad estribará en tener un conocimiento suficiente de la creación y producción de la arquitectura contemporánea, entendiendo ésta como una actividad que depende de su propia evolución histórica y que a su vez se manifiesta de forma múltiple según diversas singularidades. La metodología no puede ser otra que la actitud crítica desarrollada para encontrar el sentido, entendiendo simultáneamente los contenidos de esta arquitectura como posible objeto de proyecto, ponerse "en lugar de" los creadores de la arquitectura, los arquitectos, e intentar comprender su propia sistemática, y su capacidad simbólica derivada., que nos ampliará dicho sentido.

Será pues importante la reflexión sobre determinados códigos arquitectónicos y sus mecanismos de comunicación, estableciendo a ser posible una serie de distinciones propias de lo que la arquitectura puede aportar para una mejor metodología de su interpretación y de los límites pertinentes impuestos a ésta. Pero lo realmente interesante será la dialéctica de los acontecimientos, elevarse al procedimiento general, ver cómo un arquitecto llegó a formular su pensamiento por medio de un determinado sistema: esto es mucho más rico en consecuencias. Al enfrentarnos a las obras complejas de la Historia lo que debemos analizar no es esencialmente la manera en que el arquitecto llegó a determinados sistemas formales, edificios concretos, sino mucho más, esforzarnos en analizar la relación misma de estos edificios y estructuras con otros, la relación entre la expresión y el contenido del pensamiento de un arquitecto con el de otros arquitectos.

En cualquier caso, lo que sí parece claro es que la enseñanza de la arquitectura en la mayoría de las actuales escuelas es todavía insatisfactoria en grado sumo, por cuanto está basada bien en criterios académicos tipo *Beaux-Arts* más o menos corregidos y actualizados, o bien sobre una falta de método escondida dentro de actitudes empíricas inconsistentes. Esta situación es una consecuencia, y al mismo tiempo una causa, del actual desinterés y desintegración de la cultura arquitectónica; se puede construir "cualquier cosa" porque nada es verdaderamente significativo y, en realidad, no importa a nadie. Confusión, escepticismo, vitalismo sin verdadera vitalidad e interés, son los resultados espontáneos de una cultura desintegrada que se refleja y se auto-reproduce en las escuelas. La razón clave de la desintegración cultural es, por tanto, la enseñanza

insatisfactoria de la arquitectura, que es individualizada en la dicotomía existente entre la "historia" y el "proyecto". La primera es enseñada, en el mejor de los casos, como una disciplina no funcional, útil para la educación general del estudiante arquitecto, pero carente de importancia como documento instrumental para la producción arquitectónica. El segundo es enseñado de forma <<pragmática>>, usando por lo general un vocabulario crítico anticuado, que resulta casi grotesco en una época científica como la nuestra.

No debemos ni podemos exigir que se sepa toda la historia que nos ha traído de la arquitectura primitiva hasta el empleo de la tecnología actual. Es útil enseñar, ante todo, la gramática en el punto al que se ha llegado, en su morfología y en su sintaxis. Pero no es vano saber exactamente de dónde viene esta gramática, cómo ha evolucionado, y en qué es susceptible de transformarse. Este problema nos encamina hacia una cuestión particularmente importante: la de la herencia. Se suele decir de un arquitecto que ha heredado las cualidades de algún otro. ¿Qué es esa herencia? Y en la medida en que pudiera existir, ¿qué es lo transmisible, qué no lo es, tanto desde el punto de vista individual como del punto de vista colectivo? Es decir: desde el punto de vista individual... ¿qué puede transmitir uno de la herencia que ha recibido? Y desde el punto de vista colectivo... ¿qué es lo transmisible directamente o no con respecto a la historia?

No hay don, por brillante que sea, que pueda prescindir de la historia. La enseñanza moderna de la arquitectura debería enseñar los modos de componer. Las nuevas escuelas podrían plantear los hechos históricos con precisión, de tal forma que permitieran a los alumnos revivir el proceso creador como si trabajaran en el estudio de los arquitectos. La crítica del profesor podría ejercitarse con el mismo rigor que era norma en la academia del pasado, impidiendo al alumno caer en el eclecticismo, e imponiéndole una coherencia en el ámbito de un lenguaje determinado. Según Zevi, este tipo de didáctica historizada es, todavía una "hipótesis de trabajo", y en la actualidad se podría superar deduciendo de la historia los fundamentos disciplinares de la arquitectura.

[JB, GC, LT]

CURSO 2005-2006 | 2012-2013

TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA I

Luis Tejedor Fernández

CAPÍTULO 1.1. ARQUITECTURA Y NATURALEZA

- 1.1.1. Organicismo y abstracción
- 1.1.2. Los protagonistas del debate moderno
- 1.1.3. La investigación artística corbuseriana
- 1.1.4. La periferia escandinava

Transición I: dibujar – proyectar

CAPÍTULO 1.2. ARQUITECTURA Y TECNOLOGÍA

- 1.2.1. Evolución técnica y posibilidad arquitectónica
- 1.2.2. Arquitectura española
- 1.2.3. La forma de la construcción
- 1.2.4. Arte, técnica y diseño industrial

Transición II: espacio y arquitectura

CAPÍTULO 1.3. ARQUITECTURA Y ÉPOCA

- 1.3.1. Modernidad y concepción espacial
- 1.3.2. La Ilustración y los nuevos tipos edificatorios
- 1.3.3. Modernidad y crisis del lenguaje
- 1.3.4. La actividad de los maestros tras la II Guerra Mundial

APRENDER ARQUITECTURA

Una reflexión acerca de la enseñanza y el aprendizaje de la arquitectura (¿Por qué enseñar-aprender **teoría e historia** de la arquitectura?)

- Desde el curso 2005-2006, la Universidad de Málaga cuenta con una Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Las posibilidades que se ofrecen al desarrollo de la docencia en una Escuela de nueva creación justifican que esa experiencia sea narrada, especialmente si se ha podido desarrollar con total libertad proyectando los contenidos, y determinando los objetivos que se intentan alcanzar.

En primer lugar, tanto estudiantes como profesores hemos de afirmar nuestra condición de arquitectos que se interesan por la historia como fuente de conocimiento operativo orientado a una práctica consciente y crítica del oficio. Eso nos distancia, en cierta medida, de criterios pedagógicos basados en la aproximación cronológica a los diversos episodios de la historia de la arquitectura, tal y como, desde la ortodoxia más estricta, podría entender un historiador la formación de sus alumnos. Nos ha parecido más adecuado acercarse al alumno, desde las primeras clases, a aquellos conceptos que deben orientar toda reflexión consciente a la hora de plantear el proyecto arquitectónico. Según esto, las asignaturas del Área de Composición Arquitectónica se acercan a la Teoría del Proyecto como complemento indispensable para abordar la práctica consciente del mismo, en la que el alumno se inicia desde el primer curso de la carrera. Al mismo tiempo, y dado el carácter binomial de la denominación de las asignaturas (teoría e historia), se ha intentado escorar esa primera aproximación a los fundamentos teóricos del proyecto, hacia su aplicación en la arquitectura moderna. Esta inversión del orden cronológico propicia que el alumno adquiera un conocimiento de la tradición en la que se inscribe su actividad desde las primeras semanas de clase.

- En el índice que antecede a este prólogo, se enuncian los títulos de las lecciones que integran los contenidos de las dos asignaturas del Área que se han impartido en el Primer Ciclo de la Titulación de Arquitecto. Como puede observarse, Teoría e historia I se estructura en tres bloques temáticos que establecen sendos vínculos entre la Arquitectura y la Naturaleza, la Tecnología y la Época. Con ello se intenta mostrar que la arquitectura es, a un tiempo, una actividad necesaria -por cuanto que media entre el ser humano y el medio físico en el que este habita-, posible -al realizarse con los medios disponibles en cada período histórico-, y civilizatoria -al incidir en el desarrollo cultural y verse condicionada por el mismo-. Los dos primeros bloques acercan al alumno a los principios teóricos de la arquitectura, sin establecer una secuencia cronológica que pueda coartar la completa comprensión de su

alcance (p.ej., la sistematización tipológica encuentra ejemplos afines en la obra de Mies van der Rohe o en la antigua arquitectura romana), mientras que el último bloque ordena, en sucesión temporal o histórica, las arquitecturas que el alumno ha ido descubriendo a lo largo del curso. Las transiciones entre los tres bloques temáticos se centran en mostrar la importancia del dibujo como actividad íntimamente relacionada con la ideación arquitectónica, y la ordenación del espacio como objetivo de la reflexión del arquitecto, relacionándolo con la particular naturaleza de cada actividad humana y su forma espacial asociada.

Asistir con los alumnos a exposiciones y conferencias, o visitar obras que ilustren los conceptos tratados en clase, al tiempo que proporcionan un conocimiento crítico -es decir, con criterio- de nuestra ciudad, completan este primer curso.

- La asignatura Teoría e historia II, correspondiente al segundo curso de la carrera, continúa la estela dejada por la asignatura de primero y, en concreto, desarrolla los contenidos de Arquitectura y Época para intentar trazar una 'genealogía de la modernidad', que permita al alumno entender las causas del desarrollo histórico de la arquitectura, comprendiendo aquellos principios caracterizadores de la modernidad como concepto amplio, no limitado por la inmediatez del significado del término entendido como aquello que ha sucedido recientemente, sino como cualidad implícita en arquitecturas de épocas que pueden ser cercanas, o bien estar alejadas de nuestro tiempo.

Siguiendo, como en Teoría e historia I, la estructura en tres bloques temáticos, se dedica el primero de ellos ('Modernidad y arquitectura moderna') a estudiar la ardua búsqueda de una arquitectura coherente y adecuada a los nuevos tiempos que siguen a la profunda transformación provocada por el debilitamiento de los grandes sistemas barrocos -como la monarquía absoluta o la aristocracia en el ámbito político, o la iglesia católica en el moral- y la eclosión de un nuevo orden social consecuencia de la Revolución Francesa. La Revolución Industrial, como transformación del orden económico en sintonía con esa nueva época, tendrá profundas repercusiones arquitectónicas, propiciará nuevas respuestas creativas a las nuevas necesidades. Esa búsqueda está en la génesis de una nueva tradición, cuyos orígenes y posterior desarrollo se abordan en el segundo bloque temático ('La tradición moderna. Orígenes y desarrollo'). Los movimientos de transformación de la práctica arquitectónica que se producen a uno y otro lado del Atlántico en la encrucijada del cambio de siglo, se nos revelan como el germen inmediato de la posterior eclosión de la vanguardia, por lo que un acercamiento preciso a los mismos resultará imprescindible para la buena comprensión de las causas que originarán, dos décadas más tarde, uno de los períodos creativos más intensos de toda la historia de la arquitectura. Así, en el tercer bloque temático ('Los acontecimientos civilizatorios y la arquitectura'), abordamos los acontecimientos que, en el ámbito de la arquitectura, quedan enmarcados por las dos Guerras Mundiales del siglo XX, y que se revelan como el núcleo detonante de todas las ideas y los códigos formales y constructivos a partir de los cuales se desarrolla la arquitectura de las décadas posteriores, hasta alcanzar a nuestros días.

- En este sentido, cobra especial relevancia en la plena comprensión y alcance de ambas asignaturas, la actividad práctica que se desarrolla como una

experiencia didáctica permanente a lo largo de los dos cursos. 'La habitación moderna' es el título genérico de un ejercicio en el que se propone al alumno el análisis de una vivienda representativa de la arquitectura del movimiento moderno, desde el período de entreguerras hasta la década de los años sesenta (en THII), o una vivienda característica de la contemporaneidad, desde los años sesenta hasta la actualidad más inmediata (en THIII). Distribuidos en grupos de trabajo reducidos, los alumnos abordan una reflexión profunda acerca de la manera moderna de habitar, realizando levantamientos y maquetas de las casas, fotografiando el proceso de elaboración de las mismas, estudiando relaciones espaciales y formales entre las partes integrantes de la casa y el todo resultante, entrando, en definitiva, en las razones profundas del autor del proyecto, entendiendo las causas que originan las decisiones, comprendiendo los proyectos desde el análisis. Establecer conexiones entre este ejercicio práctico y los fundamentos teóricos que proporcionan ambas asignaturas, es motivo de un ejercicio final de reflexión individual que ayuda a la completa comprensión de los motivos por los que un arquitecto ha de conocer la historia de su disciplina, la genealogía de su actividad. Solo así se alcanza a adquirir el criterio necesario para abordar, seria y libremente, la actividad creativa propia del arquitecto.

- Los contenidos y métodos pedagógicos que se han descrito hasta aquí han debido ser revisados y modificados como consecuencia de la entrada en vigor del Espacio Europeo de Educación Superior, y la consiguiente reforma del Plan de Estudios vigente hasta este momento. No obstante, y a pesar de la obligada transformación metodológica, pensamos que los objetivos que se proponen estas asignaturas en lo que respecta a la formación de los futuros arquitectos, no tienen por qué verse afectados, ni disminuidos en su ambición de aficionar al alumno a la que terminará por ser su actividad profesional -y vital-, en cualquiera de sus múltiples facetas. Estableciendo paralelismos y sintonías con otros ámbitos creativos, el alumno debe alcanzar a entender que existe la emoción arquitectónica, o musical, literaria o cinematográfica; que esa cualidad inefable trasciende cualquier encorsetamiento o limitación estilística o histórica, pero que alcanzarla requiere siempre del dominio técnico como medio, y del conocimiento como condición inexcusable. Y para aficionar, es imprescindible no aburrir. La transmisión amena del conocimiento debe ser la principal obligación del arquitecto-profesor, su verdadero proyecto docente.

Luis Tejedor Fernández

ARQUITECTURA Y NATURALEZA

1.1.1. ORGANICISMO Y ABSTRACCIÓN

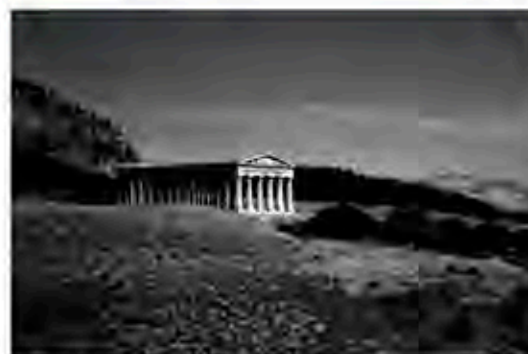
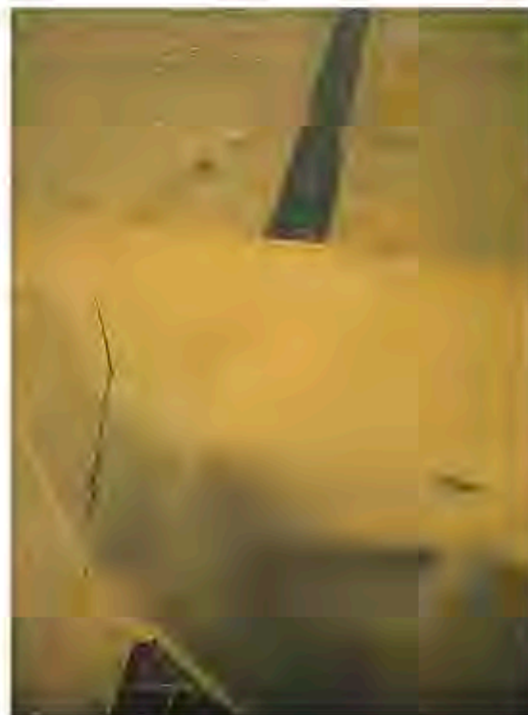
"No hay naturaleza ni paisaje anodinos; todo tiene profundo interés. La arquitectura puede acercarse a la naturaleza, puede ponerse enfrente, no puede olvidarla: de tener importantes amigos o enemigos podrá esperarse algo de nosotros; nunca si vivimos con indolencia"
Alejandro de la Sota.

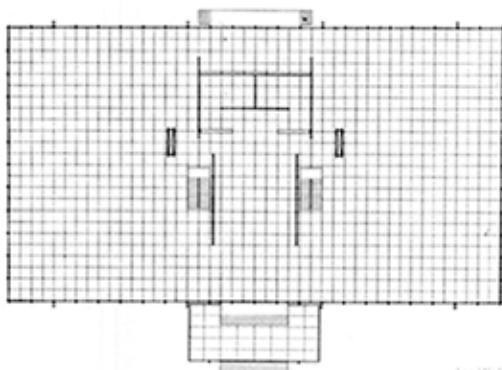
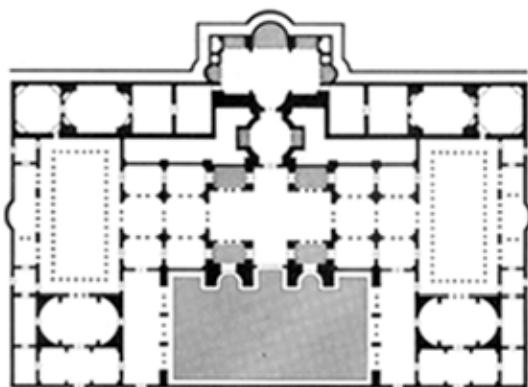
Se ha comenzado este primer bloque temático constatando que hay dos maneras de hacer arquitectura en función de la relación que esta adopte con respecto al medio físico circundante: **acercamiento o enfrentamiento, arquitectura orgánica frente a rigor abstracto.**

Hemos visto como la abstracción de un paisaje como el de Egipto, estructurado por el curso de un río que atraviesa el territorio de sur a norte, y el ciclo solar que insinúa un eje perpendicular, incide en una concepción arquitectónica en la que valores compositivos tales como ortogonalidad o axialidad pasan de ser meras herramientas a poseer una fuerte carga ideológica y significativa. En los Países Bajos, la trama vuelve a estructurar un paisaje artificial y abstracto (los polder). Los recursos compositivos no han variado sustancialmente a lo largo del tiempo.

Vemos como, por el contrario, el paisaje griego, más heterogéneo, propicia e influye en la formalización de una arquitectura atenta a la individualidad del lugar, de acusada plasticidad. Esta sensibilidad orgánica no está reñida, sin embargo, con la utilización de la trama ortogonal o la regularidad geométrica propia de planteamientos más abstractos, pero adquiere en este contexto un carácter fundamentalmente instrumental. La trama hipodámica propicia una estructuración de la ciudad proporcionándole una isotropía consecuente con el ideal de una sociedad democrática. Vemos que los límites que separan las dos posiciones de las que hablamos no son siempre nítidos, la realidad siempre es compleja y no admite simplificaciones excesivas.

En la arquitectura del Imperio Romano adquiere especial importancia la investigación tipológica. El Imperio se extiende desde un centro, la ciudad de Roma, mediante toda una extensa red de viales que colonizan el territorio. El augur determina la posición desde la que se traza una trama ortogonal jerarquizada, con dos ejes principales orientados según los puntos cardinales, y el foro ocupando una posición central, con los edificios públicos articulados según criterios compositivos basados en la axialidad y la interrelación de los espacios. Roma otorga un valor simbólico a su dominio llevando sus tipos edificatorios a todo el mundo romanizado.





Esta actitud generalizadora no está lejos de la investigación tipológica llevada a cabo por **Mies van der Rohe** (1886-1969) durante la década de los años 20, y que alcanza su completo desarrollo en su periodo americano, tras la II Guerra Mundial. La abstracción miesiana no es, sin embargo, ajena al entorno natural; de hecho, su concepción espacial está influida por arquitectos asimilables a la corriente orgánica, como **Frank Lloyd Wright** (1867-1959)

Lecturas complementarias:

Del libro Arquitectura occidental de Christian Norberg-Schulz:

I. La arquitectura egipcia: Introducción + Paisaje y asentamiento.

II. La arquitectura griega: Introducción + Paisaje y asentamiento.

III. La arquitectura romana: Introducción + Paisaje y asentamiento.

XI. El Funcionalismo: Introducción + Paisaje y asentamiento.

1. *Naturaleza y arteificio*

2. *Templo de Segesta, Sicilia, siglo V a.C.*

3. *Termas de Diocleciano, 305 d. C.*

4. *Ludwig Mies van der Rohe, Crown Hall, 1950-1956*

5. *Ludwig Mies van der Rohe, Casa Farnsworth, 1946-1951*

6. *Frank Lloyd Wright, Casa Kaufmann, 1936-1939*

ARQUITECTURA Y NATURALEZA

1.1.2. LOS PROTAGONISTAS DEL DEBATE MODERNO

La dialéctica entre arquitecturas orgánicas y abstractas cuenta con un buen ejemplo en los edificios del Kulturforum de Berlín, donde al rigor geométrico de la Galería Nacional de Mies se contraponen el organicismo de los edificios para la Biblioteca y la Filarmónica, obras de **Hans Scharoun** (1893-1972).

El carácter orgánico del edificio de Scharoun, concebido como un contenedor de música, se plasma en su forma evocadora de un instrumento musical, limitado por membranas que convierten todo el espacio en una especie de caja de resonancia construida a partir de un centro, ocupado por la orquesta.

Tras constatar esta dialéctica, observamos la particular relación que con su entorno natural establecen las obras americanas de Mies, y volvemos atrás en el tiempo para conocer la cristalización de la investigación tipológica acometida por este arquitecto cuarenta años antes: el Pabellón de Barcelona y la Casa Tugendhat en Brno. Observamos la permanente interrelación que se establece entre interior y exterior en las obras de Mies, y recordamos la influencia de Wright: la frontera entre lo abstracto y lo orgánico se difumina.

Tras este recorrido por la obra de Mies en relación con el tema que nos ocupa, pasamos a estudiar la figura de **Le Corbusier** (1887-1965). La investigación tipológica corbuseriana discurre en parte paralela a la de Mies, si bien los resultados arquitectónicos son bien diferentes. Como ejemplo de esta diferente toma de posición, comparamos dos textos coetáneos de ambos (1923):

Le Corbusier: *"La emoción de la arquitectura es el juego hábil, correcto y magnífico de volúmenes colocados juntos bajo la luz"*

Mies van der Rohe:

<p><i>"Rechazamos</i></p>	<p><i>toda especulación estética</i> <i>toda doctrina</i> <i>todo formalismo</i></p>
---------------------------	--

La arquitectura es la voluntad de la época expresada espacialmente. Viva. Cambiante. Nueva.

*Ni al pasado, ni al futuro,
Solo puede dársele forma al presente.
Solo esta arquitectura puede crear.
Crear la forma con los medios de nuestro tiempo, a partir de la esencia de la tarea. Este es nuestro trabajo"*





La subjetividad del artista plástico contrapuesta a la objetividad del investigador tipológico. El creador frente al descubridor. El conocimiento de la obra de ambos, y el desarrollo de su pensamiento matiza lo categórico de estas afirmaciones.

Lecturas complementarias:

Del libro Arquitectura occidental de Christian Norberg-Schulz:

XI. El Funcionalismo: El edificio + Articulación + Casa Tugendhat + Barrio de Weissenhof.

XII. El Pluralismo: Introducción + El edificio + Edificio de la Filarmónica de Berlín.

1. Ludwig Mies van der Rohe, *Nueva Galería Nacional*, 1965-1968
2. Hans Sharoun, *Filarmónica de Berlín*, 1960-1963
3. Ludwig Mies van der Rohe, *Pabellón de Barcelona*, 1928-1929
4. Ludwig Mies Van der Rohe, *Casa Tugendhat*, 1928-1930

ARQUITECTURA Y NATURALEZA

1.1.3. LA INVESTIGACIÓN 'ARTÍSTICA' CORBUSERIANA

Dejamos a **Mies** y a **Le Corbusier** juntos en el Weissenhofsiedlung, y señalamos las afinidades y divergencias que los vinculan. La voluntad de mejorar las condiciones de vida de una nueva sociedad está presente en la investigación tipológica de ambos.

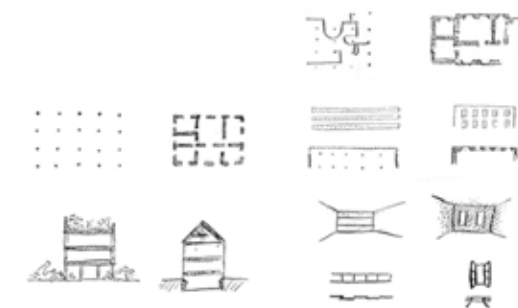
El proyecto de Le Corbusier llamado Casa Dominó (1914) postula ya el principio de planta libre, desarrollado con más precisión en 1926, al enunciar sus "5 puntos" para una nueva arquitectura: planta libre, construcción sobre "pilotis", fachada libre, terraza ajardinada y ventana horizontal. Se busca en todos ellos un contacto directo con el paisaje, la restitución del equilibrio entre el hombre y la Naturaleza a través de la arquitectura.

Ejemplo crucial de esta toma de posición es la Ville Savoie (1929-31), que por su particular relación con el lugar en el que se implanta y por su plasticidad evoca el vínculo con el lugar propio de la Grecia clásica. Recordamos la voluntad de caracterización del lugar, de su individualidad, propio de la arquitectura griega, no pudiendo evitar establecer un nexo entre este ideal clásico y la obra corbuseriana.

Atendemos a la condición de artista plástico de Le Corbusier, observando cómo esta guía su investigación arquitectónica, y a partir de algunos apuntes de viaje buscamos antecedentes formales de su obra. Vemos también como la reflexión sobre la escala doméstica no deja de lado la búsqueda de una riqueza espacial concretada en espacios de doble altura: casa "Citrohan" (1920), pabellón de L'Esprit Nouveau (1925); la célula unifamiliar pacientemente ensayada da lugar a los "Inmuebles-villa" (1922).

La misma búsqueda de las condiciones adecuadas de alojamiento para una nueva sociedad propicia un salto de escala, del ámbito arquitectónico al urbano. La construcción en altura, liberando suelo, según una ordenación reticular jerarquizada, es la base del plan para una "Ciudad de tres millones de habitantes", de 1922.

La separación del tránsito peatonal y el tráfico rodado es otra de las ideas clave del urbanismo corbuseriano. El "Plan Voisin" (1925) supone la concreción de estas ideas para una zona concreta de París. En 1937, esboza una propuesta de extensión de sus planteamientos urbanos a una escala aún más amplia, territorial. El "Proyecto Obús" para Argel (1930-34), introduce formas orgánicas inducidas por el paisaje. El proyecto "Ville radieuse" (1935) busca la total liberación del suelo, construyendo grandes edificios sobre 'pilotis', y separando las circulaciones. La "Ciudad lineal industrial" (1942-43), sintetiza la idea de colonización territorial mediante un esquema lineal, con la zonificación de los usos y la jerarquización de los transportes.





Vistos los planteamientos urbanos, volvemos la mirada a la arquitectura que desarrolla en paralelo a estos: la "Unidad de habitación" (Marsella, 1947-52). Todos los principios arquitectónicos y urbanísticos de su investigación se encuentran aquí: la célula prefabricada susceptible de ser construida industrialmente, y que no renuncia a la riqueza espacial que proporciona la doble altura, la construcción sobre pilotis liberando el suelo en planta baja, o la cubierta transitable y de intensa actividad pública. Una síntesis parcial de las ideas expuestas se produce en el Plan para la ciudad de Chandigarh (1952-65), en la que LC construye los principales edificios públicos.

Lecturas complementarias:

Del libro Arquitectura occidental de Christian Norberg-Schulz:

XI. El Funcionalismo: Villa Savoie.

XII. El Pluralismo: Paisaje y asentamiento.

1. Le Corbusier, *Cinco puntos para una nueva arquitectura*, 1926
2. Le Corbusier, *Ville Savoie*, 1929
3. Le Corbusier, *Pabellón de L'Esprit Nouveau*, 1925
4. Le Corbusier, *Plan Voisin*, 1925
5. Le Corbusier, *Croquis del plan Voisin para París*
6. Le Corbusier, *Proyecto Obús para Argel*, 1930-1934
7. Le Corbusier, *Célula prefabricada de la Unidad de Habitación*
8. Le Corbusier, *Traza de Chandigarh*, 1952

ARQUITECTURA Y NATURALEZA

1.1.4. LA 'PERIFERIA' ESCANDINAVA

Tras aproximarnos a la aportación realizada por los protagonistas del debate arquitectónico en centroeuropa durante el periodo de entreguerras, trasladamos nuestra atención a figuras más periféricas, como son las de los arquitectos suecos **Erik Gunnar Asplund** (1885-1940) y **Sigurd Lewerentz** (1885-1975).

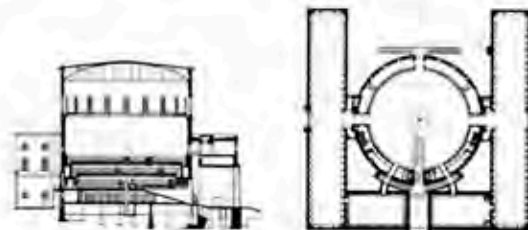
Resultado de la colaboración de ambos es el Cementerio del Bosque, al sur de Estocolmo (1915-1940), en el que se pone de manifiesto la voluntad de estos arquitectos por interactuar con el paisaje, modelarlo hasta que llegue a formar parte del proyecto, alcanzando un equilibrio tenso entre arquitectura y entorno, dotando al lugar de un carácter consecuente con el fuerte contenido simbólico propio de la arquitectura funeraria.

La Capilla del Bosque (1918-1920), de Asplund, hace uso de métodos compositivos clásicos, pero empleados con una clara voluntad de inserción, casi mimética, de la obra en el entorno natural. Siguiendo el breve recorrido por la obra de este autor, vemos su capacidad para adecuar su arquitectura a medios físicos tan diversos como la ciudad (Biblioteca Municipal de Estocolmo, 1928-1930), o la Naturaleza más primigenia (casa del arquitecto en Stennas, 1937).

La obra de Lewerentz resulta inclasificable en términos estilísticos o de época. Une en su obra recursos compositivos modernos con una construcción de raíces vernáculas, y con una extremada sensibilidad paisajística que llega a determinar los criterios constructivos. Repasamos sus proyectos para las iglesias de San Marcos en Björkhagen (1956-60) y San Pedro en Klippan (1963-66).

Finalizamos esta primera aproximación a la arquitectura escandinava presentando la figura del finlandés **Alvar Aalto** (1898-1976). A pesar de su condición periférica, y de no pertenecer estrictamente a la generación de los "padres" de la arquitectura moderna, su obra ha ejercido una enorme influencia, no obstante el estrecho vínculo que establece con el lugar en el que se construye. Pocas arquitecturas pueden calificarse con mayor propiedad de orgánicas, sensibles con el entorno físico y con las tradiciones constructivas vernáculas, y al tiempo coherente con la época a la que pertenece.

Hacemos un recorrido parcial por su obra, desde el Pabellón finlandés en la Feria Mundial de Nueva York (1939), la Villa Mairea en Noormarkku (1938), la casa del arquitecto en Muuratsalo (1953), la Casa de la Cultura en Helsinki y la Iglesia Vuoksenriska en Imatra (1958), la biblioteca de Seinäjoki (1963-1965), y el Finlandiatalo de Helsinki (1975), así como algunos ejemplos de su aportación al diseño industrial.





Con la proyección del documental titulado El Centro cívico de Säynätsalo, que muestra las características fundamentales de la arquitectura de Aalto a partir de una de sus obras más significativas, concluimos este primer bloque temático de la asignatura.

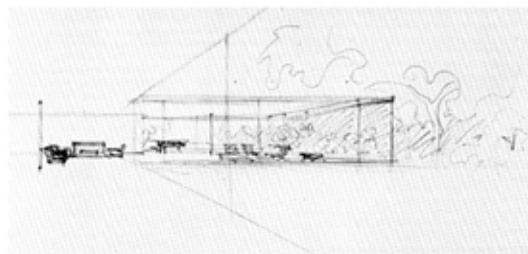
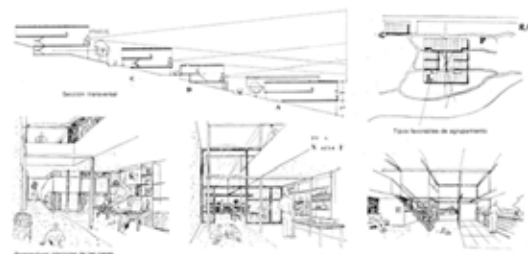
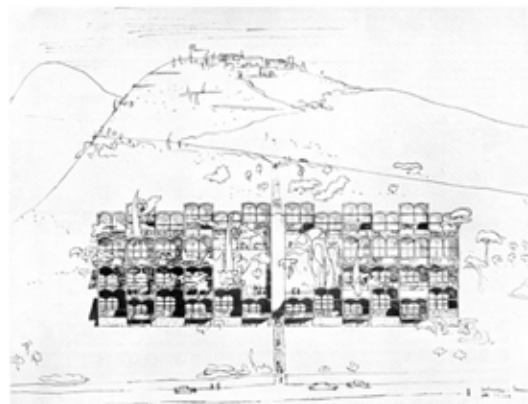
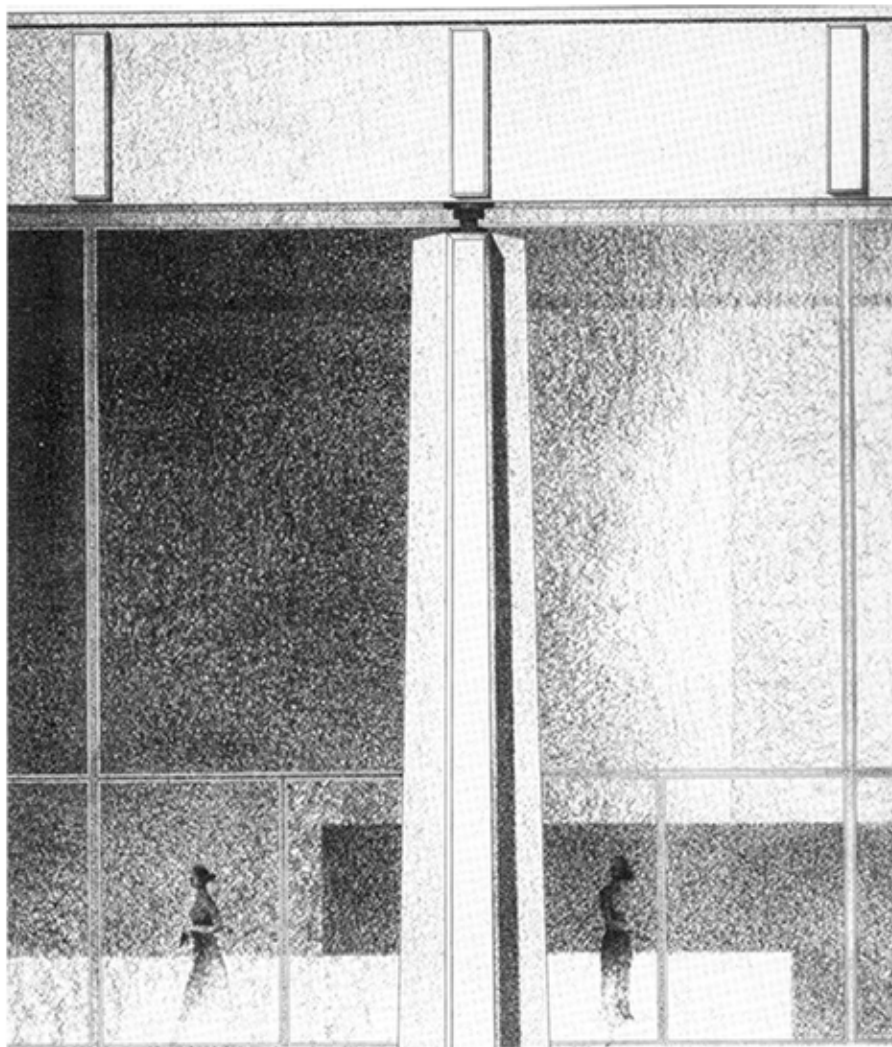
Lecturas complementarias:

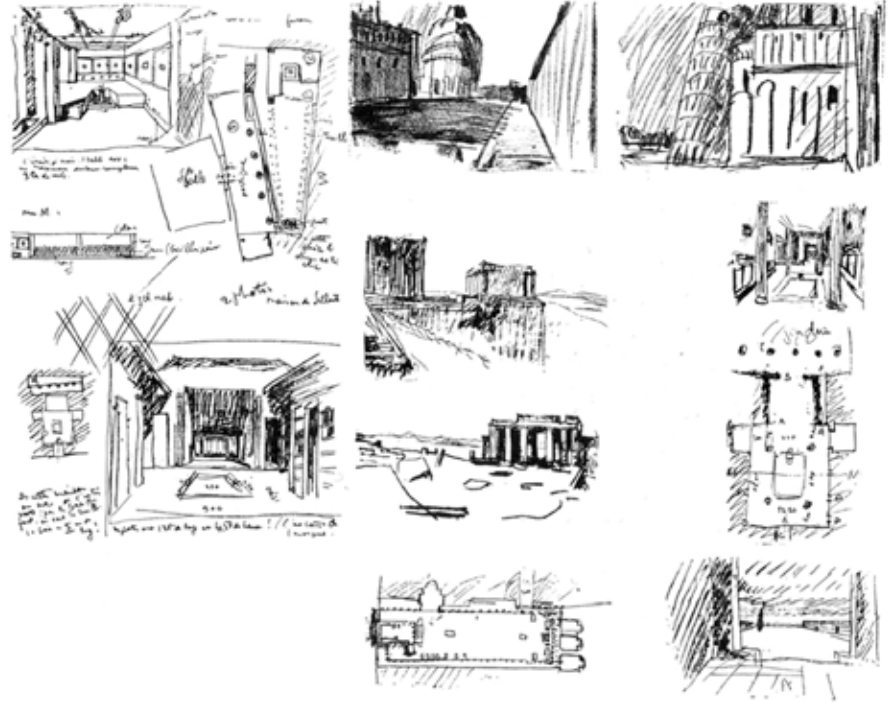
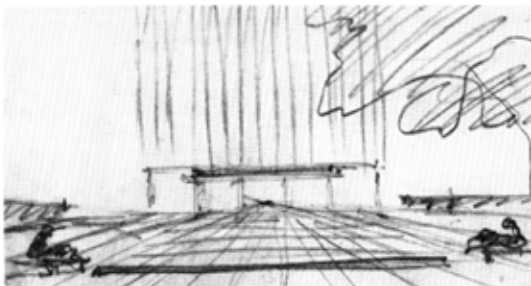
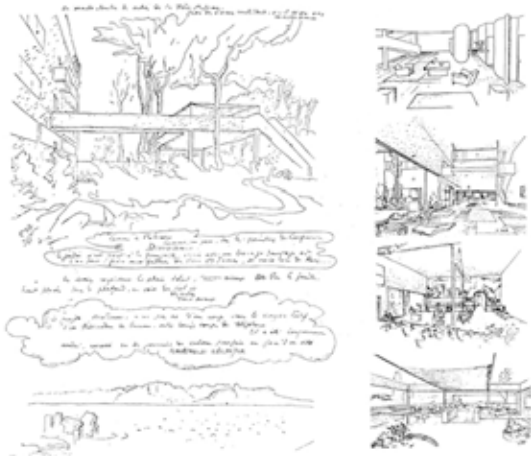
Para situar con precisión, dentro de su contexto histórico, las obras y los proyectos de los que se ha tratado en este bloque temático, se recomienda la consulta de los libros de 'Historia de la arquitectura' reseñados en la bibliografía general que acompaña al programa de la asignatura. Las múltiples monografías de los principales protagonistas de la arquitectura del Movimiento Moderno (como las ediciones 'paperback' de la editorial Gustavo Gili, o las monografías editadas por Taschen), permiten un acercamiento más completo y sistemático a la obra de estos autores, a cuyo perfil biográfico se puede acceder, de forma amena, con la lectura del libro 'Vidas construidas: biografías de arquitectos', de A. Zabalbeascoa y J. Rodríguez Marcos (ed. Gustavo Gili).

1. S. Lewerentz y E. G. Asplund, *Cementerio del Bosque*, 1915-1940
2. E. G. Asplund, *Capilla del Bosque*, 1918-1920
3. E. G. Asplund, *Biblioteca Municipal de Estocolmo*, 1928-1930
4. Sigurd Lewerentz, *Iglesia de San Marcos*, 1956-1960
5. Alvar Aalto, *Pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de Nueva York*, 1939
6. Alvar Aalto, *Villa Mairea*, 1937-1940
7. Alvar Aalto, *Iglesia de Senjoki*, 1951

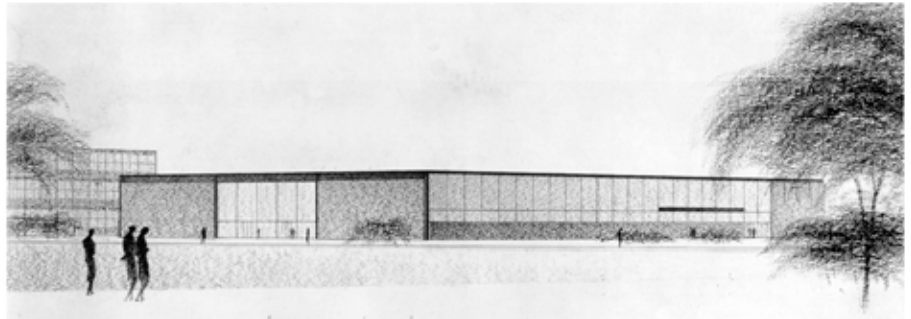
DIBUJAR-PROYECTAR

"Se piensa, se tiene una idea y se proyecta. Nunca mejor empleado el término, ya que de esa idea se hacen proyecciones horizontales, verticales....entonces ¿cuál es el proyecto: la idea o su proyección?" Alejandro de la Sota.





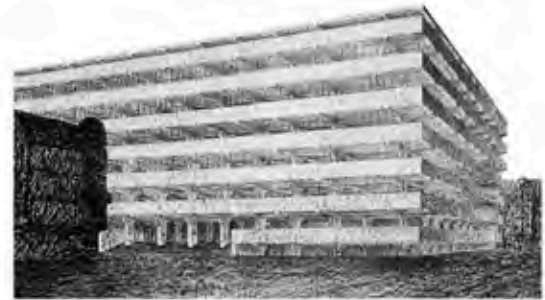
"Creo más en la arquitectura pensada que en la dibujada. La arquitectura se piensa pero no se dibuja. Los dibujos son solo para los 'mirones'. Otra cosa son los dibujos para construir". Alejandro de la Sota.

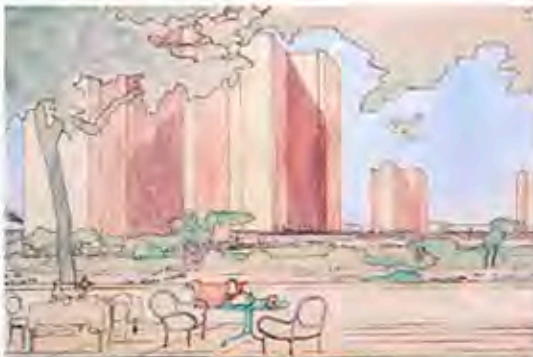
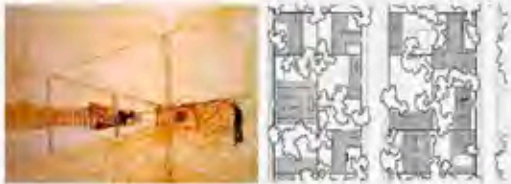
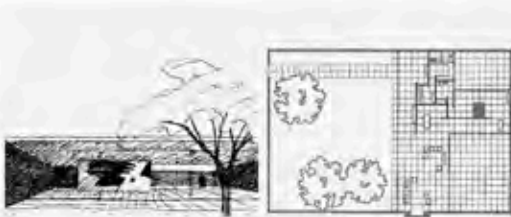


1. L. Mies van der Rohe, IIT, 1939-1958
2. Le Corbusier, Villa en Cartago, 1928-1930
3. Le Corbusier, Villa Meyer, 1925-1926. Croquis
4. L. Mies van der Rohe, Edificio Seagram, 1954-1958
5. Le Corbusier. Croquis de viaje
6. L. Mies van der Rohe, IIT, 1939-1958

DIBUJAR-PROYECTAR

"Se inculca el trabajo mental dirigido a la totalidad y a las partes, un completo organicismo mental. Hacer ver que un proyecto es la proyección de aquello que existe en nuestra mente, claramente existe, y esto bastaría si de concepción se tratase; si ha de seguirse de su realización, naturalmente ha de tener una representación para su externo entendimiento". Alejandro de la Sota.





"....debéis de pensar muchísimo antes de dibujar vuestros proyectos y una vez 'sabidos y requetesabidos', decir 'por el dibujo' lo que habéis pensado, para que otros, los constructores, con vuestros planos, bien claros, bien explicados, os construyan vuestro pensamiento...." Alejandro de la Sota.



1. Le Corbusier, *Mano abierta*, hacia 1950
2. L. Mies van der Rohe, *Concert Hall*, 1942. Collage
3. L. Mies van der Rohe, *Proyecto de oficinas de hormigón*, 1923
4. L. Mies van der Rohe, *Casa Resor*, 1937-1943
5. L. Mies van der Rohe, *Proyecto rascacielos en la Friedrichstrasse*, 1921

1. L. Mies van der Rohe, *Casas patio*
2. L. Mies van der Rohe, *Proyecto casa de campo en hormigón*, 1923. Lápiz y pastel
3. Le Corbusier, *Ciudad de tres millones de habitantes*, 1922
4. L. Mies van der Rohe, *Instituto Tecnológico de Illinois, IIT*, 1939-1958
5. Le Corbusier, *Ville Savoie*, 1929-1931
6. Le Corbusier, *Ciudad de tres millones de habitantes*, 1922

ARQUITECTURA Y TECNOLOGÍA

1.2.1. EVOLUCIÓN TÉCNICA Y 'POSIBILIDAD' ARQUITECTÓNICA

"El hombre construyó siempre con lo que tuvo a mano: barro, piedras, árboles, en sus primeros tiempos.

Con su imaginación inventó materiales nuevos y los usó: fundió y elaboró metales, los forjó y laminó, inventó hormigones, los pretensó, inventó estructuras y olvidó los pesados muros, soñó y alcanzó la posibilidad de cerramientos inverosímiles, muros cortina...

Claro, añadió el transporte. Lo que fabrica aquí puede usarse allá (...)"

Alejandro de la Sota.

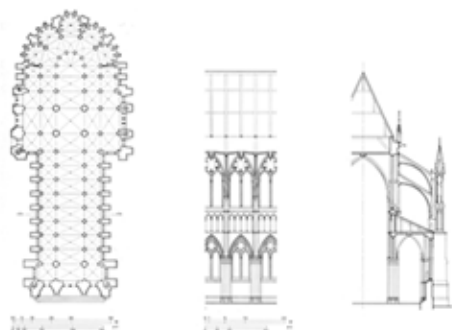
Si en la primera parte de la asignatura hemos realizado un primer acercamiento crítico a la arquitectura, atendiendo a la relación que se establece entre ésta y el soporte físico en el que se construye (acercamiento o enfrentamiento a la Naturaleza, arquitectura orgánica o rigorismo abstracto), continuaremos estudiando los medios de los que la arquitectura se ha valido, a lo largo de la Historia, para culminar el proceso mental al que llamamos proyecto en el objeto físico tangible que es la obra construida. Estudiaremos diversas arquitecturas, por tanto, desde la consideración de sus condicionantes **técnicos**.

Comenzamos esta aproximación con tres ejemplos de arquitectura mozárabe: las iglesias de **Santa María de Melque** (Toledo), **Santiago de Peñalba** (León) y **San Baudelio de Berlanga** (Soria), obras del siglo X. Vemos la evolución progresiva desde la única crujía delimitada por una gruesa estructura de muros de piedra, hacia la mayor complejización y esbeltez espacial, aparejada a la aparición del esqueleto estructural. La técnica constructiva limita la posibilidad de apertura de huecos, y por tanto induce un aspecto caracterizado por la penumbra y el peso.

Recordamos la iglesia de **San Pedro de Klippan** (1963-66), de Sigurd Lewerentz, en la que se consigue un carácter, en cierto modo, afín al de estas iglesias mozárabes, haciendo uso de técnicas que sintetizan la construcción tradicional con elementos proporcionados por la industria actual. Vemos a continuación un ejemplo estrictamente contemporáneo, en el que la expresión de las posibilidades técnicas determina, de manera tal vez retórica, la forma del edificio, al constituir dicha expresión un fin en sí, más que un medio puesto al servicio de la consecución de un determinado carácter (se trata de la ampliación del Museo Reina Sofía de Madrid, obra de Jean Nouvel).



1. Santa María de Melque, Toledo, siglo X d.C.
2. San Baudelio de Berlanga, Soria, siglo X d.C.
3. Sigurd Lewerentz, San Pedro de Klippan, 1963-1966
4. Jean Nouvel, Ampliación Museo Reina Sofía, 2001-2005



Seguimos observando el proceso de desmaterialización que la evolución de la técnica constructiva hace posible en la transición del Románico al Gótico (iglesia abacial de Saint Philibert en Tournus, consagrada en 1019, Catedral de Lausanne -s.XIII-, Catedral de Reims -1211-1311-, y Sainte Chapelle en París -1245-1248-). Asistimos al inicio de un afán de liberación del componente tectónico de la arquitectura en aras de una cada vez más acusada levedad, consecuencia del desarrollo técnico de la construcción. El contraproyecto para una torre-depósito de agua en Basilea (1925), del arquitecto suizo **Hans Schmidt** (1893-1972), constituye un ejemplo de esta voluntad de liberación de la arquitectura con respecto a la gravedad, al establecer una relación directa entre el peso de la construcción y una no deseada monumentalidad, y una relación inversa entre el peso de la edificación y la técnica, verdadero centro de atención de los arquitectos de la denominada Nueva objetividad, que rechazaban cualquier consideración estética a la hora de proyectar.



Para ilustrar el proceso de adecuación del lenguaje constructivo a las nuevas posibilidades que ofrece el desarrollo industrial, acudimos a ejemplos procedentes de la arquitectura y la ingeniería decimonónica: las estructuras metálicas de Henri Labrouste para las bibliotecas de Sainte Geneviève (1843-50) y Nacional (1857-67), en París; el Crystal Palace de Joseph Paxton, construido con motivo de la Exposición Universal de 1851 en Londres; el Invernadero en Chatsworth (1850), del mismo autor; la estación de ferrocarril de St. Pancras (1868), en Londres, obra de W.H. Barlow; la Galería Vittorio Emanuele II de Milán (1861-78), de Giuseppe Mengoni; la Galería de las Máquinas de la Exposición Universal de París de 1889, resultado de la colaboración entre un arquitecto (Dutert) y un ingeniero (Contamin), o la Torre Eiffel, finalizada el mismo año que la obra anterior, en el marco del mismo acontecimiento.



Vemos también el uso pionero de la estructura metálica en el terreno de la arquitectura de escala más doméstica (Casa del Pueblo de Bruselas -1896-99-, obra de Victor Horta), y la total liberación con respecto al lenguaje heredado de la tradición de las artes decorativas en el viaducto para el ferrocarril de la línea Rodez-Albi (1896-1902), de Paul Bodin.



Finalizamos esta primera aproximación a la correspondencia entre tecnología y arquitectura con el ejemplo de los Hangares de Orly, construcción en hormigón de Eugène Freyssinet, y con la lectura de la memoria explicativa de este proyecto, en la que su autor niega haber buscado cualquier efecto estético para alcanzar su formalización definitiva, limitándose a traducir, en términos formales, los condicionantes externos y objetivos tales como límite de presupuesto, optimización de recursos técnicos o resolución del programa, pero reconociendo que el equilibrio alcanzado produce en el espectador una emoción estética innegable.

1. Catedral de Reims, 1211-1311
2. Hans Schmidt, Torre-depósito de agua, 1925
3. Henri Labrouste, Biblioteca Nacional, 1843-1850
4. Eugène Freyssinet, Hangares de Orly, 1923

Lecturas complementarias:

Del libro Arquitectura occidental de Christian Norberg-Schulz:

V. *La arquitectura románica: El edificio + Articulación + La concepción espacial y su evolución histórica + Significado y arquitectura*

VI. *La arquitectura gótica: Introducción + El edificio + Articulación + La concepción del espacio y su evolución histórica + Significado y arquitectura.*

ARQUITECTURA Y TECNOLOGÍA

1.2.2. ARQUITECTURA ESPAÑOLA

Seguimos acercándonos a la arquitectura atendiendo a sus condicionantes constructivos y técnicos, estudiando algunos ejemplos de arquitectura española del siglo XX. El primero es la **Residencia Infantil de Miraflores de la Sierra** (Madrid, 1957), una obra resultado de la colaboración de **José Antonio Corrales** (1921- 2010), **Ramón Vázquez Molezún** (1922-1993), y **Alejandro de la Sota** (1913-1996).

La memoria del proyecto nos revela el proceder constructivo seguido por los arquitectos, consecuencia de factores tales como la fuerte pendiente del terreno, la dureza del clima durante el invierno en la sierra, o la naturaleza del programa propio de una residencia infantil.

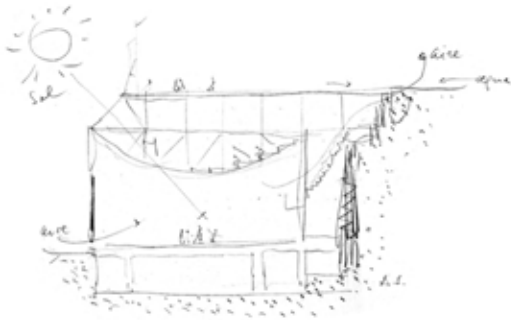
La decisión de partir el edificio en dos partes (baja, en contacto con el terreno, y alta, construida con elementos estructurales ligeros y prefabricados), se explica como resultado de un análisis atento de las condiciones concretas del lugar. La cubierta inclinada, concebida como un plano unificador del conjunto, sigue el desnivel del terreno, restituyendo el perfil de la colina alterado por el movimiento de tierras.

Continuamos analizando el **Gimnasio del Colegio Maravillas** (Madrid, finalizado en 1961), obra de Alejandro de la Sota. Se trata de una ampliación de un colegio por la parte trasera del mismo, salvando un desnivel considerable entre dos calles paralelas. Todo el espacio del gimnasio se concibe, por esto, como un volumen de contención, en el que la disposición atípica de los elementos estructurales hace posible la ampliación del patio del antiguo edificio sobre la cubierta del nuevo, y la habilitación del espacio contenido entre las vigas-puente, como aulas.

La convexidad del techo del gimnasio, que es a su vez suelo de las aulas, contribuye a matizar la presencia de la luz en el interior del edificio. Las imágenes de la obra en construcción nos muestran la audacia de la concepción técnica de este edificio, insistiendo en que dicha audacia no constituye un fin en sí misma, sino la consecuencia de un proyecto planteado como problema; el buen planteamiento del problema lleva implícito la solución al mismo.

Fue uno de los primeros edificios que hizo uso, en España, de una construcción metálica a la manera de la ingeniería civil (con vigas-puente en celosía de 20 metros de luz, que llegaban a obra montadas en taller y se izaban hasta la altura requerida mediante mecanismos hidráulicos). La estética industrial es matizada por el hábil uso que de los materiales y sistemas constructivos hace este gran arquitecto, verdadera referencia para varias generaciones.





Tras comprobar las posibilidades de la construcción con estructura metálica, vemos un notable ejemplo de construcción en hormigón armado: el "**Frontón Recoletos**" (Madrid, 1935; demolido en 1973), obra que resulta de la colaboración del arquitecto **Secundino Zuazo** (1887-1970), y el ingeniero **Eduardo Torroja** (1899-1961). Las bóvedas que cubren el espacio, perforadas para permitir la iluminación a todo lo largo del mismo se resuelven con finas láminas de hormigón.

La concepción del edificio y la resolución de su estructura constituyen, en este caso, una misma cosa, verificándose la eficacia de la técnica constructiva elegida para la resolución de las necesidades suscitadas por el proyecto. Otro ejemplo notable de empleo de láminas de hormigón es el graderío del **Hipódromo de la Zarzuela** de Madrid (1935-36), proyectado por Eduardo Torroja con los arquitectos **Carlos Arniches** y **Martín Domínguez**.



Lecturas complementarias:

Del libro Arquitectura occidental de Christian Norberg-Schulz:

XI. El Funcionalismo: La concepción del espacio y su evolución histórica + Significado y arquitectura.

XII. El Pluralismo: La concepción del espacio y su evolución histórica + Significado y arquitectura.



1. 2. A. de la Sota, J.A. Corrales, R. Vázquez Molezún, *Residencia Infantil de Miraflores de la Sierra*, 1957-1959. Interior. Exterior
3. Alejandro de la Sota, *Gimnasio Maravillas*, 1961-1962. Interior
4. Alejandro de la Sota, *Gimnasio Maravillas*, 1961-1962. Croquis
5. Secundino Zuazo y Eduardo Torroja, *Frontón Recoletos*, 1935
6. E. Torroja, C. Arniches, M. Domínguez, *Hipódromo de la Zarzuela*, 1935-1936

ARQUITECTURA Y TECNOLOGÍA

1.2.3. LA FORMA DE LA CONSTRUCCIÓN

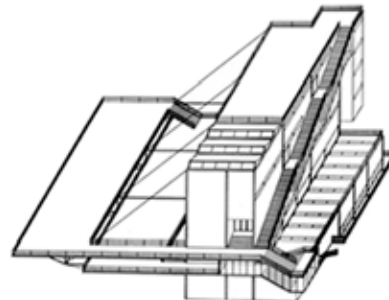
La creación en 1907 en Alemania del **Deutsche Werkbund**, una institución en la que se integran artistas y empresas, y consagrada a conseguir una síntesis entre la producción artesanal tradicional y los nuevos sistemas de producción industrial, ilustra la creciente influencia que el desarrollo industrial ejercerá sobre la evolución que habrá de experimentar la arquitectura europea en los años sucesivos.

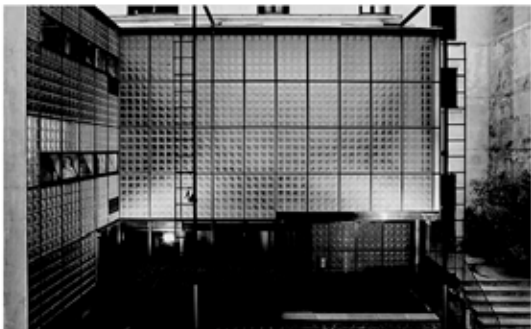
Junto a los fundadores Friedrich Naumann y Hermann Muthesius, es la figura de **Peter Behrens** (1868-1940), vinculado desde ese mismo año a la AEG como arquitecto y diseñador de objetos de uso doméstico, la que mejor muestra esa evolución en su origen. La Turbinenfabrik de Berlín (1909), o la fábrica de material ferroviario (1913), se formalizan aún como templos representativos del nuevo poder industrial, haciendo uso de una cierta retórica que no se corresponde con los sistemas constructivos de los que se valen.

En el mismo ámbito cultural centroeuropeo, y tras la convulsión que representa la 1ª Guerra Mundial, la fe en el progreso asociada a la evolución de la producción industrial, propicia la aparición de una notable corriente arquitectónica que bajo la denominación de **Neue Sachlichkeit** (Nueva Objetividad), agrupa a arquitectos alemanes, suizos y holandeses, cuyo denominador común sería la creencia en una arquitectura exenta de toda voluntad de creación personal, directa expresión de los medios empleados y de la organización racional del trabajo. El proyecto de **Hannes Meyer** (1889-1954) para la Petersschule en Basilea (1926), es uno de los ejemplos más significativos de esta corriente.

En la misma línea de lo anterior, tras el triunfo de la Revolución de octubre de 1917, surge en la Unión Soviética un movimiento renovador, vinculado al ímpetu revolucionario y a la confianza en la capacidad del progreso tecnológico como motor del cambio social. Esta corriente, conocida como **Constructivismo**, tuvo en el Instituto Superior de Enseñanza Técnica y Artística (Vkhutemas) su laboratorio experimental y de formación, y en las figuras de **Vladimir Tatlin** (1885-1953), **El Lissitzky** (1890-1941), o **Konstantin Melnikov** (1890-1974), algunos de sus más importantes representantes.

El decreto oficial de 1932, por el que se disolvían las diversas agrupaciones de arquitectos para integrarlas en la Unión de Arquitectos Soviéticos (sin admitir disidencias de la línea oficial que pasaría a conocerse como Realismo socialista), daría por zanjada esta aventura revolucionaria, cuya influencia, sin embargo, aún no deja de sentirse.





Retomando el hilo argumental de la Nueva objetividad, fijamos ahora nuestra atención en la experiencia holandesa durante el período de entreguerras. La expresión formal de la arquitectura derivada directamente de la construcción tiene buenos ejemplos en la Escuela al aire libre de Ámsterdam (1927-28), de **Johannes Duiker** (1890-1935), la Fábrica Van Nelle de Rotterdam (1926-30), de **J.A. Brinkman** (1902-1949) y **L.C. van der Vlugt** (1894-1936), en colaboración con **Mart Stam** (1899-1986), o los edificios de viviendas en Rotterdam conocidos como Belgpolder (1933-34), de **W. van Tijen**, Brinkman y Van der Vlugt, y Plaslaan (1937-38), de W. van Tijen y **H.A. Maaskant**.

La "maison de verre" (1928-31) en París, obra de **Pierre Chareau** (1883-1950) en colaboración con el holandés **Bernard Bijvoet** (1889-1979), constituye un notable ejemplo de utilización atípica de elementos constructivos proporcionados por la industria. Mayor naturalidad en el empleo de un lenguaje arquitectónico coherente con los medios empleados se aprecia en las obras de **Jean Prouvé** (1901-1984), constructor francés que experimentó las posibilidades de los materiales metálicos y los procesos de industrialización y prefabricación; el prototipo de "casa tropical" (1951) es un buen ejemplo de su aportación en este terreno.

1. Peter Behrens, *Turbinenfabrik*, 1908-1910
2. Hannes Meyer, *Petersschule*, 1926
3. Vladimír Taffin, *Monumento a la 3ª Internacional*, 1919-1920
4. El Lissitzky, *Proyecto de 'Apoyanubes'*, 1925
5. Johannes Duiker, *Escuela al aire libre*, 1927-1928
6. J.A. Brinkman, *Fábrica Van Nelle*, 1926-1930
7. Pierre Chareau, *Maison de verre*, 1928-1931
8. Jean Prouvé, *Casa tropical*, 1951

ARQUITECTURA Y TECNOLOGÍA

1.2.4. ARTE, TÉCNICA Y DISEÑO INDUSTRIAL

Si en la clase anterior vimos arquitecturas cuyas formas derivaban de los medios técnicos que hacían posible su materialización, hoy comenzaremos acercándonos a la obra del arquitecto y diseñador industrial danés **Arne Jacobsen** (1902-1971), figura representativa de una manera creativa de gran refinamiento, que abarca desde la concepción general de un edificio hasta el diseño pormenorizado de las partes que lo integran. En el caso de Jacobsen, la subjetividad artística se desarrolla en consonancia con las posibilidades que ofrece la industria, consiguiéndose una perfecta síntesis entre producción y deseo.

La construcción del **Royal Hotel** en Copenhague (1956-61), llevó aparejada la realización de una completa serie de diseños que afectaban al mobiliario, menaje y todo tipo de objetos de uso doméstico, producidos posteriormente en serie para su comercialización.

El edificio, que sigue el modelo de rascacielos americano de inspiración miesiana, hace uso del muro cortina en la formalización de su fachada, y tiene un antecedente en el edificio para la **Jespersen&son** (1953-55), cuyo muro cortina se ejecuta de forma un tanto artesanal (con paillería de madera revestida de aluminio), debido al menor desarrollo de la industria europea de la posguerra. Completamos esta aproximación a la obra de Jacobsen con dos buenos ejemplos de adecuación del lenguaje contemporáneo a un entorno histórico: la **Stelling Hus** (1937-38), y el **Banco Nacional de Dinamarca** (1966-78), ambos en Copenhague.

Otros ejemplos notables de correspondencia entre las posibilidades industriales y las voluntades arquitectónicas lo constituyen las **Case Study Houses**, desarrolladas a partir de la iniciativa de la revista *Arts & Architecture* por un buen número de arquitectos norteamericanos desde finales de la década de los 40, con el fin de mostrar las enormes posibilidades estéticas y funcionales de sistemas de construcción sencillos y económicos. Una de las más conocidas, la **Case Study House #8**, construida en Santa Mónica (California) en 1949, es obra del matrimonio formado por **Charles y Ray Eames**, autores de algunos de los diseños de mobiliario de mayor éxito del siglo XX.

Otra de las más célebres del programa es la #22 (Casa Stahl), de 1959, debida a **Pierre Koenig** (1925-2004). La rigurosa modulación de la estructura portante, resuelta con perfiles de acero, y el uso de elementos de cubierta y cierre industrializados, acerca estas construcciones al mundo de los objetos fabricados (de consumo), al tiempo que los distancia de los conceptos de durabilidad o permanencia asociados tradicionalmente a la actividad arquitectónica.





A propósito de esta última consideración, observamos algunas fotografías del acto inaugural del Pabellón de Barcelona en 1929, y reflexionamos sobre la diversa naturaleza del objeto arquitectónico y el tecnológico, sus diferentes tempi. La modernidad del Pabellón sigue intacta transcurridas más de siete décadas, mientras que la del coche ha sucumbido ante el desarrollo de la forma tecnológica, mucho más acelerado que el de la forma arquitectónica. Constatando el diferente carácter del objeto fabricado y el objeto construido, damos por concluido este segundo capítulo de la asignatura.

Lecturas complementarias:

Del libro Arquitectura occidental de Christian Norberg-Schulz:

'Significado, arquitectura e historia' (página 223 y siguientes)

Nota: el texto anterior sirve de enlace con la clase de transición entre bloques temáticos titulada ESPACIO Y ARQUITECTURA.

1. Arne Jacobsen, *Royal Hotel*, 1956-1961
2. Arne Jacobsen, *Banco Nacional de Dinamarca*, 1966-1978
3. Charles y Ray Eames, *Case Study House 8*, 1949
4. Pierre Koenig, *Case Study House 22*, 1960
5. Mies y Alfonso XIII, 1929
6. *Arquitectura y Tecnología, Diferencia en el tiempo*

ESPACIO Y ARQUITECTURA

*Esta clase toma como base referencial el epílogo del libro *Arquitectura occidental*, de Christian Norberg-Schulz, titulado *Significado, arquitectura e historia*.*

1. ANTONI TAPIES: SERIE 27 PAPELES N°. II (1983)

La cruz señala un lugar concreto sobre un fondo indiferenciado. Puede entenderse como origen de coordenadas, o también como un símbolo. El color se expande, caracterizando una zona. Este cuadro sirve de ejemplo de organización elemental del espacio físico (centro o lugar -proximidad-, direcciones o recorridos-continuidad-, zonas o territorios-circunscripciones-).



2. "YANKEE STADIUM"

"El modelo más simple de espacio existencial humano es, pues, un plano horizontal atravesado por un eje vertical". Una representación del espacio como realidad física: el plano pautado por la trama (césped), y la sombra del lanzador, que altera la homogeneidad de la trama y nos sugiere la existencia de una tercera dimensión.



3. ACACIA EN EL PARQUE NACIONAL DE TSAVO-EST, KENIA

Un ejemplo natural de la organización elemental del espacio a la que se refiere Norberg-Schulz: centro-recorridos-zonas.



4. RIEGO EN CARRUSEL, JORDANIA

Cada círculo afirma su individualidad, al poseer su propio centro. Son zonas de límites precisos. Los primeros asentamientos edificatorios conocidos son agrupaciones de cabañas de planta circular (VI milenio a.C., Mesopotamia). Estas agrupaciones no producen un espacio propiamente urbano, dado el carácter excluyente de la forma circular. Los intersticios no pueden verse como metáforas de un espacio urbano: su naturaleza es idéntica a la del medio exterior.

"Si el concepto de 'centro del mundo' indica una meta pública ideal, la palabra 'hogar' expresa, simplemente, que el mundo personal de cada hombre tiene su centro. Desde el comienzo, el centro representó para el hombre lo conocido en contraste con el mundo desconocido circundante. Los lugares son metas o focos donde se experimentan los acontecimientos significativos de la existencia, pero también son puntos de partida, bases de orientación y de conquista del ambiente. El lugar, entonces, se experimenta como un 'interior' en contraste con el 'exterior' y ha de ser relativamente pequeño para que ofrezca seguridad psicológica. Los lugares conocidos, como regla, son de dimensiones limitadas y forma centralizada. Un lugar es, pues, esencialmente 'circular'".





5. TRABAJOS AGRÍCOLAS EN TAILANDIA

Como en el cuadro de Tapies, el cruce de unos ejes sobre un fondo indiferenciado señala un lugar concreto, en el que se desarrolla una actividad humana.

"El concepto de espacio existencial se basa en el hecho de que 'cada acción humana tiene un aspecto espacial'. Cada acción 'tiene lugar' dentro de una estructura espacial más o menos definida y tiene necesidad de ella para producirse".



6. SECADO DE DÁTILES EN UN PALMERAL AL SUR DE EL CAIRO

Abundando en lo anterior, este es un ejemplo de vínculo entre una acción humana y un acontecimiento espacial. La delimitación física del recinto refuerza el carácter de acontecimiento espacial.



7. PUEBLO A ORILLAS DE UN BRAZO DEL RÍO NÍGER, EN MALÍ

"Lugares, recorridos y zonas son los elementos que constituyen el espacio existencial. Al igual que otras formas simbólicas, están determinados por una interacción entre el hombre y su entorno. Los elementos del espacio existencial se manifiestan en diferentes niveles ambientales. El nivel más comprensivo que nos interesa es el paisaje; luego viene la dimensión urbana de los asentamientos humanos, y por último los edificios aislados y partes de estos"



8. CAMPO DE REFUGIADOS EN ALBANIA

Un ejemplo de cómo un espacio urbano, aunque sea temporal, requiere de un orden. La trama ortogonal como instrumento ordenador. A pesar del orden, falta algo para poder calificar a este asentamiento de espacio urbano pleno: falta el "carácter".

ESPACIO Y ARQUITECTURA

9. FAVELAS EN RÍO DE JANEIRO

"...el 'carácter' se define mediante expresiones como 'clausura', 'apertura', 'amplitud', 'limitación', 'oscuridad', 'iluminación', etc., cualidades que dependen de la modelación plástica, de la proporción, del ritmo, de la escala, de las dimensiones, de los materiales y de los colores..."

"... el hombre solo conquista un equilibrio existencial si consigue dar a su lugar un carácter concreto y significativo..."

10. BARRIO DE CHABOLAS EN GUAYAQUIL, ECUADOR

"...no es posible aprehender el significado completo del ambiente si nos limitamos a considerar solo la función de la 'orientación'....'Estar en un lugar' significa algo más que un hecho de localización; implica primordialmente la identificación con el carácter específico de los lugares, de los recorridos y de las zonas en cuestión"



11. VISTA AÉREA DE VENECIA

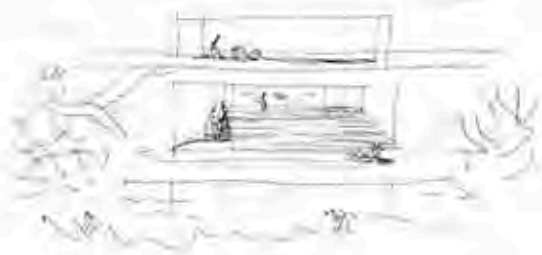
Ejemplo de espacio urbano fuertemente caracterizado.

12. CAJA VACÍA (1958). JORGE OTEIZA

"Mientras el 'espacio existencial' denota una imagen del ambiente, la 'arquitectura' contiene las 'formas' concretas que determinan esta imagen o resultan de ella. Así, la arquitectura puede definirse como una 'concreción' del espacio existencial"

"Este es el verdadero objetivo de la arquitectura: contribuir a hacer significativa la existencia humana; todas las demás funciones, como la atención de necesidades meramente físicas, pueden satisfacerse sin arquitectura"





PROYECTO EN ALCUDIA, MALLORCA. A. DE LA SOTA, 1984

"Según su biología, el hombre tiende a poseer su propio territorio.

Según la climatología, si es propicia, le bastaría con marcas sobre el territorio. El rugido del león, el pis del zorro.

Según su intimidad, su característica, exige la ocultación de su actividad o descanso.

Si el hombre se encierra en su propia casa consigue todo, pero pierde naturaleza. Busca entonces la manera de aprehenderla, si no toda, en parte. Ya apareció el patio.

Desde Pompeya hasta Mies, en España no se diga, aparece el patio: interior si la casa da para tanto y adyacente, contiguo, hecho con tapias, si no llegamos a tanto.

Es un hecho tan notorio el de poseer notoriamente naturaleza que no existe nada tan ligado al paisaje como la tapia campesina. Kilómetros de tapias han pasado a los mejores lienzos.

Se intenta una urbanización con más tapias. Dentro de ella la vida íntima, cubriendo el espacio por ellas determinado con parras, enredaderas, toldos.

Viviremos en toda la pequeña parcela que así hemos convertido en la más grande casa.

Viviremos emparrados. ¿Quién no recuerda las viviendas de peones camineros o de guarda-agujas de los ferrocarriles?

Hacemos a la vivienda un periscopio, terraza con sombra, para ver lejos el mar y el monte. Se añade una piscina pequeña propia y de agua de mar.

Se prefabrica toda la construcción y se lleva hecha desde la fábrica a donde sea, en este caso a Mallorca. Paneles de chapa, forjados de chapa, labiques de chapa, instalaciones hechas en taller, pavimentos prefabricados de grandes dimensiones, todo de fácil montaje. Se ahorra tiempo, se consigue calidad y obliga a formas tal vez lejos de la Arquitectura.

Ver el mar desde todas las casas; tener vida íntima en todas ellas. Se pensó en una casa abierta, convirtiendo la parcela, el jardín, en auténtica casa, debajo de buganvillas, enredaderas... Sobre ellas, el mirador-solárium."

ARQUITECTURA Y ÉPOCA

1.3.1. MODERNIDAD Y CONCEPCIÓN ESPACIAL

"Yo no distingo en la naturaleza más que cuerpos luminosos y cuerpos oscuros, planos que avanzan y planos que se alejan, relieves y concavidades. Mi ojo no percibe nunca líneas ni detalles, ni se me ocurre contar los pelos de la barba del transeúnte o la botonadura de su abrigo. Esas minucias no distraen mi atención. Y mi pincel no debe ver más ni mejor que yo".
Francisco de Goya, *Discurso a la Academia*.

En esta clase y en las que siguen, centraremos nuestra atención en la sucesión cronológica de acontecimientos que derivaron en lo que ha sido el objeto de nuestra atención a lo largo del curso: la **ARQUITECTURA MODERNA**. Si con la clase titulada "Espacio y Arquitectura", dimos por concluido el programa de la asignatura en lo concerniente a su contenido teórico, abordamos en este tercer bloque la parte que con más propiedad podríamos denominar como Historia de la Arquitectura.

Comenzamos haciendo una consideración acerca de la ambigüedad del término "arquitectura moderna", ya que podemos detectar rasgos característicos de lo que denominamos como moderno en manifestaciones artísticas de muy diversas épocas.

Así, repasando las secciones de estructuras medievales tales como la **Catedral de Reims** o la **Sainte-Chapelle** de París, recordamos la voluntad de desmaterialización y apertura del espacio propias de la arquitectura gótica, cualidades estas que podemos significar como características de la modernidad. El calificativo "moderno", correspondiendo antes a una categoría o cualidad de una manifestación artística que designando una determinada época, adquiere así un significado más completo y preciso.

Siguiendo a Norberg-Schulz (capítulo X: La Ilustración), situamos los antecedentes inmediatos de lo que históricamente denominamos "moderno" en la crisis de los grandes sistemas barrocos -el modelo francés de Estado absolutista y la autoridad espiritual de la Iglesia Católica romana-, que tiene lugar a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. El avance científico e industrial incentiva una nueva fe fundamentada en conceptos tales como el Progreso y la Razón. Los síntomas de la crisis del mundo antiguo, en lo que se refiere a la arquitectura, se reflejan en la pérdida de identidad de los viejos asentamientos urbanos contenidos en recintos amurallados; la aparición de nuevos lemas edificatorios, y el uso arbitrario de formas arquitectónicas derivadas de los viejos estilos de épocas pasadas.





La nueva concepción del paisajismo (planta de **Regent's Park**, en Londres, obra de John Nash de 1812), y la demolición de las murallas que acometen muchas ciudades europeas (proyecto de Ludwig Forster para el **Ring de Viena**, de 1858), ilustran el primero de los síntomas de la crisis. El proyecto de Tony Garnier para una **Ciudad Industrial** (1901), es un buen ejemplo de la nueva concepción de los asentamientos urbanos, consecuencia de la Revolución Industrial. Citamos el modelo de **Ciudad Lineal**, ideado por Arturo Soria para Madrid (1882), basado en la idea de crecimiento lineal abierto y ordenado.



Como ejemplos de nuevos tipos edilicios, representativos de las posibilidades abiertas por el desarrollo tecnológico, repasamos algunos edificios que ya conocemos: las **Bibliotecas de Sainte-Geneviève y Nacional** en París, de Labrouste; el **Crystal Palace**, de Paxton; la **estación de St. Pancras** de Londres, de Barlow; la **Galería Vittorio Emanuele** de Milán, de Mengoni; la **Galería de Máquinas de la Exposición Universal de París** (1889), de Dutert y Contamin; la Torre Eiffel, y el viaducto de la línea Rodez-Albi, de Bodin.



La **Maison du Peuple** (Bruselas, 1896-99), de Victor Horta, supone un ejemplo pionero de adecuación del lenguaje formal de la arquitectura al nuevo espíritu de la época, mientras que la profusión decorativa de la Biblioteca Nacional de París, o el proyecto de decoración del Crystal Palace, denotan la confusión de estilos a la que se refiere Norberg-Schulz como la característica más significativa del siglo XIX: uso arbitrario de formas y estilos del pasado, enmascarando el nuevo lenguaje arquitectónico ya latente en las nuevas técnicas constructivas.

La pérdida de identidad consecuencia de la crisis de los valores representativos del mundo antiguo da lugar a esta confusión estilística, que no se resolverá hasta que la nueva época no defina unas señas de identidad propias, un nuevo lenguaje o estilo con el que la sociedad pueda identificarse.

Lecturas complementarias:

Del libro Arquitectura occidental de Christian Norberg-Schulz:

IX. La arquitectura barroca: Introducción + Significado y arquitectura.

X. La Ilustración: Introducción + Paisaje y asentamiento + El edificio + Articulación.

1. Francisco de Goya, *Porro semihundido*, 1820-1823, detalle
2. *Sainte-Chapelle*, París, siglo XIII d.C.
3. 4. Ludwig Forster, *Proyecto para el Ring de Viena*, 1858
5. Tony Garnier, *Ciudad Industrial*, 1901
6. Paul Bodin, *Viaducto en Tam*, 1902
7. Victor Horta, *Maison du Peuple*, 1896-1899

ARQUITECTURA Y ÉPOCA

1.3.2. LA ILUSTRACIÓN Y LOS NUEVOS TIPOS EDIFICATORIOS

Completamos el repaso de algunos de los nuevos tipos edificatorios que caracterizan al siglo XIX, insistiendo en la importancia del **Crystal Palace** como edificio representativo de las posibilidades abiertas por el desarrollo tecnológico, así como de alguna de las características identificativas de lo que venimos en llamar moderno: la apertura del espacio y la transparencia (en lo concerniente a la concepción espacial), o la prefabricación y seriación de elementos (en lo tocante a la construcción).

Además, es el primer gran edificio de su época que no hace uso de estilos del pasado. Recordamos el precedente a menor escala del **invernadero de Chatsworth**, del propio Paxton, ejemplo de formalización derivada del conocimiento empírico del mundo vegetal.

Otro de los tipos edificatorios que surgen como consecuencia de los nuevos sistemas de producción es el edificio de oficinas, concebido como estructura ortogonal susceptible de disposición horizontal o vertical. El **First Leiter Building** de Chicago (1879) constituye un ejemplo significativo, en el que se hace uso del esqueleto estructural de acero y la fachada acristalada. Su autor, **William Le Baron Jenney** (1832-1907), puede ser considerado un antecesor directo de los constructores de rascacielos norteamericanos.

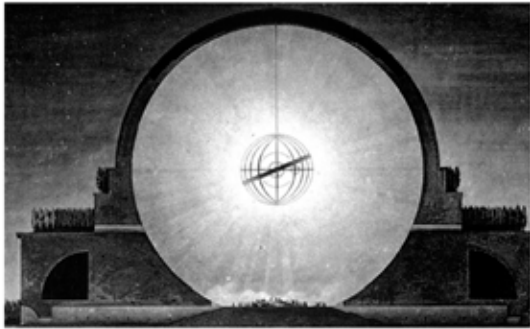
Antes de continuar con este recorrido por los nuevos tipos edificatorios del siglo XIX, abrimos un paréntesis para fijar nuestra atención en los arquitectos revolucionarios franceses **Claude-Nicolas Ledoux** (1736-1806) y **Etienne-Louis Boullée** (1728-1799).

Del primero, vemos su proyecto para un **teatro en Besançon** (1779), ejemplo de tipo edilicio que da respuesta a una nueva demanda de la sociedad, y en el que ya se observa un cierto despojamiento ornamental que anuncia una relativa transformación estilística.

El proyecto para la **Salina de Chaux** (1774) constituye el primer ejemplo de ciudad industrial de su época. Construida solo parcialmente, algunos de sus edificios más visionarios son la Casa de los leñadores, o la de los guardias agrícolas, en los que se recurre a formas geométricas simples (el tronco de pirámide o la esfera), y se elude cualquier referencia estilística al pasado.

Las mismas características podemos observar en los proyectos para una **Biblioteca Nacional**, un **Cenotafio Cónico**, o el **Cenotafio para Isaac Newton** (1784), de Boullée. La esfera, representativa del orden cósmico, es la forma elegida por el mismo autor para su **Templo a la Razón**, tema significativo del nuevo sistema de valores derivado de la crisis del mundo antiguo y del advenimiento de la modernidad.





Tras este paréntesis sobre la arquitectura del Siglo de las Luces, concentramos nuestra atención en Viena: vemos una de las **estaciones del metro en la Karlsplatz** (1894-97), de **Otto Wagner** (1841-1918); el **edificio para la Caja Postal** (1903-06), del mismo autor, y el edificio **sede de la Secession** (1898), de **Joseph Olbrich** (1867-1908). A finales del siglo XIX, el movimiento artístico denominado Secession lleva a cabo un intento de renovación del estilo (simultáneo al conocido como Art Nouveau en Francia, Modernismo en España o Jugendstil en Alemania), buscando una cierta humanización y adecuación de las nuevas técnicas a la escala doméstica, arquitectónica.

Para Norberg-Schulz, existe en esta arquitectura un componente "orgánico" rastreable en las obras de **Louis Sullivan** (1856-1924), y por extensión en las de su discípulo, **Frank Lloyd Wright**. De este último, vemos la **Robbie House** (1909), en Chicago, ejemplo ilustrativo de conjugación perfecta del espacio abierto y dinámico con los valores de identidad personal y espacio existencial exigibles a la arquitectura doméstica, así como de una de las novedades tipológicas aportadas por la concepción moderna de la arquitectura: la vivienda unifamiliar.

Por último, si en las variantes regionales del Art Nouveau antes citadas rastreamos los orígenes de la moderna arquitectura orgánica, volvemos a Viena para encontrar un antecedente directo de la corriente abstracta, tan importante para la arquitectura de nuestro tiempo: el **edificio "Goldman&Salatsch" en la Michaelerplatz** (1910), de **Adolf Loos** (1870-1933). Su desornamentación supone toda una declaración de principios, de renuncia explícita al lenguaje arquitectónico heredado de un pasado que se considera caduco.

Lecturas complementarias:

Del libro Arquitectura occidental de Christian Norberg-Schulz:

X. La Ilustración: Chaux + El Palacio de Cristal + Guaranty Building + Robie House + La concepción espacial y su evolución histórica + Significado y arquitectura.

1. Joseph Paxton, *Crystal Palace*, 1851
2. William Le Baron Jenney, *First Leiter Building*, 1879
3. Claude-Nicolas Ledoux, *Teatro en Besançon*, 1779
4. Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio para Isaac Newton*, 1784
5. Otto Wagner, *Estación de metro en la Karlsplatz*, 1894-1897
6. Frank Lloyd Wright, *Casa Robbie*, 1909
7. Adolf Loos, *Edificio 'Goldman and Salatsch'*, 1910

ARQUITECTURA Y ÉPOCA

1.3.3. MODERNIDAD Y CRISIS DEL LENGUAJE

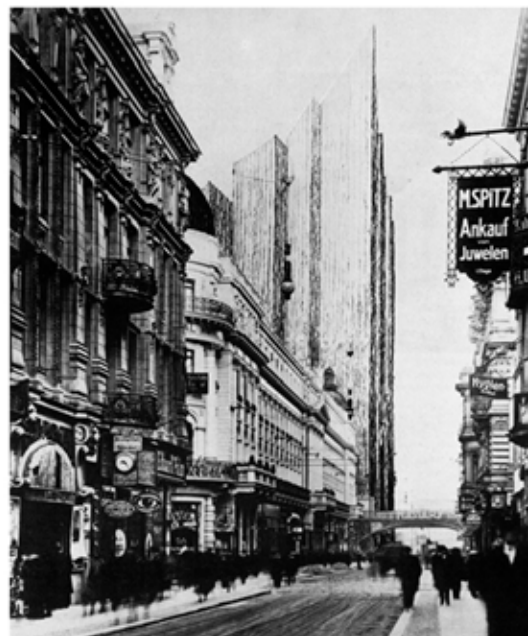
Continuamos atendiendo a los movimientos arquitectónicos que se desarrollan en la Europa de la encrucijada del siglo XIX al XX, y que en Viena se muestran en toda su magnitud. La figura de **Otto Wagner** como máximo representante de la Secesión vienesa se contrapone a la de **Adolf Loos**. La búsqueda de un nuevo lenguaje acorde con los nuevos tiempos, sin renunciar a los valores expresivos de la forma (Wagner), frente al laconismo esencialista y abstracto (Loos).

En sintonía con la Secesión vienesa, el Modernismo catalán tiene uno de sus máximos exponentes en la figura de **Antoni Gaudí** (1852-1926), cuya **Casa Milá** (construida entre 1906 y 1910, y también conocida como La Pedrera) constituye un buen ejemplo de cómo todos estos movimientos renovadores del lenguaje arquitectónico (Art Nouveau, Secesión, Jugendstil, Modernismo....) anuncian y prefiguran ya la corriente "**orgánica**", que en la arquitectura del siglo XX alcanzará momentos de esplendor en la producción de Wright, Scharoun, Aalto, etc.

Por el contrario, el despojamiento estilístico y la renuncia formal que Loos postula con sus obras y escritos ("**Ornamento y delito**", de 1908, o el edificio de la Michaelerplatz de 1910), constituye un claro anticipo del rigorismo abstracto característico de la corriente que Norberg-Schulz denomina **Funcionalismo**, y que domina el panorama arquitectónico en Europa durante el periodo de entreguerras.

Repasamos algunos hitos significativos de la producción arquitectónica de los dos máximos representantes de la arquitectura de esta época: **Ludwig Mies van der Rohe** y **Le Corbusier**, insistiendo en la importancia de la investigación tipológica llevada a cabo por el primero a lo largo de la década de los años 20 (rascacielos de vidrio y acero, edificio de oficinas en hormigón y vidrio, o viviendas unifamiliares de ladrillo u hormigón-estas últimas de clara influencia wrightiana-), y que culmina con dos de las obras que mejor caracterizan esa época: el **Pabellón alemán de la Exposición Universal de Barcelona de 1929**, y la **Casa Tugendhat en Brno**, de 1930).

El encuentro de ambas figuras en la construcción (sobre planeamiento a cargo de Mies) del **Weissenhofsiedlung de Stuttgart** (1926-27), en el que Le Corbusier construyó dos viviendas, nos lleva a repasar las aportaciones más significativas de este artista y arquitecto durante este periodo: la **Casa Dom-inó**, de 1914, que ya contiene el principio de planta libre; la **Ville Savoie**, que tan bien ilustra sus "**Cinco puntos para una nueva arquitectura**"; la **Casa Citrohan**, los **Inmuebles-villa**, o los proyectos de escala urbana, como la **Ciudad para tres millones de habitantes**, el **Plan Voisin** o el **Proyecto de una Ciudad lineal industrial**.





Insistimos en el hecho de que los principios en los que se fundamenta esta nueva arquitectura, recogen la herencia de aquellos conceptos ya anunciados por las obras que mejor expresaron el espíritu de una nueva época, consecuencia de la crisis de valores que caracteriza el declive del período barroco: las grandes obras de la ingeniería decimonónica, como el **Crystal Palace**, hacen uso del esqueleto estructural y la planta libre, prescinden de la retórica ornamental, y buscan y consiguen la continuidad espacial -destrucción de la caja cerrada- haciendo uso de los nuevos materiales y sistemas constructivos que el desarrollo industrial pone a su alcance.

Por último, revisamos la figura de **Alvar Aalto**, recordando una de sus obras más significativas de esta época: la **Villa Mairea**, de 1938. Esta obra sintetiza ejemplarmente las dos corrientes que polarizan el debate arquitectónico del siglo XX -orgánica y abstracta-, al hacer un uso simultáneo de la "gramática" formal propia del funcionalismo, y utilizando materiales texturados y naturales, como la madera, en perfecta continuidad y sintonía con el medio natural circundante. No obstante, una cierta homogeneidad estilística, consecuencia en parte de la concordancia de objetivos de sus principales representantes, caracteriza el período de entreguerras, por lo que la arquitectura orgánica no producirá sus obras más significativas hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

1. Antoni Gaudí, *Casa Milá*, 1906-1910
2. Mies van der Rohe, *Rascacielos en la Friedrichstrasse*, años 20
3. Mies van der Rohe, *Casa Tugendhat*, 1930
4. Le Corbusier, *Ville Savoie*, 1929
5. Alvar Aalto, *Villa Mairea*, 1938

ARQUITECTURA Y ÉPOCA

1.3.4. LA ACTIVIDAD DE LOS MAESTROS TRAS LA II GUERRA

Finalizamos este tema repasando algunas de las obras de **Mies van der Rohe** y de **Le Corbusier** tras la Segunda Guerra Mundial, y constatando cómo la investigación tipológica que ambos desarrollan durante las décadas precedentes (años 20 y 30), cristaliza en obras de plena madurez.

La **Casa Farnsworth** (Plano, Illinois, 1945-50), o el **edificio Seagram** (Nueva York, 1954-58), son buenos ejemplos de la depuración del lenguaje "miesiano", que alcanza su punto culminante en la **Galería Nacional** (Berlín, 1964-68).

A propósito de este edificio, recordamos el comentario de Jean Prouvé acerca de la irracionalidad de la técnica constructiva empleada (comentario hecho, no obstante, con profunda admiración y sin ánimo de crítica), y la cierta paradoja existente en el hecho de que esta arquitectura sea, con frecuencia, denominada racionalista.

La **Unidad de Habitación** (Marsella, 1947-52), o el proyecto urbano para la ciudad de **Chandigarh** (1952-65), así como los edificios públicos representativos del poder político de esta ciudad de nueva creación, son muestras significativas de la producción "corbuseriana" de este período, en las que el arquitecto sigue aplicando sus ideas de liberación de espacio, construcción sobre "pilotis", optimización del uso de la cubierta con servicios comunitarios, seriación e industrialización del proceso constructivo, etc.

Finalizamos la clase recordando la madurez alcanzada por la arquitectura de la corriente "orgánica" durante los años que siguen a la Guerra, caracterizados, en Europa, por la pérdida de la fe en el progreso propia del amplio período histórico que conocemos como Ilustración, y en el que esta modernidad que venimos estudiando hunde sus raíces. El edificio de la **Filarmónica de Berlín** (1956-63), de **Hans Scharoun**, constituye un ejemplo excelso de esa arquitectura moderna que no renuncia a la profusión expresiva de las formas y las texturas.

Con la fotografía que nos muestra a Mies y Scharoun juntos en el acto de inauguración de la Galería Nacional de Berlín personificando las corrientes orgánica y abstracta de la arquitectura moderna, la lectura de una entrevista de Christian Norberg-Schulz a Mies en 1958, y la proyección del documental titulado "Teatro total: Gropius-Piscator", concluimos este tercer bloque temático, así como el curso.





Lecturas complementarias:

"Christian Norberg-Schulz: una conversación con Mies van der Rohe" (publicado originalmente en Baukunst und Werkform, noviembre de 1958. Traducción al español en el libro de Fritz Neumeyer "Mies van der Rohe. La palabra sin artificio - reflexiones sobre arquitectura 1922/1968-". El Croquis Editorial).

1. Mies van der Rohe, Edificio Seagram, 1954-1958
2. Mies van der Rohe, Nueva Galería Nacional, 1964-1968
3. Le Corbusier, Unidad de Habitación de Marsella. Cubierta
4. Le Corbusier, Edificio de la Secretaría, Chandigarh, 1951-1958
5. Hans Scharoun, Filarmónica de Berlín, 1960-1963. Interior
6. Mies y Scharoun, Inauguración de la Nueva Galería Nacional, 1968

TEXTOS RECOMENDADOS

NORBERG-SCHULZ, Christian, "Arquitectura occidental". Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

- I. La arquitectura egipcia: Introducción + Paisaje y asentamiento.
- II. La arquitectura griega: Introducción + Paisaje y asentamiento.
- III. La arquitectura romana: Introducción + Paisaje y asentamiento.
- V. La arquitectura románica: El edificio + Articulación + La concepción espacial y su evolución histórica + Significado y arquitectura.
- VI. La arquitectura gótica: Introducción + El edificio + Articulación + La concepción del espacio y su evolución histórica + Significado y arquitectura.
- IX. La arquitectura barroca: Introducción + Significado y arquitectura.
- X. La Ilustración: Introducción + Paisaje y asentamiento + El edificio + Articulación.
- X. La Ilustración: Chaux + El Palacio de Cristal + Guaranty Building + Robie House + La concepción espacial y su evolución histórica + Significado y arquitectura.
- XI. El Funcionalismo: Introducción + Paisaje y asentamiento.
- XI. El Funcionalismo: La concepción del espacio y su evolución histórica + Significado y arquitectura.
- XI. El Funcionalismo: El edificio + Articulación + Casa Tugendhat + Barrio de Weissenhof.
- XI. El Funcionalismo: Villa Savoie.
- XII. El Pluralismo: Paisaje y asentamiento.
- XII. El Pluralismo: La concepción del espacio y su evolución histórica + Significado y arquitectura.
- XII. El Pluralismo: Introducción + El edificio + Edificio de la Filarmónica de Berlín.
- 'Significado, arquitectura e historia' (página 223 y siguientes).

De "Christian Norberg-Schulz: una conversación con Mies van der Rohe" (publicado originalmente en *Baukunst und Werkform*, noviembre de 1958. Traducción al español en el libro de Fritz Neumeyer "Mies van der Rohe. La palabra sin artificio -reflexiones sobre arquitectura 1922/1968-". Madrid: El Croquis Editorial, 1995).

ZABALBEASCOA, Anaxu y JUNCOS CASTILLO, Raúl, "Vidas construidas". Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CURSO 2005-2006 | 2012-2013

TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA II

Luis Tejedor Fernández

CAPÍTULO 2.1. MODERNIDAD Y ARQUITECTURA MODERNA

- 2.1.1. Caracterización de la modernidad
- 2.1.2. Genealogía de la modernidad
- 2.1.3. La búsqueda de la forma moderna
- 2.1.4. Antecedentes ideológicos de la modernidad

CAPÍTULO 2.2. LA TRADICIÓN MODERNA. ORÍGENES Y DESARROLLO

- 2.2.1. La arquitectura en EEUU a finales del siglo XIX
- 2.2.2. El 'Art Nouveau'. La encrucijada del cambio de siglo
- 2.2.3. La tradición racionalista y el hormigón armado
- 2.2.4. El 'Deutsche Werkbund'. La conquista de la forma típica

CAPÍTULO 2.3. LOS ACONTECIMIENTOS CIVILIZATORIOS Y LA ARQUITECTURA

- 2.3.1. La modernidad 'tranquila' de Erik Gunnar Asplund
- 2.3.2. La radicalización del racionalismo tras la I Guerra Mundial
- 2.3.3. Vanguardia artística y consolidación formal
- 2.3.4. La arquitectura de nuestro tiempo + Epílogo: algunas conclusiones en torno a la arquitectura, el conocimiento, la técnica y la emoción

Prólogo a las asignaturas Teoría e Historia de la Arquitectura I y II. Páginas 9-11.

MODERNIDAD Y ARQUITECTURA MODERNA

2.1.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MODERNIDAD

"Yo no distingo en la naturaleza más que cuerpos luminosos y cuerpos oscuros, planos que avanzan y planos que se alejan, relieves y concavidades. Mi ojo no percibe nunca líneas ni detalles, ni se me ocurre contar los pelos de la barba del transeúnte o la botonadura de su abrigo. Esas minucias no distraen mi atención. Y mi pincel no debe ver más ni mejor que yo"
Francisco de Goya, *Discurso a la Academia*.



1. Diego Velázquez, *Las meninas*, 1657

2. Guarino Guarini, *Iglesia de San Lorenzo en Turín*, 1668-1687

Comenzamos el curso constatando el hecho evidente de que la 'modernidad', como concepto, es anterior a la aparición de la arquitectura que habitualmente reconocemos como 'moderna' (aquella cuyos principios constitutivos se consolidan durante el período de entreguerras, y cuyo desarrollo alcanza hasta nuestros días). Si esto es así, podemos identificar rasgos modernos en arquitecturas de cualquier época, por lo que cabría entender la modernidad como categoría suprahistórica, y lo moderno como adjetivo que califica antes que como término que designa un determinado intervalo histórico. Pretendemos identificar aquellos 'rasgos caracterizadores' de la modernidad en arquitectura que nos permitan determinar su 'genealogía' para, así, poder acercarnos con criterio sólido a la arquitectura de nuestro tiempo.

En esta primera clase nos aproximamos al Barroco como culminación y síntesis de la cultura humanística (según la secuencia histórica cuyos antecedentes cronológicos se hallarían en el Renacimiento y el Manierismo). Dos obras nos sirven como muestra del esplendor alcanzado por el arte barroco: "Las meninas" de Diego Velázquez (1657?), y la iglesia de San Lorenzo en Turín (1668-1687) obra de Guarino Guarini.

La primera es fiel expresión del ambiente en una corte europea (autoridad política de la monarquía absoluta). La segunda muestra el dinamismo y la riqueza espacial de un ámbito destinado al culto religioso (autoridad moral de la Iglesia católica). La crisis de estos grandes sistemas barrocos, a mediados del siglo XVIII, tendrá como consecuencia un cambio profundo que afectará a todos los campos de la actividad humana, incluidos el arte y la arquitectura. Los proyectos de la época muestran la **voluntad de abstracción** partiendo todavía del uso del lenguaje clásico (Teatro de Besançon, de Ledoux), o la abierta búsqueda de un nuevo lenguaje (Cenotafio de Newton, de Boullée). En ambos casos, la **'fe en el Progreso y la Razón'** se vislumbra como idea que ha de impulsar el cambio hacia una nueva arquitectura.

Si el agotamiento del Barroco nos sitúa ante un posible inicio histórico de la arquitectura moderna, no es menos cierto que podemos remontarnos siglos atrás para encontrar intenciones modernas en el afán con el que los constructores medievales acometieron su particular conquista del espacio en dura pugna contra la fuerza de la gravedad.

La evolución constructiva desde los sistemas murarios hacia el esqueleto estructural (recordemos las iglesias mozárabes), o la extrema desmaterialización de la arquitectura gótica, ilustran un rasgo caracterizador de lo moderno que se plasmará siglos después, de forma explícita, en el contraproyecto de Hans Schmidt para una torre-depósito de agua en Basilea (construcción x peso = monumentalidad; construcción / peso = técnica): la **voluntad de optimización espacial**, la primacía del espacio frente a la masa construida, su conquista **merced a la técnica**.

El Crystal Palace constituiría un ejemplo claro de conquista del ideal espacial del gótico con los recursos materiales de los que los constructores góticos no dispusieron; iguala, por tanto, 'deseo' con 'posibilidad'. La **racionalización del proceso constructivo**, propiciada por el avance de la industria, constituiría otro rasgo definidor de lo moderno. Rasgo que podemos encontrar ya en los constructores de la Antigua Roma, en su **sistematización de los tipos** (las termas, p.ej.), y que se prolonga y alcanza hasta la producción de arquitectos plenamente modernos, como Mies van der Rohe.

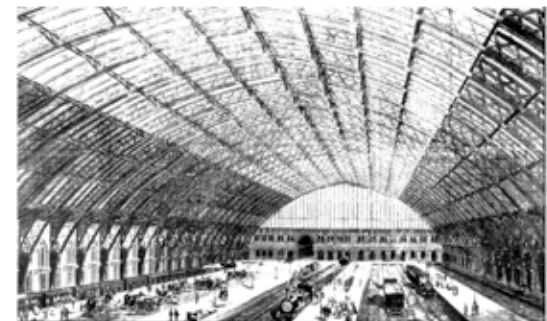
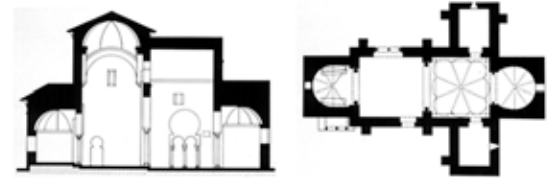
Una consecuencia de esta racionalización del proceso constructivo sería la escisión que se produce entre arquitectura e ingeniería a partir de la Revolución Industrial (siglo XIX).

Si la ingeniería se arma con unos medios sin precedentes para resolver los problemas que se plantea, la arquitectura pierde sus referentes formales, heredados del clasicismo, ante la magnitud del cambio al que ha de hacer frente. La búsqueda de un lenguaje o 'estilo' propio de la nueva época estará en el origen de los movimientos renovadores del mismo (Wagner), o de renuncia al anterior (Loos), que protagonizarán el tránsito del siglo XIX al XX.

La 'fe en el Progreso y la Razón', a la que nos referíamos como motor de la transformación suscitada por la crisis del mundo clásico, irá decayendo hasta la gran convulsión civilizatoria que supuso la II Guerra Mundial.

La respuesta de la arquitectura, como ámbito del conocimiento creativo, ante este aparente final de la civilización será de redefinición, de regeneración a partir de la recuperación de la esencia de nuestra cultura: las Case Study Houses, sintetizadoras de la mejor tradición cultural de la arquitectura europea y del pragmatismo norteamericano, o el organicismo que recupera para la arquitectura la expresividad artística del lenguaje, son buenos ejemplos de las posibilidades exploradas por la arquitectura de la posguerra.

La frecuente identificación entre arquitectura moderna y racionalismo resulta, según lo dicho, más que problemática (pensemos en los orígenes expresionistas de una arquitectura formalmente tan contenida como la del Mies 'americano', o la





'irracionalidad' de su proyecto para la Galería Nacional de Berlín...). No parece que la cualidad racional sirva por sí sola para caracterizar la modernidad en arquitectura.

Con la imagen de una de las pinturas negras más enigmáticas de Goya (el 'perro semihundido', de 1820), y la lectura de la cita con la que se ha encabezado este resumen, auténtico manifiesto en pro de la **abstracción artística** y, por añadidura, de la **modernidad creativa**, concluyó esta primera clase.

Lecturas complementarias:

Del libro "Historia de la arquitectura (antología crítica)", de Luciano Patetta. [Celeste ediciones. Páginas 324 y 407]

- Hannes Meyer: "Significado político de la 'Arquitectura de la Revolución'"
- Eugène Viollet-le-Duc: "Por un uso 'sincero' del hierro en las construcciones"
- Henri de Parville: "La Exposición de París. El entusiasmo por la Galerie des Machines"

1. 2. Santiago de Peñalba, León, siglo X d.C.
3. Sainte-Chapelle, París, siglo XIII d.C. Contraproyecto Hans Schmidt, Torre-depósito de agua, 1925
4. Estación ferroviaria de St Pancras, Londres
5. Charles y Ray Eames, Case Study House 8, 1949
6. L. Mies van der Rohe, Nueva Galería Nacional, 1964-1968
7. Alrededores de la Filarmónica de Berlín en 1964

MODERNIDAD Y ARQUITECTURA MODERNA

2.1.2. GENEALOGÍA DE LA MODERNIDAD

"...la arquitectura clásica, Grecia y Roma, está siempre vigilante para cuando hay que poner orden. ¿Qué el Románico es luego Gótico y ya no cabe más?, un Renacimiento; ¿qué este mismo que fue freno llega a su Barroco?, otro Neoclásico; ¿Qué una arquitectura moderna y lógica?, un Posmoderno...Si así podía y pudo ser ya no lo será nunca más. Y habrá Bibliotecas Nacionales sin columnas y Capitolios y Sedes de Gobierno y Palacios de Congresos, sin columnas, ni pilastras, ni frontones enteros, rotos o curvos, ¡que alivio!..."
Alejandro de la Sota, *Recuerdos y experiencias*.

Tras la identificación de los rasgos básicos caracterizadores de la modernidad realizada en la clase anterior, acometemos una revisión intencionadamente acelerada de la historia de la arquitectura occidental, que habrá de mostrarnos la 'genealogía' de la arquitectura que habitualmente denominamos 'moderna'.

Comenzando por la arquitectura del antiguo Egipto, observamos como en el **templo de Amenofis III**, en Luxor (1450-1430 a.C.), hallamos recursos compositivos tales como el orden ortogonal o la organización axial de los volúmenes, a los que la arquitectura recurrirá de manera continuada a lo largo de los siglos.

En la Grecia clásica asistimos a la conquista de la perfección plástica del más bello templo dórico (**Partenón** ateniense, 460-430 a.C.) mediante la pertinaz y paciente repetición del 'tipo', o a la importante variación que supone la composición de planta central en el **'Tholos'** consagrado a Atenea en Delfos (350 a.C.). Dando un importante salto en el tiempo, comprobamos la aplicación directa del 'tipo' que esta obra representa en otra muy posterior: el **Templo de San Pietro in Montorio**, de Bramante (1502 d.C.)

El **Panteón** de Roma (siglo I d.C.), templo consagrado a todos los dioses, constituye la representación espacial y arquitectónica del orden cósmico mediante la cúpula, valiéndose de la extraordinaria competencia constructiva propia de esta civilización. El traslado de la capital del Imperio Romano a Bizancio (llevada a cabo por el emperador Constantino en el 330 d.C.) propiciará una síntesis artística entre Oriente y Occidente del que la basílica de **Santa Sofía** (consagrada en el 537 d.C.) constituye un brillante ejemplo. Su composición aglutina recursos compositivos variados, como axialidad y centralidad (otra vez la cúpula como tema recurrente)





Si siguiendo nuestro recorrido asistimos, durante la Edad Media, a la ya conocida evolución desde la arquitectura que en sí constituye una auténtica expresión de la gravedad (Románico, representado por la **Catedral de Santiago de Compostela**, siglo XI-XII), a aquella otra que la desafía reduciendo al mínimo el componente material, primando el espacio cualificado por la luz (Gótico -siglo XIII-: **Sainte-Chapelle** en París y **catedrales de Amiens y Reims**).

La arquitectura del Renacimiento constituye un punto de inflexión con respecto a la tradición constructiva (y artística) de la Edad Media. Los constructores de la época vuelven su mirada a la Antigüedad Clásica grecolatina. Las iglesias de Filippo Brunelleschi en Florencia (**San Lorenzo**, de 1421, o **Santo Spirito**, de mediados del siglo XV) constituyen sendas interpretaciones del antiguo esquema basilical romano. Ya vimos como Bramante hacía lo propio con el tipo de templo griego de planta circular.

El equilibrio clásico que el Renacimiento persigue -y alcanza-, sufre una importante crisis reflejada por el Manierismo. La tensa y trágica expresividad de las obras de Miguel Ángel (las Tumbas de los Medici en la Sacristía Nueva de San Lorenzo, o la escalera de la Biblioteca Laurenziana, en Florencia) muestran la desconfianza en el orden universal que la cultura clásica proclama. Igual ocurre con la heterodoxa utilización del lenguaje clásico de las obras de Andrea Palladio (San **Giorgio Maggiore**, en Venecia).

La arquitectura barroca supone una brillante síntesis superadora de cualquier atisbo de desconfianza en los principios constitutivos de la cultura humanística. Sin renunciar al equilibrio clásico, incluye un componente dinámico en su concepción espacial cuya influencia alcanza hasta la arquitectura de nuestros días. Desde el 'centro' ideológico y artístico de la ciudad de Roma (**Plaza de San Pedro** -1657-1667-, de Gian Lorenzo Bernini), la arquitectura barroca irradia su esplendor a la periferia italiana (**iglesia de San Lorenzo**, en Turín, de Guarino Guarini; **iglesia de Santa María della Salute**, en Venecia -1631-1681-, de Baldassare Longhena).

La profunda crisis que, a mediados del siglo XVIII, socava la confianza de la sociedad europea en los grandes sistemas en los que se fundamenta la civilización (la monarquía absoluta en el orden político, la iglesia católica en el espiritual), tendrá las consecuencias arquitectónicas que ya conocemos (Neoclasicismo, arquitectos 'revolucionarios' franceses, confusión estilística durante el siglo XIX...).

1. *Templo de Amenofis III, Luxor, 1450-1430 a.C.*
2. *Partenón, Atenas, 460-430 a.C.*
3. *Panteón, Roma, siglo I d.C.*
4. *Catedral de Reims, siglo XIII d.C.*
5. *Filippo Brunelleschi, Basilica del Santo Spirito, siglo XV d.C.*
6. *Miguel Ángel, Escalera de la biblioteca laurenciana*
7. *Francesco Borromini, Iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane, 1638-1641*

Vista así la historia, podemos comprender que la eclosión de una 'vanguardia' arquitectónica durante las primeras décadas del siglo XX no es casual. Tampoco es el resultado de una voluntad de ruptura absoluta con el 'pasado' (en general), sino tan solo con un pasado inmediato que no se considera adecuada expresión de la época. De hecho, características tales como la fluidez espacial, el rigor 'tipológico', la racionalización constructiva, la plasticidad..., de las que la vanguardia 'moderna' se vale, resultan ser características esenciales en la Antigüedad clásica, en el Gótico o en el Barroco. Según esto, podemos entender la 'arquitectura moderna' como corriente constitutiva de una 'tradición' que, a partir de ese momento de eclosión revolucionaria que supuso la 'vanguardia', busca -y encuentra- raíces profundas en un rico sustrato cultural.

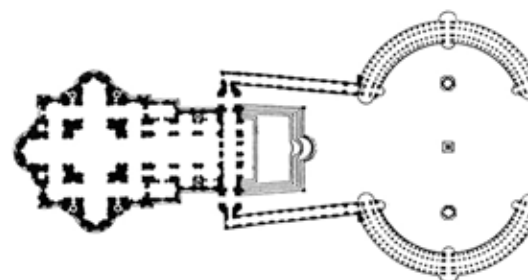
La lectura del ensayo de Carlos Martí titulado "La tradición moderna", y la audición del Intermezzo de la **Suite Op.25** de Arnold Schönberg (1874-1951), seguido del Tempo di Gavotta y la Gigue con las que concluye la **Sexta Partita** BWV 830 de Johann Sebastián Bach (1685-1750), interpretadas por Glenn Gould, ilustran la idea más amplia y completa de modernidad que esta clase ha pretendido transmitir.

Lecturas complementarias:

- Christian Norberg-Schulz: "Arquitectura occidental" (Ed. Gustavo Gili)
- Carlos Martí Arís: "La tradición moderna" (segundo de los diez ensayos contenidos en el libro "Silencios elocuentes". Edicions UPC -Universidad Politécnica de Cataluña-, ETSA Barcelona)

Audición complementaria:

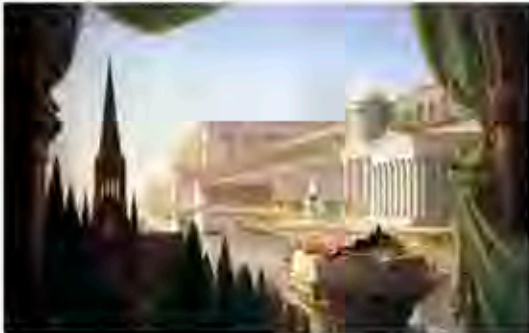
- Glenn Gould, *the alchemist*. (A film by Bruno Monsiegeon. DVD - EMI Classics)



1. Gian Lorenzo Bernini, Plaza de San Pedro. Perspectiva. Planta

MODERNIDAD Y ARQUITECTURA MODERNA

2.1.3. LA BÚSQUEDA DE LA 'FORMA MODERNA'



"Al considerar la arquitectura de los comienzos de una civilización que sucede a otra, es preciso tener en cuenta, por una parte, las tradiciones y, por otra, las nuevas necesidades"
Viollet-le-Duc. *Architecture*.

Si en la clase anterior realizamos un recorrido tan apresurado como 'exhaustivo', a través de la arquitectura producida a lo largo de los siglos por la civilización occidental, centraremos ahora nuestra atención sobre un periodo histórico muy concreto: el que media entre las últimas décadas del siglo XVIII (en torno a la Revolución francesa), y el final del siglo XIX. Nos ocuparemos, por tanto, de la arquitectura y las ideas que constituyen lo que podríamos denominar la antesala de la 'vanguardia moderna'.

Como señala Norberg-Schulz, el agotamiento del arte barroco va aparejado a la crisis de la cultura clásica y al desmoronamiento del antiguo orden jerárquico simbolizado por la monarquía absoluta y la iglesia católica romana. La transformación de la sociedad europea tras la Revolución francesa afectará también a la arquitectura. La pérdida de identidad de las viejas ciudades, la aparición de nuevos tipos edificatorios, y la confusión estilística, que tantas veces hemos señalado como síntomas de la crisis, no son sino consecuencias de la profunda transformación social que se está produciendo en este momento histórico. El humanismo que fundamenta toda la teoría del conocimiento desde el Renacimiento, y que se desarrolla a partir de la valoración del equilibrio representado por la Antigüedad grecorromana, se verá desplazado por el empirismo científico sustentado por la fe en la Razón y el progreso.

La Revolución industrial, consecuente con este nuevo orden, provoca un crecimiento de las ciudades sin precedentes. La burguesía se constituirá en la clase dominante, y buscará en la arquitectura el símbolo de su nueva posición social. Los clientes del arquitecto pasan, por tanto, a ser otros (antes se reducían a la aristocracia y la jerarquía eclesiástica), y la transformación de los sistemas de producción y las infraestructuras demandará soluciones arquitectónicas para tipos edificatorios sin una genealogía que sirva de referente (es el caso de los edificios para oficinas, o las estaciones de ferrocarril). El desarrollo de la Historia y la Arqueología como disciplinas científicas contribuyen a un entendimiento del pasado como sucesión de épocas dotadas de sus propios valores, con manifestaciones artísticas consecuentes con ellos, por lo que el prestigio del clasicismo grecorromano sobre otros estilos del pasado comienza a ser difícilmente sostenible.

1. Thomas Cole, *El sueño del arquitecto*, 1840

2. Gustave Doré, *Sobre Londres en tren*, 1872

El cuadro de **Thomas Cole** titulado **El sueño del arquitecto (de 1840)**, refleja muy bien el estado de la cuestión: todo un repertorio extremadamente variado de formas procedentes del pasado se pone a disposición del arquitecto contemporáneo; con ellas habrá de afrontar la ardua tarea de construir el presente, en tanto no sea capaz de producir un estilo nuevo que represente, con propiedad, el espíritu de la nueva época.

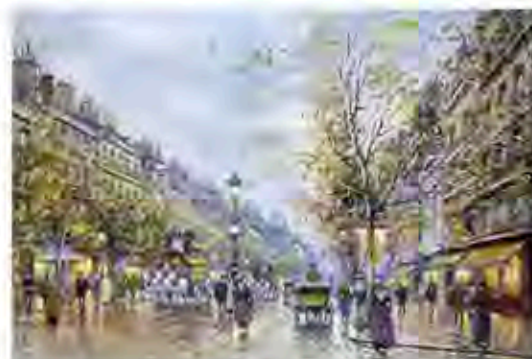
Mientras que los proyectos de **Ledoux** anteriores a la Revolución Francesa (Teatro de Besançon, p.ej.), muestran aun una confianza en los códigos formales del clasicismo reducidos a una abstracción esencialista, como a la espera de acontecimientos, o en el proyecto para el Cenotafio de Newton, **Boullée** se decante por un volumen primario -la esfera-, contenedor de la luz que irradia la Razón, obras como el **Crystal Palace** muestran las enormes posibilidades abiertas por el desarrollo industrial en el terreno de la construcción, al tiempo que ponen de manifiesto la escisión que se está produciendo entre arquitectura e ingeniería: la necesidad de constituirse en referente histórico y cultural actúa sobre la arquitectura como una pesada carga, de la que la ingeniería parece poder prescindir para así desarrollarse sin trabas.

El crecimiento de las ciudades como consecuencia de la industrialización, y la voluntad burguesa de construir una nueva ciudad representativa de su posición social, tendrán como consecuencia operaciones planificadoras tales como las acometidas por el barón **Georges Haussmann** (1809-1891) en París durante la década de 1850. La destrucción del viejo tejido urbano para abrir grandes avenidas que escenifiquen adecuadamente el nuevo poder burgués, tiene como contrapartida la generación de una periferia degradada, habitada por la cada vez más numerosa clase obrera.

Edificios eclécticos como la **Ópera de París** (1861), de **Charles Garnier** (1825-1898), son representativos tanto de la transformación de la ciudad como de la actitud arquitectónica que busca en el pasado los valores que el presente aún no alcanza a proporcionar. Los grabados de **Gustave Doré** (1832-1883), denuncian el altísimo precio que el nuevo orden social, basado en la producción industrial, ha de pagar. Los beneficios que reporta el 'progreso', y sus secuelas urbanas y arquitectónicas, empiezan a ser puestas en tela de juicio por filósofos como **Karl Marx** (1818-1883) y **Friedrich Engels** (1820-1895).

En el terreno específicamente arquitectónico, la consideración de los estilos del pasado como portadores de valores característicos de su época suscita diversas formas de posición, en función del valor que el edificio quiera representar. El hecho de que el clasicismo grecolatino ya no sea considerado como una referencia absoluta, superior a los estilos de otras épocas, propicia la eclosión de los 'revivals'. Así, el ideal de una sociedad civil bien estructurada representado por la antigua Grecia, será reinterpretado en clave arquitectónica por **Karl Friedrich Schinkel** (1781-1841), que construirá edificios inspirados en la arquitectura griega, entendiendo que los valores contenidos por el estilo son también representativos del moderno estado prusiano. Por el contrario, **Augustus Welby Northmore Pugin** (1812-1852) buscará en el gótico la traducción al plano civil de los valores religiosos propios de la Edad Media.

Si bien el conocimiento de la Historia ponía a disposición de los arquitectos un amplio repertorio de formas, la certeza de que cada época poseía su propio estilo, portador de los valores que la caracterizaban, hacía de los 'revivals' una solución





poco satisfactoria: suponía el reconocimiento explícito de que la 'nueva época' aún no había sido capaz de proporcionarse su propia 'forma'. **Eugène Viollet-le-Duc** (1814-1879) se opuso a esta utilización de la mera apariencia y abogó por la búsqueda de una arquitectura que realmente caracterizara a su época. Defendió un 'racionalismo constructivo' que explorase las posibilidades de la nueva tecnología y los nuevos materiales. Con encomiable rigor intelectual, consideró que en la arquitectura gótica se hallaba una coherencia constructiva que había de servir como inspiración conceptual, antes que formal, al constructor contemporáneo. Su 'medievalismo' coincidía, en parte, con el pensamiento de un moralista como **John Ruskin** (1819-1900), crítico con la falsedad implícita en las revitalizaciones estilísticas del pasado.

Lecturas complementarias:

- *Friedrich Engels: "Cómo resuelve la burguesía el problema de la vivienda. El método 'Haussmann'"*
- *Friedrich Engels: "Los barrios para la clase obrera"*
- *A.W.N. Pugin: "Contra el Neoclasicismo por el Gothic Revival"*
- *Eugène Viollet-le-Duc: "Estudio y comprensión de la Arquitectura Gótica. ¡No al revival!"*
- *John Ruskin: "Consideraciones sobre la arquitectura".*

1. Joseph Paxton, *Crystal Palace*, 1951
2. *Plan Haussmann*, París
3. Antoine Blanchard, *Boulevard Haussmann*
4. Claude Nicolas Ledoux, *Cúpula del cementerio de la villa social de Chaux*, 1804
5. Charles Garnier, *Ópera de París*, 1861

MODERNIDAD Y ARQUITECTURA MODERNA

2.1.4. ANTECEDENTES IDEOLÓGICOS DE LA MODERNIDAD

"En todos los países el arte de construir según la regla ha nacido de un germen preexistente. Para todo es necesario un antecedente; nada, de ningún género, sale de la nada".
Quatremère de Quincy.

En esta clase continuaremos centrando nuestra atención en la arquitectura del siglo XIX. De manera más concreta, nos fijaremos en las diversas líneas ideológicas que sustentan las variadas prácticas arquitectónicas de este momento histórico, previo a la eclosión de la modernidad plena que acontecerá en las primeras décadas del XX.

El siglo XIX constituye un momento de búsqueda de una nueva arquitectura. La profunda transformación experimentada por la sociedad europea tras la Revolución francesa es un hecho evidente. El arquitecto contemporáneo tiene la certeza de estar asistiendo al nacimiento de una nueva época, pero aún no acierta a encontrar la forma arquitectónica que le es propia. Sin embargo, y en el plano teórico, sí se producen aportaciones valiosas que tendrán una notable influencia en la vanguardia arquitectónica del siglo XX, y que a continuación repasaremos.

Como ya vimos en la clase anterior, la 'fe en el progreso' sobre la que se sustenta el cambio social a partir de la crisis del Antiguo Régimen, comienza a mostrar su lado más oscuro como consecuencia de la transformación de los sistemas productivos y económicos derivados de la industrialización. El evidente desequilibrio vital que aqueja a la nueva sociedad capitalista propicia la nostalgia de un pasado en el que aún no se había producido esta fractura. Una **actitud moralista**, crítica respecto a los efectos perniciosos de la mecanización y la producción en serie, halla en una interpretación idealizada de la Edad Media el último momento histórico ejemplar en cuanto a consecución del equilibrio integrador ahora perdido. Los **'revivals'** medievalistas encuentran su sustento teórico en las ideas enunciadas a este respecto por **John Ruskin** o **William Morris** (1834-1896). La obra, tanto teórica como arquitectónica, de **A.W.N. Pugin** (autor del Westminster Palace, construido durante la década de 1830), constituye un alegato en pro de la arquitectura gótica, a la que considera portadora de unos valores cíviles cristianos que tanto la arquitectura como la sociedad habrían de recuperar. De hecho, todos los 'revivals' propios de esta época hallan su razón de ser en la identificación entre valores morales y 'estilo arquitectónico' que la interpretación de la Historia como sucesión de épocas dotadas de caracteres propios y diversos hace posible.



1. Gustave Doré, A traveller from New Zealand contemplating the ruins of London
2. A. W. Pugin, Westminister Palace, 1830



Si la actitud a la que nos hemos referido constituye una mirada hacia el pasado en busca de una respuesta a las necesidades del presente, otra línea teórica, de carácter progresista, buscará esa respuesta en un orden social racional, que solo en un futuro próximo podrá alcanzarse. Los **'socialistas utópicos'** como **Charles Fourier** (1772-1837), intuyen los problemas que una emergente sociedad capitalista habrá de traer consigo, proponiendo soluciones que, en lo urbanístico y arquitectónico, anticipan algunas de las propuestas tipológicas de la vanguardia moderna, si bien la 'forma' aún no acierta a romper con los referentes tradicionales.

Como una variante sintética de los diferentes 'revivals' podríamos calificar al **'eclecticismo'**, corriente aglutinadora de todos los estilos del pasado que el conocimiento exhaustivo de la Historia pone a disposición del arquitecto. Aceptando la correspondencia entre valores cívicos y morales de una época y el 'estilo' que le es propio, podría considerarse la posibilidad de hallar el estilo caracterizador de la nueva época en una suma de los estilos del pasado, sintetizadora de sus valores. Desde la perspectiva que nos proporciona el tiempo transcurrido, podemos entender que tanto el 'eclecticismo' como los 'revivals' no estaban llamados a ejercer una influencia sustancial en la configuración de la arquitectura moderna: difícilmente se crea algo realmente nuevo desde la nostalgia.

Otra línea teórica propia de esta época, y que podríamos calificar como **'racionalista'**, encontraría en **Eugène Viollet-le-Duc** su más claro representante. Defensor de la innovación en el empleo de los nuevos materiales según criterios lógicos, y consciente de que la nueva época aún no ha producido el estilo que la caracterice, este arquitecto defiende el estudio de la arquitectura gótica por considerar que es este el periodo histórico en el que los constructores alcanzan una mayor coherencia entre objetivos estéticos y rigor constructivo.

La lección del arte gótico radicaría en su capacidad para ayudar al constructor contemporáneo a alcanzar esa coherencia, nunca en el suministro de un repertorio formal a imitar (oposición al 'revival'). La actitud de Viollet-le-Duc tiene su origen en la Ilustración, más en concreto en el 'primitivismo' racionalista defendido por **Marc-Antoine Laugier** (1713-1769), defensor de una recuperación de los valores constructivos esenciales mediante la vuelta a los orígenes primitivos, o en la sistematización tipológica propugnada por **Jean-Nicolas Durand** (1760-1834) a principios del siglo XIX.

Precisamente la noción de **'tipo'** está en el origen de otra de las líneas teóricas de esta época, entendiéndose por tal un 'núcleo' en torno al cuál se aglutinan las variaciones de las que es susceptible el objeto. A lo largo de la historia se producen transformaciones de una idea básica (p.ej., la cúpula); edificios como el Altes Museum de Schinkel, la Capilla del Bosque de Asplund..., constituirían diversas variaciones sobre el 'tipo', que tendría en el Panteón romano un referente clásico.

Esta concepción del 'tipo' como núcleo permanente que admite variaciones estilísticas a lo largo del tiempo, fue enunciada a finales del siglo XVIII por **Antoine-Christostome Quatremère de Quincy** (1755-1849), y desarrollada en el siglo XIX por el arquitecto **Gottfried Semper** (1803-1879), que vincula la 'evolución de los tipos' con la 'evolución de las especies' en los términos enunciados por Darwin. Los 'nuevos tipos' edificatorios constituirían algo así como una 'recombinación genética' de los antiguos, dando lugar a nuevas especies (p.ej., el rascacielos).



1. Charles Fourier
2. Welby y Pugin, Catedral católica de San Jorge

Por último, y a partir de las ideas de Ruskin y del Romanticismo, una línea teórica encuentra en la **Naturaleza** su fuente de inspiración y reflexión moral. Desde la elaboración de códigos formales basados en la mimesis de las formas vegetales, hasta la consideración más profunda del orden subyacente en las leyes de la Naturaleza, su influencia se dejará sentir en los movimientos renovadores del lenguaje arquitectónico de principios del siglo XX, y en el organicismo moderno.

Lecturas complementarias:

- *William Morris: "Concepto de Arte y de Belleza".*
- *William Morris: "Arte y socialismo".*
- *Charles Fourier: "Descripción del Falansterio".*
- *Marc-Antoine Laugier: "El origen de la Arquitectura".*
- *A-Ch. Quatremère de Quincy: "Diferencia entre 'tipo' y 'modelo'".*
(Del libro "Historia de la arquitectura (antología crítica)", de Luciano Patetta).
- *Javier Rui-Wamba Martija: "Ingeniería".*
(De la revista "Minerva", nº 2, 2006. -Dossier Le Corbusier-).



1. Karl Friedrich Schinkel, *Estudio para monumento a la Reina Luisa*

LA TRADICIÓN MODERNA

2.2.1. LA ARQUITECTURA EN EEUU A FINALES DEL SIGLO XIX

"En los Estados Unidos estamos libres de tradiciones artísticas. Nuestra libertad engendra libertinaje, es cierto. Hacemos cosas horribles; creamos obras de arquitectura irremediablemente malas; probamos a hacer experimentos en bruto que acaban en desastres. Pero en algún punto de esta masa de energías incontroladas reside el principio de la vida"
John Wellborn Root.

En el primer bloque temático de esta asignatura hemos asistido al largo proceso de decantación de una arquitectura que podemos calificar como 'moderna'; una arquitectura en consonancia con las profundas transformaciones de todo tipo experimentadas por la sociedad a partir del debilitamiento de los principios que sustentaron la cultura humanística, y del advenimiento de un nuevo orden fundamentado en el empirismo científico y la producción industrial.

Como ya se indicó el curso pasado, al edificio que construyera **Adolf Loos en la Michaelerplatz de Viena** en 1910 se le puede otorgar un carácter fundacional: su vocación inconfundiblemente abstracta y su renuncia a la expresión mediante un lenguaje 'artístico' está en el origen de la eclosión del proyecto arquitectónico moderno, que cristalizará en Europa durante el período de entreguerras.

No obstante, comparando esta obra con algunas de las más notables de dicho período, llama poderosamente la atención la madurez en el empleo del nuevo lenguaje alcanzada por los maestros modernos en tan solo dos décadas escasas (las que separan la obra de Loos de la de Mies en el Pabellón de Barcelona, o Le Corbusier en la Ville Savoie). También sorprende el consenso estilístico de la nueva arquitectura (la que Norberg-Schulz denomina funcionalista), que tiene su plasmación en la imagen uniformada, a pesar de la variedad de arquitectos que intervinieron en su construcción, del Weissenhofsiedlung.

Si en clases anteriores hemos asistido a la incapacidad de los arquitectos del XIX para 'dar forma' a su época, cabe preguntarse cómo se superó esta situación de bloqueo en tan poco tiempo y de manera tan contundente. Una mirada a la actividad constructiva al otro lado del Atlántico puede darnos algunas claves.



1. Adolf Loos, Edificio en la Michaelerplatz, Viena, 1910.

2. Le Corbusier, Ville Savoie, 1929

3. Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1925-1927

La necesidad de conquistar un extenso territorio desde la costa Este hacia el interior, así como el hecho de que el país tenga que forjarse como tal partiendo de cero, convierte a los Estados Unidos en un producto de la Ilustración, en la prueba de las posibilidades del nuevo modelo de sociedad capitalista, así como de la eficacia de las conquistas técnicas propias de la Revolución Industrial. La conquista del Oeste solo será posible gracias al desarrollo de la red ferroviaria, que propiciará una febril actividad comercial entre núcleos urbanos. El crecimiento en retícula de estas nuevas ciudades, a partir de un centro especializado en la actividad comercial y administrativa, provocará un incremento en el valor del suelo que suscitará la necesidad de construir en altura, multiplicando la superficie de la parcela tantas veces como la técnica constructiva lo permita.

Desde esta perspectiva, la ciudad de Chicago se muestra como un laboratorio privilegiado para experimentar con un nuevo tipo edificatorio -el rascacielos-, vinculado a la intensa actividad económica que propicia su posición geográfica. De hecho, la ciudad se convertiría pronto en centro neurálgico de las líneas ferroviarias y del comercio procedente del Este, y de su prolongación hacia el Oeste. El incendio de 1871 no hace sino incentivar la actividad y la experimentación constructiva. Los edificios de **William Le Baron Jenney** (1832-1907), como el **First Leiter Building** (construido en 1879 y demolido en 1972), o el **Second Leiter Building** (1891), indagan en las posibilidades de la retícula estructural metálica que, llevada al plano de fachada, constituye simultáneamente un recurso compositivo caracterizador del edificio.

El edificio comercial **Marshall Field** (1885-87), de **Henry Hobson Richardson** (1838-1886), conjuga las posibilidades de la trama estructural con la capacidad expresiva de una fachada de fábrica, con cualidades escultóricas, y un lenguaje basado en la tradición formal de los palacios del Renacimiento florentino. La formación clásica recibida por el arquitecto en Europa se fundía con las necesidades a las que respondía el nuevo tipo edificatorio, y las posibilidades de la estricta racionalidad constructiva, dando lugar a una obra ecléctica pero dotada de un carácter difícil de hallar en la arquitectura europea de su tiempo. La denominada **Escuela de Chicago** comenzaba así a producir obras significativas, cuya influencia se dejaría sentir en la posterior evolución de la arquitectura moderna en Europa.

En la consolidación de esta Escuela tiene especial importancia la figura del arquitecto **Louis Sullivan** (1856-1924) quien, en colaboración con el ingeniero **Dankmar Adler** (1844-1900), construyó algunos de los mejores edificios de su época, ejemplos de integración de la habilidad compositiva con la eficacia tecnológica. La profunda escisión entre arquitectura e ingeniería que caracterizara la producción arquitectónica en Europa durante el siglo XIX no pesa sobre la capacidad de estos arquitectos americanos, como tampoco el apego excesivo a una tradición estilística más pendiente del respeto a un pasado 'mítico' que de la búsqueda de soluciones a un presente problemático.

El edificio **Auditorium** de Chicago (1886-89) muestra las posibilidades de ennoblecimiento de la nueva sociedad y la nueva ciudad industrial mediante una arquitectura solvente, de carácter cívico (el programa del edificio incluye un hotel, un edificio de oficinas y el auditorio), y que logra sintetizar estilo con eficacia. Otros edificios representativos de estos autores son el **Wainwright** (1890-91), en St. Louis, Missouri, o el





Guaranty (1894-95), en Buffalo. El **Carson Pirie Scott Store** (1899-1904), de Sullivan, muestra la madurez de su autor para alcanzar altas cotas de expresividad partiendo de la estructura, sin apenas hacer uso de recursos decorativos.

A la última década del siglo XIX pertenecen los edificios más innovadores y que más aportan al desarrollo del nuevo tipo edificatorio que es el rascacielos. Las obras de **John Wellborn Root** (1850-1891) y **Daniel Burnham** (1846-1912), -como el edificio **Reliance** (1890-94), o el edificio **Monadnock** (1884-91), ambos en Chicago-, muestran las posibilidades de ligereza y transparencia que proporciona el muro cortina (en el caso del Reliance), o la capacidad expresiva de un volumen desornamentado pero de proporciones equilibradas (Monadnock).

Sin el componente social del inminente Movimiento Moderno europeo, la Escuela de Chicago se muestra como una clara predecesora en la consecución de una 'forma moderna' convincente, y sus aportaciones se pueden situar en el inicio de una 'línea genealógica' a la que pertenecen los proyectos de edificios de oficinas con esqueleto de acero y cerramiento de vidrio que proyectara Mies van der Rohe desde 1919, o las propuestas urbanas de Le Corbusier en los primeros años de la década de los años 20. Como enunciara Quatremère de Quincy, 'nada, de ningún género, sale de la nada'.

Lecturas complementarias:

- *Arquitectos norteamericanos del XIX (selección de textos de distinta procedencia)*



1. William Le Baron Jenney, *First Leiter Building*, 1879
2. L. Sullivan, *Edificio Auditorium*, Chicago, 1886-1889
4. *Wainwright building*, 1890-1891
5. Daniel Burnham, *Edificio Flatiron*, 1902
6. W. Kandinsky, *Composición n.º 8*, 1923

LA TRADICIÓN MODERNA

2.2.2. EL ART NOUVEAU. LA ENCRUCIJADA DEL CAMBIO DE SIGLO

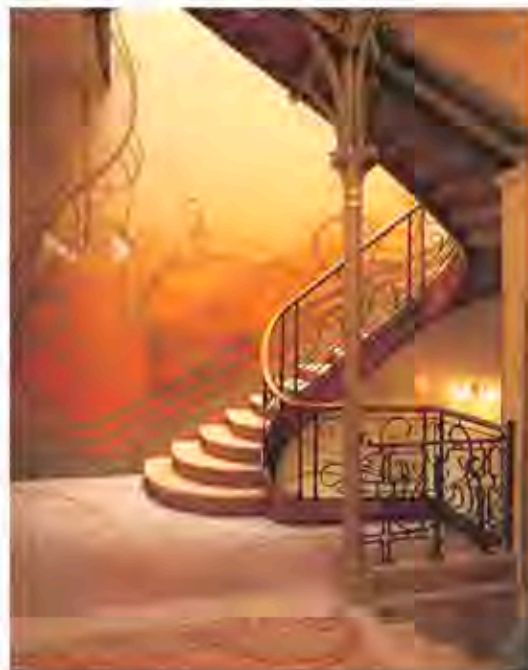
"Se han de modificar las bases en las que se apoyan las opiniones, predominantes en la actualidad, sobre la arquitectura, y se ha de imponer el reconocimiento de que el único punto de partida de nuestra actividad artística solo puede ser la vida moderna".
Otto Wagner, *Moderne Architektur*, 1895.

Si en la clase anterior dirigimos nuestra mirada hacia la actividad arquitectónica que tiene lugar en las últimas décadas del siglo XIX en los Estados Unidos, en esta atenderemos a los movimientos de renovación del lenguaje que se desarrollan en Europa en torno al año 1900 bajo distintas denominaciones, coincidentes todas en su voluntad de romper con una tradición académica heredada del siglo XIX, y que se percibe como obstáculo a la consecución de un estilo caracterizador de la nueva época.

De hecho, aunque la profusión decorativa propia de estas arquitecturas 'Art Nouveau' nos las muestre tan distantes de la concisión expresiva del posterior 'Movimiento moderno', la transformación que supone está ideológicamente en línea con muchos de los principios caracterizadores del mismo. Así, el rigor constructivo y la 'sinceridad' en el uso de materiales modernos, propios de las obras más significativas de esta corriente, las vincula a la corriente racionalista y a la experimentación formal con perfiles de hierro forjado ensayada por Viollet-le-Duc, a la tradición de las 'Arts and Crafts' inglesas o a las experiencias estructurales de los edificios norteamericanos. Simultáneamente, la ornamentación inspirada en motivos vegetales se aleja de la retórica 'beaux-art' para seguir la estela de la corriente naturalista de origen romántico, que tanto habrá de influir en la posterior arquitectura orgánica del siglo XX.

La **mansión Tassel** (1892-93) de Bruselas, obra de **Victor Horta** (1861-1947), constituye uno de los primeros ejemplos maduros de esta nueva arquitectura. Se trata de una casa entre medianeras, cuya fachada no establece diferencias formales sensibles con las del entorno (salvo el hecho de mostrar tímidamente la estructura metálica en los dinteles de los huecos). El interior, por el contrario, muestra todos los rasgos caracterizadores de la ruptura con el eclecticismo dominante en la arquitectura del siglo XIX. La escalera, auténtica vertebradora de la composición espacial de toda la casa, se construye con ingeniería precisión y sencillez, mostrando con sinceridad los recursos materiales (perfiles de acero) de los que se vale.

Los motivos ornamentales ondulantes se extienden desde los pavimentos a las paredes, y se materializan en los pilares y las barandillas, produciendo un efecto envolvente que, junto con la luz que se derrama por la escalera, cualifican el espacio.





La posterior **Casa del Pueblo** (1896-99), también en Bruselas, no hace sino abundar en estas cualidades 'modernas', convirtiendo la estructura portante en recurso expresivo de la ondulante fachada, o las galerías para instalaciones del salón de actos, en forma acústica adecuada a su uso. La luminosidad de este espacio podría interpretarse como alusión a los valores morales propios de la institución a la que iba destinado el edificio.

En una línea estilística cercana a la de Horta, el arquitecto **Hector Guimard** (1867-1942), formado tanto en la tradición de la École des Beaux-Arts de París como en la École des Arts Décoratifs (en la que recibió la impronta racionalista de Viollet-le-Duc), realiza una importante contribución a la consolidación del nuevo impetu renovador con la construcción, en torno a 1900, de las bocas de las estaciones del Metro parisino, ejemplo señero de uso expresivo de los nuevos materiales aplicados a un tipo edificatorio de corta genealogía.

La ligereza de estas construcciones constituye una característica que influirá en el desarrollo posterior de la arquitectura moderna. La yuxtaposición de elementos constructivos proporcionados por la industria, junto a otros propios de la tradición artesanal (de los 'oficios'), muestra un intento sintetizador al que no será ajena, con los años, la idea constitutiva de la Bauhaus.

En un entorno cultural diferente como es el británico, en el que la corriente Art Nouveau no era muy apreciada al considerarse una perversión sofisticada de los sobrios ideales de las 'Arts and Crafts', encontramos una interpretación personal de su impulso renovador en la obra del escocés **Charles Rennie Mackintosh** (1868-1928). En su **Escuela de Arte de Glasgow** (1897-1909) nos hallamos con una resolución sabia de los problemas planteados por un solar urbano de fuerte pendiente, con sencillos volúmenes pétreos y grandes huecos acristalados, y unos interiores dinámicos y ascendentes, en los que la estructura de madera adquiere un gran protagonismo expresivo, y que anuncia la concepción espacial de Wright.

La evolución del movimiento vienés denominado '**Secession**' nos ilustra acerca de la profundidad del cambio implícito en todas estas arquitecturas. Así, desde la inicial renovación formal que representaba la profusa ornamentación de las bocas de metro de la Karlsplatz, en las que, en cualquier caso, ya encontráramos innovaciones constructivas en estructura y cerramiento, la arquitectura de **Otto Wagner** (1841-1918) avanza hacia una mayor concisión y una expresión constructiva que intenta simbolizar los valores cívicos propios de la nueva época.

El edificio de la **Caja Postal de Ahorros en Viena** (1903-06), institución dirigida a un público popular o de clase media, hace un uso masivo del vidrio (incluso en la solearía), de manera que la luz deviene en metáfora de la transparencia exigible al uso. La forma de la arquitectura entra en sintonía con los valores que esta ha de simbolizar, y comienza a relegar a un segundo plano la simple apariencia. El mismo **edificio de la**

1. 2. Victor Horta, *Mansión Tassel*, Bruselas, 1892-1893. Interior. Planta
3. Victor Horta, *Casa del Pueblo*, Bruselas, 1896-1899
4. 5. Hector Guimard, *Bocas de metro*, París, 1899-1913
6. Hector Guimard, *Edificio Jassede*, París, 1903-1905. Pasamanos

Secession en Viena (1897-98), obra de **Joseph María Olbrich** (1867-1908), o el posterior **Palacio Stoclet** de Bruselas (1905-11), de **Josef Hoffmann** (1870-1956), muestran una voluntad de simplificación volumétrica que anuncia la tendencia a la abstracción característica de la inminente arquitectura moderna.

El tránsito hacia la plena modernidad que representan las distintas tendencias asimilables a lo que, genéricamente, denominamos Art Nouveau, alcanza en la obra de **Antoni Gaudí** (1852-1926), máximo representante del 'Modernismo catalán', una interpretación personalísima de múltiples influencias. Así, una obra como el **Palacio Güell** de Barcelona (1885-89), supone una síntesis de rigor estructural y competencia técnica (empírica y objetiva), profusión decorativa artesanal (artística y subjetiva), y referencias ideológicas y culturales diversas (naturalismo romántico, medievalismo...).

Características que hallamos en todas sus obras ('Casa de los Botines' de León -1891-94-; Parque Güell en Barcelona -1900-14-; Casa Batlló -1904-07-; Casa Milà -1905-10-, etc.). Su **templo expiatorio de la Sagrada Familia** de Barcelona, comenzado en 1884 y aún en ejecución, puede constituir un buen motivo de reflexión acerca del papel del arquitecto y de la propia arquitectura a la hora de constituirse en referente simbólico de una época.

Lecturas complementarias:

- Adolf Loos: "Adolf Loos sobre Josef Hoffmann", en "Adolf Loos. Escritos II, 1910/1932". (El Croquis Editorial).
- Josep Llinás: "Día y noche" (En el libro "Josep Llinás", Editorial Tanais).

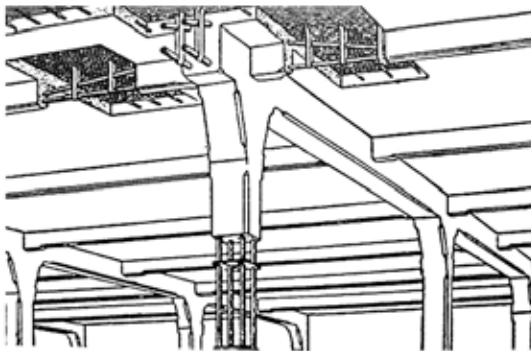
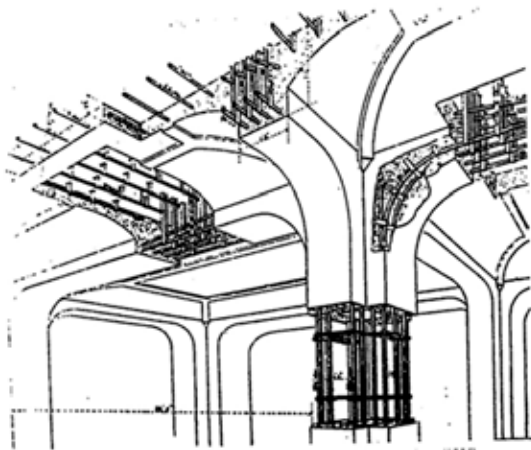


1. Charles Rennie Mackintosh, *Escuela de Arte de Glasgow*; 1897-1909
2. Otto Wagner, *Caja Postal de Ahorros*, Viena, 1903-1906
3. Josef Hoffmann, *Palacio Stoclet*, Bruselas, 1905-1911
4. Antoni Gaudí, *Cripta Güell*, Barcelona, 1908-1915

ARQUITECTURA Y ÉPOCA II

2.2.3. LA TRADICIÓN RACIONALISTA Y EL HORMIGÓN ARMADO

"No se debe permitir en un edificio ningún elemento destinado únicamente a ser ornamento, sino más bien convertir en ornamento todas las partes necesarias para la estabilidad"
Auguste Perret



Si bien el 'Art Nouveau' constituye, como hemos visto, un claro intento de superación de los obsoletos formalismos decimonónicos, no consigue plenamente el objetivo de alcanzar a constituirse en una síntesis suficientemente caracterizadora de la nueva época. En cualquier caso, su voluntad de conciliar la tradición artesanal con las posibilidades constructivas que el desarrollo industrial proporciona, y de hacerlo con una indudable 'sinceridad' y rigor constructivo, anuncia rasgos propios de la futura vanguardia arquitectónica.

La ligereza no solo física, sino perceptiva, que aporta el esqueleto estructural metálico, apunta también en la dirección desmaterializadora que caracterizará a la arquitectura predominante durante el periodo de entreguerras. Por otro lado, el hecho de no renunciar a los valores expresivos o 'artísticos' aportados por la ornamentación, y la búsqueda de inspiración en las formas y el orden natural para alcanzar esa expresividad, muestra al 'Art Nouveau' como precedente de la corriente orgánica. Corriente que constituirá el contrapunto al rigorismo abstracto que, tras la Primera Guerra Mundial, se impondrá como 'estilo' propio de la modernidad.

En nuestro intento de entender la genealogía de la vanguardia arquitectónica, atenderemos en esta clase al papel jugado por la proliferación del uso del hormigón armado en la arquitectura de principios del siglo XX. En realidad, la introducción de la armadura de acero para mejorar la resistencia a tracción del material data de la década de 1870. La sistematización del entramado formado por vigas y pilares de sección rectangular, soportando losas armadas, se debe a François Hennebique (en Francia), y a Ernest Ransome en EEUU, y permite disponer de espacios amplios con una estructura resistente al fuego, lo que supone una importante ventaja con respecto al esqueleto de acero.

El hecho de que la forma de la estructura de hormigón quede determinada por la del encofrado, comporta unas posibilidades plásticas atemperadas frecuentemente por la razón constructiva, que parece aconsejar la ortogonalidad en la trama general y en la sección de los elementos sustentantes (vigas y pilares). La sencillez volumétrica caracterizadora de la arquitectura moderna podría suponerse consecuente

con la lógica constructiva inducida por el nuevo material, y aunque esto no sería suficiente para explicar la cuestión en toda su complejidad, sí ayuda a entender la profunda transformación formal que se producirá en la arquitectura durante los años 20 y 30.

Abundando en lo anterior, podemos comprobar que la utilización racional del nuevo material no garantiza la consecución directa de una forma 'moderna'. Así, la iglesia de St.-Jean-de-Montmartre en París (1894-1904), obra de Anatole de Baudot (1834-1915), muestra la misma incapacidad, para lograr el definitivo avance formal, que los intentos de adecuación de las estructuras metálicas a la racionalidad constructiva de los constructores góticos ensayados por su maestro Viollet-le-Duc. Será **Auguste Perret** (1874-1954), arquitecto y constructor francés formado también en esta corriente racionalista, quién de manera más convincente aporte unas cualidades formales a la retícula estructural de hormigón en obras tan tempranas como las viviendas del **25 bis de la Rue Franklin** en París (1902).

La estructura de hormigón, aunque revestida con piezas cerámicas, se muestra en fachada con autonomía respecto al ceramamiento no portante, ricamente ornamentado. La proporción de superficie de huecos aumenta con respecto a las tradicionales fachadas de obras con estructura muraria, y el nuevo sistema estructural permite una diáfania sin precedentes en las plantas de las viviendas, especialmente apreciable en la planta baja (que parece prefigurar la construcción sobre pilotis corbusiana). Las hábiles inflexiones del plano de fachada, al que traslada el habitual patio interior, permiten las vistas en escorzo desde las viviendas, y las tradicionales cubiertas inclinadas son sustituidas por terrazas planas transitables.

Estas cualidades 'modernas' son aún más acusadas en el garaje en la **Rue de Ponthieu** (París, 1905), en el que la retícula de hormigón se muestra en fachada sin más revestimiento que la pintura blanca, que 'suaviza' el aspecto industrial del uso al que el edificio se destina. Por otro lado, Perret sabe establecer jerarquías dimensionales en el orden de la retícula, conciliando el rigor constructivo con el orden y la proporción estética adecuadas a una obra artística.

En el **Teatro de los Campos Elíseos** (París, 1911-13), Perret muestra las posibilidades expresivas del entramado estructural y su capacidad para salvar grandes luces, prescindiendo en el interior de la retórica ornamental que era propia de estos edificios. La versatilidad de este tipo estructural se pone de manifiesto en los **Talleres de sastrería Esders** (París, 1919), mientras que en obras posteriores, como el edificio de viviendas en **Rue Raynonard** (París, 1930), o la **iglesia de St. Joseph** en Le Havre (1951-57), se percibe un cierto agotamiento de la capacidad innovadora en lo formal. Las posibilidades de renovación vinculadas al empleo del nuevo material serán exploradas por su joven discípulo **Charles-Édouard Jeanneret**, que colabora en el estudio de Perret durante el año 1908, recibiendo de su maestro la herencia racionalista.

Con su primer salario, **Le Corbusier** adquiere el Dictionnaire de l'Architecture de Viollet-le-Duc, y en el margen de una de sus páginas anota la máxima de su maestro Perret: "capta el esqueleto y captará el arte". El posterior proyecto **Dom-inó** (1914) hace explícitos estos vínculos con la tradición racionalista: la construcción estandarizada y reducida a mínimos esenciales (la columna, el forjado, la cubierta) entroncan no sólo con la racionalidad y la indagación en las posibilidades de los nuevos materiales





postulada por **Viollet-le-Duc**, sino con el 'primitivismo' o vuelta a los orígenes esenciales enunciados por **Laugier** en plena Ilustración. La perspectiva de una posible agrupación de viviendas Dom-inó nos recuerda vagamente al esquema del Falansterio de **Fourier**, cuya descripción parecía anticipar la investigación sobre la vivienda colectiva que conducirá a Le Corbusier hasta la Unidad de Habitación.

El esquematismo y sencillez de las viviendas propuestas por **Tony Garnier** (1869-1948) para su proyecto de una Ciudad Industrial (1901) puede inscribirse en esta misma corriente de un racionalismo esencialista, que tanto peso habrá de tener en la cristalización de la arquitectura del Movimiento Moderno. Si bien es verdad que la racionalidad constructiva no basta para explicar el reduccionismo formal que caracterizará a la arquitectura dominante durante el período de entreguerras. De hecho, las posibilidades plásticas del hormigón armado también hicieron posibles obras de estética muy alejada de ese 'cubismo' imperante durante esa etapa posterior, y no por ello menos estrictas en su depurado proceso de gestación y construcción, tales como los **Hangares de Orly** (1916-21), de **Eugène Freyssinet** (1879-1962).

Mientras tanto, los arquitectos e ingenieros norteamericanos siguen avanzando con paso decidido. Sus aportaciones se dejarán sentir, como algo caracterizador de la nueva época, en las primeras síntesis formales llevadas a cabo por los maestros del Movimiento Moderno en Europa: recordemos la presencia de las naves industriales de **Albert Kahn** (1869-1942) en los 'collages' de **Mies van der Rohe**.

Lecturas complementarias:

- *Francisco Alonso: "Infraestructuras". (Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, 181-182)*

1. Anatole de Baudot, *St.-Jean-de-Montmartre*, París
2. 3. A. Perret, *25 bis de la Rue Franklin*, París, 1902. Perspectiva. Planta
4. A. Perret, *Garaje en la Rue de Ponthieu*, París, 1905
5. A. Perret, *Talleres de sastrería Esders*, París, 1919
6. Albert Kahn, *Dodge truck factory*, Detroit, 1938

ARQUITECTURA Y ÉPOCA II

2.2.4. EL DEUTSCHE WERKBUND. LA CONQUISTA DE LA 'FORMA TÍPICA'

"De todas las artes, la arquitectura es la única que tiende fácilmente hacia lo típico y solo así puede cumplir realmente sus objetivos. Solo esforzándonos firmemente por conseguir una meta sencilla seremos capaces de recuperar la calidad y la seguridad intachable en ese toque que admiramos en las realizaciones del pasado, donde la singularidad del propósito era algo inherente a la época"
Hermann Muthesius, *¿Dónde estamos?*, 1911.

El curso pasado ya nos referimos al **Deutsche Werkbund**, como aquella institución fundada en Alemania en 1907, e integrada por artistas, artesanos y empresas de todos los ámbitos de la actividad industrial, unidos con el fin de lograr una síntesis entre la calidad del trabajo artesanal y la eficacia de la producción en serie. En realidad, el objetivo fundacional iba más allá de lo meramente pragmático, y alcanzaba a la arquitectura en los términos que la cita de **Hermann Muthesius** (1861-1927) con la que encabezamos este resumen muestra explícitamente: consciente de la falta de una forma caracterizadora no ya solo de la época, sino de toda una sociedad civil, la élite industrial alemana se propone la conquista de las 'formas tipo' portadoras de los valores cívicos equivalentes a la misma esencia del carácter 'alemán'.

En este sentido, se suscita un debate intelectual que pretende aglutinar varias de las líneas de pensamiento a las que nos venimos refiriendo a lo largo de este curso: la valoración de la artesanía como actividad que otorga dignidad al trabajo (siguiendo la estela del movimiento británico de las Arts and Crafts); la consideración hacia el valor de lo individual y subjetivo en la creación artística (que estará en la base de la corriente 'expresionista'), o la primacía de la razón lógica, que derivará hacia el funcionalismo racionalista.

En su afán por diseñar las 'formas típicas' de la nueva civilización mecanizada y 'alemana', el Werkbund supone al tiempo una síntesis y, en cierto modo, una negación de las tres posturas anteriores entendidas como actitudes excluyentes. El objetivo profundo no sería otro que la elevación del nivel moral de la sociedad mediante el buen diseño, lo que contribuiría a una mejora del entorno entendido en un sentido amplio (como algo que afecta a la vida y que añade tanto a la calidad del objeto de uso doméstico como a la concepción del hogar, la dignidad del lugar de trabajo o toda la ciudad). La tarea industrial cobra así gran importancia cultural, por lo que no es de extrañar que la 'fábrica' se convierta en un tipo edificatorio susceptible de una intensa experimentación arquitectónica. Tampoco es casual que el severo y abstracto clasicismo de Schinkel, que intentaba traducir los valores de la antigua cultura griega al moderno estado prusiano, influyera en la obra de **Peter Behrens** (1868-1940), autor del complejo fabril de AEG en Berlín y vinculado al Werkbund desde su origen.



1. F. H. Ehrmcke, Cartel para la exposición del D.W., Colonia, 1914



La trayectoria de Behrens es representativa del avance que este movimiento supondrá en el desarrollo de la arquitectura moderna. Partiendo de unos orígenes cercanos al 'Art Nouveau' (presentes en su propia casa en Darmstadt, de 1901), su obra evoluciona hacia un estricto funcionalismo y un rigor constructivo que combina con una cierta retórica formal, apreciable en la **Fábrica de Turbinas de la AEG** (de 1908-09): el edificio no es sino un contenedor apropiado a las sucesivas fases de producción de las turbinas, en el que un puente-grúa se desplaza a lo largo de un espacio diáfano y longitudinal, pautado por los pórticos metálicos con pilares de sección decreciente hacia su base articulada. La cubierta poligonal se aligera permitiendo la iluminación en toda la profundidad del espacio, y su forma se hace visible en las fachadas extremas a la manera del frontón de un templo griego, dotando al edificio de un aspecto solemne y grave, en cierto modo contradictorio con los medios industriales de los que se ha valido para su construcción. La apariencia 'lectónica' (o 'artística'), se combina así con la ligereza propia de la construcción industrial. Las grandes superficies acristaladas de la nave de material ferroviario (1913), también para la AEG, o los múltiples objetos de uso cotidiano diseñados por Behrens en esos años, nos hablan acerca de la voluntad de mejora del entorno mediante la correcta formalización del mismo, el afán por alcanzar la 'forma tipo' que dignifique a toda la colectividad y con la que pueda sentirse identificada.

Si la obra de Behrens representa la síntesis integradora perseguida por el Werkbund, la de **Hans Poelzig** (1869-1936) constituye un buen ejemplo de la corriente 'expresionista'. El dinamismo en la disposición de volúmenes de la **fábrica de productos químicos en Luban** (1911), con el pronunciado escalonamiento de los planos de cubierta, muestra un énfasis en la expresión de la forma propio de una actitud que prima lo 'artístico' e individual frente a lo 'típico' y colectivo, sin renunciar a la rigurosa resolución del programa funcional ni a la racionalidad constructiva.

La estela dejada por Behrens es seguida por su colaborador **Walter Gropius** (1883-1969), uno de los 'padres fundadores' del Movimiento Moderno junto a Mies o Le Corbusier (con los que coincide en el estudio berlinés de su maestro durante el año 1910). En la **Fábrica Fagus** en Alfeld (1911), realizada en colaboración con su socio Adolf Meyer (1881-1926), el joven Gropius da un paso adelante con respecto a la obra de Behrens, al prescindir del lenguaje clasicista heredado de Schinkel, y resaltar los efectos de transparencia e ingravidez que proporcionan las grandes superficies de vidrio colocadas por delante de los planos del cerramiento y las pilastras de ladrillo. La búsqueda de la forma consecuente con el 'espíritu de los nuevos tiempos' se pone ya en decidida sintonía con los valores de la nueva sociedad industrial. La 'forma típica' de la época habrá de ser, según Gropius, "...una forma exactamente marcada, contrastes claros, la ordenación de los componentes (...), la unidad de forma y color". Un estilo, en suma, "...apropiado para la energía y la economía de la vida pública". Con su obra, el futuro fundador de la Bauhaus está prefigurando el consenso estético que caracteriza el período funcionalista.

1, 2. Peter Behrens, Fábrica AEG, 1908-1909
3. Hans Poelzig, Fábrica (Luban), 1911

La Exposición de Colonia de 1914 escenifica la confrontación entre el 'objetivismo' abstracto postulado por Gropius, y el 'individualismo artístico' defendido por los arquitectos expresionistas. De forma significativa, Gropius y Meyer reciben el encargo para construir el **Pabellón del Deutsche Werkbund**, a partir de una planta relativamente clásica por su simetría apenas alterada respecto a un eje longitudinal, levantan un edificio de apariencia absolutamente 'moderna', de volúmenes sencillos y desornamentados, y grandes superficies acristaladas, transparentes y leves. Por su parte, el Pabellón del Vidrio, obra de **Bruno Taut** (1880-1938), hace un uso personal y expresivo de los materiales 'modernos', como el vidrio o el hormigón, dotando a la obra de unos contenidos simbólicos cercanos a los de Gropius en cuanto a su voluntad de exaltación de los ideales propios de la nueva sociedad industrial. Sin embargo, la singularidad formal de las obras de Taut está, en cuanto que creación individual, lejos de la voluntad generalizadora a la que aspira la abstracción que Gropius defiende y que, en ese momento histórico, triunfará como 'forma típica' de los nuevos tiempos y de la nueva sociedad.

Lecturas complementarias:

- Carlos Martí: "Los espejismos del *zeitgeist*". (De "Silencios elocuentes", ed. UPC).



1. W. Gropius y A. Meyer, *Fábrica Fagus*, 1911
2. W. Gropius y A. Meyer, *Pabellón del Deutsche Werkbund*, 1914
3. Bruno Taut, *Pabellón del Vidrio*, 1914

LOS ACONTECIMIENTOS CIVILIZATORIOS

2.3.1. LA MODERNIDAD TRANQUILA DE ERIK GUNNAR APLUND



"Es más importante seguir el estilo del lugar que el del tiempo". E. G. Asplund, 1916.

"El arquitecto, que durante todo este tiempo no había olvidado la naturaleza espacial de la arquitectura, llegó a la certeza de que la fachada del edificio debería guardar cierta relación con la estructura interna y también mostrarse como resultado de su propia época". E. G. Asplund, 1936.

El último bloque temático de la asignatura dirige su atención al período en el que las diversas corrientes renovadoras del lenguaje arquitectónico cristalizan en algo verdaderamente nuevo, caracterizador de la época. La eclosión de la vanguardia como germen de una nueva tradición (recordemos el ensayo de Carlos Martí titulado "La tradición moderna"), se haya estrechamente vinculada a la necesidad de redefinición de conceptos que siente la sociedad europea tras el desgarró que supuso la I Guerra Mundial (1914-1918).

La revolución estética que supone el nacimiento de la vanguardia artística no es ajena a la utopía revolucionaria que, en el plano político, intenta restañar la herida provocada por la desmesura del proceso de transformación socio-económica suscitado por la Revolución Industrial. Sin embargo, no comenzaremos nuestro acercamiento a la arquitectura del período de entreguerras atendiendo a los movimientos de la vanguardia histórica, sino analizando la lenta y pausada transformación sufrida por un proyecto surgido de la evolución personal de un arquitecto 'periférico' a lo largo de casi un cuarto de siglo, tiempo que duró su gestación.

Como ya sabemos, el arquitecto sueco **Erik Gunnar Asplund** (1885-1940) es coetáneo de algunos de los más influyentes maestros de la modernidad, como Le Corbusier o Mies van der Rohe. Sin embargo, su actividad se desarrolló, hasta cierto punto, al margen del debate cultural suscitado en los países industrialmente más avanzados, aquellos a los que con mayor intensidad afectaban los conflictos civilizatorios de la época. De hecho, Suecia no participa en la I Guerra Mundial. Esto no significa que Asplund no conociera los avances de la arquitectura de la vanguardia, ni que permaneciera insensible a los acontecimientos de su tiempo. De hecho, el papel que desempeñó como planificador de la Exposición Universal de Estocolmo de 1930, y que sirvió para introducir la nueva estética arquitectónica en aquel país, aleja de él cualquier sospecha de hallarnos ante un autor de talante reaccionario frente a las transformaciones de su época.

De lo que no cabe duda es que la modernidad que Asplund representa no participa de la excitación inherente a los movimientos de vanguardia. Posee una calma y un equilibrio que podríamos calificar de 'atemporales', sin por ello dejar de ser plenamente representativa del 'espíritu de la época' (en cierto modo, la arquitectura de Asplund podría relacionarse con lo que supuso para la música de finales del siglo XIX la obra de Johannes Brahms frente a la revolución 'wagneriana', tal como explica Carlos Martí en "Los espejismos del 'Zeitgeist'").

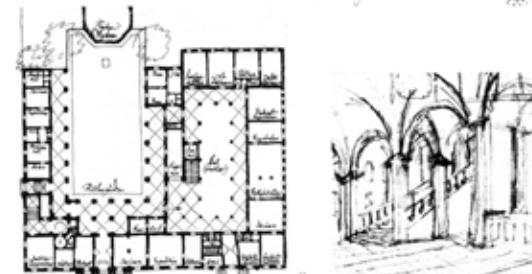
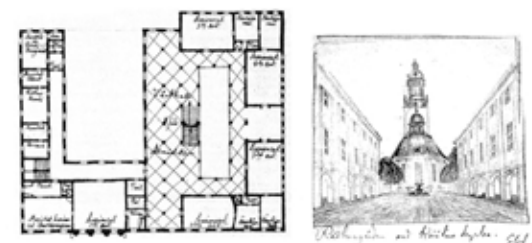
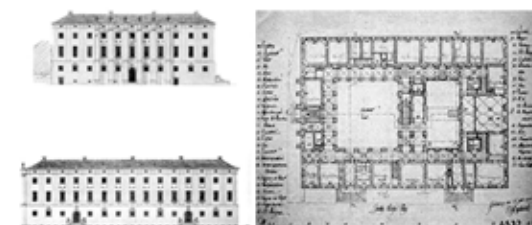
La génesis del **proyecto de ampliación del Ayuntamiento de Göteborg** data de 1913, cuando Asplund es proclamado ganador del concurso convocado al efecto un año antes. En líneas generales, el arquitecto ha de actuar sobre un edificio neoclásico cuyas fachadas se vuelcan a un canal, hacia el sur, y a una plaza hacia el este. La ampliación debería prolongar la estructura del inmueble hacia el norte, demoliendo un edificio de menor altura adosado al viejo Ayuntamiento, para albergar las salas de los Tribunales de Justicia.

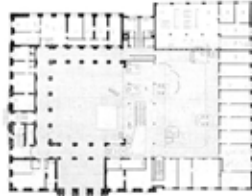
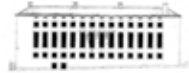
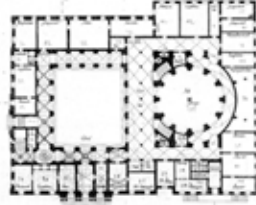
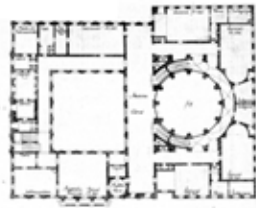
El hecho de que en las bases del concurso no se contemplara la conservación del edificio preexistente, abre las posibilidades de transformación del aspecto global de la propuesta mostrándonos, de paso, la evolución estilística del autor de manera más explícita. Así, en la propuesta del concurso, se percibe la voluntad de integrar la ampliación y el viejo edificio en una estructura unitaria, biaxial según el eje sur-norte, con un itinerario interior ascendente y un aspecto exterior más romántico que clasicista, siguiendo el estilo imperante en la arquitectura pública de Escandinavia en esa época.

El proyecto pasa por múltiples vicisitudes a lo largo de su dilatada gestación. Las propuestas de 1916, 1919 (con la apertura del patio del edificio primitivo hacia la iglesia situada frente a su fachada oeste, y cuya torre queda integrada visualmente al Ayuntamiento en los dibujos del arquitecto), 1920 y 1925, muestran una progresiva voluntad de independizar los dos edificios, si bien el diálogo estilístico entre ambos se produce en términos de afinidad, con ajustes en las fachadas más tendentes a la restitución de un equilibrio existente en algún momento de la historia del edificio, que a la búsqueda de un diálogo con un lenguaje acorde con las transformaciones que la arquitectura de la época está experimentando.

Tras una interrupción del proyecto de unos nueve años, las propuestas presentadas durante los años 1934, 1935, y la solución definitiva de 1936 muestran una profunda revisión de los planteamientos de proyecto, que conceptualmente se refleja con claridad en las dos citas que encabezan esta sinopsis. La Exposición de Estocolmo de 1930 ha ayudado a introducir el 'estilo funcionalista', imperante en los países centroeuropeos durante este período, en la periferia cultural escandinava.

Y la lentitud del proceso de elaboración del proyecto, que abarca la práctica totalidad de la vida laboral de su autor, ha ayudado a decantar la solución hacia un perfecto equilibrio entre la respuesta a los problemas concretos en un lugar determinado, y la coherente fidelidad al 'espíritu de la época'.





La obra finalizó oficialmente en 1937. Son muchas las cualidades que hacen de esta obra un ejemplo de la 'modernidad arquitectónica' a cuya conformación estamos dedicando este curso: el aligeramiento de los cerramientos externos, propiciando una cierta continuidad entre los espacios interiores y el exterior; la transparencia en la transición desde el patio del edificio primitivo y el gran espacio al que se vuelcan las dependencias de la ampliación, iluminado cenitalmente mediante una cubierta en 'shed' que recibe la luz desde el sur, y que queda tamizada por las costillas de la propia estructura; la desornamentación y ausencia de carga retórica del espacio, cualificado por el color y textura de la madera con que se panelan los paramentos; o la correlación entre la estructura espacial del interior y la retícula dibujada en la fachada, esa 'sinceridad' con la que el proyecto moderno muestra los recursos compositivos de los que se vale.

Sin embargo, esta obra 'moderna' se nos muestra bien lejos del estilo internacional que habitualmente asociamos como representativo de su época, sin que por ello pueda ser calificada como anacrónica o ajena al 'zeitgeist'. La obra de Asplund constituye una buena muestra de la multiplicidad de aquello que podemos considerar fiel representación de una época, y de la inutilidad de los intentos por clasificar, de una manera simplista, una actividad esencialmente tan compleja como la arquitectura.

Lecturas complementarias:

- José Manuel López-Peláez: "Opuestos en Asplund". (En "Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913". Biblioteca de Arquitectura, El Croquis editorial).

Erik Gunnar Asplund, Ampliación del Ayuntamiento de Göteborg, 1913-1936

LOS ACONTECIMIENTOS CIVILIZATORIOS

2.3.2. LA RADICALIZACIÓN DEL RACIONALISMO TRAS LA I GM

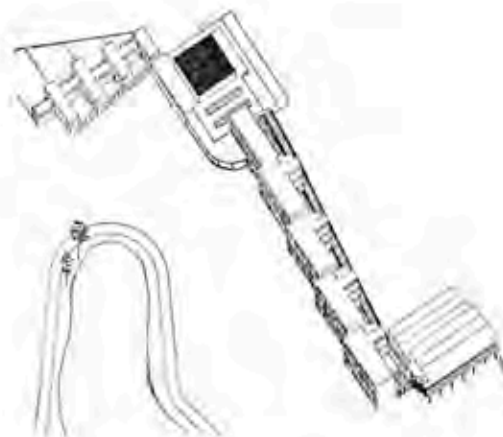
"No sabemos de ningún problema formal, solo problemas constructivos. La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo. La forma, por sí misma, no existe".
Mies van der Rohe, 1923.

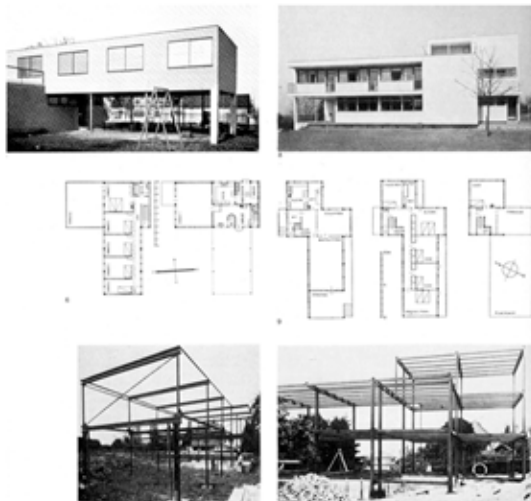
Si en la clase anterior nos hemos acercado a la consolidación de la modernidad arquitectónica, observando la lenta evolución del proyecto y de la obra de un autor que trabaja en un país alejado de las convulsiones provocadas por la crisis de la sociedad industrial en la segunda década del siglo XX, en esta fijaremos nuestra atención en la arquitectura que radicaliza la línea teórica fundamentada en el racionalismo constructivo, y que se desarrolla en diversos países de Europa central tras la I Guerra Mundial.

La cita de Mies que encabeza este texto puede ser considerada la proclama de esta 'línea dura' del racionalismo, por el rechazo explícito que contiene al reconocimiento de cualquier condicionante estético a la hora de acometer el proyecto. Si la tendencia a la abstracción, que Gropius auspiciara como paso decisivo en la consecución del estilo adecuado a los nuevos tiempos, contenía una toma de posición estilística 'a priori', los racionalistas radicales consideraban que la arquitectura moderna no debería estar condicionada por las inclinaciones subjetivas del autor, sino por circunstancias 'objetivas' relacionadas con la lógica constructiva y la organización del trabajo.

En 1928, el arquitecto suizo **Hannes Meyer** (1889-1954), sucede a Walter Gropius como director de la Bauhaus. Su fidelidad a los principios de la 'Neue Sachlichkeit' ('Nueva objetividad'), y su ideología política (marxista), le llevarán a propiciar un cambio en la orientación docente de la Escuela y, a partir de 1930 (año en que abandona el cargo), le conducirán a asumir responsabilidades en la planificación urbanística de las ciudades de la Unión Soviética.

Su **Escuela para los sindicatos alemanes en Bernau** (1928-30), constituye un buen ejemplo de los estrictos criterios racionalistas en los que fundamenta su producción arquitectónica: concebida como un pequeño estado, aspectos tales como la orientación, el soleamiento, la elección de materiales económicos que solo se revisitan cuando las condiciones prácticas así lo exigen (estructura de hormigón visto, cerámicos de ladrillo), y la estructura lineal, que elude la jerarquización del orden espacial (al renunciar la composición al 'centro'), son los detonantes del proyecto y hacen de este edificio una perfecta declaración de principios 'objetivos'. También lo es su conocida propuesta para el **concurso de la Peterschule de Basilea** (1926), en la que el volumen del edificio actúa como contrapeso del patio de juegos del colegio,





concebido como una plataforma en voladizo elevada sobre la calle y sostenida mediante unos tensores a su estructura. Realizado en colaboración con **Hans Wittwer** (1894-1953), esta propuesta compite con las de otros representantes de esta 'línea dura' del racionalismo, como **Paul Artaria** (1892-1959), o **Hans Schmidt** (1893-1972). Todas ellas fueron desestimadas, decantándose los organizadores del concurso por una propuesta convencional. Llama la atención la diversidad de las distintas soluciones 'objetivas', a la hora de dar respuesta a un mismo programa y en un mismo lugar, y nos hace pensar acerca de las limitaciones, y de la propia posibilidad, de un planteamiento puramente racionalista.

La sistematización tipológica orientada a la resolución del problema de la vivienda obrera sería uno de los empeños más constantes en la investigación de estos arquitectos. Así, la construcción de viviendas unifamiliares como las **casas Schaefer y Colnaghi** (1927), de Hans Schmidt y Paul Artaria, constituyen cristalizaciones experimentales de principios más generales ensayados por estos arquitectos, y que afectan a todas las escalas del hecho construido (como la vivienda colectiva, el edificio público o la propia ciudad). Así, las tipologías de viviendas en línea publicadas por Schmidt en la revista ABC en 1927 constituyen sistematizaciones de las dos viviendas anteriores, así como los proyectos para la **Biblioteca Cantonal de Berna** (1927), o el **Museo de Arte de Basilea** (1929). O, a escala urbana, el '**Siedlung Neubühl**' de Zürich (1930-32), siempre fieles a la estructura lineal desjerarquizada y los principios de economía y ligereza (recuérdese de contraproyecto de torre-depósito en Basilea, del mismo autor).

En la correspondencia entre resultado formal y lógica constructiva postulado por estos arquitectos, no deja de llamar la atención la incidencia que la elección del sistema estructural alcanza en el paralelismo que pueda establecerse entre el proceso constructivo, y la forma finalmente alcanzada. Así, las leves estructuras de acero de las casas de Schmidt, se distancian considerablemente de los volúmenes blancos con amplios ventanales que se nos muestran tras la conclusión de la obra. Al contrario que en la Escuela al aire libre en Ámsterdam (1930), del holandés **Johannes Duiker**, o en su proyecto para el **sanatorio antituberculoso 'Zonnestral'**, en Hilversum (1927), en los que la estructura de hormigón prefigura con nitidez el aspecto final del edificio, de manera parecida a como ocurre en el edificio de oficinas en hormigón (1923), de Mies.

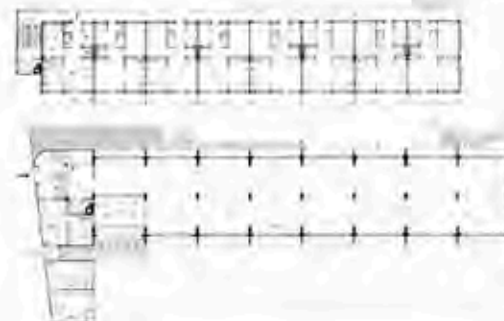
La temprana aceptación del racionalismo más radical en un país como Holanda, en el que la trama cartesiana es el recurso compositivo de organización de un territorio en permanente lucha con sus límites físicos, no resulta extraña. Ya las viviendas construidas por **Michiel Brinkman** en Spangen (1919-22), en las inmediaciones de Rotterdam, muestran rasgos caracterizadores de la arquitectura moderna, como la estructura lineal apoyada por recorridos longitudinales, en galerías situadas en altura, y que reducen el número de núcleos de escalera; o la apertura de la manzana, constituida por hileras de viviendas que no llegan a tocarse en las esquinas de la misma,

1. 2. Hannes Meyer, *Escuela para los sindicatos alemanes en Bernau*, 1928-1930. Axonometría. Vista
3. Concurso de la *Petersschule* en Basilea, 1926
4. Hans Schmidt y Paul Artaria, *Casas Schaefer y Colnaghi*, 1927
5. Hans Schmidt, *Siedlung Neubühl*, Zürich, 1930-1932
6. J. Pieter Oud, *Viviendas Kiefhoek*, Rotterdam, 1925-1930

propiciando una apertura espacial que rompe el esquema tradicional de manzana cerrada. Los espacios libres se tratan atendiendo a su importancia para el desarrollo de la vida comunitaria. Herederas de estos planteamientos tipológicos serían las **viviendas Kieffhoek** (1925-30) en Rotterdam, de **Jacobus Johannes Pieter Oud** (1890-1963), con su estructura de barrio abierto de baja altura, o los ya conocidos edificios **Belgpolder** (1933-34) y **Plaslaan** (1937-38), que desarrollan en altura el sistema de circulación en galerías, con estructura de acero en el primer caso, y de pórticos de hormigón en el segundo, cuyos cerramientos se retrasan con respecto al plano estructural de fachada, convirtiendo algo necesario como es la estructura, en elemento de expresión formal. Precisamente, la fuerza expresiva de una obra adscrita a los presupuestos ideológicos de la "línea dura" del racionalismo como es la **fábrica Van Nelle** en Rotterdam (1926-30), de Brinkman y Van der Vlugt, nos hace dudar seriamente de la limitación de los argumentos de proyecto de todos estos arquitectos, a causas exclusivamente racionalistas.

Lecturas complementarias:

- José Llinás: "Sobre la relativa importancia de la forma". (Publicado en el nº 22 de la revista 2C. Construcción de la ciudad, titulado: "La línea dura, El ala radical del racionalismo 1924-34", abril de 1985).
- Luis Moreno Mansilla: "Más allá del muro de Villa Adriana. El viaje de Lewerentz a Italia". (Fragmento de "Apuntes de viaje al interior del tiempo", Colección 'Arquithe-sis', ed. Fundación Caja de Arquitectos).



1. J.A. Brinkman y Van der Vlugt, Edificio Belgpolder, 1933-1934

2. J.A. Brinkman y Van der Vlugt, Fábrica Van Nelle, Rotterdam, 1926-1930.

LOS ACONTECIMIENTOS CIVILIZATORIOS

2.3.3. VANGUARDIA ARTÍSTICA Y CONSOLIDACIÓN FORMAL



"Los nuevos tiempos exigen su propia expresión. Unas formas exactamente marcadas exentas de toda accidente, contrastes claros, ordenación de los miembros, disposición de las partes similares en serie, unidad de forma y color [...]".
Walter Gropius, 1913.



En la clase anterior, se destacó el carácter pionero de Holanda en la experimentación arquitectónica que tiene lugar durante el período que nos ocupa. El papel jugado por **Hendrik Petrus Berlage** (1856-1934), como patriarca de la arquitectura moderna holandesa, lo sitúa en línea con la figura de Frank Lloyd Wright, cuya obra conoció y admiró, ejerciendo una profunda influencia que transmitiría a las generaciones posteriores. La **Bolsa de Ámsterdam** (1897-1904) muestra algunas de las innovaciones del primer Wright; el empleo masivo y desornamentado del ladrillo y la rotundidad de los volúmenes, junto a la 'sinceridad' en el empleo de sistemas constructivos, en consonancia con la mejor tradición de la ingeniería del siglo XIX.

La publicación en centroeuropa de las primeras obras de Wright, y de sus dibujos, en los lujosos 'volúmenes Wasmuth' (en torno a 1910-11), propiciará una interpretación 'europea' de los principios 'wrightianos' que afectará especialmente a la concepción espacial, en este momento de consolidación de un nuevo lenguaje arquitectónico.

Junto a la influencia de Wright, el catalizador definitivo hacia una plena modernidad en arquitectura puede hallarse en la evolución de las artes plásticas hacia una cada vez más acusada abstracción. En este sentido, también tendrá Holanda un fuerte protagonismo favorecido por el hecho de que no participara activamente en la I Guerra Mundial, lo que propició el desarrollo de una experimentación sintetizadora de intereses artísticos multidisciplinarios. La fundación en este país del grupo '**De Stijl**' en 1917, integrado por pintores, escultores, arquitectos y un fabricante de muebles, muestra una afinidad de intereses artísticos en torno a una común concepción del espacio como entidad dinámica, y que hallará su plasmación en las composiciones pictóricas de **Theo van Doesburg** (1883-1931) o de **Piet Mondrian** (1872-1944).

En particular, las representaciones axonométricas que realiza el primero en torno al año 1923 constituyen interpretaciones de espacios abiertos cualificados mediante planos de colores primarios que no llegan a tocarse, traduciendo así a los dos planos del lienzo, y con una gran sencillez, las innovaciones espaciales de la obra de Wright. En realidad, la asunción de la influencia 'wrightiana' por parte de De Stijl se realiza de forma un tanto parcial y sesgada, al no atender a los aspectos figurativos u

1. H. Petrus Berlage, *Bolsa de Ámsterdam*, 1897-1904
2. Theo van Doesburg, *Contra-Constructie*, 1923

orgánicos presentes en la obra del arquitecto norteamericano, y defender el carácter dinámico del espacio como derivación de la lógica maquinista frente al orden y equilibrio natural.

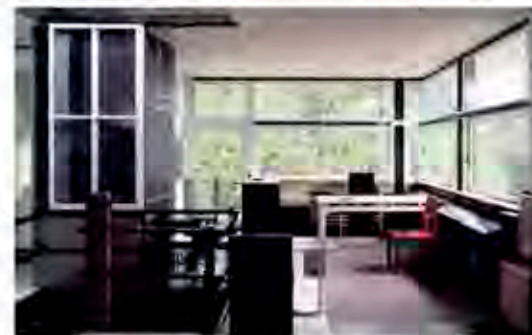
Al margen de alguna realización arquitectónica de Theo van Doesburg (como el **Cabaret Aubette**, en Estrasburgo -1927-28-), la recesión económica provocada por la Guerra hará que la concepción formal del grupo se plasme antes en objetos de uso doméstico, como la **'silla roja y azul'** (1917-18), de **Gerit Rietveld** (1888-1964). Aunque fabricada artesanalmente, la silla es concebida como un prototipo susceptible de ser producido en serie valiéndose de las posibilidades abiertas por la nueva era industrial. La reducción formal a planos que, sin tocarse, nos remiten a la concepción espacial en la que De Stijl centra su investigación, hacen de esta silla un manifiesto estético de plena modernidad.

Lo mismo cabe decir de la **Casa Schröder** (1923-24), construida en Utrecht por el propio Rietveld al final de un grupo de casas tradicionales en hilera, lo que acentúa su condición de 'proclama' de la modernidad. El ideal espacial del grupo se vierte al ámbito doméstico, para lograr una especie de 'obra de arte total', en la que cada elemento integrante del conjunto es objeto de un proyecto detallado. La total desornamentación y la reducción a un lenguaje abstracto de planos y líneas, acercan la obra a una especie de 'maqueta simbólica', o caja contenedora de un ideal de vida según un 'Estilo' consecuente con la transformación experimentada por la sociedad de la época.

En 1919, Walter Gropius funda en **Weimar** la **Bauhaus**, escuela resultante de la integración de las antiguas escuelas de Bellas Artes y de Artes y Oficios (artesanía) de esa localidad alemana. El desastre que para Alemania supuso la derrota en la Guerra parece gravitar sobre el carácter que Gropius infunde a la institución, concebida en su origen como un intento de superar la división entre arte y oficio, recuperando para la producción de cualquier tipo de objeto la tradición artesanal, postergada por la industrialización.

Esta actitud constituye, en una personalidad como la de Gropius, una revisión algo nostálgica de sus anteriores posiciones más decididamente modernas. A grandes rasgos, la formación recibida por los alumnos de la Bauhaus en esta primera etapa se basaba en un 'curso preliminar', orientado a 'desaprender' los hábitos estilísticos heredados de la tradición académica, al que seguía otro dedicado al 'estudio de la forma', impartido por pintores de vanguardia tan importantes como **Paul Klee** o **Wassily Kandinsky**. Con esta base, el alumno se adentraba en el aprendizaje de los oficios, lo que le habría de proporcionar la base artesanal para poder completar su formación como arquitecto o artista.

El grabado de **Lyonel Feininger** titulado 'La catedral del socialismo', que ilustra el manifiesto fundacional de la Escuela, muestra en su título y en su estilo expresionista el ideal artístico de la Bauhaus en esta primera etapa fundacional, en la que se distancia de los modelos docentes propios de una escuela de arquitectura convencional. La situación económica del país favorece el carácter utópico y experimental del modelo, al no ser la más idónea para el desarrollo de una intensa actividad puramente 'profesional'.





Hacia 1922, el prestigio intelectual y artístico alcanzado por De Stijl afectará a la Bauhaus. El paso de Van Doesburg por Weimar causa un fuerte impacto en la escuela, propiciando un cambio de orientación hacia posiciones más alejadas de lo artesanal, y orientadas a la integración de las formalizaciones artísticas 'modernas' con las posibilidades de la industria.

El tenso ambiente político de la Alemania de entreguerras obligará el traslado de la sede de la Bauhaus desde Weimar a **Dessau**, en 1926. El edificio proyectado por Gropius constituye la cristalización de unos ideales artísticos que ya estaban presentes en sus obras anteriores a la Guerra, y que se manifiestan explícitamente en la cita que encabeza este resumen. La construcción, en las inmediaciones del edificio principal, de una pequeña colonia con las casas para los maestros, muestra ya con claridad la maduración de un estilo que se calificará como 'internacional', dado el grado de consenso con el que será adoptado como caracterizador de la nueva época.

En 1928, Gropius abandonará la dirección de la escuela, sucediéndole el arquitecto suizo **Hannes Meyer**. Consecuente con sus principios 'objetivos', el nuevo director orientará la formación hacia la planificación urbana y la construcción, en detrimento de la formación artística. Meyer emigra a la Unión Soviética en 1930, año en el que **Mies van der Rohe** asume la dirección de la Escuela. Tras la victoria nacionalsocialista en las elecciones municipales de 1932 en Dessau, se decreta el cierre de la Bauhaus, que desarrollará su último curso en Berlín, antes de su cierre definitivo en 1933. Pero aquella utopía aún deja sentir su influencia.

Lecturas complementarias:

- *Arquitectura y vanguardia artística en Europa durante el periodo de entreguerras (selección de textos de Theo van Doesburg y Walter Gropius).*



1. Gerrit Rietveld, *Silla roja y azul*, 1917-1918
2. 3. Gerrit Rietveld, *Casa Schröder*, Utrecht, 1923-1924
4. *Maestros de la Bauhaus*
5. *Cartel de la Bauhaus*
6. *Balcones del edificio de la Bauhaus*

LOS ACONTECIMIENTOS CIVILIZATORIOS

2.3.4. LA ARQUITECTURA DE NUESTRO TIEMPO

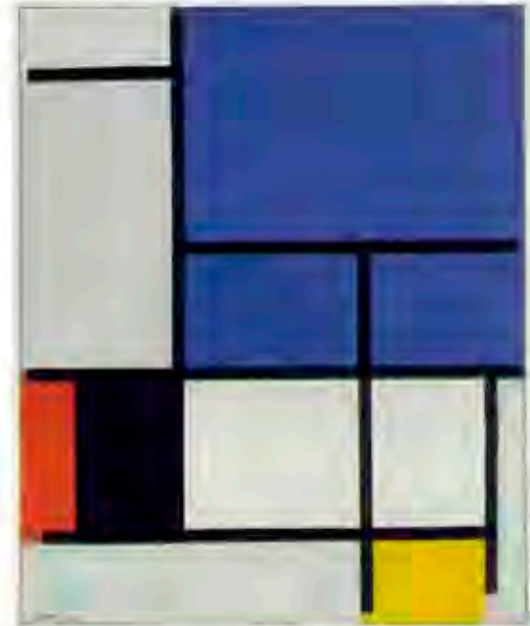
"La organización está en la misma clave, sustancia nerviosa que guía y acciona todo lo que es 'sachlich' ('objetivo'), lo que es músculo y hueso. Pero, ¿qué intención tiene esa organización? De lo 'sachlich', ni siquiera quiero hablar, lo admito como evidente, preliminar, inevitable, como los ladrillos con los que se construye un muro. ¿Pero qué muro?"

Y le prometo -lo que me tranquiliza- que estamos todas, en la hora actual, al pie del mismo muro".
Le Corbusier, "En defensa de la arquitectura". 1929.

"[...] la arquitectura solo debería estar vinculada a los elementos más significativos de la civilización. Solo una relación que se aproxime a la esencia más profunda de la época es verdadera (...). Solo una relación así está en condiciones de abarcar la esencia multiforme de la civilización. Solo así podrá incorporarse la arquitectura a la evolución de la civilización y solo así podrá expresar la lenta revelación de su forma".
Mies van der Rohe, 1960.

A lo largo de este curso hemos realizado un recorrido por la historia de la arquitectura moderna, atendiendo especialmente al proceso de transformación formal que discurre en paralelo a la transformación de la época, desde la crisis de la cultura humanística hasta la fractura civilizatoria que representa la II Guerra Mundial. Hemos trazado, pues, una 'genealogía' de la modernidad que encuentra su origen en tiempos pretéritos, y que si bien rompe lazos con un pasado inmediato incapaz de dotar a la época del estilo que le es propio, tiende puentes con la historia de la arquitectura en su más amplia acepción.

En la clase anterior vimos la importancia que el desarrollo de las artes plásticas, la eclosión de la vanguardia histórica, tuvo en la definitiva transformación de la concepción espacial de la arquitectura moderna. La aportación de Wright, su idea de un 'espacio fluido', cristalizó en las composiciones pictóricas de Piet Mondrian y Theo van Doesburg, cuyo esencialismo dinámico se mostraba como fiel expresión de una nueva 'era de la máquina'. Sin embargo, una concepción dinámica del espacio puede hallarse también en la arquitectura barroca (pensemos en las obras de Guarini o de Borromini, por ejemplo), bajo presupuestos formales muy diferentes. La vanguardia artística aporta una idea de estilo relacionado con la abstracción formal, una 'forma moderna' que la arquitectura del siglo XIX no alcanzó a consolidar. Los 'collages' de Mies sintonizan con esta nueva estética, y sus obras constituyen una estilización extremadamente sofisticada de los principios estéticos de De Stijl (por más que él



1. Piet Mondrian, *Composition with large blue plane red black yellow and gray*, 1921
2. L. Mies van der Rohe, *Concert Hall*, 1924. Collage



la negara). No obstante, establecer una relación lineal como la que acabamos de enunciar, a la hora de acceder a la correcta comprensión de la obra de estos maestros, resulta excesivamente reduccionista. Las obras de Mies, como las de Wright, Gropius, Le Corbusier, Aalto, etc., muestran una complejidad conceptual que no es sino el resultado de una evolución meditada y consecuente con el proceso de evolución de la historia, combinado con su talento individual, sus inclinaciones más personales.

Nos hemos referido en otras ocasiones a la condición de investigador tipológico en el caso de Mies, en contraposición a la de artista plástico en el de Le Corbusier. También esta aseveración requeriría de algunas matizaciones. Hemos visto como Mies inicia su investigación tipológica desde presupuestos expresionistas, es decir, desde una posición estética fuertemente subjetiva (pensemos en el temprano proyecto del rascacielos para la Friedrichstrasse), avanzando progresivamente hacia una depuración formal reduccionista ('no reconocemos problemas de forma...'). Los resultados estéticos alcanzados por Mies, sin dejar de ser consecuentes con su voluntad de 'expresar espacialmente el espíritu de la época' con los medios materiales que esta le brinda, constituyen verdaderas cimas del arte del siglo XX.

Paralelamente, la más explícita inclinación artística de Le Corbusier, no está reñida con la tradición racionalista en la que se forma como arquitecto (recordemos la relación con Perret en su período de formación, o la voluntad de seriación que impulsa su proyecto de Casa Dom-inò, y todos sus proyectos de vivienda en general), y a las que jamás renunciará. El texto con el que hemos encabezado este resumen, en el que Le Corbusier contesta a las críticas de los racionalistas radicales de la 'Nueva objetividad', es significativo al respecto. La obra de los maestros no hace sino mostrarnos, en toda su compleja multiplicidad, lo que se ha venido en denominar el 'espíritu de la época':

El curso que hoy finalizamos ha intentado arrojar alguna luz sobre las causas en las que se fundamenta la arquitectura que denominamos moderna. Hemos asistido a la lenta actualización del hecho arquitectónico consecuente con la transformación social aparejada a la Revolución Francesa, y a la transformación económica y de los medios de producción que se produce como consecuencia de la Revolución Industrial. La arquitectura se ha mostrado, así, como un referente cultural de la sociedad, con sus 'tempi' lentos, sus dificultades de adaptación a las aceleraciones de los acontecimientos históricos, la cristalización de una 'cultura del proyecto' durante el convulso período que acontece entre las dos Guerras Mundiales, y su capacidad para traducir a formas y espacios, a obras construidas, las ideas que definen una época que también es la nuestra.

1. L. Mies van der Rohe, *Proyecto rascacielos en la Friedrichstrasse*, 1921
2. L. Mies van der Rohe, *Proyecto Edificio Bacardí*, 1957. Collage
3. Le Corbusier

TEXTOS RECOMENDADOS

ENGELS, Friedrich, "El problema de la vivienda y las grandes ciudades". Barcelona: Gustavo Gili, 1974. Trad. Esther Donato y Margarita Lönker, página 66:

- "Cómo resuelve la burguesía el problema de la vivienda. El método 'Hausmann'".

De "La situación de la clase obrera en Inglaterra", Madrid: Akal Edit, 1976, página 58:

- "Los barrios para la clase obrera"

FOURIER, Charles, "Traité de l'Association domestique agricole", 1822. Versión castellana en L. Benevolo, "Orígenes del urbanismo moderno". Madrid: Blume Ed, 1979. Trad. Floreal Mazia, páginas 86-87:

- "Descripción del Falansterio".

LAUGIER, Marc-Antoine, "Essai sur l'Architecture", 1753, Ed. París. "Preface", páginas XXXIII-XL; páginas 8-10 y pasajes de páginas siguientes:

- "El origen de la Arquitectura".

PATETTA, Luciano, "Historia de la arquitectura (antología crítica)". Madrid: Celeste ediciones, 1997.

- A-Ch. Quatremère de Quincy: "Diferencia entre 'tipo' y 'modelo'".
- A.W.N. Pugin: "Contra el Neoclasicismo por el Gothic Revival".
- Eugène Viollet-le-Duc: "Por un uso 'sincero' del hierro en las construcciones".
- Eugène Viollet-le-Duc: "Estudio y comprensión de la Arquitectura Gótica. ¡No al revival!".
- Hannes Meyer: "Significado político de la 'Arquitectura de la Revolución".
- Henri de Parville: "La Exposición de París. El entusiasmo por la Galerie des Machines".
- John Ruskin: "Consideraciones sobre la arquitectura".

MARTÍ ARÍS, Carlos, "Silencios elocuentes". Barcelona: Edicions UPC -Universidad Politécnica de Cataluña-, ETSA Barcelona, 2002.

MORRIS, William, J.W. Mackail, "The life of William Morris, 1899, William Morris Art under plutocracy", versión castellana "El arte bajo la plutocracia, en Arte y Sociedad Industrial". Valencia: Fernando Torres Ed, 1977.

- "Concepto de Arte y de Belleza".
- "Arte y socialismo".

NORBERG-SCHULZ, Christian, "Arquitectura occidental". Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

RUI-WAMBA MARTIJA, Javier, "Ingeniería", de la revista "Minerva", extraído del "Dossier de Le Corbusier". 4ª época, nº2. Madrid: Ed. Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2006.

CURSO 2005-2006 | 2012-2013

TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA III

Javier Boned Purkiss 2005-2006 | 2009-2010

Guido Cimadomo 2010-2011 | 2011-2012

CAPÍTULO 3.1. QUATTROCENTO. Florencia.
Siglo XV

CAPÍTULO 3.2. QUATTROCENTO. El Renacimiento
en el Quatttrocento. Roma

CAPÍTULO 3.3. CINQUECENTO. El Renacimiento
en el Cinquecento

CAPÍTULO 3.4. MANIERISMO. El Manierismo en el
siglo XVI

CAPÍTULO 3.5. LA VILLA RENACENTISTA

CAPÍTULO 3.6. LA VILLA ISLÁMICA

CAPÍTULO 3.7. VENEZIA. Sansovino. Palladio

CAPÍTULO 3.8. LA VILLA PALLADIANA

CAPÍTULO 3.9. EL BARROCO EN ITALIA

CAPÍTULO 3.10. LA CIUDAD BARROCA

CAPÍTULO 3.11. EL BARROCO EN ESPAÑA

CAPÍTULO 3.12. LA ARQUITECTURA DE LA ILUSTRA-
CIÓN. El Racionalismo del siglo XVIII

CAPÍTULO 3.13. LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL

La asignatura de Teoría e Historia de la Arquitectura III, en el tercer año de la carrera del Plan de Estudios de Arquitecto, ha sido impartida desde el primer año de implantación de este curso (2007-2008) por el profesor Javier Boned, estableciéndose así los contenidos de la misma de forma coherente con el resto de asignaturas del área de Composición. El programa contemplaba desde su comienzo la profundización sobre los edificios, así como sobre los acontecimientos y las relaciones entre los personajes de la arquitectura clásica de una forma cronológica, desde el Renacimiento hasta el comienzo del siglo XIX. Junto con la historia de la arquitectura también tenían gran relevancia los aspectos artísticos contemporáneos, de gran importancia para comprender en su complejidad, las obras en estudio. En este contexto, y con un horizonte de dos cursos más para la extinción de la asignatura para dar comienzo al nuevo plan de estudio en el ámbito del Espacio Europeo de Educación Superior, la continuidad con la planificación y metodologías anteriores han sido el obvio camino a seguir con el cambio de coordinación a partir de octubre de 2010, momento en el cual recibo la coordinación de la mencionada asignatura.

Desde los primeros momentos se ha apostado por la utilización de las herramientas que ofrece la Universidad de Málaga, el Campus Virtual sobre todas las demás, siendo los resúmenes del temario que aquí se presentan parte de la documentación, ampliada para esta ocasión con las imágenes que los acompañan, que se ha facilitado a los alumnos a lo largo de la impartición de la asignatura. El esfuerzo continuado de ambos profesores en la preparación y adaptación de estos resúmenes deben entenderse como una herramienta básica, un punto de partida a completar con los apuntes de las lecciones y la bibliografía sugerida, que en su conjunto pueda ofrecer la suficiente comprensión de un periodo fundamental en el recorrido formativo de un arquitecto. La metodología docente aplicada ha apostado por requerir a los estudiantes un trabajo añadido a la asistencia, razón por la cual ni las imágenes de los edificios eran facilitadas, ni los resúmenes pueden entenderse suficientes para el estudio necesario. De este modo los futuros arquitectos han tenido un guión para preparar sus cuadernos de estudio, que debían ser completados en función de la personalidad y capacidad de cada uno de ellos. No todos los materiales que componen el curso se presentan en esta publicación, ya que las lecturas complementarias y los videos explicativos entre otro mucho material de apoyo, específicamente preparados y seleccionados para esta asignatura, no encuentran en este formato un lugar adecuado para ser presentados. Otra actividad realizada por los alumnos fuera de las aulas y en pequeños grupos, y que aquí no aparecen, han sido diseñados para ofrecer la posibilidad de adquirir otras competencias relacionadas con los objetivos de la asignatura. Así durante el curso 2010-2011 se ha realizado un análisis compositivo de las fachadas de los edificios de Málaga hacia el río Guadalmedina, y en el curso siguiente se han analizado los

establecimientos originados por la segunda revolución industrial, existentes en la ciudad de Málaga.

Aun conocedores de la parcialidad de los contenidos que aquí se presentan, se pretende por un lado registrar, justo cuando se extingue el plan de estudios de 2005 que ha configurado la primera etapa de nuestra Escuela de Arquitectura, los contenidos del área de Composición, y en este caso específico de la asignatura de Teoría e Historia de la Arquitectura III, y por otro lado, gracias a la modularidad de los temas presentados, no dudamos que pueda seguir siendo útil a los futuros estudiantes de arquitectura para completar los contenidos de su etapa formativa. Las metodologías docentes cambian, debido a los requerimientos del EEES y a la innovación que las investigaciones en este campo ofrecen, facilitadas por las herramientas digitales que son ya imprescindibles en el recorrido formativo de cada estudiante, y probablemente cuando se cierre el próximo ciclo una iniciativa como la presente podrá resultar anticuada o poco coherente con los materiales utilizados. Éstos se van desplazando cada vez más hacia las actividades colaborativas en red cuya recopilación necesitará de nuevos planteamientos para su difusión fuera de las clases, demostrando que pese a la utilización de todas las herramientas que existen en nuestros días, el encuentro y transferencia que se realiza en las aulas sigue siendo el mayor activo que la Universidad puede ofrecer a sus estudiantes.

Guido Cimadomo

QUATTROCENTO

FLORENCIA. SIGLO XV



La arquitectura del Renacimiento es una deliberada recuperación de las ideas y de las prácticas de los arquitectos de la antigüedad clásica, y podemos afirmar (Murray) que la arquitectura renacentista es romana, habiendo estado desconocida la arquitectura griega clásica para el resto de Europa hasta el siglo XVIII. Pese a la fragmentación política de Italia, había una pasión y nostalgia comunes por la gloria de Italia bajo el Imperio Romano, y por el esplendor de la lengua latina.

¿Por qué Italia? Porque el resto de Europa estaba gobernado bajo una estructura imperialista, mientras que Italia estaba dividida en pequeños núcleos, tan sólo unidos por lengua y tradición. El resto de países con imperios, guerras, amenazas...

¿Por qué Florencia? Surge una aristocracia que financia el arte. Florencia es gobernada por Cosme de Medici, banquero de los papas, del Reino de Francia y del Reino de Inglaterra, con una inmensa fortuna. Además coinciden en la ciudad artistas de primer plano, que han nacido aquí o han sido llamados por los Medici.

Aparecen los "Mecenas" como nueva figura, personas no religiosas, a menudo gobiernan estos pequeños estados y están movidos por intereses culturales, además que por el interés de mostrar el poder de su ciudad. (Sforza en Milán, Gonzaga en Mantua, Malatesta, los Papas, Montefeltro en Urbino...). Reúnen en sus cortes a los artistas más relevantes, para realizar obras, no exclusivamente religiosas.

Nueva valoración del hombre frente a un sentimiento religioso anterior. Nace el Humanismo, el hombre es el centro del mundo, y el interés se focaliza sobre su actividad, literaria, artística, arquitectónica. La búsqueda y traducción de los textos y en general de la cultura antigua...

Se define Renacimiento en cuanto paso adelante respecto al periodo considerado obscuro y bárbaro de la edad media. Pero hay que matizar esta afirmación, frente a esta valoración de la época, la edad media ha aportado también interesantes propuestas que no pueden reducirse simplísticamente a una época oscura y bárbara.

Problemas técnicos: intento de plasmar el entorno real del hombre. Fue Brunelleschi el primero que creó la perspectiva central, mediante la "caja óptica", logrando representar la profundidad en el plano. Cada detalle de un edificio clásico está en relación directa con cada otro particular, y en definitiva el edificio entero está proporcionado al cuerpo humano, al cual se inspiraba la columna de la antigüedad, y a menudo se relacionaba en altura. La belleza como principio y regla; proporción entre las partes y el todo, extraído del tratado de Vitruvio y difundido por Alberti.

1. Masaccio, *La Trinidad*, 1428

2. Piero della Francesca, *La flagelación*, 1469

3. Andrea Mantegna, *La muerte de la virgen*, 1461

Tipologías.

IGLESIAS. Los templos clásicos no eran, funcionalmente, iglesias, de acuerdo con las necesidades del siglo XV.

1.- Se siguen utilizando plantas longitudinales derivadas de la basílica romana: es la tipología del templo cristiano desde sus orígenes, utilizada también en el gótico, aunque con necesidades algo diferentes. Brunelleschi las utiliza con un nuevo lenguaje (San Lorenzo y el Santo Espíritu). Hay un efecto de proporción, todo tiene un módulo. Posteriormente, Alberti crea una nueva tipología, con nave única en vez de tres, con la importancia plena del crucero (San Andrés de Mantua), y después Vignola (ya en el Manierismo) con la Iglesia del "Gesù" propone un modelo ampliamente repetido, adaptado a las necesidades litúrgicas. En cuanto a las fachadas, Alberti incorpora el arco del triunfo romano, que Brunelleschi no soluciona.

2.- Plantas centralizadas: primeras investigaciones que a través de una serie de transformaciones añaden cabeceras clásicas a plantas basilicales (Michelozzo). El Panteón de Roma resulta fundamental como paradigma, hasta en pintura. Brunelleschi es el pionero también en formular una planta centralizada (Sta. M^a de los Ángeles). La obra más relevante de este modelo es sin lugar a duda S. Pietro en Montorio de Bramante, y luego S. Pedro del Vaticano, cuya tipología sin embargo será transformada varias veces a lo largo de su construcción.

PALACIOS. Los grandes señores se introducen en la ciudad, donde empiezan a aparecer estos palacios cerrados en torno a un patio, llenos de ventanas a la calle, a diferencia de los palacetes medievales con marcado carácter defensivo. Tienen generalmente 3 pisos con el almohadillado típico de zócalo. Hay una gran evolución desde Brunelleschi (¿, Palacio Pitti), cuyo interés por la arquitectura civil se centra sobre todo en las fortificaciones militares, hasta Alberti (Palacio Rucellai), que introduce el orden en las fachadas de edificios de carácter civil, siguiendo la pauta del coliseo.

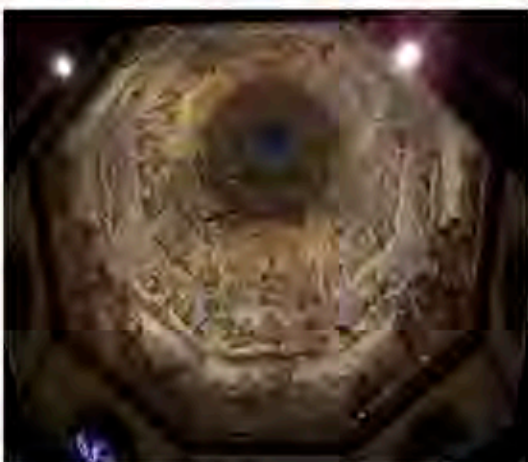
VILLAS. Residencias de recreo suburbanas. Al no quedar villas clásicas, hay libre interpretación de los textos antiguos, en especial de Plinio.

URBANISMO. En el siglo XV las intervenciones urbanas fueron parciales (Urbino, Ferrara, Pienza), ensanches, y sobre todo una serie de transformaciones visuales que suponían la implantación de un nuevo edificio en el tejido medieval. (p. ej. la cúpula de Santa María de las Flores en Florencia, las pequeñas plazas). Surgen nuevas teorías con calles rectas, anchas, y plazas que se abren a ellas (siempre siguiendo tratados de Vitruvio y Alberti).

Hay que conformarse con tratados ideales sobre las ciudades, siguiendo las influencias neo-platónicas, como la de Filarete, de Giorgio Martini, con carácter militar, con cuadrículas, baluartes, etc....



1. Filarete, Ciudad de Sforzinda



Filippo Brunelleschi

Nace en Florencia (1377-1446), se forma como orfebre y se presenta al concurso para las puertas del baptisterio. Gana junto a otra propuesta presentada por Ghiberti, y rechaza de intervenir en conjunto con éste, por querer trabajar sólo, a sabiéndalo de no poder competir frente a la experiencia y tradición de este último. Interesado por la geometría (influido por Toscanelli). Tiene un biógrafo (Mannetti), cercano a su taller, que nos facilita la comprensión de su obra y manera de ser.

El gran aporte de Brunelleschi para la arquitectura es la capacidad de reencontrar lo antiguo o reinventarlo: capacidad de aplicar las técnicas y reglas constructivas de la antigüedad a las obras contemporáneas.

La perspectiva como método de recalificación de la dimensionalidad ilimitada, reducida a proporciones y simetría, reagrupa las fuerzas y determina los puntos de equilibrio entre pesos y empujes, hace corresponder a elementos iguales intervalos iguales. Una arquitectura cuyo valor depende exclusivamente de la repetición de formas iguales a intervalos iguales y de la relación de estas formas y la amplitud de los intervalos es una arquitectura que resuelve todos sus problemas estáticos y constructivos a nivel de proyecto y no deja a los oficios más que la ejecución material del diseño. Incluso los elementos decorativos, al estar concebidos como articulaciones plásticas de los planos y por lo tanto como elementos funcionales, forman parte del proyecto. Al margen de consideraciones estéticas, la reforma brunelleschiana es una reforma de los procesos operativos de la arquitectura, una simplificación del aparato jerárquico de la obra. La decadencia de los oficios sirve también para afirmar el carácter intelectual del trabajo constructivo (*ars liberalis*) (Argan).

STA. MARÍA DE LA FLORES

A finales del siglo XIV se amplió el octógono del crucero. La dificultad creció cuando a principios del XV se le añade un tambor, y hay que cubrir este espacio en plena crisis del oficio de carpintero. La misma dimensión del diámetro (43 m) hacía imposible utilizar la solución tradicional de cimbra. La gran obra que tenía que situar a Florencia por encima de las demás ciudades de Toscana y del resto de Italia, comenzada en el siglo XIII por Arnolfo di Cambio, peligraba. Los responsables que se suceden en la obra, actúan sobre aspectos secundarios, al no saber cómo plantear la intervención de la bóveda. Se hizo un concurso para cubrir la iglesia, y Brunelleschi presentó un proyecto sin cimbra, autoportante, ante el escepticismo general. Brunelleschi lo había ensayado en la pequeña iglesia de San Jacopo, junto al río Arno, y seguramente conocía los modelos de la antigüedad habiendo estado en Roma.

En 1420 se adjudica el trabajo a Ghiberti y a Brunelleschi, dos autores muy diferentes y con concepciones opuestas: Ghiberti representa la tradición, Brunelleschi los tiempos modernos. Hasta entonces el gremio era el responsable de las obras, siendo Brunelleschi el primero que se enfrenta a ello. En 1425 Ghiberti gana otro concurso y se aleja de la obra, en el momento técnicamente más complejo, perfilándose así la capacidad técnica de Brunelleschi que sigue dirigiendo la obra. La cúpula la formarían 24 nervios, 8 principales en cada ángulo del octógono, estando cada paño dividido en tres partes. Se ejecuta en dos casquetes independientes, siguiendo la idea del baptisterio de Florencia. Exhibe así dos soluciones espaciales, una a nivel externo y

otra a nivel interno, aligerando el peso total de la cubierta y reduciendo los riesgos de humedades. El ladrillo, con el sistema "espinas de pez", heredado de las técnicas antiguas, y sin necesidad de cimbras, se ejecuta por hiladas completas, procediéndose con la siguiente una vez terminada la anterior. Por motivos estáticos se eligieron los arcos apuntados, una solución no clásica, pero estructuralmente más adecuada: transmite menos cargas laterales que una cúpula semiesférica nervada. La solución del Pantheon, que seguramente conocía Brunelleschi, no era viable por el gran peso que se produciría sobre un tambor realizado sin contrafuertes.

Diez años después diseña la linterna, que es un elemento de alado, un tapón de gran peso que cierra y estabiliza las fuerzas en el anillo superior donde terminan los nervios. También demuestra aquí la maestría en los detalles. La cúpula cambia fundamentalmente la imagen de la ciudad, aunque perdure el cromatismo de los templos anteriores. Crea otro hilo interior a través de la cúpula, y el efecto basilical medieval se concentra ahora en la cabecera bajo la cúpula. La gran novedad estilística de la arquitectura brunelleschiana es la geometrización de las formas, es decir la transformación radical de toda la decoración arquitectónica tradicional.

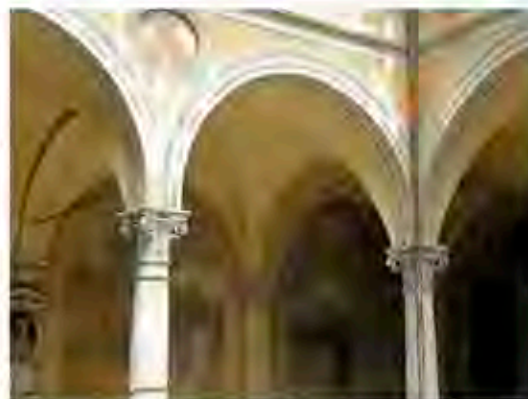
HOSPITAL DE LOS INOCENTES

Tipología de Hospital que únicamente innova Filarete, pero Brunelleschi intenta regularizar una serie de habitaciones, patios y sobre todo la fachada, es decir, su aspecto urbano. Lo nuevo es la interpretación del valor del arco y la idea de desarrollar un amplio pórtico a lo largo de todo el frente del edificio. Da a los arcos la máxima luz, reduce al mínimo los elementos portantes. Su función y valor son completamente diferentes a experiencias similares anteriores: es ahora un empalme entre dos entidades geométricas opuestas: la superficie y la profundidad perspectiva. Reduce la profundidad a plano.

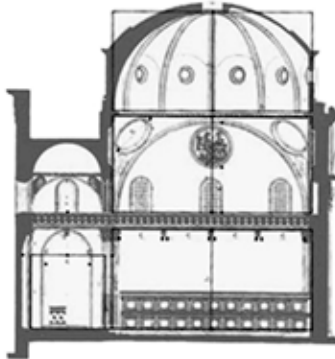
Utiliza un módulo cúbico espacial que se dispone en las nueve arcadas (módulo de la columna = luz del arco = fondo), completado con bóvedas vahidas. Sigue siendo bi-cromático en el exterior (piedra serena y enlucido blanco). Aquí ensaya todas sus citas de la Antigüedad (bicromatismo, 1/2 punto, capiteles corintios). Busca esos efectos de perspectivas que no tenía el arte gótico, es decir, una escala más adecuada a la visión del ojo humano. Gran suavidad y elegancia en las proporciones de todo (estilo *gentile*).

BASÍLICAS.

San Lorenzo (1422-1470). Semejante a Santa Croce, típica basilica paleocristiana existente en la ciudad, pero con una valoración distinta de la cabecera. Desarrolla el tema del pórtico de los Inocentes, superponiendo a cada lado de la nave central una superficie plana sobre una sucesión de arcos. La nave central, más luminosa, puede entenderse como el exterior frente al interior de las naves laterales. En planta utiliza un módulo central cuadrado, y la nave central es cuatro veces la medida del crucero. En alzado toda la iglesia tiene la relación 5/3. Arcos nave central / arcos capillas = 5 / 3, una disminución dimensional que pone en común el punto de fuga. Un orden mayor de pilastras que define el tramo del crucero y un orden menor con columnas y pilastras en nave central y capillas. Con esas dos medidas se hace toda la iglesia. Crea su capitel con un entablamento añadido para sobrevalorar y aglizar el arco (novedad en arco con columna exenta). Aún no está tan unificado el espacio como luego conseguirá en el Santo Espíritu. Consigue una gradación de la luz, muy



1. F. Brunelleschi, *Hospital de los Inocentes*, 1419
2. F. Brunelleschi, *Hospital de los Inocentes*, 1419. Detalle
2. F. Brunelleschi, *Basilica de San Lorenzo*, 1422-1470



uniforme en nave central, a través de óculos en naves laterales y ciego en capillas laterales. Cúpula hemisférica, sin tambor ni nervaduras, con alta linterna cilíndrica, sugiriendo un eje vertical, lógica sobre una planta de ejes perpendiculares y donde la forma base es el cuadrado. No resuelve la fachada, que no llega a construirse.

Espíritu Santo (1444-). No solamente resuelve los problemas encontrados en la obra de San Lorenzo, sino que muestra una evolución estilística que madura a partir de 1435. El espacio está mucho más unificado, esculturalmente más marcado. Las capillas son ahora simples nichos. La columnata se desarrolla a lo largo de toda la iglesia. Composición muy articulada y absolutamente modulada. El lado del orden menor (campata) es el módulo tanto planimétrico como alométrico, y la relación entre la altura del arco de la nave central y la del arco frontal de la capilla lateral es ahora de 1/1. Adquiere valor la forma plástica de la columna. Los arcos de la nave central y de las laterales son ahora igual de altos, unificándose el espacio. Además, todos los soportes son columnas, no hay pilastras. Estas regulan la compleja distribución de los espacios, establecen un vínculo directo entre los grandes nichos de las capillas y la cúpula se coloca en el centro mismo del espacio, como figura espacial por excelencia. Las naves laterales aquí no tienen iluminación propia, ya que son un organismo plástico único con la nave central, y queda en penumbra, fortaleciendo el contraste bicromático.

PLANTAS CENTRALIZADAS.

Sacristía de San Lorenzo (1419-1422). Financiada por la familia Medici, es un primer ensayo de planta central. Compuesta por dos espacios, cúbico el primero y solamente cuadrado en planta el segundo, con cúpula vahida y apoyada sobre pechinas la principal. Espacios que muestran una continuidad espacial por una cornisa y con una cota única: la de las pilastras. Juego estructural con las pilastras para dividir el espacio. Las coloca a escuadra y de ellas surgen los arcos ciegos sobre los que apoya la cúpula. Todo está medido. En los paños secundarios utilizó ménsulas de medidas que evocan dónde deberían estar las pilastras.

Hay una correlación perspectiva de los dos vanos, ambos espacios son teóricamente iguales, siendo su diferencia cuantitativa, en función de su "distancia". El tema plástico de los nichos concavos, dilatan la superficie de la pared compensando su menor extensión. Es la demostración, casi matemática, de unos principios fundamentales de Brunelleschi: la pluridimensionalidad y la circularidad del espacio. En tres de las cuatro paredes se limita a indicar gráficamente una profundidad teórica mediante la simple relación de altura y anchura definida por el gran friso y las paredes angulares. Inmediatamente encima del friso, se abren tres ventanas en arco con un bisel perspectivo; es el único indicio de profundidad y su inmediata contigüedad a la gran franja oscura del friso hace que todo el plano aparezca como suspendido entre esos dos términos opuestos y contiguos. El sutil perfil del gran arco terminal adquiere valor de horizonte,

Capilla Pazzi (1429-), Brunelleschi muere antes de acabarla, siendo modificada sobre todo la fachada. Es importante para entender la relación entre interior y exterior: una relación más abierta entre los distintos espacios. Es una evolución tipológica de la Sacristía Vieja. El esquema interior es similar, aunque ésta es rectangular, apoyando la cúpula sobre el cuadrado central, generando dos cortas alas cubiertas con bóvedas de cañón, que dilatan el espacio lateralmente, insinuando casi los brazos de una

1. 2. F. Brunelleschi, *Basilica del Sto. Espíritu*, 1444-1489

3. F. Brunelleschi, *Sacristía Iglesia de San Lorenzo*, 1419-1422

4. F. Brunelleschi, *Capilla Pazzi*, 1441

cruz. Aquí las pilastras en las esquinas "cortan" las de las fachadas laterales, casi pretendiendo continuar más allá de la esquina. El arco del altar se repite ahora en las fachadas laterales y en la opuesta, marcando la entrada, al igual que las ventanas aunque con una única función de demostrar como en un espacio perfectamente geométrico, los elementos que constituyen su configuración no pueden que repetirse, aunque sin función estructural, simplemente marcados en la pared. Como módulo utiliza el radio de las bóvedas que cubren el pórtico. Las pilastras siguen siendo las que marcan el ritmo. Los arcos ciegos son simplemente decorativos, para unificar el espacio. La fachada tiene la misma modulación que se repite en el interior. Sigue usando el bi-cromatismo, gris (piedra serena) para lo estructural frente a lo enlucido. En la fachada hace una reflexión sobre el orden, y usa en vez de bóvedas vahidas bóveda de cañón con casetones (modo más clásico quizás imitando al Panteón), de infinito espacial reconducido y escrito sobre el plano ideal de la intersección.

Santa María de los Ángeles (1569-1679), Intento de recuperar la tipología clásica. Vuelta al círculo, al idealismo platónico, recuperando tradiciones de la Antigüedad, reflexionando sobre el tema a pequeña escala. Tiene su origen en el templo romano de Minerva Médica. Una construcción sobre pilares con capillas radiales. La pared de fondo de las capillas es plana, mientras que las paredes laterales están ahuecadas en forma de nichos, lo que genera un desarrollo de perspectiva plana sobre una superficie curva. Una solución equivalente e inversa al Espíritu Santo, contemporánea.

Leon Battista Alberti

Nace en Génova en 1404, de rica familia florentina desterrada. En Florencia conoce a Brunelleschi y su obra, que despierta su interés por la arquitectura. Secretario del Papa en Roma entre 1462-64. Escribió tres famosos tratados de pintura, escultura, y por último 10 libros de arquitectura, los llamados "de Re edificatoria", impreso en 1485. En el tratado de la pintura habla de la perspectiva y de la pirámide visual. Interés por la Antigüedad, dedicado a Brunelleschi, Ghiberti y Donatello, aunque no llegue a mencionar las obras significativas del comienzo de siglo: compara el Tratado de Vitrubio con los monumentos existentes. Hace una pequeña obra, "descripción de Roma" trabajando para el Papa Nicolás V. Admirador de la Antigüedad, habla de espíritu crítico, no tan sólo de copiar a los clásicos. Es el gran humanista de su tiempo. Se da cuenta de que las ruinas no coincidían exactamente con el Tratado de Vitrubio. La sustancial diferencia entre los dos tratados está en que Alberti describe como hay que construir los edificios, mientras que Vitrubio describía las formas con las cuales se habían realizado. Utilizó los conceptos de este último, como la de la proporción y descripción de los órdenes, la relación de las medidas con el hombre y la definición de belleza en cuanto proporción y relación de las partes. Con respecto a los órdenes se introduce el compuesto, que Vitrubio no estudió.

Concepto de "ornato": la decoración es un brillo adicional al edificio, siendo el objeto fundamental de belleza la columna dentro del plano. Referencia a la columna usada en el coliseo, no usándola nunca de modo estructural, sino decorativo, situando siempre encima un entablamento. Los arcos se situaban encima de los pilares, al modo romano. Al final de su vida hay un cambio de tendencia; utiliza pilastras y desaparecen las columnas, a favor de la estructura muraria (San Andrés).



1. Leon Battista Alberti, "de Re edificatoria", 1485. Portada



En el Tratado habla de los hijos de los edificios, generalizando en casi todo excepto en los tipos de proporciones más idóneas para utilizar en las grandes villas. En cuanto a los templos, Alberti elogia el círculo como forma ideal de los templos (círculo, cuadrado, hexágono, octógono, decágono, dodecágono). Se inspiró fundamentalmente en el Panteón de Agripa, y en la arquitectura religiosa en su evolución circular. La planta circular además tenía una simbología religiosa: Platón = Dios = Círculo. Las iglesias debían estar en equilibrio con la armonía universal, regida por Dios. El círculo era menos funcional pero satisfacía un anhelo de belleza. (Neoplatonismo).

Iglesias: Ornamento más bello de la ciudad; proporción total; elevada sobre "podium"; fachada como pórtico al estilo antiguo; nunca arcos sino columnas con entablamento; por dentro abovedadas y con casetones como el Panteón; ventanas altas por donde tan sólo se veía el cielo.

Ciudad. Urbanísticamente vinculado a la reconstrucción de Roma. Hace tres calles rectas desde el Vaticano al Panteón de Adriano. Calles muy altas, con soportales, edificios también muy altos. En las calles secundarias respeta los trazados medievales, no siendo nunca demasiado revolucionario en sus actitudes. Habla de emplazamiento, de funcionalismo (no idealismo), piensa en transformaciones reales de ciudades existentes.

Templo Malatestiano en Rimini (1450-). Intenta dotar de una estructura moderna a una iglesia gótica que se había empezado a transformar en el interior. Es la idea de Panteón, pero para Segismundo Malatesta; es decir, cabecera circular, los dos sepulcros iban a estar colocados en los arcos de la fachada como vencimiento de la muerte. En fachada Alberti quería combinar el Arco de Triunfo romano (Arco de Constantino), utilizando pilastras en la parte alta. Sigue presente la idea de columna decorativa, aunque no está demasiado bien resuelto el paso del cuerpo bajo al alto. Hay un "podium" como en sus teorías. No se termina, quedando incompleta la solución de fachada en el nivel superior, así como cubierta y bóveda, reconstruyéndose el proyecto original albertiano desde una medalla realizada por el arquitecto que siguió las obras, Matteo de Pasti. Discusión entre templo volivo a la ciudad y a Dios, y mausoleo para celebrar la familia Malatesta y su corte.

Realmente la intervención de Alberti consta de una nueva piel de mármol tanto para la fachada como para los laterales, organizando rítmicamente una iglesia que no lo era. En los laterales el arco se utiliza sobre pilares siguiendo la idea romana, utilización de dedicatorias en griego, y altares en los huecos para los personajes ilustres de la ciudad.

Santa María Novella (1470). Ya se había iniciado la fachada (parte inferior con seis nichos de portadas laterales) y tenía que respetar la altura y la base del edificio. Realiza una labor de síntesis entre la tradición toscana y las nuevas ideas renacentistas. Se encuentra un precedente en la Iglesia de San Miniato y en los temas de tratamiento de los arcos y utilización de la bicromía, con precedentes en el baptisterio florentino (meter un arco dentro de otro). Crea un gran friso de separación entre la parte baja más antigua y la nueva reestructuración. Introduce bajo el friso un orden de columnas para sujetar el entablamento. El friso sirve de separación para la utilización de pilastras en el nivel superior, terminando con un frontón clásico más perfecto. Las volutas unen visual y decorativamente, y serán elementos fundamentales para solucionar el

1. L.B. Alberti, *Templo de Malatesta en Rimini*, 1450

2. L.B. Alberti, *Iglesia Sta. M^a Novella*, 1455-60

encuentro entre nave central más alta y naves laterales más bajas, en todas las Iglesias católicas de los siglos siguientes. La puerta perfectamente definida por pilastras, que acentúan el eje del edificio. Hay un trazado regulador geométrico. Todo subdividiendo el cuadrado, utilizando como módulo el arco gótico.

Palacio Rucellai (1446-1451). Su intervención se limita fundamentalmente a la fachada, realizando una síntesis entre el lenguaje anterior y los nuevos conceptos renacentistas. Así la utilización del almohadillado, las bitoras se unen con los arcos de medio punto, las puertas con dintel, las pilastras. Introduce pilastras como elemento decorativo, utilizando la superposición de órdenes, a la manera del coliseo romano. La reducción de altura entre los tres niveles genera un efecto de mayor esbeltez del edificio. Hay una estrecha relación entre ordenes, puertas y ventanas, de manera que todos los elementos parezcan necesarios. Toda la fachada se encuentra en un mismo plano, exceptuando el "banco de vía" que además de utilidad para los ciudadanos marca un estilobato sobre el cual se construye el palacio, y la cornisa en vuelo que marca el final del edificio. Modelo a seguir posteriormente, ya que es una tipología nueva. La incorporación de patios en el interior transforma significativamente los espacios y las fachadas con respecto a los modelos medievales.

Iglesia de San Sebastián (1460-1475 ca.). Recibe el encargo de Ludovico Gonzaga, construyéndose una cripta inferior sobre la que se levanta la iglesia en 1460, aunque no se corresponde con las ideas de Alberti de construir un templo clásico, con gran escalinata. Influenciado por las obras clásicas (Templo de la Fortuna Viril, Templo de Cliturnio). Las obras se cambiaron a raíz de la muerte de Alberti, apareciendo una cripta de siete naves separadas por pilares, que transforman definitivamente la fachada. De las seis pilastras pensadas por Alberti para la fachada, las dos centrales se suprimen. Rotura del frontón, con influencia del Arco del Triunfo. Se unen las partes rotas con un arco. Predomina el muro sobre el vacío, y se puede inscribir en un cuadrado. En cuanto a la planta, significativamente más relevante al ser el primer modelo renacentista de planta central, utiliza la cruz griega (templos paleocristianos de Galla Placidia a Rávena). Interior también modificado, debía ser unitario con gran cúpula central.

San Andrés de Mantua. Iniciada en 1472, cuando muere Alberti, terminándola Fancelli según los deseos del maestro, aunque con soluciones no perfectamente definidas. El interior viene transformado significativamente en época barroca. Unión de los modelos de templo clásico y Arco del Triunfo (Arco de Constantino). Mezcla de dos ideas clásicas, pero que no era posible concebir en épocas anteriores. Supresión de columnas para dar paso a las pilastras en fachada y al aparato murario en el interior que define las capillas que se abren al espacio de la nave central. Referencias métricas con referencia visual (molduras...) al módulo, a modo de Brunelleschi. Cruz latina como nave abovedada. Influencia de las temas romanas en la bóveda de cañón. Sistema que se va a repetir como opción a las de planta centralizada. Bóvedas de cañón con casetones, tanto en la nave principal como en las capillas de mayores dimensiones (perpendiculares a la nave ppal.).

En el exterior, estructura similar a la del interior, la fachada tiene misma altura que la imposta de la torre campanaria, con un frontón bajo que no deja completamente resuelta la parte superior. Muy albertiano es por tanto el tratamiento del muro, usando pilastras de orden gigante sobre él. Suprime las columnas como en la fachada, al



1. L.B. Alberti, *Palacio Rucellai*, 1446-51

2. L.B. Alberti, *Iglesia San Sebastián*, 1460



igual que hará después Bramante en el Vaticano. (Con influencia en las capillas abiertas y en el entrepaño cerrado).

Estamos frente a un lenguaje clásico utilizado de manera diferente, una interpretación propia a partir de los ejemplos conocidos. Lenguaje mucho más particular que proviene de sus estudios de la arquitectura antigua.

Lecturas complementarias:

"El Renacimiento", Checa y Nieto.

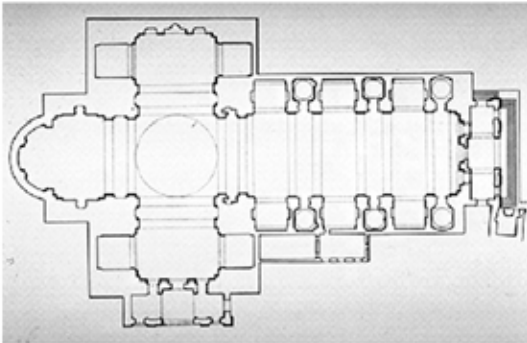
"La cultura del Renacimiento en Italia", Burckhardt.

"Historia de la arquitectura del Renacimiento", L.Benévolo, G.Gili

"La arquitectura del Humanismo", Manfredo Tafuri, Xarait.

"Brunelleschi", G.C.Argan.

"La arquitectura en la edad del Humanismo", Wittkower, Alianza Forma.



1. L.B. Alberti, Iglesia San Andrés de Mantua, 1470. Exterior. Planta

QUATTROCENTO

EL RENACIMIENTO EN EL QUATTROCENTO. ROMA

INTERLUDIO: PASO DE FLORENCIA ROMA

A mediados de siglo XV nos encontramos con una serie de acontecimientos militares, diplomáticos y religiosos que estabilizan la situación política europea. Los protagonistas del nuevo equilibrio político gustan de asumir la misión de protectores y organizadores de la cultura, siendo humanistas o conocedores de las letras y las artes. Uno de los resultados del nuevo mecenazgo es la creación de grandes bibliotecas públicas (la imprenta se establece en Italia a partir de 1464).

Florenia, con sus teorías neoplatónicas, entra en crisis con la muerte de Lorenzo el Magnífico (1492), la expulsión de los Médicis (1496), y las arengas del profeta Savonarola. Mientras, en la segunda mitad del siglo XV, otros pequeños centros urbanos del norte de Italia reúnen a los artistas y humanistas más destacados, siendo los más relevantes Urbino, Ferrara, Mantua y Milán. Roma volverá a ser *caput mundi* solamente con la entrada en el siglo XVI, con el impulso de varios papas hacia la remodelación de la ciudad, y el traslado simbólico de Bramante desde la capital lombarda a Roma.

La evolución arquitectónica se da principalmente en Urbino, donde nacieron Bramante y Rafael, que seguramente conocieron a Laurana y las obras de Palacio Ducal. Se profundiza en la teoría de la planta centralizada, sobre todo en Milán (Filarete y Leonardo contribuyen a estas teorías, sobre todo éste último ejerciendo influencia en el Bramante de San Pietro in Montorio).

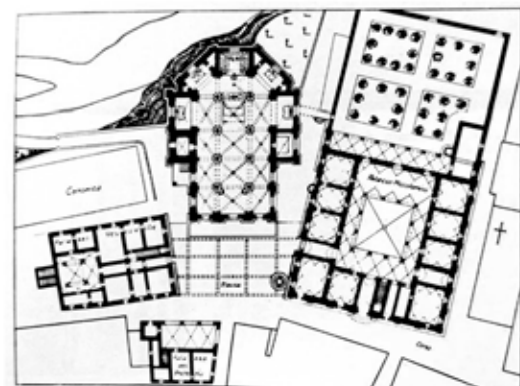
MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

Contemporáneo de Brunelleschi, desarrolla un estilo expresivo propio, más vinculado a la tradición gótica.

Palacio Medici - Riccardi. Palacio no tan fastuoso como podía haber sido, siendo los Medici la familia más rica de la ciudad. La cautela de Cosme de no levantar envidias impulsa este carácter. No se diferencia tipológicamente de los palacios de la etapa artística anterior (Palazzo Davanzati, Palazzo Vecchio), sino por el lenguaje y el saber constructivo. Destaca sin embargo el patio interior, donde reproduce el pórtico del Hospital de los Inocentes de Brunelleschi, sin embargo al doblar este plano para cerrar el patio interior, genera unos problemas que no es capaz de resolver satisfactoriamente. Los arcos de esquina apoyan sobre una única columna, de modo que las ventanas del cuerpo superior tienen una separación diferente en las esquinas (más comprimidas) que en el vano central. Igualmente los medallones circulares observan el mismo problema. La ausencia de pilastras donde teóricamente apoyar el arquitrabe, también contribuye a esta sensación. Sin embargo será el modelo repetido en



1. Michelozzo, *Palacio Médici Riccardi*, 1444
2. Benedetto da Maiano, *Palacio Strozzi*, 1489
3. Giuliano da Sangallo, *Sta. Mª delle Carceri*, Prato, 1404



Convento de San Marco, Florencia. Nos interesa el claustro, donde se reproduce la misma solución descrita para Palazzo Medici, aunque en este caso la ausencia de un nivel superior no debilita excesivamente la solución. Utiliza una planta basilical para la biblioteca (libertad estilística), modelo para muchos edificios tipológicamente similares posteriores.

Utilización de nuevos elementos formales, como el capitel jónico y el pedestal continuo sobre el cual apoyan las columnas del claustro.

BENEDETTO DA MAIANO (1422-97)

Palacio Strozzi (Florencia). Filippo Strozzi con una ingente fortuna pretende realizar un palacio que supere y obscure al de Medici. El modelo sigue siendo palazzo Medici, aunque con una altura mucho mayor. El aparejo del almohadillado se hace más regular en dimensiones y más elegante con el achafanado de las aristas. La obra se alarga en el tiempo, quedando inconclusa la gran cornisa superior.

GIULIANO DA SANGALLO (1443-1516)

Ingeniero y arquitecto militar para los Medici, capostipite de una gran familia de arquitectos (su hermano Antonio da Sangallo el viejo y el sobrino Antonio el joven), y es el mayor arquitecto de las últimas décadas del siglo. Aunque no estuvo en contacto con él, sigue los preceptos de Brunelleschi. Se propone un relanzamiento y recuperación del rigor y de los valores clásicos en el siglo XV. La obra más significativa es la villa Poggio a Caiano, que se examinará en otro capítulo.

Palazzo Gondi, Florencia. Sigue la tradición de los palacios florentinos, aunque estamos delante de un edificio más sencillo que los otros examinados. Existe una aportación de elementos originales, como las cruces entre las dóvelas de las ventanas del primer nivel, o el diseño de los arcos de acceso en planta baja. Es en este palacio que se introduce el almohadillado con aristas redondeadas.

Santa María Delle Carceri, Prato. Lleva a su esencia el problema tipológico de la planta centralizada (teorías de Alberti), utilizando una solución en cruz griega. Si bien en esta planta podemos encontrar referencias a San Sebastián de Alberti, el verdadero referente es Brunelleschi, en el lenguaje utilizado, así como en la cúpula. El exterior parece ser la parte peor resuelta, con unas proporciones entre cuerpo inferior y superior que no convencen. Probablemente es la falta de prototipo en el cual basarse.

BERNARDO ROSSELLINO

Trabaja para Papa Pío II (Papa Piccolomini), siendo su intervención más significativa la transformación urbana de la ciudad de Pienza.

Dispone la plaza tangencialmente a la calle que se desarrolla sobre la cumbre de la colina. La estructura del nuevo espacio es trapezoidal, con claro carácter de "fragmento unitario". El pavimento geometrizado se liga a los edificios y acentúa toda la actuación. Encuentra un coloquio entre la naturaleza, la catedral y el Palacio Piccolomini. Se ponen de acuerdo el espacio perspectivo, el espacio natural y la ciudad antigua.

En la búsqueda de este equilibrio se sacrifica la coherencia de las arquitecturas con-

1. Giuliano da Sangallo, Villa Poggio, Caiano, 1480

2. Bernardo Rossellino, Plaza de Pienza, 1459

crelas. La apertura de las líneas laterales de la plaza sirve a la vez para contraer espacialmente la propia plaza en realidad.

Palacio Piccolomini es una repetición de Palacio Rucellai, en el cual trabajó Rossellino. Destaca la loggia sobre tres plantas que da hacia el jardín y hacia el paisaje, que se reconoce como un valor más entre los que definen el palacio.

LUCIANO LAURANA (Y FRANCISCO DI GIORGIO MARTINI)

Palacio Ducal de los Montefeltro en Urbino. El Palacio revoluciona el equilibrio ciudadano, es una ciudad dentro de un palacio, por su tamaño y peso específico en la trama urbana de la ciudad.

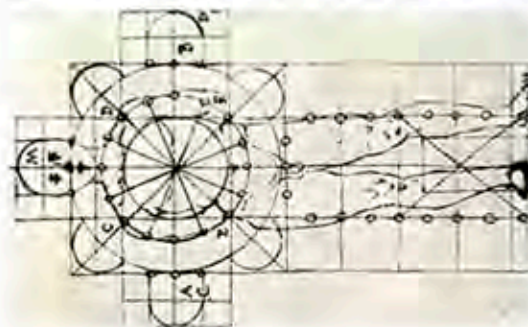
Se organiza como ampliación del anterior palacio, adosado a la catedral, en forma de L y en torno a un patio rectangular. La complejidad de las laderas obliga a diferentes soluciones que generan mayor complejidad. Hacia el valle la planta se diluye en el esquema triangular del gabinete de Federico, en la fachada oblicua de las torres, el jardín colgante y el patio de Pasquino, siendo estos episodios singulares independientes los unos de los otros. La fachada de los torreones tiene su influencia más directa en la obra de Alfonso de Aragón en Nápoles. La dos torres flanquean tres logias superpuestas que se abren al paisaje.

Hay un rigor geométrico, que permite dar continuidad a los episodios que configuran el palacio, con diversas participaciones (Maso di Bartolomeo, Laurana, di Giorgio Martini) que aunque pueden aislarse como imágenes terminadas, son partes de una intervención unitaria. Representa un equilibrio entre las decisiones del rigor abstracto y el empirismo, extendiendo la articulación del edificio a la escala urbana.

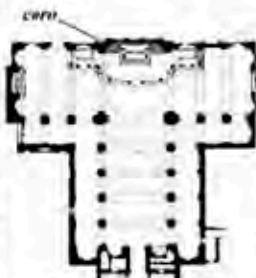
Destaca la solución adoptada en el patio principal, donde a la solución de Michelozzo anteriormente descrita, se contraponen otra solución, ya vista en algunos palacios de Roma, definida por un pilar en L y semicolumnas adosadas sobre las cuales apoyan los arcos de medio punto. De este modo se mantiene el ritmo y distancia entre todos los elementos, en especial los óculos y ventanas de niveles superiores. También se adosan en las caras exteriores de los pilares pilastras, que responden a las mismas necesidades identificadas por Brunelleschi, de apoyo para la trabeación, y para dar solidez enmarcando los elementos más ligeros.

FRANCISCO DI GIORGIO

Estudia los elementos mínimos de la ciudad, estableciendo tipologías y casísticas de arquitectura religiosa y civil. Descubre el carácter artificial y convencional de los códigos humanísticos, e insiste en el modelo antropomórfico como referencia ideal.



1. Francisco de Giorgio Martini, Palacio Ducal de Urbino, 1447.
2. Francisco de Giorgio Martini, Modelos antropomórficos



Milano, chiesa di Santa Maria presso San Satiro
planimetria

MILÁN

Es sintomático que en el mesurado ambiente milanés la arquitectura del humanismo empiece a revelar su carácter utópico. (Carácter abstracto y cosmográfico del esquema urbano de Sforzinda de Filarete). Demuestran unas primeras frustraciones acerca de la viabilidad del ideal historicista y universalista.

El breve reinado de Ludovico el Moro (1480-93) parece romper esta situación de incertidumbre, con un nuevo impulso edificatorio. Es principalmente la presencia de Leonardo Da Vinci (1452-1516) y de Bramante la que crea e impulsa la renovación en la ciudad, hasta la caída de Ludovico.

LEONARDO DA VINCI

En Milán, Leonardo encuentra el terreno propicio para consolidar su "crítica activa" de las hipótesis humanistas. Los estudios de los organismos en planta central, sus invenciones tecnológicas, las investigaciones en temas urbanos nada utópicos, son propuestas experimentales concretas, a la escala de los problemas nuevos de la ciudad. Con Leonardo la identificación de arte y ciencia adquieren un nuevo valor. Su obstinado rigor es un buen instrumento para aislar las vías correctas de experimentación dentro de las disciplinas arquitectónicas. La búsqueda de articulación de los espacios en sus iglesias de planta central, necesita de verificaciones estructurales y geométricas. (Bramante, Todt).

Su experimentalismo tiene pues una función anti-simbólica y anti-académica.

DONATO BRAMANTE (1444-1514)

Figura en estrecho contacto con Leonardo, recoge su experimentalismo, así como los aportes de los intelectuales y artistas de Urbino. Piero della Francesca, Mantegna, Luciano Laurana...

Santa María en San Sático: en 1478 inicia la construcción del actual crucero, completado más tarde por la nave cubierta por bóvedas (1483-86) y por la sacristía octogonal. Al tema albertiano de la colaboración del orden con la pared y de la concatenación de espacios equilibrados entre sí por la correspondencia métrica del conjunto de los miembros, se une un nuevo uso del instrumento de la perspectiva, ya no como condición determinante de la forma sino como imagen espacial. (zona del coro). No puede desarrollar más que una obra pictórica que produce el efecto prosopéptico de una cabecera absidal. Son pautas de Brunelleschi en cuanto a perspectiva, pero de manera ilusoria, en un plano irreal. El falso coro en perspectiva denuncia la equivalencia del espacio real y el espacio representado, algo muy anti-brunelleschiano, usando el instrumento perspectivo como pretexto para refinados equívocos ópticos, separando leyes de la perspectiva de leyes de la visión.

Santa María delle Grazie (1492-97). Ansia experimental en la tribuna de esta iglesia, condescendiendo con los códigos, y reafirmando de alguna manera una nueva tradición en el tardío Quattrocento milanés, con una escala grandiosa. Será terminado cuando Bramante se desplace a Roma, induciendo la vuelta del lenguaje nórdico en los acabados de la iglesia.

El traslado de Bramante a Roma marca también la transición del dominio cultural de Florencia y los otros centros menores estudiados, hasta Roma, que vuelve a recuperar este papel e impulso con los papados de Sixto IV y Julio II (1503-13).

1. Leonardo da Vinci, *Plantas centralizadas*, 1490. Dibujo
2. Donato Bramante, *Sa. M^a della Consolazione*, Todt, 1508
- 3, 4. Donato Bramante, *Sa. M^a presso S. Sático*, Milán 1486

Lecturas complementarias:

"El Renacimiento", Checa y Nieto.

"La cultura del Renacimiento en Italia", Burckhardt.

"Historia de la arquitectura del Renacimiento", L.Benévolo, G.Gili

"La arquitectura del Humanismo", Manfredo Tafuri, Xarait.

"La arquitectura en la edad del Humanismo", Wittkower, Alianza Forma.



1. Donato Bramante, *Sta. M^a delle Grazie*, Milán, 1493

CINQUECENTO

EL RENACIMIENTO EN EL CINQUECENTO

Donato Bramante

Nace cerca de Urbino, en 1444. Bramante se educa con Piero de la Francesca, Francisco di Giorgio Martini y su dedicación primera es la de pintor. Antes de ir a Milán viajó por Florencia y Mantua. En Milán aparece con 40 años, siempre como pintor e ingeniero del ducado. En este momento la corte de Milán es mucho más importante que la de Roma, lugar de concentración de De Giorgio, Luca Paccioli, y sobre todo de Leonardo.

Leonardo y Bramante trabajan en el mismo sitio, se influyen mutuamente, siendo de gran influencia para Bramante los trabajos teóricos de Leonardo y Francesco di Giorgio Martini hacia la planta centralizada. Entre los elementos decisivos en la formación de Bramante:

Conocimientos de Brunelleschi, Alberti, Filarete y Michelozzo.

Conocimientos de los edificios clásicos de Milán.

Conocimientos de Leonardo y sus estudios de plantas centralizadas.

A la caída de los Sforza en Milán, Bramante se desplaza a Roma (1499), donde llega con 56 años, descubre personalmente las ruinas de la ciudad que estudia para comprender los procesos antiguos, pero para ser aplicados a su tiempo. Con el nombramiento de Papa Julio II (1503) se realiza un sodalicio entre las dos figuras, para recuperar la importancia del Estado Vaticano, y un programa basado en obras arquitectónicas para celebrar la familia del papa.

Claustro de Sta. M^a de la Paz, Roma. Elevada geometrización del espacio. Piso inferior compuesto por pilar superpuesto con pilastra, no con media columna, como los romanos. La pilastra es jónica, mientras que el pilar, de orden dórico, sirve a la vez como arranque del arco (línea de impostas). En el piso de arriba, pone una columna entre pilar y pilar, siendo aquella corintia y estos últimos compuestos, algo muy raro y fuera de todo clasicismo y tratado arquitectónico (lleno sobre lleno, vacío sobre vacío). En lo romano todos los órdenes están relacionados. Al ser arquiteada la parte superior del claustro, usa el mismo arquiteado para los dos órdenes. Tiene condicionantes como las alturas preexistentes que no le permiten otra solución. El resultado se debe al contraste entre luces y sombras y a la proporción.

San Pietro in Montorio, Roma. Se le considera manifiesto del pleno clasicismo. Se le conoce por grabados de Serlio y de Palladio que lo ponen como ejemplo de edificio antiguo, aunque esté hecho en el mismo siglo XVI.



1. Donato Bramante, *Sta M^a della Pace*, Roma, 1500-1504

2. Donato Bramante, *San Dámaso*, Roma

Tipología elegida para conmemorar el martirio de San Pedro ("Martirium" paleocristiano en recuerdo del lugar de la crucifixión de San Pedro → cripta inferior). Lo fundamental del templete es el exterior, donde se consigue el efecto de tener en una única mirada la visión y comprensión total del edificio, una celda muy reducida rodeada por un pórtico de 16 columnas. Aporta un basamento sobre el cual apoyan las columnas, y la altura de la celda, que se prolonga por encima de la trabeación.

Parece tener dos pisos, pero es un engaño, pues en el interior hay un espacio único. Es el primer edificio en el que aparece el orden dórico de manera rigurosa, sustituyendo al orden corintio del templo de Vesta. Utiliza también triglifos y metopas como en el orden clásico, aquí dedicadas a la liturgia cristiana. El orden exterior se proyecta en las paredes de la "celda" a base de 16 pilastras, que constriñen las ventanas entre ellas. Para mantener las 16 pilastras Bramante incluso las coloca por encima de la puerta de entrada. El piso superior alterna nichos cerrados y ventanas con una cúpula semiesférica. En el interior repite también las pilastras y sigue destacando el elemento cúpula. El edificio está colocado en un patio muy pequeño, aunque el proyecto inicial planteaba un ámbito circular mayor, imposible de ejecutar.

Patio del Belvedere, Roma. Une el Vaticano con la Villa de Inocencio VIII. Sigue la "domus áurea" heredera de la época romana, comunión de la arquitectura con la naturaleza a través del patio. También sigue las descripciones de Plinio, disponiendo tres niveles de terrazas:

Primer nivel: gran patio para teatro y espectáculos.

Segundo nivel: en forma de ninfeo, grutas artificiales con nichos donde se coloca ban estatuas, con influencia del templo de la Fortuna en Palestrina.

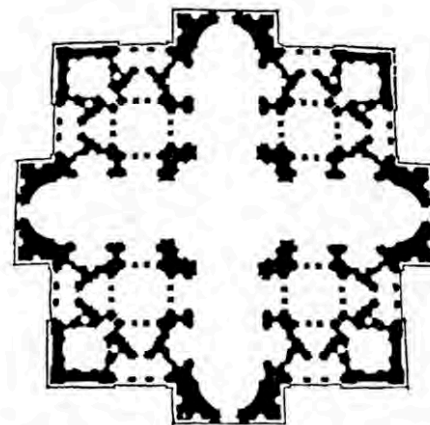
Tercer nivel: jardín, al mismo nivel que los aposentos del papa.

Había un lugar ideal para poder ver todo, con perspectiva monofocal, la Estancia de la Signatura, para divertimento del Papa. Era una reconstrucción ideal del Palacio de los Césares, en homenaje a Julio II. En la terraza inferior con tres pisos, superposición de órdenes dórico, jónico y corintio. La exedra es muy importante como punto focal y para el encuentro irregular con la villa. En teoría se emplea el sistema de doble orden y doble arco, aunque luego se matiza con un gran nicho. Las puertas para entrar en el Belvedere inician el almohadillado en el arco (manierismo incipiente), así como las escaleras helicoidales, con un gran movimiento y expresividad. Altamente transformado con la construcción de la Biblioteca Vaticana.

San Pedro del Vaticano, Roma. ¿Hay que restaurar la basílica y hacerla más grande? Este es el gran debate de la época. Se elige a Bramante para hacer este gran templo, con las siguientes particularidades:

1. Conservar el lugar de la tumba del apóstol (*martiria*), es decir, Julio II sobre la tumba de San Pedro.
2. Conservar las estructuras existentes (5 naves y el coro).

Existen las condiciones para hacer una nueva catedral de planta centralizada sustituyendo a la antigua basílica. Del proyecto de Bramante tan sólo nos queda un pergamino, un proyecto de planta central (1504-05), de cruz inscrita en un cuadrado (San



A



1. Donato Bramante, *Proyecto para San Pedro*, 1506
2. Donato Bramante, *Palacio Caprini*, 1510



Sátiro). Gran cúpula rodeada de 4 cúpulas menores, al estilo de Leonardo, con un deambulatorio cuadrado que rodeaba la cúpula.

Palacio Caprini (Casa de Rafael), Roma. Influye mucho en la arquitectura civil posterior. Basado en la insula romana, con actividades comerciales en planta baja y residencial en planta primera. Piso inferior con almohadillado de argamasa imitando piedra. Distingue claramente dos niveles, uno más de tipo palaciego (1er piso) y otro más civil. Ritmo, simplicidad y repetición de los elementos utilizados (ventana con frontón triangular, semicolumnas dóricas pareadas sobre pedestales), con una claridad funcional. Se pierde el acento del eje central.

SEGUNDO CLASICISMO

En los años anteriores al "Saco de Roma" de 1527, se busca la perfección con una selección de elementos que se regularizan y normalizan. Cima de la relación entre arte y técnica, siendo el personaje más relevante Leonardo, hombre universal como Bramante, y Miguel Ángel. La perspectiva resulta fundamental, buscando punto de vista ideal, siempre en contradicción con la realidad. Idea muy exacta de proporción, resultado de las tradiciones de Vitruvio. (entre 1552-53, Dürero también escribe en Europa sobre proporciones). Se enfatiza la perspectiva de eje perfecto siendo el ejemplo más común el mismo cuerpo humano.

Hacia los años 1490-1510 el Papa Julio II se va a plantear refundar una gran cultura, en una ciudad grandiosa, Roma. Se plantea una "renovatio urbis", que ya afrontara Nicolás V hacia 1450. En este sentido Roma entra dentro del tipo de ciudades como Jerusalén o Santiago de Compostela, con un cierto carácter de peregrinación, de recorrido. En este mundo de Julio II es donde Rafael va a desarrollar sus obras más importantes.

Rafael Sanzio

Nace a finales del XV en Urbino. Siendo seguidor de Bramante, pronto establecerá contactos con su maestro. En Urbino estudia con el pintor Perugino coincidiendo con el intento de Federico de Urbino de hacer una nueva ciudad post-medieval al estilo de Florencia.

En los primeros cuadros de Rafael la arquitectura es simplemente un filtro separador de dos espacios. Hay una voluntad de forzar la imagen perspectiva a través de la arquitectura. Simplemente, reforzar la perspectiva. El primer cuadro importante es "Las bodas de la Virgen", donde empieza a trascender la idea de los pequeños "baldaquinos" de cuadros anteriores y plantea un edificio de planta centralizada, ya arquitectónica, donde se pueden formalizar aproximaciones a la sección, al alzado...

Si Bramante había establecido una gramática clásica, Rafael comienza a establecer una actitud de "Licencia" para intervenir en lo clásico. Si en lo clásico el tema del eje determina la arquitectura, Rafael utiliza de manera nueva los elementos del sistema.

En su etapa madura empieza a adquirir actitudes "anti-clásicas", es el comienzo del manierismo. Incluso en sus dibujos empieza a encontrar problemas arquitectónicos, problemas de discusión.



1. Rafael, "Las bodas de la Virgen"

2. Rafael, "La escuela de Atenas", Roma, 1509

"La Escuela de Atenas".

Se plantea por estas fechas la construcción de la Basílica de San Pedro (1509), que muchos autores califican como de fábrica gótica, es decir, no hay una traza (planta) universal, sino que hay continuos cambios. Al ver la obra de San Pedro, Rafael se encuentra con un enorme tambor, una gran nave central y un enorme Arco del Triunfo, que consagran la construcción, y esto lo plasma en un cuadro. Asistimos casi más a una investigación arquitectónica que a un cuadro en sí mismo. Es una reflexión continua, casi un "proyecto" de Arquitectura. Esta pasa de ser un pretexto a ser el punto de partida de una reflexión. Esta intención se va a ver en la primera obra arquitectónica de Rafael, que demuestra estar en directo contacto con Bramante.

Capilla Chigi, Roma. Actúa por encargo de la familia Chigi para realizar una capilla, que divide en dos partes muy distintas, una superior y otra inferior, esta última con tratamiento muy concreto de los órdenes. Los dos arcos contiguos del acceso desde la nave lateral de la iglesia, con dos pilastras distintas, se tratan de forma muy diferente. Los elementos portantes son tratados de forma distinta a los elementos decorativos.

Los quebros se usan para enfatizar el encuentro con la pechina. Es decir, sólo hay órdenes donde existe un problema estructural, lo que quiere decir que este se jerarquiza.

Rafael no inventa, tan sólo usa el lenguaje clásico de otro modo, tomando los elementos de repertorio, el cuadrado de la capilla es en realidad un octógono. Los tres laterales de la capilla repiten el arco de acceso, pero son ciegos. La cúpula tiene un diámetro mayor de la anchura del arco, lo que obliga a entrar en la capilla para tener una visión completa del espacio, generando sorpresa. No existe un único punto de vista, a diferencia de San Pedro en Montorio, hay que moverse para alcanzar una comprensión total del espacio.

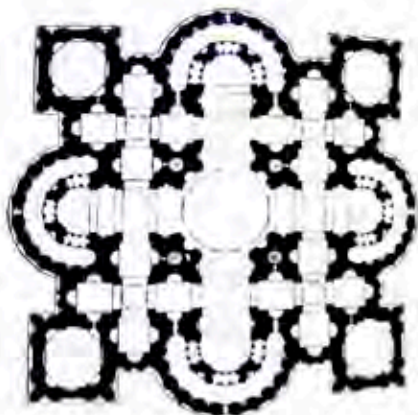
Palacio Branconio dell'Aquila, Roma. Se conoce solo a través de dibujos y grabados, además de poderse imaginar la solución adoptada para su fachada mirando el Palacio Spada, de concepción muy similar. La decoración es algo ajeno al edificio, a diferencia de Bramante que utiliza los elementos estructurales también con este objetivo. Las columnas son desplazadas a la planta baja, aunque no tienen función estructural, ya que encima se encuentran unas hornacinas, o sea el paramento murario es aligerado. Las ventanas de la planta noble alternan frontones triangulares y semicirculares, apoyados directamente a través de la trabeación sobre las columnas de las ventanas. Junto con los festones se realiza una alternancia rítmica de diversos elementos decorativos. Estas soluciones representan una tendencia estilística, el manierismo, que dominará el resto del siglo.

TALLER DE BRAMANTE (PERUZZI Y ANTONIO DE SANGALLO).- En 1520 muere Rafael. En 1519, Carlos V es nombrado emperador. En 1521 muere León X y se expulsa a Lutero. A la muerte de Rafael, se quedan dirigiendo la obra de San Pedro Peruzzi, pintor y arquitecto de origen sienés, y Antonio Sangallo el joven, ambos habían estado bajo los órdenes de Bramante.

Después del famoso Saco di Roma hay que tomar opciones diferentes; Peruzzi se marcha a Siena, y cuando vuelve realiza obras significativas. Antonio da Sangallo se queda en la ciudad, trabaja casi en exclusiva para los sucesivos papas, y crea una



1. Rafael, Capilla Chigi, Roma, 1513



1. Baldassare Peruzzi, *Planta para San Pedro*, 1521
2. Baldassare Peruzzi, *Palacio Máximo*, Roma, 1537
3. Antonio da Sangallo, *Palacio Farnesio*, Roma, 1535

corriente que monopoliza los encargos en la ciudad.

BALDASSARE PERUZZI

Pesa su experiencia pictórica. No traduce el espacio pictórico en arquitectónico, más bien extrae refinadas conclusiones en el seno del debate visual pictórico, dando a la pintura un valor de modelo experimental. Es reconocido por ser de los artistas más destacadas en la escenografía teatral, y en el dominio de la perspectiva (vinculado a la primera).

Palacio Massimo, Roma. Es nueva la forma de resolver el edificio que se adapta a la forma curva del solar, irregular y con edificios preexistentes que sobrevivieron al Saco. En realidad son dos palacios, el más interesante el de la derecha, para Pietro Massimo. Utiliza el orden únicamente en el piso de abajo al revés que Bramante en la casa de Rafael, y siguiendo el modelo de este último. Hay aquí un cierto manierismo: alternancia de pilastras y columnas en el vano central, además hace un contraste muy exagerado entre la parte curva del edificio y el resto del edificio, así como de la planta baja, mucho más ligera de texturas que el resto de las plantas, donde no hay elementos que separen los niveles superiores.

En cuanto al patio cada una de las plantas está tratada de manera distinta. La premisa de la nueva libertad está en relación con la historia introducida por Rafael y Peruzzi bajo el estímulo del revisionismo bramantesco. Puesto que la historia se convierte en arma ideológica en cuanto que legitimadora del programa político y cultural romano, su recuperación rigurosa es tan necesaria como su plasmación en síntesis ideales. El distanciamiento histórico de las fuentes y la precisión del léxico figurativo hacen disponible al clasicismo para una infinita investigación de tipologías, variaciones, licencias, experimentos.

Pero esa misma arqueología puede servir de soporte para una producción edificatoria simplificada y totalmente funcional respecto a las exigencias de la aristocracia neofeudal romana: es el camino sugerido por Antonio da Sangallo (Sangallo el Joven)

Antonio da Sangallo (Sangallo el joven)

Pone entre paréntesis el espinoso problema de la relación con la historia interpretando la arqueología. Reduce progresivamente el problema tipológico a la redacción de simples e inarticulados modelos, como su Palacio Baldassini (1510-14) y sobre todo el Palacio Farnesio (1535)

Palacio Farnesio, Roma. Arquitectura oficial, académica, basada en un código de normas transmisible. Una vez empezadas las obras hay una transformación del planeamiento, para transformarlo en el cuartel general del nuevo papa Farnese. Se asemeja a un palacio florentino, edificio exento con patio cuadrado central. En fachada destaca la desaparición de los ordenes, almohadillado degradado solamente en las esquinas. Alternancia de frontones triangulares y semicirculares. El acceso se realiza a través de un zaguán tripartito, con bóveda de cañón en el centro y cubiertas planas en los laterales, con columnas dóricas de marmol rojo. A partir de 1546, con la muerte de Sangallo, interviene Miguel Ángel, autor de la cornisa, que se levanta para no ahogar la última planta, la ventana principal en el eje del edificio, rehundida en el

plano de la tachada (énfasis al revés), y el interior del patio, que en principio tenía que representar la sucesión de ordenes en tres plantas porticadas, pero vienen cerradas con ventanas en los dos planos superiores.

San Pedro del Vaticano, Roma. Actúa después de las intervenciones de Rafael y Peruzzi. Sangallo, recogiendo la sugerencia de Rafael de un organismo de planta longitudinal, dispersa el organismo en una fragmentación que parece a sus contemporáneos anti-clásica, gótica, a la manera "germánica".

Lecturas complementarias:

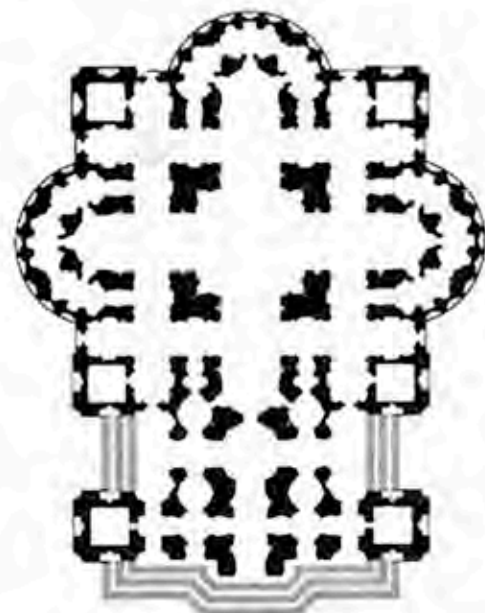
"Arte y Humanismo en la corte de Lorenzo el Magnífico en Florencia", Colec. Arte Cátedra

"La arquitectura en la edad del humanismo", Manfredo Tafuri, Ed. Xarait.

"Arquitectura en Italia, 1400-1600", Ludwig H. Heydenreich & Wolfgang Lotz, Colec. Arte Cátedra

"Historia de la arquitectura del Renacimiento", L. Benévolo, G. Gill

"Los principios de la arquitectura en la edad del Humanismo", Rudolf Wittkower, Alianza Editorial.



1. Anlonia da Sangallo, Propuesta para San Pedro, Roma.

MANIERISMO

EL MANIERISMO EN EL SIGLO XVI

CARACTERÍSTICAS

Período transitorio entre la consabida armonía clásica (Bramante) y la apasionada dramaticidad del estilo barroco: concentrado en la segunda mitad del siglo XVI, aunque existen ejemplos anteriores. Su origen etimológico proviene de la definición que ciertos escritores del siglo XVI, como Giorgio Vasari, asignaban a aquellos artistas que pintaban "a la manera de...", es decir, siguiendo la línea de Miguel Ángel, Leonardo o Rafael, pero manteniendo, en principio, una clara personalidad artística. El significado peyorativo del término comenzó a utilizarse más adelante, cuando esa "manera" fue entendida como una fría técnica imitativa de los grandes maestros. Existe un deseo de experimentalismo, llegándose en cada caso a una nueva síntesis del lenguaje. En efecto, el Manierismo no es más que una exaltación del estilo personal del artista, en consonancia con el tránsito del arte europeo de la "representación" medieval a la "expresión" moderna, y, en el orden personal, del "artesano" humilde al ensoberbecido "artista".

El auge imperial de Carlos V en España y de Francisco I en Francia atraen a sus cortes muchos artistas italianos, o que han estado en Italia. En los mismos años la reforma luterana genera una desazón a la que los católicos no saben responder. Frente a la idea clásica de "concordatos" aparece una crisis de creencias y cada arte intenta separarse por su cuenta del pueblo. Se desarrollan las artes menores (decoración, etc....) que no influyen sobre el urbanismo. La crisis se ve clara en la evolución del mismo Miguel Ángel, que termina meditando incluso sobre el significado y la esencia de la muerte. Arquitectónicamente, juego de las formas clásicas, combinación de las mismas bien con un esquema previo de orden clásico, bien combinación de las formas del lenguaje sobre todo a través del tratado de Sebastiano Serlio, todo resumido en la fuerte personalidad de Miguel Ángel.

Verdaderos manieristas serán quienes crean elementos nuevos combinando elementos clásicos. Se crea el "orden gigante", creado por Miguel Ángel en el Capitolio y usado asimismo por Palladio (orden que abarca dos pisos) y que luego heredará el barroco. Los "extremos" del manierismo oscilan entre la fantasía de Pirro Ligorio y la rectitud del Escorial. Se combina el aspecto rústico con los aspectos escultóricos y los contrastes fuertes. Hay una minuciosidad en los detalles decorativos. En cuanto al espacio, pasa a ser yuxtaposición de elementos diversos, va a haber movimiento, no estatismo.



1. Sebastiano Serlio, "Tratado de arquitectura", 1537-1554

Giulio Romano

Nace en Roma, y es el principal discípulo de Rafael, terminando sus obras pictóricas. Es creador de lenguajes, no los copia. La influencia manierista de la última etapa de Rafael es significativa para comprender la obra de este autor. Es un revolucionario de las formas en contraste con la perfección. En 1524 se traslada a Mantua, donde coordina el gran número de artistas que se reúnen en la corte de los Gonzaga.

Palacio del Té, Mantua. Se contempla en su planta una relación directa con las villas romanas suburbanas. Crea un edificio de recreo a poca distancia del Palacio en la ciudad, para ser utilizado en verano para huir del calor. El mismo destino del edificio justifica en parte la búsqueda de sorpresa y de horror en la arquitectura y pintura del palacio, a partir de la relación entre sus dimensiones.

El acceso: fachada principal en ángulo recto con la entrada al jardín y eje principal de todo el conjunto (quiebro).

El aspecto exterior: normal a primera vista, esconde transgresiones a las reglas establecidas. Ventanas desplazadas, anchura de los vanos irregular... En detalle, los arcos se confunden con el almohadillado del fondo, el entablamento es mucho más sutil que éste y las cintas decorativas corridas atraviesan las dovelas y pasan por detrás de las pilastras.

El vestíbulo de paso: caracterizado por las columnas con fuste sin tallar (acabado - no acabado), y por los casetones, aunque de formas menos clásicas.

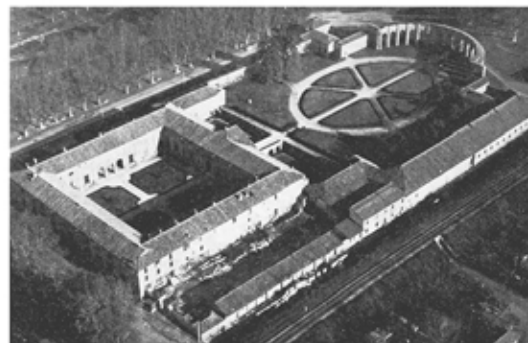
En el patio interior, cada fachada es distinta. En general órdenes y entablamentos están muy trabajados, con un almohadillado muy rústico. Los triglifos parecen caerse, al igual que las claves de los arcos parecen deslizarse. Se generan efectos de inacabado, surgen dudas de que cada elemento se encuentre en su emplazamiento definitivo.

Fachada al jardín (la principal): mucho más abierta (Serfianas). Tiene algo que ver con la parte superior del Jardín del Belvedere.

Logia: desarrollo exagerado de la pintura. Alternancia de pinturas sutiles y delicadas (Sala de los caballos) y de efectos más fuertes y exagerados, como en la sala de los Gigantes, donde la arquitectura se suplanta por la pintura. Hay pues una integración de las artes, habitual en esta época.

Jardín: punto de fuga en una gran exedra, jugando siempre con el orden rústico.

Fachada: con volúmenes retorcidos, que luego serán salomónicas.



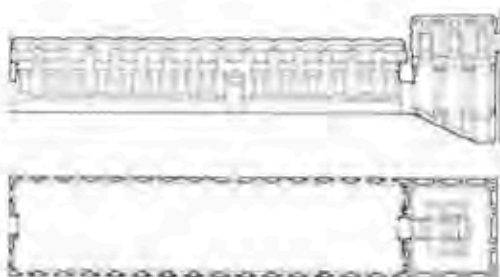
Pirro Ligorio

El Parque de los Monstruos, Bomarzo

Creado en el año 1550 por orden del noble jorobado Pier Francesco Orsini para desahogar su corazón en los momentos de tristeza por la pérdida de su esposa. Los jardines son una reflexión sobre el destino del ser humano y tienen como precedente obras como el Sueño de Polifilo (1499), el Amadigi (1560) de Bernardo Tasso y el Orlando furioso (1532), que recrean un bosque sagrado entendido como laberinto simbólico. El conjunto escultórico está formado por esculturas talladas in situ sobre las rocas del lugar, de tamaño descomunal. Los jardines están separados del palacio y se adaptan al terreno sin ejes compositivos. Sólo hay un camino por el que vamos descubriendo cada uno de sus componentes, que son independientes formalmente. Parli-

1. 2. Giulio Romano, *Palacio del Té* Mantua, 1524-1534

3. Pirro Ligorio, *Jardín de Bomarzo*, 1550



cipa de la tradición clásica del bosque sagrado como lugar de iniciación. Se caracteriza por su estructura inorgánica y por la ausencia de unidad visual. La inscripción en la entrada es un resumen del programa interior: "Tú que entras aquí, concentra tu mente y dime luego si tantas maravillas han sido hechas con engaño o con arte".

Miguel Ángel Buonarrotti

Figura de fundamental relevancia para pintores, escultores y arquitectos. Nace en 1475, entrando muy joven en el taller de Ghirlandaio y en el círculo neoplatónico de Lorenzo el Magnífico. En 1505 Julio II le llama a Roma y le encarga su tumba, aunque el proyecto se retrasa y queda inconcluso.

Tenía la conciencia de ser el mayor artista de la época, en competencia con Bramante y Rafael. Se marcha de Roma y en 1508 el Papa le llama de nuevo para pintar la Capilla Sixtina. Vuelven los Médicis a Florencia y en 1513 llega al poder León X, un Médicis, año a partir del cual tiene más encargos arquitectónicos. Su actividad como arquitecto tiene que entenderse en el conjunto de las demás artes, y en el contexto dominado por Bramante y posteriormente por Antonio da Sangallo el Joven, rigurosos en mantener el lenguaje clásico. Solamente con la muerte de éste último, Miguel Ángel tiene plena libertad para pasar al campo arquitectónico su ímpetu y capacidad creadora.

Fachada de San Lorenzo, Florencia

En 1515 León X visita Florencia, donde se había construido una fachada ilusionista para la catedral; esto impulsó realizar un concurso para la fachada de San Lorenzo, ganado por Miguel Ángel que proyecta una fachada "telón", arquitectura como fondo, aunque hay un respeto todavía a la disposición clásica.

Sacristía Nueva, Florencia.

Es un monumento funerario dedicado a la familia Medici, una sacristía simétrica a la que había hecho Brunelleschi. Transforma la idea de éste y eleva ahora sobre la planta cuadrada una cúpula de tipo romano, aumentando notablemente la altura total del espacio, y frente a la disposición en escuadra de las pilastras de Brunelleschi coloca los órdenes de frente, tratando por igual todos los lados de la capilla, sin dar importancia al espacio de paso. Encaja los nichos entre pilastras de forma muy distinta, apoyando el dintel con una ménsula, lo que le da un carácter inestable. Junto a esta puerta hay un hueco mucho más extraño, con un medio arco encima, un lenguaje nuevo. Hay una mayor riqueza decorativa de elementos arquitectónicos que sirven de escenario para las dos tumbas, inacabadas. Gran iluminación por la linterna, que utiliza para los contrastes de claroscuro sobre los elementos escultóricos. Las dimensiones de todos los elementos que utiliza empequeñecen al hombre, a diferencia de la sensación que produce la sacristía de Brunelleschi.

Biblioteca Laurenziana, Florencia.

Encargada por Clemente VII para hacer pública la colección de la familia. Manierismo a nivel espacial. Programa sencillo, basado en un vestíbulo (tricetto), sala de lectura y sala para "libros raros".

Vestíbulo: Contraste manierista de sensaciones. Agobio, doble orden en las paredes

1. M. Ángel Buonarrotti, Capilla de los Médicis, Florencia, 1520-1534

2. 3. M. Á. Buonarrotti, Biblioteca Laurenziana, Florencia, 1520-1530

y novedades en el lenguaje. Engaño estructural: columnas rehundidas en planta baja, soportadas por unas ménsulas. ¿Soporte en el aire? Nichos ciegos en los entrespaños ¿ventanas ciegas? Es muy importante el juego nuevo de los elementos; estructura de "estípite", delgado por la base, no correspondiente a un orden definido, lo que implicaba una nueva terminología.

Escalera: es el elemento más importante del vestíbulo. Llena todo el ámbito, la sensación que se experimenta desde arriba o desde abajo son diferentes pero complementarias. ¿Significa una metafórica dificultad de acceso al saber?

Sala de lectura: Pilastras en vez de columnas. Una única nave, cambio espacial fuerte entre el vestíbulo y este espacio. Lugar muy iluminado, mucho más desahogado y regular. Es este un manierismo creador, no imitador.

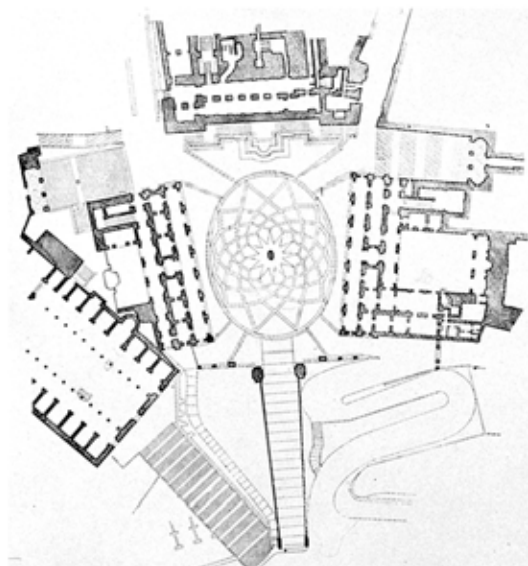
Palacio Farnesio.

Realiza algunos retoques sobre la obra de Sangallo el joven, después de su muerte, sobre la gran cornisa, ventana central moduladora, sin frisos ni metopas. Motivos de la familia Farnese. Muy criticado por los ortodoxos vitrubianos. En el tercer piso realiza un friso jónico y el orden corintio superior. Uso de doble pilastra con rehundido y elementos totalmente nuevos en las ventanas.

Con respecto a la estructura general del Palacio, Miguel Ángel tenía una idea de abrirlo en logia a un jardín uniéndolo con villa Farnesina cruzando el Tiber a través de un puente y cruzando la Vía Julia. Hay ya un anuncio barroco al intentar trascender el inicial concepto de un edificio a otro más urbanístico. Con respecto a la estructura general del Palacio, Miguel Ángel tenía una idea de abrirlo en logia a un jardín uniéndolo con villa Farnesina cruzando el Tiber a través de un puente y cruzando la Vía Julia. Hay ya un anuncio barroco al intentar trascender el inicial concepto de un edificio a otro más urbanístico.

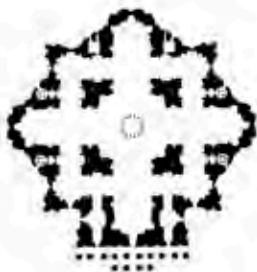
La plaza del Capitolio, Roma

Lugar histórico del poder civil de Roma. La colina del Capitolio dominaba el foro romano. A Miguel Ángel se le encarga darle un aspecto urbano. Estaba el Palacio de los Senadores, sobre el "tabularium", archivo del foro romano. Realiza un diseño de la plaza pero de cara a la ciudad (hacia la cúpula de San Pedro), no de cara al foro, obviado y alejado detrás del palacio de los Senadores. Delante de éste va a disponer dos fachadas, la del Palacio de los Conservadores y otra tipo "telón" que simplemente le sirve para conformar la plaza (Palacio Nuevo). En el Palacio de los Senadores había un "baldaquino" para observar el entorno, y sobre todo el pavimento de geometría elíptica (anunciado ya por Serlio y Vignola), que luego se repite en el barroco. Encontramos similitudes (y muchas diferencias) con la intervención urbana en Pienza de Rossellino, regularizando un enclave medieval. En los edificios del Palacio de los Conservadores y el Museo aparece por primera vez en Miguel Ángel el orden gigante, disponiendo el piso inferior como un orden de columnas y entablamento. Utilizado anteriormente en edificios religiosos (Alberti en Mantua), sirve para dar respuesta al problema de relación entre cornisas y pilastras generado en los palacios. La gran escalera que va anunciando paulatinamente la estatua de Marco Aurelio alrededor de la cual se construye todo el conjunto es ya una intervención urbanística. El suelo estaba también creado para atraer la atención del baldaquino en el Palacio de los Senadores.



1. M. Ángel Buonarrotti, *Palacio Farnesio*, Roma, 1546-1549

2. M. Ángel Buonarrotti, *Plaza del Campidoglio*, Roma, 1536



San Pedro del Vaticano. Roma (1546-1506). Bramante ya había hecho un cambio añadiendo unos deambulatorios a la primitiva basilica. A la muerte de Bramante queda una posible dicotomía. ¿Sistema de naves o planta centrada? ¿Cruz griega o latina? León X escoge a Rafael para continuar las obras de San Pedro, que introduce unas naves en el Proyecto de Bramante, interviniendo después tanto Sangallo el Joven como Peruzzi, con una planta centralizada con deambulatorios pero destacando una direccionalidad, problema de jerarquía ¿dónde está la entrada? ¿Dónde la direccionalidad?..

Peruzzi, abandona Roma, dejando a Sangallo en la dirección de la fabrica. Éste vuelve al tema de las naves siguiendo las ideas de Rafael. Sustituye el cuerpo longitudinal por un cuerpo con "logia". Sin transformaciones en el interior, pero el exterior es radicalmente distinto. Sangallo convierte el deambulatorio en una pared que rodea todo el organismo a una misma altura para destacar la cúpula, pero el conjunto queda un poco "mazacote". La monumentalidad del proyecto es inmensa. Las cúpulas menores quedan ocultas, la cúpula con dobles tambores era absolutamente inmensa. Hay defectos de luz, proporciones ambiguas y un excesivo tratamiento de los órdenes. Aumentó la superficie de los pilares centrales (machones de Bramante) y se preocupó de ofrecer una posibilidad constructiva. Elevó todo el edificio y arrancó los órdenes desde la proporción humana, no como Bramante desde la altura de la vista.

Miguel Ángel va a llegar a una síntesis entre Bramante y Sangallo, reduciendo el perído al extremo los ensayos de la laurenciana, de la Capilla Médicis, fomentando ya el barroco con el juego de luces y sombras. Todo muy poderoso, obra muy urbana. Lenguaje muy transformado y novedoso, en construcción, entonaba igualmente con el resto del exterior.

Cúpula. En Bramante era semi-esférica, en Sangallo con grandes tambores, y Miguel Ángel se plantea la doble piel como en Brunelleschi, también un poco peraltada o apuntada, transformando la esfericidad bramantesca y que luego Giacomo della Porta y Domenico Fontana exageraron aún más al rematarla con la linterna. Los nervios de Brunelleschi tenían un sentido estructural, mientras que en Miguel Ángel son más visuales, para resaltar contrastes. Las cúpulas pequeñas, hechas después por Vignola.

Iglesia de Sta. María de los Ángeles, Roma. En las temas de Diocleciano. Empiezo a ensayar el orden gigante, la piel perimetral que luego usaría en San Pedro.

Puerta Pia, Roma (1561-65). Absolutamente manierista. Elementos extraños, llevando al extremo los ensayos de la laurenciana, de la Capilla Médicis, fomentando ya el barroco con el juego de luces y sombras. Todo muy poderoso, obra muy urbana. Lenguaje muy transformado y novedoso.

1. M. Ángel Buonarroti, Proyecto para San Pedro, Roma, 1546.

2. M. Ángel Buonarroti (diseño, Giacomo della Porta y Domenico Fontana), Cúpula de San Pedro del Vaticano, Roma, 1588.

3. M. Ángel Buonarroti, Porta Pia, Roma, 1561-1565.

El Manierismo en España

EL PALACIO DE CARLOS V EN GRANADA (1527)

Obra de Pedro Machuca, discípulo de Miguel Ángel. Por voluntad de Carlos V es instaurado en la Alhambra, siendo la planta lo fundamental, cuadrada con un patio circular. Es anterior a la Villa Caprarola de Vignola (círculo dentro de pentágono). El patio maneja órdenes dórico y jónico, y soluciona las bóvedas con maestría. En cuanto al exterior se parece mucho más a un Rafael o a un Bramante. Hay toques de manierismo en lenguajes contradictorios típicos de los arquitectos españoles de esta época. Almohadillado rústico muy pesado. Elementos constantes de contraste.

LA OBRA DEL ESCORIAL (1563-84)

Esta obra, debido a su complejidad, se puede estudiar desde muchos puntos de vista. Para un autor como Kubler, el edificio debe estudiarse bajo una óptica italiana, aunque no del todo purista. Se deberá analizar cada pieza (iglesia, biblioteca), casi por separado. Muy relacionado con el mundo de las creencias ocultas, conocimientos prohibidos. Felipe II tiene a su arquitecto de corte, Juan de Herrera, prácticamente como un "mago". En el fondo El Escorial es un encargo de un templo para un nuevo rey Salomón.

En un principio se recurre a Juan Bautista de Toledo, que está trabajando en Italia con Miguel Ángel y va a ser el que trace la planta del edificio (traza universal). Catorce años después de su inicio, se encarga de la obra Juan de Herrera. Una idea importante sobre los orígenes del monasterio es aportada por D. Secundino Zuazo. Su teoría consiste en que tomando el eje norte-sur del monasterio por su punto medio, nos queda dividido en dos partes, una de las cuales resulta idéntica a la planta del Hospital de Milán de 1457. Plantea también que esta mitad de la planta tenía una altura menor, dando así un efecto de escalonamiento a todo el edificio.

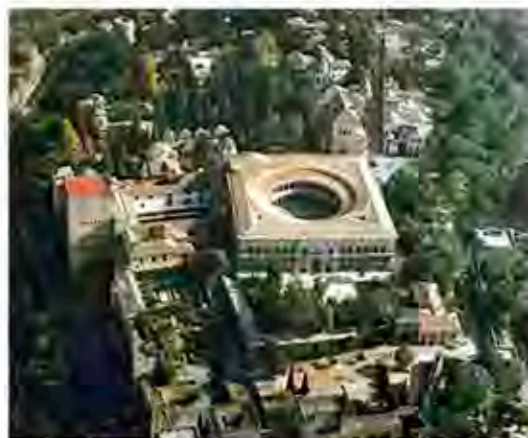
Otra teoría será la del arquitecto Fernando Chueca Gotti, consistente en pensar que el monasterio partía fundamentalmente de ser un convento real, con una escala mucho más doméstica, destacando únicamente la iglesia. Pero la contradicción de esta idea estriba en cómo se cierra la fachada oeste, la importante, que presenta un aspecto muy monumental, de lenguaje manierista, como luego veremos.

Una última teoría será la de Taylor, que asocia la forma de la planta del monasterio a las doce tribus de Israel llevando el Arca de la Alianza, y distribuidas en torno a ella de una forma determinada, con idea de recinto cerrado, de Edén, que luego marcará bien el Templo de Salomón.

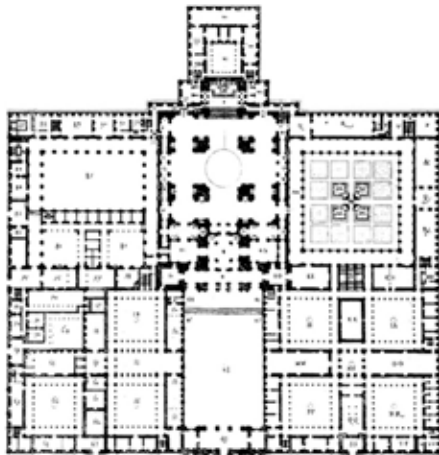
El historiador Manfredo Tafuri finalmente apostilla que hay dos edificios claves en la historia. Por un lado, San Pedro del Vaticano, el último edificio "gótico", y El Escorial, el primer edificio "moderno". ¿En qué se basa para decir esto? Sencillamente que San Pedro no es un proyecto, son muchos, de muchos autores, y tarda muchísimo en construirse. El Escorial, en cambio, es la suma de acumulaciones y sutilezas pero sobre una planta previa, (traza universal), una idea general que se lleva hasta el final. En este sentido es "moderno", y se construye tan sólo en dos décadas.

Características Manieristas

Forma de entrar en el edificio: dando la espalda a los caminantes, que se ven obligados a realizar un giro de 180 grados. Diferentes espacios "filtro" hasta llegar a la Basili-



1. 2. Pedro Machuca, *Palacio de Carlos V, Granada, 1527*



ca, llenos de compresiones y dilataciones espaciales. Orden gigante de la basilica, desmesurado, casi irónico.

La mayor Biblioteca de la cristiandad pasa desapercibida, no se nota su presencia. Lleno de lenguajes arquitectónicos distintos (Vignola en fachada, Bramante en el Patio de los Evangelistas, Julio Romano en el jardín de los Frailes, Palladio en la Galería de los Convalecientes).

Todas las fachadas son muy diferentes, no demostrando unidad arquitectónica por ningún sitio.

Escala muy grande, con una serie de contradicciones. ¿Cómo se conciben las entradas? Las de la fachada norte son realmente muy pequeñas, con una falta total de entidad arquitectónica. En la fachada Oeste las dos entradas laterales son similares. Son demasiadas entradas para una sola importante, la central de la fachada Oeste, plena de lenguajes manieristas. Otra contradicción son las escaleras. ¿Dónde se sitúan? Son todas de escasa entidad, excepto una, la que da al Patio de los Evangelistas.

La fachada principal, la Oeste, aparte de las referencias a Vignola, etc., se plantea como una gigantesca escenografía hueca, con un carácter muy teatral, y lo que oculta en realidad es una gran biblioteca. ¿Es en realidad el monasterio un gran cementerio de libros? (El Nombre de la Rosa). Este cuerpo de entrada es contradictorio. Aunque demuestra tener 6 pisos tan sólo tiene en su interior dos plantas, como se ve tan sólo en sección, estando todo el edificio sobre un gran zócalo.

PATIO DE LOS REYES

También muy sutil, el orden tan sólo se usa para enfatizar una arquitectura monumental. Hacia las esquinas los órdenes se diluyen, se pierden, así como en los paños laterales del patio. En los laterales hay un anti-clasicismo nada típico en la arquitectura española. Muy poco convencional.

Lecturas complementarias:

"El Universo de las formas", Murray.

"El Manierismo", Sherman, Ed. Xarait.

"Bomarzo", Mújica Lainez

"La Arquitectura de Miguel Ángel", Ackerman, Celeste Ediciones.

LA VILLA RENACENTISTA

La Villa en la antigüedad

Vitrubio ya habla de la villa suburbana, y tendrá una influencia decisiva en el Renacimiento. Pero quien mejor describe la villa es Plinio, a través de cuyas descripciones precisas descubrimos la villa con un carácter de ocio, de retiro espiritual, de contacto con la naturaleza, que luego intentarán plasmar las villas renacentistas.

ACRÓPOLIS DE PYLOS

Sede del legendario rey Néstor, corresponde a la época micénica y fue destruida allá por el 1200 a.c. Necesidad mediterránea de integración con el paisaje. Ya hay presente una idea de crujía, con patio, laberinto en los muros. Aparece el "megaron", la sala interior de columnas, tan presentes las culturas posteriores (como la árabe).

LA CASA GRIEGA

Reflejo de la importancia de la vida pública en la cultura griega. Carece de valor estético, tanto en fachada como en el interior, cuya pieza más importante es el andrón (sala de invitados). Sigue existiendo la necesidad mediterránea del espacio abierto, plasmada en el patio central.

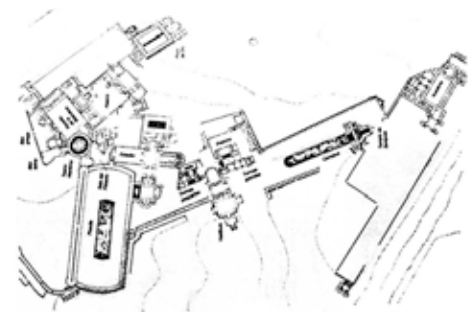
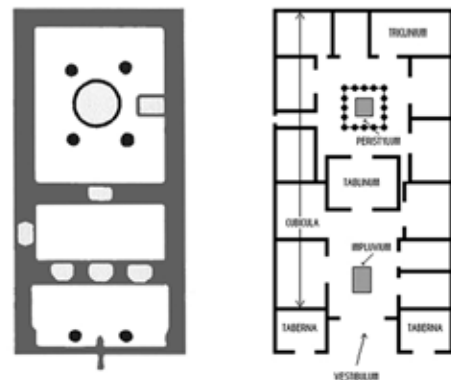
LA VILLA ROMANA

En la Roma republicana hay un avance en aspectos sociales pero no en aspectos culturales. La pieza central es "el atrio", que se abre en su centro. De nuevo la cultura mediterránea, vinculada con el tema del jardín. Hay también una preocupación por la apariencia, y menos por la economía. Las primeras villas romanas de Pompeya poseen jardín posterior, y se consturuyen para pequeños comerciantes, muy distintas a las villas patricias (Plinio), con grandes desarrollos y complejidad en su tipología.

Villa Adriana, Tivoli (s.II d.C.)

Villa imperial por excelencia, se lleva al límite este carácter de ocio intelectual que propugnan las villas. Es una acumulación de fragmentos, casi un "barroquismo" sofisticado. Tiene mucho que ver con el pintoresquismo "a sentimiento". Es en todo caso el reflejo del modo de vida de su dueño, Adriano, hombre de gran cultura e interés hacia todas las artes y las ciencias: las Matemáticas, la Música, la Filosofía, la Medicina, la Escultura. Enamorado de Grecia, muestra una gran afinidad a la arquitectura helénica. Pirro Ligorio nos describe la villa por primera vez en 1461: una superficie de 300 Ha., conjunto articulado y complejo, fundiendo los cánones puros del arte helénico, abordando sin prejuicios la estática y el equilibrio de las formas típicas de las construcciones romanas, que son plena arquitectura espacial.

Cada parte forma una unidad completa por sí sola, planeada axialmente con sus edificios, sus terrazas y sus patios. Partiendo de un núcleo central, la masa de edificios



1. "Megarón" micénico, siglo XIII a.C.
2. Casa Romana. Planta
3. Villa de Plinio el Jovenalacio, Laurentium, 100 a.C.
4. Villa Adriana, siglo II d.C.



se va haciendo menor hasta que finalmente se limita a pabellones aislados por todo el enorme parque y donde el agua es el elemento unificador. El fluir del agua siempre resultó fundamental, como elemento animador y de diseño, completamente diferente del tratamiento del siglo XVI, con fuentes urbanas en Roma, o de las fuentes de los palacios ochocentistas.

La Villa Renacentista

Hemos visto como en el mundo clásico y romano se había dado una exaltación de los valores de la vida en el campo, en la villa rural, sobre todo entre las clases elevadas. En el Renacimiento, con las ideas humanistas, la nueva clase burguesa ascendente también asume ese tipo de vida, hay dos tipos de villa: la propiedad agrícola que produce un surplus para vender, y la villa albertiana para simple deleite. En las primeras villas florentinas promovidas por los Medici, todavía hay reminiscencias medievales (villas de Trebbio y Cafaggiolo 1420-40). La villa de Fiesole, encargada por Lorenzo el Magnífico a Michelozzo, es el primer prototipo de villa para el disfrute, primera villa abierta al exterior y sin patio central.

El contenido de la ideología de la villa se basa en el contraste entre campo y ciudad, y en que las virtudes del primero se presentan como antítesis de los vicios de la segunda. El mismo repertorio de beneficios se repite desde época romana: las ventajas prácticas del cultivo, la salud que proporcionan el aire puro y el ejercicio, la relajación de la lectura, la conversación con amigos y la contemplación del paisaje.

Desde el punto de vista social y económico difiere sustancialmente del castillo feudal, ya que tenía esclavos sin derechos y vínculos difíciles de modificar, en contraposición con la relación contractual y recíproca en época medieval: bienes y servicios a cambio de protección.

Estilo y forma: la villa raramente muestra un esfuerzo por adaptarse a las costumbres del pasado, siendo paradigma de un estilo arquitectónico al día. Es un tipo menos fijado como forma, debido a que los requisitos del ocio carecen de una definición clara; en época romana había dos tipos: cúbico-compacto y el extendido-abierto, ubicada entre zona urbana y exterior (con función defensiva), reaparece como en el Belvedere, la Farnesina. La villa abierta se relaciona más con el descanso y el entorno natural, un organismo que se amplía con nuevas habitaciones y funciones.

En el renacimiento se desconocen modelos por lo que tienen que basarse sobre descripciones de textos (Plinio). Con las campañas arqueológicas se descubre como la mayor parte de las villas romanas no eran clásicas, carecían de simetría axial, integración racional y proporción, con evidente desilusión. Si por un lado se le da mayor importancia a los jardines, por otro lado los arquitectos renacentistas mantienen una forma clásica con orden, número y simetría.

FLORENCIA. La villa florentina sigue las directrices de Alberti. Tipología: patio central de los distintos apartamentos regularizados. A veces el patio es sustituido por un salón central. El tema de la "loggia", siempre abierta al jardín. Carácter general de bloque cerrado.

1. Alberti, *Villa suburbana renacentista*
2. Giuliano da Sangallo, *Villa Poggio, Capiano, 1480*
3. Giovanni y Anibal Jippi, *Villa Médici, Roma, 1454*

Villa Médicis.

La familia Médicis manda construir una serie de villas con la misma tipología. Importa más el jardín que la edificación. Jardines como centro de alusiones mitológicas. Siempre basadas en la idea de bloque cerrado en cuyo interior "se gestan" las ideas humanistas. Es toda una alternativa a la vida urbana. La tipología de bloque cerrado subyace de las pequeñas fortalezas y de las villas rurales de la región toscana. Son las primeras villas suburbanas que se construyen en Italia, y sirven de modelo para las que se construyen en el pleno Renacimiento.

Villa Poggio.

En 1480, Giuliano da Sangallo plantea una villa tradicional en torno a un salón central abovedado, lugar de encuentro intelectual para reuniones. Situada sobre un basamento, lleva los símbolos religiosos a la arquitectura civil, (frontón, pórtico), lo que implica una sacralización de las actividades, propia de las nuevas ideas renacentistas. Posición de dominio hacia la naturaleza por parte del hombre. Lorenzo "El Magnífico" fue el mecenas en esta ocasión.

En el siglo XVI se mantiene en Florencia la misma tipología, aunque a veces se duplique el cuerpo principal tanto en altura como en anchura (Talenti). Esta tipología de villa cerrada, con origen en Alberti, se difunde incluso a Nápoles.

ROMA

Muy distinto al mundo florentino, existe aquí una investigación de tipo arqueológico de las ruinas romanas, intentando recomponer su planta. P. ej. El patio del Belvedere de Bramante seguirá estas normas de villas romanas, especie de lugar de ocio humanístico del Papa, museo – jardín a la vez; todo esto hace perder a la villa su primaria función agrícola.

Villa Madama, Roma (1520)

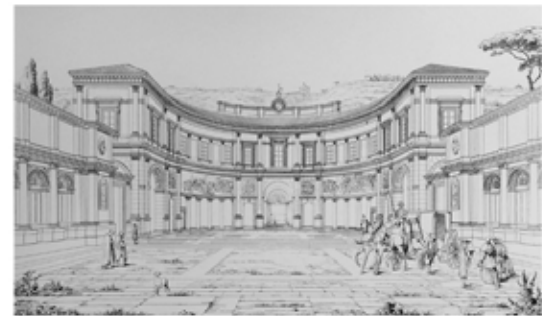
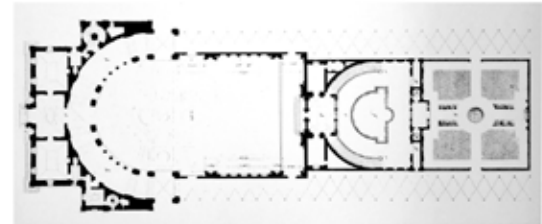
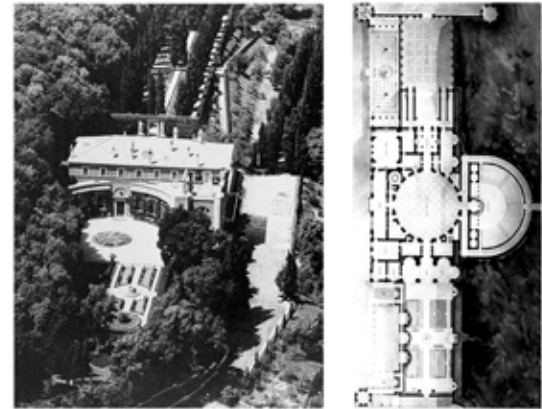
Atribuida a Rafael, estudioso de Vitrubio y de las cartas de Plinio. Se quiere recuperar en planta la solución de las antiguas villas romanas. De apariencia compleja, es para muchos el punto culminante del Renacimiento. Hay una búsqueda en la composición; una colocación frente a la naturaleza. Nunca se terminó y acabó siendo una auténtica "ruina" romana. Un patio circular, logia, y el desarrollo de jardines interiores, termas, es la suma de piezas autónomas. Hay también un deseo de enlazar los jardines y terrazas al modo de Bramante en el Belvedere. La situación también es de dominio del territorio, aunque su función es meramente de recreo, no agrícola.

Está más relacionada con el terreno que Villa Farnesina y quedó inacabada. El patio circular estaría en el centro, pero sólo se construyó la mitad del proyecto, sirviendo en la actualidad de acceso principal. Es en definitiva un gesto manierista (al igual que Caprarola y Granada) basado en la existencia de dos ejes compositivos, uno para entrar y otro para enfatizar la perspectiva aterrazada de cara al jardín.

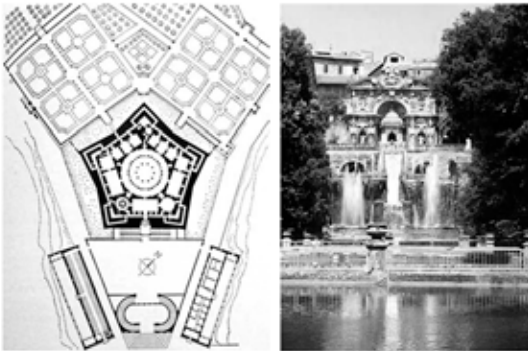
Genera sin embargo cierto desequilibrio que se encuentra también en el afán del coleccionismo.

Villa Giulia, Roma, (1551).

Atribuida a Vignola, y parte a Vasari; se compone de un fuerte eje a lo largo del cual se suceden episodios espaciales de carácter perspectivo. La fachada sin embargo es tipo palacio urbano. Muy escenográfica, es una residencia veraniega para Papa



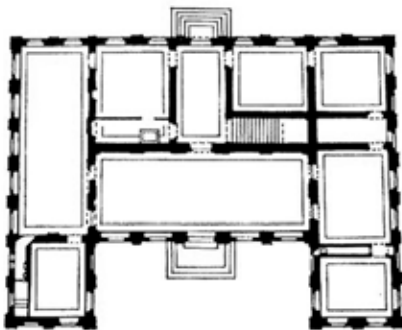
1. 2. Rafael, Villa Madama, Roma, 1520
3. 4. Vignola, Villa Giulia, Roma, 1551



Julio. Se produce una dialéctica compositiva entre el círculo y el cuadrado. Pequeños y constantes belvederes, arquitectura aterazada, siendo la gran loggia semicircular lo más destacable. Se caracteriza por el juego de llenos y vacíos, típico del Manierismo (paños macizos, pequeños huecos). Predominan los vacíos sobre los llenos, y no hay nada dispuesto al azar.

Villa Farnesio, Caprarola, 1559.

Atribuida a Sangallo y Peruzzi, aunque la terminaría Vignola. Se asemeja a la tipología florentina cerrada, dominando desde un punto alto el entorno. Así pues vemos en Vignola un doble uso de la villa. Se unen la geometría perfecta con el carácter de fortaleza. Hay una perspectiva "trucada" respecto al eje longitudinal, abierto, y arquitectura interior simultáneamente.



Villa D'este, Tivoli, 1556.

Pirro Ligorio realiza tres cuerpos de fábrica rodeando un patio con logias abiertas hacia el mismo jardín, que tiene un gran desarrollo. Carácter de gran bloque, es una exageración total del lenguaje clásico. Se observa una diferencia abismal con las villas de Vignola de la época, con una influencia directa de Bomarzo.

Villa Farnesina, Roma

Villa suburbana en las afueras de Roma, construida por Baldassarre Peruzzi. Destaca su relación con el jardín, y en planta difiere de los palacios con patio interior; se configura en dos alas que conectan directamente con el jardín.

Esta apertura del edificio (en "U") será típica del barroco. Tiene influencia en la obra de Bramante, con ventanas encima de "plintos", a partir del cual también arranca el orden. Ventanas con cornisas originales. Recoge la herencia de Bramante pero no la trata de forma manierista. Hay una integración de arquitectura y pintura, que sirve también para vincular la naturaleza, aspecto que tomará gran importancia durante el manierismo. Es un intento de palacio suburbano bastante singular, sin precedentes tipológicos ni de ningún tipo. No se compone desde un plan previamente establecido. Prima lo doméstico sobre lo suntuoso, con un elemento fundamental, la "loggia" como fragmento y parte independiente.



Villa Lante (Vignola). Empiezan a surgir sutiles contradicciones, con el uso alternativo de arco y dintel, anticipando a Palladio. Majestuosos jardines. Reminiscencias de Bomarzo.

Casino de Pio IV, Roma, 1558. Pirro Ligorio construye este pequeño edificio en el interior de la Ciudad del Vaticano para Pablo IV. Hay un afán de disminuir la importancia de la arquitectura, diluyéndola en el paisaje, donde adquiere gran importancia el patio.

1. Vignola, *Villa Farnesio*, Caprarola, 1559
2. Pirro Ligorio, *Villa D'Este*, Tivoli, 1556
3. Baldassarre Peruzzi, *Villa Farnesina*, Roma, 1509-1511. Planta
4. Pirro Ligorio, *Casino de Pio V*, Roma, 1558

LA VILLA ISLÁMICA

El jardín islámico

Proviene de la arquitectura del Próximo Oriente, Siria, Damasco pudiéndose encontrar los orígenes en las siguiente fuentes:

- 1.- Persia: rígida geometría, estanques, canales y caminos con frutales.
- 2.- Roma: perístilos (porches con columnas rodeando) y arquitectura complementando al jardín.
- 3.- Grecia: enlosamiento de caminos y patios.
- 4.- Egipto: sofisticados sistemas de riego.

En España vuelve a nacer una cultura clásica gracias a la cultura musulmana. Para el hombre del desierto, el oasis marca el concepto fundamental para la comprensión de paraíso coránico, siendo la analogía del primitivo jardín árabe.

El jardín musulmán puede reconocerse por las siguientes características:

- 1.- Agua abundante.
- 2.- Vegetación abundante, sobre todo a base de árboles frutales.
- 3.- Aromas, olores, colores, sensualidad, sonido del agua.
- 4.- Sombra, frescor frente a la dureza del clima exterior.
- 5.- Recinto cerrado, intimidad.
- 6.- Perspectivas y vistas de elementos parciales.

La Alhambra y el Generalife

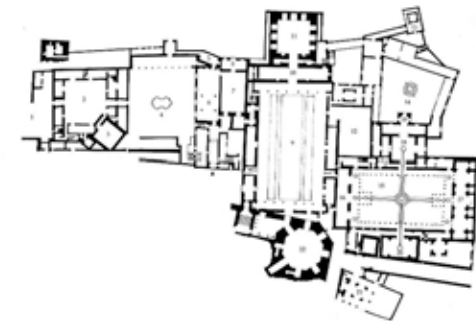
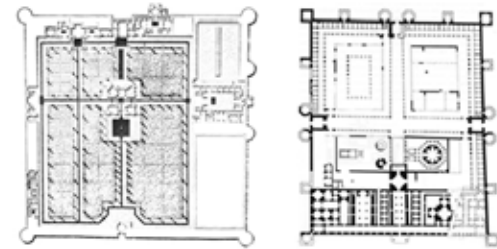
Característica por la presencia continua de la idea de fragmento, que se produce por la yuxtaposición de elementos autónomos. Representan en España el último vestigio de la arquitectura nazarí, hasta la definitiva toma de Granada por parte de los Reyes Católicos, se construye en un largo periodo entre mediados del siglo XIII y principios del XIV.

LA ALHAMBRA (1333-91)

EL RECINTO CERRADO. En el primitivo jardín islámico, las plataformas aterrazadas tienen un significado jerárquico: la más baja, para recibir a los invitados; la segunda para la estancia privada; la tercera para las mujeres.

EL AGUA es fundamental. Es la base del diseño y centro simbólico del jardín. El *fluir* significa el paso del tiempo. El agua llega siempre al borde del estanque.

El jardín es como el paraíso, un recinto aislado, y el manantial es lo que produce



1. *Bagh-i Fin*, Kasan, Irán
2. *Palacio de Diocleciano*, Spalato, siglos III y IV d.C.
3. 4. *La Alhambra*, Granada (1333-1391)



1. La Alhambra, Granada (1333-1391)

2. Patio de los Arrayanes, La Alhambra, Granada, 1333-1391

3. Patio de los Leones, La Alhambra, Granada, 1333-1391

placer y es fuente de alimentos.

En el jardín, el espacio se ordena frente a la extensión informe e inhóspita del desierto. Sensación de seguridad, de orden.

Esencia romana del patio, realmente mediterránea. Los musulmanes debían conocerlo. Es una forma cerrada e íntima, con carácter y sentido propios, llegando a ser considerado como una habitación exterior, parte intrínseca del edificio en el que está inserto.

La glorieta se plantea como una intersección de caminos. El agua es el eje de la composición, produciendo frescor su evaporación.

La entrada al jardín se produce lateralmente, coexistiendo simetrías y asimetrías. Los elementos se manifiestan según ejes de simetría parciales que penetran en los diferentes espacios. Perspectivas que se desplazan continuamente por los niveles de las terrazas y por los giros a noventa grados.

La Alhambra es un recinto, al principio alcazaba, luego mezquita y posteriormente se fue convirtiendo en palacio residencial, dividiendo funciones y añadiendo nuevos cuerpos edificados.

El sistema de patios y pórticos asegura el sistema de crecimiento del conjunto. Aseguran el soleamiento controlado, el contacto con el aire libre, la ventilación natural, la temperatura adiabática en las estancias con agua, la producción de sombras.

EL JARDÍN

Paraíso y "oasis" es análogo en la cultura árabe. El agua resulta la clave del diseño, a través de la fuente con ruido, tipo manantial, asegura el esparcimiento de los sentidos de la vista, del oído, del olfato; representa una fuente de sensaciones.

Reflejo de la arquitectura existente que se duplica visualmente.

CONSTRUCCION

Se utilizan materiales pobres, con una sencillez estructural en el exterior, que no tiene nada que ver con el interior, un espacio riquísimo y muy decorado. Paradoja entre interior (mocárabes muy recargados) y exterior (morteros y enfoscados muy discretos y materiales muy baratos). Encontramos mármol, cerámica vidriada y sin vidriar, escayola, yeso y madera.

DECORACION

Pared como "escaparate" de gran variedad de grafismos. La arquitectura como soporte de literatura y poesía, que es a la vez una decoración abstracta. Simetrías y crecimientos lineales, con leyes matemáticas y tramas algebraicas. Las ventanas actúan como unidades independientes de decoración.

ILUMINACION

A veces cenital, en las salas importantes. Techo en las cúpulas como bóveda celeste (mocárabes).

PATIO DE LOS LEONES

Aspecto cerrado en sí mismo, Carácter de oasis en la intimidad.

Los ritmos de las columnas resultan múltiples, con gran variedad de módulos en el intercolumnio perimetral, lo que da una sensación circular de lo que es rectangular.

Muy íntimo y privado, de escasa vegetación. Representa "el corazón" del Palacio de la Alhambra.

plano de la fachada (énfasis al revés), y el interior del patio, que en principio tenía que representar la sucesión de ordenes en tres plantas porticadas, pero vienen cerradas con ventanas en los dos planos superiores.

San Pedro del Vaticano, Roma. Actúa después de las intervenciones de Rafael y Peruzzi. Sangallo, recogiendo la sugerencia de Rafael de un organismo de planta longitudinal, dispersa el organismo en una fragmentación que parece a sus contemporáneos anti-clásica, gótica, a la manera "germánica".

Lecturas complementarias:

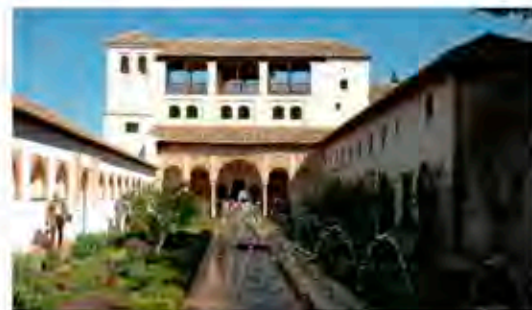
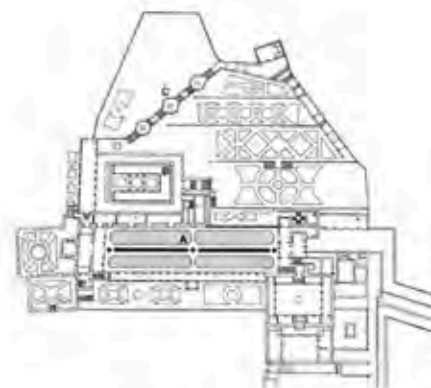
"Arte y Humanismo en la corte de Lorenzo el Magnífico en Florencia", Colec. Arte Cátedra

"La arquitectura en la edad del humanismo", Manfredo Tafuri, Ed. Xarail.

"Arquitectura en Italia, 1400-1600", Ludwig H. Heydenreich & Wolfgang Lotz, Colec. Arte Cátedra

"Historia de la arquitectura del Renacimiento", L. Benévolo, G. Gili

"Los principios de la arquitectura en la edad del Humanismo", Rudolf Wittkower, Alianza Editorial.



1. El Portal, La Alhambra, Granada, 1333-1391

2. 3. Jardines del Generalife, Granada, siglo XIII y XIV d.C. Planta. Sección transversal

4. Patio de la Acequia, Jardines del Generalife, Granada, siglo XIII y XIV d.C.

VENECIA

SANSOVINO. PALLADIO



1. Tiziano, "Danaos y la lluvia de oro"
2. Tintoretto, "El Lavatorio"
3. El Veronés, "Las bodas de Canaán"

EL VENETO

"El Veneto", la región del Norte de Italia donde se encuentra Venecia, se desarrolla económicamente a finales del siglo XV gracias al tráfico de carácter comercial originado por la posición estratégica de la ciudad. En el siglo XVI, sin embargo, la guerra con los turcos produce un cambio económico, crece la dificultad del contacto marítimo con Oriente.

La nueva inversión de los patricios venecianos gira hacia tierra firme, utilizando las tierras pantanosas, adyacentes a Venecia, para su desarrollo agrícola.

Se deja el mundo del lujo y del derroche anterior (plasmado en la pintura de Tiziano, Tintoretto, Veronés) para recuperar una vida más austera, sin perder el rigor intelectual. La agricultura se impone como nuevo mundo "dignificador" de la sociedad veneciana.

LA ESCUELA VENECIANA DE PINTURA

TIZIANO

Tiziano (1485-1576): Tiziano es uno de los más versátiles pintores italianos, igualmente capacitado para ejecutar retratos, paisajes (dos de los temas que le lanzaron a la fama), escenas mitológicas o cuadros de temática religiosa. El conjunto de su obra se caracteriza por el uso del color, vívido y luminoso, con una pincelada suelta y una delicadeza en las modulaciones cromáticas sin precedentes en la Historia del Arte occidental.

Durante el periodo 1516-1530, que se puede calificar como de expansión, el artista se liberó de los cánones herméticos aprendidos durante su juventud y abarcó un mayor número de temas. Sin embargo sus retratos fueron un elemento clave para introducirle en las cortes más prestigiosas y conocer a los hombres más poderosos de su tiempo.

TINTORETTO

Alumno de Tiziano aunque no por mucho tiempo, se dice que aprendió de su maestro el arte del color y las sombras. Se interesó por las corrientes manieristas toscanas, romanas y emilianas, difundidas en Venecia por artistas como Sansovino, Salviati y Schiavone. Su gran modelo en el dibujo fue Miguel Ángel. Estudió especialmente los modelos de la Capilla funeraria de los Médicis (Florencia): la Aurora, el Día, el Crepúsculo y la Noche.

Su noble concepción del arte y su alta ambición personal quedaron evidenciadas en la inscripción que colocó sobre su taller: "Il disegno di Michelangelo e il colorito di Tiziano" (El diseño de Miguel Ángel y el colorido de Tiziano). Sentía pasión por los efectos de las luces.

Su estilo inicialmente siguió a Tiziano. Evolucionó a partir de 1540, siendo de tendencia manierista más marcada que los otros dos grandes pintores de la escuela veneciana,

Tiziano y Veronés. Es un pintor con gran pasión, alcanzando en su plenitud gran audacia, el dinamismo incansable de su composición, el uso dramático de la luz y sus enfáticos efectos de perspectiva, que hacen que parezca un artista barroco adelantado a su tiempo. Todo esto refleja lo característico de la escuela veneciana: el color, el paisaje y la luz. Esta última cobra singular relevancia en sus últimas obras.

EL VERONÉS

Aprendió de los grandes venecianos, Tintoretto y Tiziano, así como de los pintores de Emilia, como Parmigianino. Se le considera creador, junto con Tiziano, de un gusto suntuoso y colorista, que en Venecia se prolongó hasta el siglo XVIII.

Prefiere los grandes formatos y su estilo se caracteriza por el lujo, la arquitectura clásica que enmarca sus escenas y el rico aunque suave colorido. Amigo de Palladio y otros grandes arquitectos de la época, enmarca sus escenas en amplias arquitecturas, rasgo que lo hace precursor del barroco. En sus cuadros aparecen columnas, arcos y escalinatas. Su tratamiento del color se anticipa a la pintura francesa del siglo XIX. Prefiere los tonos fríos y claros: gris, plata, azules y amarillos. Puebla sus obras de multitud de personajes en grandilocuentes arquitecturas. En cuanto a su técnica, usa un empaste ligero, lo que permite innumerables transparencias. Le interesa la perfección del dibujo.

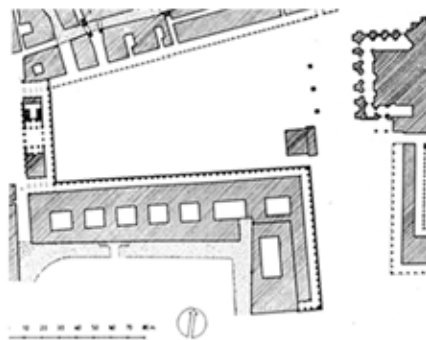
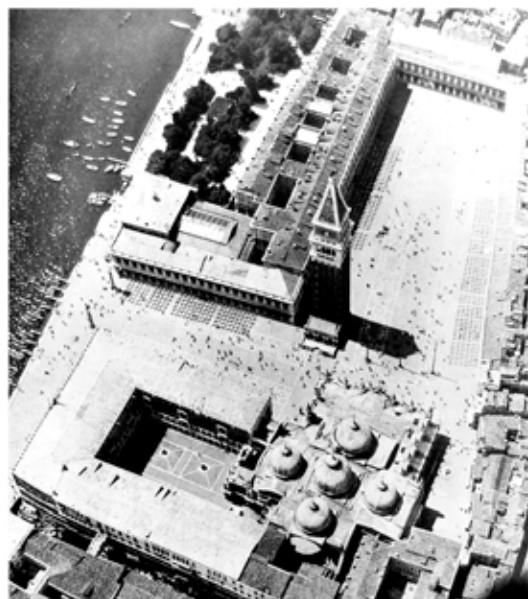
Se considera uno de los artistas más destacados de la escuela veneciana, aunque de un manierismo innegable. Su trascendencia en el estilo posterior permiten clasificar su obra de pre-barroca, en particular por la elegancia de la forma, su gusto por las atmósferas diáfnas y el sentido decorativo de la composición.

EL MUNDO VENECIANO

El "saco di Roma" de 1527 produce un fenómeno de exilio de los artistas hacia Florencia y Venecia. En ésta última se va a desarrollar un núcleo diferente al del neoplatonismo florentino. Es un concepto más centrado en lo positivo, en lo pragmático y aristotélico, que sobre todo Vignola intenta difundir (pragmatismo jesuítico). Esto se reflejará en las plantas de las iglesias encargadas por la Compañía de Jesús a muchos arquitectos.

En el mundo veneciano no había triunfado la Roma de los césares, quedando una gran influencia del mundo gótico y bizantino (San Marcos). Este planteamiento positivista influye en los tratados, y especialmente en las láminas. Se difunde una tipología y se explica cuándo se debe usar cada orden. Es un texto difundido para personas que no saben nada de la materia, en toda Europa. El tratado de Serlio es una forma clara y correcta de ofrecer al que no sabe, la arquitectura digna (las láminas de Vitruvio nunca llegaron hasta nosotros). Así pues, Venecia puede ser entendida como empirismo positivista; importa lo que se toca y palpa, no lo platónico.

Los turcos impiden que Venecia se abra a Oriente, con bandidajes que impiden el comercio. Se busca un nuevo camino a las Indias pero éste viene finalmente de América, del lado opuesto. Como Venecia se hunde económicamente, se plantea su gran cambio: desecar los pantanos del Véneto para potenciar la agricultura. Va a surgir con ello la tipología de la villa veneta. Villas en altos del paisaje para controlar la producción de sus propios campos, auténticas fábricas suburbanas, frente a la villa tipo "toscano" anterior, de tipología más abstracta. En este mundo encuentra un puesto relevante Palladio, un joven muy capaz sacado de una cantera, y apoyado por los poderes locales. Palladio se va a preocupar mucho por los volúmenes de la Antigüedad, sus formas, sus materiales, la imagen del edificio en la ciudad.



1. Venecia a finales del s. XVI
2. Las dos plazas de San Marcos, Venecia
3. Jacobo Sansovino, intervenciones en Piazza y Piazzetta de San Marcos, Venecia, década 1530



JACOPO SANSOVINO (1486-1570)

Es un hecho curioso de la historia de la arquitectura que fuera un arquitecto florentino quien diera a la plaza principal de Venecia su forma definitiva. Sansovino comenzó como escultor en el taller de Andrea Sansovino.

Cuando va a Venecia después del saco di Roma, conoce por suerte al Cardenal Grimani y a Pietro Aretino. Es nombrado alto cargo de la República de Venecia, con responsabilidad e las interminables obras de San Marcos y del edificio de la Plaza denominado la Procuraduría Vieja, comenzada por Bartolomeo y terminada por Sansovino en 1538.

Si la dialéctica de las formas es exaltada de hecho hasta asumir las preexistencias medievales – la basilica, el campanile, el palacio ducal, la torre del reloj, las columnas de la Piazzetta- como enormes "objetos encontrados" en el ámbito de un espacio que alude a una ordenación perspectiva sin realizarla, la especificidad de las nuevas funciones urbanas de la Zecca y de la Marciana está comprometida por la renuncia a la coherencia entre invención urbanística e invención tipológica.

LA PIAZZETTA DE SAN MARCOS (1537)

Introduce dos hipótesis de base: la aceptación del eclecticismo urbano como condición inalienable de la nueva especialidad y la aplicación del instrumento de la perspectiva como "sugeridor" de imágenes abiertas, dirigidas explícitamente a cambiar algunas condiciones específicas de la experiencia escenográfica. Continúa desarrollando los edificios alrededor de este lugar tan emblemático de la ciudad: en 1537 se decide construir la biblioteca de San Marcos, en la Piazzetta, frente al Palacio de los Dogos. Aquí realiza los planos horizontales con imponentes cornisas, jugando con relación vano-macizo similar al palacio de los dogos. La combinación de pilastra y columna empotrada en los pilares da lugar a una serliana de gran profundidad y riqueza, pero lo más característico del edificio es in duda su monumentalidad, conseguida por la desmedida altura del entablamento. (1/3 de la columna). A continuación se amplía el proyecto con la Loggetta y con un edificio para la fabricación de las monedas de la Repubblica, La Zecca, de lenguaje distinto a los anteriores, por su función y necesidades: es más austero y monumental, con almohadillado y columnas dóricas, está construido enteramente en piedra.

BIBLIOTECA DE SAN MARCOS (1537)

Realza los planos horizontales con imponentes cornisas, jugando con relación vano-macizo similar al palacio de los dogos. La combinación de pilastra y columna empotrada en los pilares de esquina de la biblioteca recuerdan elemento de Sangallo en Montepulciano, pero lo más característico del edificio es in duda su monumentalidad, conseguida por la desmedida altura del entablamento. (1/3 de la columna). La decoración interior es fastuosa, con los pintores de la escuela veneciana.

Hasta el siglo XVI, el campanario de San Marcos marcó la intersección entre la Piazzetta y la Piazza. Sansovino dejó una separación entre el campanario y el nuevo edificio, para abrir vistas al Gran Canal.

LOGGETTA DE SAN MARCOS (1537)

Servía de Sala de Juntas para los Consejos de Estado. Es una variante del modelo de Arco Triunfal. Muy lujoso.

1. Jacopo Sansovino, *Biblioteca de San Marcos*, Venecia, 1537

2. Jacopo Sansovino, *Loggetta del campanile de Piazzetta de San Marcos*, Venecia, 1537

LA "ZECCA" (1537)

Almohadillado de mármol en Planta Baja. Columnas dóricas muy recargadas a base de anillos. Doble dintel en las ventanas. Sombria monumentalidad que refleja perfectamente la función del edificio. Primera aparición del almohadillado en Venecia.

PALACIO CORNER "DELLA CÁ GRANDE" (década de 1530)

Tanto La Zecca como este son variaciones del Palacio Caprini de Bramante. El cuerpo inferior de ambas fachadas almohadillado y la planta principal articulada por orden pareado, dejando que la articulación sobresalga mucho del paramento. Las pilastras re-emplazadas por columnas, ventanas de planta baja dotadas de edículos y las del entresuelo están enmarcadas por carteles de gran tamaño, y en los pisos superiores, las basas de las columnas y las balaustradas están separadas por huecos. En definitiva los destacados elementos de voladizo se destacan sobre un sombrío paramento.

ANDREA PALLADIO (1508-1580)

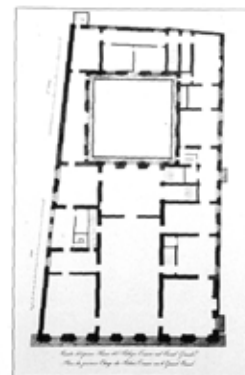
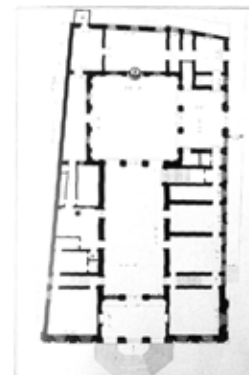
La mayoría de los estudios sobre la obra de Palladio son tipológicos. Tratan por separado villas, palacios e iglesias, no para simplificar la crítica, sino para subrayar las diferencias reales que existen entre las raíces sociales, económicas y estéticas de los diseños de Palladio.

Sus clientes querían que sus palacios fuesen una afirmación pública de su fe humanista y de su riqueza y su posición social. De ahí que la mayoría se las arreglara para terminar la fachada y el vestíbulo y les preocupase mucho menos construir el resto. Vicenza cuenta con unas diez fachadas de Palladio que apenas si tienen detrás las suficientes habitaciones coetáneas para proporcionar dos alojamientos. A pesar de ello, esas diez fachadas, casi todas a escala grandiosa, cambiaron radicalmente la atmósfera de la Vicenza del siglo XVI, que previamente no tenía ninguna vivienda importante de carácter realmente renacentista. Fue como el estallido de la construcción palaciega en la Florencia de 1445- 1490, sólo que llegó demasiado tarde y los signori carecían ya de el poder que tanto anhelaban simbolizar. Vicenza se perdió el florecer del Renacimiento y en ella quedó rota la tradición anterior; en las cuatro primeras décadas del siglo apenas si se construyeron edificios importantes, debido a la guerra de 1509-17 en la que se alió con el Papa en contra de Venecia. Por todo ello, Palladio maduró en el momento crucial, y tuvo que restaurar un arte que había perdido su continuidad. Esto explica en parte su voraz asimilación de las ideas de los arquitectos romanos y del norte de Italia en los primeros años de su carrera.

Pensar que el entorno de Palladio era imperial, militarista y reformador sería distorsionar la realidad, aunque esto subraya el hecho cierto del carácter excepcional que tenía Vicenza en muchos aspectos. Numerosos nobles y prácticamente la totalidad de las clases medias e inferiores se inclinaban por Venecia y por la paz, y se consideraban católicas. Y aunque los patronos de Palladio fuesen rudos soldados, aspiraban a vivir en una atmósfera de grandeza antigua y sentían simpatía por la Europa septentrional. Compartían, desde luego, una cultura muy distinta a la de los patronos de Miguel Ángel y Vasari o incluso a la de la aristocracia veneciana del momento. No es de extrañar, pues, ese carácter único de la arquitectura de Palladio.

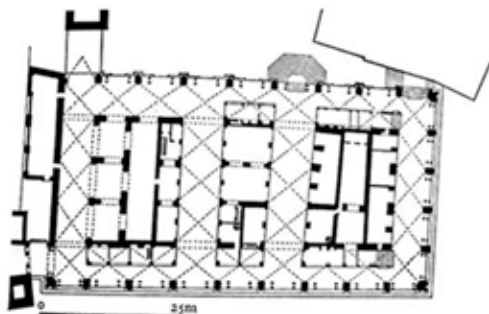
LA BASÍLICA DE VICENZA (1546-49)

El primer encargo público que recibió fue la construcción de una loggia de dos plan-



1. Jacobo Sansovino, edificio de la Zecca, Venecia, 1537

2. 3. Jacobo Sansovino, Palazzo Corner, Venecia, 1537. Alzado. Plantas



tas en torno al Palazzo della Ragione, el gran lugar de reuniones del Consejo de Vicenza, que en adelante se denominaría la Basilica (proyectado en 1546-1549 y en construcción hasta 1617). En el período 1538-1542 el Consejo convocó a los mejores arquitectos del norte de Italia para una serie de consultas sobre problemas estructurales y formales: Sansovino, Serlio, Sanmicheli y Giulio Romano. Un Consejo que rechazó en 1542 la recomendación de Giulio Romano de que se conservara la forma antigua medieval aunque reforzándola, nombrando finalmente Palladio, un hombre que sólo gozaba de reputación local pero que contaba con una educación clásica y unos protectores influyentes.

La estructura de Palladio no puede calificarse de edificio: era una pantalla alrededor de un edificio preexistente que funcionaba, en primer lugar, como sistema de apuntalamiento y, en segundo lugar, como decoración elegante y expresiva de la piazza, decoración que disimulaba ingeniosamente la irregular planta trapezoidal y la anticuada fachada del núcleo anterior. El palacio precedente condicionaba no sólo el carácter urbanístico del conjunto sino también buena parte de su forma real: la altura de las dos plantas, la anchura y el número de las crujías, y los pesados pilares en las esquinas. Estos pilares de Palladio, probablemente, envolvían los soportes supervivientes de la arquería anterior, y gran parte del abovedado del corredor inferior parece ser un resto de la estructura de fines del Quattrocento.

La estructura preexistente, formada por rectángulos casi cuadrados no aptos a las dimensiones de un orden clásico propiamente dicho, cada uno con una anchura distinta, requería de una estrategia proyectual.

Como cada una de las crujías de Palladio debía contar con un arco del mismo tamaño, éste necesitaba elementos (las pilastras adosadas a los lados de los pilares) susceptibles de expandirse o contraerse de acuerdo con la anchura o la estrechez relativas de cada crujía. En las crujías externas se suprimieron los óculos abiertos en las enjutas, y la irregularidad de las dos fachadas se oculta con una sola columna adosada al pilar de ángulo que cubre totalmente la esquina.

En este momento de su carrera, Palladio perseguía el contraste serliano entre los extremos: el negro de las sombras contra los muros neutros y lisos. La piedra es menos blanca y dura que la piedra de Istria empleada en toda Venecia; procedía de la cercana Piovene, y, al envejecer, presenta menores contrastes entre las partes expuestas a la intemperie y las cubiertas. La Basilica es la única obra de Palladio totalmente en piedra, y esto explica en parte que su construcción se prolongase hasta 1617.

La transparencia del doble pórtico rigurosamente articulado tiene una doble función: hacia el espacio ciudadano se presenta como un diafragma irreal, como para subrayar la deseada artificiosidad de es irrupción clasicista, en el compuesto tejido vicentino. En las confrontaciones con el edificio gótico sirve como instrumento de mediación con referencia al ambiente. Además la basilica palladiana es indiferente a toda conexión con las arquitecturas vecinas. Es un objeto aislado.

LOS PALACIOS

Como diseñador de palacios, Palladio tardó en alcanzar una independencia, recibiendo influencias tanto de los arquitectos más reconocidos del momento, como de su viaje a Roma en 1541. De los primeros años coarenta data el diseño de la Casa Civena, en Vicenza (próxima a un modelo de Serlio, libro VII, XXV), la menos firme de las obras palladianas. La fachada, con soportal, es una pantalla continua sin ningún énfasis central. Sus pasadizos abiertos, que conectan una casa con la siguiente a lo largo de la calle, para ofrecer cobertura al peatón, habían sido típicos de la vivienda

vicentina y, en general, de la terrafirma veneciana durante la Edad Media, y lo siguieron siendo.

Allí donde se conserva la decoración interior, ésta complementa la arquitectura, y la fidelidad con la que Palladio recoge en los Quattro Libri la obra de escultores, estuquistas y pintores al fresco que trabajaron en los distintos edificios nos indica un esfuerzo común, iniciado probablemente después de la construcción, pues el ornamento nunca es estructural y suele ocupar solamente las bóvedas. Las esculturas de la fachada son algo más afines con la arquitectura porque la mayoría fueron realizadas bajo la supervisión directa de Palladio, pero el ornamento que figura en sus dibujos y grabados es más sencillo y de concepción más amplia que el de los edificios construidos. En sus dibujos nunca permite que la escultura mengue la fuerza del discurso arquitectónico: por el contrario, la encierra en un marco, la apoya o la suspende de un elemento arquitectónico, de modo que siga siendo un factor subordinado. Esta era la práctica clásica, conscientemente opuesta a los predominantes efectos de relieve de algunas fachadas manieristas de la Italia central.

PALACIO PORTO, COLLEONI. (1544)

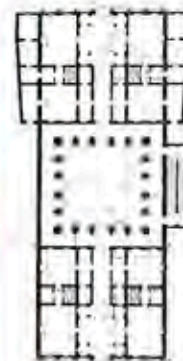
Planta baja "rústica" y "piano nobile" liso. Proporciona suntuosidad mediante la introducción de figuras recortadas contra el cielo, figuras y festones decorando las ventanas y máscaras a modo de claves en el basamento (todo sacado del repertorio de Sansovino). Única secuencia jónica muy elegante. En cuanto a la planta, sin precedentes en todo el siglo XVI. Esquema de tipología griega de casa privada, con dependencias para familias e invitados separadas. Amplios vestibulos con cuatro columnas (el tetrástilo), recurrente en los palacios palladianos y auténtico motivo principal de las plantas bajas. Sustituye al atrio abierto, con forma cuadrada perfecta.

El "cortile" o patio, con columnas gigantes, era de grandeza sin par, con una anchura igual a la altura de las columnas del peristilo. La escalera estaba situada para ir subiendo e ir viendo el patio. La fachada todavía es bramantesca.

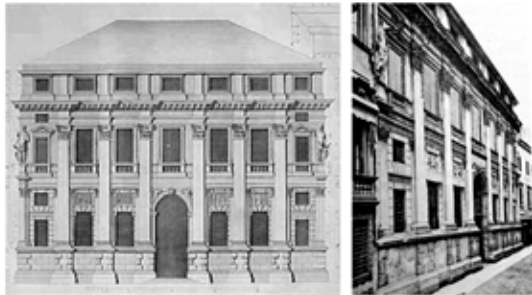
PALACIO THIENE

El aspecto exterior de Palazzo Thiene, (sólo están terminadas partes de dos alas, la de enfrente del cuerpo de la entrada principal y la de la derecha), no permitiría atribuirse al mismo arquitecto, no hunde sus raíces en la tradición vicentina ni del norte de Italia; es bastante romano, como fruto de la estancia de Palladio en Roma durante dos meses del año 1541, y de la atracción que ejercía sobre él la obra de Giulio Romano en Mantua. Los alzados, mucho más maduros que otros diseños tempranos de Palladio, se encuadran totalmente en el estilo de Giulio Romano. Prácticamente todos los elementos pueden encontrarse también en el Palazzo del Té, el Palazzo Ducale o la propia casa de Giulio Romano en Mantua: el vigoroso almohadillado rústico en las dos plantas, más tosco en la inferior y refinado en la superior, que contrasta con las hiladas lisas al nivel de los dinteles de las ventanas; las columnas inacabadas del atrio y los cercos de las ventanas como clavados al paramento mediante sillares, más afines aún a los de Giulio para una pequeña casa de Roma. Como Palladio nunca copió tan servilmente a otro maestro y rara vez una copia tiene tanta vitalidad como ésta, es lícito pensar en una intervención directa de Giulio Romano.

La planta es palladiana por su disposición simétrica en cuatro alas y la diversa conformación de las alas, pero su romanidad aparece en el patio colosal, que daba al palacio las dimensiones de toda una manzana urbana, y en la tenue proyección de esos vestigios de torres de las cuatro esquinas, que nos recuerdan el Palacio de la



1. 2. Andrea Palladio, *Palacio Porto*, Vicenza, 1544, Vista, Planta
3. Andrea Palladio, *Palacio Thiene*, Vicenza, 1552



1. Andrea Palladio, Palazzo Chiericati, Vicenza, 1550
2. 3. Andrea Palladio, Palazzo Valmarana, Vicenza, 1566. Alzado
4. Andrea Palladio, Loggia del Capitanato, Vicenza, 1572

Cancillería y el inacabado Palazzo dei Tribunali de Bramante, en Roma. El diseño de la fachada principal, destinada a cubrir parte de la calle mayor de Vicenza, es inseguro. Todo el cuerpo frontal parece un añadido pensado después de tener completamente concebida una planta del tipo del Palazzo del Té.

PALACIO CHIERICATI (1550)

Rechazo del Renacimiento romano y una vuelta a la solución vicentina de la Casa Civena, a base de un cuerpo carente de patio interior y con loggia en fachada. Un nuevo rasgo, la división tripartita, da al cuerpo un claro foco central y ofrece la alternativa de recorrerlo a lo largo o penetrar en él. Este tipo de fachada tripartita no puede resultar efectivo sin un espacio abierto ante ella, porque sus relaciones proporcionales no se pueden percibir más que a distancia y desde un punto de mira centralizado. Podemos así distinguir, y Palladio lo tuvo en cuenta en su trabajo, dos categorías de palacios, los estrictamente urbanos y los que pese a estar construidos en la malla urbana de las ciudades, tienen la posibilidad de asomarse a jardines o plazas. La planta Chiericati se relaciona claramente con numerosos estudios de villas de estos años, y no porque Palladio deseara evocar la rusticidad, sino porque estaba obsesionado por el problema de la villa y había encontrado soluciones imaginativas.

PALACIO VALMARANA (1566)

Hay una ruptura de continuidad entre el Palazzo Antonini de 1556, variante del tipo tripartito anterior y el Palazzo Valmarana, en Vicenza, de 1565- 1566. La experiencia de esos años, que comienza con un último viaje a Roma en 1554, cuando allí se produce la ascendencia de Miguel Ángel al primer plano del escenario arquitectónico, y que incluye los primeros contactos con los mecenas venecianos y el paisaje marino del Véneto, hicieron que Palladio dejara de ser el clasicista teórico de la década precedente para convertirse en un diseñador más completo y sensitivo, que superó las proporciones del Decorum vitruviano para alcanzar un estilo profundo y sensual.

Este cambio sigue al declive del compromiso de Palladio con el estilo palaciego del Renacimiento romano, propio de un Bramante. El Palazzo Valmarana es de una sensibilidad diferente; ha sido calificado de manierista, lo cual nos ayuda a fijar la atención en los rasgos no clásicos de su fachada, aunque también entraña el peligro de situar a Palladio en una órbita que le era ajena. La planta no admite ninguna etiqueta estilística porque nació de preocupaciones específicas palladianas y, por tanto, es única. Es la más sensata y sencilla de sus plantas palaciegas porque no se añade prácticamente nada para conseguir efectos visuales o simbólicos, y la mitad delantera, la única que se terminó, todavía funciona hoy muy bien tras una restauración fiel, en parte como cuartel general de los estudios sobre Palladio.

La fachada, concebida como un conjunto de planos, y no en términos cuasi escultóricos, es la respuesta más efectiva a las estrechas calles de Vicenza, Las pilastras colosales, al ser planas, contribuyen a la integración con esas fachadas vecinas. El cambio abrupto de escala en las crujías extremas donde se abandona el orden colosal, y se cambian todos los huecos, está realizado con una ironía aprendida de manieristas como Giulio Romano.. Con todo, es bastante afín a la solución clásica de la fachada Porto, donde una ornamentación adicional diferencia las crujías extremas. En el palacio, como en la iglesia, el cambio de las crujías exteriores se sugiere mediante la planta; corresponde a las dimensiones menores de los espacios interiores de esas crujías.

LOGGIA DEL CAPITANIATO (1571)

Casi todos los municipios italianos contaban en su plaza mayor, desde la alta Edad Media, con una loggia arqueada y abierta que actuaba como símbolo respetado de la justicia y el gobierno municipales y como escenario de las ceremonias civiles. Unas eran simples entoldados abovedados, como la Loggia dei priori (Lanzi) en Florencia o la Loggia de Sansovino en la plaza de San Marcos de Venecia, pero con más frecuencia se trataba (como en Milán, Brescia, Verona, Pistoia y Vicenza) de una arcada que sostenía un piano noble, el cual era o una sala de reuniones o la residencia del magistrado principal. La loggia medieval de Vicenza fue destruida por las tropas imperiales durante las guerras de la segunda década del siglo XVI, probablemente por considerarla símbolo del dominio veneciano, y en 1521 la ciudad la sustituyó por otra diseñada por el arquitecto veneciano Scarpagnino. En 1565, el Maggior Consiglio aprobó la compra de los solares que la rodeaban y del contiguo palacio del Capitán para construir otra loggia con una sala de reuniones arriba, que utilizaría el propio Consejo, hasta 1572 año en el cual se optó construir una nueva sobre la opción de reparar la antigua. Pero ya en 1572, las presiones financieras obligaron a conformarse con la forma actual.

El diseño original de Palladio de la fachada lateral sufrió un súbito cambio en octubre de 1571, cuando los turcos fueron derrotados en la batalla de Lepanto con ayuda de dos navíos de guerra de Vicenza y un gigantesco esfuerzo financiero que obligó a los patrocinadores de la loggia a abandonar la esperanza de terminar el proyecto original. La fachada lateral se convirtió en arco de triunfo con las estatuas de la Paz (como Vicenza) y la Victoria (como Venecia) en la planta inferior, y un campo de trofeos y alegorías de las virtudes cívicas arriba. El orden columnario de una planta de altura y el cambio de escala y foco desde la fachada de la plaza a la lateral provoca una discontinuidad que parece originada en el cambio súbito de planes; pero como las obras estaban casi terminadas en este punto, es posible que Palladio buscara ese efecto desde el principio. Destaca también la interrupción del entablamento por los marcos de las ventanas.

Este edificio, tan romano en su iconografía triunfal, abandona el purismo vitruviano para aproximarse a los modelos imperiales como el arco de triunfo de Septimio Severo en el foro romano, probable fuente de inspiración para las superficies interrumpidas y el entablamento saliente por encima de las columnas.

SAN GIORGIO MAGGIORE E IL REDENTORE

SAN GIORGIO MAGGIORE (1566-)

Palladio anuncia unos factores de diseño totalmente nuevos.

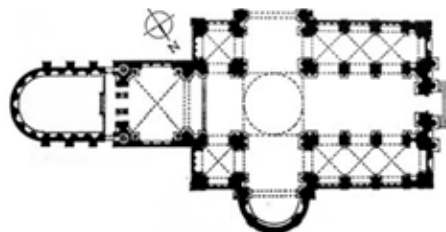
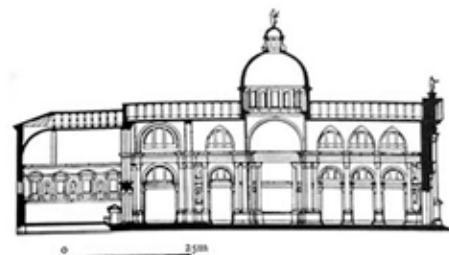
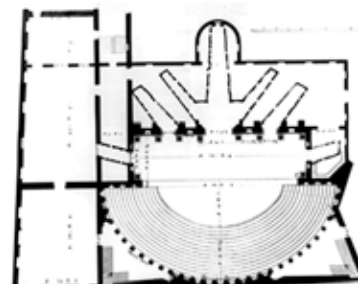
1.- Planta formada por tres unidades claramente independientes: la cruz latina con nave corta y una gran área cubierta por la cúpula, el presbiterio rectangular con una columna en cada ángulo, y el coro, separado del presbiterio por una pantalla de columnas.

2.- Estas tres unidades están además separadas por escalones. El coro tiene tres peldaños por encima del presbiterio.

3.- El altar mayor está situado delante de los dos pares de columnas a través de las cuales se abren las vistas hacia el coro.

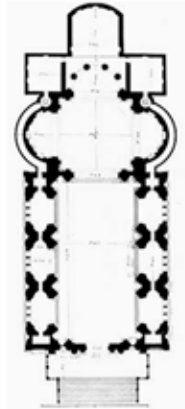
4.- Los elementos de articulación son más potentes en la cercanía del altar mayor.

5.- La diferenciación cromática confirma la definición de los espacios. Las medias columnas de piedra gris contrastan con las pilastras enjalbegadas, con lo que se refuerza



1. 2. Palladio y Scamozzi, *Teatro Olimpico*, Vicenza, 1579-1580. Planta. Sección

3. Andrea Palladio, *San Giorgio Maggiore*, Venecia, 1566. Sección y planta



za la imagen de la nave como unidad rítmicamente dividida, contrastando dirección longitudinal con dirección transversal.

6.- El sistema cambia en el coro, diseñado a base de pequeños nichos.

7.- Iluminación uniforme de todo el espacio.

IL REDENTORE (1577-)

No hay naves laterales. La nave central es una recreación de las termas romanas, un espacio unificado con bóveda muy simple debido a la contracción que antecede al espacio – cúpula. Tipología "compuesta", estructura central cubierta por cúpula, a la que se une una nave longitudinal, separándolas sin embargo claramente con pilas-tras en los laterales de la nave y columnas exentas al final.

A medida que se avanza se van viendo los soportes más alejados de la cúpula, y al llegar a la mitad de la nave, se ve en el campo de visión una agrupación de medias columnas y nichos, muy similar a la de los entrepaños del final de la nave. Se da pues un nuevo tipo de coherencia entre nave y parte centralizada. La unificación de espacios separados se logra mediante sucesivas vistas a lo largo de los grandes espacios, más que a través de un tratamiento más o menos uniforme de la articulación mural. Se utilizan unos recursos ópticos teatrales que equilibran y remplazan la separación estructural objetiva. A través del arco - pantalla de columnas exentas final, se consigue:

1. Crear un final poderoso, un crescendo cercano al altar, mostrando la liberación respecto al muro de las medias columnas de la nave.
2. Mantener la unidad de la nave centralizada, conciliando ingeniosamente la tradicional exigencia de la prolongación oriental con la idea de planta central.
3. Que la vista explore el espacio posterior al altar, al que no tienen acceso los fieles, y que nada tiene que ver con la suntuosidad de la iglesia. Supone a la vez una barrera y un eslabón óptico y psicológico de un mundo inaccesible para el seglar.

Lecturas complementarias:

"Palladio", James S. Ackermann, Xarait Ediciones.

"Arquitectura en Italia, 1400-1600", L.H. Heydenreich, W. Lotz, Manuales Arte Cátedra.

"La arquitectura del Humanismo", Manfredo Tafuri, Xarait Ediciones.

"Los fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo", Rudolf Wittkower, Alianza Forma.

1. 2. Andrea Palladio, San Giorgio Maggiore, Venecia, 1566.
Exterior. Interior

3. 4. 5. Andrea Palladio, Iglesia del Redentor, Venecia, 1577.
Exterior. Planta. Interior

LA VILLA PALLADIANA

Estamos ante la propuesta más compleja del manierismo europeo. Constatado el fracaso de la instrumentación perspectiva en el ámbito de las transformaciones del ambiente concernientes a dimensiones regionales, Palladio clasifica un complejo de elementos planimétricos, de uniones compositivas, de matrices espaciales, que le permiten controlar con el máximo rigor una serie tendencialmente infinita de variantes formales.

Una viva atención funcional, la adhesión a los programas ideológicos y económicos de un patriarcado que convierte en haciendas agrícolas sus capitales comerciales e industriales, un nuevo rigor arqueológico y un estudio científico de lo antiguo, son las condiciones que permiten a Palladio esta operación.

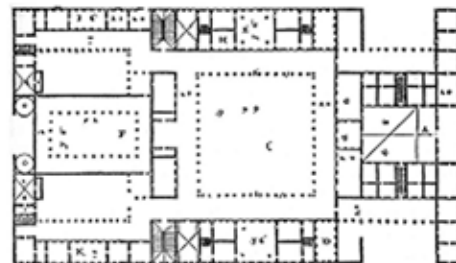
El paisaje y la ciudad no pueden unificarse ya mediante un sencillo acto proyectual. La invención de tipologías verificables sustituye de manera realista por consiguiente las hipótesis utópicas. Lo que determina una función diversa de los modelos arquitectónicos. La arqueología ayuda a definir "los tipos", pero no configura las articulaciones. Los propios tipos están ligados entre sí por un método combinatorio sintáctico y la actividad de proyectar deviene sólo valorable en la sucesión y en el conjunto de sus aplicaciones.

El proyectar se convierte así en un acto de continua "crítica operativa", teóricamente prosequible por parte de la cultura sucesiva.

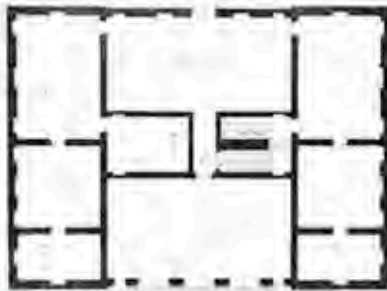
La integración del intelectual en una clientela capaz de proponer demandas precisas, la cientificidad en el uso de los instrumentos operativos, la desvinculación del lenguaje de las referencias simbólicas consolidadas, incluso la acogida "con condiciones" de las más radicales propuestas del Manierismo, son los fundamentos de un método verificable, capaz de confrontarse con la crisis de la actividad artística condicionada por las inminentes revoluciones del pensamiento científico.

Esto explica la difusión del lenguaje palladiano en los ambientes europeos y extra-europeos durante cerca de dos siglos. Es cierto por tanto que el uso palladiano del "ars combinatoria" y su exploración del campo admisible para las "excepciones", constituyen el punto final del debate criticista introducido por el Manierismo, y en conjunto la respuesta más "productiva" en sentido civil de esa misma cultura.

Además, a otro nivel más alto, Palladio contribuye a dar luz a las contradicciones internas del clasicismo, que no por casualidad figurarán en el centro del posterior debate iluminista. En ese sentido la "síntesis" de Palladio alcanza el objetivo de componer las lacerantes contradicciones de la cultura manierista, sin renunciar a una actitud crítica, sólo que ahora se trata de una crítica "tipológica". Y es precisamente la negativa a seguir la difícil vía de Palladio, por parte de la arquitectura veneciana de los siglos sucesivos, a favor de una acogida superficial de su lección, lo que revela la implícita carga de utopía oculta en la propuesta artística más "realista" del 500 europeo. En 1575 publica Palladio sus "Cuatro Libros de la Arquitectura", tratado que llegará a ser una guía práctica de la arquitectura sajona (Iñigo Jones, Lord Barrington).



1. 2. A. Palladio, *Versión de la casa romana*. Planta. Sección



Las Villas

A partir de 1530, la nobleza capitalista de Venecia, que había hecho fortuna con el comercio durante el siglo XV, comenzó a protegerse de los riesgos comerciales y de la inestabilidad de los cambios buscando inversiones más estables; por un lado en una revitalización de la industria textil, y de bienes de lujo. Por el otro, en adquisiciones masivas de propiedades agrícolas. Los venecianos habían conservado tierras en la tierraferma durante el siglo precedente, pero estos terrenos no habían tenido importancia económica. Pero en este momento la agricultura pasa a un primer plano. (1530-1570).

Cuando comienzan los encargos de las villas para Palladio, las acomete desde una doble vertiente:

La tradición veneciana de villas (dos pisos y torre palomar asociada)

Desde el estudio de los clásicos, de Vitruvio, de la casa romana según Francisco de Giorgio, según la cual realiza su típica disposición:

Pórtico — Vestíbulo — Sala central — Vestíbulo — Pórtico

Con este esquema se realizan muchísimos encargos, que en función de los tipos de cliente, se formalizan según dos tipos fundamentales:

villas para la aristocracia veneciana, que necesita de un lugar desde el cual dirigir la nueva actividad agrícola. Incorporan grandes logias laterales, llamadas "barchesse", estrictamente ligadas a las necesidades productiva.

Villas para los comerciante adinerados, del entorno veneciano, no ligadas estrictamente a la producción agrícola, sino al uso y disfrute del campo desde una vertiente más humanista.

Encontramos un espíritu nuevo, un nuevo lenguaje es utilizado sobre todo en la forma de componer, basándose en la geometría y en la división.

De este modo, encontramos elementos tipológicos repetidos aunque utilizados de diferente modo, en esta indagación de la tipología formal de villa que no producirá dos ejemplos iguales. Por ejemplo la forma de sus brazos (barchesse) o la variedad y relación de los pórticos con el edificio principal (adelantados, exentos o rehundidos). Por otro lado podemos encontrar también elementos invariantes, como la orientación privilegiada hacia sus tierras, la jerarquización de las fachadas, el lujo y gran dimensión de las salas centrales, la interpretación de la fachada principal como el Arco del Triunfo romano.

- ¿Qué es lo que aporta Palladio? Frente a Villa Farnesina o frente a Villa Madama, Palladio define el perímetro y luego usa una geometría, con una estricta relación de las partes con el todo, basado en la proporción áurea. Si en muchas arquitecturas se tomaba cómo módulo el ancho de la columna, Palladio toma "el pie" veneciano, que facilitaba la labor constructiva.. Es un orden que se aplica a toda la villa (sinfonismo), más aún que el concepto albertiano, que nada sobra ni falta. Es más importante el método que el resultado concreto.

El paisaje está subordinado a una idea de arquitectura, entrando a formar parte de la arquitectura.

1, 2. Andrea Palladio, Villa Trissino, Cricoli. 1535-1538

3, 4. Andrea Palladio, Villa Pojana, Pojana Maggiore, 1549-1556

Palladio producía dos o tres versiones de un mismo esquema antes de partir en una dirección nueva. El núcleo común de esta variedad es una concepción peculiar de la armonía y de la composición arquitectónica. Así, no existe una villa palladiana "típica".

Palladio sugeriría edificar en el centro de las funciones agrícolas y con un programa para el edificio que articulara en un único complejo la vivienda y las construcciones auxiliares, como había sido práctica común en las casas de los campesinos durante milenios y como describían los autores antiguos que se habían ocupado de la economía agraria, Virgilio, etc....

Un enfoque urbanístico impulsó a Palladio a reunir en un organismo compacto cada una de las funciones de la villa; en los *Quattro Libri* decía que una casa no es "sino una pequeña ciudad". Esta solución sería más económica y funcional. Sin embargo, no bastaba con la mera yuxtaposición.

La primera exigencia era una vivienda habitable para el amo, pero una vez cubierta ésta, los clientes añadían estrictamente aquello que podían permitirse en forma de logias y torres.

Las villas presentaban varios modelos tipológicos: el primero tenía dos plantas principales con pórticos de columnas, abiertos en varios niveles, rematados por un frontón (Villa Cornaro, Villa Pisani...). Villa Malcontenta tiene una sola planta sobre el basamento de su pórtico. Estas no fueron ampliadas con "barchese" ni con áticos para el almacenamiento de grano ¿Por qué? A veces por el tipo de cultivo, que hacía almacenar el grano más lejos de la villa principal, entre los campos. En la Malcontenta, Palladio aprovechó la forma del bloque para hacer una sala de doble altura con la grandeza de las termas romanas, majestuosa. Un gran espacio raro en la arquitectura doméstica.

Un segundo tipo tiene un cuerpo central con una sola planta principal, un frente en forma de templo incluido en ese cuerpo y alas adosadas con columnatas o arquerías para las funciones agrícolas (Villa Bárbaro en Maser, Villa Emo en Fanzolo, villa Badoer en Fratta Polesine...) Villa Badoer tiene esas alas curvas, que alcanzarían gran popularidad entre los imitadores del siglo XVIII. Villa Bárbaro y Villa Emo eran mucho más lujosas, sobre todo en sus decoraciones interiores.

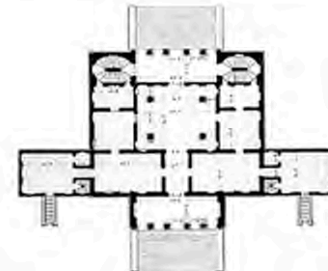
Hay diseños únicos como p. ej. Villa Sarego, en Santa Sofía, cerca de Verona. Su extraordinario alzado sin muros tiene el vigor de un templo egipcio. La carga sostenida por las columnas exigía que fuesen de piedra, cosa muy rara en la obra de Palladio. Escogió tambores de anchura y fondo irregulares y los talló con una gran fuerza expresiva, a lo Miguel Ángel.

Las tipologías tienen que ver también con la situación geográfica. El primer tipo, más conservador en estilo, estaba destinado a habitantes de Vicenza; los otros dos a venecianos. El tipo villa Rotonda solo se repitió una vez, para los vicentinos Francesco y Ludovico Trissino (Villa Trissino). Villa Sarego es independiente y está asociada a la zona de Verona.

1.- Primer estilo desnudo, sin pórtico columnado, agrupado en torno a Lonedo (Villas Godi, Piovene y Cerato en Montebelluna y Poiana)

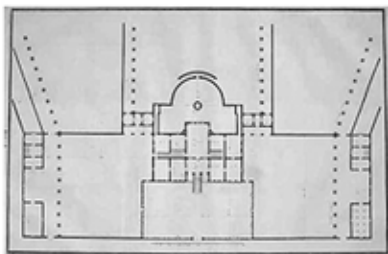
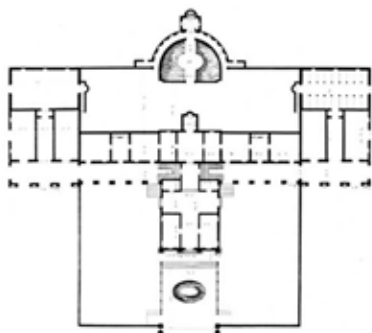
2.- Cuerpos de dos plantas sin alas agrícolas (desde Malcontenta a Montagnana y Piombino)

3.- Tipo de una sola planta con alas extendidas, (más desperdigado (Fanzolo, Fratta Polesine, Maser))



1. 2. Andrea Palladio, Villa Foscari (Malcontenta), Mira, 1550-1560

3. 4. Andrea Palladio, Villa Cornaro, Piombino Dese, 1551-1553



1. 2. Andrea Palladio, *Villa Barbaro*, Maser, 1554. Vista. Planta

3. 4. Andrea Palladio, *Villa Godi*, Lonedo, 1537-1542. Vista. Planta

Todas las villas, menos villa Sarego, tienen en común un frente de templo rematado por un frontón y concebido como un porche que sobresale o penetra en el cuerpo del edificio, o simplemente se yuxtapone a él como si fuese un relieve. Esto tan sólo corresponde en la Antigüedad con edificios religiosos. El primero que lo adaptó a las villas fue Giuliano da Sangallo para los Médici en Poggio a Caiano, en las afueras de Florencia, pero hasta Palladio ningún otro diseñador del Renacimiento repitió este motivo. Palladio lo convirtió en marca distintiva de su obra, y así lo refleja:

"...tales frontispicios muestran la entrada de la casa y contribuyen a la grandeza y magnificencia de la obra, por lo que ese frente se hace más eminente que las otras partes... Los antiguos también los usaban en sus edificios, como se puede ver en los restos de los templos y otros edificios públicos. Y es muy probable que sacaran esta invención y su concepto de los edificios privados, es decir, de las casas..."

Los términos "grandeza y magnificencia" revelan su deseo de hacer clásica la villa y ennoblecerla lo suficiente como para compensar a los cultos caballeros que las encargaban, de su exilio rústico. La sencillez dominante se justifica también por motivo económico. Se utiliza el ladrillo revestido de estuco de manera generalizada, incluido en las columnas. La piedra labrada se reservaba para los detalles más refinados, como las basas y capiteles de las columnas y los marcos de las ventanas. El estuco era pintado, lo que gustaba a los venecianos, aunque tenían mal envejecimiento.

VILLA BARBARO, Maser, 1554

Anuncia ligeramente el barroco. El extremo empieza a cobrar importancia. Muy lujosa. Más rústica. Punto de vista central. Jardín muy importante. Está fuera de la sociedad; no es un retiro suburbano, sino la vivienda principal de su dueño (1ª vivienda). Está elevada respecto a los contornos para disfrutar de la visión de los campos, pero está "realmente" en esos campos.

Flanqueada por largos soportales (barchesse) en los que se guardaban los aperos de labranza y los animales. Funciona realmente como una granja, asegurando las cosechas. El lujo dependía de esas cosechas. Pero sus dueños poseían cultura. En la parte de atrás se desarrolla un "ninfeo" con estatuas que representan los dioses del Olimpo. En el interior, el Veronés ejecutó los frescos de todas las salas de la planta superior.

VILLA GODI, Lonedo (1537-42)

Muy desprovista de ornamento (ideas de Comaro, sobre la economía del diseño doméstico, muy inspirado en Roma, pero no en la de Vitrubio, sino en la Roma sin raíces helenísticas, la Roma de las estructuras sencillas levantadas por constructores como p.ej. el exterior del Panteón, o las termas).

Los ornamentos antiguos podían estudiarse también en ejemplos provinciales o en los libros de dibujos de otros arquitectos, pero el estilo desnudo de la Antigüedad nunca se había detectado antes, y Palladio sólo pudo hallarlo y registrarlo descubriéndolo por sí mismo. Mientras los dibujos manifiestan un compromiso consciente con los edificios pragmáticos de la Antigüedad, las primeras villas como ésta están inconscientemente vinculadas a una tradición antigua que no necesitaba resucitar en el Renacimiento porque había sobrevivido sin interrupción desde el Imperio Romano.

VILLA COLLEONI, Thiene.

Más imponente y arrogante es la gran villa Colleoni en Thiene, muy similar a sus parientes urbanos del Gran Canal, con su gran ventana gótica de cinco arcos plantada en un marco rectangular como un retablo pintado.

Mientras muchas villas pequeñas apenas eran algo más que casas de labranza con pretensiones y abiertas a los campos, la Villa Colleoni era una casa señorial que todavía debía protegerse con un alto muro de castillo medieval. Frente a los canales, dotada de un gran pórtico, y de gran zócalo, separador de funciones. Hay un tratamiento de la Antigüedad muy sutil, con un tratamiento distinto de los materiales solamente donde interesa, cortando los capiteles bruscamente, por la mitad si es preciso. El orden clásico tan sólo existe para enfatizar la fachada principal y distinguirla de las otras. Palladio es mucho más sutil, con una preocupación para el diseño que no existía antes. En planta se da una superposición de dos formas distintas. La cantería se desbasta "in situ", apareciendo en obra las texturas. En el alzado trasero aparece un elemento innovador en la gran ventana de arco, una búsqueda de mayor abstracción.

VILLA BADOER, Frata Polesine, 1556-63

Fue construida sobre las bases de un antiguo castillo medieval, ahorrando dinero, y dando una base ligeramente alta al edificio. Una gran escalera de entrada, alta e imponente, era requerida entonces para llevar majestuosamente a la puerta delantera de la villa. Fue la primera vez que Palladio usó un basamento de templo plenamente desarrollado en la fachada de una villa.

La casa está enmarcada por dos alas con arcadas semicirculares o logias curvadas que originariamente albergaban actividades agrícolas. A diferencia de otras villas palladianas, las alas aquí no tocan realmente la villa, y quedan ligeramente en frente de ella. El ático es un granero, la planta baja es donde se encuentran las estancias habitables (dormitorios, comedores), y el sótano elevado se usa para almacenaje y para habitaciones de servicio como la cocina.

Pinturas del Veronés.

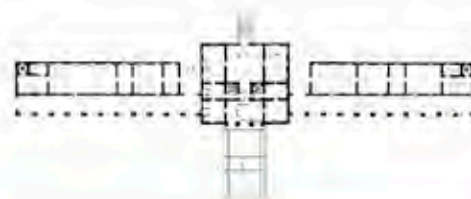
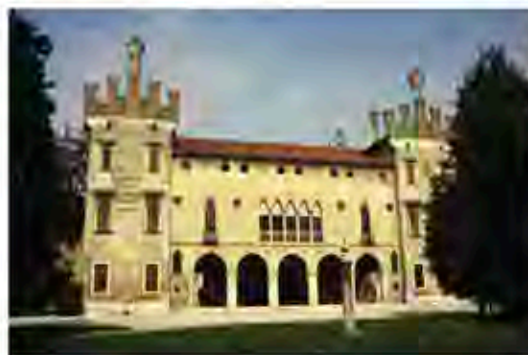
VILLA EMO, Fanzola di Verdellago, 1559-65

Ha sido alabada por las simples relaciones matemáticas expresadas en sus proporciones, tanto en la altura como en las dimensiones de las habitaciones. La casa está enmarcada por dos alas con columnas que en origen albergaban actividades agrícolas, pues esta era una villa de trabajo como la Villa Badoer. Las alas laterales del edificio son inusualmente largas, un símbolo visible de prosperidad. La familia Emo introdujo el cultivo del maíz en su finca. En contraste con el tradicional cultivo de mijo, del maíz se podían obtener beneficios considerablemente más altos.

No está claro si el largo paseo, hecho de grandes adoquines cuadrados, que lleva a la parte delantera de la casa, servía a algún propósito práctico aunque Palladio aconsejaba que la trilla no se llevara a cabo cerca de la casa.

La apariencia exterior de la Villa Emo está marcada por un tratamiento simple de todo el cuerpo del edificio, cuya estructura está determinada por un ritmo geométrico. En lugar de la habitual escalera que subía hasta la entrada principal, el edificio tiene una amplia rampa con una suave pendiente.

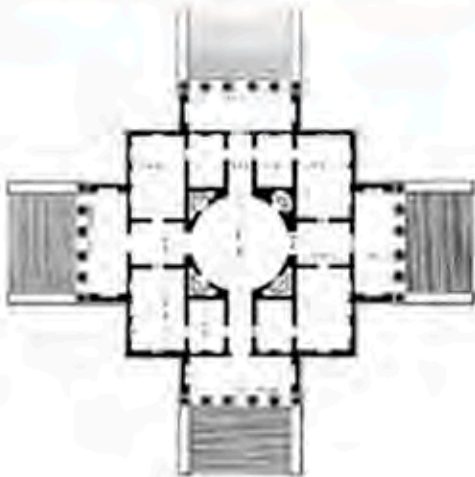
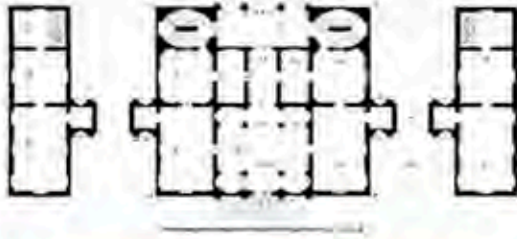
El énfasis de simplicidad se extiende al orden de columnas de la galería para la que Palladio escogió el extremadamente simple orden toscano.



1. Andrea Palladio, Villa Porto Colleoni, Thiene

2. 3. Andrea Palladio, Villa Badoer, Frata Polesine, 1556-1563

4. 5. Andrea Palladio, Villa Emo, Fanzola di Verdellago, 1559-1565



1, 2, Andrea Palladio, Villa Pisano, Montagnana, 1552. Planta
3, Andrea Palladio, Villa Rotonda, Vicenza, 1565-1569. Planta

VILLA PISANO, Montagnana, 1552

La villa está implantada sobre una colina, y destaca libremente sobre el horizonte. El exterior tiene una forma cuadrada perfecta. Es diferente de todas las de la región del Véneto, ya que no fue diseñada ni equipada para vivir, sino como monumento en el paisaje, y lugar para el ocio y el relax en las largas tardes de verano y otoño.

Su cúpula y pronaos con columnas jónicas recuerdan a la Rotonda, pero la planta inferior con un diseño y agrupación de los espacios muy diferente, la convierten en una obra original. La simetría ya no es biaxial, sino sobre el eje principal de la composición. Palladio civiliza el pórtico en doble altura que estaba generalmente adscrito a la arquitectura religiosa.

A diferencia de las villas palladianas más típicas, y sus imitaciones en Gran Bretaña y Alemania, tiene el arquetípicamente italiano frente urbano en frente de una plaza del comune y, por el otro lado, un frente rural que se extiende hacia los jardines, quedando el ambiente agrícola más allá. Es más un palacio urbano o residencia (suburbana) que explotación agrícola. Carece de partes destinadas a funciones agrícolas. La belleza abstracta del volumen casi cúbico, es un reflejo del gusto sofisticado del propietario. El material utilizado es ladrillo, incluso para la construcción de las columnas. A diferencia de la mayoría de las villas de Palladio en ambientes puramente rurales, tiene dos plantas: la superior con los apartamentos señoriales, y la inferior para la vida cotidiana, donde se trataban los asuntos y se recibía a los arrendadores, y no sólo en verano, como prueban las numerosas chimeneas.

VILLA ROTONDA, Vicenza, 1565-69

Es la villa más famosa de Palladio, la denominada Rotonda, en las afueras de Vicenza, presenta tres rasgos que la diferencian de todas las demás villas palladianas: está muy cerca de la ciudad, emplazada en la cumbre de una colina y no tiene construcciones unitarias.

El pórtico clásico no se usa al modo acostumbrado; aparece en los cuatro lados y no se puede actuar, por tanto, como el clímax de una jerarquía, que sin embargo sigue existiendo, y cuya culminación está en el interior y tiene forma de cúpula para lograr un aire de monumentalidad. No hay alusión funcional sino simbolismo de grandeza. (como el frontis del templo).

Fue construida para un monsignore retirado que la empleaba para sus fiestas. Palladio la diseñó como si su función principal fuese promover la contemplación del panorama, situándola en la cumbre de un monte y girando en cuatro direcciones diferentes (cada una de las cuales abarca aproximadamente 90°). Palladio partió de un círculo y lo extendió radialmente en esos cuatro enfoques.

No es una villa-granja sino una villa-templo.

Cada una de las cuatro entradas conduce a través de un pasillo corto, al cuarto principal del piano nobile, un salón central circular, cuyo diámetro equivale a la anchura del pórtico, cubierto por una cúpula realizada en anillos superpuestos.

La planta actual de la villa es un cubo, en cada una de sus caras sobresale un pórtico, que da a la figura de cruz griega. (un círculo dentro de un cuadrado, la influencia del Panteón romano es evidente). Amplias escalinatas, delimitadas por muros laterales, conducen a los pórticos de orden jónico.

La cornisa entre las columnas del pórtico y el frontón se prolonga por todo el contorno del edificio. Las ventanas en la pared enmarcan el portal, creando una relación entre el pórtico y la pared, relación en la que se incluyen las otras paredes ordenadas perpendicularmente. La planta correspondiente al zócalo, cuya altura asumen los muros

laterales de las escalinatas, guarda analogía, en altura y disposición de los vanos, con el ático, teniendo sin embargo un carácter más robusto, por tratarse del pedestal de todo el edificio.

Lecturas complementarias:

"Palladio", James S. Ackermann, Xarait Ediciones.

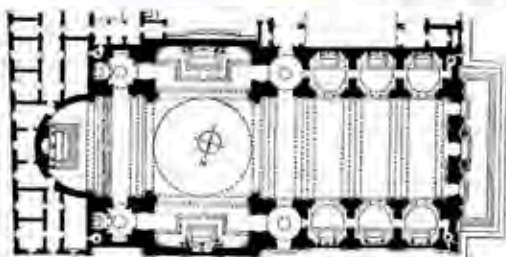
"Arquitectura en Italia, 1400-1600", L.H. Heydenreich, W. Lotz, Manuales Arte Cátedra.

"Historia de la Arquitectura del Renacimiento", Leonardo Benévolo, Ed. Gustavo Gill.



1. Andrea Palladio, *Villa Rotonda*, Vicenza, 1565-1569

EL BARROCO EN ITALIA



1. 2. Jacopo Vignola (Giacomo de la Porta fachada), Iglesia del "Gesú", Roma. 1568. Fachada: Planta

Coincide históricamente con la Reforma y la Contrarreforma. Plasma las contradicciones de su época. Tendencia realista: presiden los conceptos del Concilio de Trento: "claridad, sencillez, credibilidad", buscando el estímulo de la piedad religiosa. Tienen mucha importancia las órdenes religiosas, en especial los jesuitas. Es también expresión de poder, esplendor y monumentalidad. El Barroco se convierte así en arte propagandístico del poder (primero en Roma, luego Versalles). Roma se va a convertir en el prototipo de "ciudad capital", foco de irradiación del mundo artístico. Más tarde este foco pasará a Francia y a Versalles. Frente a las ciudades-estado y cortes itinerantes del pasado, aparece la ciudad-capital representativa del poder de Estado.

El Barroco es por lo tanto fundamentalmente urbano. Se favorecen las comunicaciones, las masas se mueven por itinerarios ordenados y dirigidos desde el poder, destacándose los peregrinajes a los templos sagrados. La ciudad tiene la misión de representar el poder, las fachadas dan esplendor a la ciudad.

Las plazas actúan como auténticos jalones, hilos de esa remodelación, y hay varios tipos de plazas:

1. Plazas antistantes las Iglesias: la ciudad se organiza en torno a las Iglesias.
2. Plazas reales: la ciudad se organiza en torno a la estatua del Rey.
3. Plazas mayores: donde se asientan los Ayuntamientos.

Otro elemento urbano de gran importancia son los palacios: se abren a la calle y a las plazas siendo otro foco de interés en el desarrollo urbano (p.ej., Palacio Barberini).

Evolución hacia el barroco: Arquitectura religiosa.

IGLESIA DEL "GESÚ" (1568), JACOPO VIGNOLA (1507-1573)

Nueva tipología de Iglesia de acuerdo con las necesidades de amplitud que querían los jesuitas. Nave grande donde no se pierda la predicación pero con un gran cruce-ro, como resultado de los estudios sobre la planta central. Todas las Iglesias grandes copian "El Gesú".

Siguiendo probablemente las ideas de Miguel Ángel, combina en planta la disposición centralizada del Renacimiento con la disposición longitudinal de la Edad Media, un hecho sumamente característico, que ya había sido tema de las iglesias cristiano-primitivas y bizantinas, incluida Santa Sofía. Alberti había adoptado cien años antes la misma solución en San Andrés de Mantua. La fachada también parece desarrollar un tema anunciado por Alberti.

El problema que se planteaba a los arquitectos del Renacimiento era como proyectar las proporciones de una nave central alta con naves laterales más bajas, sin que en el exterior se tuvieran que abandonar los órdenes clásicos. La solución de Alberti fue una planta baja, basada en la disposición del arco triunfal, y otra superior, de la misma anchura que la nave central pero con volutas, que se levantan hacia ella

desde el entablamento, ocultando las techumbres inclinadas de las naves laterales. Esta solución fue adoptada por Vignola en su proyecto para la fachada del Jesús, aunque con la orquestación más llena, pero menos armoniosa, de su época, y luego por Della Porta, quien sustituyó la fachada Vignola por un nuevo proyecto. En cuanto al interior, Vignola mantiene la solución albertiana de las naves laterales como series de capillas, que se abren al interior de la nave principal. Sin embargo no les concede tanta independencia; la inmensa anchura de la nave, con su imponente bóveda de cañón, reduce las capillas a meros nichos, que acompañan la vasta nave.

Esta es una solución como consecuencia del resurgimiento de la fe católica y de la compañía de Jesús como principal protagonista. Se reintroduce el eje longitudinal en la nave principal, acentuando el impulso hacia la cabecera de forma muy deliberada. La bóveda de cañón y sobre todo la cornisa principal que corre de un extremo a otro sin interrupción, vuelven a destacarlo en el alzado con elocuencia. Pero hay un elemento fundamental en la Iglesia de Vignola que le convierte en un elemento absolutamente lejano a cualquier consideración medieval o incluso renacentista; el uso de la luz. En el gótico la luz de las vidrieras resplandece a su través pero no representa por sí misma un factor positivo. En la Iglesia del Jesús se introducen en la composición aspectos que hacen posible los efectos de luz: se ilumina la nave principal por medio de unas ventanas laterales situadas sobre las capillas. Así la luz es difusa y suave. Pero el último tramo antes de llegar a la cúpula es más corto, menos abierto y menos luminoso que los demás. Esta disminución del espacio y de la luz prepara dramáticamente para el majestuoso crucero con su poderosa cúpula. El derroche de luz, que se precipita desde las ventanas del tambor crea esa sensación de plenitud, lograda por los arquitectos góticos de manera mucho menos sensorial. Los volúmenes se acrecientan en la parte central, produciendo un interesante y dramático claroscuro.

La fachada finalmente ejecutada no es de Vignola, sino de Giacomo della Porta, que utiliza volutas como las de Alberti. Tendrá mucha importancia el orden, con un ritmo progresivo desde los laterales hacia el centro.



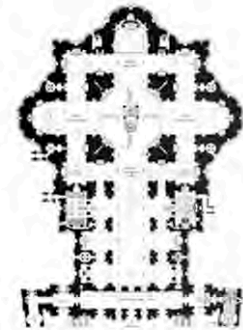
Carlo Maderna (o Maderno) (1556-1629)

Estilo nuevo, vigoroso, que una vez más, después de varias generaciones, tenía notables cualidades escultóricas y de claroscuro. Llega a Roma durante el Pontificado de Sixto V. En el año 1603 es nombrado "arquitecto de San Pedro" y termina la fachada de Santa Susana, anunciando con esta obra su entrada en el pleno barroco.

SANTA SUSANA (1597-1603)

Primera fachada realmente barroca ("El Gesù" era una transición), mucho más vertical. Es una concentración progresiva matemáticamente lúcida de vanos, órdenes y decoración hacia el eje central de la iglesia. La triple proyección de la pared está coordinada con el número de vanos, que están a su vez firmemente enmarcados por órdenes. La anchura de los vanos aumenta hacia el centro y la superficie de la pared se elimina gradualmente en un proceso inverso al grosor de la pared.

El piso superior, bajo un simple frontón triangular está concebido con una realización más ligera respecto al piso inferior, con pilares que se corresponden a las medias y tres cuartas columnas de abajo. Se comunica un movimiento dinámico, claramente dirigido a la estructura horizontal y vertical, a pesar del hecho de que está construido por unidades individuales.



1. Jacopo Vignola, *Iglesia del "Gesú"*, Roma, 1568. Interior
2. C. Maderno y G. L. Bernini, *Palacio Barberini*, Roma, 1628-1633
3. Carlo Maderna, *Iglesia Santa Susana*, Roma, 1603
4. Carlo Maderna, *Propuesta para San Pedro*, Roma, 1613. Planta

ABBATTO DELLA FAMIGLIA BARBERINI
DI S. PIETRO DI ROMA IN VATICANO



FACHADA DE SAN PEDRO

Tuvo que hacer frente a la desagradable tarea de acabar, cambiando las intenciones de Miguel Ángel. Al aumentar la longitud de la nave echó a perder la visión de la cúpula desde la plaza. Para el diseño de la fachada se ajustó más de lo que se cree al sistema del coro y transepto de Miguel Ángel (que tuvo que continuar a lo largo del exterior de la nave), y más aún por los requisitos de la "logia de las bendiciones" sobre el pórtico. Las proporciones del diseño original fueron perjudicadas como resultado de la decisión papal de 1612, (después de que la fachada se había acabado), de añadir torres, de las que sólo las subestructuras fueron construidas. Estas parecen ahora formar parte de la fachada. Considerada sin estos vanos, la criticada relación entre anchura y altura resulta completamente satisfactoria.

PALACIO BARBERINI

En un principio Maderno proyectó un palacio tipo romano, es decir, tipo Palacio Farnese, con los cuatro lados iguales y un patio con arcos. En el proyecto final se optó por un patio adelantado, en "U", y una fachada de tres pisos con siete vanos, unida a las alas laterales por un vano de transición, ligeramente entrante.

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)

Nace en Nápoles en 1598., y tiene una formación escultórica. En 1605 se traslada a Roma. Era un aristócrata, y forma un gran taller en torno a él, facilitado por las relaciones que tiene en la ciudad.

BALDAQUINO EN SAN PEDRO (1623-44)

Monumento conmemorativo a la tumba de San Pedro, combinación de arquitectura y escultura. Monumental dosel, de ricos materiales, es también un monumento personal a Urbano VIII. De planta rectangular, sigue la nueva direccionalidad de San Pedro. Cuatro pedestales con cuatro columnas salomónicas. La novedad está en el remate, con volutas invertidas terminando con una cruz (Influencia de Borromini). Consigue llenar el vacío del crucero de San Pedro, sirviendo de escala intermedia, valorando cromáticamente el material y generando un simbolismo a través de la decoración.

Bernini actúa en San Pedro también en los campanarios, aunque no los acaba, y en los pilares, decorándolos muchísimo, y usando columnas salomónicas en la parte posterior.

Combinación de estructura arquitectónica con escultura monumental. Aquí está todo el esplendor de la Iglesia contrareformista, dando a entender la victoria de la cristiandad sobre el mundo pagano.

El tamaño del baldaquino está relacionado con la arquitectura de la Iglesia, pero no rivaliza con ella, sino en un claro contraste de colores y formas. Las líneas finales en forma de "s" aparecen como una continuación de la espiral de las columnas hacia arriba. Las volutas se encuentran bajo un entablamento vigorosamente curvado que está coronado por la cruz encima de un globo terráqueo.

Al aumentar la distancia desde el suelo, los elementos escultóricos reciben una mayor libertad, comenzando por el escudo de armas de la familia Barberini, por las ramas de laurel, trepando por las columnas y siguiendo con los ángeles con guirnaldas, con las que las volutas se mantienen en su posición sin esfuerzo. En esta parte alta están los símbolos del poder papal. Las cornisas realistas resultan un elemento heterodoxo que



1. C. Maderno. Propuesta para San Pedro, Roma, 1613. Fachada
 2. Gian Lorenzo Bernini, Baldaquino de S. Pedro, Roma, 1624-1633

da al baldaquino el significado de gran dosel levantado para toda la eternidad sobre la tumba de San Pedro.

SAN PEDRO

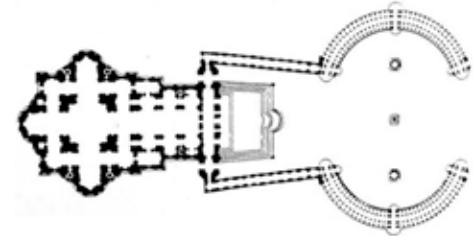
En 1665 Alejandro VII le encarga todas las obras necesarias para acabar San Pedro, entre ellas la fachada y el ámbito delante de la Iglesia.

En la fachada busca un concepto de horizontalidad, utilizando el orden gigante. Cuando termina estas obras se encuentra con la necesidad de albergar a la gente junto a la Logia de las Bendiciones (balcón de Maderna), situada sobre la entrada central de la Iglesia. También necesitaba de otro ámbito para la bendición normal del Papa desde sus aposentos, situados en el Palacio de Domenico Fontana en el lado Norte de la plaza. La propia basilica requería también de una aproximación a gran escala de acuerdo con su importancia en el mundo católico. Había que lograr la mayor monumentalidad con la menor altura posible. Una fachada de palacio con arcadas hubiera sido más alta que la solución de la columnata, sin conseguir la misma grandeza. Era necesario "corregir" la impresión poco satisfactoria causada por las proporciones de la fachada de San Pedro. Al final la fachada queda articulada en sus extremos gracias justamente al encuentro de su orden corintio con el pesado orden dórico de la columnata de la plaza. Tenía como condicionantes el patio de San Dámaso y el pasadizo que conducía al Castillo de S. Angelo. Necesitaba un espacio cerrado y a la vez abierto. Para ello hace lo siguiente:

- 1.- Un espacio trapezoidal, con edificios laterales pegados al patio de San Dámaso y a los palacios vaticanos.
- 2.- Un espacio elíptico de 210 x 60 m. con dos columnatas de orden gigante, a modo de exedras, una obra maestra. Muy afín a la arquitectura griega, un espacio que sirve de pantalla y a la vez de refugio. Es de orden dórico, el más relacionado con la arquitectura clásica. La cornisa está enrasada con el orden menor de la fachada de Maderna, no con el orden gigante de Miguel Ángel. En el eje mayor de la elipse resalta la columnata para realzar los focos de la elipse, la visual ideal y equilibrada.

Ideó también un tercer brazo que cerraría la plaza, diez años después, en 1667 aunque no se llega a construir; en época moderna se abre la Vía de la Conciliación (1936-50) que cambia completamente la perspectiva aprovechando la ausencia de esta pieza.

La Plaza es un "ante patio", no una aproximación; un espacio cercado, un atrio construido con el propósito específico de acomodar a grandes muchedumbres allí reunidas para recibir la bendición del Papa. Consta de dos corredores rectos y de un inmenso espacio ovalado y parcialmente delimitado por dos regimientos curvos de columnas de 15 m. de altura en grupos de cuatro. Hay un total de 200 columnas dóricas con bases toscanas, un poco más esbeltas que las dóricas convencionales y que soportan un entablamento que no es dórico, sino más o menos jónico. Bernini pues establece su propio orden, un orden en el que se funden la dignidad militar del dórico con la elegancia del jónico. Estas columnas producen una profunda impresión, de modo que cuando uno se encuentra en el interior de las columnatas, estas columnas te rodean como si fueran árboles, por todas partes. Estos dos bosques gigantes están reforzados en los extremos por columnas pareadas y algo destacadas que montan guardia como centinelas.



1. G. Lorenzo Bernini, *Fachada de San Pedro*, Roma, 1665

2. 3. G. Lorenzo Bernini, *Plaza de San Pedro*, Roma, 1666. Planta



ESCALA REGIA, ROMA (1666)

Continuaba el corredor de la plaza. Coloca un orden columnario dentro del túnel del tramo principal, impidiendo la convergencia de las paredes hacia el rellano superior, creando la sensación de una amplia y alegre escalera. Elemento escenográfico, con columnas separadas de las paredes para producir efectos ópticos, abriendo ventanas a los lados, con “descansillos” iluminados.

IGLESIAS

SANTO TOMÁS, CASTELGANDOLFO (1661)

Destaca la cúpula. Sencilla planta de cruz griega, al estilo renacentista. La profundidad de los brazos de la cruz es a mitad de la anchura. Sin embargo, para ser de este tipo, su altura es considerable, dándole un dominio absoluto a la cúpula, derivada directamente de San Pedro. Pero aquí el tambor es mínimo, articulado al máximo del resto del espacio gracias a la fuerte cornisa. En la cúpula, combina nervios con artesonados, creando un nuevo estilo, que se repitió muchísimo.

LA ASUNCIÓN, ARICCIA (1664)

Cilindro coronado de una cúpula semiesférica con una amplia linterna. Es un “Panteón” en pequeño, con su espacio circular y pórtico en la entrada. Para hacerlo más urbano desarrolla dos alas laterales que vuelven a introducirse en la ciudad. El interior sigue siendo un mundo mágico, el del milagro (la luz, los nervios...).

La cúpula siempre protagonista, aunque la escala sea mínima. Hay una dirección axial casi imperceptible, suavizada por el anillo del entablamento ininterrumpido. Todo está influido por el acontecimiento de la Asunción (ángeles sobre el entablamento), y la arquitectura se convierte así en su perfecto escenario.

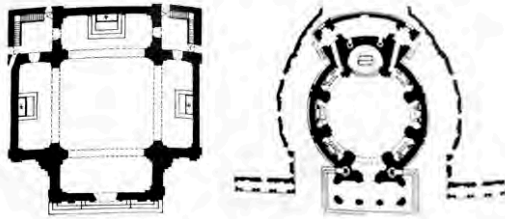
Reduce el diseño a dos formas fundamentales, el cilindro y la semiesfera, siendo el orden corintio tan alto como el cilindro. Pureza estructural debido a un intento de recrear el Panteón. Arquitectura como marco del emocionante misterio revelado a los fieles por la decoración escultórica.

SAN ANDRÉS DEL QUIRINAL, Roma (1658-70)

La planta es un elipse transversal, con el estratagema de la entrada en el eje menor, poniendo además pilastras en el eje mayor, para confundir visualmente. El altar se potencia con elementos teatrales, edículo con pintura y escultura. Arquitectura y decoración son aquí indisolubles. Juega con la luz e invita a meditar, mientras que invade el acerado con las escaleras, invitando a entrar al viandante, junto con el juego de volúmenes cóncavo – convexos, que también se presta a ello. Hay una continua alternancia de curvas y contra curvas, concavos y convexos.

La solución en planta obliga a que la vista del espectador pase rápidamente alrededor de la serie ininterrumpida de pilastras gigantes, coronadas por el sólido anillo del entablamento, hasta que encuentra el templete con columnas frente al hueco del altar. Todas las líneas de la arquitectura culminan y convergen en la pieza escultórica central.

En el primer nivel, la esfera humana, la iglesia reluce con mármoles oscuros y policromados. Encima de la cornisa, en la esfera celestial de la cúpula, los colores son blancos y dorados. El espacio ovalado está totalmente iluminado por ventanas entre los nervios que penetran profundamente las partes artesonadas de la cúpula. La brillante luz que se derrama desde la linterna parece aguardar al santo en su ascensión. Todas las capillas, empostradas en el espesor del muro perimetral, son más oscuras que la



1. G. Lorenzo Bernini, *Scala Regia*, Palacio Vaticano, Roma, 1666
2. G. Lorenzo Bernini, *Iglesia Sto. Tomás*, Castelgandolfo, 1661
3. G. Lorenzo Bernini, *Iglesia de la Asunción*, Ariccia, 1664.

zona donde se congregan los fieles, en contraste con la luz existente en la capilla del altar. Por medio del templete se crea un filtro-barrera frente la capilla del altar, así como un enlace vital con él. En términos psicológicos, la capilla tiene dos centros espirituales: el espacio ovalado donde la congregación participa de milagro de la salvación del santo, y el altar, alejado, inaccesible a los laicos, donde el misterio se consuma. Ambos espacios están coronados por cúpulas iluminadas.

Toda la iglesia está sujeta a un tema literario estricto en el que participa todas sus partes. En el exterior, la iglesia está envuelta en una concha cilíndrica, y el entrante está recogido por grandes volutas que cumplen la función de los contrafuertes góticos. Este porche es un elemento dinámico de vital importancia en la compleja organización del edificio. Exterior como "positivo" e interior como "negativo" del mismo tema.

Francesco Borromini (1599-1667)

Nace en Bissone, Suiza y viaja a Roma hacia 1619, donde empieza a trabajar para Carlo Maderno. Es el primero que descarta la clásica concepción antropomórfica de la arquitectura que desde los días de Brunelleschi había sido aceptada fácilmente.

SAN CARLO ALLE QUATRE FONTANE (1634)

Cumple un triple programa: Iglesia, claustro y monasterio, llevándose a cabo en diferentes fases a lo largo de toda su vida. En pleno centro de Roma, en la zona aristocrática, es una obra de importancia capital, a pesar de la pequeña escala que tiene sobre todo la iglesia. Se encuentra próxima a San Andrés de Bernini, siendo una estupefacta muestra de la diferencia de lenguaje utilizado por estos dos arquitectos.

Vista desde detrás no hay elementos barrocos. Vista desde la esquina percibimos elementos totalmente distintos. Vista de frente es una máscara arquitectónica absoluta. La esquina va desde una total racionalidad hasta una voluntad de plantear un ambiente muy distinto. La Iglesia se ilumina por una única ventana. Las ideas del siglo XVI en Roma ya han caído. Hace falta un golpe de timón, que la idea de Iglesia se imponga en unidad, mediante dos mecanismos: 1) se saca a la fachada la idea de "replabio" del altar, repitiendo en la calle el mismo esquemahaciendo participe al viandante de lo existente en el interior. 2) Se consagra el campanario como pieza importante, y cobra otra dimensión la linterna del templo.

La planta está compuesta con triángulos por un desarrollo matemático sencillo. Borromini utiliza el simbolismo, las referencias crípticas, reconociéndose a sí mismo como gótico. Es una composición muy distinta al humanismo clasicista. Se recupera el número (cierto humanismo cientifista) frente al formalismo clásico de Bernini. El trazado de la fachada viene como resultado de la planta, sacándola a la calle. Un ejemplo de esto lo es también la escalinata, que "ocupa" la acera. La planta, próxima a una elipse, tiene como eje principal el longitudinal, a diferencia de cuanto utilizado por Bernini en San Andrés.

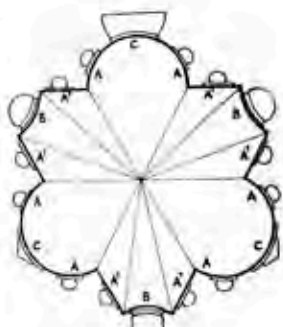
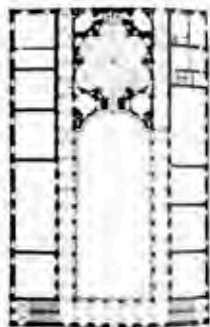
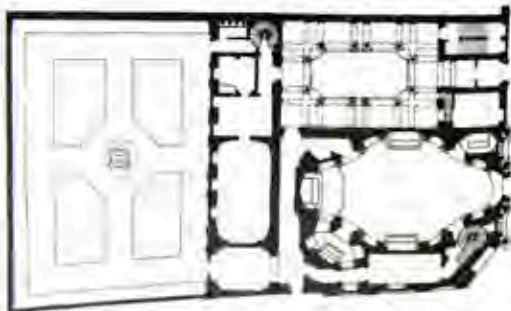
El único elemento que destaca en el interior es la luz. Hay una cierta indefinición de espacios, donde domina la penumbra. En la parte superior la iluminación es cenital. La Trinidad representa la sabiduría, siempre gracias al conocimiento de lo sagrado. La luz tiene un tratamiento escenográfico.

El patio, realizado anteriormente a la iglesia, ofrece la oportunidad de introducir algunas licencias, como dinteles curvos, líneas mixtas, resultando mucho menos clásico que Bernini. Herejías clasicistas.



1. 2. 3. G. Lorenzo Bernini, Iglesia de San' Andrea del Quirinale, Roma, 1658-1670. Cúpula. Planta. Fachada

4. F. Borromini, San Carlo alle Quatre Fontane, Roma, 1634



SANT'IVO DELLA SAPIENZA (1642)

Se construye para la familia Barberini en el fondo del largo patio construido por Dalla Porta del edificio de la Sapienza, la universidad de Roma, en el centro de la ciudad. Hay un primer cuerpo hasta la gran línea de entablamento, y luego otro hastae arriba; lo importante es que se organiza desde la planta, con una simbología compleja e intenciones ocultas. El entablamento separa dos mundos, Borromini representa la voluntad de crear una historia distinta a la tradicional.

Geometría básica del triángulo equilátero, llegando a un hexágono regular estrellado. A base de modulaciones, los entranes de forma cóncava y los entranes con paredes oblicuas y terminaciones convexas se alternan y se encaran unos con otros en el espacio interior. Así, en vez de crear un espacio principal hexagonal con espacios satélites más bajos colocados en los vértices de los triángulos, se rodea el perímetro con una serie ininterumpida de pilastras gigantes que empujan al espectador a captar la unidad y homogeneidad de la totalidad de la iglesia. Esta sensación está muy reforzada por el remate del entablamento que revela la forma de estrella de la planta del edificio en todo su esplendor. Es como un "ritmo de fondo" que estimula la curiosidad del espectador. A pesar de la fuerza del entablamento, las tendencias verticales tienen una fuerza tremenda. Al ir elevándose los sectores de las diversas formas de la cúpula, los contrastes disminuyen gradualmente hasta que el movimiento descansa bajo la linterna en la forma pura del círculo, decorado con dos grandes estrellas. Reducción de la multiplicidad hacia la unidad, de la diferenciación y variedad a la sencillez.

En ninguna de las grandes cúpulas romanas la superficie abovedada fue rota en unidades de formas distintas. El único ejemplo similar lo encontramos en la obra de Guarino Guarini, especialmente en Turín.

El "mensaje" es resaltar la cúpula, darle distinción a la ciudad a través de los zigurats (escalón y espiral). Para entrar en la Universidad había que hacerlo atravesando la iglesia como símbolo de la sabiduría, para lo cual hay que "cegar" el frente interior que da a Piazza Navona a través de un gran zócalo que potencia las ventanas y el cuerpo superior. Así nos fuerza a entrar por atrás. El "encaje" con el edificio de Peruzzi está lleno de sutilezas, había que colocar la entrada principal al final del patio, utilizando éste para crear la fachada de la iglesia, con sus dos pisos y arcadas cerradas. La cúpula por fuera consta de cuatro elementos: a) tambor alto, hexagonal y de mucho peso que neutralizaba por su proyección convexa el retroceso cóncavo de la fachada del patio. b) Pirámide escalonada sobre el tambor, dividida por vigas como contrafuerzas que trasladan el empuje al punto de unión de los dos sectores cóncavo-convexos del tambor. c) linterna que corona la pirámide, con dobles columnas y entranes cóncavos entre ellas. d) Espiral superior, monolítica y escullórica, que no corresponde a ningún rasgo interior ni continúa directamente ningún movimiento externo, pero que aglutina todos los tipos de energía que se remontan en un movimiento espacial y se concentran en la alta cúspide de hierro. Todo con un enigmático significado emblemático.

En contraste con Bernini, que concebía la arquitectura como el decorado para un acontecimiento dramático expresado a través de la escultura, el dramatismo en Sant'Ivo es inherente a la misma concepción dinámica arquitectónica: por la forma en que los motivos se despliegan, se extienden y se contraen, por la manera en que el movimiento se agita hacia arriba, donde luego reposa.

1, 2. F. Borromini, *Sant'Carlo alle Quatre Fontane*, Roma, 1634. Planta, Cúpula

3, 4. F. Borromini, *Sant'Ivo della Sapienza*, Roma, 1642

SANTA INES, ROMA (1652-55)

La iglesia en la Plaza Navona, próxima al Palacio Pamphili viene empezada por Rainaldi, sustituido durante las obras por Borromini. Con innovaciones de orden menor cambió el carácter de este proyecto. Consigué que el crucero aparezca como un octógono regular. Fuerte verticalidad sugerida por el saliente entablamento sobre las columnas que unifica el arco con las columnas sustentantes. El espacio octogonal está cercado por el coherente ritmo de los vanos bajos alternantes de los pilares enmarcados por pilastras y los "vanos" altos de los brazos de la cruz enmarcados por columnas. Al dar a estos brazos Borromini una longitud mucho mayor que la proyectada por Rainaldi, creó una estimulante tensión entre ellos y el área central.

Enfatiza la verticalidad con un tambor muy alto y una elevada curva de la cúpula. Parece formar parte de la fachada, la domina y está firmemente unida a ella, ya que las dobles columnas a ambos lados de la entrada se continúan en las pilastras del tambor y en los nervios de la bóveda. Las torres con misión de enmarcar, pueden leerse como la respuesta de Borromini al fracaso de Bernini en San Pedro, donde las torres laterales de la fachada se demueban. Es también la respuesta a cómo debería completarse la iglesia de San Pedro, donde la transformación de la planta a longitudinal, peligraba la correcta lectura de la cúpula de Miguel Ángel. Aquí las torres forman con la cúpula una gran unidad, perfectamente equilibrada en tamaño. Sin embargo Borromini viene apartado de la obra, volviendo Maderno y su hijo, que transforman definitivamente la altura de las torres, perdiéndose la idea que las sustentaba.

COLEGIO DE PROPAGANDA FIDE (1662-64)

En la iglesia del Colegio, en las proximidades de Plaza de España, la articulación se compone de un orden grande y otro pequeño, derivado de los palacios capitolinos. Las grandes pilastras acentúan la división del perímetro de la iglesia en vanos anchos y estrechos que se alternan, mientras que la cornisa del orden grande y el entablamento del orden pequeño en el que descansan las ventanas son los elementos que unifican todo el espacio horizontal. El verticalismo del orden mayor se continúa a través de piezas aisladas del entablamento en el arqueado abovedamiento que es recogido por los nervios que unen los centros de las largas paredes diagonales con las cuatro esquinas a través del techo. Así, un sistema de ruptura une estrechamente todas las partes del edificio en todas direcciones.

Problema similar al del Oratorio, pues la fachada tenía que servir a la Iglesia y al Palacio. De nuevo el eje de la iglesia es paralelo a la calle, pero ahora la fachada va a tener más carácter palaciego. Son siete vanos articulados por un orden gigante de pilastras que se elevan hasta la gran cornisa saliente. Todo aquí es heterodoxo, los capiteles reducidos a unas pocas estrias paralelas, la cornisa no tiene friso y el par de listones salientes sobre los capiteles parecen pertenecer a éstos más que a la cornisa. El plano central retrocede sorpresivamente, generando un contraste entre el nivel inferior y el piano nobile (primer piso), con decoración extremadamente rica. Los marcos de estas ventanas se curvan hacia dentro a excepción del central que, al ser cóncavo, invierte la forma cóncava de todo el vano. Encontramos una evolución y transformación de los motivos centrales del lenguaje barroco.

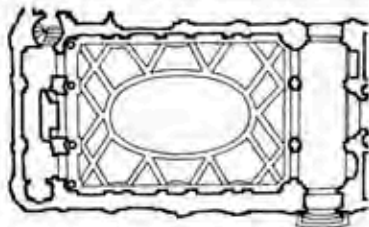
ORATORIO DE SAN FELIPE NERI (1637)

La construcción coincidió con la de la iglesia de San Carlino. Se basó en la planta de Maruscelli, pero contrariamente a él, creó un eje central común a toda la fachada. La organización de ésta a la Vía Filippini es completamente independiente a la distri-



1. Francesco Borromini, San'Ivo della Sapienza, Roma, 1642

2. 3. 4. F. Borromini, S. Agnese in Piazza Navona, Roma, 1652-1655



1, 2. Francesco Borromini, Colegio Propaganda Fide, Roma, 1662
3, 4. Francesco Borromini, Oratorio San Felipe Neri, Roma, 1637

bución interior que hay detrás de ella. La entrada principal no conduce directamente al Oratorio, que está en ángulo recto con ella y se extiende más allá de la parte elaborada de la fachada. Parece una fachada de Iglesia y sin embargo no lo es. Está diseñada a modo de "oberfura" para todo el conjunto, sin competir en cuanto a calidad de materiales con la iglesia contigua. Se desarrolla una técnica de ladrillo nueva y de ascendencia clásica, que permitió gradaciones muy bellas y mucha precisión en el detalle. La parte principal se compone de cinco vanos, con muchas pilastras juntas, dispuestas sobre un plano cóncavo. Pero el vano central del piso inferior está curvado hacia fuera, mientras que el del piso superior se abre en un nicho de considerable profundidad. Coronando la fachada se eleva un enorme frontón que por primera vez combina el movimiento angular y curvilíneo, y de forma condicionada por las tendencias verticales de la fachada. Sin romper la unidad de los cinco vanos, una tema de ellos resulta sin embargo resaltada, y el frontón refuerza las indicaciones contenidas en la fachada misma.

El interior de la iglesia está articulado por medias columnas en la pared del altar y por un complicado ritmo de pilastras a los largo de las otras tres paredes. Influencia del Miguel Ángel del Capitolio. Borromini es único, en cuanto le interesa el carácter integral de un sistema dinámico coherente, como si sus patios ocultaran una serie ininterrumpida de contrafuertes, interpretación reforzada por el tratamiento de las esquinas, que son prácticamente eliminadas, redondeándolas, haciendo patente la unidad del espacio que rodea los elementos estructurales.

Pietro de la Cortona (1596-1669)

IGLESIA DE LOS SANTOS MARTINA E LUCA, ROMA (1635-50)

Diseño de cruz griega con terminaciones absidiales, con el eje longitudinal ligeramente más corto que el transversal. Esta diferencia en la longitud de los brazos, aunque parece significativa en el proyecto, apenas es perceptible en la realidad.

La primera sensación al aproximarse es la ruptura completa de la superficie continua de la pared. Esta tiene una tremenda plasticidad, mientras que el cruce de pared y órdenes se mantiene con una lógica figurada. La propia pared ha sido "cortada" en tres planos alternantes; un plano interior formado por los cuatro altares, uno intermedio gracias a los vanos próximos al cruce y otro alejado, en los vanos contiguos detrás de las columnas que lo ocultan. Igualmente variada es la disposición de los órdenes.

A pesar de lo anterior, hay una abrumadora impresión de unidad, reforzada por el macromatismo utilizado.

En la cúpula se observa una superposición de nervios sobre el artesonado. Muy sugerente es la decoración en el interior de la cúpula, que contrasta con la geometría de las ventanas del tambor. En el exterior de la cúpula, muy miguelangelesca, las formas suaves anticipan muchas soluciones utilizadas en el siglo XVII.

La fachada representa otra ruptura con la tradición. El cuerpo superior está ligeramente curvado. Los entrepaños fuertemente salientes parecen haber comprimido la pared entre ellos, de manera que la curvatura parece resultado de una presión permanente. Los órdenes no tienen una función enmarcante, y no dividen la pared curvada en planos demasiado definidos.

En el plano interior, las columnas parecen estar comprimidas contra el delicado paramento, mientras que arriba están en claro relieve. Esta fachada prepara al especta-

dar para un entendimiento de la estructura interna, pues el tratamiento de la pared y la articulación del interior se manifiestan aquí, aunque en una tonalidad distinta. Cortona piensa en términos de elasticidad del volumen plástico de las paredes. Gracias a esto logra una coordinación dinámica de exterior e interior.

IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA PAZ, ROMA (1656-57)

Los elementos destacados de esta intervención son las curvas de la fachada y el claroscuro. La fachada, colocada delante de una iglesia del quattrocento donde lo más relevante es el claustro de Bramante, debe entenderse en conjunto con la sistematización de la pequeña plaza, creando una unidad espacial complementaria entre los distintos elementos que la configuran. Aplica la experiencia del teatro al urbanismo. La iglesia aparece como el escenario, la plaza como el auditorio y las casas laterales como los palcos. La consecuencia lógica de esta concepción es que las entradas desde el lado de la iglesia sean a través de una puerta de decorado, que ocultan de alguna manera las calles al panorama visto desde la plaza.

El piso superior convexo de la fachada, enmarcado por entrepaños salientes, repite el motivo de la fachada de la iglesia de los Santos Martina y Lucas, pero aquí este piso solamente representa un espacio central entre el pórtico semicircular y las grandes alas cóncavas que se agarran como brazos, en una zona mucho más alejada del espectador.

Carlo Rainaldi (1611-1691)

SANTA MARIA IN CAMPITELLI (1663-67)

El proyecto original contemplaba un gran óvalo para la congregación y de un santuario circular con cúpula, aislado arquitectónicamente, para el cuadro milagroso de la Virgen en honor de la cual se erigió el edificio. La altura de la estructura ovalada imitaba bastante bien la de San Andrea del Quirinale de Bernini, con fuerte énfasis en el eje principal.

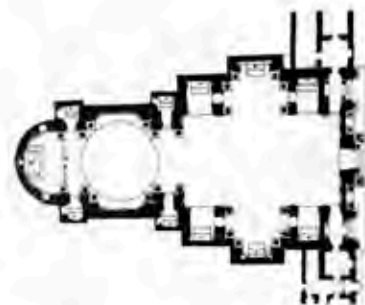
En el diseño final, más reducido, se cambia la habitación ovalada con su cúpula baja por una nave con santuario al fondo, requiriendo esto una fachada recta. Esta nave se abre en el centro en grandes capillas colocadas entre capillas más pequeñas, radiante luz que se derrama desde la cúpula. El conflicto manierista de las direcciones axiales ha sido resuelto y subordinado a las tendencias unificadoras del alto barroco, de dirección determinada por volúmenes y luz.

Esta iglesia es un ejemplo de calidad escénica, producida por la forma en que la vista es conducida desde el brazo del crucero al santuario y a la profundidad entre columna y columna.

La característica principal de la fachada es que consta de dos templetes, uno colocada dentro del otro y ambos ocupando los dos pisos. Mezcla de "fachada-templo" con el aumento típicamente romano del volumen de los órdenes desde las pilastras a las medias columnas y a las columnas exentas. Destaca sobre todos los demás aspectos su grandiosidad y sus efectos escenográficos.

S. ANDREA DELLA VALLE (1661-65)

En la línea de la anterior, pero purificada y simplificada después en sus líneas de fachada por arquitectos como Carlo Fontana.



1. Pietro da Cortona, Iglesia de los Santos Martina e Lucas, Roma, 1635-1650
2. 3. Pietro da Cortona, Iglesia de Sta. M^a della Pace, Roma, 1656-1657. Planta. Fachada
4. Carlo Rainaldi, Sta. M^a in Campitelli, Roma, 1663-1667. Planta



1. Carlo Rainaldi, *Sta. M^a in Campitelli*, Roma, 1663-1667. Fachada
2. Carlo Rainaldi, *Sta. M^a di Monte Santo* y *Sta. M^a dei Miracoli*, Roma, Piazza Popolo, 1662-1679

STA. MARIA DI MONTE SANTO Y STA. MARIA DEI MIRACOLI, ROMA (1662-79)

Proyecto con carácter urbano. Crea una puerta a la ciudad, formando un tridente de calles. Cada una de ellas conduce al corazón de la ciudad. El punto decisivo eran los dos alzados frontales que miraban a la plaza. Plantea dos iglesias iguales con grandes cúpulas como focos de atención desde la puerta del Popolo. Pero al ser los solares diferentes, la simetría no era fácilmente conseguible. Se logró eligiendo una cúpula ovalada para Sta. María del Monte Santo y una circular para Santa María dei Miracoli, las diferencias más notables entre los dos edificios. Así dio la impresión desde la plaza de igualdad de tamaño y forma. Analizando atentamente las iglesias se observan otros elementos diferentes, entre ellos la configuración de las torres campanarias.

Guarino Guarini (1624-1683)

Estudia teología, filosofía, matemáticas y arquitectura. Sus exteriores son por lo general muy austeros, volcándose en el concepto y diseño del espacio interior. Escribe sobre matemáticas y filosofía. Las diferencias con Borromini, de quien se ha dicho que recibe muchas influencias, son muy claras:

Borromini: estructuras homogéneas que a pesar de su complejidad pueden ser leídas en sus paramentos.

Guarini: trabaja con incongruencias deliberadas y disonancias sorprendentes. Existe una gran tradición manierista, plasmada en un alto grado de improbabilidad. Escribe en 1686 un tratado de arquitectura denominado "De la architettura civile".

SAINTE ANNE ROYALE, PARÍS (1662)

Plantea una serie de cúpulas sucesivas, de mayor a menor diámetro. Por fuera se asemeja a una pagoda de cinco piezas. No intenta unificar la estructura como Borromini, sino que cada una de las unidades es diferente, en una especie de "principio deliberado".

SANTA MARIA DE LA DIVINA PROVIDENCIA, LISBOA (1737)

En esta Iglesia surge una combinación complicada y engañosa de formas espaciales que no hacen fácil la visualización y la descripción en términos geométricos simples. Secciones cónicas. En planta es una sucesión de unidades abovedadas; hace falta para esto una nueva clase de matemáticas, implantada por Guarini.

CAPILLA DEL SANTO SUDARIO, TURÍN (1667-90)

Obra de singular importancia por la complejidad y simbolismo utilizados. Guarini interviene sobre la obra iniciada, pero le imprime su particular visión. Se encuentra al mismo nivel del piso del palacio real, un nivel más alto del de la Catedral, y funge de bisagra entre estos dos edificios. En los laterales del altar se abren dos arcos recubiertos de mármol negro, que a través de oscuras escalinatas curvilíneas conducen a dos vestíbulos circulares que dan paso al espacio circular en el centro del cual se ubicaba el altar que contenía el santo sudario, con una clara centralidad espacial. Volumétricamente hay que distinguir el exterior, un volumen cúbico, del interior circular y apoyado en la geometría basada en el triángulo. Zona de pechinas sobre el cilindro, que une cada pareja de ventanales con un gran arco. Esto implica una serie de contradicciones: la gran pilastra central de cada arco se queda sin función. Las tres pechi-

nas se abren en grandes ventanas circulares correspondientes a las que se encuentran colocadas en el interior de los arcos. Invierte la división en arcos y pechinas, produciendo un ritmo regular en la secuencia de las ventanas. Las pechinas pues como transición entre el cuerpo circular de la capilla y el arco circular del tambor. La geometría al servicio de la inquietud (cúpulas cónicas). Desde abajo, la perspectiva en escorzo hace que la cúpula parezca más grande, a perspectiva en escorzo hace que la cúpula parezca más grande.

IGLESIA DE SAN LORENZO, TURÍN (1668-79)

Octógono con los ocho lados curvados hacia el interior del espacio principal. Cada uno de estos lados es un motivo palladiano, no percibiéndose finalmente la figura geométrica. No es posible una visión coherente del espacio, aunque el entablamento ayuda al espectador un poco. Las pechinas están colocadas en los ejes diagonales, lo que impulsa al octógono a ser una cruz griega con los brazos muy cortos. Las pechinas caen incomprensiblemente sobre los arcos. Nos encontramos frente a dos entidades espaciales separadas.

Conjunto de linterna + tambor + cúpula tan alto como la cúpula principal. Hay ventanas entre la cúpula y la linterna; eso hace la luz mucho más sofisticada. Guarini escribe: "... las bóvedas son lo principal de la arquitectura". La cúpula barroca, siguiendo y desarrollando la fórmula de San Pedro, tenía un origen clásico. Aunque Borromini lo rompe en trazos, sigue manteniendo la unidad. Guarini elimina la superficie de pared entre las nervaduras y coloca altas estructuras en su punto de intersección, lo que implica un estudio de la técnica constructiva gótica y de la cúpula hispano-árabe. Hay una urgencia de remplazar la esfera, símbolo de una fracción limitada de cielo, por la cúpula diáfana con su misteriosa sugestión de infinito. El elemento sorpresa, lo inesperado, lo aparentemente ilógico, el cambio de valores, la dificultad de orientación, van enfocados a un único fin: una nueva geometría, proyección plana de superficies esféricas y transformación de superficies planas de una forma dada en otras formas diferentes. Se da un equilibrio entre nuevo racionalismo y misticismo matemático moderno.

Lecturas complementarias:

"El barroco", Checa y Nieto. Siglo XXI editores.

"Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750", Rudolf Wittkower, Manuales Arte Cátedra.

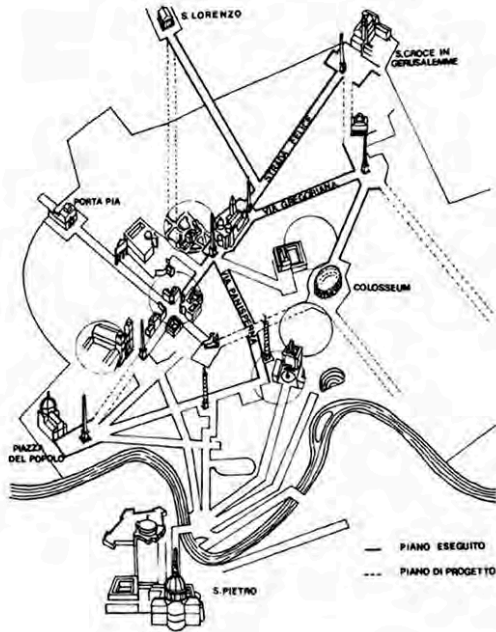
"Borromini", Gullio Carlo Argan, Ed. Xarait.

"Borromini": Anthony Blunt, Alianza Forma.



1. 2. Guarino Guarini, Capilla Sto. Sordani, Turín, 1667-1690. Planta: Sección
3. Guarino Guarini, Capilla Sto. Sordani, Turín, 1667-1690. Cúpula
4. Guarino Guarini, Iglesia de S. Lorenzo, Turín, 1668-1679. Cúpula
5. 6. Guarino Guarini, Iglesia de S. Lorenzo, Turín, 1668-1679. Planta: Sección

LA CIUDAD BARROCA



1. Proyecto de Sixto V, Roma
2. Piazza Navona, Roma
3. Francesco de Sancio, Escalera de Piazza de España, Roma, 1723

Roma. Sixto V (1585-1590)

Al finalizar el siglo XVI Roma se recupera del abandono siguiente al Saco, y vuelve a tener la importancia de siglos anteriores. Estamos en la época de la Contrarreforma, y el centro alrededor de todo desarrollo es la iglesia: se potencian las catacumbas como descubrimiento, las Iglesias y los accesos a la ciudad. Se organiza el movimiento de las masas por lugares predefinidos, se conectan las grandes basílicas de la ciudad con grandes intervenciones urbanas.

Tiene también un sentido higiénico, restaurar acueductos, arreglar murallas. Traza unas calles principales y da importancia a las nuevas zonas instaurando órganos de gobierno y dando ventajas a los nuevos residentes. Roma como carácter de nuevo centro religioso. Los obeliscos que se levantan en los ejes de estos recorridos unen visualmente la ciudad. Se quiere conectar San Juan de Letrán, Santa María la Mayor, la Santa Cruz de Jerusalén con San Sebastián, San Pablo Extramuros, San Pedro y San Lorenzo (todas extramuros), bajo la guía del arquitecto Domenico Fontana. Debido a los continuos desniveles del terreno se crean los obeliscos, que dan pistas visuales a los peregrinos. En las intersecciones de calles también había iglesias (San Carlos de Borromeo). Empiezan las normativas de alineaciones visuales y la creación de fachadas-telón utilizadas únicamente para mantener las alineaciones.

PIAZZA DEL POPOLO

En ella había una iglesia, una puerta y un obelisco. En el XVII Rainaldi construye dos iglesias gemelas enfrentadas (ver tema IX), a modo de "puerta", creando un "tridente" de calles. Esta idea de "tridente" se llevará luego a Versalles. La entrada de la ciudad es una puerta "virtual" creada por dos monumentos. Más adelante se le dará a la plaza un carácter oval transversal al eje principal.

PLAZA DE SANTA MARIA DE LA PAZ

Intervención en la ciudad medieval, creando una plaza ante la Iglesia, potenciando las comisas que unifican la arquitectura civil adyacente, dignificándola a través del elemento religioso con una nueva fachada. Es un juego escenográfico típico de estas intervenciones barrocas a pequeña escala (ver tema IX).

PIAZZA NAVONA

Construida encima de un antiguo estadio romano. Se utilizaba como emplazamiento para juegos. Borromini construye Santa Inés justo en el centro de un lateral y Bernini su fuente más importante.

PLAZA DE ESPAÑA

Aspecto totalmente escenográfico. Hay una diferencia de cotas importante y la visión de la Vía Condotti que se continúa en la gran escalera monumental, rematada en obelisco, es lo más importante. Es pues una intervención de "relleno" en el tejido urbano viario, a base de escenografías puntuales.

El Barroco en Francia

El sistema barroco, de origen italiano, llega mucho después a Francia, desde donde irradia con fuerza a Europa tras su gran desarrollo. Las realizaciones francesas de los siglos XVII y XVIII, pese a su refinamiento, no son más que la expresión de una pseudo-realización con la que los italianos nunca transigieron. Los principios compositivos apenas si cambiaron de Luis XIII a Luis XIV. No hay diferencia entre la columnata del Louvre, de Perrault, y las de la Plaza de la Concordia, de Gabriel. Se consolida, junto con la monarquía francesa, hacia 1700.

A finales de este siglo cambian los papeles, Francia será la potencia europea indiscutible. Hacia 1800 la arquitectura italiana entró en un estado letárgico-clasicista.

El "chateau" (castillo) francés de la época absolutista, con sus edificios exteriores dependientes y la anexión del campo circundante, responde al puro sistema barroco.

PARÍS EN EL BARROCO

En la ciudad hay tres grandes zonas: La Cité, La Villa y la Universidad. En 1528 los reyes de Francia se establecen en París. Enrique IV reina a finales del XVI y reconstruye la ciudad degradada por las guerras anteriores, con una serie de intervenciones públicas. Sobre todo se construyen nuevas plazas, que sirven de nuevos "puntos de referencia" urbanos.

PLAZA DAUPHINE

En el extremo de la Isla de la Cité se organiza un puente nuevo y una plaza. Un puente importante para el tráfico y un nuevo eje urbano, unificador de las tres partes de la ciudad. La plaza está formada por tres hileras de edificios formando un triángulo isósceles. Edificios con materiales muy pobres buscando un criterio económico. Este tipo de plaza francesa estuvo muy inspirada en las de Flandes, con sus casas todas iguales, sus buhardillas, etc..., aunque siempre se colocaba la estatua del rey, para dignificarlas.

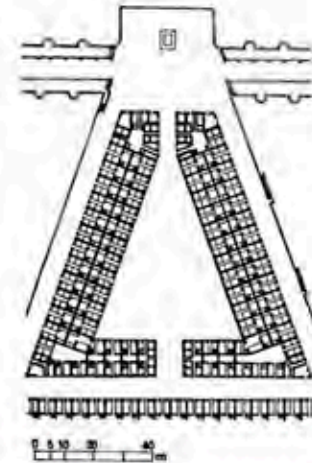
PLAZA DEL REY O DE LOS VOSGOS

Plaza con soportales para uso popular, y mucho más dedicada a la burguesía. Se prestaba para el paseo y para fiestas, de formas muy regulares. Las buhardillas individualizan los edificios, con sus formas distintas.

ISLA DE SAN LUIS

Es producto e imagen de la especulación edilicia que ofrece a la corte del Rey grandes entradas debido a los favores que recibían. Gran solar que se desarrolla para construir muchas viviendas. Corresponde con la época de los vicios de Luis XIV. Se empieza a formar el Academicismo francés a través de tres célebres arquitectos: Lemercier, Mansard, Le Vau.

Lemercier: Trabaja para Richelieu creando una experiencia previa a Versalles, con grandes jardines. Basado en un pequeño pueblo existente (ciudad de Richelieu), muy uniforme y rodeado de murallas, se plantea una idea de unir los jardines, el Palacio del Cardenal y la ciudad. Materiales muy caros, con uso extenso de la piedra de cantería. Esta pequeña ciudad se abandona a la muerte de Richelieu. También proyecta y construye el "Castillo de Richelieu", en Portu (1631), donde no hay una sola parte que no guarde relación estricta con el todo. Ningún arquitecto italiano igualó a Lemercier en el arte de la unificación de casa y jardín.



1. París, Plaza Dauphine
2. París, Plaza de los Vosgos
3. Le Vau, Le Notre, Lebrun, Castillo y Jardines "Vaux-le-Vicomte"



1. París, Place des Victoires, París
2. París, Place Vendôme, París
3. 4. Hardouin Mansart, *Los Inválidos*, París, 1671-1676
5. Bernini, propuesta *Palacio del Louvre*, París, Planta
6. Lemercier, propuesta *Palacio del Louvre*, Cour Napoleón, París
7. B. Claude Perrault, propuesta *Palacio del Louvre*, París, Planta. Fachada sur

Louis le Vau: Expresó La voluntad del barroco en términos enérgicos. Demasiadas rupturas, vueltas y cambios de motivos. Cargó el acento sobre la casa.

JARDINES DE VAUX-LE-VICOMTE (Ministro de finanzas Nicolás Fouquet). Trabajan como arquitecto Le Vau, como jardinero Le Nôtre y como decorador Lebrun, formando un equipo. Es la primera expresión del típico jardín francés. Frente al jardín renacentista cerrado, se organiza un gran eje de simetría, casi hasta el infinito, a través del cual todo se organiza.

ÉPOCA PLENA DE LUIS XIV

En el siguiente período se ensaya con los bulevares, paseos arbolados que unen las puertas de la ciudad. También se fomenta al arte del tapiz, las academias, todo en la época de Luis XIV, y para gloria suya. En este mundo del "buen gusto", llega a París Bernini. Colbert, ministro del momento, le pide un proyecto para el Louvre. Se enfrenta a la Academia y su proyecto fue rechazado, se pierde la oportunidad de tener una muestra de barroco italiano en Francia, a la vez de proporcionar el gran cambio de la arquitectura francesa. La razón fundamental del rechazo fue de tipo económico y se tuvo que escoger la solución de Le Vau y Perrault, que supone, de alguna manera, el inicio del clasicismo francés.

Jules Hardouin Mansart:

PLAZA VENDÔME

Es ante todo un escenario para la estatua del rey, con órdenes y decoración en las fachadas.

LOS INVÁLIDOS

Los Inválidos (en francés *Hôtel des Invalides*) es un imponente edificio de 1671-1676, mandado construir por Luis XIV para los veteranos inválidos de guerra que quedaban sin hogar. Los planos son de Libéral Bruant, y la construcción fue llevada a cabo por Jules Hardouin-Mansart. Está situado en el séptimo distrito de París a 400 metros de la Escuela Militar situada frente a la Torre Eiffel. El conjunto arquitectónico destaca por la cúpula dorada (le Dôme) de la capilla San Luis, que Luis XIV mandó construir para uso privado del rey y como mausoleo real, aunque posteriormente no llegó a alojar los restos de ningún rey de Francia. Actualmente alberga los restos de Napoleón Bonaparte, que fueron trasladados de la Isla de Santa Helena a París en 1840, por iniciativa del rey Luis Felipe de Orleans. Cúpula bastante solitaria; no le acompaña en tensión el cuerpo inferior del edificio.

LA FACHADA ORIENTAL DEL LOUVRE (1667-1670)

El resto del Louvre ya se había construido, a lo largo de más de cien años, y Colbert, ministro de Luis XIV, decidió que la fachada oriental fuese una digna culminación del conjunto. Se llama a arquitectos de renombre incluido Bernini, confiándose finalmente la obra a tres nombres: Le Vau, primer arquitecto del Rey; Le Brun, su primer pintor, y Claude Perrault. De este último siempre se pensó que era el más innovador.

El resultado fue espectacular: una auténtica exposición de la arquitectura del templo romano a gran escala combinada con los fines de uso palaciego. Lo más llamativo fue una gran columnata corintia realizada con columnas pareadas plenamente articuladas. Ya se había visto antes esa disposición en Rafael, en la casa de Bramante, aunque éstas estaban contra el muro. En el Louvre, el muro interior retrocede un buen trecho en gran parte de la fachada de modo que las columnas se alzan como si real-

mente formaran parte de la columnata de un templo. Pero si se considera globalmente el conjunto de toda la fachada, veremos que aunque la columnata es un factor dramático que nos impresiona inmediatamente, no es el único a la hora de explicar el éxito de esta obra. Este se debe al tratamiento del orden como un todo, a su integración en el edificio y su control sobre él. El orden es independiente en dos largos tramos. Sin embargo en el centro da un paso al frente y sostiene un frontón; y aquí las columnas están respaldadas por un sólido muro, un muro que tiene un arco sobre la entrada principal y está espléndidamente decorado con bajorrelieves. Después, en los bloques extremos ("pabellones" para los franceses) el muro avanza hacia delante y el orden, conservando el mismo intercolumnio que en la columnata, se transforma en pilastras. Para compensar este cambio hay un entrante en el intercolumnio central de estos pabellones en el que el muro retrocede hasta el mismo plano que ocupa en el pabellón central, albergando este entrante una ventana con arco de medio punto que hace eco al arco de entrada central. Es un ejemplo magnífico de cómo un orden clásico puede controlar una fachada muy larga, de estética complicada. La decoración contribuye a la vitalidad del conjunto.

Versalles:

Supone una unificación de palacio, jardines y ciudad. Definición de ejes y tridente que desembocan tanto en el palacio como en los jardines. El diseño del jardín se lleva a la ciudad. El centro focal de todos los ejes son justamente las habitaciones del rey.

PRIMER VERSALLES (Arquitecto Le Vau, 1661)

Se respeta la anterior residencia, una villa campestre de poco interés, creando dos alas de servicio (caballerizas y cocinas). Se crea una plaza y un ámbito de entrada (proyección de tipo urbano).

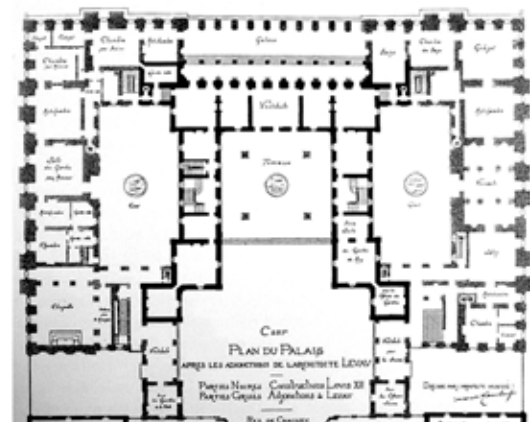
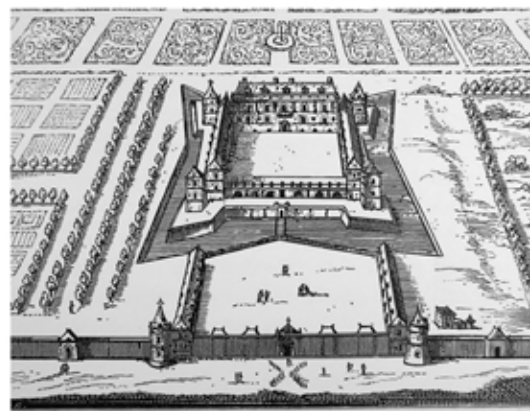
EL PALACIO DE LUIS XIII Y LAS PRIMERAS INTERVENCIONES

Louis XIII, hombre solitario, misógino y misántropo, amaba este lugar retirado, y rodeado de tierras agrestes, donde abundaba la caza. En 1631, ordenó regularizarlo, completando el edificio en una planta cuadrada alrededor un patio; de ella asomaban cuatro pabellones angulares. La arquitectura era modesta y pintoresca, de ladrillo con refuerzos de piedra, y cubierta de pizarra. El rey fue aficionándose a este lugar, hasta el punto de pensar en convertirlo en su retiro habitual; se ampliaron a la vez sus jardines.

Desde su boda en 1660, su hijo Louis XIV se encaprichó con Versalles: quedaba no muy lejos de París (se llegaba en una jornada), y suficientemente retirado y discreto para servir de silio de recreo cortesano; un lugar idóneo para organizar las costosísimas fiestas de que gustaba el rey, destinadas a una corte selecta.

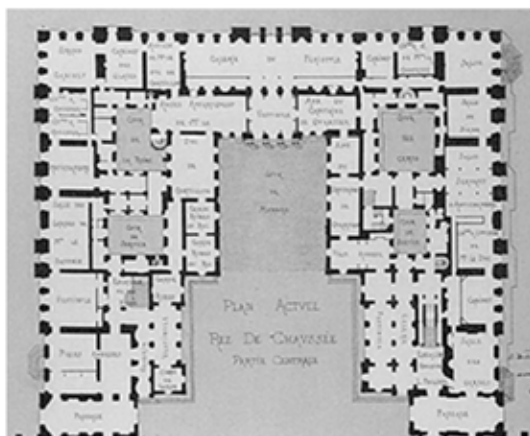
Conforme el castillo pasaba a ser la residencia más frecuente de la corte, y después la sede de la monarquía, sus arquitectos hicieron gala de un oficio incomparable, logrando que el conjunto presentara en cada momento el grado de majestad conveniente: creando elementos que el inmenso prestigio del monarca convirtió en indispensables en los diseños de los palacios europeos.

Sin embargo, la organización en planta, las alturas y secciones del palacio antiguo determinaron los proyectos sucesivos de Versalles. Las ampliaciones que convirtieron al edificio en uno de los mayores de Europa hubieron de acomodarse a un corazón primitivo de pequeña escala, reducidas habitaciones, y fachadas primitivas algo juguetonas: lo que podía esperarse de un cortijo de caza. Además el terreno era poco



1. Versalles, Chateaux primitivo

2. Le Vau, Versalles. Le Grand Enveloppe



propicio para un jardín formal, y escaseaba el agua necesaria para crear fuentes y estanques. Toda la historia del edificio fue un "tour de force", un empeño forzado. Las primeras ampliaciones consistieron en aumentar las casas de oficios, y enriquecieron las fachadas. Cuando Wren visitó el edificio en 1665, advirtió que este género de arquitectura recordaba a una casaca recamada con bordados.

Le Grande Enveloppe: A partir de 1668, el rey decidió convertir definitivamente Versalles para estancias prolongadas. Luis XIV dudó si convenía edificar un edificio de nueva planta, pero de momento se respetó lo construido, aunque se emprendieran obras importantes.

La primera ampliación suele denominarse Grande Enveloppe pues consistió en rodear el primitivo núcleo con dos apartamentos de gala gemelos destinados al rey Luis XIV, (mirando desde la Cour de Marbre, a la derecha; y a su mujer, la española María Teresa de Austria, en el lado izquierdo, que nunca los llegó a ocupar. Previendo una reconstrucción mucho más importante, Luis XIV no se decidió inicialmente a cambiar la fachada interior, a la que daban sus habitaciones; Le Vau intentó magnificar su presencia añadiendo un ático central sobre la puerta principal y alterando los huecos. Se tuvo que respetar la fuerte policromía del castillo antiguo, introduciendo en este patio múltiples elementos de prestigio: portaditas con columnas multicolores, balcones de forja, peanas y esculturas, buhardas de adornos de plomo dorado y esculturas. Al mismo tiempo los pabellones laterales y las casas de oficios se soldaron unos con otros formando la característica fachada requerebrada, progresivamente retrasada, que envuelve cada vez más estrechamente al espectador con sus prolongados brazos: Avant-Cour, Cour d'Honneur, Cour de Marbre. El efecto es estupendo, y sería reforzado por las edificaciones posteriores. Como en otros puntos, este verdadero éxito arquitectónico estuvo lleno de pies forzados. En los empalmes laterales se introdujeron patios secundarios con pabellones para cajas de escaleras monumentales que conducirían a los dos apartamentos.

El diseño de fachada al jardín podía independizarse del correspondiente al patio interior; pero debía respetar las alturas de los pisos. En el piso inferior se formó una gran galería de verano; en el superior se dejaba una gran terraza entre los dos apartamentos (que luego se transformó en la Galerie des Glaces). El rey deseaba que sobre el edificio no se viera el prominente tejado usual en los edificios franceses: quería una solución "a la italiana": aparentemente plana; el mismo criterio que impuso en otras construcciones. Para cumplir con ello y obtener un alzado más monumental (y alojar más habitaciones grandes), Le Vau hubo de superponer un ático de cierto tamaño. En rigor, esta división en tres cuerpos, con dos alturas casi iguales y la última un poco más baja parecería pésima para lograr un efecto grandioso. Pero el diseñador fue muy hábil, y según aparece en los grabados antiguos, visto desde el jardín, el palacio aparecía perfectamente proporcionado. El conjunto se presentaba compacto, verdaderamente señorial, aunque con silueta movida y algo risueña, como correspondía a una residencia campestre. Louis Le Vau dio clara preeminencia al segundo piso o piano nobile; lo colocó sobre el cuerpo bajo, que actúa de zócalo, y que trató con severidad, reforzando su efecto con un foseado; es decir, acusando su gravedad y horizontalidad al marcar las llagas horizontales del aparejo. Luego enriqueció los dos frentes gemelos de los apartamentos y sus laterales con delicados avant-corps con columnas exentas de mármol con festones colgantes en los capiteles que introducen un toque de variedad, convirtiéndose en un rasgo típicamente francés. Finalmente, Le Vau colocó el ático: un cuerpo de transición, pues la mirada se concentra en la

1. 2. Hardouin Mansart, Intervenciones en Versalles. Planta baja. Planta ala norte

comisa que se enriquece con unos descornales y alborotados troteos; con esto trataba de evitar la pesadez que produciría cualquier cuerpo horizontal añadido. Precisamente para enriquecerlo y forzar su verticalidad introdujo lo que se llamará después un "orden ático", unas pilastras poco salientes con capiteles corintios mínimos, y una proporción insultantemente chata. Los tratadistas franceses posteriores admitieron que el orden en sí mismo era muy feo y convenía evitarlo, pero colocado ahí cumplía su cometido.

En planta destaca sobre todo el gran desarrollo del jardín y el tridente de entrada que comunica con la ciudad. No está muy clara su paternidad, inspirado en la Plaza del Popolo romana, aunque con un sentido diferente potenciando el eje principal de la perspectiva. En la evolución del palacio quedó algo difuminado, percibiéndose sólo la gran "cabeza" del plan: la masa central del edificio, que aparentemente maciza y lisa, avanza solemnemente sobre el fondo. Al edificar las inmensas alas laterales, las ventanas del piano noble de toda la fachada del jardín fueron alteradas por Hardouin Mansart para que la fachada adquiriera un parte más majestuoso: eliminó el panel que se hallaba sobre los vanos antiguos, y agrandó las ventanas con un arco, enriqueciéndolo con unas elaboradas claves. Son estos cambios, pequeños y grandes, forzados e imprevisibles, los que certifican la calidad de los diseñadores que tuvieron que acomodar tantos usos y expresiones formales tan diferentes.

SEGUNDO VERSALLES (DESDE 1670)

Luis XIV fomenta una ampliación del pequeño palacio. Le Vau sigue utilizando el lenguaje clasicista en una gran fachada, vinculando los pabellones de servicios con el cuerpo de palacio, jerarquizando espacios. Los jardines siguen creciendo, y la ciudad también a su alrededor, siguiendo una estructura ortogonal. Sucesión de patios, y una gran terraza abierta al jardín. Basamento almohadillado, orden jónico en planta noble, siguiendo la tradición francesa; balaustradas a la italiana con un lenguaje muy clásico.

Le Vau muere en 1670 y enseguida entra a formar parte del equipo de trabajo Jules Hardouin Mansart. Le Notre, el arquitecto de jardines, le apoya y empieza a intervenir trascendentalmente en el proyecto. Todos los oficios de gobierno se trasladan allí, por lo que hay que incrementar el proyecto. Así, Mansart va a llegar a controlar todas las obras públicas francesas, en esta época de esplendor, época de fuertes inversiones en arquitectura. Mansart se adapta al ritmo de fachada de Le Vau, creando un gran telón de fondo, desde el infinito del paisaje. Sustituye la gran terraza de Le Vau con un cuerpo central que todavía masifica más si cabe el conjunto, poniendo arcos en las ventanas y creando dos grandes salones en los extremos del palacio, sin perder un gran respeto al lenguaje de Le Vau. La "galería de los espejos" es un fiel reflejo de esta idea de palacio del poder absoluto. Los pintores de la Academia Francesa colaboran todos en la decoración, el espejo duplica el espacio y crea efectos teatrales típicos del barroco, con una abundante policromía.

LOS JARDINES

Se intentará hermanar el criterio del control perspectivo con la posición nórdica de un enfrentamiento con la naturaleza. Versalles quedará abierto, enfrentado completamente a las inmensidades de la lejanía naturalista. Aquí tendremos las dos caracterizaciones occidentales: enfrentamiento con el infinito y con el horizonte.

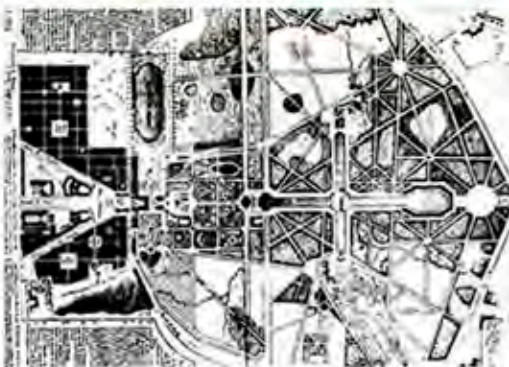
Desde este momento el parque barroco francés está instalado en la historia. El objetivo, la composición consciente del elemento natural, el dominio de la naturaleza, conseguido a través de una rigurosa disciplina que permita obtener el resultado



1, 2, 3, 4. Hardouin Mansart, intervenciones en Versalles. Exterior, Salón de los Espejos, Orangerie, Capilla Real.

5. Le Notre, el Parque y los Jardines, Versalles. Planta

6. Jacques-Anges Gabriel, Le Pèlivier, Versalles, 1687



1, 2. Le Nôtre, el Parque y los Jardines, Versalles
3. Versalles en 1714. Planta

visual de lejanía. Todo quedará subordinado al centro armónico de la perspectiva, este centro tan temido por el alma clásica, y tan suavemente ignorado por el espíritu oriental. El dominio de la naturaleza no se limitará a la vegetación. Hasta el agua será abstraída mediante configuraciones de formas primarias y en sus recorridos por trayectorias simétricas.

En cuanto a la población, la ciudad anexa, irá creciendo según una malla ortogonal que se jerarquizará socialmente. El este, rodeado por los grandes de Francia; la parte Norte, con dos plazas, con la burguesía, y al Sur la clase menos pudiente.

ORANGERIE

También obra de Mansart, con dos grandes escaleras, bajando el nivel del suelo y creando un espacio diferenciado y soleado (orientado al Sur).

COLUMNATA

Espacio de tipo italiano, totalmente redondeado, con fuentes entre arcos.

GRAND TRIANON (1687)

Un pequeño lugar en el jardín para descansar. Las alas se despliegan por el jardín. Es un lugar mucho más íntimo, para disfrutar de la naturaleza. Espíritu de Perrault. No existe unificación marcada ni separación decidida. Armonía perfecta, refinada, atractiva, pero débil.

CAPILLA REAL (1699-1710)

Muy elegante, aunque le falte tensión. La planta baja se reserva para los artesanos de la villa, asistiendo el rey a los oficios desde la planta noble. La columnata puede estar inspirada en el proyecto de Perrault para el Louvre. La planta es de nave única.

PETIT TRIANON (1760-64)

La autoría le corresponde a Jacques-Ange Gabriel (autor de la Plaza de la Concordia). Destaca por un diseño duro, de muro muy horizontal, cornisa y balaustrada. Es nuevo en cuanto a su forma cúbica y aislado de su entorno. Planta baja informal, techo plano, no hay partes dominantes. Hay un nuevo ideal configurativo.

El Barroco y el Neopalladianismo en Inglaterra

Sir Christopher Wren: Trabaja en Londres después del incendio de 1666, presentando al rey Carlos II un plan detallado para reconstruir la ciudad. El monumento que diseña en conmemoración del incendio todavía permanece cerca del puente de Londres. Una de sus primeras obras, el Sheldonian Theatre de Oxford (1663-1669) es todavía renacentista pero ya muestra indicios barrocos. Los motivos de unificación y centralización ya aparecen en muchos diseños posteriores de Wren.

En Londres construye el Hospital Real en Chelsea, próximo a la estación de King's Road, hoy día un contexto muy lejano al "refugio rústico" en el que apareció por primera vez. Otros importantes edificios erigidos en Londres, como el Customs House (Casa de Aduanas) han desaparecido.

Existen dos conceptos muy barrocos en este momento en Inglaterra:

- 1.- La "concatenación de las partes", como las llamó Robert Morris.
- 2.- La eliminación del muro (como en la "pilastrada" del Buckingham House)

CATEDRAL DE ST. PAUL, LONDRES (1675-1710)

Agrupación pictórica. Torres y cúpulas subordinadas. Muy influido por Bernini, a quien conoció en París en 1665; llega al nivel que su rival John Vanbrugh estaba alcanzando en la arquitectura residencial.

John Vanbrugh: El rasgo principal de su arquitectura es la agrupación perfecta mediante la concatenación y la gradación. Es el más barroco de Inglaterra. Masas que avanzan y retroceden, disposición escénica de los planos, carácter pictórico y pinto-resquismo son las características principales, que se pueden observar en obras como el Castle Howard en Yorkshire (1701-1714), o el Blenheim Palace en Oxfordshire, todas muy coherentes y escultóricas.

BLENHHEIM PALACE (1705-1724)

Volumenes que sobresalen y se empotran unos en otros. Superestructuras de formas fantásticas rivalizan con los torreones de los ángulos generando contrastes de gran tensión.

Es un edificio formado por muchos volúmenes desplegados que avanzan y retroceden; una silueta que se mueve con violencia. Construido por orden de la reina Ana para el duque de Marlborough como monumento a la gloria militar. En él también colaboró el arquitecto Hawksmoor. Es uno de los edificios clásicos más complejos de toda Europa, mezcla de las influencias romanas y de los castillos medievales ingleses. Sin embargo su orden es claro y está estructurado con lógica.

Las dos torres, de grueso almohadillado se ven con claridad, aunque en realidad hay cuatro, una en cada vértice del rectángulo y no tienen ningún orden clásico. Estas torres sirven para anclar el palacio al suelo. El resto del edificio está organizado en dos órdenes: uno corintio de 5 m. de altura y otro dórico de media altura. Ambos juegan una especie de contrapunto entre el interior y el exterior de las torres. El bloque central de la mansión es corintio, con columnas plenamente articuladas en el pórtico y pilastras en ambos flancos. El orden dórico parece como si se escondiese en este bloque; tan sólo es apreciable en las ventanas laterales de la planta baja, tres a cada lado del pórtico. Pero en las alas laterales es más evidente. Es casi como una coreografía, apareciendo al volver la esquina. Otra cosa notable es que las verticales del pórtico atraviesan el frontón y retroceden luego para encontrarse en el hastial de arriba, generando mucho dramatismo. Comparándolo con San Pedro, las alas dóricas de Blenheim son las columnatas de Bernini mientras que el orden gigante de Blenheim podría compararse con las pilastras gigantes colocadas por M. Ángel.

Thomas Archer: Más italianizante, entre sus obras mencionamos la Iglesia de St. Philip en Birmingham (1709-1715), la Iglesia de San Juan Evangelista en Smith Square, Londres (1713-1728), o el Pabellón triangular para el duque de Kent, en Wrest, Bedfordshire. Se reconoce por utilizar la concatenación de las partes en el espacio, manteniendo un claro movimiento de las partes en todas sus obras.

Thomas White: Nacido en Worcester, arquitecto – escultor, se conoce sobre todo por su obra Guildhall de Worcester (1718-1723), un juego coherente de luces y sombras, integración de las partes a través del juego de los elementos curvos.

James Gibbs: Pertenecía al grupo de Wren y Archer. Discípulo del italiano Carlo Fontana, en su "Book of architecture" (1728) ya dice que "...lo importante es la proporción de las partes entre sí y de éstas con el todo, sea éste liso o con ornamentos dispuestos apropiadamente". En su "Public Building" de Cambridge la balaustrada y la cornisa desempeñan el papel principal en la ligazón horizontal, mientras que los órdenes unen las dos plantas.

En su libro sobre los órdenes, Gibbs siguió las proporciones de Palladio (un cuerpo do-



1. Sir Christopher Wren, Catedral de S. Pablo, Londres, 1675-1710. Alzado norte, grabado 1687-1688
2. John Vanbrugh, Blenheim Palace, Oxfordshire, 1705-1724
3. James Gibbs, proyecto para St. Martin in the Fields



1. James Gibbs, *St. Martin in the Fields*, Londres, 1722-1724
2. James Gibbs, *Biblioteca Radcliffe*, Oxford, 1737-1749
3. Lord Burlington, *Chiswick House*, Londres, 1729
4. Colen Campbell, *Mereworth Castle*, Mereworth, Kent, 1723

minante con pabellones de menor altura unidos a la casa por arcadas circulares), inspirándose para muchas de sus obras en la Villa Rotonda.

Produce obras haciendo énfasis en las formas geométricas elementales octógono (Orleans House), la Biblioteca Radcliffe, o los "bocetos redondos" para St. Martin in the Fields, un gran cilindro para el cuerpo principal que al incrustarse en los prismas de las alas este y oeste, hace desaparecer la sensación de concatenación propia del barroco. En lugar de un todo orgánico, tenemos un agregado de elementos geométricos. En la Iglesia actual, existe antagonismo entre elementos dispares, como el templo y la torre, con una tendencia hacia una nueva ordenación de los elementos constructivos.

Esta evolución está presente en R. Morris y en Vanbrugh, y también en Gibbs, pero no será una ruptura sino una "evolución continua".

Isaac Ware: En su "A complete body of Architecture" (1735) escribe lo siguiente "los órdenes no son partes esenciales, porque edificios muy buenos pueden erigirse sin ellos. (...) Todo debe planearse junto, y regular cada parte según una justa idea del todo". Refleja así la idea de que es malo lo que hace peligrar la naturaleza integral de la estructura. Esta creencia, casi albertiana, de creencia en la composición unificada, está dentro del espíritu de la composición barroca. Se declara partidario de Palladio. LA "COMPOSICIÓN" PALLADIANA

Cada arquitecto tiene un "ideal de configuración" (Gestalt) que comparte con su época. La relación de las partes con el todo se deriva de este ideal de cada época. Para Palladio, la belleza era "...el resultado de la forma y correspondencia del todo respecto a las partes, de las partes entre sí y de ellas con el todo" (Cuatro Libros de Arquitectura). Palladio abogaba por la concatenación de las partes y su integración en el todo; exigía además que hubiera una parte dominante, "... la parte central, más eminente que el resto", y además una diferenciación general entre las partes, diferenciando las dominantes de las dominadas.

Así, concatenación (1), integración (2) y gradación (3), se establecen como los principios fundamentales que hicieron del Renacimiento y Barroco un solo sistema, pese a sus diferencias. La influencia "palladiana" va a incluir en este momento tanto a lo más conservador como a lo más barroco y expresivo, siempre que cumpla con las condiciones anteriores.

El edificio neo-palladiano será un cuerpo del que las partes serán sus miembros, un concepto de arquitectura orgánica. Los edificios de Palladio se acercaron y se ajustaron a esta teoría. La forma de la Villa Rotonda fue algo excepcional en Palladio. Todos sus frentes iguales, no como en las demás villas, mucho más barrocas en este sentido, con sus "barchesse" configurando todo como un cuerpo (Badoer, Bárbaro, Trissino).

Arquitectos Palladianos

Lord Burlington: Evoluciona en el tiempo haciéndose cada vez más barroco. En las Assembly Rooms de York (1730-1736) se puede inspirar en los dibujos de las salas romanas de Palladio. Pero aparece un nuevo principio compositivo: ahora el fin ya no es unificar las partes, sino contrastarlas. Burlington empezó a adelantar la sencillez moderna, sobre todo en su Chiswick House, totalmente palladiana.

Colen Campbell: Querrá superar la catedral de St. Paul, tanto como la Villa Rotonda. Su versión de Mereworth Castle, cerca de Maldstone, (1723) sigue las configuraciones regulares de Palladio. Pero pronto empieza a tener sus "desviaciones" con respecto a éste. En Campbell las cosas están mucho más inhibidas incluso que las estructuras más sencillas del italiano.

Así pues, a principios del XVIII la obra de Colen Campbell muestra ya desviaciones respecto al barroco de un modo disimulado, presagiéndose la llegada de un movimiento anti - barroco.

Los primeros adversarios de la tradición barroca en Inglaterra

John Vanbrugh: Reconocido como el arquitecto con mayor personalidad en la Inglaterra del XVIII. Sus obras pueden considerarse como un retorno hacia el edificio típico inglés que prevalecía hasta ese momento, como una protesta de lo vernáculo frente al formalismo italiano.

En la Goose - Pie House, (1700) en Whitehall, se adelanta a los logros más positivos del XVIII. Esta obra resultó abominable para sus coetáneos. Se distinguía por sus disonancias, tanto en las superficies como en las masas, por el énfasis en los cubos y por la exagerada altura y escala del "almohadillado". Vanbrugh anticipó aquí la redención de la arquitectura de los dogmas tradicionales.

King's Weston, Gloucestershire (1710). Una obra casi hostil a su entorno. Presenta un nuevo principio de aislamiento, y de transición desde la efusividad hacia la reserva. El desencanto hacia el barroco encontraba simultáneamente dos expresiones diferentes: a) los progresivos intentos de elaborar un nuevo principio compositivo.

b) La re-introducción de rasgos de un pasado más remoto. En cuanto a los detalles, hay rasgos que se rebelan contra la integración en el todo.

Eastbury Park, Dorset (1718). El esquema barroco de las alas que se extienden partiendo del cuerpo central es reemplazado por la débil conexión de los edificios secundarios.

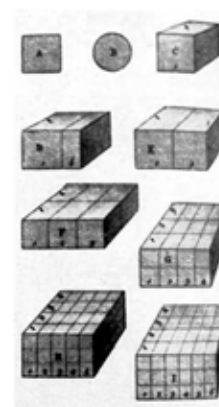
Seaton Delaval (1721), Northumberland. Se agudiza la lucha entre los elementos. No queda nada de la armonización y la fusión barroca entre las partes. La discordia empieza a reinar entre los elementos.

Nicholas Hawksmoor: También se opuso con fuerza al barroco, descartando su planta; rompió la unidad con formas extravagantes y cargó el acento en sólidos muros. Como idea básica, domina la antítesis de los diferentes elementos utilizados. Fachada del Queen Anne Block del Greenwich Hospital (1705-15). Fundamental el antagonismo entre los elementos.

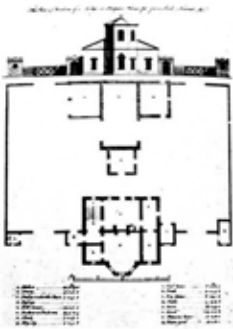
St. Mary Woolnoth (1716-27). Predilección por los cubos. (La St. Lawrence Jewry, de Wren, también había apostado en su momento por la fachada cúbica, pero con los muros no tan macizos.

St. Anne, Limehouse (1712-24) y St. George in the East (1715-23). En estas dos iglesias aparece la tendencia de ir más allá del edificio clásico y tal vez de superarlo. La situación aún no estaba madura para soluciones nuevas, pero el espíritu revolucionario se manifiesta con claridad en la exaltación de los rasgos individuales.

Christ Church, Spitafields, (1723-29). Llena de antagonismos que se reflejan en los dos gigantescos motivos palladianos, transformados de manera fantástica. En St. Martin in the Fields, muy parecida, se seguía intentando dominar la unidad de la composición.



1. John Vanbrugh, King's Weston, Gloucestershire, 1710
2. Nicholas Hawksmoor, St. Mary Woolnoth, Londres, 1716-1727
3. Nicholas Hawksmoor, Christ Church Spitafields, Londres, 1723-1729
4. Nicholas Hawksmoor, St. George, Bloomsbury, Londres, 1730
5. Robert Morris, Combinación de cubos



Colabora con Wren y Vanbrugh, pero busca nuevos caminos. En ningún caso demuestra un barroco genuino.

William Kent: Horse Guards. Se esfuerza por plasmar el nuevo concepto de cubos antagonísticos dentro del viejo esquema de pabellón central dominante y volúmenes laterales subordinados. El "cubismo" será una característica fundamental de la arquitectura del XVIII.

Roger Morris: Se desvía un poco del sistema barroco, experimentando con la planta. Combinación de habitaciones de formas diversas. Sus diseños muestran una inquietud. Reprocha a Palladio la superposición de órdenes y critica la ornamentación.

Robert Morris: Escritor, con más importancia que Roger Morris como arquitecto. En su obra "Lectures" y en un pasaje concreto, se propone utilizar como elemento de composición una forma simple: el cubo. Dibuja cubos combinados y los utiliza no como rasgo aislado sino como elemento generador del conjunto. Esto va a suponer una innovación significativa.

A la vez que el barroco tardío llegaba a su apogeo en Alemania e Italia, Morris advertía ya contra la belleza sensual de la arquitectura. Él abogaba por impresionar a la mente, no al ojo.

En 1724, habla de la "casa irregular", que no era excepcional, sino típica. Le disgustaba la "desagradable afinidad" de las ventanas y la desproporcionada unidad de sus magnitudes, la ausencia de elementos de enlace, "fuerza combinada para destruir la belleza, la dulzura y la armonía de la arquitectura antigua". Morris pues plantea una sub-corriente destructiva, violenta y audaz, hostil tanto a la elegancia del rococó como a la serenidad y regularidad clásicas. Morris es uno más en personificar la tragedia de la arquitectura inglesa de los comienzos del XVIII. Ni Vanbrugh (gran constructor), ni Hawksmoor (buscador imaginativo), ni Morris (pensador solitario) fueron capaces de llevar las nuevas ideas hasta sus máximas consecuencias. Empezaron a quebrar la identidad del barroco, pero no encontraron una sustitución satisfactoria.

Halfpenny y Lightoler: Barrocos. El primero más atrevido. Llegó al siglo XIX recorriendo todo el camino ortodoxo del siglo XVIII.

George Dance: Mansion House (1739-53). Antagonismo entre cuerpo principal y supraestructuras, incongruencia en sus formas, y en las dimensiones.

St. Luke, en Old Street, (1727-38). En la línea de Hawksmoor. El bellisco nos recuerda St. George. Deseo de expresar algo más que lo convencional, en una protesta contra el viejo orden.

Los ingleses más anti-palladianos van a ser Hawksmoor, Vanbrugh, Morris Kent, Dance, Soane y Nash.

La segunda crisis de la composición tradicional (último tercio del siglo XVIII)

Sir William Chambers: Hace edificios para probar que el Barroco tenía un mérito, sin embargo la calma reina en sus diseños, quedando en él muy poco de la dinámica barroca. El "Treatise on Civil Architecture" es un libro de texto conservador, con algún

1. Lightoler, Casa de Guardia
2. James Paine, Middlesex Hospital, Londres, 1755-1778
3. George Dance, Prisión de Newgate, 1770-1782
4. William Chambers, Somerset House, Londres, 1776-1796

aspecto dramático, en el cual quiere conseguir mayores efectos con las masas, como "ásperas pinceladas". Aboga por las pilastras y los fuertes contrastes.

James Paine: Middlesex Hospital (1755-75). Compone con audacia revolucionaria, en general el enmarcado de las ventanas es muy pobre o casi no existe. Casi todas sus fachadas están divididas en tres compartimentos casi estancos y plagados de restos incoherentes. Inquietud que llevará a la independencia de las partes. Sed de variedad.

William Thomas: Tiene algunos diseños muy avanzados. Geometrías elementales, cilíndricas, piramidales.

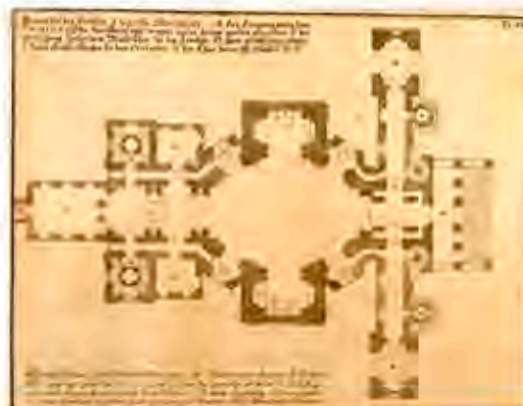
Surrey Chapel (1783). Planta poligonal de 16 lados, muros desnudos y ventanas sin enmarcar. Lo poco "clásico" de esta obra es más que nada un obstáculo para su evolución.

George Steuart: St. Chad Church. Cuatro partes separadas. Desde fuera aparecen volúmenes en oposición. Nuevo principio compositivo con asas geométricas. Los edificios pequeños estaban en esta época más avanzados, con una visión más profunda de evolución frente a los convencionalmente monumentales.

Barroco centroeuropeo

Fischer Von Erlach: Johann Bernhard Fischer von Erlach, nació en la ciudad de Graz (Austria) en 1696 y fue escultor, modelador en cera y, sobre todo, uno de los arquitectos más influyentes del siglo XVIII. Su libro "Esbozo de una arquitectura histórica" (*Entwurf einer historischen Architektur*) es uno de los libros más sugerentes y originales de su época, tanto por su contenido como por el diseño. El trabajo de planear, investigar y desarrollar y especialmente ilustrar el libro "Esbozo de una arquitectura histórica" le llevó alrededor de 16 años, y fue en el año de 1712, con la ascensión de Carlos VI al trono de Austria, cuando decidió que ya era hora de dar por finalizado su trabajo y ofrecer su manuscrito al nuevo rey. Sin embargo, su publicación tuvo que esperar hasta el año 1721. Algunos consideran que esta obra fundamental es la primera que aborda el tema de la arquitectura histórica de manera comparada; otros se muestran menos entusiastas, sin embargo lo que desde su primera edición llamó la atención fue la calidad de sus ilustraciones, en ellas podemos reconocer a un maestro en diseño arquitectónico y notable dibujante.

El libro está compuesto por 5 capítulos: el primero dedicado a la arquitectura del mundo antiguo donde se hacen una serie de notables reconstrucciones de las Siete Maravillas del Mundo, el segundo y tercer capítulo están dedicados al mundo clásico romano y a la arquitectura oriental respectivamente, el cuarto capítulo está dedicado a proyectos del propio autor, donde da muestras de un gran manejo del espacio, el entorno geográfico y los volúmenes monumentales y, finalmente, un último capítulo dedicado a las diversas formas de los jarrones de la antigüedad. Se afirma que aunque uno de sus objetivos fue la reproducción de edificios antiguos, famosos y exóticos, su investigación no fue muy rigurosa, compensada sin embargo con creces con su capacidad de imaginación y extraordinaria habilidad para el diseño. Basta con mirar unas cuantas hojas de su libro para darse cuenta que, si bien formalmente fue guiado por el objetivo antes mencionado, es obvio que buscaba el disfrute visual de



1. 2. Fischer von Erlach, Iglesia de San Carlos, Viena, 1715. Planta. Alzado

3. Fischer von Erlach, "Esbozos de una arquitectura histórica", 1721.



1. Fischer von Erlach, *Palacio de Schönbrunn*, Viena, 1696-1701
 2. Fragonard, "El columpio", 1767

sus lectores así como incentivar y fomentar un mayor apego a las ciencias y a las artes. Otro aspecto que se destaca es la relación con el entorno natural o urbano de los edificios representados. En ese sentido destacan las reconstrucciones del "Templo de Salomón" y del "Coloso de Rodas", donde medio ambiente y arquitectura se complementan a la perfección.

Fue el primer y más grande arquitecto austriaco del barroco, formado en Italia, donde vivió por 12 años. Al regresar a Austria, en 1686, recibió del emperador y de la Iglesia muchos encargos para construir palacios y templos, por los que consiguió liberar a la arquitectura austriaca del dominio estilístico de arquitectos italianos como Enrico Zuccalli y Ferdinando Galli da Bibiena. Sin embargo, su obra contiene fuertes influencias del barroco italiano, en especial el concepto de edificio como un todo orgánico que mezcla arquitectura, escultura y pintura.

Sus arcos triunfales construidos en Viena en 1691 en honor del emperador José I poseen importantes elementos esculturales y decorativos. Sin embargo, el atrio de los antepasados en el palacio de Frain (1690-1694), presidido por un fresco en el techo que extiende los elementos arquitectónicos del lugar, crea la ilusión de un espacio inacabado.

Después de 1715 las influencias del neoclasicismo francés y de la antigua arquitectura romana moderaron la exuberancia de su inicial estilo italiano. En Viena, en la iglesia de San Carlos Borromeo (1716-1737) combina el diseño francés de los pabellones con una cúpula clásica, una fachada ondulada y columnas de triunfo romanas. En la Biblioteca Nacional, Hofburg (1722), que es considerada la obra maestra de la arquitectura barroca en Austria, dispuso de un exterior frío al modo del neoclásico francés y una brillante decoración interior presidida por el techo oval de la cúpula.

En 1688 proyecta la llamada "Schönbrunn I - Projekt" para el emperador, para la construcción de un palacio de caza, que se consigue finalmente en 1693. La expansión de las alas laterales vinieron tras la Guerra de Sucesión española de 1701, aunque la penuria financiera detuvo las obras. La importancia del Schönbrunn Palace se debe en gran medida a la emperatriz María Teresa. Bajo su reinado se construyeron muchas extensiones del palacio, que el tamaño de la familia Hausburgo había hecho necesario. Por otra parte, se acometieron nuevas obras, como la del teatro. La fachada fue decorada con muchos elementos recargados, en el estilo rococó de la época.

Después de su muerte en Viena, el 5 de abril de 1723, su hijo Joseph Manuel Fischer von Erlach, también arquitecto, supervisó la finalización de las obras inacabadas de su padre.

El Rococó

Palabra que procede de dos términos franceses, los empleados para roca o rocalla (es decir, la decoración hecha con piedras) y la segunda que significa concha. La conjunción de estos dos vocablos hace referencia a un arte, o mejor, una moda artística, que sigue al barroco, sobrepasándolo en cuanto al empleo de una decoración recargada, habitualmente realizada mediante líneas curvas y colores claros. Esta tendencia surgió en la Francia de inicios del siglo XVIII asociada a ambientes nobiliarios y desde allí se extendió a otros países, principalmente centroeuropeos.

Decimos que más que un estilo artístico, el rococó es una moda, ya que no se diferencia en exceso del barroco, del cual utiliza muchos aspectos, destacándose exclusivamente en las cuestiones relacionadas con la decoración, ya sea ésta arquitectónica,

escultórica o pictórica. Así pues, encontraremos rococó, más frecuentemente en el interior de los edificios que en el exterior, donde las estructuras siguen planteándose a la usanza barroca. Llamará la atención (favorable o desfavorablemente, esa es otra cuestión) la enorme profusión decorativa que busca el movimiento y la irregularidad. En pintura, artistas franceses como Fragonard y Watteau marcan la pauta, con sus paisajes idílicos y sus escenas galantes.

En Alemania el Rococó renueva el barroco bajo el impulso especialmente de Federico II de Prusia, y alcanza formas exuberantes tanto en las iglesias de peregrinación como en los palacios.

Denostado a finales del XVIII, fue recuperado con los románticos, sobretodo por la pintura de Watteau, encontrando allí una fuente de inspiración común: melancolía, cansancio por la realidad y búsqueda de la utopía, nostalgia propia de la decadencia, tristeza, soledad y voluptuosidad; también es el estilo de la tolerancia y la libertad, cultivándose el gusto por lo íntimo. Se plantean varias contradicciones, entre tradición y libertad, formalismo y espontaneidad, ornamentalismo y expresión. Por otra parte el ilusionismo es un rasgo también importante en el Rococó: el Barroco atraía, el rococó distrae. Hay un deseo de huir de la realidad por lo que lo exótico cobra interés (por ejemplo, con la chinería).

El Rococó surge en Francia irradiándose a toda Europa, con adaptaciones a las diferentes realidades; el siglo anterior había sido el del gran gusto, ahora se impone la gracia: confort, elegancia y refinamiento son la esencia del nuevo estilo. Los entornos rococó son el marco ideal para la vida despreocupada de los grupos sociales privilegiados en el siglo XVIII. Se sitúa lejos del espíritu racional y clásico pero comparte algunos de los adjetivos del siglo de las luces: libertino, independiente, irreverente, alegre...

Lecturas complementarias:

"El barroco", León, Aurora. Anaya.

"Arquitectura Occidental", Norberg-Schulz, Christian. Ed. Gustavo Gili.

"Esquema de la arquitectura europea", Pevsner, Nikolaus. Ediciones Infinito

"La arquitectura de la Ilustración", Kaufmann, Emil. Ed. Gustavo Gili.

"Arte y arquitectura en Italia, 1600-1700", Rudolf Wittkower. Arte Cátedra.



1. M. D. Poppelmann, *Pabellón Zwinger*, Dresde, 1711-1728

2. Hermanos Zimmerman, *Wieskirche*, Baviera, 1745-1754

EL BARROCO EN ESPAÑA



1. J. Gómez de Mora, *Convento de la Encarnación*, Madrid, 1674
 2. Francisco Bautista, *Catedral de San Isidro*, Madrid, 1624-1664

Época de crisis para España, donde reinan Felipe III y luego Felipe IV. La burguesía como clase social no existe, tan sólo nobleza y pueblo llano. La arquitectura es muy costosa y nadie invierte en ella, excepto la Corona, la nobleza y sobre todo la Iglesia. Los reyes, en vez de patrocinar una única obra (Versalles), fomentan infinidad de ellas (conventos madrileños). Son edificios de mampostería y de ladrillo, decorados interiormente con yeso. En cuanto al exterior, se usan las denominadas cúpulas "encamonadas", de madera cubiertas de pizarra.

Hasta 1660 la influencia del Escorial es total, con carácter severo y monumental. Proliferan las plantas de cruz latina y fachadas con sentido ascensional, sobre todo gracias a Francisco de Mora, discípulo de Juan de Herrera. Se entra a través de arcadas y la fachada es un mero juego de huecos y macizos.

Juan Gómez de Mora (1586-1648): Una de sus primeras obras, El Convento de la Encarnación de Madrid, es el mejor ejemplo de purismo y sobriedad heredero de la influencia de El Escorial. Pero a pesar de la aparente austeridad de líneas hay elementos que apuntan la nueva estética, como el excesivo alargamiento de la fachada o el aguzado frontón.

Proyectó en Madrid la Plaza Mayor y el Ayuntamiento sin salirse del lenguaje herreriano y en Salamanca, el Colegio Regium, conocido como La Clerecía.

En Valladolid, capital de España con Felipe III, se sigue la influencia de Herrera a través de un taller donde destacan Juan de Nantes y sobre todo Diego de Prados, al que se le debe la 1ª traducción de los libros de Palladio. En la ciudad se dan varias tendencias, herrerianas, palladianas o de Vignola, todas conviviendo.

La influencia de Vignola llega a Madrid a través de los jesuitas y sobre todo se plasma en la catedral de S. Isidro.

Francisco Bautista (1594-1679): Cuando la disciplina herreriana comienza a difuminarse, introduce disposiciones, formas y ornamentos nuevos que encajan con el estilo barroco. Su arquitectura fue majestuosa, tanto en las fachadas como en los interiores, le gustaban los órdenes gigantes, el claroscuro y el marcado sombreado que produce. Supo modelar el espacio y lograr sensaciones ambientales. La Catedral de San Isidro obedece a la tipología clásica de iglesia contrarreformista, cuya planta es parecida a la del "Gesú". En el interior aparecen las "tribunas", especie de palcos que rodean toda la iglesia, algo muy típico madrileño. En el exterior influye el barroco italiano, por el orden gigante, y aparece también la cúpula encamonada. Se trata de una nave con capillas, crucero con gran cúpula y presbiterio poco profundo. Utilizó su famoso sexto orden dórico-corintio en columnas y pilastras gigantes. Lo más original es la fachada. Un rasgo innovador fue enlazar en cadenas de arriba abajo los diversos huecos en fachadas e interiores.

Plantas Barrocas

En la 1ª mitad del siglo XVII predomina la planta jesuítica, y hasta la 2ª mitad del XVIII predominarán las plantas ovaladas, como p.ej., S. Antonio de los Portugueses y San Marcos (obra de Ventura Rodríguez). De cruz griega, a finales de siglo, tenemos las Comendadoras o las Salesas Reales. Entre los siglos XVII y XVIII conviven todos los tipos, sin tendencias demasiado rígidas. En la zona andaluza, al contrario que la castellana, prolifera la profusa decoración en vez de la complejidad estructural.

Fachadas urbanas: Representan auténticas “máscaras” cara a la ciudad, como las de la Catedral de Granada (Alonso Cano), que supone casi un Arco del Triunfo, o la de Santiago de Compostela, evolución máxima del barroco español, con carácter muy urbano, que cambian la forma de mirar la ciudad.

Alonso Cano (1601-1667): Más conocido como escultor y pintor, fue también un excelente arquitecto que provocó una verdadera revolución en la arquitectura española de la segunda mitad del XVII. Intenta eliminar el lenguaje de los órdenes clásicos buscando formas abstractas, angulosas, cúbicas, como vemos en el Arco de la Puerta de Guadalajara en Madrid. La obra arquitectónica más importante que acometió fue la Catedral de Granada. Empezó la tarea de cerrar el espacio gótico-renacentista que Diego de Siloé había creado. Cano quiso resaltar el contraste entre exterior e interior, oponiendo una gran fachada retablo al hermetismo que el edificio albergaba en su interior. Estructura la fachada de la catedral desde las premisas de tensión de volumen y libertad decorativa. Dispuesta a modo de arco triunfal, consta de tres calles divididas en dos cuerpos por una cornisa horizontal y cubiertas por arcos de medio punto, cuyas pilastras tienen medallones en lugar de capiteles.

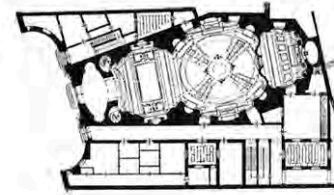
Fernando Casas y Novoa: Dentro del barroco gallego, la obra que mejor lo representa es la Fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela. Se desenvuelve en varios planos sucesivos que hacen que las torres queden detrás, mientras avanza el cuerpo central, concebido como un retablo. Los elementos arquitectónicos y la escultura se conjugan con una unidad perfecta.

El urbanismo Barroco

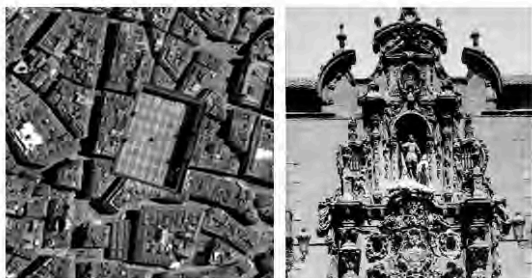
Son sólo intervenciones parciales, debido a la escasez de financiación. Hasta el siglo XVIII no se intervendrá a mayor escala. Lo típico son las “ciudades conventuales”, conventos con grandes jardines interiores, no pudiendo construirse “ciudad civil” en sus terrenos.

Madrid, sin embargo, es “ciudad – corte” al convertirse en 1571 en capital y surge la “regalía” de aposentos para cortesanos que vienen a vivir. Es una ciudad rodeada de murallas con el Alcázar como único edificio sobresaliente. Gómez de Mora va a ser el arquitecto del momento, sobre todo a través del Ministerio de Asuntos Exteriores, muy herreriano.

Plaza Mayor (Madrid): Basada en la política de las Plazas Mayores ya iniciada por los Reyes Católicos (un Ayuntamiento en cada plaza), continuada en este momento por Felipe III. Las trazas de la plaza son de 1617, de Juan Gómez de Mora. Se intenta crear una uniformidad, separada de la circulación, sin un eje dominante. Es un lugar cívico y civil, sin querer dar sentido de realeza, como se da en Francia. Lugar para el mercado y para festejos, no hay ningún edificio religioso en su concepción, siendo esta su mayor particularidad.



1. Ventura Rodríguez, *Iglesia de S. Marcos*, Madrid, 1749-1753
2. P. Sánchez y F. Seseña, *S. Antonio de los Portugueses*, Madrid, 1624-1633
3. Pedro de la Torre/José de Villarreal, *Capilla de S. Isidro en San Andrés*, Madrid, 1642-1666
4. François Cartier, *Iglesia de las Salesas Reales*, Madrid, 1750-1758
5. Manuel y José del Olmo, *Iglesia de las Comendadoras de Santiago*, Madrid, 1667-1679
6. Alonso Cano, *Fachada de la Catedral*, Granada, 1664-1684
7. Fernando Casa y Novoa, *Catedral de Santiago*, 1740. Fachada

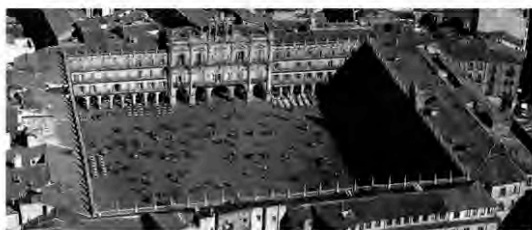


El Barroco del siglo XVIII

Los Churriguera: Los Churriguera son una familia de arquitectos que se convirtieron en el estandarte de nuestro barroco. Frecuentemente varios familiares trabajaban en la misma obra, por lo que resulta difícil precisar la labor concreta de cada uno. José de Churriguera es la figura principal y el creador del tipo de retablo más característico y brillante del barroco castellano, donde impone el orden único y la columna salomónica. El mejor ejemplo es el Retablo de San Esteban de Salamanca, donde utiliza unas columnas salomónicas gigantescas. Observamos el gusto por la profusión de adorno y los dorados y el ritmo dinámico de las formas curvas. A José de Churriguera le seguía en edad su hermano Joaquín, que se trasladó a Salamanca, donde realizó el Colegio de Calatrava, y Alberto, que diseñó la Plaza Mayor.



Plaza Mayor (Salamanca): Destaca sobre todo el edificio del Ayuntamiento, que es de Alberto Churriguera. Se crea un foco de atracción visual un poco más independiente.



Villa de Lerma: El valido de Felipe III, el Duque de Lerma construye esta ciudad siendo Valladolid la capital del reino. Se le da un sentido casi de realeza al conjunto, aparte del conventual. Es interesante la integración de jardines y paisaje en torno al palacio, antecedente de lo que luego será el Buen Retiro. Las trazas son de Francisco de Mora (tío de Juan Gómez de Mora), y sigue siendo de estilo muy herreriano, con el sistema de cuatro torres de los alcázares reales. Se da importancia al patio interior. Lo más importante es la unión entre el palacio y los conventos, lo que da a la ciudad el carácter de real – religioso.



Palacio del Buen Retiro (Madrid): Etapa de Felipe IV y de su valido, el Conde – Duque de Olivares. Ya existía una dependencia aneja a los Jerónimos para retiro del rey. En época de Felipe II se amplió, y ahora se convierte en “Real Sitio”, para recreo y diversión del rey.

El arquitecto elegido fue italiano, comenzándose las obras hacia 1630. Era un escenario para las fiestas del rey, frente a la oscuridad del Alcázar. Destaca el Salón de Reinos, pieza alargada llena de cuadros y de decoración. El gran patio de palacio servía de escenario a las grandes fiestas (alguna de ellas organizada por Velázquez). En cuanto al exterior, el maestro Carbonell utilizó materiales pobres, siguiendo la línea de Juan Gómez de Mora. En 1634-40 se le añaden al edificio una serie de ampliaciones y una serie de patios, sin preocuparse de la arquitectura del exterior. La riqueza está en el interior.

En cuanto al jardín, se va añadiendo también de la misma forma, con ermitas como la de San Antonio de los Portugueses, mezclando lo religioso y lo profano, con recorridos casi secretos, con sorpresas según la orientación a seguir que se eligiese (canales, huertos, plazas con agua, estanques, etc...) También se podía usar como escenario de teatro barroco.

Reales sitios: Reinando Felipe V, primer rey Borbón, se afrontan una serie de reformas bajo el punto de vista de la nueva monarquía absoluta. Los “reales sitios” ya eran un concepto utilizado durante el reinado de Carlos V y Felipe II. Eran residencias estacionales (habitualmente de verano) de la monarquía absoluta. Se movilizaba todo un aparato burocrático, para ser albergados en lugares distantes de la capital del reino.

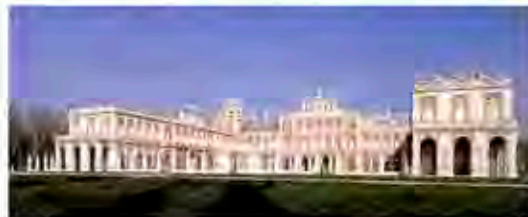
1. Juan Gómez de Mora, Plaza Mayor, Madrid, 1617
2. Pedro de Ribera, fachada del Hospicio, Madrid, 1721
3. Juan Gómez de Mora, Casa de la Villa, Madrid, 1644
4. Alberto de Churriguera, Plaza Mayor de Salamanca, 1729-1756
5. Alonso Carbonell, Palacio del Buen Retiro, Madrid, 1632-1640

La Granja: Había pertenecido a la monarquía castellana desde el siglo XV, cuando se dona la propiedad a los monjes jerónimos, que construyen una granja – hospedería. Felipe V descubre este lugar y encarga a Ardemans realizar un nuevo proyecto, de planta cuadrada, tradicional, con torres, dando mucha importancia a la colegiata, al igual que la capilla de Versalles. Sobre este proyecto actúan dos arquitectos italianos creando unos patios, uno de ellos muy hetereriano yo otro muy francés. Una 3ª intervención es la fachada al jardín, obra de Juvara y realizada in situ por su discípulo Sacchetti. La influencia italiana es debida sobre todo a la reina, esposa de Felipe V. El patio de la fuente, de Ardemans, es arquitectura severa, con patios muy herrerianos. La colegiata ocupa un lugar privilegiado en el eje de la planta. Subisatti y luego Sabatini operan en ella, caracterizada por una parte central convexa, con mucha influencia europea. Orden gigante, original del barroco clasicista italiano. Todo el palacio se sitúa sobre una plaza en "embudo", parecida a la de la "Madeleine" de París. Enmarcado en el eje del jardín, de fuerte influencia versallesca. En cuanto a los patios laterales, uno de ellos, el de carruajes, mantiene un lenguaje severo. El otro, llamado "de la Herradura", tiene un aire totalmente cortesano. También funciona como fondo perceptivo, teniendo un aire afrancesado, manteniendo el doble orden en fachada, al gusto europeo. La fachada principal da al jardín en su justo centro y es proyectada por Juvara. Juega con materiales policromos, piedra de Sepúlveda, mármol y granito. Utiliza un cuerpo ático que tendrá luego gran influencia en la arquitectura española. La construcción de viviendas en retícula será luego obra de Carlos III. Hay también un auge de la actividad fabril (cristalería).

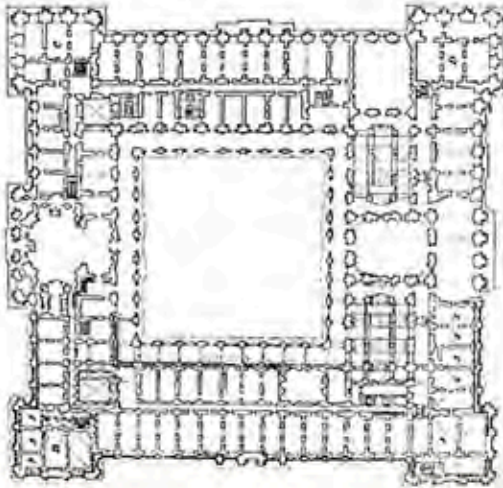
Palacio de Riofrío: Muy purista y del gusto italiano, parecido al palacio Farnesio, impulsado por la reina Farnesio (mujer de Felipe V), al quedarse viuda. Virgilio Rabaglio fue su arquitecto en 1751. Ligeros remetedos, sin columnas, ordenamiento horizontal, coronado por balaustradas. El patio es absolutamente clasicista, de doble orden, muy romano. La escalera también es muy importante.

Real sitio de Aranjuez: A finales del siglo XV los Reyes Católicos se hacen cargo del edificio, perteneciente a la Orden de Santiago. Felipe II impulsa su total renovación, y en 1561, Juan Bautista de Toledo hace un proyecto cuya planta se mantendrá hasta el siglo XVIII. Es un cuadrado flanqueado en dos de sus lados por dos grandes fachadas (luego intervendrá Herrera) que lo desbordan, y tras las cuales surgen jardines. En el siglo XVIII, lo terminan dos ingenieros militares, que construyen una torre gemela a la anterior, aunque de formas más libres, en su afán de hermanar a las dos dinastías reales. La fachada principal es también obra de Juan Bautista de Toledo. A raíz de un incendio intervienen el italiano Bonavía, ensanchando la parte central de la fachada, creando un pórtico y una gran terraza, y haciendo en la parte trasera una gran escalinata. El estilo de estas intervenciones es herreriano. Sabatini añade en el XVIII dos grandes alas abriendo el palacio a la naturaleza y creando una gran plaza elíptica, de ejes radicales.

A partir de 1750 se reparten parcelas a los que quieren vivir en Aranjuez, siguiendo el trazado exhaustivo de Bonavía, en forma de tridente y retícula al estilo versallesco, convirtiéndose en una gran ciudad cortesana. Las casas de oficios las comenzó Herrera en el XVI. La capilla de San Antonio tiene la particularidad de ser una doble – iglesia con un altar común, según se oficie para cortesanos o religiosos, obra de Bonavía. En el Jardín del Príncipe, Villanueva construirá luego pequeños pabellones al gusto europeo.



1. Juvara y Sacchetti, Real Sitio de la Granja, Segovia, 1721-1724
2. Virgilio Rabaglio, Palacio de Riofrío, Segovia, 1751
3. Bonavía, Sabatini, Real Sitio de Aranjuez, Madrid, 1750-1759



1. 2. Juvara (1735), Sacchetti (1738-64), Palacio Real, Madrid

El Palacio Real de Madrid: El Antiguo Alcázar sucumbió a un incendio en la Nochebuena de 1734. Felipe V decidió que se reconstruyese en este mismo lugar el palacio, simbolizando la continuidad de la Monarquía Española con la Casa de Borbón. Para sustituir el Alcázar se pensó en el arquitecto italiano Filippo Juvara, pero el fallecimiento de éste en 1736 determinó que el proyecto fuera adjudicado a Juan Bautista Sacchetti, discípulo del anterior. Fue necesario modificar los planos del maestro que lo había proyectado en sentido horizontal (y en otro lugar; los Altos de Leganitos), para poder adaptarse al menor espacio disponible; así hubo de ampliar a seis los tres pisos planeados por Juvara, recurriendo a las entreplantas, frecuentes en la arquitectura italiana.

Las obras comenzaron el 6 de abril de 1738 al colocarse la primera piedra. La planta desarrollada por Sacchetti conserva la forma tradicional española de patio central rectangular, casi cuadrado, con fuertes salientes en los ángulos que recuerdan a las torres del antiguo Alcázar, y las fachadas están inspiradas en las que realizó Bernini para el Museo del Louvre en 1665. El alzado consta de dos cuerpos: un zócalo almohadillado y un cuerpo superior de orden jónico con gigantescas pilastras, rematado por cornisa y balaustrada, ante la fachada principal una explanada conforma la plaza de armas similar a la existente delante del Alcázar. Situado sobre un terreno con pronunciadas pendientes sobre el río Manzanares, fue necesario crear un gran sistema de contrafuertes en dos de las fachadas, por ello existen una serie de plataformas escalonadas, que tuvieron que ser construidas por el lado de poniente con un sistema interior de abovedamientos que prácticamente llega hasta el río. Para su construcción se utilizaron ladrillos, piedra berroqueña de Guadarrama, y caliza de Colmenar. En su estructura no se utilizó madera por miedo a un nuevo incendio, encareciéndose y alargándose su construcción. En el reinado de Fernando VI de España la construcción recibió su mayor impulso, finalizándose la obra externa. La terminación de las obras interiores llevaron bastantes más años, no pudiendo ser habitado el palacio por Carlos III de España hasta el año 1764. La construcción duró por lo tanto veintiséis años, pero continuaron las obras complementarias en los reinados sucesivos y hasta la regencia de Doña María Cristina de Habsburgo-Lorena, no se pudo dar por finalizado. Si bien el arquitecto principal del palacio fue Sacchetti, a sus órdenes trabajaron otros arquitectos, destacando entre ellos Ventura Rodríguez y Francesco Sabatini que ante la falta de espacio para las secretarías de Estado, archivos y dependencias varias recibió el encargo de la ampliación del palacio. La idea original era encuadrar la plaza de armas con una serie de construcciones donde alojar las diferentes dependencias y ampliar por el Norte siguiendo la misma estructura del edificio, con una gran edificación. Las obras comenzaron rápidamente pero pronto fueron interrumpidas, sus cimientos quedaron enterrados en la explanada que se formó después y donde posteriormente se construyeron las caballerizas; otro de los arquitectos que intervinieron en la construcción del edificio fue Fray Martín Sarmiento que ideó los motivos ornamentales del exterior del edificio, aunque su proyecto se quedó muy reducido en su expresión final.

Lecturas complementarias:

"El baroco", León, Aurora, Anaya.

"Arquitectura Occidental", Norberg-Schulz, Christian, Ed. Gustavo Gili.

"Esquema de la arquitectura europea", Pevsner, Nikolaus, Ediciones Infinito

"La arquitectura de la Ilustración", Kaufmann, Emil, Ed. Gustavo Gili.

LA ARQUITECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

EL RACIONALISMO DEL SIGLO XVIII

El Iluminismo se da sobre todo en Inglaterra y Francia, con la ruptura total de los sistemas metafísicos. En vez de encerrar la filosofía dentro de unos límites doctrinarios y axiomáticos, ésta debe desarrollarse en libertad y encerrar en su proceso inmanente la forma fundamental de la realidad, la forma de todo ser, tanto natural como espiritual. La filosofía debe ser un medio natural, donde todo lo demás tiene cabida. Todos los conceptos que se reciben del pasado, quedan desplazados y sometidos a un cambio de significado. De formas fijas y completas, a energías activas, y por tanto al pensamiento iluminista "productivo". El pensamiento tiene la misión de "plasmarse" la vida. Pero no sólo tiene que elegir y ordenar, sino "promover" y "realizar" el orden que considera necesario, y demostrar justamente con este acto de "realizarse" su propia verdad y realidad.

El pensamiento iluminista se presenta más pura y claramente no donde se concreta en objetivos y axiomas aislados, sino donde todavía está en transformación, donde duda y busca, donde derriba y construye.

El conjunto de ese constante movimiento oscilante y fluctuante no es una suma de doctrinas aisladas (Voltaire, Montesquieu, Hume o Condillac, d'Alembert o Diderot, Wolff o Lambert). Es la forma y el modo de la disquisición conceptual. En esta forma y modo se pueden comprender las fundamentales fuerzas espirituales que lo dominan, y sentir la palpación de la vida íntima del pensamiento (un sólo golpe mueve miles de hilos, que se entrelazan sin verse).

La enciclopedia

Una enciclopedia es una obra en la que se intentan reunir los conocimientos existentes en una determinada época, tanto científicos como culturales, lingüísticos, etc. Desde la Antigüedad existieron obras de este tipo, sin embargo, fue La Enciclopedia, dirigida por Diderot y D'Alembert entre 1745 y 1772, la que dio origen a la difusión de las enciclopedias tal y como las conocemos hoy en día. Fue una obra monumental que constaba de 28 volúmenes (17 de texto y 11 de láminas), en la que se resume el pensamiento ilustrado. En ella se incluían tanto artículos literarios como dibujos de las nuevas máquinas. El propósito de los enciclopedistas era lograr compendiar el conocimiento humano de forma ordenada y sistemática en una única obra de consulta. En el "Suplemento de la Enciclopedia de Ciencias, de Artes y Oficios", de 1776, la arquitectura se considera "...una producción del genio dirigido por el buen gusto", y su esencia se sitúa en dar a los edificios toda la perfección sensible o estética que su destino comporta. "COMPONER", al fin y al cabo, con los ambientes que la necesidad ha requerido, "...un todo que pueda en todas sus partes satisfacer lo que exige la imaginación y pasar a la vez el examen de la razón". Así pues, el buen gusto como "razonable".

Gusto = racionalidad. Como el cuerpo humano organizado, cada parte bien adaptada a su uso y vinculada a las demás de la mejor forma posible.

ENCYCLOPÉDIE METHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIERES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES,
DE SAVANS ET D'ARTISTES;

*Précedée d'un Vocabulaire universel, servant de Table pour tout
l'Ouvrage, ornée des Portraits de MM. DIDEROT & D'ALEMBERT,
premiers Éditeurs de l'Encyclopédie.*

Quatremère de Quincy

En su *Encyclopédie Méthodique* nos dice sobre el término "Architecture", (Tomo I, 1788) "... el mismo género de obras o trabajos está compuesto de una parte más o menos mecánica que se llama 'oficio', y de una parte dependiente de la facultad del intelecto llamada 'arte'. Admitiendo tal división, de la definición genérica de la 'arquitectura' como el arte de construir excluirémos lo que corresponda a la parte material. Limitándonos a lo que tiene como base no las necesidades físicas sino las combinaciones de los ordenes, de la inteligencia y del placer moral".

¿Qué es lo bello en arquitectura? Lo que se entiende mejor con el intelecto que lo que va dirigido a los sentidos tan sólo (P. ej., la pintura)

"Belleza arquitectónica" = una cualidad que sea principio de otras, un acuerdo de propiedades análogas a los sentidos, al intelecto y al gusto (belleza sensible, intelectual y convencional). Esto implica por tanto que hay una belleza absoluta, reconocida por todos.

Se dirige a los sentidos y se refiere a las dimensiones, el tamaño y la forma, y a otra no menos absoluta que no siempre está, que incluye relaciones de proporción, cualidades de orden y de armonía. La belleza relativa, variable, estará basada en el sentir, y cambiante como las leyes del gusto. Así pues, tres tipos de belleza, la sensible, la intelectual y la convencional.

Historicismo y Anti - Historicismo

La revolución Iluminista se vengará del historicismo barroco en todas sus formas. Mediante la recuperación arqueológica la transposición de los valores se lleva a cabo a través de la resonancia de las formas como portadoras de contenidos laicos y revolucionarios. Pero también mediante la destrucción del concepto clásico de "objeto". Muere el simbolismo tradicional, se desacralizan los contenidos, los nuevos valores civiles asumidos como protagonistas del proyecto, la ruptura con la historia pasada, se vuelve con ansiedad hacia un futuro dominado por la razón, exasperada búsqueda de nuevos códigos lingüísticos, más alusivos que los últimos del barroco, pero dominados por contaminaciones experimentales.

Resurrección heroica de la Antigüedad. La Historia por sí sola es objeto de expresión y exaltación. Las vicisitudes de la Humanidad se convierten en protagonistas y pretenden guiar la forma hacia una nueva constructividad, tanto perceptiva como simbolista, mundana y contingente. Sin embargo, historia y naturaleza, unificadas por el culto a la razón, se escapan hacia una investigación analítica. La "desacralización" de la actividad artística no desemboca en una crítica histórica eficaz, sino que lleva a la escisión de historia y quehacer arquitectónico cotidiano, relegando al mito la cuestión de las bases metodológicas. Existe así la autoridad de una Historia seleccionada a la luz de la razón, pero la arbitrariedad de la selección sigue oculta. Hay dos grupos: Los que tienden a unir proyectación y análisis histórico – arqueológico. (Laugier, Lodoli, Milizia...)

Los que descubren y acentúan el anti-historicismo iluminista, como Gian Batista ranesi. Este último había acogido en su conjunto la dialéctica immanente del Iluminismo al abrir la puerta a la arquitectura moderna, siendo a la vez su más despiadado crítico. En él está el origen del eclecticismo, como en el anti-simbolismo de R. Morris y luego de Durand está el origen de la arquitectura combinatoria y anti-histórica del ochocientos. Ambas corrientes postulan la crisis del historicismo; la 1ª mediante una gran dosis de auto – crítica. La 2ª ignorando el problema. adenas de arriba abajo los diversos huecos en fachadas e interiores.

El "fin" del objeto arquitectónico se liga al eclipse de la historia, como lo testimonian Piranesi y la mecánica paradójica de su arquitectura fantástica, el utopismo de Ledoux, de Boullée, de Lequeu, el realismo de Valadier.

"La crisis semántica de las artes" tiene su origen en los sobresaltos iluministas y en el historicismo relativista del positivismo. El mismo concepto de "arte" inicia su eclipse a causa del eclipse de la Historia. (Hegel, de 1817 a 1825, decreta la "muerte del arte"). Se da un anti - vitrubianismo, la belleza como hecho subjetivo, ligado al gusto de la época y al de cada artista en particular. Ya no hay reglas absolutas.

Simbolismo e Ideología

Según Quatremère de Quincy, "por no considerar la arquitectura más que desde el punto de vista de su utilidad, domina sobre todas las artes". Sin embargo, la incertidumbre conforma la cultura de la Ilustración, muy fragmentada, así que todo tiene la misma importancia.

El término "Ilustración" referido a un clima y postura cultural más que a un ciclo artístico coherente. Las distintas lecturas de este clima se plasmarán en expresiones a menudo enfrentadas. Para Argan, esta época se define por la "crítica" (crítica artística = acción artística = carácter activo fruto de esa crítica).

Esto lleva al acto racional en el que el arte ya no es fruto de la inspiración, natural o sobrenatural, lo que implica una serie de parámetros:

- 1.- Renunciar a alterar la tradición clásico - barroca (pues todo es una acción social)
- 2.- Desmantelamiento de los mitos seculares (relación arte - naturaleza)
- 3.- Secularización de la vida artística

La Revolución es fundamental, implica la fusión del racionalismo con el papel simbólico del arte.

Blondel defendía la unidad metodológica, ocultando la incómoda conciencia de la problemática de una arquitectura hasta ahora basada en Vitrubio. Esto acaba por destruir la ecuación classicista, plasmada en una cultura contradictoria, ya que el fondo del planteamiento era un compromiso entre formalismo y utilitarismo como condición para el logro de una nueva unidad. Se elimina el classicismo como principio universal dotado de cargas simbólicas. La nueva postura de la literatura artística pasa a ejercer una crítica operativa (Blondel, Milicia, Laugier), que influye en la liquidación de los gustos anteriores (convención civil como norma del comportamiento artístico, la "felicidad" pública como nueva meta arquitectónica).

Se niega la Antigüedad como modelo absoluto. La naturaleza es el fruto de la educación social. Para Lodoli, el filósofo legislador, el artista ejecuta.

Para Quatremère de Quincy, la naturaleza se convierte en el mito a imitar por parte de la arquitectura. La suprema inteligencia que reina en el universo es donde reside la verdadera base de la imitación. La ciudad deberá ser = arquitectura + ambiente natural.

Actitud Histórico - Crítica

El comienzo de la superación del mito puede fecharse en el momento en que es reconocido como tal, como valor realizable tan sólo a través de la adhesión incondicional por encima de la Historia y de la Razón. El análisis racionalista se ejerció, aún sin tocar el problema de fondo, de la siguiente forma:

- Alterando los códigos lingüísticos.
- Interpretándolos libremente.

El repertorio tradicional podía:

Cambiar radicalmente de aspecto.

Expresar nuevos contenidos mediante una ampliación sintáctica, al menos con un carácter experimental.

El problema encuentra su máxima expresión en Boullée y Ledoux, que estudian las "impresiones" de los objetos exteriores en el hombre.

La revolución fue consciente de la función "símbolo", que pasa de estar en las formas a depender de la función social del edificio. De "implícito" a "explícito". Hay pues un cambio en los contenidos.

Tensiones - Tendencias

El gran problema no resuelto por la cultura ilustrada es justamente la tensión entre el empeño crítico e ideológico de un Ledoux y el empeño "tecnológico" de Perronet, Rondelet, etc..

Queda como gran resultado el camino para la LAICIZACIÓN del arte para la creación de una nueva praxis artística según la cual se pueda identificar a la sociedad entera como origen directo del trabajo contingente del artista.

Los abstractos formularios compositivos de Durand son tan sólo el resultado de una Revolución aparentemente fallida. Esta época tiene el valor de la liberación del dogma aunque termine con la creación de un "cementerio arqueológico".

El Siglo XVIII

Hacia 1750 se produce un enfrentamiento "de raíz" con el saber barroco, y en especial con el "rococó" imperante (1730-1750) que se limita a copiar al maestro precedente, produciéndose un "mimetismo", un auge de estampas, que se rechaza queriendo volver a los presupuestos de la filosofía, de la razón, de la voluntad de entender. Las nuevas ideas dicen: "... el hombre es bueno en esencia y la sociedad lo manipula". Se quiere volver a un cierto pasado para reivindicar al hombre (Rousseau).

Todo esto influye en la Arquitectura. Se vuelve a valorar la Antigüedad, no usándola, como el Barroco, para justificar su propia arquitectura desde el poder omnímodo y colosal, sino desde la ciudad misma, para disfrute del ciudadano. No había análisis de lo clásico, no estaba valorado el elemento humano. El pasado, para la arquitectura barroca, era tan sólo una decoración.

Frente a esto, hacia 1750 se vuelve a estudiar la Arqueología desde el plano de la realidad, no como algo grandilocuente, sino intentando sacar plantas y alzados de las ruinas antiguas. Hay que volver a algún punto del pasado donde haya un esquema, algo sobre lo que reflexionar. No se busca un manual de formas y estilos como en los tratados renacentistas, sino una comprensión de las piezas desde la realidad, como testimonio de arquitectura, entrando en el objeto, en la disposición de todos sus elementos. Aquí hay pues una ruptura (1740-60), se discute sobre la función de los órdenes. Toda la Antigüedad es igual de interesante, sea ésta egipcia, griega, romana, china, azteca...

Hay tres grandes etapas:

- a) 1750-1775 ————— sentido de la ruina
- b) 1775-1790 ————— nuevas propuestas tipológicas; funcionalidad.
- c) 1790-1814 ————— transformación social desde la arquitectura
- d) A partir de 1814 ———— Napoleón

En el Barroco la idea de Templo era algo sagrado, frente lo pagano. Ahora la arquitectura sagrada va a ser la referida al hombre y sus actividades. Los "Templos" son ahora fábricas, burdeles, bibliotecas, bolsas de comercio. Todas las discusiones giran alrededor del Ser supremo, superior. Se plantean nuevos mercados y se favorece la circulación de las monedas. Hay políticas de repoblación, nuevas redes de transporte. Surgen ciudades – puerta, ciudades – fábrica, ciudades – cárcel, ciudades – arsenal, y para cada una hay un trazado distinto. La función concreta empieza a ser clave.

1789: la Revolución Francesa

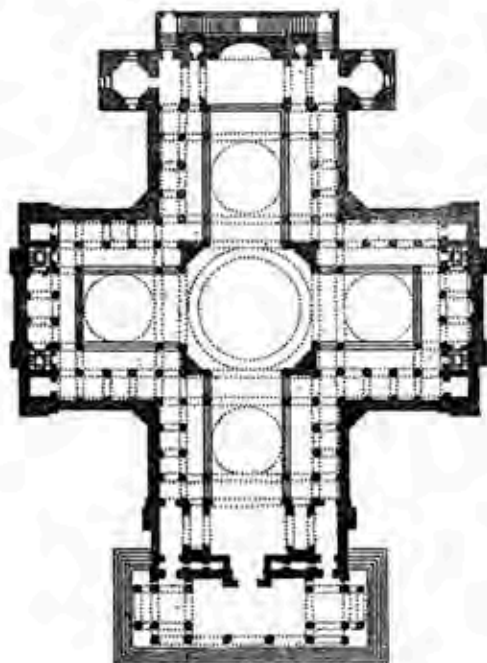
La Revolución burguesa por excelencia, imponen nuevas costumbres en una nueva sociedad. Al asumir esto, la arquitectura se plantea una nueva ciudad, integrando los elementos formales en un espacio urbano superior. Es la arquitectura de la Razón, la arquitectura ilustrada, la que entronca con las teorías del momento. Hay una nueva religiosidad, frente al viejo Neoplatonismo y el poder papal del Barroco. Surge la masonería que busca la igualdad del hombre, la búsqueda de la razón, el tema del conocimiento iniciático. Importa la bóveda celeste (naturaleza), la teoría de Newton, "razonar a partir de una comparación" desarrollando las teorías de Galileo y de Kepler; fundamentalmente el nuevo héroe tiene la capacidad de reflexionar. Se recupera la pirámide como parte de la Historia, voluntad de hacer del hombre el instrumento del Sumo Hacedor. Se dibujan los órdenes partiendo de la naturaleza. La hipótesis básica de todos los teóricos de la arquitectura era que ésta se había originado cuando el hombre primitivo se construyó la primera cabaña, como refugio funcional. De ésta pasó al templo y, perfeccionando continuamente la fórmula de éste, llegó a inventar la versión en madera del dórico, que luego copió en piedra. Luego llegaron los otros órdenes, y esta fue la teoría aceptada por todos. Pero fue LAUGIER quien visualizó esta cabaña, como imagen última de la verdad arquitectónica "el modelo sobre el que se han imaginado todas las suntuosidades de la arquitectura".

Se razona la evolución cueva – choza – cabaña. Los órdenes clásicos no proceden de un ejercicio estético, sino de la naturaleza, siendo la cabaña el punto de partida teórico. Los órdenes llegan a ser elementos decorativos, de superposición. El de la segunda mitad del XVIII es un arte radical, desarrollándose un concepto de la teoría arquitectónica aún por investigar, "Borrón y cuenta nueva", pero siempre basándose en el pasado. Se sabe lo que está mal hecho, no lo que está bien, imparte el cambio de costumbres. Aquí se minó por vez primera la base de la autoridad de los órdenes arquitectónicos, ahora desplazada por la imagen de su propio e hipotético prototipo, funcional y racional. Y no es que Laugier quisiera abolir los órdenes, al contrario, creía posible inventar aún más órdenes; pero deseaba que los arquitectos los utilizaran con el mismo sentido de verdad constructiva. Para él el edificio verdadero estaría únicamente constituido por columnas sustentadoras de vigas, a su vez sustentadoras de una cubierta. Por un lado sabía que los muros no podían ser abolidos, pero estaba estableciendo un modelo, un principio de belleza arquitectónica, que a su entender se manifestaba por la verdad funcional de las columnas.

Su libro "Essai sur l'Architecture" de 1753, tuvo un éxito enorme. Las obras posteriores afirman su doctrina o la niegan, pero no permanecen indiferentes. El edificio que encarna mejor su teoría es el "Panteón de París", obra de Jaques Germain Soufflot, Intentó construir una iglesia en la que las columnas, siempre exentas e independientes, de fustes cilíndricos, no sólo aparecieran bellas sino que soportaran realmente la cubierta, y casi lo consiguió. La cúpula estaba tomada del St. Paul de Wren, aunque aquí se consigue una mayor ligereza.



J. Laugier, Portada de "Essai sur l'architecture", 1753.



El panteón parisino es el primer edificio importante, que puede calificarse "neoclásico" término éste que ha llegado a aplicarse a toda arquitectura que, por un lado, tiende hacia la simplificación racional propugnada por Laugier, y por otro, busca presentar los órdenes con la más extrema fidelidad del anticuario. La razón y la arqueología son los dos elementos complementarios que conforman el Neoclasicismo y lo diferencian del Barroco. Aunque hay que tener cuidado con las "etiquetas".

Las tipologías arquitectónicas del siglo XVIII. Las Academias.

Definición de la voz "tipo", realizada por Antonio Crisóstomo Quatremère de Quincy para la Enciclopedia Metódica (tema Arquitectura, volumen 3, segunda parte) editada en París en 1825: "TIPO viene de la palabra griega *Typos*, la cual expresa en general (y por lo tanto es aplicable a muchos sesgos y variaciones de la misma idea) lo que uno entiende por modelo, matriz, impresión, molde, figura en relieve o en bajo relieve... La utilización de la palabra *type*, en francés, es, a menudo, menos técnica y más metafórica. Esto no quiere decir que no se le aplique a ciertas artes mecánicas como, por ejemplo, en la palabra tipografía. También se la usa como sinónimo de modelo, aunque entre las dos hay una diferencia que es fácil de entender. La palabra 'tipo' presenta menos la imagen de una cosa a copiar o imitar completamente, que la idea de un elemento que debe servir él mismo, como determinante para el modelo. Por lo tanto, uno no debería decir (o al menos sería un error decirlo) que una estatua, o la composición de un cuadro terminado, haya servido como el tipo para la copia que uno ha hecho. Pero cuando un fragmento, un bosquejo, el pensamiento de un maestro, una descripción más o menos vaga, han originado una obra de arte, uno dirá que el 'tipo' le ha sido provisto por tal o cual idea, motivo o intención. El 'modelo', como se le entiende en la ejecución práctica del arte, es un objeto que debería ser repetido tal como es; el 'tipo', al contrario, es un objeto a partir del cual cada uno (cada artista) puede concebir obras de arte que pueden no parecerse entre sí. Todo es preciso y fijo en el modelo; todo es más o menos vago en el 'tipo'. Al mismo tiempo vemos que la imitación de los 'tipos' es algo que el sentimiento y el intelecto pueden reconocer y algo a lo cual se le puede oponer, por prejuicios y por ignorancia. Esto es lo que ha ocurrido, por ejemplo, en Arquitectura. En todos los países, el arte de la construcción corriente nace de una fuente preexistente. Todo tiene que tener un antecedente.

Quatremère plantea la famosa división entre "patrón" y "estándar", distinguir entre la imitación directa de un contingente y el reconocimiento de un esqueleto arquetípicos detrás de las apariencias, y así poder explicar diversos casos concretos, o bien familias y categorías.

¿De dónde viene ese deseo de intervenir en la ciudad con nuevas tipologías? Hasta el XVIII no existe una "especialización espacial" de los edificios. Ahora sí se define. La nueva sociedad conlleva la búsqueda de nuevos espacios para necesidades concretas. Hay un cambio intelectual, la Ilustración, que es el más importante desde la Reforma. Tiene su origen en el Humanismo renacentista, pero con una nueva orientación; la razón va a dominar. En el XVII ya existían movimientos racionalistas. Se solapa todo este movimiento en el futuro con la Revolución Industrial.

1: Soufflot, Panteón de París, 1756

2: Soufflot, Santa Genoveva, París, 1764-1790

Ahora sí se define. La nueva sociedad conlleva la búsqueda de nuevos espacios para necesidades concretas. Hay un cambio intelectual, la Ilustración, que es el más importante desde la Reforma. Tiene su origen en el Humanismo renacentista, pero con una nueva orientación: la razón va a dominar. En el XVII ya existían movimientos racionalistas. Se solapa todo este movimiento en el futuro con la Revolución Industrial.

Triunfan las Academias, organismos oficiales que censuran todo lo que no sea racional en este sentido. Hay una cierta ligazón Academias - Estado. Tienen origen griego (Platón) y son centros destinados a divulgar y estudiar la Antigüedad clásica (Academicismo y clasicismo). La primera Academia fue la Academia Vitruviana (Vignola, 1562). Vasari también forma una nueva Academia de Arte y Diseño. Van fijadas al poder eclesiástico. Las verdaderas Academias se fundan a partir de 1666 en Roma y de 1671 en Francia (Luis XIV), donde existe un afán de simplicidad y de tradición especiales. Se transforman en el siglo XVIII, en base al Estado y al servicio de una comunidad, como equilibrio y auto-comunicación. Se justifican por sí mismas (nuevas formas sociales de vida).

Inspirado en los ejemplos italianos, en París, en 1648, un grupo de pintores persuade a Luis XIV a fundar la Real Academia de Pintura y Escultura. Dirigida por el estadista Jean-Baptiste Colbert (1619 - 1683) y por el pintor y teórico del arte Charles Lebrun (1619 - 1690), la academia francesa confiere a la institución un carácter renovado. Se verifica un estrechamiento de las relaciones entre arte y poder político - la academia es financiada por el rey - y una asociación más nítida entre el organismo y una doctrina particular. Lebrun, director de la academia en 1663, impone su ortodoxia estética sobre la base del clasicismo y basándose en la obra del pintor francés Nicolas Poussin (1594 - 1665). La pasión por la antigüedad - revelada en los temas mitológicos, en los motivos históricos y asociada con la claridad expresiva y con la obediencia a las reglas - define el estilo de Poussin, que se convierte en el eje de la doctrina académica. Con Colbert y Lebrun, los términos bellas-arte y arte académico se incorporan al orden del día. Se presencia la creciente importancia de Francia en el mundo artístico europeo, a pesar del prestigio del que todavía disfrutaban los artistas italianos, a menudo empleados por la realeza francesa. Sin subestimar la importancia de los otros grandes artistas del siglo XVII, como Diego Velázquez (1599 - 1660), Rembrandt (1606 - 1669) y Peter Paul Rubens (1577 - 1640), en 1666 Luis XIV funda la Academia Francesa en Roma, para que los franceses compartan con los italianos el estudio de las obras maestras del pasado.

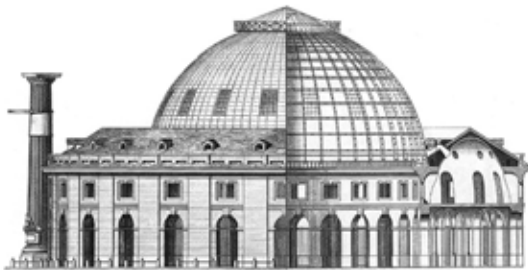
En la segunda mitad del siglo XVIII, las academias se distribuyen por Alemania, España y Inglaterra, conquistando grandes y pequeñas ciudades. El siglo XVIII presencia el período áureo de las academias - filosóficas, científicas y literarias -, en un momento de afirmación y difusión de una cultura laica, enciclopédica y universal, y de revolución política, cuando se hace explícito el rol social del arte y, con él, el apoyo creciente del Estado a las instituciones de enseñanza artística.

Una figura importante en este contexto es Winckelmann: trata de buscar equilibrio entre arte y sociedad del momento, y encuentra en la escultura griega el modelo clásico de equilibrio, también como modelo de sociedad. Se plantea Grecia versus Roma. Se viaja a Pesto, Pompeya, Herculano, y se divulga el estudio arqueológico, siempre con carácter científico. Esto propicia una re-interpretación de las ruinas, en un sentido más romántico que el utilizado en anteriores épocas.

El Academicismo recupera los aspectos más originales de la Antigüedad clásica; la arquitectura clásica siempre fue reconocida, incluso por las masas; se reconoce ahora su HOMOGENEIDAD.



1. Peyre, Academia, 1750
2. De Wailly, Odeón de París, primer proyecto, 1779-82
3. De Wailly, Púlpito de San Suspiro



1. De Wally, *Castillo de Montmusard*
 2. Le Camus, *Halle de Blé*, 1763-1767

Surge a la vez un espíritu muy crítico, debido a la importancia de la Razón (burguesía como clase dominante). Es un rechazo a la libertad lingüística. Los centros son Roma y sobre todo París.

En Arquitectura se dará el Purismo (simplicidad, simetría), y la Academia controlará todas las nuevas iniciativas arquitectónicas. Los estudiantes se pondrán a merced de la nueva funcionalidad burguesa. Se buscan nuevos espacios unitarios que respondan a esta nueva función específica. No existía hasta entonces esa relación función-espacio.

En el XVIII, cambian los intereses (ahora burgueses) frente a los anteriores de la realeza.

Francesco Milizia: Edita los "Principios de la Arquitectura Civil", diferenciando por vez primera entre: Edificios privados y Edificios públicos:

- 1) De Seguridad Pública (cuarteles, prisiones, arsenales...)
- 2) De Utilidad Pública (Universidades, Bibliotecas, colegios, academias...)
- 3) De Derecho Público (Tribunales, Casas de Moneda, Bolsas...)
- 4) De Salud Pública (Hospitales, cementerios...)
- 5) De Magnificencia (Arcos del Triunfo, Obeliscos...)
- 6) De Espectáculos (Teatros...)
- 7) De Sublimidad (Iglesias...)

¿Cuál es el lenguaje formal concreto de todos estos edificios? Surge así el estudio del Prototipo, que llevará al modelo. Propugna la Belleza no separada de la comodidad, ni de la solidez real y aparente. Tanto lo bueno como lo bello parecen adaptarse mal a lo verdadero. Nuevos "templos" en las Escuelas, en las bibliotecas (se sacralizan las nuevas funciones). Los nuevos templos son lugares de glorificación social. A las nuevas Academias francesas se les da un poder desmedido. Se incorpora a todo la naturaleza, siempre dominada por la Razón.

Los arquitectos de la revolución. La Generación de 1730.

En 1750, muchos arquitectos seguían apegados a la idea renacentista de que la arquitectura era independiente de la naturaleza de los materiales. En los escritos de Laugier y Milizia se dice que el atractivo visual es menos importante ya que el "carácter" y la "naturalidad" de los edificios. Estos debían transmitir una ética y estimular unos sentimientos determinados. El espectador debería sentirse afectado por la personalidad de la estructura individual, no por una belleza impersonal y abstracta.

Las proporciones lo eran todo hasta finales del XVIII, pero continuó la eterna finalidad entre forma y función. Va a primar un nuevo concepto individualista de la organización, con los severos elementos de la geometría pura como bandera. La independencia de los elementos podía expresarse mediante una simple reiteración de esos mismos elementos o mediante una dramática antítesis entre ellos. Se produce pues un alejamiento de las configuraciones estables y "venerables", en un esfuerzo por regenerar el "todo" arquitectónico. La revolución de la arquitectura se plantea pues como transición del universo barroco al siglo XIX.

Marie-Joseph Peyre: Discípulo de Blondel. Nuevas aspiraciones compositivas, visibles en su "Proyecto para un Edificio Académico" donde se observan una distribución un tanto caprichosa y un gran afán de individualidad.

Charles De Wailly: También discípulo de Blondel. En su "Teatro Odeón" (París, 1779-82), renuncia desde el principio a los adornos, persigue la innovación a través de nuevos esquemas. En el "Púlpito de San Sulpicio" y en el "Castillo de Montmusard"; busca la libre coexistencia de elementos independientes.

Nicolás Le Camus: En la "Halle au Blé" (París, 1763-67) introduce las formas cilíndricas. En el tratado "Le genie de l'Architecture" (1785) se muestra partidario de la "arquitectura parlante" (ver Ledoux). Le interesa el carácter individual de los elementos simples. La unidad no es una categoría formal sino la uniformidad del carácter. Las formas simples y las masas deben ser expresivas. Su obra puede situarse a medias entre el Barroco, el Racionalismo del XVIII y el Romanticismo.

Jean-François De Neufforgue: Realizó un gran número de dibujos bajo el título de "Recueil élémentaire d'Architecture", con 8 volúmenes y 900 láminas, donde demuestra un gran esfuerzo compositivo. Al contrario que un Valadier, fue metódico en las representaciones, ofreciendo plantas y alzados. Se observa la preocupación por la nueva organización de los elementos de la construcción. Se ocupó fundamentalmente de lo utilitario, y su esquema básico consistía en nueve cuadrados inscritos en un cuadrado total aunque también manejó esquemas triangulares. Esto da lugar a plantas centralizadas, aunque en algunos diseños existe un cierto desequilibrio entre las partes, convirtiendo estos proyectos en excéntricos.

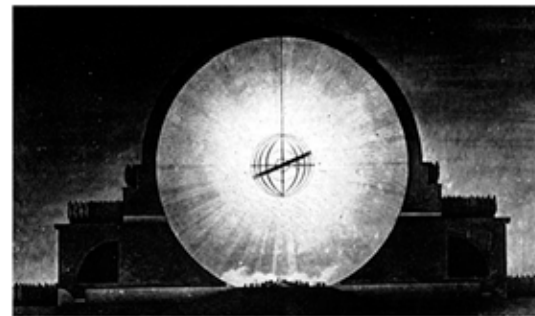
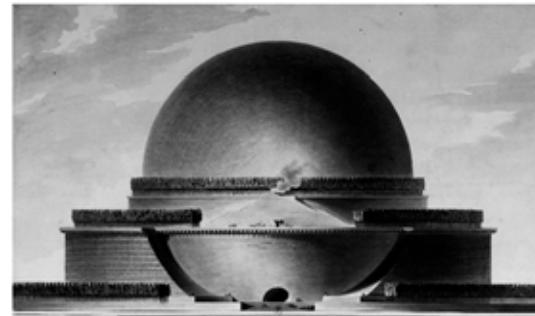
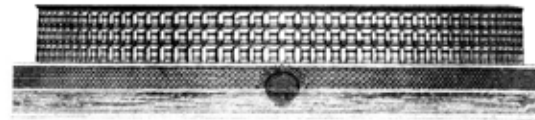
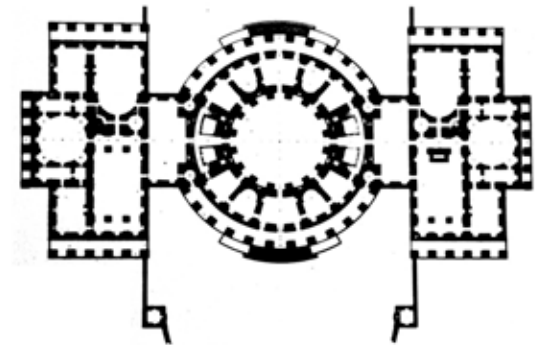
A partir de la Revolución Francesa, todos los tipos de edificios se consideran dignos de la habilidad del arquitecto.

Jean-Charles Delafosse: Intentó devolver su legítimo carácter abstracto a los elementos que el arte anterior (barroco) había "organizado" pasando a las formas geométricas simples.

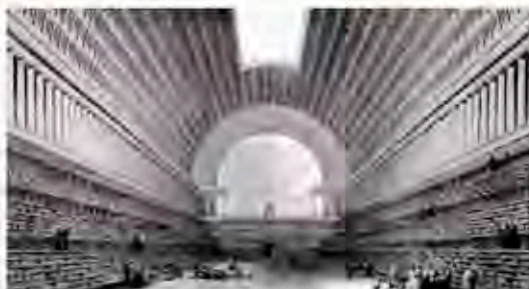
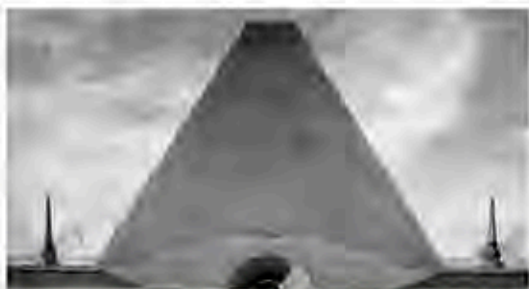
Bernard Poyet: Genera grandiosidad mediante formas elementales y violentos contrastes. En la "Academia de Ciencias" (1785), un hospital cerca del Campo de Marte, desarrolla una rotonda con capacidad para 5.000 pacientes, de un diámetro de 250 metros, con un aspecto exterior de coliseo romano, pero contraponiendo la mole cilíndrica a una sub-estructura maciza de mayor diámetro.

Etienne-Louis Boullée (1728-1799)

Gran dibujante. Escribió, "Architecture, Essai sur l'Art", destaca por su habilidad para conseguir combinaciones nuevas con elementos viejos. No le importaba el refinamiento y creó diseños vigorosos, imponentes y más originales que las estructuras romanas, con su grandilocuente imitación de los patrones griegos. Boullée es análogo a súper-dimensionamiento y originalidad. Sus elementos contrastan fuertemente entre sí, y sin embargo forman un todo. No es funcionalista, plantea la forma como único fin del arquitecto, trabajando por yuxtaposición de elementos. Se preocupa por el conjunto y no por los detalles. "Leer aquello que nunca fue escrito", era para Hofmansthal una forma de entender la Historia, ya que suponía el difícil compromiso de elaborar imágenes. Creía que articular el pasado significaba no conocerlo tal y como fue realmente sino que consistía en atribuir a la Historia la función de desarrollar imágenes que permitieran representar, de manera nueva, lo real. Así, frente a una ciencia positiva que había definido los conceptos, surgía otra forma de entender el pasado más cercana a la idea nietzscheana que comentaba "necesitamos



1. Neufforgue, casa para un prelado, 1760
2. Poyet, Academia de Ciencias (Hospital), 1785
3. 4. Etienne Louis Boullée, proyecto de Cenotafio de Newton, 1784



la historia, pero no como un holgazán malcriado en los jardines del saber". Esta postura representa que la historia es necesaria, y que con ella como soporte se pretende desarrollar un nuevo conocimiento. La lectura del hecho histórico se convierte así en un punto de partida de la nueva concepción al discurrir primero en la valoración filológica y luego para poder crear nuevas imágenes.

Algunos definían tan sólo "recuerdos" de la Antigüedad, centrados en los problemas de la arquitectura de su tiempo; el estudio del mundo antiguo les sirvió para convertirlo en tema de reflexión, de intereses más inmediatos. Utilizaron, pues, la Historia para ratificar sus supuestos, sin preocuparse por comprender el sentido de lo que tenían ante sí. El arquitecto medio se preocupó más en definir el tema central del lenguaje clásico y la composición de los volúmenes, porque así la difusa ambigüedad avalaba su idea de arquitectura, al alejarla de la efímera valoración del momento, consagrándola como solución válida para cualquier crisis.

Otros sin embargo estudiaron la lección de la Antigüedad y aprendieron de ésta que se encontraba en el extremo opuesto de la llamada norma clásica; entendieron que la arquitectura del pasado apenas tenía que ver con los órdenes, ya que gracias a la historia podían generar un nuevo razonamiento. "Todas las cosas que duran largo tiempo se embeben de razón progresivamente, hasta tal punto que se hace increíble que hayan tenido su origen en la sinrazón" (Nietzsche)

Esto se aleja de los orígenes de la arquitectura, chocaron con los que veían en los órdenes y la cabaña el punto de partida y ofrecieron una concepción basada en los cuerpos puros, en los elementos, en las sensaciones, reivindicando imágenes pertenecientes a la historia, pero que nunca habían sido imaginadas. Rompieron con la evolución de la forma clásica y su intención fue la de establecer, desde un nuevo orden, una imagen ligada al pasado pero que reclamaba su presencia en el futuro. Rechazaron funciones establecidas y programas definidos, dependencias tecnológicas y contradicciones históricas, y concibieron un saber ligado al conocimiento universal. Sus intuiciones eran próximas al sentir y expresar. Este era Boullée, alumno de Blondel. Crea dibujos con la intención de definir un cuerpo teórico. Se califica de revolucionario porque rompe con todo lo del momento. Introduce un cambio de escala con un lenguaje compuesto de formas sorprendentes. Se declara contrario a la Academia, al "buen gusto". Cada proyecto intenta trastocar, a través de la arquitectura "la norma". Manteniendo un orden, define opciones donde la razón adopta nuevos visos. La idea de transgresión, de subversión, son utilizadas por la historia como elementos de reflexión. Argumentación sobre el lenguaje arquitectónico como "eje" del razonamiento. Es más importante saber nombrar las cosas que lo que éstas realmente son. Ningún elemento del espacio debe sorprender a la razón, frente a la duda manierista; hay una afirmación rotunda de una nueva arquitectura. Frente a la reducción de esquemas y conceptos (Vignola), todos los elementos son entendibles.

Problemas fundamentales:

I.- Cómo identificar los elementos y destacarlos de la naturaleza.

II.- La definición del lenguaje utilizado, un rechazo a la idea vitruviana de la arquitectura, como arte del construir.

Influencias de:

1. 2. Etienne Louis Boullée, proyecto de Cenotafio

3. Etienne Louis Boullée, proyecto de Biblioteca Nacional, 1785

Condillac:

- Conocimiento a partir de sensaciones.
- Conexión arte / ciencia.
- Creencia como repercusión en el lenguaje, señalando un objeto con diferentes símbolos, uno de los cuales es el perfecto por simple.
- Idea de cuerpos puros, de elementos perfectos.

Newton:

- Aprender a razonar a través de una comparación
- El lenguaje no depende de las normas, sino del proceso de análisis de las ideas.
- Dirá: "no sabemos sino porque sentimos": "la forma de los cuerpos puros es la más perfecta, su cuerpo quedará favorecido por tales efectos de luz que no será posible la degradación más suave, más agradable, más variada".

Frente a cubos o pirámides establecidos como referencia, frutos de una erudición historiográfica del clasicismo, los elementos se esfuerzan por expresar la metáfora del detalle a la forma arquitectónica. Su objetivo es sacar a flote, rescatar del abismo del conocimiento, doctrinas latentes como figuras del mundo de los dioses.

PRODUCTO DE SENSACIONES	LUZ	FORMA PROPORCIÓN	SUPUESTOS DEFINITORIOS
-------------------------	-----	---------------------	------------------------

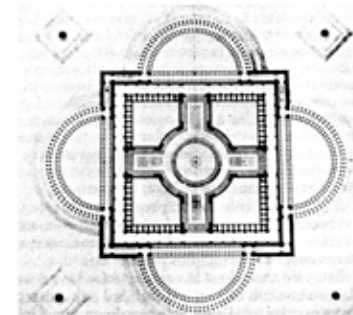
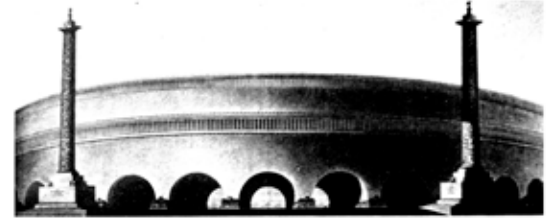
En cuanto a la gran escala, no se define como dependencia de una necesidad, sino que decide sobre lo que considera necesario en cada momento.

Hay un rechazo de la gran ciudad, el escenario de la actividad humana es un gran recinto sagrado. Todos son proyectos sin uso, sin función definida, con el contraste de la voluntad de destacar en la antigua ciudad. Son indiferentes a su colocación. Valen para todo lugar. Se proponen edificios fuera de escala para un nuevo modelo de sociedad.

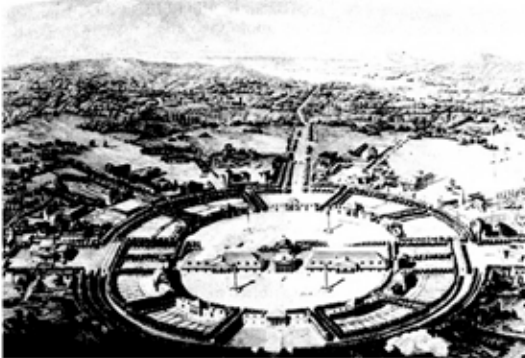
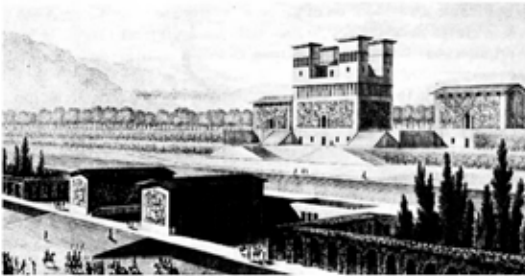
Mientras que Ledoux plantea un razonamiento sobre la Historia y el clasicismo, Boullée se plantea volver a los orígenes. Hay formas de ver la Historia no –lineales, rechazando las discusiones clasicistas y planteando que la Arquitectura es una forma de pensar, el arte de concebir. La Historia tiene que servir para crear imágenes, buscando y asimilando conceptos. Boullée investiga sobre el origen del hombre. Es posible organizar ese nuevo conocimiento, rechazando la cabaña, reflexionando con la naturaleza. Le importan los elementos del repertorio arquitectónico-constructivo y su gramática, la luz es considerada el elemento fundamental. Busca las formas más sencillas, cuerpos puros, siendo la gramática una operación posterior (Durand, su alumno, nos ofrecerá posteriormente un repertorio de formas).

Pero Boullée fué más lejos, sus cuerpos degradan suavemente la luz, que viene de la tierra. El mundo de Newton es importante, razonando a través de una comparación (Cenotafio), cuando fuera es de noche dentro es de día. Boullée no resuelve necesidades específicas, sino define contenedores sin función. Frente a Ledoux, reflexiona sobre lo que no se ha escrito.

Claude- Nicolas Ledoux: El primero en tender un puente entre el barroco tardío y el siglo XX. Su periodo de formación fue muy largo; entre 1770 y 1790 se gestaba la revolución francesa, coincidiendo con la madurez del filósofo Emmanuel Kant. Como éste, también Ledoux estaba convencido de las fuerzas subversivas de las nuevas



1. Etienne Louis Boullée, *proyecto de Catedral*, 1782
2. Etienne Louis Boullée, *Circo-estadio*, 1780
3. Etienne Louis Boullée, *proyecto iglesia metropolitana*, 1781-1782
4. Etienne Louis Boullée, *proyecto de museo*, 1783



1. Etienne Louis Boullée, *proyecto de Ópera*, 1781
2. C. N. Ledoux, *Pabellón de caza*
3. C. N. Ledoux, *La ciudad ideal de Chaux*, 1804

ideas. Bastante incomprendido durante toda su vida, con avanzada edad publica "L'Architecture", obra de 240 páginas donde cuenta y dibuja todo su pensamiento arquitectónico. No era nada metódico, y en el interior del libro se refleja el caos. Lo viejo y lo nuevo estaban enzarzados en su interior y luchaban por predominar. Su pensamiento debería aproximarnos a la solución de tres importantes problemas:

- 1.- Las preguntas sobre el ocaso del barroco clásico.
- 2.- La cuestión sobre la relación entre arquitectura y revolución.
- 3.- El problema de la esencia íntima del período neo-clásico y de la posterior arquitectura del XIX.

Su obra es el legado de la era de Rousseau y el primer texto programático de la arquitectura de nuestro tiempo.

El fin de la unidad Barroca

Qué enseña Blondel a Ledoux? Todo está en su "Cours d'Architecture" (1771), la última codificación de la norma arquitectónica que había tenido validez general desde principios del Renacimiento. "El arquitecto debe sujetarse a las proporciones del cuerpo humano; (dórico= masculino; jónico = femenino). Un edificio debe expresar las distinciones del rango, con la jerarquía barroca como expresión de los conceptos". Así pues, regularidad, simetría, proporción, concordancia y coherencia entre las partes, eran las exigencias compositivas fundamentales.

Factores estéticos

Forma global

Diferenciación social

La última consecuencia de esto será la obra de arte total (Wagner y la ópera, su "Gesamtkunstwerk"), fusión de todas las artes.

Se puede considerar ahora al Renacimiento y al Barroco como épocas homogéneas dado que utilizan las mismas formas singulares, definitorias de principios heterónomos, con idéntica referencia a los modelos antiguos e igual propensión a romper los límites establecidos. Esto era el principio de Blondel y de su cultura "clásica".

Ledoux, a caballo entre dos épocas, la heterónoma y la autónoma post-revolucionaria, empleó frecuentemente las formas antiguas, pero en sus obras se transforma extraordinariamente la forma global clásico / barroca. Se empieza a notar que el concepto de unidad ya no está vivo. Comienza la multiplicidad de partes desligadas. En lo barroco, las líneas de cada parte aluden a las demás partes; para ello no era necesario un contacto inmediato material. Bastaba con recurrir a pasos o canales que aseguraban el enlace. La dirección de movimiento, el ritmo y los motivos singulares daban como resultado la consonancia.

La ciudad ideal ocupa el pensamiento de Ledoux hasta el final. En las "Salinas y ciudad ideal de Chaux" todo debe estar agrupado e torno a un patio central, cuadrado. En el frente, a ambos lados, se situaban las viviendas del director, empleados y obreros, y en la parte trasera los locales de explotación. No existe la movilidad que hay en la planta barroca. Se hace una segunda versión en la que los edificios aparecen desligados y situados uno junto al otro en una planta elíptica. Esto empieza a testimoniar también la desintegración de la unidad barroca, apareciendo el sistema de pabellones, libre asociación de elementos independientes.

El emplazamiento y la edificación tienen un punto de vista práctico. La razón del plano (geometría) impera con exclusividad, cara a una rigurosa construcción, propia

de la época. El "centro" de la ciudad no es considerado bajo aspectos espaciales o plásticos. Ni en el interior ni en el exterior puede encontrarse un solo punto de vista preferente, desde el cual las partes se fundieran tomando una imagen única. La apariencia no vale: tan sólo la esencia. El centro es tan sólo un lugar geométrico al cual se refieren las partes. Los nuevos complejos urbanos se generan mediante una composición de elementos y no mediante un crecimiento orgánico de los mismos.

Ledoux previó el desarrollo futuro de la ciudad, cuando presentaba masas cúbicas, muros desnudos con huecos sin enmarcar, cubiertas planas, y esquemas compositivos totalmente nuevos. No construía por capricho, sino por influencia y como producto de un movimiento general y social muy importante.

La mayor parte de su obra construida presenta los motivos familiares del neoclásico, de los que admiraba su digno reposo. Se esforzó en alcanzar nuevos esquemas compositivos, y siempre fue contrario a la copia literal de la arquitectura. En el proyecto de ciudad industrial, dividida claramente en dos partes, una dedicada al trabajo y otra formada por una serie de pabellones. Un simple vuelo de cornisa o una diferencia de materiales muestran la diferencia entre usos y funciones.

En el mismo elemento central de puerta hay una parte baja que parece salir de la tierra, mucho más orgánica y de formas naturales, y a medida que se asciende, el lenguaje se hace más racional (nuevo Dios, el hombre). Es muy importante el tratamiento de la cantería. En la casa del director se observa la contradicción de una riqueza excesiva, siendo un proyecto puramente funcional. En todo el proyecto aparecen elementos clasicistas adosados a elementos funcionales. Hay una serie de piezas, de símbolos, que nos narran clarísimamente la función que posee el edificio.

El elemento central sobresale para llevar al usuario al interior, a una sala en doble altura, donde el director nos espera como un nuevo "sacerdote" que conoce los secretos de la producción. El pórtico no produce transparencia, es como un tema aparte del templo, más sagrado, frente al resto, más profano.

"Banco de crédito" (1778). Ejemplo perfecto de sistema de pabellones. Ni siquiera puede hablarse de partes, cada una de ellas podría ser un edificio a parte, ninguno depende del otro. Esto es un rasgo esencial del nuevo sistema. En el sistema de pabellones se opera mediante asociación de elementos independientes en un conjunto preestablecido.

"Hotel de Montmorency" (1772). Acusa todavía la unidad barroca, con un basamento que abarca los pisos y culmina en balaustrada. Presenta una gradación en cuanto a rango social y se diluye en sentido ascendente. Negación de los límites, la planta con su estructura diagonal, es típica de la radicalidad moderna de Ledoux.

"Pabellón en Louveciennes" (1771). Parecido al Petit Trianon de Gabriel, de una década anterior. En el interior sobrevive la disposición barroca, el sentido del ritmo lineal, y la alternancia entre rectas y curvas. Le faltaría expandirse y contraerse en el exterior, para ser aún más barroco.

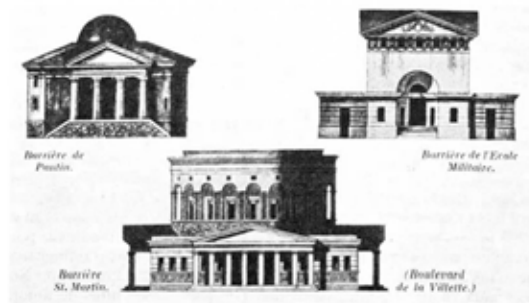
"Casas para empleados y obreros" (1770). Aún hoy existentes en Arc-et-Senans. Acentuación barroca de la parte central. El cuerpo principal de dos plantas no está unido de forma clásica a los laterales, sino que destaca rígidamente como si fuese un bloque independiente.

"Hotel de Madame Thélusson" (1780). Pese a que los volúmenes de disposición barroca tengan un carácter de bloque, la planta presenta un rítmico equilibrio, y en ella justamente se da un equilibrio armónico entre las partes de tipo "artístico", entre partes dominantes y subalternas.



1. C. N. Ledoux, Banco de crédito, 1778

2. C. N. Ledoux, Casa de los obreros, Arc-et-Senans, 1774-1779



"Casa en Parc Bellevue". Manifiesta ya la transformación estructural de los organismos arquitectónicos post – revolucionarios, mostrando un contraste fuerte con la unidad barroca. Escaleras exentas y belvedere parecen ensamblados como un juego de construcciones. Frente al "organismo" barroco, conglomerado de piezas.

Revolución y Neoclasicismo

En Alemania maduraba la poesía del "Sturm und Drang". En Francia había menos romanticismo, más expresividad. Una oscura voluntad de cambio impulsaba todo. En el Hyperion de Hölderlin: "no somos nada. Lo que buscamos lo es todo." Se lucha por las nuevas formas. Es el momento de los arquitectos de la Revolución, la obra de Ledoux es fiel reflejo de su época, de la ascensión de la filosofía y la poesía alemanas, surgiendo en arquitectura un gran anhelo de clarificación.

En este primer Romanticismo, se da un afán de gradación de elevación del objeto, un deseo por lo extraordinario (arquitectos como Bélanger, Leroy, Demonville), pasando más tarde al Romanticismo lúdico del XIX. Con este espíritu realizó Ledoux la pared del fondo del pórtico de entrada de las salinas, una especie de gruta de sillares sin desbastar (actitud parecida la tenía también Lequeu).

"Oficinas de Portazgo en torno a París". Estas "Barrières" debían propagar la fama de la ciudad residencial parisina. Ninguna construcción es igual a la otra.

"Las barrières" de París (1784-89) se distinguen por el tratamiento enérgico de la piedra, la variedad de sus formas y la grandeza de su concepción. Sobre todo en la "Barrière de la Sante", donde las reminiscencias clásicas casi han desaparecido por completo. Compilación de formas geométricas elementales, el cubo casi siempre utilizado como elemento formativo. Interpenetración de las masas e intersección de un volumen en un cuerpo principal, de forma sorprendente (técnica que llegará hasta Gropius).

Ledoux quiere plasmar la voluntad de la época, más que nadie, con medios estrictamente arquitectónicos. Trabaja con bloques elevados unos sobre otros, con una ordenada disposición en bloques. En el barroco se pretendía impresionar por la expresión de los sentimientos desatados, mientras que la arquitectura post – revolucionaria pretendía impresionar por la potencia de las masas, la fuerza de las formas y el tratamiento de los materiales.

Lecturas complementarias:

Fernando Chueca Goitia, "El Neoclasicismo".

Ernst Cassirer, "La filosofía del Iluminismo".

Emil Kaufmann, "La arquitectura de la Ilustración", ed. G.Gili.

Emil Kaufmann, "De Ledoux a Le Corbusier", Ed. G.Gili.

Anthony Wilder, "El espacio de la Ilustración", Alianza Forma.

Etienne Louis Boullée, "Arquitectura, ensayo sobre arte", Ed. G.Gili

Nicolaus Pevsner, "Esquema de la arquitectura europea", Ed. Infinito.

Christian Norbert-Schultz, "Arquitectura occidental", Ed G.Gili.

LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL

Hasta la 2ª mitad del '700 es fácil entender la arquitectura en un cuadro unitario; donde forma y métodos de proyecto son diferentes según tiempo y lugar, pero en una relación fija y clara con la sociedad. Por esta razón se puede estudiar, como lo hemos hecho, de una forma cronológica la historia de la arquitectura, poniendo en primer plano el estudio de los valores formales, que resumen todas las circunstancias y relaciones.

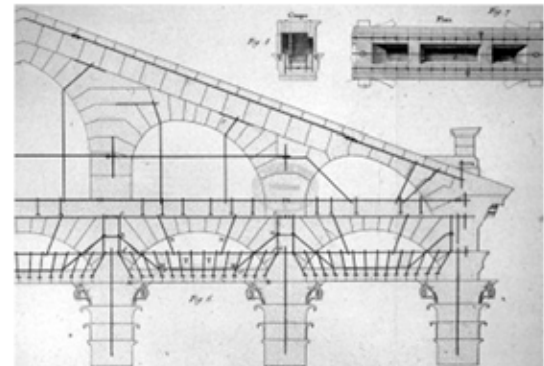
A partir de este momento las relaciones entre arquitectura y sociedad se transforman radicalmente. Hace falta por lo tanto analizar muchos aspectos técnicos, sociales, económicos que a partir de 1750 se transforman rápidamente, aunque su relación con la arquitectura no sea directa a primera vista. Nuevas exigencias materiales y espirituales, nuevas ideas, nuevas herramientas, confluyen hacia una nueva síntesis arquitectónica, diferente de la anterior, y que servirá también para explicar la arquitectura moderna. Si globalmente podemos entender esta época como continuación de la experiencia anterior, también podemos ver como la arquitectura moderna se consigue a través de varias acciones de ruptura, y por lo tanto una experiencia revolucionaria, que interrumpe y transforma la herencia cultural del pasado.

La relación profunda entre arquitectura moderna y contexto industrial

La revolución industrial ha permitido la producción de objetos de uso y de servicios en tal cantidad de permitir que todos los hombres participen de las mismas oportunidades, así como la arquitectura tiene la función de transmitir a todos los hombres algunas oportunidades culturales, antes restringidas a ciertas clases sociales. Las transformaciones de la revolución industrial comienzan en Inglaterra hacia la mitad del 700, y se repiten con diferente retraso en el resto de Europa, siendo las características más destacadas:

- 1.- Aumento de la población debido a la reducción de mortalidad, por las mejoras higiénicas (medicina, alimentación, higiene, infraestructuras públicas, habitaciones, mejor organización de hospitales).
- 2.- Este incremento es acompañado por un aumento de la producción industrial, cuantitativo y cualitativo (estos primeros dos factores se influyen el uno al otro).
- 3.- Mecanización de la producción industrial.

El origen puede situarse en Inglaterra por el aumento del beneficio generado por la agricultura, derivado del vallado de las propiedades, la presencia de grandes capitales disponibles para su inversión, favorecida por la distribución no equitativa de las rentas, los intereses bajos, el aumento de la oferta de mano de obra, de los inventos técnicos directamente derivados del alto nivel de la investigación científica, la presencia de empresarios capaces de aprovechar todos los aspectos anteriores, y por la presencia de una política liberal hacia los grupos que resultarán activos en la industria. La libertad hacia actividades económicas se debe a menores preocupaciones estra



1. Perronet, Puente Neully, París, 1768

2. Soufflot, Armado de la cornisa del Pantheon, París, 1770



1. 2. Pritchard Wilkinson, Iron Bridge sobre el río Severn, 1777

tégicas y fiscales, y por la influencia de las teorías liberales (Adam Smith). Hasta la revolución industrial por construcción se entendía la edificación, la construcción de carreteras, ferrocarril, puentes acueductos, todo lo que no incluye una fuerte necesidad mecánica. Pero la revolución industrial modifica las maneras de construir, a los materiales tradicionales (piedra, madera, ladrillo) que se emplean ahora de forma más racional, se añaden otros: acero, cristal y más tarde el hormigón. Se difunden nuevas máquinas de construcción, el estudio de materiales y el cálculo de resistencia (estudios sobre la estabilidad de la cúpula de San Pedro, de Sainte Geneviève de Soufflot, para reducir al mínimo los elementos estructurales). Las academias ya no son aptas para la enseñanza técnica especializada (es más humanística): en 1747 se funda la Ecole des Ponts et Chaussées: nace el dualismo entre ingenieros y arquitectos. El progreso de la ciencia amplía las competencias de los ingenieros reduciendo las de los arquitectos.

Se genera un incremento significativo de las cantidades: las dimensiones de canales y carreteras, así como la necesidad de un número de viviendas nunca visto para la creciente población, que deriva en ciudades más grandes y con mayores necesidades. La economía industrial no sería posible sin nuevas infraestructuras. Estas infraestructuras son además vistas desde un punto de vista de la economía capitalista, son inversiones que deben devolver un beneficio.

Las nuevas construcciones

Las nuevas carreteras, necesarias para el transporte de las materias primas y de los productos acabados, obligan a la construcción de muchos nuevos puentes, para los cuales la fundición y el acero resultan los materiales más adecuados.

PERRONET renueva en Francia la construcción de puentes en piedra, introduce el arco elíptico rebajado, que sigue utilizándose en la actualidad, la imposta más alta del nivel de agua, la reducción de pilstras, el funcionamiento con cargas centradas. Consigue la ligereza de los puentes: Neully (destruido), 210 m totales en 5 arcos (el mayor de 39m). Se establece la estereotomía (arte del corte de la piedra según una forma preestablecida), necesaria para la construcción de estas infraestructuras (es necesaria también un desarrollo de la geometría descriptiva).

Se introducen nuevos conceptos para la utilización del hierro y el vidrio en la construcción. De primera el hierro tiene un uso accesorio, como en el Pantheon de Soufflot (1770) donde la estabilidad de la cornisa es asegurada por unas barras metálicas, con función de armado. En el teatro francés de Bordeaux Victor Louis (1786) utiliza una estructura cubierta en hierro, pero el escaso desarrollo de la siderurgia no permite el amplio desarrollo de este sistema.

Es en Inglaterra donde se produce el desarrollo fundamental para aumentar la producción de hierro para las nuevas exigencias (sustitución del carbón vegetal por coke a principio de 700 y difuso a mediados de siglo). Wilkinson es la figura fundamental en la aplicación técnica del hierro: ayuda a perfeccionar la máquina de vapor, quizás es suya la idea de un puente de hierro: Pritchard (o John Wilkinson) diseñan el puente sobre el Severn en Coalbrookdale (1777-79), con una luz de 30 metros y compuesto por cinco arcos, fundidos en dos piezas para transporte en las proximidades del emplazamiento final.

En la edificación Nash utiliza una estructura en hierro de fundición en el Pabellón Real en Brighton de estilo neoclásico (1818). Cada vez es más frecuente el uso de vallas, balaustras y elementos decorativos.

En Francia a principio de 1800 hay un nuevo impulso a la producción de hierro, y se pueden construir las primeras obras de cierta envergadura, que se multiplican después de 1824 (el puente del Carrousel de Polonceau, 1833; sustitución de la cubierta en madera de la catedral de Chartres, cubierta del mercado de la Madeleine en 1824 de Vignon).

El vidrio también aumenta su producción en láminas de hasta 2,5x1,7, y en la segunda década de 1800 se utiliza ya experimentando aplicaciones asociado al hierro para cubriciones que permitan el paso de la luz, mientras en ventanas el uso es ya asumido y generalizado. Vignon lo utiliza en el mercado de Madeleine, Percier e Fontaine en la Galerie d'Orleans del Palais Royal: un prototipo de galerías públicas del siglo XIX. Son invernaderos que a veces se transforman en lugares de paseo, como el Jardin de Invierno en los Champs Elysées (1853). Las estaciones de ferrocarril necesitan techos de cristal, las tiendas y sus vitrinas anticipan las fachadas de cristal. Todas estas experiencias se sintetizan en el Palacio de Cristal de Paxton (1851), inaugurando la tipología de galerías de exposición acristaladas.

Las grandes Exposiciones Universales

La importancia del Palacio de Cristal no está en la resolución de importantes problemas estáticos, o en la innovación de la prefabricación y en los detalles técnicos, sino en la nueva relación que se establece entre los medios técnicos y los fines representativos y expresivos del edificio.

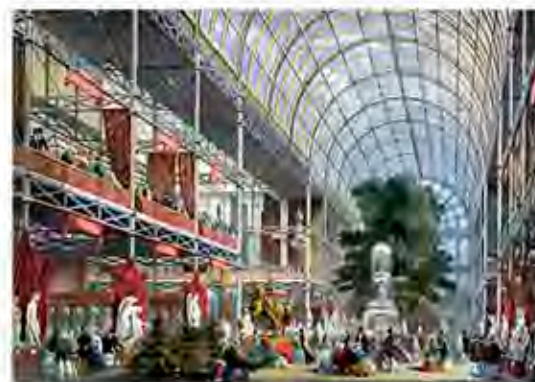
Una nave de 550x21 metros en origen sin transepto (sin centro óptico) realizado para salvar la altura de los árboles, con una repetición de un modelo sencillo y tradicional neoclásico, donde sin embargo las relaciones y las dimensiones cambian sustancialmente el resultado dando impresión de infinito, resuelto de forma diferente según los objetos expuestos.

Se desmonta al final de la Exposición (es una condición del concurso, no respetada por ninguno de los participantes, ganando la primera convocatoria Horeau). Solo más tarde aparece la propuesta de Paxton. El éxito es enorme, para la exposición de New York de 1853 se decide la construcción de un edificio similar, aunque en el centro se ubica una cúpula monumental.

En el 1855 a París la primera Exposición Universal francesa, pero la industria no está preparada para la demanda de hierro y cristal necesario para un edificio análogo al inglés. Se realiza el cerramiento con muros, limitando el hierro para la cubierta: es el Palais de la Industrie, en los Champs Elysées, utilizado en todas las sucesivas exposiciones hasta 1900 cuando se demuele para la construcción del Grand-Palais.

El auge de las exposiciones universales se puede entender por diferentes razones, siendo la más directamente relacionada con este ámbito de estudio en ser un lugar en el cual cada país expone su excelencia en la producción de maquinarias y productos de consumo, directa consecuencia de la evolución de la industria que se experimenta.

La siguiente, París 1867, se celebra en un edificio provisional en forma de óvalo, con siete galerías concéntricas, la exterior para maquinarias (Galerie des Machines con 35 m de luz). Estructuralmente se resuelve prolongando los pilares al exterior y conectándolos con tirantes encima de la cubierta acristalada. La siguiente puede celebrarse solamente en 1878, debido a las guerras del siglo, y se construyen dos edificios en el Campo de Marte, uno efímero con acabados cerámicos de colores, ecléctico.



1.2. John Paxton, Crystal Palace, Londres, 1852

donde el hierro pierde el carácter tradicional y se le quita el carácter utilitario, incompatible con los fines representativos, y un segundo permanente, el Palais du Trocadero de G.J.A. Davioud y J.D. Bourdais: la estructura permanente está asociada al uso del muro, solo para la cubierta se utiliza el hierro, con decoración ecléctica.

A partir de este momento se multiplican las exposiciones, aunque quizás la más importante de todas es la de París de 1889, centenario de la toma de la Bastilla. El palacio de J. Formigé es una obra pesante, con cúpula extremadamente ornamentada, pero la Galerie de Dutert, 115x420 m con arcos de hierro y tres rótulas, ya utilizado en Alemania, permite cubrir sin estructuras intermedias una superficie grande casi como el palacio de Paxton de 38 años antes. Se constyruyen dos puentes móviles para transportar al público por encima de las máquinas a lo largo del pabellón. Adquiere un carácter dinámico debido a la relación entre dimensiones y tamaño de los objetos expuestos, y gracias a la presencia de multitud de espectadores. La Torre Eiffel tiene que entenderse igualmente, aunque por su escala hay que interpretarla de otra forma, dinámica, en relación con la ciudad más que por los caracteres arquitectónicos. Son las obras más grandes construidas en hierro, y por sus dimensiones ponen nuevos problemas arquitectónicos. Con estos edificios parece haberse alcanzado el máximo de sus posibilidades (la exposición de Lión presentará una cúpula de 110 m de diámetro en 1894). En los últimos dos décadas del siglo avanza el uso del hormigón armado, por su economía frente al hierro.

Lecturas complementarias:

Thomas Southcliffe Ashton, "La Revolución Industrial 1760-1830", 2008

A.E.J.Morris, "Historia de la forma urbana: desde sus orígenes hasta la revolución industrial", ed. G. Gill, 2007

José Mº Tomas Llavator, "Exposiciones Universales", ed. Iseebooks, 2009

John Allwood, "The great exhibitions", Ed. Studio Vista, 1977

TEXTOS RECOMENDADOS

ACKERMAN, James S. "Los principios de la arquitectura de Palladio". Texto escogido de Ackerman, James S. "Palladio", Ed. Xarait, 1980.

FOCILLON, Henri. "La vida de las formas: las familias espirituales". Texto escogido de Focillon, Henri, "La vida de las formas", Ed. Xarait, 1983.

HAUSER, Arnold, "Historia social de la literatura y el arte", Ediciones Guadarrama, 1976.
Textos escogidos:

- "El clasicismo del Cinquecento".
- "El concepto de manierismo".

KAUFMANN, Emil. "La didáctica de Durand". Texto escogido de Kaufmann, Emil, "De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982. págs. 80-81.

MAX Vogt, Adolf. "Determinación del umbral entre Clasicismo y Neoclasicismo", Texto escogido de Patetta, Luciano, "Historia de la arquitectura: antología crítica", Ed. H.Blume, 1984.

PATETTA, Luciano. "Los tratados de Arquitectura en el Renacimiento" (textos de la época). Textos escogidos de Patetta, Luciano, "Historia de la arquitectura: antología crítica", Ed. H.Blume, 1984.

PATETTA, Luciano, "Historia de la arquitectura: antología crítica", Ed. H.Blume, 1984.
Textos escogidos de teorías sobre el arte:

- Konrad Fiedler (1841-1895).
- Adolf von Hildebrand (1847-1921).
- Heinrich Wölfflin (1896-1945).

PORTOGHESI, Paolo. "Los grandes temas de la arquitectura barroca", Texto escogido de Patetta, Luciano, "Historia de la arquitectura: antología crítica", Ed. H.Blume, 1984.

RIEGL, Alois. "El espacio del Panteón". Texto escogido de Patetta, Luciano, "Historia de la arquitectura: antología crítica", Ed. H.Blume, 1984.

TAFURI, Manfredo. "El arquitecto loco: Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje". Texto escogido de Tafuri, Manfredo, "La esfera y el laberinto", Ed. Gustavo Gili, 1984.

VERCELLONI, Virgilio. "Los diversos periodos del movimiento neoclásico". Texto escogi-

do de Patetta, Luciano, "Historia de la arquitectura: antología crítica", Ed. H.Blume, 1984.

WITKOWER, Rudolph. "Los fundamentos de la Arquitectura en la edad del Humanismo", Alianza Forma, 1995. Textos escogidos:

- "La proporción armónica en la Arquitectura del Renacimiento".
- "Bramante y la planta central".

WÖLFFLIN, Heinrich. "Introducción: paso del Renacimiento al Barroco". Texto escogido de Wölfflin, Heinrich, "Renacimiento y Barroco", Ed. Comunicación, 1979.

CURSO 2005-2006 | 2012-2013

TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA IV

Javier Boned Purkiss

CAPÍTULO 4.1. EXPRESIONES. ESTRUCTURAS. ORGANISMOS

- 4.1.1. La vanguardia expresionista
- 4.1.2. Neo-expresionismos
- 4.1.3. Brutalismos. Manierismos
- 4.1.4. Neo - plasticismos. Estructuras
- 4.1.5. Células. Mega-estructuras. Utopías
- 4.1.6. Organicismos

CAPÍTULO 4.2. TRANSPARENCIAS. CONSTRUCCIONES, NARRACIONES

- 4.2.1. La mirada cubista
- 4.2.2. Constructivismos
- 4.2.3. Nuevas abstracciones
- 4.2.4. Tramas. Fragmentos
- 4.2.5. De-construcciones. Narraciones
- 4.2.6. Construcciones. Tecnologías

CAPÍTULO 4.3. COMUNICACIÓN. POP. METÁFORAS

- 4.3.1. Arquitectura metafísica. Ciudad análoga
- 4.3.2. Collages. Situacionismos. Pop
- 4.3.3. Signos. Símbolos. Robert Venturi
- 4.3.4. Nuevas Metrópolis: ciudad y deseo
- 4.3.5. Simulacros. Materias. Metáforas
- 4.3.6. Cine y arquitectura

El alumno de arquitectura, cuando llega a la asignatura de "Teoría e historia de la Arquitectura IV", situada en 4º curso, se ha enfrentado, por un lado, a una visión de la genealogía de la modernidad desarrollada en los dos primeros cursos de la carrera, habiendo hecho fundamental hincapié en los aspectos más racionalistas de esa modernidad, y por otro, a una visión de la arquitectura occidental desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX, que ha intentado crear una visión general necesaria y suficiente de la evolución de los diferentes lenguajes "clásicos" de la arquitectura. En quinto curso, el alumno se enfrentará a una nueva asignatura de Teoría e Historia ("Teoría e Historia de la Arquitectura V"), en donde se profundizará sobre determinados aspectos de la contemporaneidad, y a una asignatura optativa sobre Historia de la Arquitectura en Andalucía y en España.

Con el poco tiempo presencial disponible que posee una asignatura de 6 créditos... ¿qué se puede acometer? ¿Qué se puede enseñar? ¿Se puede pretender dotar al alumno de una visión panorámica del complejo siglo XX arquitectónico?

Este, justamente, se convertirá en el principal objetivo pedagógico de la asignatura. Para ello y como siempre, obligación de elegir, de prescindir, de seleccionar, de recortar, aspirando a una síntesis quizás imposible, a una historia de historias, o teoría de teorías, que intenten contar el mayor número de conceptos e ideas, clarificar en gran medida el panorama de la contemporaneidad a través de un vasto y simultáneamente meticuloso recorrido. Ese sería el reto en su aspecto histórico, llegar a la actualidad, o al menos dejar preparada su explicación para el siguiente curso. En cuanto al reto teórico, y paralelamente, llegar a plantear las principales hipótesis, comprender los contextos de pensamiento básicos que han propiciado a lo largo del siglo las distintas tendencias, las diferentes manifestaciones de la arquitectura.

Se trata también de intentar remediar, en parte, algunas de las obligadas carencias de nuestra metodología proyectual e interpretativa. Al menos someter el tema a debate. Evidentemente faltarán muchas cosas, sobrarán otras, habrá errores, ausencias difíciles de comprender, irregularidades de balance, etc. Ahora bien, dentro de este carácter en principio inabarcable, se intentará una cierta plenitud de significado. Aún a sabiendas que nos enfrentamos a un laberinto.

Asumiendo pues esta realidad compleja, la asignatura intentará precisar una serie de actuaciones, bastante diversas, justamente adoptando la situación de referencia cultural, o al menos de cierta ambición interpretativa, de la materia

respecto del complejo siglo veinte arquitectónico.

- a) Describir lo ocurrido, individualizando nombres, exaltando rasgos diferenciales.
- b) Interpretar situaciones. Ejercer una crítica sobre ellas.
- c) Encuadrar estas situaciones dentro del panorama internacional arquitectónico y extra – arquitectónico. Mirando solamente desde la propia disciplina no se puede llegar a comprender nada.
- d) Verificar, en este proceso, unos denominadores comunes, algunas pautas de continuidad.
- e) Sugerir posibilidades alternativas de reconsideración hasta posiciones más contemporáneas, completando la labor interpretativa con otra propositiva.

No se trata de reseñar acontecimientos de todos conocidos, sino de interpretarlos, intentando desvelar sus posibilidades de desarrollo más provocadoras, más necesarias y válidas, en última instancia, para el bagaje intelectual del alumno y su incidencia en el quehacer proyectual.

Porque centrándonos en la segunda mitad del siglo XX... ¿podemos entender lo post-moderno como las posibilidades de un nuevo expresionismo manierista asumiendo el contexto tecnológico y conectado cronológicamente con una cierta voluntad existencial? (no desconectado, por cierto, de algunos desgarrados ademanes modernos). ¿Es posible un recorrido existencialista en clave arquitectónica? ¿Podemos entender este neo-expresionismo como un manierismo moderno?

¿Podemos entender así el collage, el pensamiento serial, el principio de indeterminación, la actitud surrealista como isótopo manierista, como facetas de la modernidad desarrolladas a lo largo del siglo y que desembocan todas ellas en nuestra contemporaneidad? ¿La modernidad ha desaparecido o sigue vigente bajo otras máscaras, bajo otros paradigmas más sutiles?, ¿Cómo se relacionan éstos con el nuevo paradigma de lo sostenible?

Importantes interrogantes para un planteamiento que pretende, en su principio didáctico, llegar a poner sobre la mesa para su comprensión, los principios fundamentales de la contemporaneidad arquitectónica en sus aspectos más culturales, el bagaje imprescindible para que el alumno acometa con solvencia el hecho proyectual.

En definitiva, se tratará de manejar un ábaco suficiente de conceptos generales sobre el arte y la arquitectura desde principios del siglo veinte hasta nuestros días, de manera que el alumno ubique perfectamente la disciplina arquitectónica en relación con la ciencia y el pensamiento contemporáneos. Todo ello enfocado, como fin último, a que se mejore y comprenda de forma racional la arquitectura, dotando de contenido histórico y teórico la capacidad proyectual.

LA ASIGNATURA, BLOQUES Y LINEAS.

El curso se estructura a través de tres grandes bloques, que ayudarán a una ordenación mental, organizativa y previa, del complejo entramado que rige las manifestaciones artísticas y arquitectónicas del siglo XX. No se trata, puesto que no

sería correcto históricamente, de establecer compartimentos ni clasificaciones que sirvan de simplificación, sino de estimular ciertas relaciones, grados de relaciones, aproximarse a la contemporaneidad de la arquitectura desde diversas angulaciones, que en un momento concreto resultarán paralelas, en otro confluyentes, se cruzarán o podrán disfrutar de aspectos comunes, pero servirán para establecer ciertos parentescos, sobre los cuales establecer posteriormente las diferencias, los matices, con una mayor precisión.

La misma propuesta de los bloques, su enunciación inicial, resulta ya una interpretación, actúa como metáfora global de los contenidos, y no termina de estar nunca cerrada, pues se configuran como líneas que van incorporando niveles de interpretación, y los trabajos – seminario irán desvelando y abriendo otras posibles cadenas, líneas interpretativas. Pero el punto de partida sobre el que avanzar queda fijado, con un cierto nivel de aproximación.

A través de esta clasificación primera será la misma Historia de la Arquitectura la que destaque (o complete) los vacíos detectados, teniendo siempre como fin último la arquitectura contemporánea, el estado de la cuestión en los tiempos actuales. Los grados de dispersión pertinentes de esta partición inicial serán justamente los que planteen el debate de la multiplicidad, la inserción y la explicación última de las cosas desde el universo de la cultura de masas, revisado, actualizado, re-interpretado, desde el universo de la contemporaneidad.

Los ejercicios prácticos que han completado este temario han sido variados, y han pretendido fomentar la creatividad y la reflexión sobre diversos aspectos que pudieran mejorar la capacidad proyectual del estudiante. Así, desde realizar un diseño de vivienda a través de un collage de la vanguardia cubista, hasta realizar transformaciones formales y espaciales en arquitecturas del Movimiento Moderno, pasando por la realización de vídeos sobre diversos temas de arquitectura, todos los ejercicios han contribuido a la comprensión del fenómeno arquitectónico, constituyendo un soporte operativo que ha permitido al estudiante comparar y sopesar la actitud teórica enfrentándola directamente a la actividad proyectual.

Javier Boned Purkiss

EXPRESIÓN, ESTRUCTURA, ORGANICISMO

4.1.1. LA VANGUARDIA EXPRESIONISTA

Arquitectura. La cueva y la torre.

"La arquitectura es la única expresión tangible del espacio de que es capaz la mente humana. Capta el espacio, envuelve el espacio, se convierte en espacio..."
(Erich Mendelsohn)

La arquitectura comprende la pintura como suma y grandiosa expresión. El expresionismo no contempla la dialéctica interior – exterior que tanta importancia adquiriría en los años veinte. La arquitectura expresionista tendía en sí misma a configurar la tierra como un "todo".

La Gesamtkunstwerk, "obra de arte total" tenía un doble significado en el contexto del expresionismo. Cuando se utilizaba normalmente significaba la unión de todas las artes en la arquitectura, pero también podía referirse al entorno total que incidía a la vez sobre los sentidos del hombre. La arquitectura expresionista apela al ojo, al tacto, a todos los sentidos. Despierta asociaciones heterogéneas tanto en el tiempo como en el espacio.

Quehacer arquitectónico desdoblado en dos planos: hacer e idear. La consideración de la utopía como realidad, el dominio de la fuerza sobre la materia y el entendimiento del diseño como un proceso abierto y no una imagen fija, por encima de las diferencias formales.

"...Tendencia a la disgregación, hasta llegar a la plena disolución de la realidad como voluntad unitaria de estilo, el uso del lenguaje mismo como objeto de exposición y expresión sobre el fondo de destrucción de la forma tradicional. Disolución de la realidad del edificio que representa su estructura portante, en busca de una realidad distinta, más verdadera y profunda." (M^a Teresa Muñoz, El laberinto expresionista.)

El Bauhaus inicial, el de la trayectoria juvenil de Gropius (Casa Sommerfeld, Monumento a los caídos de Weimar), la redacción del primer manifiesto de esta escuela, el dibujo de la portada de Feininger, corroboran el arranque expresionista del grupo, formado por Itten, Schreyer, Marcks, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Vassily Kandinsky y László Moholy-Nagy.

En 1925, la publicación *Wege zur Form* de Hugo Haring, distingue dos exigencias diferentes en la arquitectura: la voluntad volcada hacia la consecuencia del objetivo y, por otra parte, la búsqueda de la expresión...el gran conflicto que se encuentra en su devenir. (...) La historia del devenir de las cosas es en realidad una historia de las investigaciones hechas para expresar esas cosas.



1. Mies Van der Rohe, Edificio de oficinas en Friedrichstrasse, 1919
2. Hans Poelzig, Gran Teatro de Berlín, 1919

Resonancias

- "El grito", Munch, 1893
- Creación de Die Brücke (El puente) (1905) (Kirchner, Emil Nolde)
- Revista Der Sturm (1910-1932), editada en Berlín por Herwarth Walden.
- Creación de Der Blau Reiter (El Jinete Azul) (1910) (Frank Marz, August Macke, Kandinsky, Paul Klee)
- Hermann Finsterlin (1887-1973)
- La Neue Sachlichkeit ("La nueva objetividad") (1923 - 1933) (Otto Dix, Georg Grosz, Beckmann Ernst Barlach (escultor)
- Viena. Gustav Klimt (1862 - 1918). Amorfismo cósmico. Schopenhauer. Oskar Kokoschka (1886 - 1980). Freudianismo. Egon Schiele (1890 - 1918). Viena. Tensión emotiva. Destrucción moral.

Vassily Kandinsky (1866-1944)

Intensidad emocional enmarcada en el léxico del contenido. El color y la línea asumen por sí solos la expresividad. Búsqueda de lo primitivo, volviendo a encontrar, libres del lastre de la tradición, el origen elemental del arte. Descomposición hasta las más pequeñas partículas, vuelta a las formas básicas, con preferencia a lo arcaico, primitivo y anárquico. Irracionalismo espiritual. Negativismo místico.

Thomas Mann (1875-1955)

- "Los Buddenbrook" (1901)
- "La montaña mágica" (1924).
- "Doktor Faustus" (1943-47). Concomitancia con Schoenberg y Nietzsche.

Arnold Schönberg (1874-1951)

Disonancia, sonido desagradable. Falta de conformidad o proporción que naturalmente deben poseer algunas cosas. Lo disonante, aquello que no es regular o discrepa con lo que debería ser conforme.

Rechazo de la tonalidad, autodenominándolo la "emancipación de la disonancia", liberando a la música de lo jerárquico y autoritario que presupone un antes y un después, demostrando la validez comunicativa de un estado estructural de contradicciones. Crea el espacio sonoro multidimensional.

La pérdida de la conciencia tonal aparece como una liberación del principio de identidad; el aumento del cromatismo (utilizando al máximo la extensión armónica potencial) supone una victoria del principio de alteridad. En el nivel figurativo hay un principio de no-repetición y de variación perpetua.

Esta armonía atonal lo único distinto que postula es emplear libremente los doce sonidos de la escala sin establecer jerarquías ni relaciones privilegiadas entre ellos, convirtiéndose así en muy eficaz para la poética expresionista. Una aportación fundamental consistirá en la llamada melodía de timbres. Si una melodía habitual es una sucesión lineal de intervalos, una melodía de timbres es una sucesión lineal de timbres, con relativa independencia de las notas que los sustentan.



1. Erich Mendelsohn, Almacenes Stocken en Stuttgart, 1919
2. Erich Mendelsohn, Torre Einstein en Potsdam, 1924
3. Erich Mendelsohn, Cine Universum en Berlín, 1926



1. Fritz Hager, *Chiehaus en Hamburgo*, 1923
2. Rudolf Steiner, *Goetheanum II en Dornach*, 1928
3. Hermann Finsterlin, *Espacios*, 1920

Pensamientos.

Expresionismo

El renovado romanticismo de fines del siglo XIX se convirtió en la base principal del expresionismo moderno.

Utilización del lenguaje mismo como objeto de exposición y expresión sobre el fondo de la destrucción de la forma tradicional. El objeto de exposición y expresión será el propio lenguaje, que se hace así no-comunicable. No hay ya descripción, tan sólo expresión.

Deseo de exteriorización de lo inconsciente. Expresión de sentimientos. Angustia. Composición agresiva. Dramatismo.

Cromatismo; desplazamiento del centro armónico. Atonalidad. Dodecafonismo. Máxima renovación. Mínima repetición.

Disolución de las formas. Abstracción expresiva. Descomposición de la caja, nueva semantización.

Por su carácter personalista, el expresionismo carece de límites cronológicos. Aunque se decreta su agotamiento y su muerte, vuelve siempre a surgir inesperadamente (¿años cincuenta y sesenta, contemporaneidad?)

Fenomenología. Edmund Husserl (1859-1938)

Anhelos de autenticidad en la experiencia del mundo a través de la experiencia personal.

Alejamiento de todo contacto contaminador con toda teoría o convención anterior. "Epoché", o reducción fenomenológica, como acto purificador, que pone en contacto directo con la esencia.

Modo de ver que no presupone. Se coloca antes de todo juicio y toda creencia. Pura descripción de lo que se muestra por sí mismo.

Toda intuición primordial es fuente legítima de conocimiento, aunque solamente dentro de los límites en los que se presenta.

Dar cuenta de la tensión sin intentar resolverla. El hecho de describir supone un cambio de perspectiva, se trata de buscar la significación de un fenómeno antes que centrarse en el descubrimiento de las explicaciones causales.

Bibliografía recomendada:

-Bahr, Hermann **"Expresionismo"** Colegio de Aparejadores de Murcia, 1998.

-Fellmann, Ferdinand **"Fenomenología y expresionismo"**
Ed. Alfa, Barcelona 1984 (Albert Verlag, 1982-83)

-Griffiths, Paul, Neighbour, O. & Perle, G.
"La segunda escuela vienesa, (Schoenberg, Webern, Berg)"
Muchnik editores, Barcelona, 1986, (Reino Unido, 1980.)

-Husserl, Edmund **"La idea de la fenomenología"**
Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1982

-Kandinsky, Wassily
"W. Kandinsky, A. Schoenberg; cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario",
Alianza Editorial S.A., Madrid, 1987, (Salzburgo y Viena, 1980)

-Marchán Fiz, Simón **"La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura"**
Siruela, Madrid, 2008

-Muñoz, María Teresa **"El laberinto expresionista"**
Molly Editorial, Madrid, 1991

-Pehnt, Wolfgang **"La arquitectura expresionista"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1975. (Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1975)

-Scheerbarth, Paul **"La arquitectura del cristal"**
Colegio de Aparejadores de Murcia, 1998

Schoenberg, Arnold **"Funciones estructurales de la armonía"** Idea Books, 1999.

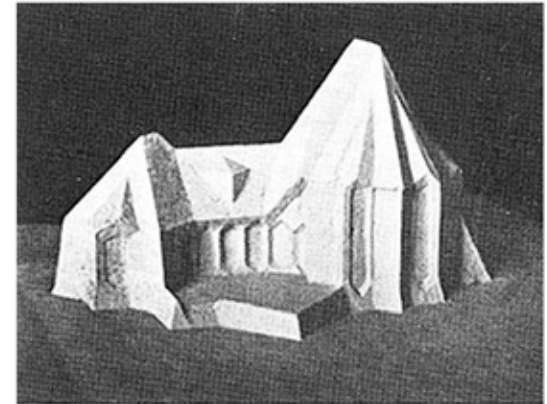
Schorske, Carl E. **"Viena Fin-de siècle "**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Taut, Bruno **"Escritos expresionistas"**
El Croquis Editorial, Madrid, 1997

Wörringer, W. **"Abstracción y Naturaleza"**
Ed. Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México 1953. (Munich, 1908)

Zevi, Bruno **"El lenguaje moderno de la arquitectura"**
Editorial Poseidón. Barcelona, 1976.

Zevi, Bruno **"Historia de la arquitectura moderna"**
Editorial Poseidón. Barcelona, 1980.



1. Bruno Taut, Pabellón en Expo de Colonia, 1914
2. Hans Scharoun, Casa Schminke en Löbau, 1933
3. Wassili Luckhardt, Casa de campo en Berlín, 1920

EXPRESIÓN, ESTRUCTURA, ORGANICISMO

4.1.2. NEO-EXPRESIONISMO

De la "descomposición" de la caja" producto del expresionismo dodecafónico se va a llegar, fundamentalmente a partir de los años cincuenta, a la emancipación de la textura del material como significación compositiva fundamental complementariamente al aumento de una temporalización de las estructuras. (Zevi)

Discurso anti-sintáctico, experimentalista, fragmentario, acumulativo, deliberadamente desordenado, hostil a las sintaxis ordenancistas. Frente al clasicismo, se introduce en el interior de la arquitectura.

Contradicción entre la fuerza de la imagen y la voluntad de concreción constructiva de una idea. Se impone lo geométrico – idealista frente a lo constructivo – realista. Puede entenderse como una suerte de "gótico" con nuevos medios (Utzon, Sidney).

En la Opera de Sidney, precedentes expresionistas claros en los "Estudios para un observatorio", de Mendelsohn (1919), los "Juegos de los estilos", de Finsterlin (1923) el "Monumento al circuito dell Avins" de Luckhardt (1920) y el "Ciclo de la Resistencia", de Scharoun (1939-45). Afinidad sentimental y lingüística.

En general, elocuencia lingüística, eficacia publicitaria, transmisión de mensaje visual de fuerza inusitada, imágenes agresivas, sintéticas.

Edificio como símbolo unívoco, y no como adición de elementos según reglas pre-existentes.

Escenografías majestuosas, cristalización a gran escala, catalizadores para fomentar la fantasía inconsciente.

Interés por la silueta interrumpida, perfiles quebrados, volúmenes articulados en lugar de unificados y una exposición expresiva de los elementos estructurales individuales de estilo más escultural que mecánico.

Desde su producción, el arquitecto Steven Hall explora la Fenomenología como la "diferencia a través de la percepción; a través de las cualidades físicas de la arquitectura".

Aquí es donde el discurso fenomenológico se hace relevante en su trabajo, como percepción de la materia diferenciada e inestable. Existe en él una preocupación por despertar emociones y por transmitir los significados de la arquitectura a través de la experiencia sensual



1. Le Corbusier, *Notre Dame du Haut*, 1955

2. Jørn Utzon, *Ópera de Sidney*, 1957

3. Friedrich Kiesler, *Casa sin fin*, 1950 - 1959

Resonancias

Expresionismo abstracto

El lienzo como lugar de acontecimientos. Acercamiento a la pintura sin imagen pre-determinada, sólo con un material para incidir en otro material. La imagen como resultado de ese encuentro. Neurosis expresiva de la realidad. El arte no como imagen de una experiencia sino como la experiencia misma. Sondeo de las profundidades psicológicas, donde se originan las fuerzas trascendentales. Expresión simple del pensamiento complejo. Grandes formas como impacto de lo inequívoco. Reafirmación del plano pictórico. Las formas planas matan la ilusión y muestran la verdad. Abordar "el espíritu del mito", que es el mismo ara todos los mitos de todos los tiempos.

Jung: subconsciente colectivo. Arquetipos de la conciencia.

Visión primitivista del tótem, como representación de las fuerzas ocultas.

Jackson Pollock (1912-1956)

De 1946 a 1956, "reduce a 0" toda técnica mediante el "dripping".

Desprecio del dibujo, del esquema regular, del programa estructurado, del abstracismo geométrico. Se deshecha lo premeditado, lo previsible, incluso lo seleccionado

Mark Rothko (1903-1970)

Preocupación fundamental: la relación entre obra y espectador; el observador debía verse envuelto por la ambientación para alcanzar toda la inmensidad que ofrece la pintura con sus sugerencias sensitivas. Se trataba de comunicarse sin intervención de las implicaciones sociales con el centro emotivo humano, una comunicación sensitiva directa al inconsciente. El espectador recibirá su meditación como una experiencia mística, como un ritual religioso y no estético. La creación del mito no tiene un carácter religioso en el sentido tradicional de la palabra, sino que supone la estructura adecuada donde recuperar la reflexión y establecer el diálogo espiritual con el ser contemporáneo. La forma sensible de ese drama serán los planos infinitos de color en expansión hasta liberar al espectador en un estado contemplativo.

Eduardo Chillida (1924-2002)

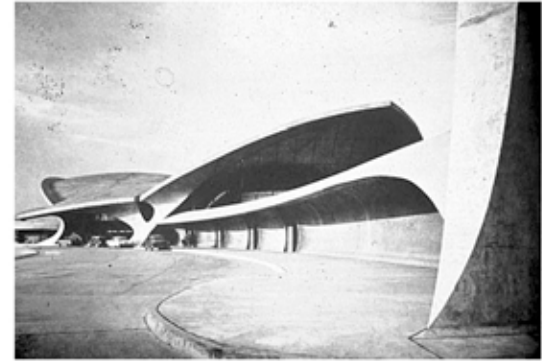
Expresionismo. Universo como cárcel. Espacio cualitativo, cada cosa modela su ámbito y es modelada por él. Lugar definido por valores significativos. Relación con "El arte y el espacio" de Martin Heidegger: Manierismo miguelangelesco, dinámico, extrovertido, basado en la expresión y fuerza plástica concentradas en la materia. Expresionismo como derivación manierista. Forma en movimiento, líneas de tensión, el tiempo disgrega la materia para buscar el espacio en equilibrio.

La grieta, el intersticio, lugar donde el espacio se produce.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)

Atributos globales de la composición. Densidad textural y equilibrio tímbrico.

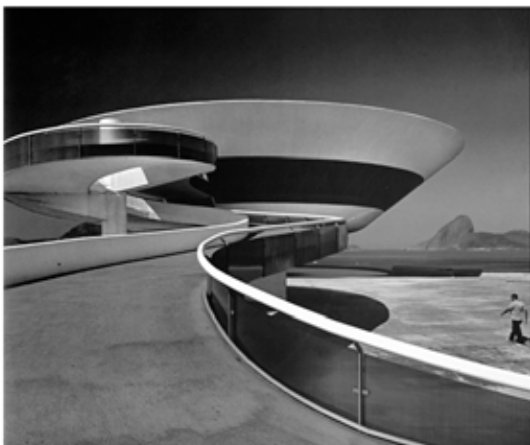
Unidades formales amplias en lugar de elementos individuales. Grandes gestos de síntesis, germinaciones monstruosas y violentas alteraciones del tejido sonoro. Segmentos amplios formados por colecciones de unidades complejas. Esta composición proyecta un espacio temporal multidimensional, dentro del cual los niveles separados actúan siguiendo sus propias velocidades. La textura se convierte en el principal portador del contenido. Densísimos grupos instrumentales que resultan de la estratificación de entidades rítmicas y acústicas inextricables, perceptibles únicamente en su conjunto. Materia fónica orientada a lo informal. Se perderá el miedo al ruido en tanto que lenguaje musical poco estructurado y difuso, en aras de la recuperación del contraste máximamente diferenciado



1. Eero Saarinen, Terminal de la TWA, 1958 - 1961

2. Van Der Broek - Bakema, Auditorio de Delft, 1959

3. Hans Scharoun, Filarmónica de Berlín, 1960 - 1963



Pensamientos.

Neo-expresionismo

"...Primeros síntomas arquitectónicos del nacimiento de la cuarta conciencia del paisaje cósmico, claramente convulsivos. Confusa gama de orientaciones, desbordante simbolismo escultórico y telúrico, corroboraciones a gran escala de todo un vasto caudal de componentes psicológicas y trascendentales, desplazamiento del centro de gravedad imaginativo hacia los misteriosos y sombríos entretejidos de la humanidad. Nuevo romanticismo, comienzo de la indeterminación, entendida como ampliación infinita de posibilidades, negación de todo componente neoclasizante, replanteamiento informalista de todo dato tradicional y posiciones de lacerado expresionismo". (J.D. Fullaondo: "Agonía, Utopía, Renacimiento")

Punto de partida del proceso de diseño, se busca la expresión de la metáfora y una identidad en un cuerpo poco convencional. Se insiste en el valor escultórico de las formas arquitectónicas, enfatizando la envolvente del edificio. Con el objetivo de conseguir una arquitectura totalmente libre, se abandona cualquier forma preconcebida y se recurre a un proceso fenomenológico relacionado con la naturaleza. El objeto arquitectónico cobra vida y así surge el movimiento, el dinamismo, el cambio. Las tensiones provocan en la forma una fragmentación, irrumpen en el interior y emergen nuevamente.

La estructura conceptual es entonces el punto de partida para generar el objeto arquitectónico, pero por otro lado la experiencia es la única manera de transmitirla. La arquitectura entonces, no es reducible a una imagen, sino que los significados se dan a través de la presencia de la obra al ser encarnada. Las tensiones irrumpen en el interior y los diferentes niveles y flujos acentúan el dinamismo espacial. El "movimiento" como actividad que se desarrolla y como actividad de la institución. No se disminuye la complejidad arquitectónica, sino por el contrario, se aumenta el estudio de las variables que persigan el logro de una integración casi perfecta, a través de una expresión que una a todo ser humano, la "emoción". La emoción pasa a ser la generadora de "espacios mentales", siempre flexibles y cada vez más amplios. (Fenomenología)

1. André Bloc, *Escultura habitable*, 1964

2. Claude Parent, *Iglesia Sta. Bernadette de Banlay*, 1966

3. Oscar Niemeyer, *Museo de Arte Contemporáneo en Niterói*, 1991

Bibliografía recomendada:

-Anfam, David **"El expresionismo abstracto"**

Ed. Destino, Barcelona, 2002 (Thams and Hudson Ltd, Londres, 1990)

-Catálogo, **"Claude Parent (L'oeuvre construite. L'oeuvre graphique)"**

Obra publicada con la ocasión de la Exposición presentada en la "Cité de l'architecture & du patrimoine", 20 Enero a 20 de Mayo de 2010)

-Fullaondo, Juan Daniel; Muñoz, M^a Teresa **"Laocoonte crepuscular"**

Kain Editorial, Madrid, 1991.

-Fullaondo, Juan Daniel **"Agonía, utopía, renacimiento"**

Revista "Nueva Forma", n^o28, Madrid, 1968.

-Hauser, Arnold **"Historia social de la literatura y el arte"**

Ed. Guadarrama, Madrid, 1976.

-Holl, Steven **"Pensamiento, material y experiencia"**

(una conversación de Steven Holl con Juhani Pallasmaa)

Revista "El Croquis n^o 108, Madrid 2002.

-Holl, Steven **"Entrelazamientos"**

Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997 (Princeton Architectural Press, 1996)

-Holl, Steven **"Parallax"** Birkhäuser-Publishers of architecture, Basilea, 2000

-Marco, Tomás **"Pensamiento musical y siglo XX"**, Fundación Autor, Madrid 2002,

-Montaner, Josep M^a

"Después del Movimiento Moderno" (Arquitectura 2^a mitad del s. xx")

Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

-Montaner, Josep M^a **"Las formas del siglo xx"** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002,

Pérez-Gómez, Alberto

"La arquitectura de Steven Holl: em busca de una poética de lo concreto"

Revista "El Croquis n^o 93, Madrid 1999

Russell Hitchcock, Henri **"Arquitectura de los siglos XIX y XX"**

Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1993.

Zevi, Bruno **"El lenguaje moderno de la arquitectura"**

Editorial Poseidón, Barcelona, 1976.

Zevi, Bruno **"Historia de la arquitectura moderna"**

Editorial Poseidón, Barcelona, 1980.



1. Zaha Hadid, Estación de bomberos, 1991-1993

2. Steven Holl, Kiasma, Helsinki, 1993-1998

3. Santiago Calatrava, Auditorio Tenerife, 1991-2003

EXPRESIÓN, ESTRUCTURA, ORGANICISMO

4.1.3. BRUTALISMOS. MANIERISMOS



1. Leslie Martin & Robert Matthew, *Royal Festival Hall*, 1951
2. Kallmann, McKinnel & Knowles, *Ayuntamiento de Boston*, 1962
3. Alison & Peter Smithson, *Concurso Hauptstadt de Berlín*, 1958

Se argumenta la valoración de los materiales **"as found"** como los dadaístas ("objet trouvé"). Una filosofía radical que afecta a la primera idea del edificio.

"Nuestra creencia de que el Nuevo Brutalismo es el único desarrollo posible, de momento, del Movimiento Moderno, deriva no sólo de que sabemos que Le Corbusier es uno de sus practicantes [...], sino porque ambos movimientos han utilizado como pauta la arquitectura japonesa, su concepción, sus principios y espíritu subyacentes". (Alison & Peter Smithson, "Declaración de principios del Nuevo Brutalismo", A.D., 1955)

Exposición "Parallel of Life and Art", Londres, 1953.

Formación del "Team X", después del X Congreso de los CIAM, en 1956. ataques al funcionalismo alienante y búsqueda de un nuevo humanismo, capaz de extraer del universo tecnológico toda su potencialidad vital (Smithsons, A. van Eyck, Bakema, Giancarlo de Carlo, Candilis, Josic y Woods).

Edificio como capacidad de conmover al espectador. Es preciso que el edificio sea una entidad visual aprehensible inmediatamente y que la forma captada por el ojo se confirme a través de la experiencia de uso.

"Dentro de la confusión de novedades de los años 50 y 60 se encuentran las distintas semillas a partir de las cuales se desarrollará la arquitectura de finales de siglo XX y del XXI; si esta evolución estilística corresponde al manierismo de las décadas centrales del siglo XVI en Italia... ¿podemos esperar, quizás hacia el año 2000 un movimiento inmanente que sea a la vez una síntesis de estas innovaciones estilísticas y técnicas y una vuelta al menos a alguno de los principios de la "fase alta" anterior, una nueva creación vital con expectativa de vida de más de cien años como fue el barroco en torno a 1600?"

Desde que la arquitectura de Europa Occidental desechó hace dos siglos los últimos vestigios del barroco, es casi imposible volver a encontrarlo en cualquiera de sus manifestaciones posteriores. Sin embargo después de las divergencias que han sido características de la segunda mitad de siglo... ¿comenzaremos a notar, quizás antes de que haya transcurrido otra década, los comienzos de una nueva síntesis?"

(Henry Russell Hitchcock, "Arquitectura de los siglos XIX y XX", 1968)

Resonancias

Jean Dubuffet (1901-1985)

Sugestión frente a composición.

"Más vale el arte bruto que las artes culturales".

El arte nace a partir de los propios materiales con los que trabaja, dando rienda suelta a la imaginación y procurando al mismo tiempo que no sea la razón la que inspire el trabajo.

Música. Concepto de "cluster"

Un clúster o clúster tonal (del inglés cluster: racimo de notas) es realmente un acorde musical compuesto de semitonos cromáticos consecutivos distintos. En los verdaderos clúster, las notas suenan y se mantienen completa y simultáneamente, distinguiéndose de adornos como las acciaccaturas y otras semejantes. En el contexto de la música clásica europea, los clúster tienden a ser oídos como muy disonantes. Hablando de forma general, un clúster consiste en tres o más notas contiguas tocadas al mismo tiempo —por ejemplo, tres o más notas cualesquiera adyacentes del piano pulsadas simultáneamente. Tal "apilado" constituye un clúster.

Krzysztof Penderecki (1933)

Traslado de la atención desde las notas individuales hasta los cluster, bandas homogéneas de notas adyacentes y generalmente cromáticas. Tomadas como punto de partida para el desarrollo compositivo, los cluster eran sometidos a distintos tipos de procesos de desarrollo, como p.ej. a la variación mediante cambios en el registro, en la extensión o en la densidad. Las notas individuales se subordinan a las masas sonoras dentro de las cuales están encerradas, en lugar de ser totalmente imperceptibles. Lamentación por las víctimas de Hiroshima. (1960). Se percibe únicamente una masa indiferenciada de un cierto nivel dinámico y de extensión. El efecto es de ruido, no el de un grupo de notas diferenciadas. El compositor ignoró esencialmente todas las distinciones posibles entre melodía y ruido, y extrajo su música libremente de un amplio espectro de sonidos disponibles.

György Ligeti (1923-2006)

Comenzó a trabajar con los cluster a finales de la década de los cincuenta; la pieza orquestal *Atmosphères* (1961) fue su composición más importante de entre un conjunto de obras en las que exploró estas posibilidades. Mientras Penderecki tendió a tratar los clusters como bloques sólidos de sonidos formados a partir de partes individuales indiferenciadas, Ligeti formó sus clusters con componentes separados que, aunque no eran perceptibles individualmente en su mayor parte, cambiaban constantemente para producir sutiles transformaciones en los modelos internos. Al establecer un amplio número de partes móviles, hizo que estuvieran constantemente cambiando de posiciones, produciendo un sentido de movimiento interno dentro de un complejo de texturas que permanecía estacionario en sí mismo.



1. Paul Rudolph, Casa Milà, 1960

2. Kenzo Tange, Ampliación puerto de Tokio, 1960

3. James Stirling, Facultad de Ingeniería Leicester, 1963



1. Denys Lasdun, *Royal National Theatre*, 1967
2. John Wilson, *British Library*, 1968
3. Clorindo Testa, *Banco Hipotecario*, 1959

Pensamientos.

"Brutalismo" como tendencia identificablemente palladiana; es una respuesta ante el nuevo humanismo y consistió en reafirmar el antiguo humanismo. Los brutalistas respondían al reto de los "detalles populares" haciendo una referencia directa a las raíces antropológicas de la cultura popular y rechazaban el empirismo sueco. (Kenneth Frampton).

"Nuevo Brutalismo": tipología en vez de geometría; memorabilidad de la imagen de la antigua belleza y uso total de la estructura y del material. (Bruno Zevi)

"El Brutalismo trata de hacer frente a una sociedad de producción en masa y de extraer una poesía áspera a partir de las confusas y potentes fuerzas que están en juego. Hasta ahora, el Brutalismo se ha debatido estilísticamente, mientras su esencia es ética." (Alison & Peter Smithson)

"Es esa lógica brutal de Hunstanton la que molesta a los críticos hostiles. Y una de las razones de esa lógica intrusiva es que contribuye a la comprensibilidad y coherencia del edificio como entidad visual, contribuye a su imaginabilidad, a su condición de imagen. "Una imagen", con estas palabras podemos sortear la posible distancia entre el Nuevo Brutalismo como etiqueta descriptiva aplicable a dos o más edificios, y su uso como slogan; entre el término aplicado a la pintura y escultura y su uso para la Arquitectura. La palabra imagen es una de las nociones más útiles para la estética moderna, y debemos intentar explicarla. La noción de imagen deberíamos entenderla como aquello que perturba cuando es mirado, aquello que afecta las emociones". (Reyner Banham, "El Nuevo Brutalismo", 1955)

"Todos los artistas creadores del Manierismo dirigen su afán estilístico a romper la sencilla regularidad y armonía del arte clásico y a sustituir su normalidad supra - personal por rasgos sugestivos y subjetivos. Esto se realiza por doble vía: o 1) por la profundización en la experiencia religiosa y la visión de un nuevo universo vital y espiritual, o (2), por un intelectualismo extremado, consciente de la realidad y deformándola, a veces a través de un refinamiento preciosista que todo lo traduce a lo elegante y sutil. En ambos casos es un "derivativo", una criatura que en último término sigue dependiendo del clasicismo y que por tanto tiene su origen en una experiencia de cultura y no de vida." (Arnold Hauser. "Historia social de la literatura y el arte")

Bibliografía recomendada:

Banham, Reyner **"The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?"**

Architectural Press, Londres y Reinhold, Nueva York, 1966. (Ed. española: El Brutalismo en Arquitectura. ¿Ética o Estética?, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1967)

Banham, Reyner **"The New Brutalism"** en The Architectural Review vol. 118, diciembre 1955, pp. 354-361. Artículo en el que R. Banham define y aclara los aspectos fundamentales en relación con El Nuevo Brutalismo. Incluido en la antología A Critical Writings: Essays by Reyner Banham.

Banham, Reyner **"This is Tomorrow"** en The Architectural Review, septiembre 1956, pp. 186-188. Comentario a la exposición This is Tomorrow. Aborda el tema del Nuevo Brutalismo al tratar los pabellones Patio & Pavilion de Henderson, Paolozzi y A. y P. Smithson y el pabellón de Hamilton, McHale y Voelcker.

De Fusco, Renato **"Storia dell'architettura contemporanea"**

Giul. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1975 ["La Englishness", pp. 416-429]

Frampton, Kenneth **"Modern Architecture: A Critical History"**

Thames and Hudson, Londres, 1980.

(Historia crítica de la arquitectura moderna, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981)

Hauser, Arnold **"Historia Social de la Literatura y el Arte"**

Edic. Guadarrama, Madrid 1976 ("El Concepto De Manierismo" Págs. 7-18)

Landau, Royston. **"New Directions in British Architecture"**

George Braziller, Inc., New York, 1968 (Nuevos caminos de la Arquitectura inglesa, Ed. Blume, Barcelona, 1969).

Montaner, Josep María.

"Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la 2ª mitad del siglo XX."

Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1993. ["La arquitectura del "new brutalism" pp. 73-75 dentro del capítulo V: "Arquitectura británica de posguerra: "new brutalism" y "urban structuring""]

Risselada, Max & van der Heuvel, Dirk (eds.)

"Team X"(1953-81)(In search of a Utopia of the present)

NAI Publishers, Rotterdam, 2005.

Russell Hitchcock, Henri **"Arquitectura de los siglos XIX y XX"**

Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1993.

Smithson, Peter & Alison

"The New Brutalism. Alison and Peter Smithson answer the criticisms on the opposite page" en Architectural Design, abril 1957, p. 113.

(Los Smithson contestan los comentarios de "Opinión". Aquí es donde declaran que el Nuevo Brutalismo es una cuestión de índole ética y no estética).



1. Giancarlo de Carlo, Residencia estudiantil en Urbino, 1962

2. J. L. Serj, Residencia estudiantil en Harvard, 1962

3. Kunio Maekawa, Metropolitan Festival Hall, 1961



Bibliografía recomendada:

-Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco **"Arquitectura contemporánea"**
Ed. Aguilar, S.A. Ediciones, Madrid, 1978.
Tit. Orig. "Architettura contemporanea", Electra editrice, Milán, 1976.

-Tafuri, Manfredo **"La esfera y el laberinto"**,
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984. (Tit. Orig. "La sfera e il labirinto", Giulio Einaudi Editore, Turín, 1980.)

Tafuri, Manfredo **"Arquitectura contemporánea japonesa"**
Ed. Pomare, Barcelona, 1968, Pág.113. (Tit. Original; "L'architettura moderna in Giappone", Arti Grafiche Federigo Capelli, Rocca San Casciano, 1964.)

Tafuri, Manfredo **"Teorías e Historia de la Arquitectura"**
Celeste Ediciones, Madrid, 1997 (Tit. Orig. "Teoria e Storia dell'architettura", Gius Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1968)

Vidotto, Marco **"A + P Smithson – Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990"**
Sagep Editrice, Génova, 1991. (Alison + Peter Smithson, Ed. G.Gili, Barcelona, 1997.)

Zevi, Bruno **"El lenguaje moderno de la arquitectura"**
Editorial Poseidón. Barcelona, 1976.

Zevi, Bruno **"Historia de la arquitectura moderna"**
Editorial Poseidón. Barcelona, 1980.

1. Le Corbusier, *La tourette*, 1957

2. Paul Rudolph, *Escuela de arquitectura de Yale*, 1958

EXPRESIÓN, ESTRUCTURA, ORGANICISMO

4.1.4. NEOPLASTICISMOS. ESTRUCTURAS

Los puntos de la arquitectura neoplástica

1. **La forma.**- Para crear un desarrollo sano de la arquitectura hay que eliminar la ilusión y la concepción de una "forma" a priori. En lugar de emplear elementos provenientes de estilos antiguos es necesario plantearse de nuevo el problema de la arquitectura.

2. **Los elementos.**- La nueva arquitectura es elemental, es decir, se desarrolla partiendo de los elementos de la construcción en el sentido más amplio: función, masa, luz, materiales, planta, tiempo, espacio, color, etc. Estos elementos son al mismo tiempo elementos creativos.

3. **La economía.**- La nueva arquitectura es económica, es decir, utiliza los medios elementales más esenciales, sin derroche de medios o materiales.

4. **La función.**- La nueva arquitectura es funcional, es decir, se funda en la síntesis de las exigencias prácticas. La arquitectura las determina en un plano claro y legible.

5. **Lo informe.**- La nueva arquitectura es informe, pero, sin embargo, está bien determinada. Frente a todos los estilos del pasado, el nuevo método arquitectónico no conoce los tipos fundamentales. La división y subdivisión de los espacios interiores y exteriores se determina de forma rígida por medio de planos rectangulares, esto es, por medio de planos que no tienen forma individual. Gracias a esta determinación de los planos, dichos planos se pueden extender hasta el infinito, por todos los lados y sin cesar. Lo que así resulta es un sistema coordinado, cuyos puntos diferentes se corresponden con una misma cantidad de puntos del espacio universal. Existe una relación entre los diferentes planos y el espacio exterior.

6. **Lo monumental.**- La nueva arquitectura realiza lo "monumental", con independencia de lo "grande" y lo "pequeño".

7. **El vano.**- La nueva arquitectura no conoce ninguna parte pasiva; ha vencido al vano. La ventana tiene una importancia activa en relación con la posición de la superficie plana, ciega de los muros. Un vano o un vacío no están ahí casualmente, pues todo está determinado de una manera rígida por su contraste. Examinense las diferentes contra- construcciones en las que los elementos arquitectónicos, línea, plano, espacio, volumen, etc. son estudiados con sus valores respectivos y sus relaciones en un espacio de tres dimensiones.

8. **La planta.**- La nueva arquitectura ha horadado la pared, suprimiendo así la dualidad interior - exterior. Las paredes se han convertido en simples puntos de apoyo. De ello resulta una planta nueva, una planta abierta totalmente diferente a la planta clásica, pues los espacios exteriores e interiores se penetran.

9. **La subdivisión.**- La nueva arquitectura es abierta. El conjunto consiste en un espacio general, subdividido en diferentes espacios en razón del confort de la vivienda. Dicha subdivisión se realiza mediante planos de separación (interior) y mediante planos de cerramiento (exterior). En un estadio más avanzado del desarrollo de la arquitectura moderna desaparecerá la planta.



1. Casa Schroeder (1923) Gerrit Rietveld

2. Ayuntamiento de Hilversum (1924) Willem Marinus Dudok

3. Pabellon de Barcelona (1929) Mies Van der Rohe



1. Johannes Dülker, *Escuelas al aire libre*, 1929

2. Louis Kahn, *Laboratorios Richards Philadelphia*, 1957

3. J.A. Corralés y R.V. Makiuzin, *Pabellón de España en Bruselas*, 1958

10. Tiempo y espacio.- La nueva arquitectura no cuenta sólo con el espacio sino también con el tiempo como valor de la arquitectura. La unificación de espacio y tiempo da un aspecto más completo a la visión arquitectónica.

11. El aspecto plástico.- Se obtiene mediante la cuarta dimensión espacio - temporal.

12. La estética.- La nueva arquitectura es anti-cúbica, es decir, en ella los diferentes espacios no se comprimen en un cubo cerrado. Al contrario, las diferentes células espaciales (incluidos los volúmenes de los balcones) se desarrollan excéntricamente, del centro del cubo a la periferia, por lo que las dimensiones de altura, anchura, profundidad, tiempo reciben una nueva expresión plástica.

13. Simetría y repetición.- La nueva arquitectura ha suprimido la repetición y ha destruido la igualdad de las dos mitades, la simetría. En lugar de la simetría la nueva arquitectura propone: la relación equilibrada entre partes no iguales, es decir entre partes que difieren (en posición, medida, proporción, etc.) por su carácter funcional. La correspondencia de estas partes entre sí tiende al equilibrio de las partes diferentes y no a la igualdad.

14. Afrontalismo.- Frente al frontalismo, nacido de una concepción estática de la vida, la nueva arquitectura logrará una gran riqueza por medio del desarrollo plástico poliédrico en el espacio-tiempo.

15. El color.- La nueva arquitectura toma el color orgánicamente, en sí misma. El color es uno de los medios elementales para hacer visible la armonía de las relaciones arquitectónicas. Sin color las relaciones entre proporciones no obtienen el carácter de una realidad viva; gracias al color la arquitectura se ha convertido en el punto final de todas las investigaciones plásticas, tanto en el espacio como en el tiempo. En una arquitectura neutra, acromática, el equilibrio de las relaciones entre los elementos arquitectónicos es invisible. En el momento en que nació la arquitectura moderna, el pintor - constructor ha encontrado su verdadero campo de acción creadora. Organiza estéticamente el color en el espacio - tiempo, haciendo plásticamente visible una nueva dimensión.

16. La decoración.- La nueva arquitectura es anti - decorativa. En ella el color no tiene un valor ornamental, sino que es un medio elemental de la expresión arquitectónica.

17. La arquitectura como síntesis de la construcción plástica.- En la nueva concepción arquitectónica la estructura del edificio es algo subordinado. Solamente por la colaboración de todas las artes plásticas la arquitectura alcanza su plena expresión.

Estructuralismo.

El estructuralismo en arquitectura no es un movimiento, ni siquiera una corriente, es más una metodología y una forma de operar proyectando. Consiste en incorporar elementos permanentes con un ciclo de vida de largo plazo que convive con otros que posibilitan el cambio, la renovación y la reutilización sin necesidad de ocultar los vínculos que se establecen entre ellos. En arquitectura la sincronía se correspondería con el elemento permanente (estructura) y la diacronía con el elemento variable en el tiempo y con posibilidad de cambio. El edificio se entiende no como un objeto acabado, sino que queda abierto a la evolución.

El todo como un sistema, una estructura formada por partes, que a su vez se conforman por sub-partes. Desarrollo del edificio como sistema abierto que se extiende hasta el infinito. Desarrollo de recorridos múltiples entre las partes. Elementos geométricos. Investigación y desarrollo de las sub-partes. La modificación de la parte o la subparte transformarán el todo. Fenomenología: cada elemento es singular. Diseño de lo articulado y la articulación

Resonancias

Theo van Doesburg (1883-1931)

En 1924, Theo Van Doesburg publica en "De Stijl", revista del mismo nombre que el grupo formado por él, sus famosos "Diecisiete puntos de la arquitectura neoplástica", quedando con ello definidos y codificados unos atributos de la arquitectura moderna desde un punto de vista eminentemente plástico. Más tarde, ya en los años setenta, Bruno Zevi realizará una operación análoga al definir a través de su "Código anti-clásico" los atributos universales del lenguaje moderno de la arquitectura, frente a los del lenguaje clásico. "El arte es una actividad espiritual del hombre con la intención de librarle del caos de la vida, de la tragedia. El arte es libre en la aplicación de sus medios, y emana de sus propias leyes y solamente de éstas" (De Stijl, 1923)

Georges Vantongerloo (1886-1965)

Pertenece desde el principio al grupo "De Stijl", y hacia 1936 comienza a estudiar el problema del espacio sobre la base de las funciones matemáticas. Visión derivada de Schoenmackers, sobre todo de sus obras "Las nuevas matemáticas" y "Principios de Matemática Plástica". Van Tongerloo continua la senda de la tempranísima orientación teosófica de Mondrian, proponiéndose la unión entre el espíritu y la materia. En su texto "El arte y su porvenir" (1924), la filosofía habla de un punto, una línea, un volumen, un plano, luces y colores en su intento de explicar el universo. Filosofía, ciencia y arte a través de la evolución tienden a la unidad y a la armonía, que son alcanzables mediante una precisa estructuración de las relaciones.

Piet Mondrian (1872-1944)

El arte para Mondrian es la visible materialización de la lógica. En efecto: al dedicarse a la abstracción geométrica, busca encontrar la estructura básica del universo, la supuesta "retícula cósmica" que él intenta representar con el no-color blanco (color que posee todos los colores) atravesado por una trama de líneas de no-color negro (ausencia de colores) y, en tal trama, planos geométricos (frecuentemente rectangulares) de los ya mencionados colores primarios, considerados por Mondrian como los colores elementales del universo. De este modo, repudiando las características sensoriales de la textura y la superficie, eliminando las curvas, y en general todo lo formal expresó que el arte no debe ser figurativo, no debe implicarse en la reproducción de objetos aparentemente reales, sino que el arte debe ser una especie de indagación de lo absoluto subyacente tras toda la realidad fenoménica.

Busca, en suma, un "arte puro", despojado de lo particular, y dice que «El propósito no es crear otras formas y colores particulares con todas sus limitaciones, sino trabajar tendiendo a abolirlos en interés de una unidad más grande.»

Pierre Boulez (1925)

Expresionismo. Universo como cárcel. Espacio cualitativo, cada cosa modela su ámbito y es modelada por él. Lugar definido por valores significativos. Relación con "El arte y el espacio" de Martin Heidegger: Manierismo miguelangelesco, dinámico, extrovertido, basado en la expresión y fuerza plástica concentradas en la materia. Expresionismo como derivación manierista. Forma en movimiento, líneas de tensión, el tiempo disgrega la materia para buscar el espacio en equilibrio. La grieta, el intersticio, lugar donde el espacio se produce.



1. Aldo Van Eyck, *Orfanato de Amsterdam*, 1965

2. Arne Jacobsen, *St Catherine Colege en Oxford*, 1965

3. Arne Jacobsen, *Colegio en Montessori en Delft*, 1966



La impresión de casualidad es justamente producida por exceso de estructuración previa, y de su mezcla con los aspectos arbitrarios. Efecto de estalismo global. Se abre el camino hacia una música en la que los detalles individuales son insignificantes en comparación con el efecto global de la obra. El ritmo es muy aditivo y la dimensión temporal nace de un cúmulo de unidades individuales. Boulez va buscando diferentes desarrollos modificables, metamorfosis, y distribuye los ciclos de tal forma que puedan ser inter- penetrados (la última pieza es una homotecia, un microcosmos de la pieza entera). El espacio se vuelve multidimensional, se rompe totalmente la continuidad musical. En cuanto a la velocidad, las acciones son tan complicadas y tan unidas que anulan toda referencia a una pulsación. Su utilización, alrededor de los tempi generales, engendra una extraña fluidez.

Claude Levi-Strauss (1908-2009)

Sus teorías se exponen sobre todo en su obra *Antropología estructural* (1958), donde se preconiza la aplicación del método estructural de las ciencias humanas. Afirma que las diferentes culturas de los seres humanos, sus conductas, esquemas lingüísticos y mitos revelan la existencia de patrones comunes a toda la vida humana. La cultura, o cualquiera de sus manifestaciones, es una estructura, a su vez constituida por otras, que puede concebirse como una unidad formada por componentes vinculados entre sí, a modo de un entramado de nudos, de relaciones, que hay que des-atar.

Obras fundamentales:

Tristes tropiques (*Tristes trópicos*), 1955.

Anthropologie structurale (*Antropología estructural*), 1958.

La pensée sauvage (*El pensamiento salvaje*), 1962.

Les mythologiques 1: Le cru et le cuit (*Lo crudo y lo cocido*), 1964.

Race et culture (*Raza y cultura*), 1983.

Regarder, écouter, lire (*Mirar, escuchar, leer*), 1993.



1. Van der Broek & Bakema, Ayuntamiento de Terneuzen, 1970

2. Kevin Roche, Torre de los caballeros en New Haven, 1969

Pensamientos.

Serialismo

El serialismo es una filosofía de vida. ¿Tiene que ver el serialismo con la arquitectura? No es una casualidad que la consistente teoría del pensamiento serial haya emergido del campo de la música y desde allí se haya expandido a las más ancestrales disciplinas, ya que dada su naturaleza abstracta, la música posee el más refinado sistema de organización teórica de todas las artes.

La teoría serial en música ha abierto un nuevo capítulo tanto en la historia de las artes como en el de las ciencias modernas, siendo capaz de integrarlas en un único concepto creativo.

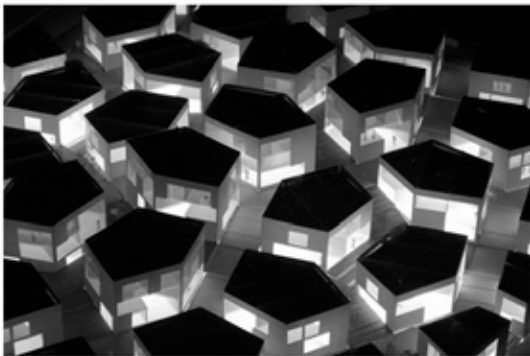
El pensamiento serial es la manera de crear formas artificiales basadas en unas especiales relaciones de individualidad y similitud, de repetición y complementariedad, tendiendo hacia una permanente innovación tanto en la teoría como en la práctica. La serie, el concepto de serie, deviene siempre una relación entre un número determinado de objetos artísticos unidos por un concepto general, pero hecho individual por mecanismos teóricos específicos.

Teoría de la información

Conocemos que en el acto de transmisión de mensajes, para vencer la dispersión originada por el rumor, se trata de introducir en la secuencia comunicativa un elemento de redundancia, una serie de confirmaciones del significado, que no añaden nada a la información originaria, pero introducen conceptos de orden, de previsibilidad. Desde un punto de vista matemático-estadístico la <<información>> se contempla fundamentalmente como una posibilidad de significados. Es la medida de la libertad de opción en la selección de un mensaje. Por consiguiente la comunicación más cargada de información es la que menos sigue las leyes de la redundancia. La medida informativa no es ya el orden sino la ambigüedad; cuanto más organizada está una situación de acuerdo con las costumbres, cuanto más previsible resulta, es más probable que no aporte ni diga nada nuevo. El concepto de información adquiere así el carácter estadístico de un conjunto de mensajes



1. Herman Hertzberger, Oficinas Central Beheer Apeldoorn, 1970
2. Piet Blom, Casas cubo en Roffterdam, 1970
3. Gerrit Rietveld, Museo Van Gogh en Amsterdam, 1973



1. MVRDV, *Silodam* en Amsterdam, 1995
2. Tuñón & Mansilla, *MUSAC* de León, 2001
3. BIG, *Holbaek Kasbah* en Dinamarca, 2006

Bibliografía recomendada:

- Bandur, Markus **"Aesthetics of total serialism"**
Contemporary Research from Music to Architecture. Birkhäuser, Basel, 2001
- Boulez, Pierre **"Hacia una estética musical"** Monte Ávila editores, Caracas, 1990.
- Catálogo **"Gerrit Th. Rietveld, 1888-1964"**
Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1996
- Deleuze, Gilles **"Proust y los signos"** Editorial anagrama, Barcelona, 1972.
- Deleuze, Gilles **"Diferencia y repetición"** Ed. Júcar, Madrid, 1988.
- Deleuze, Gilles **"El pliegue (Leibniz y el Barroco)"** Paidós estudio, Barcelona, 1989
- Dorfles, Gillo **"El devenir de las artes"**,
Editorial Breviarios, Fondos de Cultura Económica, México, 1963,
- Eco, Umberto **"La estructura ausente"** Editorial Lumen, Barcelona, 1989
- Eco, Umberto **"Los límites de la interpretación"** Ed. Lumen, Barcelona, 1992
- Fubini, Enrico **"Música y lenguaje en la estética contemporánea"**
Alianza Música, Madrid, 1994.
- Ginex, Gaetano **"Aldo van Eyck, L' enigma della forma"** Testo & Immagine, Roma
- Lévi-Strauss, Claude **"Mirar, escuchar, leer"** Ediciones Siruela, Madrid, 1994.
- Ligtelijn, Vincent **"Aldo van Eyck. Werken"** Ed. Thoth, Bussum, Netherlands, 1999
- Marco, Tomás **"Pensamiento musical y siglo XX"**, Fundación Autor, Madrid 2002
- Peirce, Charles S. **"El hombre, un signo."** Editorial crítica, Barcelona, 1988.
- Strauven, Francis **"Aldo van Eyck's Orphanage"** NAI Publishers, Amsterdam, 1996
- Zevi, Bruno **"El lenguaje moderno de la arquitectura"**
Editorial Poseidón. Barcelona, 1976
- Zevi, Bruno **"Historia de la arquitectura moderna"**
Editorial Poseidón. Barcelona, 1980.

EXPRESIÓN, ESTRUCTURA, ORGANICISMO

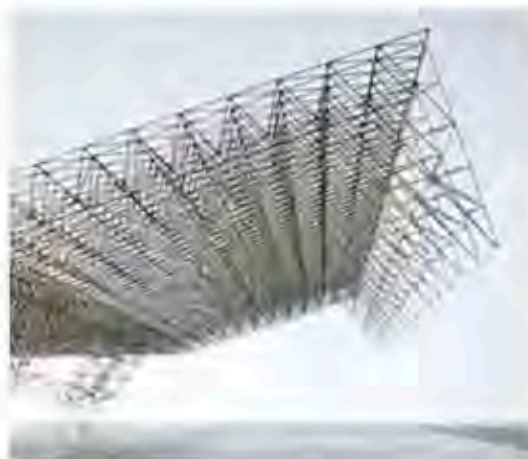
4.1.5. CÉLULAS, MEGAESTRUCTURAS, UTOPIÁS

Arquitectura.

"Es necesario que el arquitecto tire todo al aire y se olvide que es arquitecto. Vuelva a un nuevo fundamento, que no es el arcaísmo de los egipcios o el primitivismo de los campesinos sino el arquitectónico que las condiciones de vida creadas por la ciencia imponen como pura necesidad. Es esta la guía infalible del instinto hacia la expresión estética". (Antonio San'j Ella, 1914)

Yona Friedman

En 1956, con motivo del décimo congreso del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) en Dubrovnik, Yona Friedman expone por primera vez los principios de una arquitectura que permite las transformaciones necesarias para asegurar la "movilidad social" gracias a disposiciones urbanísticas que sean "componibles" y "recomponibles" en función de las intenciones de sus habitantes. En 1957 funda el GEAM (Grupo de Estudios de Arquitectura Móvil), con el fin de explorar la importancia de la arquitectura móvil. Pone en práctica su manifiesto con el proyecto "La ciudad espacial" (1958-1962) que imagina una arquitectura urbana que parece "planear" en el aire. "La ciudad espacial" constituye la aplicación más importante de la "arquitectura móvil". Es una estructura espacial levantada sobre pilotes que contiene volúmenes habitados, insertados en algunos de sus "vacíos", alternado con otros volúmenes no utilizados. Esta estructura puede atravesar determinados lugares no disponibles, zonas no construibles (como ciénagas) o ya construidas (una ciudad existente). También puede desplegarse sobre terrenos agrícolas y crear una suerte de fusión entre el campo y la ciudad. Esta ciudad sobre pilotes es una estructura tridimensional, concebida a partir de elementos "tridéricos", y que funciona por "barrios" donde se distribuirán libremente las viviendas. A principios de los años 80, Friedman funda el Communication Centre of Scientific Knowledge for Self-Reliance. Es autor de numerosos manuales sobre arquitectura y urbanismo (Manual for the Self-Planner, 1973). En 2000 publica Feasible Utopias (Utopías posibles), conclusión a su trabajo sobre este tema durante casi medio siglo.



1. Konrad Wachsmann, *Hangar prefabricado*, 1950
2. Arata Isozaki, *Ciudad Espacial*, 1962
3. Kinoyori Kikutake, *Ciudad flotante*, 1962.



1. Yona Friedman, Ciudad Espacial, 1963

2. Condlis Josic Woods, Universidad libre en Berlín, 1963

3. Ron Herron, Walking City, 1964

Podríamos distinguir tres grandes grupos de movimientos que puedan materializar el despertar de la nueva sensibilidad:

1.- **La línea aditiva**, estructuras en constante posibilidad de crecimiento. Muy vinculada a la escuela inglesa, hace hincapié en los aspectos industriales de la producción serial dando como resultado una democratización de la arquitectura. Es un estado de agregación clasificada, en medio de una gran asepsia constructiva. Emerge la idea de infinito. El edificio admitirá su constante expansión, siendo simplemente una sucesión de estados transitorios, contingentes, momentáneos. Edificio indeterminado, anónimo, informe capaz de crecer y reaccionar indefinidamente como un organismo vivo. Las mismas premisas de industrialización, de continua posibilidad de renovaciones progresivas, de contingencia y aleatoriedad, encuentran en estas organizaciones una expresión espacial complicada y enriquecida. El Habitat de Montreal es quizás la experiencia más importante acometida en el campo de una nueva visión de macroestructuras de viviendas desde la Unité de Marsella. El panorama arquitectónico se enriquece cada día con nuevas propuestas capsulares. Desaparece la fachada tradicional, desaparecen los objetivos de maestría formal que han constituido el campo de actuación desde el Renacimiento a nuestros días

2.- **La línea de creación de grandes espacios "contenedores"**.

Podríamos diferenciar unas cuantas tendencias distintas:

- Corriente japonesa: Kenzo Tange y el metabolismo.
- Las propuestas de los contenedores pluri-funcionales de Lubicz-Nycz.
- El grupo Archigram.
- El grupo Architecture Principe.
- El grupo de la "Arquitectura Móvil".

3.- **La línea tecnológica:** "Otro de los parámetros que va a incidir en el nuevo panorama gira en torno a una consideración de la importancia de la ingeniería. Las imágenes, la actitud, los resultados del pensar tecno-funcional ligero y pesado son ya un dato obligado, mucho más que una hipótesis de trabajo en la ecuación de nuestro cambio de paisaje." (J. D. Fullonido, "Agonía, utopía, renacimiento", 1968)

"Las costuras de la arquitectura están reventando (...) La arquitectura está en una posición históricamente débil para absorber la filosofía y la necesaria práctica del crecimiento y el cambio, (...) Tal vez no resulte excesivo establecer una analogía entre el futuro de los edificios y el futuro inmediato d'elos automóviles: dentro de poco serán indiferenciables. (...) Si la arquitectura se ha hecho menos definida, debemos cambiar respecto de ella nuestros términos de referencia o resignarnos a perder para siempre su huella. (...) El arquitecto tendrá que adaptarse a situaciones aún más nuevas y cambiantes. Pero el entorno saldrá beneficiado, y éste es, después de todo, el objetivo final de la arquitectura, no simplemente la metodología. (...) La arquitectura llegará a ser infinita y transitoria. Por fin desaparecerá la línea que separa la ciudad de las cosas que uno puede llevar en la mano y todo se fundirá en un solo conjunto, en el que cada parte será tan sólo una pieza dentro de la jerarquía de objetos diseñados, que cada uno podrá elegir; para adecuarse a las condiciones y los requisitos de la época, todos los objetos deberán poder cambiarse en cualquier momento por algo mejor." (Peter Cook: "Arquitectura, planeamiento y acción, 1967". En Investigations in Collective Form, (1964) Fumiko Makí define la "Mega-estructura" como... "una gran estructura en la que tienen cabida todas las funciones de una ciudad o de parte de ella. La tecnología actual la ha hecho posible. En cierto modo, es un rasgo artificial del paisaje. Es como la gran colina sobre la que se construyeron las ciudades italianas"

Bibliografía recomendada:

-Banham, Reyner "**Mega-estructuras. Futuro urbano del pasado reciente**"
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2001

-Buckminster Fuller, R. "**El capitán etéreo y otros escritos**"
Colegio de Aparejadores de Murcia, 2003.

-Catálogo "**Claude Parent (L'oeuvre construite. L'oeuvre graphique)**"
Obra publicada con la ocasión de la Exposición presentada en la "Cité de l'architecture & du patrimoine", 20 Enero a 20 de Mayo de 2010

-Cook, Peter "**Arquitectura, planeamiento y acción**"
Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1977

-Dahinden, Justus "**Estructuras urbanas para el futuro**"
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972

-Friedman, Yona "**Arquitectura móvil**" Ed. Poseidón, Barcelona, 1978

F-ullaondo, Juan Daniel "**Agonía, utopía, renacimiento**"
Publicado en Nueva Forma nº28, Mayo 1968.

-Fullaondo, Juan Daniel "**Claude Parent & Paul Virilio, 1955-1968**"
Ed. Alfaguara Nueva Forma, Madrid, 1968.

-Drew, Philip "**Tercera Generación (La significación cambiante de la arquitectura)**"
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1973

-Klotz, Heinrich "**Vision der Moderne**" (Das Prinzip Konstruktion)
Prestel-Verlag, München, 1986

-Tafuri, Manfredo "**Arquitectura contemporánea japonesa**"
Ed. Pomare, Barcelona, 1968

-Zevi, Bruno "**El lenguaje moderno de la arquitectura**"
Editorial Poseidón. Barcelona, 1976.

-Zevi, Bruno "**Historia de la arquitectura moderna**"
Editorial Poseidón. Barcelona, 1980.



1. Kisho Kurokawa, Pabellón Takara, 1970

2. Frei Otto, Estadio Olímpico de Munich, 1974

EXPRESIÓN, ESTRUCTURA, ORGANICISMO

4.1.6. ORGANICISMOS

Arquitectura

“La idea de arquitectura orgánica se sostiene sobre elementos muy complejos. Uno de los más interesantes es justamente la imprecisión de sus fronteras. (...) La justeza de las dimensiones, la precisión en el modo en que se articulan elemento sustentante y carga sustentada, es un principio indiscutible de la arquitectura orgánica. (...) Si después de la 2ª Guerra Mundial la personalidad de Wright ha obrado en un sentido tan profundamente vivificador sobre los movimientos de tendencia orgánica europeos es porque respondía a una demanda ya planteada culturalmente y en la realidad de la arquitectura de Alvar Aalto.” (Mª Teresa Muñoz, “La otra arquitectura orgánica”).

Arquitectura orgánica

Arquitectura formal

- | | | |
|--|-------|---|
| 1. "Formative art" | ----- | "Fine art" |
| 2. Producto de sensaciones intuitivas | ----- | Producto del pensamiento |
| 3. Obra de imaginación fantástica | ----- | Obra de imaginación constructiva |
| 4. Armonía con la naturaleza | ----- | Arquitectura desdeñosa de la naturaleza |
| 5. Arquitectura comprometida en el detalle | ----- | Arquitectura universal |
| 6. Arquitectura que goza en la multiformidad | ----- | Arquitectura que aspira a la regla |
| 7. Realismo | ----- | Idealismo |
| 8. Naturalismo | ----- | Estilismo |
| 9. Formas irregulares (Edad Media) | ----- | Formas regulares (clasicismo) |
| 10. Estructura que crece por vocación individual | ----- | Estructura como mecanismo |
| 11. Formas dinámicas | ----- | Formas cristalizadas |
| 12. Geometría elemental | ----- | Elementalismo geométrico |
| 13. Enfoque de buen sentido | ----- | Búsqueda de la proporción perfecta |
| 14. Anti-composición | ----- | Composición |
| 15. Producto de vida vivida | ----- | Producto de educación académica |

(Distinción entre "arquitectura orgánica" y "arquitectura formal", para Bruno Zevi en "Historia de la arquitectura Moderna")



1. Frank Lloyd Wright, Casa Wilts, Illinois, 1901
2. Frank Lloyd Wright, Casa Robie, Chicago, 1908
3. Frank Lloyd Wright, Taliesin I, Wisconsin, 1911

"La cultura de Wright, fundada en la Biblia, más que rechazarlos, prescinde de los tabúes de la proporción, de la simetría, de los órdenes, de la consonancia, en una palabra, de todo el arsenal de axiomas y dogmas que hacen la arquitectura estática, hibernada, realidad para contemplar pero no para vivir, encerrada en una sacralidad sin crecimiento ni transformación." (Norris Kelly Smith en "Frank Lloyd Wright - A study in architectural content".)

"La trayectoria espacial de Wright no puede fraccionarse según unas bases tipológicas." (Bruno Zevi, "Historia de la arquitectura moderna")

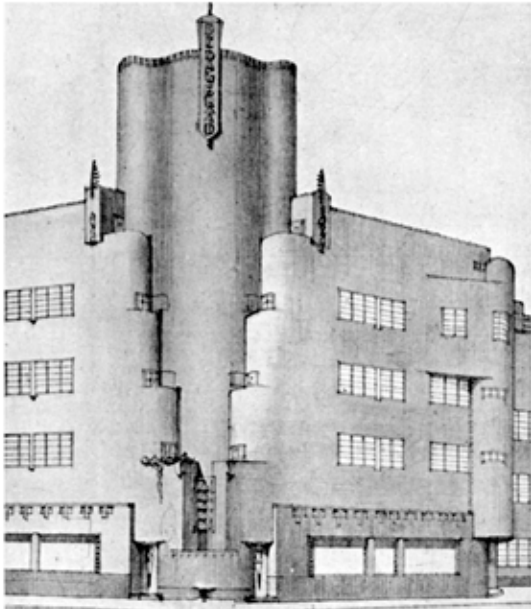
Características de la arquitectura orgánica:

1. Simplicidad
2. Tantos estilos arquitectónicos como estilos personales
3. El edificio como elemento en la naturaleza
4. Colores armonizados con el contexto
5. Mostrar los materiales en su realidad ("as found")
6. Casas con carácter

"La repetición a veces inconsciente de un motivo, como la mujer con cabeza de pescado que Dalí propone como emblema para su Pabellón neoyorquino, y que se anticipa en los sueños relatados por Joyce. La repetición de la imagen de las semillas con que Sullivan ilustra sus ideas sobre la decoración orgánica, los cotiledones en las formas de Naum Gabo para el Palacio de los Soviets o en las cáscaras de la opera de Sidney de Jörn Utzon. Andamos a oscuras por caminos conocidos. Las palabras avanzan hacia las palabras, insiste Joyce, como las personas avanzan hacia las personas, los incidentes hacia los incidentes, con las ambigüedades de todo lenguaje, o de un sueño." (Teresa Muñoz, "La otra arquitectura orgánica")



1. Frank Lloyd Wright, Casa de la cascada, Pensylvania, 1935
2. Frank Lloyd Wright, Museo Guggenheim, Nueva York, 1959



Resonancias

De Stijl

Robert Van 't Hoff

-House Henry, Huis ter Heide. 1918.

La escuela de Amsterdam

Michael de Klerk.

-Viviendas Eigen Haard. 1917.

-Viviendas Spaarndaamerplantsoen. 1917.

-Casa de la Navegación. 1917.

Piet Kramer

-Viviendas Dageraad. 1918-23.

Dudok

-Ayuntamiento de Hilversum.

R.M. Schindler (1887-1953)

-Casa McAlmon. 1935.

-Casa van Decker. 1940.

-Iglesia Bethelem. 1944.

-Casa Presburger. 1945

-Casa Kallis. 1946.

-Casa Toole. 1947.

-Casa Tischler. 1949-50.

Bruce Goff (1904-1982)

-Casa Frank. 1955.

-Casa-estudio Price

-Casa Ford. 1949.

-Casa Bavinger. 1951-56.



1. Piet Kramer, Viviendas en Dageraad, 1918

2. Rudolf Schindler, Casa schindler-Chace, West Hollywood, 1921

3. Bruce Goff, Casa Bavinger, 1951

Pensamientos.

"Para Riegl, el impulso de creación de la forma no viene de la técnica, sino más bien de la decidida volición artística, de la voluntad creadora del artista. Un impulso inmanente que, luchando o abriéndose paso existía antes de toda invención y de toda necesidad." (M^o Teresa Muñoz, "La otra arquitectura orgánica")

En la introducción de su tratado sobre la ornamentación, Sullivan expresa su voluntad de vivir en el germen de lo orgánico. La naturaleza, lo que siempre ha sido, está en manos del hombre, del hombre nuevo que, a través de su voluntad, será tan dueño de sí mismo como de su creación. (...) Para la voluntad creativa del hombre, nada es realmente inorgánico. Su poder espiritual lo domina y lo hace vivir en formas que su imaginación arranca de lo inerte, de lo amorfo.

"Yo os traigo una nueva Declaración de Independencia... Arquitectura orgánica quiere decir, ni más, ni menos, sociedad orgánica. Los ideales orgánicos rechazan las reglas impuestas por el esteticismo epidémico o por el mero buen gusto y la gente a la que corresponderá esta arquitectura recusará las imposiciones que están en desacuerdo con la naturaleza y el carácter del hombre... En épocas pasadas demasiadas veces la belleza ha contrastado el buen sentido; considero llegada la hora en que se deba tener un sentido... En la era moderna el arte, la ciencia y la religión se encontrarán hasta identificarse: esta unidad se conseguirá mediante un proceso donde la arquitectura orgánica ejercerá un papel central." (Frank Lloyd Wright, Londres, 1939)



1. Alvar Aalto, Sanatorio de Palmio, 1932
2. Alvar Aalto, Villa Mairea, 1937
3. Alvar Aalto, Pabellón de Finlandia, 1939



1. Alvar Aalto, Ayuntamiento de Saynatsalo, 1952
2. Alvar Aalto, Iglesia en Imatra, 1959
3. Reima & Raili Pietila, Casa de estudiantes Dipoli, 1964

Bibliografía recomendada:

- Casciato, Maristella **"The Amsterdam school"** 010 Publishers, Rotterdam, 1996
- Cook, Jeffrey **"The architecture of Bruce Goff"** Granafa Publishing, Londres, 1978
- De Fusco, Renato **"Historia de la arquitectura contemporánea"** Celeste Ediciones, Madrid, 1996
- Giedion, Sigfried **"Espacio, tiempo, arquitectura"** Ed. Dossat, Madrid, 1982
- Hitchcock, Henry-Russell **"Arquitectura de los siglos XIX y XX"** Ed. Cátedra, Madrid, 1993
- Montaner, Josep María **"Después del movimiento moderno"** (Arquitectura de la 2ª mitad del s.XX) Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1993
- Muñoz, Mª Teresa **"La otra arquitectura orgánica"** Molly Editorial, Madrid, 1995
- Worringer, W **"Abstracción y naturaleza"** Fondos de Cultura Económica, México D.F, 1953
- Pronkhorst, Annuska. Van Ginneken, Sophie **"De Amsterdamse School"** Atrium, Uitgeverij Elmar, b.v., Rijswijk, 2003
- Riegl, Alois **"Problemas de estilo. (Fundamentos para una historia de la ornamentación)"** Ed Gustavo Gili, Barcelona, 1980
- Sheine, Judith **"R. M. Schindler"** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998
- Tafuri, Manfredo. Dal Co, Francesco **"Arquitectura contemporánea"** Ed. Aguilar, Madrid, 1978
- Schildt, Göran **"Alvar Aalto. Obra completa: arquitectura, arte y diseño"** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1996
- Sullivan, Louis H **"Un sistema de ornamento arquitectónico (acorde con una filosofía de los poderes del hombre)"** Colección de Arquitectura, Colegio de Aparejadores de Murcia, 1985.
- Zevi, Bruno **"El lenguaje moderno de la arquitectura"** Editorial Poseidón. Barcelona, 1976
- Zevi, Bruno **"Historia de la arquitectura moderna"** Editorial Poseidón. Barcelona, 1980
- Zevi, Bruno **"Frank Lloyd Wright"** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.

TRANSPARENCIAS, CONSTRUCCIONES

4.2.1. LA MIRADA CUBISTA

Arquitectura.

Cubismo: "Nueva geometría que revoluciona la euclidiana al concebir el espacio físico en relación con un punto de vista en movimiento continuo. Declara la condena de la tri-dimensionalidad renacentista. La visión estática queda condicionada a la cinética. Para conocer el objeto hay que agredirlo, moverse a su alrededor, representarlo desde varios puntos de referencia, descomponerlo, penetrarlo, romperlo." (Bruno Zevi: "Historia de la arquitectura moderna")

-Aportaciones del cubismo a la arquitectura:

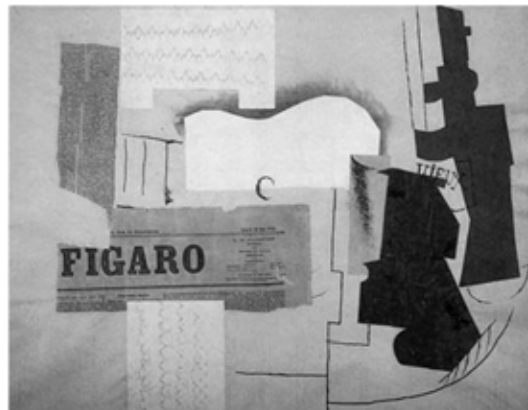
- 1.- Disonancias anti-clásicas.
 - 2.- Tri-dimensionalidad antitética de la perspectiva.
 - 3.- Descomposición cuatridimensional
- (Bruno Zevi: "El lenguaje moderno de la arquitectura")

-Concepción renovada del espacio según hipótesis espacio-temporal verdadera o supuesta. Se representa no sólo lo que se ve, sino lo que se sabe. Geometría no euclídea; Teoría de la Relatividad. Arquitectura de volúmenes. Espacio definido por planos (Renato de Fusco: "Historia de la arquitectura contemporánea").

-El movimiento cubista y su influencia en la arquitectura moderna:

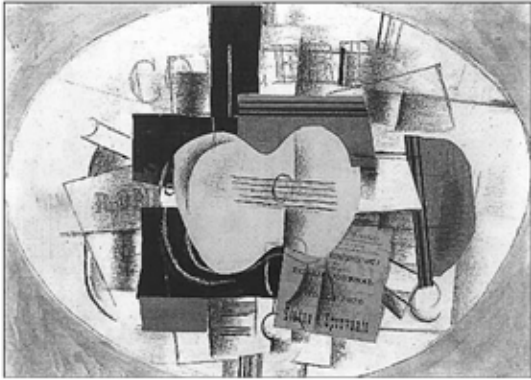
- 1.- Simplificación e intersección
- 2.- Plano como opuesto a la masa
- 3.- Prismas y formas geométricas

"Pero el cubismo no presenta solamente intenciones puramente visuales. La abstracción que propugna supone un orden mental, del cual el cubismo se proclama representante. (...) La función social y los símbolos matemáticos o mecánicos de una realidad externa, en cuanto son exhibidos, se ven absorbidos por la reacción sensual más desarrollada que provocan, y la abstracción, lejos de hacerse públicamente comprensible, intensifica su significación privada. (...) Al desautorizarse un foco único, la función de la mirada se amplía. Un sistema laberíntico que frustra la visión al intensificar el placer visual de los episodios individuales, que en sí mismos sólo serán coherentes como resultado de un acto mental de reconstrucción. (...) Composiciones precisas de claridad aparente que ofrecen una satisfacción principalmente intelectual dentro de la cual parece que no se desea ni se espera que ninguno de los elementos llegue a estar visualmente completo." (Colin Rowe, "Manierismo y arquitectura moderna", *Architectural Review*, 1950)



1. Pablo Ruiz Picasso, *Señoritas de Avignon*, 1907

2. Pablo Ruiz Picasso, *Naturaleza muerta con periódico*, 1914



Purismo-Arquitectura.

Los elementos arquitectónicos son la luz y la sombra, el muro y el espacio. El muro en relación con la luz, se horada o se pliega, captura o deja escapar la luz.

Volumen = luz + muro.

El pilar es tomado únicamente como elemento liberador del plano (Pílofi).

El muro, protagonista, como volumen captador de luz y sombra y como límite opaco, materializado, estratificado, superpuesto, transparente.

Muro+luz como: hueco como penetración del plano, espacio contenido, continuidad espacial, percepción continua, movimiento entre exterior e interior.

De aquí surge la "promenade arquitectural", se entra, el espectáculo arquitectónico se ofrece a la vista, se sigue un itinerario y las perspectivas se desarrollan con variedad, se juega con el flujo de la luz iluminando los muros y creando penumbras.

Ville Savoye, el movimiento, obra maestra en la estratificación horizontal del espacio, a través de tres planos de idéntica huella perimetral pero con tres niveles de actuación totalmente diferentes.

1. Georges Braque, *Guiljarra*, 1912

2. Georges Braque, *El Portugués*, 1911

Resonancias

Pablo Picasso (1881-1973)

-Las señoritas de Avignon, 1907

Georges Braque (1882-1963)

-Casas en l'estaque, 1908

Juan Gris (1887-1927)

-Bodegón con botella de Burdeos, 1919

-Violín y guitarra, 1913

-La Mujer del Cesto, 1927

Robert Delauney (1885-1947)

-Serie sobre "Ventanas", 1912

Fernand Lèger (1881-1955)

-La ciudad, 1929

-Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946)

-Fotogramas, 1939

-Modulador de la luz y el espacio, 1930

Cubismo Analítico 1909-1911

-Pablo Picasso. Retrato de Kahnweiler, 1910

-Pablo Picasso. El clarinetista, 1911

-Georges Braque. El Portugués, 1911

Cubismo Sintético 1911-1916

-Pablo Picasso. Naturaleza muerta con silla de paja, 1912

-Juan Gris. Place Ravignan y Naturaleza muerta ante una ventana abierta, 1915

-Georges Braque. El clarinete, 1913

Purismo

-Amadeé Ozenfant y Charles Edouard Jeanneret "Après le cubisme », divulgado a través de L'Ésprit Nouveau, 1920-25

-Jeanneret. Naturaleza muerta con sifón, 1921

-Jeanneret. Dos y tres vasos, 1926

Henri Laurens (1885-1954)

-La danza española, 1915

-Cabeza de hombre con pipa, 1919



1. Juan Gris, Violín y guitarra, 1913

2. Juan Gris, Bodegón con botellas de Burdeos, 1919



1. Henri Laurens, *La danza española*, 1915
 2. Henri Laurens, *Cabeza de boxeador*, 1919



Manifiesto purista

- 1.- Pintar es construir un orden por medio del volumen de los objetos.
- 2.- La adopción de la ruptura de la simetría como una perturbación puntual, no centralizada, de la simetría general, por medio del poder del objeto, que genera una tensión en el sistema.
- 3.- La superposición de órdenes en transparencia y en opacidad.
- 4.- Orden del cuadro = armazón + orden interno del objeto.
- 5.- La fusión de objetos en un único y nuevo orden – objeto, con fuerza propia, mediante giros, traslaciones, transparencias formales y yuxtaposiciones de simetría jerarquizadas.
- 6.- El paso final, la arquitectura.

Música cubista

"Gebrauchsmusik", música "para ser utilizada", no emotiva, sino basada en elementos objetivos, suficientes en sí mismos. (Término acuñado por Hindemith para avisar del peligro del aislacionismo esotérico)

Se desarrollan nuevas formas tonales que continuaron con el carácter libremente disonante de la música de pre-guerra (1910-14). No se abandona la tonalidad, sino que se plantean nuevas formas de controlarla, acomodando las novedades atonales.

"L'Ésprit Nouveau"

Rechazo al paganismo ruso, romanticismo alemán e impresionismo francés.

Erik Satie

-«Ballet Parade», con Jean Cocteau, Picasso y Apollinaire. (1917) Sonidos mecánicos, cultura de mosaico.

-«Música de mobiliario» (con Milhaud). (1920) Intento radical del negar toda intencionalidad expresiva o ambición estética.

Grupo de "Los seis"

- Francis Poulenc
- Darius Milhaud
- Arthur Honegger
- Georges Auric
- Germaine Tailleferre
- Louis Durey

Utilizaron el concepto de la **politonalidad**: Combinación simultánea de dos o más tonalidades. Modernidad sin confusión cromática

Igor Stravinsky (1882-1971)

-Música como "orden de las cosas", originalidad extrema manipulando elementos tradicionales como si fueran extraños

- Polaridad tonal.
- Progresiones armónicas estáticas
- Yuxtaposición rítmica
- Estratificación formal

-Los objetos tradicionales se desmiembran en distintas partes y se vuelven a colocar todas juntas, reajustándose, formando nuevas configuraciones más abstractas.

Pensamientos

El signo se descontextualiza y se reinserta en un nuevo contexto que lo llena de nuevos significados.

Se desencadena un juego de interpretaciones sucesivas, la obra nos impulsa a reconsiderar el código y sus posibilidades. Toda obra pone al código en crisis, pero a la vez lo potencia.

A partir de la "extrañeza" se procede a recuperar el mensaje, mirando la cosa descrita de otra manera. (Juan Daniel Fullaondo, "Composición de Lugar")

Librados los signos de la representación espacial, pueden actuar como fuerzas plásticas. El orden del espacio real y el del plano están en estrecha armonía.

La superposición implica profundidad. Crea un sentido del espacio.

En las figuras transparentes se da una percepción simultánea de varias posiciones espaciales.

Necesidad de una representación esencial de los aspectos múltiples del objeto.

Las partes desmembradas se colocan una tras otra, de forma infinita, interactuando pero siempre en múltiple variedad de una inquietante composición visual, que crea un espacio ricamente articulado. (Gyorgy Kepes, "El lenguaje de la visión").

Diccionario cubista: distorsión, giro de objetos, cortes, desplazamientos, superposición, introducción de líneas geométricas, cambio de líneas, multiplicidad de formas en una sola, variedad de objetos, variación de técnicas de superficie. (Moholy-Nagy, "La Nueva Visión")

Cubismo como "despertar del letargo visual".

Concepto de transparencia. Imágenes que van surgiendo unas de otras. Descubrimiento de virtualidades emotivas en lo elemental.

Se introduce "el tiempo" en el arte.

Transparencia fenomenológica v. transparencia literal. "Si vemos dos o más figuras superpuestas y cada una de ellas reclama para sí la parte superpuesta que les es común, nos encontramos ante una contradicción de dimensiones espaciales. Para resolverla debemos asumir la presencia de una nueva calidad óptica. Las figuras en cuestión están provista de transparencia, pueden interpretarse sin que se produzca una destrucción óptica de ninguna de ellas. Sin embargo la transparencia implica algo más que una mera característica óptica, implica un orden espacial mucho más amplio. Significa la percepción simultánea de diversas locaciones espaciales. El espacio no sólo se refiere sino que fluctúa en una actividad continua. La posición de las figuras transparentes tiene un sentido equívoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como las próximas." (Colin Rowe & Robert Slutzky, *Perspecta*, 1963, recogido en "Manierismo, arquitectura moderna y otros escritos"). Artículo basado en "El lenguaje de la visión" de Gyorgy Kepes.



1. László Moholy-Nagy, *Composición*, 1921

2. László Moholy-Nagy, *Modulador de la luz y el espacio*, 1930.



1. Le Corbusier, Villa La Roche, Paris, 1923
2. Le Corbusier, Villa Stein, Garches, 1927
3. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1929

Bibliografía recomendada:

-Aragón, Louis **"Los collages"**
Ed. Síntesis, Madrid, 2001

-Chipp, Herschel B.
"Teorías del arte contemporáneo" (fuentes artísticas y opiniones críticas)
Akal, Madrid, 1995 (University of California, 1968)

-Colquhoun, Alan **"Modernidad y tradición clásica"**
Júcar Universidad, Madrid, 1991

-Cooper, Douglas **"La época cubista"**
Alianza Editorial, Madrid, 1984

-Fullaondo, Juan Daniel **"Composición de lugar"**
Hermann Blume, Madrid, 1990,

-Ganteführer-Trier, Anne & Grosenick, Uta (ed.) **"Cubismo"**
Taschen, Barcelona, 2004

-Herzogenrath, Wulf; Kraus, Stefan **"Utopías de la Bauhaus"**
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988

-Kepes, Gyorgy **"El lenguaje de la visión"**
Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1969

-Moholy-Nagy, Laszlo **"La nueva visión y reseña de un artista"**
Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972

-Morgan, Robert P. **"La música del siglo XX"**
Ed. Akal Música, Madrid, 1994

-Risselada, Max (ed.) **"Raumplan versus plan libre" (A. Loos. Le Corbusier)**
Delft University Press, Delft, 1988

-Rovira, Teresa **"Problemas de forma; Schoenberg y Le Corbusier"**
Ediciones UPC, ETSAB, Barcelona, 1999

-Rowe, Colin **"Manierismo y arquitectura moderna y otros escritos"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1999

-Sancho Osinaga, Juan Carlos **"El sentido purista de Le Corbusier"**
Ediciones Munilla-Lara, Madrid, 2000

-Zevi, Bruno **"El lenguaje moderno de la arquitectura"**
Editorial Poseidón. Barcelona, 1976

-Zevi, Bruno **"Historia de la arquitectura moderna"**
Editorial Poseidón. Barcelona, 1980.

TRANSPARENCIAS, CONSTRUCCIONES

4.2.2. CONSTRUCTIVISMOS

Arquitectura.

"En Tallin, con el monumento en forma de torre para la Tercera Internacional, se tomó un camino totalmente diferente. Aquí renació de nuevo el ingeniero de construcción del siglo XIX. La estructura que se reduce a elementos que forman un marco con piezas elementales recordaba a las construcciones de puentes y a la Torre Eiffel. Con ello se apeló al paradigma de la técnica, que la arquitectura de la revolución en tiempos de Lenin debió confirmar. El entramado de acero, los postes y los amarres de alambre se convirtieron en "portadores de significado" de la arquitectura de una nueva época. Las estructuras de andamios advertían del progreso de una técnica de la que también la arquitectura de la revolución rusa debía experimentar el significado de su novedad, alejada de la historia y de su "actualidad. (...) La tribuna de oradores para Lenin de El Lissitzky (1920-24) es el ejemplo más fácil y contundente de una construcción de entramado de acero, que convierte dicha tribuna de oradores en una metáfora de la técnica." (Heinrich Klotz, "La visión de la modernidad")

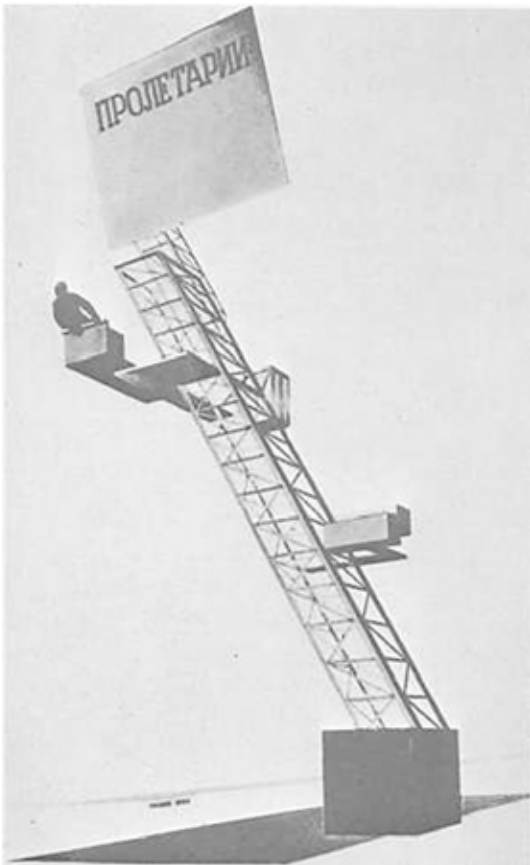
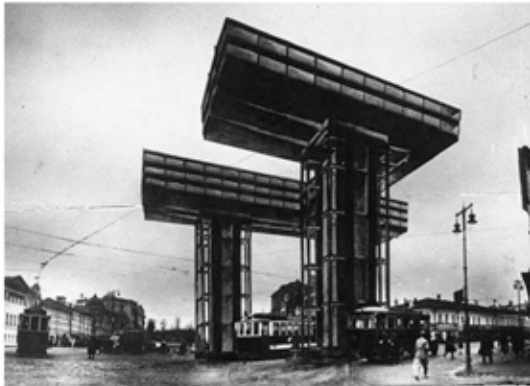
El ejemplo de la técnica como factor independiente de la historia de la arquitectura, como un acto de propia argumentación de la modernidad, logra su efecto más claro en la arquitectura de la revolución soviética.

Pérdida de la verticalidad. (Torre de la 3ª Internacional, tribuna Lenin de El Lissitzky), afán de mostrar cómo se construye, pero también la construcción como recurso formal. Búsqueda de la diagonalidad. Los objetos siempre tiene un carácter construido, aunque lo que importa es la forma. Unas formas afirman y otras distorsionan. Juego, diálogo entre plano y perspectiva. Mundo de la fábrica, de la industria, frente a lo académico (Chernikov)



1. Kasimir Malevitch, Blanco sobre blanco, 1917

2. Vladimir Tallin, Monumento a la 3ª Internacional, 1917



Resonancias

Kasimir Malevich (1878-1935)

- Suprematismo, 1915-17
- Cuadrado negro, 1913
- Blanco sobre blanco, 1917

El Lissitzky (1890-1941)

- Proun, 1924
- Tribuna de Lenin, 1920
- Rascacielos horizontales 1923-27

Naum Gabo (1890- 1977)

- Composicion en el espacio equilibrad sobre dos puntos, 1925
- Construcción lineal, 1942-43

Sergei Eisenstein (1898-1948)

- Fotograma de "La huelga", 1924
- Fotograma de "El acorazado Potemkin", 1925

Alexander Rodchenko (1891-1956)

- Fire scape, 1925
- Pioneer trumpeter, 1930

1. El Lissitzky, Rascacielos horizontales, 1923

2. El Lissitzky, Tribuna de Lenin, 1920

Pensamientos

El Lissitzky

Parada en el camino constructivo de la configuración plástica, que nace de la pintura muerta. La superficie así deviene construcción que puede contemplarse desde diferentes lados y puesta en movimiento se logran múltiples ejes de proyección.

Los "prounen" dirigen ópticamente al espectador. Son imágenes embrionales de las que se deducirá el proyecto arquitectónico.

Intento de eliminar del arte todo "aditivo semántico", buscando los mecanismos primarios de la creación de la forma oculta tras esos aditivos.

Los "prounen" son proyecciones axonométricas de formas geométricas en equilibrio, experimentos de diseño arquitectónico, pre-fabricación de futuras edificaciones.

S. Eisenstein

El concepto de montaje.

Sustitución de plano por fragmento, lugar de residencia de elementos combinables según principios formales.

Razón del espectador como proceso creador.

Film como objeto de significación, discurso organizado, reconstrucción de la realidad.

Introducción del montaje "polifónico", orquesta sensitiva de estímulos organizados

Realismo del contenido. El tema atravesará la totalidad de las imágenes como cualidad general que permite la organización de las mismas en un todo.

Se abandona la yuxtaposición, buscándose principio unificador que garantice el surgimiento del conjunto como algo nuevo.

Teoría del principio dinámico: idea no como sucesión sino como colisión de elementos (independientes uno de otro).

El guión es un esquema argumental, mero bosquejo.

Literatura. Formalismo ruso

Básicamente, el movimiento formalista pretende un estudio de la literatura desde sus mecanismos de funcionamiento interno, sin considerar factores externos como ser el autor, la relación con otras obras u otros sistemas. El enfoque, para esta primera etapa, sostiene que la literatura es una estructura peculiar del lenguaje, peculiaridad que se basa en que su uso está fuera de cualquier utilidad pragmática. Además de esto, su cualidad de objeto elaborado, hace que se diferencie del lenguaje práctico.

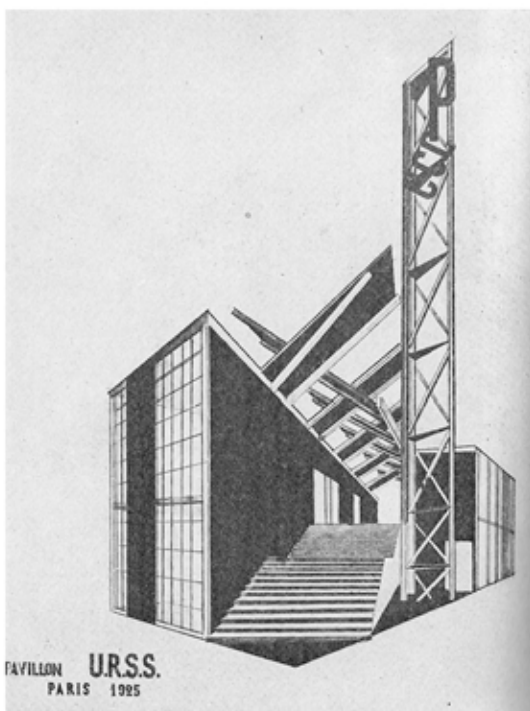
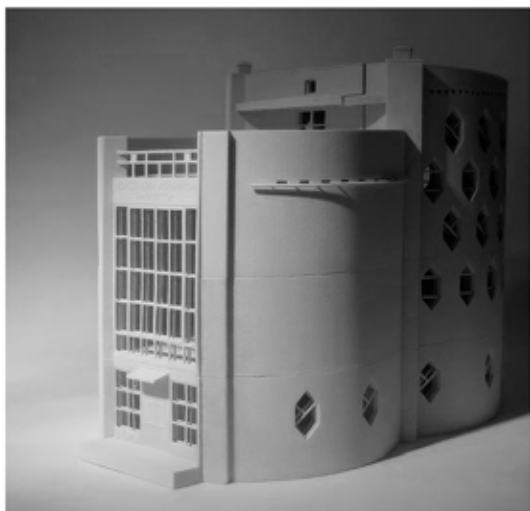
Viktor Shklovsky, en su obra *El arte como recurso* aportó el concepto de desvío o extrañamiento. Sostenía que la colidancia hacía que se "perdiera la frescura de nuestra percepción de los objetos", hacía de todo algo automatizado. Como salvador de ese medio alienado por la automatización, hace entrada triunfal el arte. Su técnica de salvación consistiría en hacer extraños los objetos "crear formas complicadas, incrementar la dificultad y la extensión de la percepción, ya que, en estética, el proceso de percepción es un fin en sí mismo y, por lo tanto, debe prolongarse".

En consecuencia, Shklovsky crea el concepto de desautomatización como mecanismo de creación de la literariedad en el lenguaje: es la ruptura de automaticidad de la percepción. El extrañamiento ante lo no conocido. Hay ruptura significantesignificado. Un proceso de desautomatización es la metáfora, porque debemos realizar un proceso de comprensión para alcanzar el verdadero significado de esas palabras metafóricas, al haberlas privado de una relación directa.



1. Naum Gabo, *Composición en el espacio equilibrado*, 1925

2. Yaco Chernikhov, *Fantasías Arquitectónicas*, 1925



1. Konstantin Melnikov, Casa taller, 1929

2. Konstantin Melnikov, Pabellon de la URSS, 1925

Así pues, una obra es literaria no por su cantidad de metáforas, sino por la desautomatización de las mismas. Buscar una manera de presentar las cosas como nunca vistas, singularizándolas, sacándolas de contexto para hacerlas llamativas.

Constructivismo

El constructivismo nunca tuvo la intención de ser un estilo abstracto en arte, ni siquiera un arte per se. En su esencia, fue primero y sobre todo la expresión de una convicción muy motivada de que el artista podía contribuir a aumentar las necesidades físicas e intelectuales de la sociedad en su conjunto entrando en una relación directa con la producción de la máquina, la ingeniería arquitectónica y los medios gráficos y fotográficos. (...) Los constructivistas creían que las condiciones esenciales de la máquina y la conciencia del hombre de manera inevitable crearían una estética que reflejaría su época. Los teóricos constructivistas se apoderaron de dos palabras muy potentes para demostrar su proceso de creación dialéctica: tectónica y factura. Tectónica: la idea global, la concepción fundamental basada en el uso social y los materiales oportunos, la unión de contenido y forma; factura: la realización de las propensiones naturales de los materiales mismos, sus peculiares condiciones durante la fabricación, su transformación. Con toda probabilidad, la moderna panacea acerca de la «integridad de lo material» ganó ímpetu a partir de la terminología de los dialécticos constructivistas.

“Proun” es una abreviatura de la frase que significa algo como «objetos de nuevo arte». En esencia este paradigma de realismo constructivista tenía la intención de transmitir la idea de evolución creativa, comenzando con el plano y los enlucidos más o menos ilusorios (una especie de plan de los arquitectos o los diseñadores), seguido por la fabricación de maquetas tridimensionales, luego, por último, la total realización en la construcción de objetos utilitarios. Proun era nada más que un método de trabajar, en total armonía con los medios tecnológicos modernos. A través de estos procesos de formación, todos los elementos esenciales de la forma: la masa, el plano, el espacio, la proporción, el ritmo, las propiedades naturales de los materiales particulares utilizados, además de las exigencias hechas por la función última del objeto, deberían llegar a la realización del objeto final mismo

Bibliografía recomendada:

-Craft, Robert

"Conversaciones con Igor Stravinsky"

Alianza Editorial, Madrid, 2003

-Catálogo Exposición itinerante 9 Marzo-1 Mayo 1989

"Dadá y constructivismo"

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989

-Kepes, Gyorgy

"El lenguaje de la visión"

Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1969

-Recopilación de textos. (Equipo "Comunicación")

"Constructivismo"

Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1973

-Malevich, Kasimir

"El nuevo realismo plástico"

Ed. Alberto Corazón, Equipo "Comunicación", Madrid 1975

-Marchán Fiz, Simón

"El Lissitzky, de la pintura a la arquitectura"

Revista Goya, Madrid, 1972

-Ruhrberg, Karl / Schneckenburge, Manfred / Fricke, Christiane / Honnef, Klaus

"Arte del siglo XX"

Taschen, Colonia, 2005

-Stangos, Nikos

"Conceptos del arte moderno"

Ediciones Destino, Barcelona, 2000

-Stravinsky, Igor

"Poética musical"

Quaderns crema, S.A., Barcelona, 2006

-Tupitsyn, Margarita

"El Lissitzky" (Beyond the abstract cabinet)

Yale University Press, New Haven and London, 1999

-Zevi, Bruno **"El lenguaje moderno de la arquitectura"**

Editorial Poseidón, Barcelona, 1976

-Zevi, Bruno **"Historia de la arquitectura moderna"**

Editorial Poseidón, Barcelona, 1980.



1. Ivan Leonidov, *Instituto Lenin*, 1927

2. Ivan Leonidov, *Rascacielos en Moscú*, 1935

TRANSPARENCIAS, CONSTRUCCIONES

4.2.3. NUEVAS ABSTRACCIONES

Arquitectura

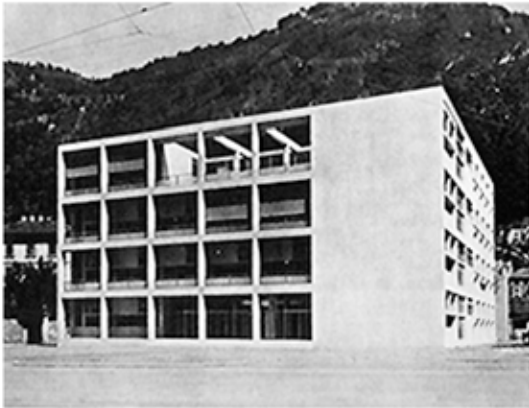
En 1969, el MOMA de Nueva York presentó en una exposición a cinco arquitectos hasta entonces apenas conocidos: Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier, también llamados "the New York Five", juntamente con la publicación "Five Architects". La prensa les puso su propio nombre: "The Whites", los blancos, en alusión a la blancura de las fachadas de sus edificios. Los five architects se basan en los clásicos del modernismo, sobre todo en las villas de los años veinte de Le Corbusier, pero también en obras del racionalismo italiano, por ejemplo las de Giuseppe Terragni. Tienen una base histórica que les da cierta credibilidad, sin embargo, sus teorías son más novedosas, y en ocasiones difíciles de llevar a la práctica. Ya no tienen las restricciones que la preocupación alemana por la "funcionalidad" impuso en su momento. Retoman la historia en el momento en el que la interrumpió la Segunda Guerra Mundial.

"En todas las viviendas, unas tenues relaciones de "rutas" se establecen entre el edificio y su emplazamiento. En todas existe un conflicto no resuelto entre frontalización y rotación. Una falta de escala general en estos trabajos sugiere que todos son modelos de edificios mayores. Muchas de estas viviendas parecen ser indiferentes a la cultura general del edificio. Están más interesadas en un "culto a la forma". A pesar de esto, muchos de estos trabajos están ineludiblemente relacionados con la tradición del East Coast, con los edificios de estructura ligera. En todos estos proyectos existe una alusión a las formas de hormigón llamadas "espacios poscorbuserianos"; y por esto existen ciertas referencias sintácticas a Le Corbusier y por tanto, una alusión directa al edificio de hormigón. Sin embargo, muchas de estas estructuras están construidas en madera". (Kenneth Frampton, "The five architects")

Se relacionan las invenciones espaciales y plásticas del cubismo con la propuesta de que poseen una flexibilidad y elocuencia que sigue siendo tan arrolladora como entonces. Es un argumento sobre el "físico" del edificio y muy indirectamente sobre su moral. Pero al concebirse como una especie de interrogante acerca de la capacidad de los arquitectos de la 2ª mitad del siglo XX para satisfacer sus más triviales entusiasmos morales a expensas de cualquier producto físico, podría también ser apropiado el hacernos las siguientes preguntas:

.- ¿Es necesario que la arquitectura sea simplemente una derivación lógica de hechos funcionales y tecnológicos?

.- ¿Es necesario que una serie de edificios impliquen una visión de un mundo nuevo y mejor y, si esto es así, cómo puede entonces proponerse tan frecuentemente una visión significativa de un mundo nuevo y mejor?



1. Giuseppe Terragni, Casa del fascio, 1932

2. Giuseppe Terragni, Edificio de apartamentos Frigerio, 1939

- ¿Es simplemente el arquitecto una víctima de las circunstancias? ¿Se puede permitir cultivar su propia y libre voluntad? ¿No es la cultura y la civilización el producto de la imposición de su voluntad?

- ¿Qué es el zeitgeist? ¿Puede el arquitecto actuar en contra de sus supuestos dictados?

- ¿Hasta que punto está permitido el uso de precedentes, y por tanto, hasta qué punto es legítimo el argumento de que la repetición de una forma es una destrucción de su autenticidad?

- ¿Puede una arquitectura que profesa un objetivo de continua experimentación llegar a ser congruente con el ideal de una arquitectura que quiere ser popular, inteligente y profunda? (Colin Rowe, Introducción en "Five Architects")

John Hejduk. Diamond Houses

En esta serie de casas (1962-67), Hejduk apunta referencialmente a las pinturas de la fase Diamond de Piet Mondrian, donde el pintor gira la tela 45° y continúa trabajando con la vertical y la horizontal. Se asimila el proceso de Mondrian y se decide elaborar muros donde hay trazos y espacios donde hay cuadrados, tratando de darle a la arquitectura la misma condición que tienen las pinturas de Mondrian. La arquitectura es ahora obra de arte, un trabajo para ser apreciado como un cuadro, más que una obra para ser construida y vivida. Existe aquí la trasposición del cuadro para la planta; en vez de planear espacios se pntan muros en la tela. Pero sobre todo hay un mecanismo, una intención mental que busca estas referencias en el arte. ¡Podríamos vivir un cuadro!

Tanto las Diamond Houses como la Media Casa a su Casa Muro o cualquier otro de sus proyectos son ejercicios mentales anclados en distintas referencias.

Los Diamond son variaciones específicas sobre un mismo tema, un mismo proceso que acaba y vuelve a comenzar recreándose a sí mismo. Sin propuestas funcionales, sin compromisos constructivos, sin aplicaciones de la técnica. Tan sólo ejercicios, maquetas arquitectura de cartón. Parecería que estamos ante una intención explícita de no-construcción. Si el proyecto de arquitectura reduce la arquitectura a un esquema, Hejduk consigue reducir la arquitectura aún más a un esquematismo y el proyecto a un simple diagrama. No hay tipos, no hay tipología, hay preceptos formales e intenciones de pintar cuadros de arquitectura.

Los mecanismos del arte conceptual parten así de diferentes premisas, pero todos básicamente valoran la lectura del concepto de la obra. Más importante que la obra en sí es identificar a cómo se llegó a ella, a su concepto.

Media casa

Este proyecto muestra la idea conceptual de "media casa". La lectura de la planta ofrece el contenido formado por el medio cuadrado, medio círculo y medio diamante; estas son las directrices del proyecto. La idea es preponderante sobre comodidad y funcionalidad; la finalidad estética existe en la interpretación cognitiva del proyecto idealizador, en su valor formal, sin atender a situación, funcionalidad o ejecución. Su valor reside en desvelar la idea del proyecto, está en el papel. La idea de trabajar con este nuevo tipo de significación, "el significado implícito", de este nuevo lenguaje, también sugiere un nuevo entendimiento de la arquitectura como obra de arte.



1. Richard Meier, Casa Smith, 1965
2. Richard Meier, Casa Douglas, 1971
3. Richard Meier, Atheneum, 1975



1. Richard Meier, Museo de Frankfurt, 1979

2. Richard Meier, Museo de Atlanta, 1980

3. Richard Meier, MACBA, 1987

Características

Pedagogía de los procesos compositivos.

Problemas ligados a la disciplina formal.

Malla primaria y los cerramientos se van asociando a ella y generando el espacio.

Decisiones triviales van conformando fundamentalmente un tipo de arquitectura.

Búsqueda de visión plana (perspectiva egipcia).

La trama es una ayuda, posibilita visualizar la "superposición", la suma de planos.

Fuerza de las imágenes, como en Le Corbusier.

Se confunde la re-presentación de la arquitectura con ella misma.

El objeto es capaz de admitir más de una visión (cubismo).

Autonomía del objeto. Variedad de lecturas.

El plano es capaz de recoger por sí mismo las múltiples facetas.

Realidad en la superposición de los planos (Le Corbusier)

Arquitectura como esfuerzo representativo.

Peter Eisenman

Casa I

Eisenman insiste en la diagonalidad espacial de la estructura profunda, conformada a partir de una lectura del vacío de continuidad de las vigas. Él cree que un acceso intelectual a la obra nos lleva al descubrimiento de una serie de "señalizaciones de las relaciones formales" en la cual puede ser observada dicha diagonalidad virtual, situación que es extremadamente difícil de ser leída, inclusive en los propios "diagramas analíticos".

Casa II

Continúa insistiendo en la diagonalidad pero ahora es un cambio de diagonal realiza a través de planos, en una dirección, que se interpenetran perpendicularmente con volúmenes formando así dos diagonales y todo ello dentro de una trama cuadrícula de pilares. Concepto de ambivalencia. Existen en la obra dos sistemas estructurales, uno formado por pilares y otro formado por los planos, creando una redundancia. El juego consiste entonces que si se considera uno de los sistemas como estructural, el otro sistema... ¿qué es? Para Eisenman el descubrimiento de los dos sistemas obligaría al sujeto a realizar otro tipo de lectura del objeto, distinto del normal, lo que lo aproximaría a la estructura profunda y a un mejor entendimiento de las relaciones de concepción de la forma.

Características

Mayor relevancia de la técnica que en el movimiento moderno.

Separa el entorno físico/forma de su función y significado. A-contextual.

Crea tramas regulares para generar la estructura del edificio.

Combinación de tramas regulares, apariencia asimétrica.

Emplea el color blanco como forma de abstracción.

Diagonalidad espacial.

Estructura como generadora de proyecto.

Prevalencia del objeto frente a la persona.

Richard Meier

Museo de Frankfurt

Se gira un cuadrado de los cuatro, como excusa. No obedece al entorno, sino que le sirve para componer, para significar el edificio. La geometría es la base del proyecto. El reconocimiento de un borde proporciona la rigidez. La huella del edificio se lleva también a la fachada (como en Eisenman – Berlín). Búsqueda de la abstracción de la arquitectura antigua, que construye a su vez la nueva. Objeto precioso, "artístico". Necesidad de formalización de una geometría base, que arranca del cuadrado.

Características

Mayor relevancia de la técnica que en el movimiento moderno.
La implantación del edificio se basa en "líneas de fuerza" que marca el entorno.
Tramas para generar la estructura del edificio justificándolas con el paisaje.
Giros relativos de plantas como proceso de significación y espacialización.
Empieza el color blanco como forma de abstracción.
Referencias al paisaje con elementos artificiales (relación de contraste)
Escala indeterminada

Michael Graves

Características

Mecanismos formales del cubismo.
Presencia de la forma y de la geometría.
Intelectualización, juego abstracto, programa secundario.
Ejercicio compositivo puro.
Herencias lecorbuserianas. Re-encuentro con la historia.
Ansia de raíz cultural.
Desplazamientos de retículas superpuestas.
Los giros acompañan al edificio pero no son la génesis del proyecto, son un efecto más artificioso.
A veces los giros son gratuitos. Recreo en la diagonal, frente a la ortogonalidad clásica.
Se buscan encuentros forzados.
Se traslada el giro de la malla al interior, intentando vivificar el proyecto, dentro de un contenedor regular.
Recurso del giro del pavimento para contribuir a la artificiosidad.



1. Charles Gwathmey, Residencia y estudio Gwathmey, 1965
2. Charles Gwathmey, Residencia Bridgehampton, 1970
3. Charles Gwathmey, Ampliación Guggenheim N.Y., 1992



Resonancias

Cubismo (ver Tema 1 Bloque 2)

Theo van Doesburg (ver Tema 4 Bloque 1)

Le Corbusier (ver Tema 1 Bloque 2)

Piet Mondrian (ver Tema 4 Bloque 1)

Giuseppe Terragni (1904-43)

-Edificio de apartamentos Giuliani Frigerio, Como, 1939-40



1. Michael Graves, *Residencia Hanselmann*, 1967

2. Michael Graves, *Anexo residencia Benacerraf*, 1969

Pensamientos

"...Más que confirmar constantemente el mito revolucionario, se debería reconocer, más razonable y modestamente que, en los primeros años de este siglo se produjeron las grandes revoluciones del pensamiento resolviéndose en profundos descubrimientos visuales todavía inexplicables y, que más que asumir un cambio intrínseco, prerrogativa de toda generación, podría ser más eficaz reconocer que ciertos cambios no son tan enormes como para imponer una directiva que no puede resolverse en cualquier espacio de vida individual". (Colin Rowe, Introducción en "Five Architects")

"Estamos en presencia de lo que en términos de la teoría ortodoxa de la arquitectura moderna se denomina una herejía. Estamos ante la presencia del anacronismo y probablemente de la frivolidad. Si la arquitectura moderna de los años 30 se pareció a la que aquí se presenta entonces la arquitectura actual no se parecería a ésta. (...) Probablemente estos edificios carezcan de significación, política y socialmente hablando. (...) Pero la idea de que cualquier repetición, cualquier copia, cualquier empleo de modelos físicos precedentes sea una falta de agudeza creativa, constituye una de las intuiciones centrales del movimiento moderno. (...) Por esto la arquitectura moderna se ha opuesto a los dictados de lo simplemente heredado. Siempre ha dado un valor preeminente al "descubrimiento" que ha sido incapaz de reconocer como "invención". (Colin Rowe, Introducción en "Five Architects")

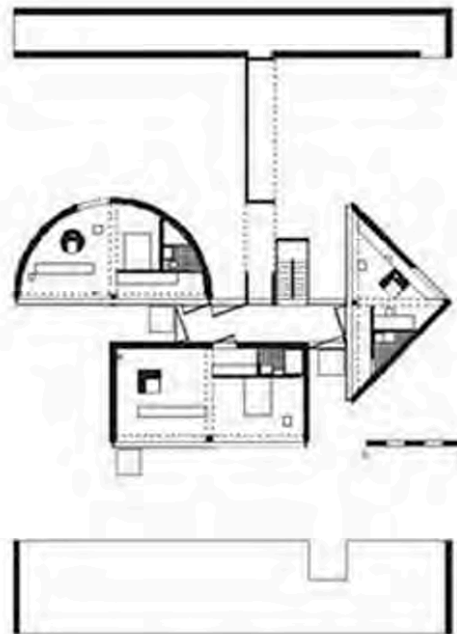
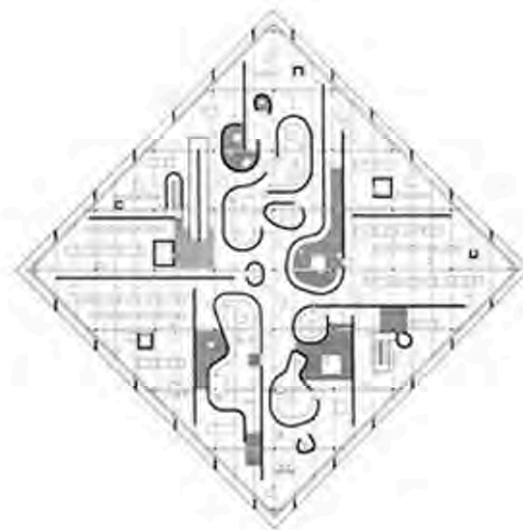
El espacio superficial de los dibujos de Hejduk a menudo ha sido llamado "cubista". En un dibujo isométrico tradicional, las líneas verticales se proyectan hacia arriba de un plano rotado cuarenta o sesenta grados. Un dibujo así permite una vista de tres superficies: la superior y dos laterales.

Las líneas que Hejduk proyecta hacia arriba, al contrario, son directamente paralelas u ortogonales al plano. El dibujo resultante presenta dos superficies en vez de tres, colapsando el plano superior y el lateral en una construcción que acentúa la frontalidad sobre la profundidad.

Combinado con la paleta mutada, esta técnica mueve el dibujo hacia el papel de una investigación intelectual separada de la práctica, otorgando a la arquitectura el poder de evocar los misterios de la existencia cotidiana.

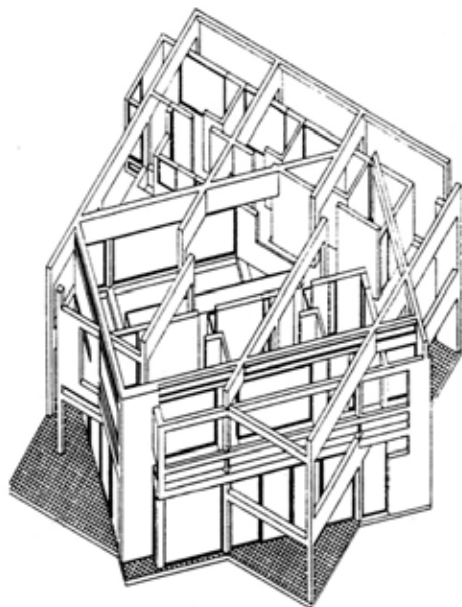
Noam Chomsky (1928)

Propuso la gramática generativa, disciplina que situó la sintaxis en el centro de la investigación lingüística. Con ella cambió la perspectiva, los programas y métodos de investigación en el estudio del lenguaje. Su lingüística es una teoría de la adquisición individual del lenguaje e intenta ser una explicación de las estructuras y principios más profundos del lenguaje. Postuló un aspecto bien definido de innatismo a propósito de la adquisición del lenguaje y la autonomía de la gramática (sobre los otros sistemas cognitivos), así como la existencia de un «órgano del lenguaje» y de una gramática universal



1. Diamon House (1950), John Hejduk

2. Media House (1955), John Hejduk



1. Peter Eisenman, *House I*, 1968
2. Peter Eisenman, *House II*, 1969
3. Peter Eisenman, *House III*, 1970

Bibliografía recomendada:

-Cohn, David "**Erase una vez en el Oeste**"

Artículo Revista "El Croquis" nº 41, Madrid, Diciembre 1989, Pág. 120

-Eisenman, Peter

"**Procesos de lo intersticial: notas sobre la idea de lo Maquinico de Zaera-Polo**"

Artículo Revista "El Croquis" nº83, Madrid, 1997, Pág. 21

-Hejduk, John "**Pewter Wings Golden Horns Stone Veils: Wedding in a Dark Plum Room**"

Edited By Kim Shkapich, NY: The Monacelli Press, 1997

-Hejduk, John "**Adjusting Foundations**"

Edited by Kim Shkapich, Ny: The Monacelli Press, 1995

-Hejduk, John "**Architectures In Love**"

Edited By Kim Shkapich, NY: Rizzoli International Publications, Inc., 1995

-Hejduk, John "**Security**" Edited by Astri Than, Oslo: Aventura Forlag, 1995

-Hejduk, John "**Berlin Night**" Rotterdam: Nai Uitgevers/Publishers, 1993

-Hejduk, John "**Soundings**"

Edited by Kim Shkapich, NY: Rizzoli International Publications, Inc., 1993

-Hejduk, John "**Práce**" (**Practice**)

Prague: The Cooper Union For The Advancement Of Science & Art
And Obec Architektü, 1991

-Hejduk, John "**The Riga Project**" Philadelphia: The University Of The Arts, 1989

-Hejduk, John "**Vladivostok**"

Edited by Kim Shkapich, Ny: Rizzoli International Publications, Inc., 1989

-Hejduk, John "**Bovisa**"

Edited By José Raphael Moneo. NY: Rizzoli International Publications, Inc.,
And Harvard University Graduate School Of Design, 1987.

-Hejduk, John "**Víctimas, 1986**"

Versión española con prólogo de J.M. Torres Nadal, Colegio de Aparejadores de
Murcia, 1993.

-Hejduk, John "**Mask Of Medusa**"

Edited by Kim Shkapich, Ny: Rizzoli International Publications, Inc., 1985.

-Hejduk, John "**Fabrications**"

Ny: The Cooper Union School Of Art & Architecture, 1974.

-Jacobs, Joseph

"Aesop's Fables" (Illustrations By John Hejduk)

Ny: Rizzoli International Publications Inc., 1991.

-Kipnis, Jeffrey

"P-Tr's Progress"

Artículo Revista "El Croquis" n°83, Madrid, 1997, Pág. 36

-Miralles, Enric

"I, II, III, IV...IX...ETC..."

Artículo Revista "El Croquis" n°83, Madrid, 1997, Pág. 168

-Moneo, Rafael

"Inesperadas coincidencias"

Artículo Revista "El Croquis" n° 41, Madrid, Diciembre 1989, Pág. 52.

-Ryckwert, Joseph (introducción)

"Richard Meier, Architect" (1964-84)

Rizzoli International Publications Inc., New York, 1984.

-Ryckwert, Joseph / Frampton, Kenneth

"Richard Meier, Arquitecto" (1985-91)

Ed. G.Gili, Barcelona, 1992

-Rowe, Colin / Frampton, Kenneth

"Five architects"

Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982

-Solá Morales, Ignasi

"Cuatro notas sobre la arquitectura reciente de Peter Eisenman"

Artículo Revista "El Croquis" n° 41, Madrid, Diciembre 1989, Pág. 16

-Zaera-Polo, Alejandro

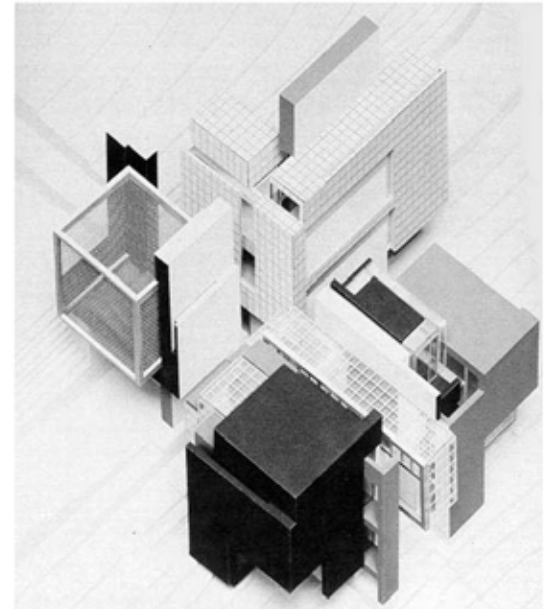
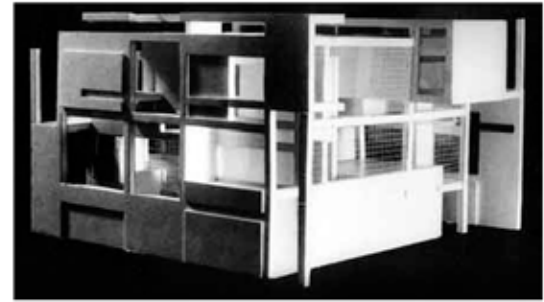
"Una conversación con Peter Eisenman"

Artículo Revista "El Croquis" n°83, Madrid, 1997, Pág. 6

-Zaera-Polo, Alejandro

"La Máquina de Resistencia Infinita de Eisenman"

Artículo Revista "El Croquis" n°83, Madrid, 1997, Pág. 50



1. Peter Eisenman, House IV, 1972

2. Peter Eisenman, House X, 1975

TRANSPARENCIAS, CONSTRUCCIONES

4.2.4. TRAMAS, FRAGMENTOS

Arquitectura

Eisenman. Cannaregio de Venecia.

Actuación como juego abstracto. Influencia del proyecto, no de las arquitecturas. Malla – extensión de Le Corbusier superpuesta a otra malla girada. (Dialéctica). Importancia de los nódulos, puntos principales con recorridos visuales que "cosen" el proyecto. Juego intelectual de pérdida de la escala. Importancia de la poética de la ausencia.

Primer Texto: El vacío del futuro. Continúa la superposición de la cuadrícula de Le Corbusier sobre el Canareggio entero. Está articulada como un serie de vacío sobre el suelo, lugares en potencia para casas del futuro. Encarnan el vacío de la racionalidad.

Segundo Texto: El vacío del presente. Son objetos contextuales, bloques sólidos y sin vida que parecen haber estado unidos al contexto con anterioridad. Dejan huellas, marcan la ausencia de su presencia anterior.

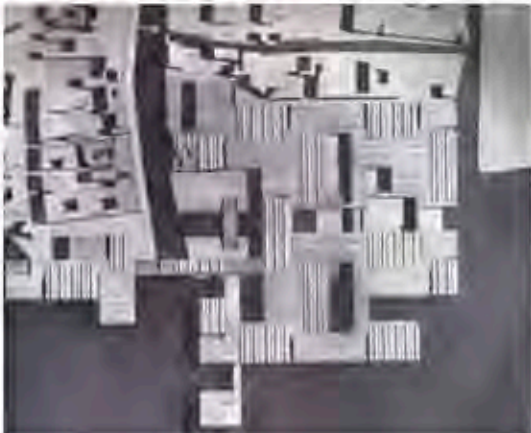
Tercer Texto: El vacío del pasado. Constituye una línea diagonal en el suelo. Es el eje topológico de simetría para los objetos y da un corte físico en la superficie de la tierra. Esta sedescortez un poco, sugiriendo otro nivel. Un "interior" que no siempre puede ser suprimido por la racionalidad del eje. ¿Lo inconsciente o la sombra de la memoria?

Eisenman. Proyecto de Berlín.

Tras una malla de meridianos y paralelos se ahonda, se rebusca y aparece otra malla girada (siglo anterior). Esto propone una reconstrucción de un tipo determinado. Es un camino, un discernir intelectual. Nada debe ser trivializado. Abandono de la exploración formal cubista, juego sobre el sólido, con carácter de prisma. Cambios intelectuales, no formales.

"...**Precisos criterios contemporáneos de diseño en los que se considera la superposición**, por ejemplo, de los siguientes estratos:

1. Superficies.
2. Bandas continuas.
3. Tramas puntuales, Hilos referenciales, asteriscos.
4. Vías de acceso y circulación, conexiones.
5. Jardines.
6. Pantallas vegetales.
7. Actividades, etc.
8. La superposición final.



1. Grabado de la planta de Roma. Piranesi

2. Hospital de Venecia (1964) Le Corbusier

3. Propuesta para Roma Interrotta de Venuri (1978)

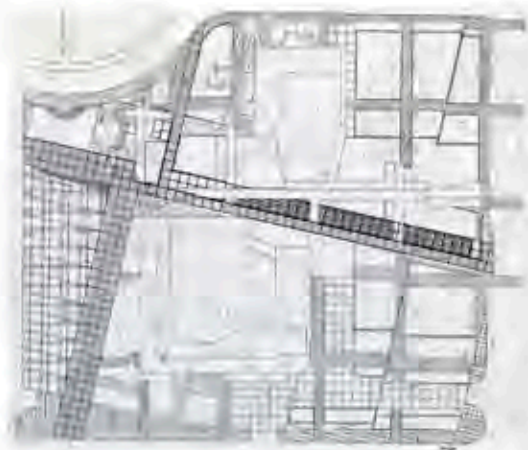
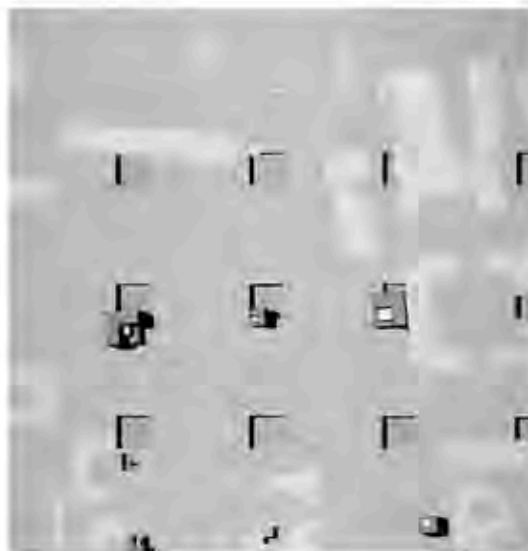
Algunas de estas tramas pueden ser entendidas de otra manera. Por ejemplo, al hablar de superficies, podemos, igualmente, aludir a las reiteradas plataformas monumentales o a la mencionada poética de Utzon. Los hitos o la trama puntual, con las demasiada famosas Folies, etc. A continuación, insinuaremos el fundamento teórico de este apartado, otro de los básicos a la hora de elaborar muchos de los proyectos. Algunas de estas técnicas se inscriben actualmente en el de-constructivismo. Cuando surgieron, ni siquiera se había inventado el término.

El parque forma parte de la visión de la ciudad, en donde, con cierta probabilidad, el concepto de «espacio verde» se agota ante la realidad de un parque cultural. En nuestros casos ante el hecho panorámico, chocando frontalmente con la ciudad, la situación deviene sencillamente más vasta, afrontando un intento de interpretación del paisaje, del panorama físico y metafísico, personal y colectivo.

La apuesta que harían estos proyectos residiría no sólo en responder al cuestionario funcional con eficacia, sino de conseguir, a través de la propuesta, una operación de diseño panorámico de alcances más complejos, intentando maclar las ideas de «estrategia paisajística» con las de «innovación cultural», diseñando el instrumento de la nueva cultura, en resumen, unir de nuevo el *genius loci*, ya destacado por Giedion, con el espíritu de nuestro tiempo, combinando la especificación arquitectónica con las indeterminaciones del programa. En este terreno tendrían relativo acomodo, consideraciones sobre *land-art*, o el *land-art urbano*. (Juan Daniel Fullaondo, "Indicaciones Docentes", dentro de "Arquitectura, proyecto y todo lo demás")

Se trata de incluir varias referencias contextuales en un mismo edificio. (E. Peter Eisenman, Wexner Centre for the visual arts, 1982-89). Se produce una nueva consistencia al superponerse, las retículas se refuerzan mutuamente y adquieren un adicional espesor material y significativo.

D'Arcy Thompson, en su "On Grow and Form", estudia las forma de los organismos ligados a su crecimiento. Esto implica un desarrollo de la morfología de los objetos materiales, considerándolos en su aspecto dinámico, en relación con las energías y fuerzas que los configuran. Así, la forma como "diagrama de fuerzas". (...) Son operaciones para dar corporeidad a algo que no la tiene, o para quitarla a algo que la tiene en exceso. Dar firmeza y consistencia a lo flexible e inconsistente, o para hacer delimitar espacios algo que no los tenía. (J.A.Cortés, "Nueva Consistencia")



1. Peter Eisenman, Proyecto para el Carnaregio, Venecia, 1978
2. Peter Eisenman, Wexner Center of Arts, 1985



Resonancias

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)

Campo Marzio, Roma, 1762.

- Piranesi intenta explicar con el dibujo la antigüedad, sabiendo de la imposibilidad de reconstruirla arquitectónicamente. ¿Melancolía?

- Pero en sus dibujos hay algo todavía más importante: el enunciado del papel autónomo de la utopía. Piranesi exalta la capacidad de la imaginación para crear modelos válidos en el futuro como valores nuevos y en el presente como contestación inmediata contra "...el arbitrio de aquellos que tales tesoros poseen y que suelen creer que pueden disponer de las operaciones de la misma según su talento..."

- Así pues, la utopía como único valor presente; como anticipación positiva, como única salida adecuada para un trabajo intelectual que no quiera renunciar a cumplir un compromiso de prefiguración.

- Con ello, el tema de la imaginación entra en la historia de la arquitectura moderna, con todo su significado ideológico. Lo que podía parecer una pausa, o una renuncia, se manifiesta, al contrario, en su pleno valor de anticipación.

- La invención, fijada y difundida por medio del grabado, convierte en concreto el valor de la utopía, que es precisamente el de presentar una alternativa que prescindiera de las condiciones históricas reales, que fija una dimensión meta-histórica, aunque solamente sea para proyectar en el futuro la irrupción de las contradicciones presentes.

- Además, representar lo horrendo y lo demoníaco significa dar un lenguaje a lo que en lo real escapa a una racionalización de tipo clásico: **significa cambiar las condiciones lineales del tiempo y del espacio.**

- Las Carceri y el Campo Marzio ponen en crisis definitivamente "el lenguaje en cuanto norma de acción sobre el mundo". Y ello quiere decir, además, que se reivindica una autonomía absoluta para el propio lenguaje, y a la vez significa que existe una importante sospecha sobre la falta de eficacia de esta autonomía.

- Solamente en la utopía de la negación subjetiva, solamente en la torre de marfil de la vanguardia, es posible hacer valer, a pesar de todo, los residuos marginales de una intervención pasiva en el ámbito de la arquitectura.

- Toda la zona entre el Tiber, Campidoglio, Quirinal, está configurada según un método de asociaciones arbitrarias, cuyos principios de agregación excluyen toda organicidad. El reconocimiento de las zonas alineadas solamente es funcional para una mayor evidencia del "triunfo del fragmento", que domina la informe acumulación de los elementos "espúreos" del Campo Marzio. No es un azar que asuma semblanzas con un campo magnético homogéneo, atestado de objetos extraños entre ellos. Solamente con un gran esfuerzo se pueden extraer, de aquel campo, unas estructuras tipológicas definidas. Lo que se obtiene incluso es una especie de negación tipológica del banquete arquitectónico de la náusea, el vacío semántico por exceso de ruido visual.

- Las excepciones, Mausoleo de Adriano, Panteón y Teatro de Marcelo, forman un vasto campo, una vez la referencia genérica al clasicismo haya sido investida con una experimentación basada en deformaciones geométricas carentes de límites. Pero la misma exaltación del fragmento le permite demostrar también a la inversa cuán inútil es este afanoso recorrido de estructuras excepcionales. El organismo completo se configura como una especie de máquina de engranajes que motiva la independencia de las partes, así como la indiferencia por las cualidades formales. (Manteco Tafuri, "La esfera y el laberinto")

1. Peter Eisenman, Collage para el concurso la Vilette, 1982

2. OMA - Rem Koolhaas, Propuesta Concurso la Vilette, 1982

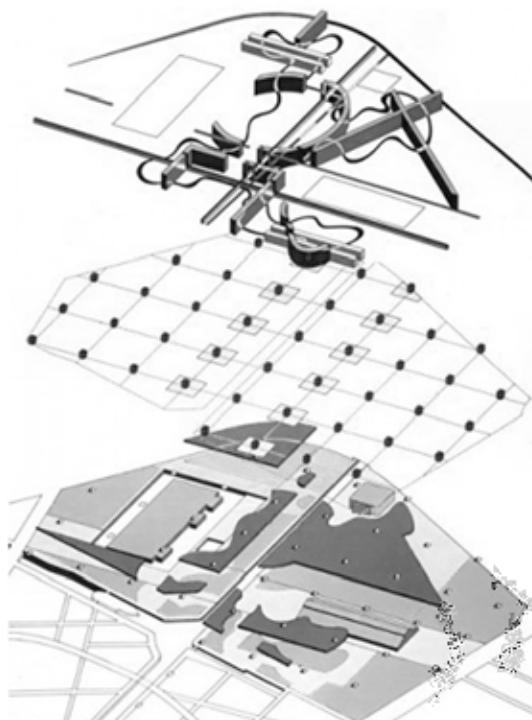
Consolidación de la idea de fragmento. Idea de la "ruina-realidad". El paso del tiempo es fundamental en la arquitectura, y hay que darle importancia, mediante el fragmento.

Cada elemento representa una vida propia. Ciudad rota, herida, hecha desde el fragmento. Esto será el origen del eclecticismo que durará hasta el Movimiento Moderno. Idea de azar aparente. Atractivos encuentros. Idea de **collage**. **Ya no hay correspondencia entre forma y función**. Cambios de escala en un mismo plano. Valor de fondo y figura mezclados.

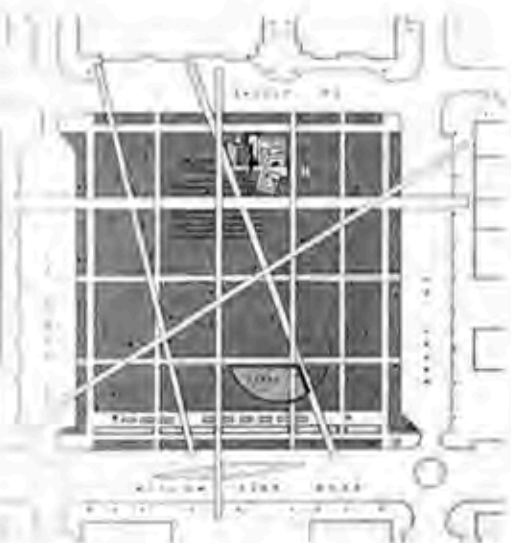
Concurso Roma Interrota, 1978

"...Roma Interrota es una gran muestra académica que renueva ambigüamente los fastos de una mitología ahora desfallecida. El mapa de Nolli ha servido como una mesa para una reunión espiritual, y sentados a su mesa, casi todos los arquitectos han formulado una reconsideración de la romanidad. (...) A una voluntad de considerar la memoria de la ciudad como hecho interiorizado, es decir como consciencia de la permanencia o de la variación, se afianza en otras propuestas un uso programado y artificial de la memoria, un conocimiento levemente enfatizado de la articulación del tema que acaba por ser ciencia urbana abstracta. (...) Los proyectos, todos sumados, han presentado el lado tranquilizante de la idea que la ciudad tiene de sí misma, mientras bastaba meditar sobre la misteriosa crueldad piranesiana y sobre la obligación de la visionariedad para descubrir que una zona de sombra no ilumina, pero alberga conocimiento y respeto. (...) La idea de proyecto, hoy envuelta en un proceso de lo nuevo, debe recuperar su necesidad cortando sus conexiones con planificaciones obtusas, con programas abstractos inútiles, con indiferencia hacia el lugar y su historia." (Laura Thermes, Revista "Arquitectura" nº 214, 1978)

"...La contextualización romana de trabajos ya producidos para otros lugares, el collage histórico; o los ejercicios de memoria paralela como si al tiempo hubiera escrito otra historia diversa; o como si se hubiera detenido, han contribuido a formular esta nueva Roma dibujada por cuadrantes." (Fco. Javier Bellosillo, Fernando Fauque, Revista "Arquitectura" nº214, 1978)



1. Bernard Tschumi, Propuesta Ganadora La Villete, 1982



Pensamiento

"La iconoclasia es y debería ser una obligación, la de expurgar el mito y la de quebrantar los conglomerados intolerables del significado. (...) Podemos mostrarnos de acuerdo con Ernst Cassirer y muchos de sus seguidores en que ningún gesto humano está totalmente libre de un contenido simbólico, aunque esto tan sólo sirva para reconocer que mientras efectuamos la expulsión del mito, incluso mientras lo estamos haciendo, otro mito entra de nuevo por la puerta de servicio. (...) Podemos exigir racionalidad, pero un cierto material totémico y obstinado seguirá negándose a retirarse. (...) Por mucho que aspiremos a la lógica (Cassirer) nos vemos enfrentados a la circunstancia de que el lenguaje, el primer instrumento del pensamiento, inevitablemente se adelanta y tiende una nube sobre todos los programas elementales del simple procedimiento lógico. (...) Esta ha sido la historia de la arquitectura y del urbanismo del siglo XX.; la expulsión abierta de toda fantasía cultural deletérea y la proliferación simultánea de fantasía no concebida como tal. (...) ¿La ciudad como instrumento didáctico? No se trata de si debería ser tal cosa, sino más bien de que no puede ser otra cosa. Por consiguiente estamos ante el problema de la naturaleza de la información instructiva disponible, de cómo ha de formularse un discurso deseable, de qué criterios deben determinar el contenido ético preferido de la ciudad.(...) Se sugiere que un enfoque de collage, en el que los objetos sean reclutados o seducidos a salir de su contexto es –en el momento presente – la única manera de tratar los problemas últimos de la utopía y de la tradición, cada una o ambas a la vez, y la procedencia de los objetos arquitectónicos introducidos en el collage social no tiene porqué ser crucial. (...) Las sociedades y las personas se reúnen de acuerdo con sus interpretaciones de la referencia absoluta y el valor tradicional, y hasta cierto punto, el collage acomoda a la vez la exhibición híbrida y los requerimientos de la autodeterminación." (Colin Rowe, Fred Koetter, "Ciudad Collage")

1. Peter Walker, Burnett Park, Texas, 1983

2. Peter Walker, Plaza de todos los Santos, California, 1987

Bibliografía recomendada:

-Cassirer, Ernst

"Filosofía de las formas simbólicas"

Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1998

-Catálogo, Exposición

"Correspondencias. 5 Arquitectos – 5 Escultores"

Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1982

-Chimacoff, Alan

"Roma Interrota Reviewed"

Revista AD Profiles 20, Vol 49, nº 3-4 , Londres, 1979, Pág. 7

-Fernández Alba, Ángel

"Arquitectura cósmica para el universo"

Artículo publicado en « El Croquis Internacional », Año 1, nº1, Madrid, 1985, Pág. 6.

-Fullaondo, Juan Daniel

"Imposible Sheherazade em Manhattan"

Artículo publicado en « El Croquis Internacional », Año 1, nº1, Madrid, 1985, Págs. 15-17.

-Graves, Michael

"Roman Interventions"

Revista AD Profiles 20, Vol 49, nº 3-4 , Londres, 1979, Pág. 4

-Thermes, Laura (de la redacción de Controespacio)

"Nolli, doce arquitectos y una ciudad"

Revista Arquitectura, nº214, Madrid, Septiembre – Octubre 1978, Pág 8-9

-Klotz, Heinrich

"Vision der Moderne" (Das Prinzip Konstruktion)

Prestel –Verlag, München, 1986

-Koolhaas, Rem / Mau, Bruce

"S,M,L,XL"

The Monacelli Press, New York, 1998

-Montaner, Josep María

"Sistemas arquitectónicos contemporáneos"

Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2008

-Rowe, Colin / Koetter, Fred

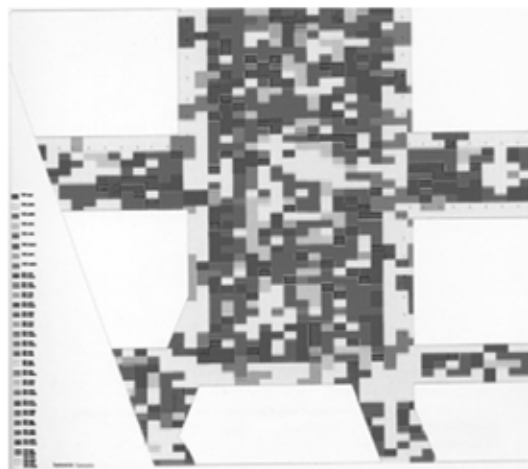
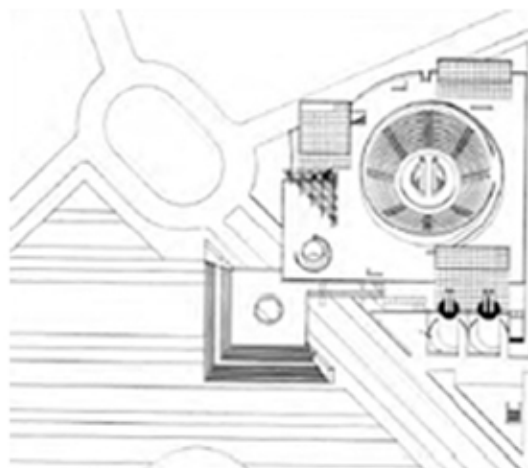
"Ciudad collage"

Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981

-Tafuri, Manfredo

"El arquitecto loco: Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje"

Recogido en "La esfera y el laberinto", Manfredo Tafuri, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984, pg. 29



1. J.D. Fullaondo, Concurso cementerio San Sebastián, 1985

2. Eduardo Arroyo, Plaza del desierto, Barakaldo, 2000

TRANSPARENCIAS, CONSTRUCCIONES

4.2.5. DECONSTRUCCIONES, NARRACIONES

Arquitectura

La arquitectura deconstructivista:

- No se compone en un EQUIPO DE ARQUITECTOS. Los proyectos son sólo breves momentos en los programas independientes de los distintos arquitectos.
 - NO se trata tan solo de un fenómeno PERCEPTIVO.
 - NO es la ANGUSTIA PERSONAL de un arquitecto.
 - NO es una forma de EXPRESIONISMO, ya que su cometido no es ese.
 - NO está producida por un nuevo ESPÍRITU DE LA ÉPOCA.
- Lo que está siendo alterado es un conjunto de presunciones culturales profundamente arraigadas que hay detrás de una cierta visión de la arquitectura, presunciones sobre el orden, la armonía, la estabilidad y la unidad.

La arquitectura deconstructivista se manifiesta en:

- La FRAGMENTACIÓN tanto de elementos como de volúmenes.
- La MACLA y el COLLAGE como el medio para reagrupar las partes.
- La des-centralidad y la falta de simetría como consecuencia de la eliminación del punto focal único en la PERSPECTIVA MULTIFOCAL.
- La TORSIÓN y su triple manifestación (DELEUZE Y EL PLIEGUE) : helicoides volumétricas, los planos alabeados y las inclinaciones como búsqueda de lo anti gravitacional, lo anti cartesiano o la inestabilidad estructural.
- El concepto y la MATERIALIZACIÓN DEL VACÍO. El vacío como lugar arquitectónico (DERRIDA Y LA DIFERENCIA).
- La AGUDEZA de los ángulos.
- El REVESTIMIENTO FRACTAL para las nuevas formas torcidas y plegadas.
- La no correspondencia entre signifiante y significado, entre FUNCIÓN Y FORMA.



1. Frank O. Gehry, Casa Gehry, 1977

2. Frank O. Gehry, California Aerospace Museum, 1982

Zaha Hadid

“...La obra de Zaha Hadid se caracteriza por un alto nivel entrópico, un fuerte grado de improbabilidad, un acento eminentemente “informativo”. Si seguimos a Eco, ...y siguiendo las leyes de la redundancia (...) se realiza un movimiento constantemente pendular entre el rechazo del sistema lingüístico tradicional y la conservación del mismo; si se introdujese un sistema absolutamente nuevo, el discurso se disolvería en la incomunicación. En la dialéctica entre forma y posibilidad de significados múltiples que en otro lugar nos había parecido esencial en las obras “abiertas” se realiza precisamente en este movimiento pendular. (...) Se introducen módulos de desorden organizado en el interior de un sistema para aumentar su posibilidad de información (o significado poético”. (Juan Daniel Fullaondo, “Improbable Sheherazade en Manhattan”, Revista “El Croquis Internacional” nº1, Madrid, 1985)

Los de-constructivistas se mantienen en la tradición del intento de la modernidad por argumentarse a sí misma, que continúa desde el comienzo de este siglo, no refiriéndose a la historia como norma, sino a utilizar el material de expresión del presente y no obstante las convenciones de la modernidad, tal y como se han desarrollado, pasando a través de la cualidad de la trascendencia semiótica y de la estructuración de la ficción. (Heinrich Klotz, “Visión de la modernidad: el principio de la construcción”)



1. Frank O. Gehry, Vitra Design Museum, 1989
2. Frank O. Gehry, Disney Music Concert Hall, 1987
3. Frank O. Gehry, Museo Guggenheim Bilbao, 1991



Resonancias

Constructivismo ruso
Ver Tema 2 , Bloque 2

Suprematismo
Ver Tema 2 , Bloque 2



1. Coop Himmelblau, *Ático en Viena*, 1983
2. Coop Himmelblau, *Complejo fabril Funder Werk*, 1988
3. Coop Himmelblau, *Cine Ufa-Palast, Dresde*, 1993

Pensamiento

El pensamiento deconstructivo (fragmentación)

El pensar textual (en que la estrategia deconstructiva consiste) se basa en considerar la producción total de significado en una cultura como un texto, compuesto por unidades atómicas significantes eslabonadas, en donde se borran los referentes, y en donde el significado consiste en un juego indefinido de remisiones de unos signos a otros. Tales remisiones son posibles gracias a una articulación intra-lingüística que introduce la temporalidad en el texto: la *Difference* (diferencia), con una trasgresión ortográfica que no detecta la palabra hablada, y que obliga a la lectura, a la consideración del texto. De este modo, temporalidad y espaciamento son dimensiones complementarias que se advierten en el movimiento de la "difference" en el texto.

¿En que forma se introduciría esa temporalidad en el texto arquitectónico?

Tal operación, vemos ahora, sería equivalente a la eliminación de la centralidad en la lógica relacional que conecta elementos compositivos, entendiendo por centralidad el conjunto de operaciones geométricas que refuerzan en forma redundante un orden jerárquico. Su destitución es sinónimo de proliferación de órdenes que se entrecruzan, y que exhiben su condición derivada de un orden originario, para que la entrada en el texto sea posible. La conjunción de órdenes hace del texto un laberinto, donde las remisiones desbordan los márgenes y enlazan el texto configurado y el presentado; el texto proyectado y el construido.

El descosido de una trama textual tiene como hemos visto una doble vertiente de temporalidad y espaciamento. Ambas son, bien entendido, aspectos de una misma operación, consistente en modificar la forma de relación de los signos con sus referentes, la forma de inserción del significado en el texto.

Peter Eisenman

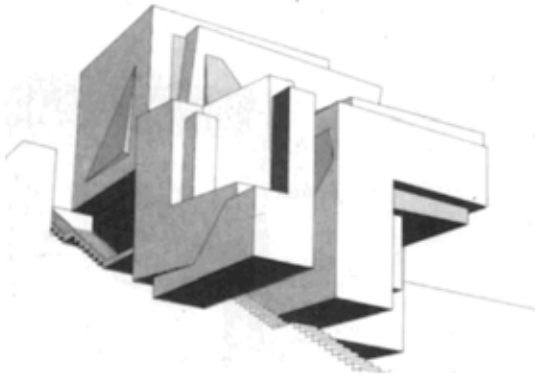
"...Para Eisenman el racionalismo en arquitectura, más que una alternativa, es otra variación del positivismo, una fase tardía del funcionalismo. Para una nueva posición no humanista, en la que el hombre deja de ser contemplado en el centro del mundo, el signo de la modernidad no puede ser el funcionalismo sino una tendencia definitiva hacia la abstracción, la atonalidad y la atemporalidad. Paulatinamente, Eisenman ha ido integrando influencias de Foucault, Derrida y Deleuze. La evolución que han seguido sus escritos culminan en el texto "El fin de lo clásico" (1984) que más tarde da título a la edición italiana de su antología de escritos publicada en 1987 por CLUVA Editrice en Venecia. En este artículo Eisenman insiste en el fin de tres ficciones convencionales: la representación, la razón y la historia, que se han desarrollado desde el Renacimiento, dentro de una manera clásica de pensar la arquitectura, de la que el movimiento moderno tampoco ha conseguido escapar.

Tras la caída de estas tres ficciones no hay ya modelo alternativo. Tan sólo queda la búsqueda de un discurso independiente para la arquitectura, la expresión de una arquitectura de ausencias. Los mecanismos han de ser los de la simulación, la máscara y la arbitrariedad. Siguiendo los mecanismos del arte conceptual, basados en la negación de la obra como producto final y acabado. Se trata de "un espacio eterno en el presente, sin ninguna relación determinada con un futuro ideal o un pasado idealizado". En definitiva, el derrumbamiento de todos los mitos, ficciones y grandes relatos conlleva un nihilismo en el que la muerte, el fin y la crisis son omnipresentes. Eisenman busca siempre un principio activo y arbitrario que se contraponga a la concepción contemplativa de la obra de arte, a la noción clásica de mimesis y a la idealización de lugar." (J. M^a Montaner "Arquitectura y crítica")



1. Rem Koolhaas, Teatro de la danza de Holanda, 1987

2. Rem Koolhaas, Villa Dal'Avà, 1991



Jacques Derrida (1930-2004)

Preocupación por reflejar y socavar la dependencia de la tradición occidental respecto a la lógica de la identidad. Esta deriva directamente de Aristóteles, y para Bertrand Russell comprendería los siguientes rasgos esenciales:

- 1.- La ley de la identidad. "Lo que es, es"
- 2.- La ley de la contradicción. "Nada puede ser y al mismo tiempo no ser."
- 3.- La ley del medio excluido. "Todo debe ser o no ser"

Estas leyes claramente implican la exclusión de ciertas características, como complejidad, mediación y diferencia., rasgos que invoquen a la impureza o complejidad.

De-construcción

A través del método llamado "de-construcción" Derrida ha investigado fundamentalmente sobre el carácter de la tradición metafísica occidental y su base en la ley de la identidad, y ha descubierto una tradición llena de aporías, contradicciones, y paradojas. El proceso de de-construcción lo que hace es reconocer que se ve obligado a utilizar los mismos conceptos que considera insostenibles en relación con los rasgos que se les atribuyen. No basta con demostrar que las leyes del pensamiento tienen carencias, sino abrir el campo filosófico para que siga siendo el terreno de la creatividad y la invención.

La "diferencia"

Para Derrida, a la filosofía le ha sido preciso siempre que su propio límite no le fuera extraño, se ha apropiado del concepto, ha creído dominar el margen de su volumen y pensar su otro.

En este sentido, ¿podemos, con todo rigor, asignar un lugar arquitectónico un lugar de exterioridad desde el que se pueda todavía tratar de arquitectura? ¿Podemos añadir al saber ver zeviano la fórmula saber oír la arquitectura? Para el pensador francés se trata de analizar un cambio metafísico básico, la complicidad circular de las metáforas del ojo y del oído. En consecuencia habrá que dislocar el ojo arquitectónico, evitar la contestación frontal y simétrica, la oposición entre todas las formas de los anti, inscribir todos los cambios en una forma distinta, en una emboscada, la maniobra textual. ¿En qué condiciones podremos desde este momento señalar un límite, marcar un margen como propiamente arquitectónico? Derrida se pregunta: "... ¿Podemos pasar este límite singular que no es un límite, que no separa ya el adentro y el afuera en mayor medida que asegura la continuidad permeable y transparente? ¿Qué forma puede tener este juego de límite/pasaje, este <<logos>> que se plantea y se niega a sí mismo dejando sorda su propia voz?".

Será necesario, por análisis conceptuales rigurosos, inflexibles incluso, y por la inscripción de marcas que ya no pertenezcan al espacio arquitectónico, desplazar el encuadre, a través de la misma arquitectura, de sus propios tipos. Escribir, interpretar de otra manera. Delimitar la forma de un cierre que no tenga ya analogía directa con lo que puede representar la arquitectura bajo ese nombre, según la línea que rodea un espacio homogéneo. Hay que hablar de lo arquitectónico, sí, pero de forma distinta. ¿No se puede asegurar que lo que se resiste es lo impensado, lo reprimido, lo rechazado de la arquitectura?

1. Peter Eisenman, Casa Guardiola, Cádiz, 1987

2. Peter Eisenman, Biocenter en la Universidad de Frankfurt, 1987

Asegura Derrida, en relación con lo somos o no somos capaces de oír, que "...es inaudible la diferencia entre dos fonemas, lo único que les permite ser y operar como tales. Lo inaudible abre a la interpretación los dos fonemas presentes, tal como se presentan. La diferencia que hace separarse dos fonemas y hace que se oigan, en todos los sentidos de esta palabra, permanece inaudible. Es preciso dejarse llevar a un orden que resista a la oposición entre lo sensible y lo inteligible. El orden que resiste a esta oposición, y la resiste porque la lleva en sí, se anuncia en un movimiento de diferencia (con a), que no pertenece ni a la voz ni a la escritura en el sentido ordinario y que se fiende entre palabra y escritura, más allá también de la familiaridad tranquila que nos liga a una y a otra, a veces en la ilusión de que son dos".

La diferencia no es una identidad. Tampoco lo es la diferencia entre dos identidades. Es la diferencia diferida (en francés *différance*), el "diferenciarse", el "aplazar". De nuevo una instancia paradójica, porque si es la diferencia lo que hace posible la presentación del presente, ella no se presentará nunca como tal. En toda exposición correría el riesgo de aparecer y estaría dispuesta a desaparecer. Esta diferencia nos impediría el tener un punto claro de partida, al quedar inmersos de entrada en una estructura laberíntica, de tela de araña, donde cualquier punto se puede comunicar con cualquier otro, pues todos formarían parte de un sistema de orden superior.

Estaríamos con Borges en un jardín de infinitos senderos, en un juego que sería parte de otro juego. También nos recuerda Derrida que "...Todo concepto está por derecho y esencialmente inscrito en una cadena o en un sistema en el interior del cual remite al otro, a los otros conceptos, por un juego sistemático de diferencias. Entonces la <<diferencia>> no es ya simplemente un concepto, sino la posibilidad de la conceptualidad, del proceso y sistema conceptuales en general. La <<diferencia>> es el origen no-pleno, no-simple, el origen estructurado y diferente de las diferencias". Derrida resume finalmente el importante concepto de diferencia de la siguiente manera: "...es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado <<presente>>, que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro, no relacionándose menos con ninguno de los dos, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él. Es esta constitución del presente como síntesis <<originaria>> e irreductiblemente no-simple, es lo que propongo como <<diferencia>>. Ésta es a la vez espaciamiento y temporización".

Gilles Deleuze (1925-95)

Pensamiento de horizontalidad radical, la base de comparación se convierte en un problema. El eje horizontal no implica unos límites fuertes entre identidades sino que permite la permeabilidad de todos los límites y fronteras. Esta horizontalidad, iniciada en la era moderna por Nietzsche, abre paso a la mente creativa, como una forma de poesía, de gran estilismo. El estilo confirma el carácter incomparable del filósofo de la diferencia.

El concepto de pliegue

Inspirado en el periodo barroco de la historia del arte, el "pliegue" abre el camino a una nueva forma de ejercer la filosofía, como la construcción de figuras disyuntivas. El pliegue es el modo de unidad de estas figuras, es una relación de diferencia consigo mismo. Lo horizontal sería equivalente a la proliferación de la serie.



1. Miralles & Pinós, Cementerio de Igualada, 1985

2. Behnisch & Partners, Instituto Hysolar Forschung, 1987

3. Un Studio, Casa Moebius, 1993



1. Daniel Libeskind, *Concurso Postdammer Platz, Berlín, 1991*
2. Daniel Libeskind, *Ampliación Victoria-Albert, Londres, 1996*
3. Daniel Libeskind, *Museo Judío, Berlín, 1998*

Lo serial

Es una lógica que asiste al desarrollo de dos series simultáneas al menos, remitiendo una a objetos designados y otra a sentidos siempre expresables, convergiendo las dos dimensiones en una palabra esotérica, en un enigma en segundo grado, no identificable, impenetrable, y hacer del sentido una nueva proposición, que confirme la posibilidad de un vínculo profundo entre la lógica y la moral. La forma serial se realiza necesariamente en la simultaneidad de dos series por lo menos. Cualquier serie única, cuyos términos se distinguen solamente por el tipo o grado, comprende necesariamente dos series heterogéneas, cada una con términos que difieren de los de la otra por naturaleza. La forma serial es pues esencialmente multiserial. Todo tiene interés en función de otra serie por lo menos.

Lo esencial comienza a aparecer cuando las diferencias pequeñas o grandes prevalecen sobre las semejanzas, cuando dos historias completamente diferentes pueden desarrollarse simultáneamente, cuando los objetos, los conceptos, los sonidos, los personajes, las formas, tienen una identidad bien vacilante o bien sobredeterminada. Tenemos así en Joyce a un maestro en creación de técnicas seriales, por sistema de correspondencias y analogías, con preguntas - respuestas, con la instauración de corrientes de pensamiento, de trenes de pensamiento múltiples.

Los términos de cada serie contienen pues un lugar absoluto, que se encuentra determinado siempre por su distancia con este elemento que no cesa de desplazarse respecto de sí mismo en las dos series. La instancia paradójica nunca está donde se busca y no se la encuentra nunca en donde está. Es una casilla vacía, que permite que todo funcione, asegura la donación de sentido en las series significantes y significadas. No hay estructuras sin serie, sin puntos singulares correspondientes a estas relaciones. No hay estructura sin casilla vacía.

Cuerpos sin órganos, siempre en proceso de formación y deformación, produciéndose en una síntesis conjuntiva, que no es ni una imagen del cuerpo ni una proyección. Es "rizomático", y no engendrado ni en árbol.

Michel Foucault (1926-84)

No podemos reducir las prácticas "discursivas" a las conocidas categorías de una obra individual o una disciplina académica.. Por el contrario, su carácter sistemático no es de tipo lógico ni lingüístico. La regularidad del discurso es inconsciente y se produce en el plan de la "palabra", no en el de una "lengua" previamente existente. Se analiza los regímenes de "prácticas", que no pueden reducirse al ámbito de la teoría. Las cosas no tienen un significado esencial, ningún sujeto esencial detrás de la acción. Tampoco existe un orden fundamental en la historia. El orden es la propia escritura de la historia. Las prácticas se convierten en modelos de pensamiento, con su lógica, su evidencia, su estrategia y su razón.

La historia no es más que un preparativo del presente si se permite que el concepto de causa predomine sobre el efecto (material) y se deja que la continuidad invalide las discontinuidades que muestran las prácticas. Pero escribir una historia del pasado es verlo de nuevo, por lo que asume un significado nuevo teniendo en cuenta los hechos presentes.

La epistemología es un modo de vincular los hechos materiales al pensamiento o a las ideas. El pensamiento no debe pues buscarse tan sólo en formulaciones teóricas (filosofía, ciencia...) sino que debe y puede analizarse en cada forma de hablar, hacer o comportarse donde el individuo aparezca o actúe como sujeto de un aprendizaje.

Bibliografía recomendada:

- Benjamin, Andrew **"Derrida, Architecture and Philosophy"**
Artículo publicado en "Architectural Design", "Deconstruction in Architecture", Academy Editions, Londres, 1988, Pág. 8-11
- Benjamin, Andrew **"Eisenman and the Housing of Tradition"**
Artículo publicado en "Architectural Design", "Deconstruction II", Academy Editions, Londres, 1989, Pág. 63-66.
- Catálogo Exposición **"Morphosis, obra completa"**
Ministerio de Fomento, Dir. Gral. de la Vivienda, Arquitectura y Urbanismo, Madrid, 1999 (Prólogo de José Rafael Moneo)
- Davidson, Cynthia (ed.) **"Tras el rastro de Eisenman"** Akal, Madrid, 2006
- Deleuze, Gilles **"Lógica del sentido"** Ed. Phaidós, Barcelona, 1989
- Derrida, Jacques **"Márgenes de la Filosofía"** Ed. Cátedra, Madrid, 1989
- Eisenman, Peter **"My ideology is better than yours"**
Entrevista con Leon Krier publ. en "Architectural Design", "Reconstruction-Deconstruction", Academy Editions, Londres, 1989, Pág. 6-18
- Eisenman, Peter **"The Modernism of Alienation and Dislocation"**
Entrevista con Charles Jencks en "Architectural Design", "Deconstruction in Architecture", Academy Editions, Londres, 1988, Pág. 49-60
- Foucault, Michel **"Las palabras y las cosas"** Ed. Siglo XXI, Madrid, 1974 (México, 1966)
- Hadid, Zaha **"Another Beginning"**
Artículo recogido en la publicación "The end of architecture? (Documents and Manifestos)", Peter Noever (Editor), Prestel-Verlag, Munich, 1993. Pág 25-33.
- Himmelblau, Coop **"The End of Architecture"**
Artículo recogido en la publicación "The end of architecture? (Documents and Manifestos)", Peter Noever (Editor), Prestel-Verlag, Munich, 1993. Pág 17-23.
- Jencks, Charles **"Deconstruction: The Pleasures of Absence"**
Artículo publicado en "Architectural Design", "Deconstruction in Architecture", Academy Editions, Londres, 1988, Pág. 17-31
- Klotz, Heinrich **"Vision der Moderne" (Das Prinzip Konstruktion)**
Prestel-Verlag, München, 1986.
- Koolhaas, Rem / Mau, Bruce **"S,M,L,XL"** The Monacelli Press, New York, 1998.
- Libeskind, Daniel **"Daniel Libeskind, the space of encounter"**
Universe Publishing, New York, 2000



1. Zaha Hadid, *Opera de Cardiff*, 1995

2. Zaha Hadid, *Terminal Hoehenheim*, Strasbourg, 2001



1. Morphis, Hypo Alpe-Adria center, 2000



2. Morphis, Federal Building San Francisco, 2007

-Lucan, Jacques **"Deconstruir la arquitectura"**

Artículo en la revista "Arquitectura", nº 270, Enero - Febrero 1988, Pg.18-23

-Maldonado, Tomás **"¿Es la arquitectura un texto? (y otros escritos)"**

Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2004

-Montaner, Josep María **"Sistemas arquitectónicos contemporáneos"**

Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2008

-Owen Moss, Eric **"Out of Place in the One Right Place"**

Artículo en publicación "The end of architecture? (Documents and Manifiestos)", Peter Noever (Editor), Prestel-Verlag, Munich, 1993. Pg. 61-71

-Pinós, Carme **"Following the Trace"**

Artículo recogido en la publicación "The end of architecture? (Documents and Manifiestos)", P. Noever (Editor), Prestel-Verlag, Munich, 1993. Pg 72-82

-Sobejano, Enrique **"Márgenes de la arquitectura"**

Publicado en revista "Arquitectura", nº 270, Enero - Febrero 1988, Pg.16-17

-Tigerman, Stanley

"Construction, (De) Construction, (Re) Construction. Architectural Antinomies and a (Re)newed Beginning"

Publicado en "Architectural Design", "Deconstruction II", Academy Editions, Londres, 1989, Pág. 77-82

-Trías, Eugenio **"La lógica del límite"**

Ed. Ensayos / Destino, Barcelona, 1991

-Zenghelis, Elias **"The Aesthetics of the present"**

Artículo publicado en "Architectural Design", "Deconstruction in Architecture", Academy Editions, Londres, 1988, Pág. 66-67

TRANSPARENCIAS, CONSTRUCCIONES

4.2.6. CONSTRUCCIONES, TECNOLOGÍAS

Arquitectura

El high-tech (alta tecnología) es un estilo arquitectónico que se desarrolló durante los años setenta. Toma su nombre del libro: *The Industrial Style and Source Book for The Home*, publicado en 1978 por Joan Kron y Suzanne Slesin. El libro muestra abundantes ejemplos de obras donde priman los materiales industrializados particularmente utilizados en techos, pisos y muros.

La arquitectura High Tech sobre muchos temas propios de la Arquitectura Moderna, de los cuales se apropió reelaborando y desarrollando en base a las últimas tendencias. Los objetivos principales de la arquitectura High Tech consiste en un juego creativo de crear cualquier cosa nueva evidenciando la complejidad de la técnica.

"...Aún cuando Gropius y Le Corbusier permanentemente hablaron de la construcción se observó poco la realización constructiva de sus edificaciones. El resultado de sus manifestaciones fueron las superficies inmaculadas de la envoltura de los espacios, el "cuerpo bajo la luz" y no la casualidad y la lógica de la estructura ensamblada de elemento por elemento. Si también Le Corbusier se refería a la casa como una "máquina de vivir", al menos él había construido el ángulo recto y el cubo blanco, mientras Buckminster Fuller con la Casa Dymaxion produjo realmente una máquina de vivir.

El Centro Pompidou no es un cuerpo bajo la luz, no es una "estereometría de reducción", sino que es construcción. Construido de pilares de refuerzo individuales y sostenidos por vigas entramadas que son visibles por fuera y por dentro y que revisten al espacio de una gran expresividad.(...) En una época que asienta como máxima la atención al mundo construido y que también orienta la nueva construcción a lo ya existente, se manifiestan como un desafío, el ejemplo de un demostrativo todo o nada, la independencia radical o la afirmación de una modernidad autónoma; un desafío que como un correctivo es necesario mantenerlo delante de los ojos. El futuro acaba de empezar. " (Heinrich Klotz. "La visión de la modernidad. El principio de la construcción")



1. Piano & Rogers, Centro Pompidou, París, 1972

2. Richards Rogers, Sede de la Lloyd's, Londres, 1979



1. Norman Foster, Agencia Renault en Swindon, 1982

2. Norman Foster, Sede del Hong Kong Bank, 1979

Resonancias

Mies van der Rohe (1886-1969)

- Casa Farnsworth, Plano, Illinois, 1949-51
- Seagram, Nueva York, 1954-58
- Galería Nacional, Berlín, 1963

Buckminster Fuller (1895-1983)

- Repair shop, 1958 (Ver Bloque 1. Tema 5.)
- Casa modelo para la compañía Beech, Wichita, Kansas, 1946

Robert Le Ricolais (1894-1977)

- Ensayos para sistemas reticulares de 3 dimensiones

Richard Neutra (1892-1970)

- Casa Kaufmann, Palm Springs, California, 1946-47

Jean Prouvé (1901-84)

- Maison Tropical, 1951

Albert Frey (1903-98)

- Casa Frey, Palm Springs, California, 1953

Charles (1907-78) & Ray Eames (1912-88)

- Casa Eames, Pacific Palisades, California, 1949

John Lautner (1911-94)

- Chemosphere House, Los Ángeles, 1960

Pierre Koenig (1925-2004)

- Case Study House nº 22, Los Ángeles, 1960

Pensamiento

"...Las cosas son invisibles en la medida que ponen en jaque la visibilidad hegemónica, la del sistema, la que nos domina, donde todo puede volverse inmediatamente visible y descifrable. Es una arquitectura que crea a la vez el lugar y el no-lugar, que también de este último, y eso es un espacio de seducción. La seducción no es consensual, es dual. Debe confrontar al objeto con el orden real y visible que lo rodea. Un objeto logrado, en el sentido que existe más allá de su propia realidad, es un objeto que crea una relación dual, relación que puede pasar por el desvío, por la contradicción, por la desestabilización, pero que pone frente a frente la pretendida realidad de un mundo y su ilusión radical" (Jean Baudrillard. "Los objetos singulares")

"...Asistimos a una estetización de todos los comportamientos y de todas las estructuras, que no es del orden de lo real. Esto significa que las cosas adquieren valor en lugar de ser un juego de formas que se oponen, lo cual es ininteligible y a lo que no se le puede dar un último sentido. En una estetización generalizada, las formas se extenuan y se vuelven valor, valor estético o cultural, que es negociable al infinito y donde cada uno puede hallar su ganancia, pero con el hundimiento total de las singularidades. Nadie escapa a esto pero las singularidades como tales pueden ejercerse como formas quizás a menudo monstruosas. Es interesante la arquitectura bajo el aspecto del monstruo, esos objetos catapultados en la ciudad, venidos de otra parte. El primero fue el Beaubourg.(...) El Beaubourg, objeto que escapa claramente a su programación, al proyecto que se le había dado. Abre un agujero en el culturalismo." (Jean Baudrillard. "Los objetos singulares")

"Uno de los dramas actuales de la arquitectura es la modelización, la clonación. A menudo no se sabe qué hacer, el contexto es desesperante. Muchos arquitectos copian un modelo. Se convierte en un collage de objetos, que es el que traerá menos problemas a todo el mundo. Pero lo que se busca es otra cosa. Estaríamos justamente en esa estética de la desaparición a que se refiere Paul Virilio. Lo más auténtico tiene que ver con el Sur, donde los objetos no son inauténticos, correspondientes con la convención del arquitecto". (Jean Nouvel. "Los objetos singulares")



1. Jean Nouvel , Instituto del mundo arabe, 1981
2. Ming Pei, Piramide del gran Louvre en Paris, 1983
3. Michael Hopkins, Centro de investigación Schumberger, 1985



1. Dominique Perrault, *Biblioteca Nacional de Francia*, 1989
 2. Nicholas Grimshaw, *Jardín del Edén*, 2000

Bibliografía recomendada:

- Baudrillard, Jean / Nouvel, Jean **"Los objetos singulares. arquitectura y filosofía"**
Fondos de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001
- Blase, Werner **"Mies van der Rohe"** Birkhäuser Verlag, Basilea, 1997
- Boissière, Olivier **"Jean Nouvel"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997
- Buckminster Fuller, R. **"El capitán etéreo y otros escritos"**
Colegio de Aparejadores de Murcia, 2003
- Campbell, Lange / Ann, Barbara **"Lautner"** Taschen, Colonia, 2005
- Cohn, David **"Futuro imperativo. Razón e invención en la arquitectura high-tech"**
Publicado en *Arquitectura Viva* n°42, Madrid, Mayo-Junio 1995, pg.17
- Frampton, Kenneth
"Costruzioni pesanti e leggere. Riflessioni sul futuro della forma architettonica"
Revista *Lotus International* n°99, "Forma e struttura", 1998
- Jodidio, Philip **"Piano. (Renzo Piano Building Workshop, 1966-2005)"**
Taschen, Colonia, 2005
- Koenig, Gloria **"Eames"** Taschen, Colonia, 2006
- Koenig, Gloria **"Frey"** Taschen, Colonia, 2008
- Lyotard, Jean-François **"Habitus"**
Revista *Lotus International* n°79, "Edifici intelligenti", 1993
- McCleary, Peter **"Robert Le Ricolais e la ricerca dell'idea indistruttibile"**
Revista *Lotus International* n°99, "Forma e struttura", 1998
- Peters, Nils **"Prouvé"** Taschen, Colonia, 2006.
- Russell, Frank (ed.) **"Richard Rogers + Architects"** Academy Editions, Londres, 1985
- Sack, Manfred **"Richard Neutra"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1994
- Solá-Morales, Ignasi **"High-Tech. ¿Funcionalismo o retorica?"**
Revista *Lotus International* n°78, "Applicazioni tecniche", 1993
- Steele, James / Jenkins, David **"Pierre Koenig"** Phaidon Press, Londres, 1998
- Virilio, Paul **"Estética de la desaparición"**
Editorial Anagrama, Barcelona, 1988

COMUNICACIÓN, POP, METÁFORAS

4.3.1. ARQUITECTURA METAFÍSICA. CIUDAD ANÁLOGA

Arquitectura

Para seguir siendo considerada arquitectura, la tradición moderna debería convertirse en un entendimiento de todos los elementos de la misma en su significado esencial, la perfecta coherencia entre las formas y las necesidades que tales formas habían generado. Esta coherencia significaría el acto moral. Se trasladarían claramente los problemas del campo de la estética al que propondría de las leyes de las cosas, obedeciendo a una verdad que no se podría desmentir.

"...El discurso del replanteamiento de la arquitectura podrá ofrecer vías de desarrollo diferentes y contrastantes: la utopía de la vanguardia o la formulación de nuevas bases disciplinares. La primera se configura con la elaboración de un pensamiento negativo que proyecta en el futuro todo el potencial figurativo surgido del rechazo al pasado, negando la historia para encontrar un nuevo e ilusorio punto de partida. (...) Pero si por una parte se reniega de la <<evasividad>> del arte, de la estéril abstracción de los ejercicios geométricos o la proyectación de un <<solo golpe>> de la metrópoli, ¿cuál es el campo operativo que se presenta? ¿Y cómo se puede abordar de modo realista las instancias de renovación disciplinar? Se trataría de reconocer una autonomía disciplinar como corolario de la función social de la arquitectura. Ha de abrirse paso una arquitectura con voluntad de progreso, aunque tuviera pocas probabilidades de realizarse en una construcción generalizada, que ejecute una búsqueda valiente y específica, sin compromisos pero sin sueños.(...) La reconstrucción post-bélica no tenía ninguna experiencia en querer, en proyectar y menos en construir la ciudad física, precisamente porque se había olvidado de aquella ciudad – ciudad moral, política, económica, social y humana – por la cual y sobre la cual únicamente es posible edificar la ciudad de los arquitectos, hecha de cosas del género." (Massimo Scolari, "Vanguardia y nueva arquitectura", en "Arquitectura racional", Alianza Forma, Madrid, 1980.)

"Entiendo por forma tipológica aquellas formas que en la historia o en las opciones que se les atribuyen en ciertos periodos, o en las implicaciones que se les dan, acaban por asumir el carácter sintético de un proceso que precisamente se manifiesta en la propia forma. (...) Se puede afirmar que las innovaciones arquitectónicas se han valido siempre de acentuaciones particulares, no de invenciones de la tipología.(...) No existe ninguna posibilidad de invención de la tipología, si admitimos que ésta se conforma por medio de un largo proceso en el tiempo, y que supone un complejo vínculo con la ciudad y con la sociedad"... (Aldo Rossi, "La arquitectura de la ciudad")



1. Rossi & Aymonino, *Residencia Galatasense*, Milán, 1962

2. Aldo Rossi, *Teatro del mundo*, Venecia, 1980



"La función, la construcción y la forma tiene igual valor, y juntas determinan la arquitectura. Ninguna de ellas tiene prioridad sobre las demás. (...) El más profundo significado de belleza en arquitectura reside en la necesidad que tiene el hombre de dar a sus objetos útiles una dimensión poética que comunicará el "espíritu" de su época a las generaciones futuras". (Rob Krier, "Sobre la arquitectura")

"...El hecho de nombrar, de dar nombre a la obra de arquitectura, fuerza, por la misma naturaleza del lenguaje, a la tipificación. La identificación de un elemento de arquitectura (...) implica una categoría entera de objetos similares de objetos con características comunes. Esto significa que el lenguaje también reconoce, implícitamente, el concepto de tipo. Entonces... ¿qué es el tipo? Tal vez pueda ser definido como aquel concepto que describe un grupo de objetos caracterizados por tener la misma estructura formal. (...) El concepto de tipo se basa fundamentalmente en la posibilidad de agrupar objetos sirviéndose de aquellas similitudes estructurales que les son inherentes. Se podría decir, incluso, que el tipo permite pensar en "grupos". (...) El tipo indica la presencia de elementos con una cierta continuidad entre sí que forman lo que hemos dado en llamar serie tipológica y a buen seguro que, a su vez, tales elementos pueden ser examinados con independencia y considerados como tipos con entidad propia. Pero esto no es obstáculo para que, al acutar los unos sobre los otros, se defina una nueva estructura formal bien precisa, el tipo madre que da sentido a la continuidad de la serie". (Rafael Moneo, "Sobre la Noción de tipo")

"...No sólo las referencias a Levi-Strauss o a Jakobson son indicios claros de qué tipo de soporte hay detrás de las teorías rossianas, sino que su práctica como arquitecto demostrará también cuáles son sus verdaderos intereses. Con el paso de los años hemos podido ver la obra de Aldo Rossi como el discurso desde el interior de la arquitectura en un universo donde la interrelación de las tipologías principales o el juego de una figuración reducida a los rasgos esenciales constituyen el procedimiento de su hacer arquitectura. Una arquitectura, por otra parte, que ni empieza ni acaba en el objeto. La arquitectura de Rossi se muestra como un interminable juego estructural entre tipos e imágenes en constante interacción, de modo que es la presentación de la idea, como juego de figuras, la que constituye el objetivo fundamental de su trabajo arquitectónico". (Ignasi Solá Morales, "Los artículos de Any", (Anyone))

1. Aldo Rossi, Cementerio san Cataldo, Modena, 1984
2. Aldo Rossi, Manzana en Schulzenstrasse, Berlín, 1992

Resonancias

Giorgio de Chirico (1888-1978)

- El enigma de la hora (1912)
- La gran torre (1912)
- La incertidumbre del poeta (1913)
- Cántico de amor (1914)
- La conquista del filósofo (1914)
- Melancolía otoñal (1915)



1. Rafael Moneo, Edificio Bankinter, Madrid, 1973

2. Rafael Moneo, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 1984



Pensamiento

"Buena parte de la mejor arquitectura italiana de entreguerras participaría de la influencia metafísica, apropiándose, de uno u otro modo, del ideal de quiriquiano del espacio. (...) Si la arquitectura influenciada por De Chirico pudo tenerse, en tiempos de la juventud de lo moderno, por heterodoxa, la que encontramos tocada por aquella inspiración – desarrollada por el magisterio de Aldo Rossi – acabó, por el contrario, presentando ciertas características de hegemonía. (...) Esta arquitectura nacida de Aldo Rossi será el intento de preparar un nuevo tiempo, aquel que no ve ya como suyas las ideas del Movimiento Moderno y que puede fundar su futuro en la conciliación del clasicismo y la modernidad; esto es, con el respeto a toda la historia de la arquitectura como fuente de su disciplina y en especial cuidado con lo valioso de la aportación moderna. La consideración disciplinar de la arquitectura nos llegaría así a caballo de las atmósferas sin tiempo de De Chirico. En ellas conviven lo griego y la Antigüedad, lo medieval, lo contemporáneo, pues el tiempo en la tierra, en la ciudad, se ha abolido. La ciudad mata el tiempo y épocas históricas que nunca se encontraron logran, a través de los edificios y de los objetos, hacerlo en ella." (Antón Capitel, Revista "Arquitectura" nº214, Pg. 43)

"...De Chirico no hacía sino demostrar la imposibilidad de cualquier representación. Las meticulosas descripciones o las relampagueantes imágenes de sus escritos no explican más de lo que ya vemos en los cuadros. Sus extrañados objetos son los mismos, hablados o pintados: objetos que no tiene nada que decirse, y que tampoco pueden comunicarnos nada respecto a sus cualidades, el recuerdo de las cuales se ha vuelto inútil, cuando no grotesco, en el paisaje inesperado en el que el cuadro los coloca. El que llena ese paisaje es el silencio de un mundo que ha perdido "su valor de uso", el silencio al mismo tiempo abstracto y verdadero de las mercancías. Esa es la más terrible de las equivalencias: la que convierte a los objetos en intercambiables, la que hace idénticas pintura y explicación.

De Chirico no representó el mundo contemporáneo en sus pinturas, pero tal vez sin saberlo (...) fue de los que mejor lo presentaron. ¿Dónde podría revelarse mejor la imposibilidad del proyecto sino en esa necesidad intrascendente que su repetición conlleva?..." (Juan José Lahuerta, Introducción a Giorgio de Chirico, en "Sobre el Arte Metafísico y otros escritos")

1. Giorgio Grassi, Residencia estudiantes, Chieti, 1976
2. Giorgio Grassi, Edificios en Postdamer platz, Berlín, 1978
3. Giorgio Grassi, Edificios de la universidad de Valencia, 1993

Bibliografía recomendada:

- Bonfanti, Ezio / Scolari, Massimo / Rossi, Aldo / Otros **"Arquitectura racional"**
Alianza Editorial, Madrid, 1980 (Tit. Orig. "Architettura razionale", Milán, 1973.)
- Capitel, Antón **"La pintura de Giorgio de Chirico y la Arquitectura del siglo XX"**
Publicado en revista "Arquitectura", nº214, Madrid, 1978, Pg. 43
- De Chirico, Giorgio **"Sobre el arte metafísico y otros escritos"**
Colegio de Aparejadores de Murcia, 1998
- De Fusco, Renato **"Arquitectura como <<mass-medium>>"**
Ed. Anagrama, Barcelona, 1970
- De Gracia, Francisco
"Construir en lo construido (la arquitectura como modificación)"
Nerea, Madrid, 2000
- De Michelis, Marco **"L'altra città. Il panorama di Berlino di Arduino Cantafora, 1984"**
Revista Lotus International, nº43, "L'Architettura e le Muse", 1984
- Gandelonas, Mario **"Massimo Scolari. Paesaggi teorici"**
Revista Lotus International, nº11, "Il laboratorio della progettazione", 1976
- Grassi, Giorgio **"Il progetto di una piccola casa"**
Revista Lotus International, nº22, "Piccole Opere", 1979
- Graves, Michael **"Un progetto di trasformazione"**
Revista Lotus International, nº22, "Piccole Opere", 1979
- Gregotti, Vittorio **"Il principio insediativo"**
Revista Lotus International, nº15, "Materia e Materiali", 1977
- Huet, Bernard
"Dopo l'esaltazione della ragione". Aldo Rossi, dalla astrazione razionale alla figurazione emblematica"
Revista Lotus International, nº49, "Doppio Gioco", 1985
- Ingersoll, Richard **"Construir es olvidar. Cuatro edificios de Aldo Rossi en Italia"**
Recogido en revista "AV" nº 18, Madrid, 1991, pg. 18-25
- Krier, Leon **"Quarta lezione. Analisi e progetto dell'isolato urbano tradizionale."**
Revista Lotus International, nº19, "L'isolato urbano", 1978
- Krier, Rob **"Sobre la arquitectura"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983
- Lorenzer, Alfred **"Il pathos del funzionalismo"**
Revista Lotus International, nº11, "Il laboratorio della progettazione", 1976



1. Vittorio Gregotti, Manzana n° 647IBA, Berlín, 1984

2. Vittorio Gregotti, Centro cultural en Belem, 1993



1. Alvaro Siza, Pabellón de Portugal, Lisboa, 1988
2. Alvaro Siza, Schlesisches for housing, Berlin, 1988
3. Alvaro Siza, Centro gallego de Arte contemporaneo, 1993

-Moneo, Rafael **"On typology"**
 Revista Oppositions nº13, para el Institute for Architecture and Urban Studies, MIT Press, 1978)

-Monestirol, Antonio **"La arquitectura de la realidad"**
 Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993

-Norberg-Schulz, Christian **"Genius loci"**
 Revista Lotus International, nº13, "Rinnovo Urbano", 1976

-Posener, Julius **"Crítica della critica del funzionalismo"**
 Revista Lotus International, nº11, "Il laboratorio della progettazione", 1976

-Rossi, Aldo **"La città analoga: tavola"**
 Revista Lotus International, nº13, "Rinnovo Urbano", 1976

-Rossi, Aldo **"La arquitectura de la ciudad"**
 Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981

-Siza Vieira, Álvaro **"Bonjour tristesse. Storia di un progetto"**
 Revista Lotus International, nº41, "Abitare in città", 1984

-Tafuri, Manfredo **"Ceci n'est pas une ville"**
 Revista Lotus International, nº13, "Rinnovo Urbano", 1976

-Tafuri, Manfredo / Dal Co, Francesco **"Arquitectura contemporánea"**
 Ed. Aguilar, S.A. Madrid, 1978

COMUNICACIÓN, POP, METÁFORAS

4.3.2. COLLAGES, SITUACIONISMOS, POP

Arquitectura. Arte

Guy Debord (1931-94)

"...El situacionismo de Guy Debord y Raoul Vaneigem se desarrolla también en estas condiciones de la crítica radical como práctica teórica. El urbanismo moderno y su relación con la psicopatología de la vida cotidiana. La dictadura de los principios del diseño «racional» nacidos de una Bauhaus de-terminista y parafascista. Una incipiente crítica ecológica. La vulgarización de los mitos eróticos difundidos por medio de las imágenes de la publicidad. La experiencia del espacio urbano no como resultado de un orden com-positivo sino como deriva, es decir, la acumulación errática de experiencias sinestésicas. En todas estas proposiciones predomina la crítica a la cultura contemporánea. No se trata de la gran cultura de los museos, los conciertos, la literatura y el arte oficiales. Lo que interesa a los situacionistas es la cultura de las masas, la cultura de la vida cotidiana producida por los poderosos medios de la publicidad, la televisión, los cómics, la arquitectura y el urbanismo." (Ignasi Solá Morales, "Los artículos de Any")

Détournement (Guy Debord)

"...Relacionada con la deriva, encontramos la noción de "détournement" (el lenguaje fluido de la anti-ideología) como le llamaba Debord. Consiste en la apropiación y re-organización creativa de elementos pre-existentes. Se puede relacionar con cualquier precedente Dadá o surrealista, desde la poesía de Lautremont hasta el collage o ensamblaje de elementos encontrados. Al igual que estos precedentes, implica un proceso de des-contextualización y re-contextualización "...siendo sus dos leyes básicas la pérdida de la importancia de cada uno de los elementos autónomos manipulados - que pueden llegar a perder su sentido original - y al mismo tiempo la organización de otro conjunto con sentido que confiera a cada elemento un alcance y un efecto nuevos.

A diferencia de los "collages" y las formas anteriores e igual que la "deriva", el "détournement" debía convertirse en una práctica más inclusiva, anónima, repelible y aplicable a un gran número de situaciones. En la escritura, por ejemplo, mediante el hurto creativo de frases y sintagmas procedentes de una fuente no confesada; en el cine, mediante un nuevo montaje de películas halladas; en el arte de propaganda, mediante la representación -recuperación de imágenes de los mas-media." (Liberio Andreotti, "La política urbana de la Internacional Situacionista (1957-72), "Situacionistas" Catálogo MACBA)



1. Marcel Duchamp, *Le fontain*, 1917



1. Max Ernst, *La tentación de San Antonio*, 1942

2. René Magritte, *La traición de las imágenes*, 1948

Constant Nieuwenhuys (1920-2005)

El laberinto como concepción dinámica del espacio, opuesto a la perspectiva estática. Pero también el laberinto como estructura de organización mental y método de creación, vagabundeos y errores, trayectos y caminos sin salida, escapadas luminosas y reclusión trágica, en la movilidad generalizada de la época (más aparente que real).

Abandono del modo euclidiano de figuración del espacio: no más punto fijo o punto de orientación para la mirada; reducción de la distancia psíquica entre el sujeto y el objeto.

El laberinto se impondrá de forma lógica y rápida como esquema principal de referencia. La deriva urbana es un concepto "laberintiano". El espacio se define conforme al trayecto llamado psicogeográfico porque es sensible a los sucesivos efectos del medio sobre la afectividad y el comportamiento. Espacio empírico, espacio vivido.

El espacio de "New Babylon", en constante transformación es el producto variable de una actividad lúdica generalizada, forma ideal del "no trabajo" y de un estado de espontaneidad reconquistado.

Grupo "COBRA"

El Grupo «Cobra» o CoBrA es un movimiento artístico fundado en 1948 y disuelto en 1951, debido a las disensiones y rivalidades internas y por la mala salud de dos de sus componentes: Jorn y Dotremont. El nombre es el acrónimo de «Copenhague, Bruselas, Ámsterdam», ciudades de origen de los fundadores del movimiento. El movimiento editó 10 números de su propia revista llamada también CoBrA. Formaron parte del grupo «Cobra»: Christian Dotremont, Jacques Calonne, Joseph Noiret, Asger Jorn, Karel Appel, Constant, Corneille, Pierre Alechinsky, Jan Nieuwenhuys, Lucebert, Pol Bury, Georges Collignon Henry Heerup, Egill Jacobsen, Carl-Henning Pedersen, Jacques Doucet y Jean-Michel Atlan. El arquitecto neerlandés Aldo van Eyck fue escenógrafo de las más importantes exposiciones del grupo. El movimiento asimismo incorporó miembros de países como Islandia, Alemania y Francia.

Según Constant, "Cobra" debería practicar la apertura absoluta, la ausencia de condicionamientos culturales, la espontaneidad, la infancia del arte. El acto creador es mucho más importante que el objeto creado". Como objetivo la generalización de la creatividad, el arte al alcance de todos (como ya habían exigido surrealistas, futuristas y dadaístas).

Resonancias

René Magritte (1898-1967)

"...Se da en él (Magritte) algo parecido a la reducción, no al absurdo, sino a la libertad. No se trata nunca del misterio por el misterio. Los cuadros tratan de lo que está ausente, de la libertad que es ausencia. Son juegos que tienden a confundir lo bidimensional con lo tridimensional, la superficie con la sustancia. (...) Cualquiera de las partes puede habitualmente ser suprimida o colocada en un orden diferente. La obra propone que lo que parece existir, pueda ser vista como una serie discontinua de partes móviles. Detrás de las partes y a través de los intersticios imaginamos una libertad imposible. Cuando se dispara el cañón en el cuadro titulado "En el umbral de la libertad", caerán los paneles del mundo aparente. (...) La obra de Magritte se deriva de una profunda crisis social y cultural: una crisis que probablemente seguirá impidiendo que llegue a existir un arte unificado. Es casi una obra derrotista. (...) No obstante, Magritte, rechazó siempre la idea de huir del presente, tal y como éste es vivido, y refugiarse en el culto a la estética o a la personalidad. Lo que tenía que hacer como artista lo hizo con el presente. A esto se debe que muchas personas reconozcan en él una parte de ellas mismas que, de no ser así, no tendría lugar en el presente; esa parte que no puede coincidir con el resto de sus vidas, que no puede rechazar el concepto moral de lo imposible y que es el producto de la violencia sufrida por las otras partes." (John Berger, "Magritte y lo imposible")

Max Ernst (1891-1976)

"El collage para los cubistas suponía:

-Objeto con valor de "test", controles de la realidad del cuadro.

-El pintor establecía las relaciones entre las diversas partes del cuadro en torno al objeto prestado del mundo exterior, el cual le daba una "certeza". Otras veces eran puro color.

Sin embargo, para Max Ernst:

-Elementos prestados que son dibujados.

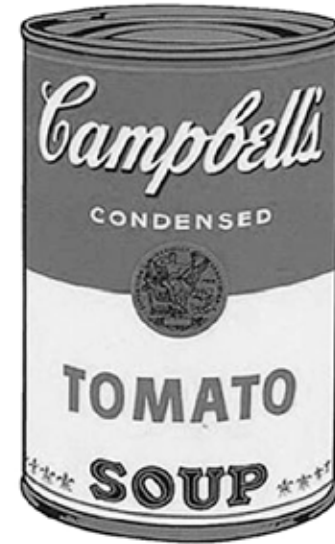
-Procedimiento poético, mientras que el cubista es un procedimiento más realista.

En Ernst a veces no se adivinan, ello implica continuidad del elemento extranjero con su obra. Elementos que evocan otros. "Trompe l'oeil" = ilusión. Recrea toda sensación de apariencia. Elemento de carácter intelectual".

(Louis Aragón, "Los collages")

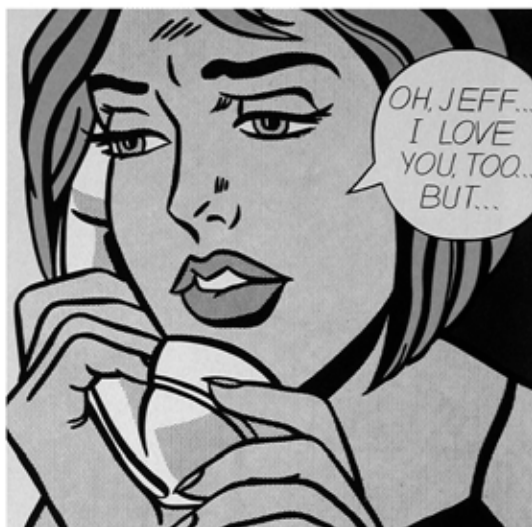
Kurt Schwitters (1887-1948)

Creador de una muy especial forma de crítica y replanteamiento del movimiento Dadá titulada MERZ. Resulta muy difícil establecer una denominación precisa de lo que esta palabra significa. Lo que sí es evidente, una vez adentrados en la contemplación de una obra realizada bajo este nombre, que se trata de una aproximación a lo que queda del Kommerz (o en el vocabulario de Schwitters: "comercio", aun cuando podría ser una derivación del verbo "venir"), lo que es desechado, lo que ya no tiene utilidad. Transformaba boletos de tranvía, pedazos de cartón, fósforos, envoltorios, trozos de madera, tela y hierro en los protagonistas materiales de una historia silente que revela el paso del tiempo, lo efímero y frágil de la existencia humana.



1. Andy Warhol, Campbell's Soup, 1968

2. Andy Warhol, Blue Marilyn, 1964



1. Roy Lichtenstein, *Oh Jeff... I love you too... but*, 1964

2. Roy Lichtenstein, *Girl with fear*, 1977

Marcel Duchamp (1887-1968)

De él hay que partir para imaginarse una auténtica soteriología de lo artístico. Fue el llamado a integrar códigos expresivos y conceptuales diversos para confirmar la nueva obra de arte. Se forma un cierto vacío, de difícil accesibilidad, alrededor de su obra repetida una y otra vez, recreada, reproducible, aunque nunca completamente con la misma identidad. En palabras de Germano Celant, experto crítico y conservador de arte contemporáneo del Museo Salomon Guggenheim de Nueva York, "...Su forma de hacer y su manera de ser tienen como efecto elevar a la categoría de signo la totalidad materializada de lo que es real, y nunca propone lo insignificante como significativo. Este alto interés de elevar la realidad a la categoría de signo da fe de su exigencia de evitar el discurso sectorial y mítico del arte. La finalidad es la anulación del arte en la vida, o si se prefiere, el reconocimiento de la arbitrariedad del arte". (Germano Celant, "Marcel Duchamp y la Babel de los lenguajes", Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, Marzo 1985.)

Duchamp mantiene una búsqueda apasionada, y al mismo tiempo irónicamente distante de los fundamentos de una nueva racionalidad. Su trayectoria es crítica con el concepto uniforme de razón, razón entendida desde la Ilustración como fundamento de la civilización moderna. Él mismo argumentaba: "...mi pobre razón pidió clemencia, pues caía en sinrazones al querer conocer las razones". La razón dejaría de ser para Duchamp una entidad mítica y homogénea, para convertirse en una constelación cultural de conceptos y pautas de acción. La música y el arte, tanto para Duchamp como para John Cage, están ya en la naturaleza, basta con reconocerlos y nombrarlos. Esta es la nueva textura del tejido artístico contemporáneo; esta es la nueva facticidad, la nueva deontología del artista.

John Cage (1912-1992)

Interesado en el budismo zen, en los componnetes creativos del azar y en la incorporación de niveles triviales de la realidad en su lenguaje musical, que es activo y tiene un carácter de proceso y objeto. Formuló por vez primera las preguntas teóricas centrales que afectan a la relación entre arte y medios de comunicación, copia y realidad: ¿"Qué es más musical, un camión en una Escuela de Música o un camión que pasa por la calle?"

Pensamiento

Tristan Tzara (1896-1963) Dadaísmo

Movimiento cultural que nace en el Cabaret Voltaire de Zurich, en 1916. Se da una oposición al concepto de razón instaurado por el positivismo. "Dadá" se caracterizó por rebelarse contra de las convenciones literarias y artísticas, y especialmente por burlarse del arte burgués. Dadaísmo como "modus vivendi" que se hacía presenta a través de los "actos dadá", acciones que pretendían provocar a través de la expresión de la negación dadaísta. Al cuestionar los cánones artísticos. Dadá crea una especie de anti-arte, en provocación abierta al orden establecido. Dadá se inclina hacia lo dudoso, la muerte, lo fantástico y la constante negación.'

André Bretón. Manifiesto surrealista (1924)

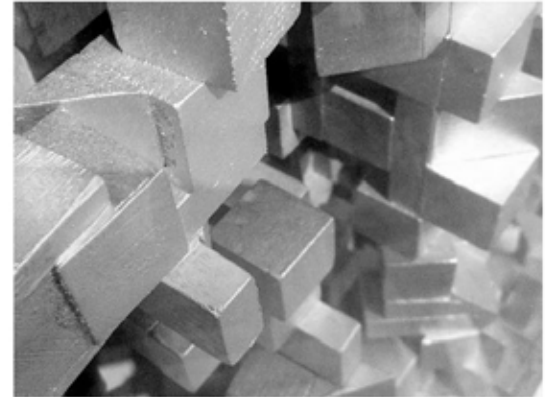
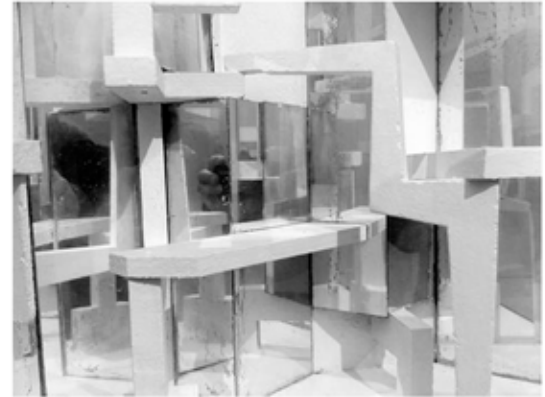
El sueño entendido como proyecto, que se hace viable en la ficción, de ahí que no importe su extrañeza, y que generará un texto poético o narrativo que no necesitará ser comentado, porque esto quita continuidad al acto. El sueño nos vincula al elemento maravilloso que ya había sido puesto de relieve en las literaturas nórdicas y orientales. La literatura gana complejidad con este movimiento, que surgió poco después del Dadá de Tristan Tzara.

Búsqueda del azar. Se busca liberar fuerzas oscuras mediante el azar, sacando palabras a la suerte para elaborar un poema. No se buscaba (Breton) un fin exclusivamente literario.

La cuestión de la fisión semántica

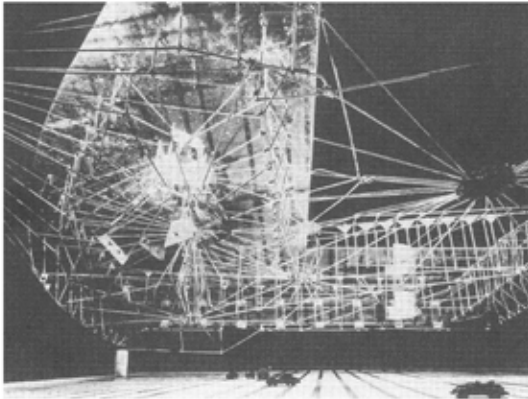
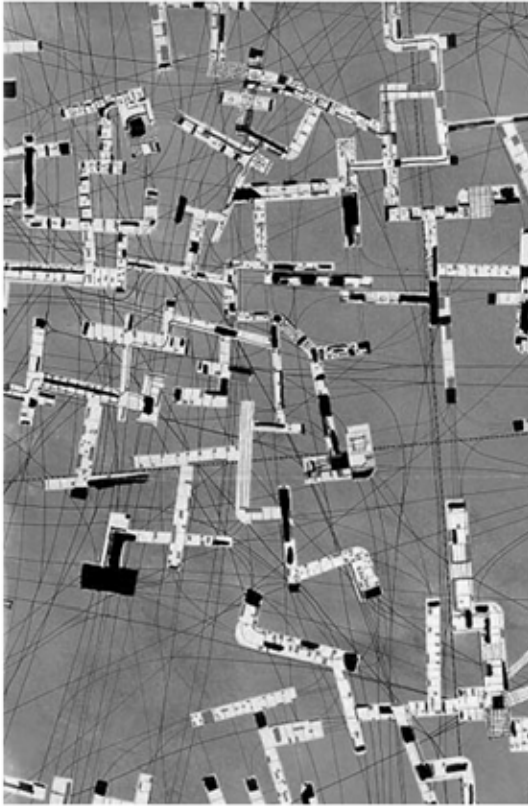
"...Umberto Eco, en su conocida obra "La Estructura Ausente", se ha referido en algunas ocasiones a este concepto, emanado originariamente de unas consideraciones de Levi Strauss sobre los "ready mades" de Duchamp. Eco inicialmente lo relaciona con el comic de Lichtenstein, en donde contempla un signo preciso con relación al sistema de convenciones lingüísticas de estas historietas, en conexión a los códigos emotivos, éticos, ideológicos, del público de comics. Después, y solamente después, el pintor los saca de su contexto original y los introduce en un nuevo contexto; les confiere una nueva red de significados, los refiere a otras intenciones. En resumen, el pintor opera lo que Levi Strauss definió como la "fisión semántica". Pero la operación tan sólo tiene sentido si se compara con los códigos de partida, contestados y confirmados, violados y aceptados por la mente." (Juan Daniel Fullaondo, "Composición de lugar").

Lo más llamativo del surrealismo en relación al Pop art es la libre combinación de normas de conducta, modelos estéticos y objetos modelo, dispuestos en segundo término. Klee tenía predilección por lo trivial, lo "kistch". Picasso, a pesar de su caprichosa inconstancia estilística, siguió siempre otras corrientes sin dejar de incorporar en sus composiciones objetos hallados al azar, fundiéndolos directamente con elementos abstractos. ..." (Juan Daniel Fullaondo, M^o Teresa Muñoz, "Manierismo, Mies van der Rohe, ArtePop").



1. Constant, Diorama II

2. Constant, Diorama III



1. Constant, *New Babylon Nord*, 1958
2. Constant, *Sculpture*

René Magritte

La obra asume la apariencia del objeto. El representativismo alcanza la situación teórica límite. Todo depende del contexto objetivo en el que se encuentre el objeto, exige una actitud del espectador, que debe complementar la obra de modo asociativo. La intención creadora o del espectador puede transformar un objeto ordinario en una obra estética con un simple cambio de contexto. Deje de existir un orden estético inmanente a una estructura del objeto y se instaura una ambivalencia entre arte y realidad. El propio material pasa a primer plano. Se procede por acumulación, oposición, supresión, condensación, omisión o fragmentación (técnicas enfáticas).

La repetición tiene lugar en función de la identidad de la forma, aunque puede ofrecer variaciones. Lo repetido deviene algo estereotipado. Lo repetido caracteriza el nivel común de comunicación y adquiere importancia a nivel informativo.

El pop no reproduce cosas, sino símbolos, resultados de información e imágenes plásticas de los diversos mass-media.

Las temáticas no son arbitrarias, sino que su elección está condicionada por la aceptación de las estructuras lingüísticas de transmisión y de los contenidos simbólicos presentes en los correspondientes medios de comunicación.

Es un arte que depende de las imágenes de su sociedad.

La sociedad del espectáculo

"...La división del trabajo espectacular que conserva la generalidad del orden establecido, conserva primordialmente el polo dominante de su desarrollo. La raíz del espectáculo se hunde en el terreno de la economía que se ha convertido en economía de la abundancia, y de ella proceden los frutos que finalmente tienden a dominar el mercado espectacular, desafiando las barreras ideológico - policiales proteccionistas de cualquier espectáculo local con pretensiones autárquicas. El movimiento de banalización que, bajo las brillantes diversiones del espectáculo, domina mundialmente la sociedad moderna, domina asimismo en cada uno de aquellos puntos en los cuales el consumo desarrollado de mercancías ha multiplicado aparentemente las funciones y objetos elegibles". (Guy Debord, "La sociedad del espectáculo").

Pop

"...El Pop es una manifestación cultural absolutamente occidental que ha ido creciendo bajo las condiciones capitalistas y tecnológicas de la sociedad industrial. América es el centro de esta cultura. Por tanto, se produce la americanización de la cultura en todo el mundo, en especial la de Europa. La conducta heterodoxa y provocativa, la conmoción y alteración de lo cotidiano, la ruptura de los tabúes, formaban parte de esta contracultura. Se produce la revalorización de lo trivial. Lo Kitsch y los souvenirs, las imágenes de la industria de consumo, no sólo se fueron convirtiendo en el contenido del arte y temas de la investigación, sino en objetos coleccionados por los museos. Los slogans "El arte es vida" y "Todos somos artistas" (Beuys y Warhol) popularizaron los programas educativos de las Academias de arte. El Pop art se opone a lo abstracto mediante el realismo, a lo emocional mediante el intelectualismo y a la espontaneidad mediante una estrategia compositiva. Artistas como Robert Morris, George Brecht y Joseph Kosuth responden a la relación entre pop art, Minimal Art y Conceptual Art, también cercano al happening. Andy Warhol y Frank Stella crearon al mismo tiempo sus primeros cuadros provocativos. La concepción estilística del pop art es el resultado de un tema artístico central y específico, la preocupación del arte por sí mismo; el arte como arte, la obra de arte como objeto, etc..." (Juan Daniel Fullaondo, M^o Teresa Muñoz, "Manierismo, Mies van der Rohe, ArtePop").

Bibliografía recomendada:

- Andreotti, Libero /Costa, Xavier (eds.) **"Situacionistas: arte, política, urbanismo"** Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, ACTAR Barcelona 1996.
- Berger, John **"Mirar"** Ed. G Gili, Barcelona, 2001
- Bockris, Victor **"Warhol. La biografía"** Arias Montano, Madrid, 1991
- Borrás, M^a Luisa **"Picabia"** Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1985
- Catálogo Exposición **"Kurt Schwitters"** Fundación Juan March, Madrid, 1982
- Catálogo Exposición itinerante 9 Marzo – 1 Mayo 1989 **"Dadá y constructivismo"** Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989.
- Catálogo, Fundación **"Warhol, 1928-87"** Parkstone Press International, New York, 2005
- Cirlot, Lourdes **"Las claves del dadaísmo"** Ed. Planeta, Barcelona, 1990
- Cirlot, Lourdes **"Las claves de las vanguardias artísticas del siglo XX"** Ed. Ariel, Barcelona, 1988
- Chipp, Herschel B. **"Teorías del arte contemporáneo"** Akal, Madrid, 1995
- Dalí, Salvador **"Los cornudos del viejo arte moderno"** Tusquets Ed. Barcelona, 1990
- Debord, Guy **"La sociedad del espectáculo"** Pre-textos, Valencia, 2002
- Foucault, Michel **"Spazi altri. I principi dell'eterotopia"** Revista Lotus Internacional n^o49, "Doppio Gioco", 1985
- Fullaondo, Juan Daniel / Muñoz, M^a Teresa **"Manierismo, Mies van der Rohe, Arte Pop"** Apuntes del curso de Doctorado 1993-94, ETSA Madrid
- Gimferrer, Pere **"Max Ernst"** Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1977
- Honnef, Klaus **"Pop art"** Taschen, Colonia, 2006
- Lemoine, Serge **"Dadá"** Universe Books, New York, 1987
- Marchán Fiz, Simón **"Del arte objetual al arte de concepto"** Akal, Madrid, 1988
- Sánchez Vidal, Agustín **"Dali"** Alianza Editorial, Madrid, 1994
- Ramírez, Juan Antonio **"Duchamp, el amor y la muerte, incluso"** Ediciones Siruela, Madrid, 1993
- Tzara, Tristan **"Siete Manifiestos Dadá"** Tusquets Editores, Barcelona, 1986



1. Claes Oldenburg, Cuchara puente y cereza
2. Claes Oldenburg, Eistüte

COMUNICACIÓN, POP, METÁFORAS

4.3.3. SIGNOS. SÍMBOLOS. VENTURI

Arquitectura

"Aprendiendo de la configuración ya existente, un arquitecto puede también ser revolucionario (...) poniendo en cuestión nuestro modo de ver las cosas. El strip comercial, el Strip de Las Vegas- es el ejemplo por excelencia, desafía al arquitecto a adoptar un punto de vista positivo y no a mirarlo por encima del hombro. Los arquitectos no están acostumbrados a mirar su entorno de un modo no enjuiciador, porque la arquitectura moderna ortodoxa es progresiva, cuando no revolucionaria, utópica y purista; está en desacuerdo con las condiciones existentes. La arquitectura moderna lo fue todo menos tolerante: los arquitectos prefirieron cambiar el entorno existente que mejorar lo que hay". (Denise Scott Brown / Robert Venturi, "Aprendiendo de todas las cosas")

"...Iniciaremos la defensa de una orientación nueva, aunque antigua, en arquitectura utilizando algunas comparaciones quizás indiscretas para ilustrar aquello por lo que abogamos y aquello otro a que nos oponemos y, en último término, para justificar nuestra propia arquitectura. Cuando los arquitectos hablan o escriben, filosofan con el fin casi exclusivo de justificar su obra, y esta apología no va a ser muy diferente. Nuestra argumentación se basa en comparaciones, porque es simple hasta la banalidad. Necesitamos el contraste para apostillarla. Utilizaremos, con poca diplomacia, algunas obras de arquitectos muy conocidos hoy, como contraste y contexto. Cargaremos el acento en la imagen -la imagen por encima del proceso o de la forma- al afirmar que la arquitectura depende, para su percepción y creación, de la experiencia pasada y la asociación emotiva, y que estos elementos simbólicos y representativos suelen entrar en contradicción con la forma, la estructura y el programa a los que van asociados en el mismo edificio. Estudiaremos las dos manifestaciones principales de esta contradicción:

1. Cuando los sistemas arquitectónicos de espacio, estructura y programa quedan ahogados y distorsionados por una forma simbólica global. Llamaremos pato a esta clase de edificio - que - se - convierte en - escultura, en honor de «The Long Island Duckling» (El Patito de Long Island), drive - in en forma de pato que ilustra Peter Blake en su libro God's Own Junkyard (fig. 73).

2. Cuando los sistemas de espacio y estructura están directamente al servicio del programa, y el ornamento se aplica con independencia de ellos. Llamaremos a este tipo el tinglado decorado (decorated shed) (fig. 74).

El pato es ese edificio especial que es un símbolo; el tinglado decorado es el refugio convencional que aplica símbolos (figs. 75 y 76). Afirmamos que ambas clases de arquitectura son válidas: Chartres es un pato (aunque también es un tinglado decorado) y el Palazzo Farnese es un tinglado decorado, pero consideramos que el pato rara vez es hoy relevante, aunque impregna toda la arquitectura moderna.



1. Robert Venturi, Guild House, 1960

2. Robert Venturi, Vanna Venturi house, 1961

3. Robert Venturi, Estacion de Bombero; New Haven, 1972

Describiremos cómo llegamos a la conclusión de que hoy la arquitectura comercial y orientada al automóvil, típica de la ramificación urbana, es una fuente de arquitectura cívica y residencial con significado tan viable como lo fue hace cuarenta años el vocabulario industrial de comienzos de siglo en cuanto fuente para una arquitectura moderna del espacio y la tecnología industriales. Demostraremos que la iconografía constituye, más que el espacio y las plazas de la arquitectura histórica, el marco adecuado para el estudio de la asociación y el simbolismo en el arte comercial y en la arquitectura del Strip. Por último abogaremos por el simbolismo de lo feo y lo ordinario en arquitectura y por la significación particular del tinglado decorado con un frente retórico y una trasera convencional: por la arquitectura como refugio con símbolos encima..." (R. Venturi, D. Scott-Brown, "Aprendiendo de las Vegas")

Comparación de la Guild House y Crawford Manor

Guild House

Arquitectura de significado
 Simbolismo explícito "denotativo"
 Ornamento aplicado
 Medios mixtos
 Simbolismo
 Arte representativo
 Arquitectura evocadora
 Mensajes sociales
 Convencional
 Viejas palabras con nuevos significados
 Ordinaria
 Pragmática
 Bonita en fachada
 Incoherente
 Tecnología tradicional
 Tendencia a la ramificación urbana
 «Aburrida»

Crawford Manor

Arquitectura de expresión
 Simbolismo implícito "connotativo"
 Expresionismo integral
 Arquitectura pura
 Abstracción
 "Expresionismo abstracto"
 Arquitectura innovadora
 Contenido arquitectónico
 Creativa, única y original
 Nuevas palabras
 Extraordinaria
 Heroica
 Coherente
 Tecnología avanzada
 Tendencia a la mega-estructura
 «Interesante»

Bonita (o al menos unificada) en todas sus caras

"...Al rechazar el reduccionismo y utopismo del Movimiento Moderno, Venturi propone una arquitectura que acepta las condiciones actuales, las realidades sociales y la economía de una situación concreta. Esto significa "tomar en serio" lo vulgar – vernáculo incluyendo la relación edificio – entorno construido.(...) Al desplegar la retórica unida a la función social (uso de códigos convencionales contradictorios en el mismo edificio) se desarrolla una arquitectura realista y multivalente, con estructura convencional (semiótica), más que abstracta o materialista, y se persigue un objetivo único: comunicar. (...) Se prescinde del mito del edificio <<heroico>> u <<original>>, que en su búsqueda de nuevas formas y empleo de los materiales, no ha hecho sino impulsar la <<alta cultura>> a las grandes corporaciones. Democracia, pues, análoga a <<pluralismo pragmático>> como valor ideológico y de convenciones culturales, que emergen libres en términos de retórica del edificio, con lecturas alternativas.(...) El arte pop reconoce un código común de signos esquemáticos, significados convencionales y símbolos que conectan los signos vernáculos ambientales con los artísticos y arquitectónicos. (...) Venturi, al reconocer lo comercial, reconoce que en arquitectura los significados no son inherentes, sino que ya existen en el entorno donde se ubica el edificio". (Dan Graham. "El arte en relación con la arquitectura. La arquitectura en relación con el arte")



1. Charles Moore, Plaza Italia, New Orleans, 1975
2. Site Project, Shopping center, 1975
3. Izenour & Ventury, Bristol Township, 1979



Influencias

Robert Venturi (1925)

Textos

- "Complejidad y contradicción en la arquitectura"
- "Aprendiendo de las Vegas"

Obras

- Estación de Bomberos, New Haven,
- "La gran manzana" (Monumento a Times Square), New York,
- Gordon Wu Hall, Princeton
- House for a pianist, New Castle County, Delaware
- Casa para Hanna Venturi, Chesnut Hill, 1961
- Guild House, Filadelfia, 1961-63
- Ampliación de la National Gallery (Ala Sainsbury), Londres, 1986-91
- Museo de Bellas Artes de Seattle

Denise Scott Brown (1931)

Textos

- "Aprendiendo de todas las cosas"
- "Aprendiendo de las Vegas"



1. Michael Graves, *Public Services, Oregon, 1980*

2. James Stirling, *Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1982*

Pensamiento

"Complejidad y contradicción en la arquitectura."

"Texto reconocido de inmediato por el historiador de arquitectura Vincent Scully (autor del prólogo del libro) como el tratado de arquitectura más significativo desde <<Vers une architecture>> de Le Corbusier (1923), la poémica de Venturi proponía ampliar las fuentes de inspiración arquitectónica – desde los monumentos históricos a la cultura popular – frente a lo que había sido la norma desde el ascenso del Movimiento Moderno. Venturi comparaba el humor sutil del manierismo italiano con la vulgaridad de la América de los márgenes de las carreteras – Sixto V se encuentra con la ruta 66 – elaborando una nueva mezcla, un cocktail de alta y baja cultura que contagió a un gran número de jóvenes arquitectos y críticos que no encontraban suficiente caldo creativo en la desvirtuada fase final del Estilo Internacional..." (Luis Fdez. Galliano, "Aprendiendo de la ironía", AV n° 84)

"Aprendiendo del pop"

"...Una razón para tener en cuenta la cultura pop es la de encontrar vocabularios formales para nuestro tiempo que sean más adecuados a las distintas necesidades de la gente y más tolerantes con el desorden de la vida urbana que las normas formales "racionalistas" y cartesianas de la última arquitectura moderna. (...) Los arquitectos modernos pueden admitir ahora que, si la forma arquitectónica está determinada por cualquier fuerza, proceso y tecnología, las ideas sobre la forma también la determinan; que un vocabulario formal es parte de la arquitectura, del mismo modo que los ladrillos y el mortero; que la forma no viene dada, no puede venir dada sólo por la función, recién nacida e inocente como Venus en su concha, sino que la forma sigue más bien, función, fuerzas y forma interaliadas. Las deformaciones formales, si son conscientemente aceptadas, no tienen por qué tiranizar, como lo hicieron en la renovación urbana; y los vocabularios formales, dado su lugar en la arquitectura, pueden ser estudiados y mejorados para responder a exigencias funcionales, en lugar de ser aceptados inconscientemente e inadecuadamente – como un antiguo legado de un maestro poco apropiado. (...) " (Denise Scott Brown, "Aprendiendo del pop")

"...Se produce una nueva mercancía, el Kitsch, destinado a los que siendo insensibles a los valores de la cultura genuina, sentían necesidad de sus beneficios, que solamente podían alcanzar con una cultura de esta clase. (...)

La arquitectura ya no es una emergencia, y necesita cada vez más a los otros medios culturales de masas, ya que en esta cultura las personas no buscan experiencias nuevas, sino una repetición, una elaboración de las experiencias anteriores, con la que éstas puedan proyectarse con más facilidad. (...)

No reconocer el valor simbólico y el diseño de las formas de las nuevas estructuras, sus significados latentes, sus caracteres fantásticos bajo la función práctica aparente, equivale a no profundizar en el problema, renunciar a la intervención y confiar la organización del territorio a la capacidad formativa de la tecnología. (...)

Se hace necesario "semantizar" la arquitectura, justificar cada nueva creación por medio de la adopción de formas que semánticamente sean obvias y de clara comunicabilidad. "Resemantizar" sería entonces instituir un código entre técnicos y sociedad de masas, un punto de contacto común en el que se puedan aceptar o discutir los valores y significados de este nuevo mass medium (...)

Operar con la comunicación significativa equivale hoy día a ejercer una crítica convertida en acción". (Renato de Fusco "Arquitectura como Mass-medium")



1. Hans Hollein, Haas House, Viena, 1985

2. Frank Gehry, Nueva sede Chiat Day, Venice, 1985



1. Robert Stern, *Mex International headquarters*, Holanda, 1987
2. Michael Graves, *Team Disney Building*, 1987
3. Hans Hollein, *Museo de arte Moderno*, Frankfurt, 1990

Bibliografía recomendada:

- Cohen, Jean-Louis **"Saper vedere Las Vegas"**
Revista Lotus International nº93, "Information architects", 1997
- De Fusco, Renato **"Arquitectura como <<mass-medium>>"**
Ed. Anagrama, Barcelona, 1970
- Moore, Charles **"Il prezzo dello spazio pubblico"**
Revista Lotus International nº95, "Arte / Architettura: nuova mobilità delle istituzioni?", 1997
- Moore, Charles / Allen, Gerald / Lyndon, Donlyn **"La casa, forma y diseño"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979
- Portoghesi, Paolo **"Después de la arquitectura moderna"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981
- Scott Brown, Denise **"On Houses and Housing"**
Recogido en *Architectural Monographs* nº21, "Venturi / Scott Brown Associates. On houses and Housing", Academy Editions / St. Martin Press, Londres / N. York, 1992)
- Scott Brown, Denise **"Design for the Deco District"**
Revista Lotus International nº39, "L'abbellimento della città", 1983
- Steele, James **"Living the legend in Philadelphia"**
Recogido en *Architectural Monographs* nº21, "Venturi / Scott Brown Associates. On houses and Housing", Academy Editions / St. Martin Press, Londres / N. York, 1992)
- Venturi, Rauch & Scott Brown
"Revitalizing the Deco District. Washington Avenue on Miami Beach"
Revista Lotus International nº39, "L'abbellimento della città", 1983
- Venturi, Rauch & Scott Brown **"Hennepin Avenue. Urban Design in Minneapolis"**
Revista Lotus International nº39, "L'abbellimento della città", 1983
- Venturi, Robert **"Complejidad y contradicción en la arquitectura"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978
- Venturi, Robert / Izenour, Steven / Scott Brown, Denise
"Aprendiendo de las Vegas (el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica)"
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978
- Venturi, Robert / Scott Brown, Denise **"Aprendiendo de todas las cosas"**
Tusquets Editores, Barcelona, 1979
- Von Moos, Stanislaus
"Fisiología y caligrafía. La obra reciente de Venturi y Scott Brown"
Recogido en revista "Arquitectura Viva" nº 18, Madrid, 1991, pg. 10-18

COMUNICACIÓN, POP, METÁFORAS

4.3.4. NUEVAS METRÓPOLIS. CIUDAD Y DESEO

Arquitectura

“Velocidad y producción, dos palabras que en menos de un siglo se han transformado en los pasionados dogmas de la nueva condición metropolitana: ayer, aspiración utópica de consagrarse como “sinfonía de la gran ciudad”; hoy, palabras esenciales de forzada síntesis para definir el alfabeto que proponía la razón técnica entre el mundo clásico-industrial y las demandas del hombre contemporáneo. (...) El proyecto de la arquitectura, como mito hermético de la tecno-utopía, hubo de abandonar la anhelada pulcritud del funcionalismo y sobrevivir en los archipiélagos de la superproducción de objetos kitsch de la mercadotecnia de servicios, pero haciendo que las percepciones del espacio y del tiempo fueran cada vez más próximas e integradas en las nuevas comunidades –islas que surgían en las periferias metropolitanas. (...) La estética barroca aborda, en su búsqueda hacia lo nuevo, una adición de recursos formales que permiten la no imitación de la naturaleza, intentando superarla. El culto al formalismo de la arquitectura en la pos-ciudad persigue la expresión de la tecnología emblemática y la manifestación adulterada de sus formas, que, en ocasiones, ocultan sus contenidos intrínsecos o se alejan de ellos; de aquí el recurso a la metáfora publicitaria, a la marca registrada, al prestigio innovador... con el que operan arquitectos, ingenieros y diseñadores en el negocio del universo de la fantasía, tan ligados a los lenguajes expresionistas del mundo de la ciencia ficción”. (Antonio Fernández Alba, “Palabras sobre la ciudad que nace”).

“...La nueva acción de transformación de la ciudad valorando, excluyendo, enfatizando, recreando, se produce construyendo un cuento y una imagen de la ciudad – una trama o una red narrativa – en la que los episodios singulares- los llamados oasis urbanos- adquieren sentido y sobre todo valor. Bajo esta presión la ciudad se divide y se desdibuja. Nacen varias ciudades con destinos separados, y lo que estaba presente sólo tendencialmente en la ciudad tradicional, en la ciudad contemporánea se vuelve evidente y se enfatiza. (...) La ciudad es ahora diferente e irreconocible. La ciudad – lenguaje, en la cual los significantes arquitectónicos se corresponden con precisión a los significados – función, deja progresivamente paso a la ciudad escapate donde el signo deviene auto-referencial, donde domina la metáfora, donde las funciones más complejas y a la vez más descarnadas tienden a ser irreconocibles y no localizables en los lugares – imagen. Un indicador relevante l o constituye la dificultad del lenguaje para proporcionar los instrumentos capaces de describir la nueva ciudad. Tokio, Los Ángeles... ya no encuentran referencias descriptivas en el pasado: para relatar estas ciudades ahora hacen falta más que nunca las metáforas, y es necesario inventarlas. (...) La gran metrópolis contemporánea escapa de la visión global, se sustrae a la posibilidad de ser aprehendida por el individuo gracias a elementos concretos. (...) (Giandomenico Amendola. “La ciudad postmoderna”)



1. Chrysler Building, New York (1929) William Van Allen
2. Gotham City (1939) Bill Finger



Resonancias

Hugh Ferris (1889-1962)

- "The Metropolis of Tomorrow", 1929

Bill Finger (1914-74)

- "Batman (Gotham City)", 1939

Duke Ellington (1899-1974)

- "Mood Indigo", 1930

- "Sophisticated Lady", 1933

George Gershwin (1898-1937)

- "Rhapsody in blue", 1924

Italo Calvino (1923-85)

- "Las ciudades invisibles", 1972

Woody Allen (1935)

- "Annie Hall", 1977

- "Manhattan", 1979

- "Hanna y sus hermanas", 1986

Reyner Banham (1922-88)

- "Los Ángeles. The architecture of four ecologies", 1971

Christo (1935) / Jean Claude (1935-2009)

- "Cubrición del Pont Neuf", París, 1985

- "Envoltura del Reichstag", Berlín, 1995

- "The gates", Central Park, Nueva York, 2005

1. William F. Lamb, *Empire State* New York, 1930

2. Woody Allen, *Manhattan*, 1979

Pensamiento

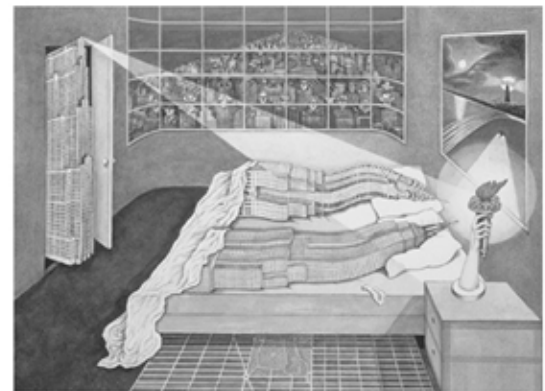
"Si la ciudad moderna debía ser eficiente, la postmoderna debe ser encantada. La necesidad del hombre calvinista cede paso al deseo" (Giandomenico Amendola. "La ciudad postmoderna")

« Delirious Nueva York », Rem Koolhaas, 1987

Teoría: el futuro de Manhattan es una ciudad de torres, un bosque de agujas exentas y antagonistas. Aquella invitación a aprender de Manhattan era a su manera una réplica de "Learning from Las Vegas" que Robert Venturi y Denise Scott Brown publicaron en 1972 y a su defensa pop del simbolismo comercial y la iconografía suburbana.

Se analiza esta ciudad como modelo de la cultura de la congestión. Esta congestión da lugar a una cultura distinta que produce delirio, hablamos de una ciudad que ha roto sus esquemas. Este modelo se producirá en todo el mundo y por ello es necesario estudiarlo para saber de qué manera enfrentarse.

Koolhaas demuestra cómo el rascacielos es en realidad una elaboración vertical del parque de diversiones. Así, mientras que la historia de Coney Island es la historia del Manhattan fetal, el laboratorio donde se descubrió el irresistible poder de lo sintético, la realización del majestuoso Rockefeller Center y las vergonzosas intimidades del Radio City son el Manhattan adulto, que necesitó ser visto por ojos europeos antes de reafirmarse a sí mismo.



1. Raymond Hood, Rockefeller Centre, New York, 1933

2. Rem koolhaas, Delirio en Nueva York, 1994



Bibliografía recomendada:

-Amendola, Giandomenico **"La ciudad postmoderna"**
Celeste Ediciones, Madrid, 2000

-Banham, Reyner **"Los Ángeles. The architecture of four ecologies"**
University of California Press, 2001

-Calvino, Italo **"Las ciudades invisibles"**
Ediciones Minotauro, Barcelona, 1983

-Dalí, Salvador **"El mito trágico del Angelus de Millet"**
Tusquets Editores, Barcelona, 1983

-Fernández Alba, Antonio **"Palabras sobre la ciudad que nace"**
Discurso de Ingreso en la Real Academia Española, leído el 12 de Marzo de 2006, Editorial Biblioteca Nueva, S.L., Madrid, 2006

-Hood, Raymond M. **"Una ciudad bajo un único techo"**
Recogido en "La esfera y el laberinto", Manfredo Tafuri, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984 pg.232

-Koolhaas, Rem **"Delirious New York"**
010 Publishers, Rotterdam, 1994

-Koolhaas, Rem **"La ciudad genérica"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006

-Koolhaas, Rem **"Espacio basura"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2007

-Koolhaas / Boeri / Kwinter / Sandford **"Mutaciones"**
Arc en rêve centre d'architecture, 2000

Subirats, Eduardo
"La transfiguración de la noche (la utopía arquitectónica de Hugh Ferriss)"
Colegio de Arquitectos de Málaga, 1992

Tafuri, Manfredo
"The New Babylon: los "gigantes amarillos" y el mito del americanismo"
Recogido en "La esfera y el laberinto", Manfredo Tafuri, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984, pg. 210

Tafuri / Dal Co / Manieri-Elia / Ciucci
"La ciudad americana. De la guerra civil al new deal"
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975

1. Christo & Jean Claude, *Envoltura del Reichstag*, 1995

2. Shanghai

3. Tokio

COMUNICACIÓN, POP, METÁFORAS

4.3.5. SIMULACROS. MATERIAS. METÁFORAS

Arquitectura

Herzog & de Meuron

Herzog y de Meuron se disponen a hacer poesía arquitectónica, una poesía muy personal plena de síntesis y de expresión contenida, y para ello miran a los artistas, no a los arquitectos. Se empapan de las tendencias arquitectónicas del último tercio de siglo, el minimal-art, el pop art, el land-art y el conceptual art, y colaboran con artistas como Joseph Beuys, Bruce Nauman, Rémy Zaugg, Michael Graig o Frank Martin.

En estos primeros años se da en Herzog y de Meuron un cierto principio de subversión. Hay una búsqueda de los orígenes, de lo primario, un contacto con la esencia constructiva. Se da una liberación de la pre-concepción o el prejuicio.

El mismo Herzog nos hablada las relaciones entre la naturaleza y los ámbitos del arte. Indica una dirección del pensamiento visual alejada de las citas lingüísticas y orientada hacia unos aspectos más primarios, en los que los materiales y la forma podrían aludir a ese espíritu que está tras el mundo natural, en la línea de Goethe, Novalis, Rudolph Steiner y Joseph Beuys

Dualidades

Casa de Piedra en Tavole. (1982-88)

La emoción de lo arcaico plasmada en dualidades. En este caso, el hormigón en retícula con los planos de piedra. Estamos ante una simplificación de la forma basada en la no-expresión. Hay una verdadera indagación sobre la naturaleza de los materiales. Una fenomenología, en este caso de la más pura aparición de lo pétreo. Es una anomalía, una trasgresión de la norma: la estructura de hormigón, casi desaparecida, actúa tan sólo como retícula sustentante, como marco de la piedra, por lo que se produce una paradoja, y la búsqueda de lo originario nos lleva a lo singular. Son objetos aislados nunca precursores de nuevos tipos. Inventos de densidad material, donde, según Fdez. Galiano, la geometría se hace signo y la libertad naturaleza.

Galería de arte Goetz, Munich. (1989-92)

Interacción desarrollada entre volumen y vacío, entre luz y construcción, entre la suspensión y el peso

Conversión en arquitectura de un sólido abstracto genérico. Cada material se nos muestra independiente de lo que es su función estructural. No hay jambas, no hay puertas. El cristal, de vidrio esmerilado, se nos muestra en flotación, aparte de su función de transparencia nocturna. El vidrio por dentro como parte que ilumina, con la misma categoría que la opaca.



1. Herzog & De Meuron, Estudio fotográfico Frei, Alemania, 1981

2. Herzog & De Meuron, Casa coleccionista de arte, Thenwil, 1985



1. Herzog & De Meuron, Casa de Piedra, Tavole, 1982

2. Herzog & De Meuron, Casa de Madera, Bollmingen, 1984

Continuidades

Casa de madera en Bollmingen. (1984-85)

Olvido de la imagen. No hay casi referencia iconográfica. Los materiales nos muestran todo de lo que son capaces sin sumisión a "la forma". El material es la condición sustantiva y en su territorio actúa la arquitectura. No hay gestos personales. La casa de madera plantea casi un acto fundacional, elevándose sobre el pequeño podio, estableciendo un plano donde podrá empezar a aparecer la arquitectura. Además su pequeña concavidad permite que el árbol se manifieste significando al máximo la operación, introduciendo la naturaleza en el proyecto de lo abstracto.

Apartamentos en una medianera, Basilea. (1984-88)

Lección genérica de construcción. El tejado anula el posible arcaísmo general, manejando una libertad extrema frente al rígido orden restante. El fin es conocer lo específico a través de lo universal. Esto es lo importante. Tan sólo conociendo lo universal se puede conocer lo específico. Todo es consecuencia de la construcción, no de la expresión. La arquitectura es la conjunción sintáctica de problemas que implican construcción y uso. Son los materiales los que permiten la aparición de las formas.

Orden

Casa para coleccionista de arte, en Therwil (Suiza) (1985-86)

¿Qué significa el minimalismo? "Formas reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa", según Simón Marchán. Es un repertorio material de la industria. Son componentes manufacturados, que buscan el máximo orden con los mínimos medios, afirmando los valores del todo como algo indivisible e inamovible. Se da un criterio de economía.

Repeticiones

Estudio fotográfico Frei, Weil am Rhein (Alemania). (1981-82)

Cuidadosa articulación de la construcción con elementos de taller. Es un sistema de analogías indecisas no imitativas, de búsquedas alusivas a la memoria, a la asociación de ideas.

Recuerdo de la "arquitectura parlante" de Ledoux, donde la forma exterior nos avanza la función. La repetición sirve también para ahondar en esta idea de función.

Depósito de locomotoras, Basilea. (1989-95)

En estas primeras obras, según comenta Rafael Moneo, lo universal prevalece frente a lo contingente. Se da la contradicción entre descubrir lo primario, fruto de una gran ambición intelectual, y una gran habilidad profesional para el diseño. La experiencia se convierte así en virtud.

Se produce, para Alejandro Zaera, una disolución de las figuraciones. Se producen estructuras texturales carentes de la dualidad figura-fondo. Se libera la potencia de la repetición sin expresión, en superficies de proyección de significados.

Son los tiempos de la música repetitiva, con Philip Glass, Michael Nyman, Brian Eno, Michael Tippett. Con la repetición se afirma lo específico, por oposición a lo general, anulándose cualquier figura de un contexto lingüístico pre-existente.

Nave para Ricola en Mulhouse (Francia) (1992-93)

Repetición como reproducción, como sistema modelo – copia. El ritmo es entonces la forma de la repetición, es el proceso contrario a representar la diferencia, como la de-construcción, de la que nos hablaba Jose Ignacio Díaz Pardo.

La arquitectura de H y de M funciona por reducción, por contracción a un núcleo de organización material que a base de repetirse va construyendo lo específico del objeto arquitectónico. Así, superponiendo series distintas se produce la diferencia sensible, donde cada parte no necesita supeditarse a ninguna jerarquía para producir sentido.

Biblioteca universitaria en Eberswalde (Alemania) (1994-99)

Se elimina la escala como parte constitutiva del proyecto. El objeto se crea independiente del contexto, pero es una función "diferencial" que depende de sus condiciones de contorno. No se trata de que no exista una escala, sino de que ésta sea ambigua, que no sea determinante para la organización de la materia. El uso de sistemas modulares hace que las partes individuales no sean relevantes en su lógica, dando lugar a series que actúan como un todo. Son simples permutaciones, donde la proximidad se convierte en una relación topológica fundamental del grupo, para lo cual es necesaria una continuidad. La dimensión de las obras produce sin embargo una sensación monumental, aunque despersonalizada.

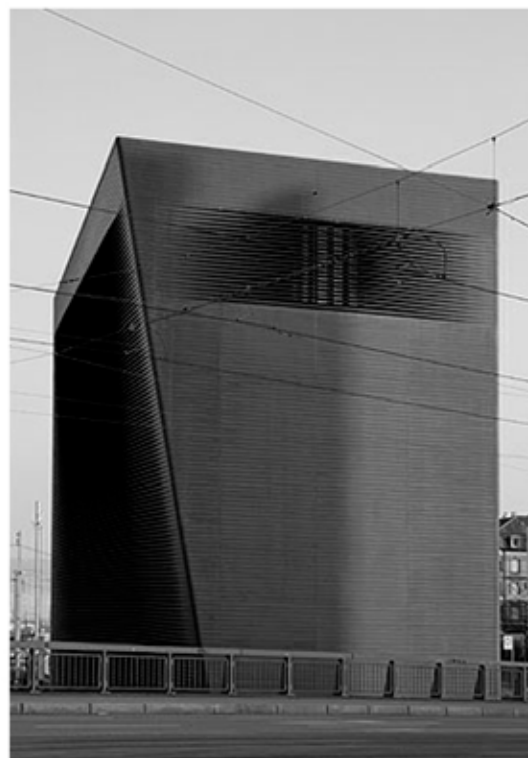
Pieles

Oficinas comerciales para Ricola, en Laufen (Suiza) (1997-99)

La piel de los edificios es el mayor objeto de investigación de Herzog y de Meuron. Disuelven las posibles antítesis entre ornamentación y minimalismo fusionándolas en una nueva coherencia. Fabrican una nueva sensibilidad a través de la arquitectura manipulando materiales táctiles de forma no tradicional. Se hace hincapié en la realidad del edificio sin que éste llegue a afianzarse como presencia sólida. Se desmaterializa el material, no la forma. Se trata de provocar sensaciones, no representar ideas. Una vez satisfecho con solvencia el programa, se hace sitio a una nueva arquitectura. En este edificio, por ejemplo se disuelve el volumen a través de la piel vítrea, gracias a un juego de reflexiones. La imagen se multiplica y se disuelve. Se manejan valores virtuales y atmosféricos. Se mueve al filo entre lo natural y lo artificial. El interior sólo importa en el nivel perceptivo de sensaciones visuales, no como valores espaciales, resueltos con solvencia dentro de lo convencional. Esto tiene que ver con las teorías del arte óptico (op-art), que considera del ojo básicamente su función de percibir como actividad formativa, estructurante. Se basa en la existencia de microelementos que son captados como una unidad. Desaparecen los centros de gravedad con una sensación de espacio multifocal.

Centro de danza Laban, Londres. (1998-2003)

Los colores marcan el ritmo. Colaboración con el artista cromático Michel Graig. Piel doble de vidrio y policarbonato. Herzog y de Meuron han pensado desde sus principios que uno de los fines de la arquitectura consiste en realzar la percepción que tenemos del mundo. Los edificios se convierten así en "marcos o filtros" que concentran la visión. La experiencia de distintas realidades pueden intensificarse mediante el uso controlado de los materiales, los reflejos, la geometría y las líneas visuales. El resultado es la ambigüedad perceptiva. El revestimiento suele enmascarar la estructura real que está debajo. Suele haber una sensación de ingravidez más que de masa.



1. Herzog & De Meuron, Depósito de locomotoras, Basilea, 1989

2. Herzog & De Meuron, Centro de señales ferroviarias, Basilea, 1989



Clasicismos

Almacén para Ricota, Laufen (Suiza) (1986-87)

Es un manifiesto, casi un teorema de la proporción. Voluntad albertiana de trabajar y significar el plano, como en los palacios renacentistas, con tres intervalos definidos por la amplitud de las bandas. Casi a modo de base, cuerpo intermedio y cornisa. Lo artificial se gasta en hacer visibles las juntas de los paneles. Se utiliza la construcción como nivel de generalidad que convierte al objeto en algo abstracto y esto es justamente lo que permite que aparezca lo único, el detalle. La madera se usa como piedra, con más junta en la parte baja. Es la Gestalt subyacente la que mantiene unido el todo. Frente a la arquitectura de la simulación que todo lo absorbe, se trata de desplegar la simulación como un posible planteamiento de la propia arquitectura.

Artificios

Centro de señales ferroviarias, Basilea. (1989-94)

Como un gran transformador eléctrico a otra escala. Operación de empaquetado. Cobre como entidad propia. Lamas como anomalía visual (Lucio Fontana). Nueva apariencia de los sólidos. Edificio que desea perder su condición como tal para exhibir tan sólo su condición material. Objeto hermético, ajeno a la escala. Especie de homenaje a Faraday (caja de Faraday supuestamente protectora de las interferencias eléctricas de los trenes) que nos evoca velos, persianas, bobinas de cobre. Energía contenida en la sensualidad de la superficie. No es una máscara es una piel. En este caso, un número limitado de gestos formales se utilizan para crear un efecto sensual y misterioso, situando el objeto en el filo entre la identidad utilitaria y artística.

Bodegas Dominus, Yountville (USA) (1995-98)

Basada en las construcciones de contención con gaviones de las carreteras, semueve de nuevo entre lo natural y lo artificial. Muro ciclópeo compuesto de gaviones mampuestos. Exaltación y celebración de la materia (Moneo). No necesita de la forma. Puede permanecer en el medio como ausente. Distanciamiento a la vez que naturalidad. Parece como si siempre hubiese estado allí. Intuición; la piedra puedes ser traslúcida. Invención. Atavismo. Lo vivo, el vino, respira. A través de la piedra enjaulada, que nos protege del clima, se nos garantiza el buen vino. Indicación de Le Corbu de que el muro no es más que un suelo levantado. La honestidad de los materiales para Herzog y de Meuron sólo tienen sentido si está embebida en la ficción de una obra arquitectónica en la que reine la ambigüedad. Edificio como reloj cósmico, es una verdadera marca en el paisaje, entrada a los viñedos, como los CHAI clásicos de Francia.

Planos

Edificio Roche, Basilea (1993-2000)

Importancia de la percepción del plano azul, pintado por Remy Zaugg. Plano conceptual, mural, separado de la estructura, como preparado para ser pintado

1. Herzog & De Meuron, Almacén de Ricola, Laufen, 1986

2. Herzog & De Meuron, Oficinas de Ricola, Laufen, 1997

Polideportivo Pfaffenhof, St. Louis (Francia) (1989-93)

Gottfried Semper, teoría de la arquitectura como estructura "revestida", que nos habla de un posible origen del muro en las esteras entrelazadas que se extendían entre dos postes, vínculo de la materia con el símbolo y el cuerpo con la piel, sea ésta lisa o tatuada. Concepto textil. Hay una falta de sentido espacial, mucho más "normal" que la exquisitez de las capas del exterior. El vidrio externo es de color verde grisáceo y lleva impreso una serigrafía hecha a partir de una foto de un tablero de partículas de fibra, que se usa como aislante ne el propio edificio. Así se combinan varios niveles de realidad e ilusión. Se ve el exterior a través de la vegetación artificial del dibujo vidriado, como un velo. Algo misterioso e inquietante en la normalidad de la vida cotidiana. La piel de vidrio actúa entonces en una línea situada entre lo corriente y lo sublime. La arquitectura habla de la construcción de sí misma, y nos obliga a reflexionar sobre el ornamento. "Filtro" entre lo artificial y lo natural. Desocupación del espacio

Tate Modern Gallery, Londres. (1995-99)

Operación de vaciado espacial. Edificio calle, paisaje urbano interior. La ciudad penetra en el edificio, fundiéndose con él. Estamos dentro de un edificio con la escala de una ciudad. El espacio interior se convierte en paisaje. Al permitir que se manifieste el espacio, que estaba oculto, el arte conceptual, la simulación, se manifiesta. Instalación finisecular a un año del atentado de las gemelas. (Olafur Eliasson). Textura de hormigón como significación textil de la arquitectura.

En Herzog y de Meuron no hay certezas en el lenguaje arquitectónico. Ninguna tradición local es del todo coherente y no hay ninguna modernidad universal definitiva. Por eso el arquitecto, como el artista se ve obligado a llenar ese vacío mediante el poder de la imaginación, la energía del pensamiento y la depuración de la experiencia del pasado. Usando la tecnología moderna en el sentido más amplio, incluida la investigación en las partículas más invisibles de la materia, nos hacen posible entender el mundo en términos arquitectónicos y nos revelan nuevas formas de pensamiento, y nuevos modelos para representar esta realidad polivalente. Es una obra lo bastante radical para contentar a las élites intelectuales, pero también lo bastante normal en la práctica y en la construcción, como para contentar a la industria y a las organizaciones culturales.

Toyo Ito. Mediateca de Sendai. (1995-2001)

Defensor de una arquitectura ligera y que se sienta como efímera, entendida como filtro o sensor de las corrientes energéticas naturales y de los flujos electrónicos e informativos. Arquitectura que adquiere la fluidez densa propia de la materia licuada. En la Mediateca de Sendai, el volumen cúbico es como un tanque de agua con tubos cimbreándose en el agua virtual. (J.A. Cortés. "Nueva Consistencia")

Peter Zumthor. Termas de Vals. (1996)

Mundo de piedra en el interior de la montaña. La materialidad monolítica resulta vaciada, aireada según la idea generadora del proyecto de excavación. Aire colmado de vapor, piedra que se desmaterializa por la acción del vapor, y todo se funde por la reverberación de la luz. Embalse artificial: piedra, agua, aire, vapor. Continua transformación de estados de la materia activada por la luz y en el que la condición atmosférica adquiere una presencia envolvente. Recreación perceptible fenoménicamente del espacio líquido. (J.A. Cortés. "Nueva Consistencia")



1. Herzog & De Meuron, Polideportivo Pfaffenhof, 1989

2. Herzog & De Meuron, Edificio Roche, Basilea, 1993



Metáforas

Edificio de la marca "Prada", Tokio. Herzog y de Meuron. (2000-03)

Empiezan su arquitectura otra vez. Edificio sin relación con el entorno. Tokio favorece el no - contexto. Solar muy heterogéneo, sin condicionantes. Se deja una plaza sin edificar. Caja – cofre cristalina de joyas. Escaparate. La piel cambia con la mirada del espectador. Transformación hacia lo cristalino. Según la visual cambia la forma, lo que se ve. Topología de elección múltiple. Edificio abierto a un azar inesperado. Idea de fragilidad pétreo, cristalina. Hay algo mágico, irreal. Hay una idea de espacio interior, múltiple. Se expresa lo universal y ahora lo múltiple. Todo es estructura, pero también todo es mobiliario, instalación, expositor, suelo y paredes. No hay separación entre tema y estructura como en la música más radical. Espacio interior fluido con conexiones verticales, percibiendo todo el interior. Comprar es un acto complejo, los objetos de consumo son una obra de arte, el edificio es un museo donde podemos comprar las obras, tocarlas, probarlas antes de comprar. Su metáfora a lo que se alude, es el edificio bolsa, una bolsa sofisticada que se nos queda en el recuerdo o en nuestro armario, que nunca se lira, que se recicla, porque es tan importante como el contenido que albergó durante un tiempo.

Tod's Building, Omotesando, Tokio. Toyo Ito. (2006)

Análogo al anterior. Su origen es la naturaleza, es un árbol integrado, diluido en lo urbano, un árbol que se penetra y que invita al consumo. Como en Prada, todo es espacio, todo es estructura, son espacios sugerentes para objetos sugerentes. El recuerdo del consumo no podrá disociarse de la aventura espacial que comporta.

Biblioteca de Seattle. Rem Koolhaas. (2004)

Carácter fenomenológico de la biblioteca como objeto para determinar un organismo que no se consagra únicamente al libro, sino que se precisa como un almacén de información donde todos los medios y herramientas para acceder a ella, tanto los antiguos como los nuevos, están presentes y al alcance de todos. En una era en la cual el acceso a la información es universal, lo que hace necesario es procurar la simultaneidad de los distintos medios y lo que es más importante, la vitalidad de los contenidos que ofrecen. El edificio como soporte del archivo comunica a través de sus espacios y formas interiores la operación cultural por la que se está apostando. Como objeto el edificio se convierte en un símbolo, sus formas y su piel, la trama de metal y cristal que la envuelve deja ver las cajas temáticas que componen el edificio. Formas topográficas que conforman sus pliegues, velos, tensiones, reflejos, transparencias desde que la fachada está concebida en función de sus condiciones urbanas, por lo tanto es contextual. Se percibirá como un cuerpo inserto en el espacio urbano –que podría haber sido pintado por de De Chirico– que se transparenta como consecuencia de los tiempos en los que le toca habitar. Este carácter lo convierte en signo y símbolo de un entorno urbano más racional que moderno. En el interior las plataformas son envolventes programáticas precisas y equipadas. Cada plataforma se ha diseñado para servir a una actividad determinada, tienen diferentes tamaños, flexibilidad, organización de las circulaciones, color, estructura. Los espacios entre las plataformas funcionan como plantas de operaciones en las cuales los bibliotecarios informan al usuario y lo estimulan.

1. Biblioteca Eberswalde (1994) Herzog & De Meuron

2. Bodegas Dominus, Yountville (1995) Herzog & De Meuron

Casa de la Música de Oporto. Rem Koolhaas. (2005)

Anárquica en cuanto al entorno se presenta como un objeto autónomo. Pero esta anarquía se disuelve al llegar al nivel del suelo, donde aparece el paisaje tratado como una superficie ondulante que se adapta perfectamente a la geometría de su entorno ciudadano. El paisaje logrado en la recepción del poliedro humaniza el espacio y lo convierte en lugar donde la "cultura de masas" puede encontrar un espacio para la comunicación, tal como acontece en otros ejemplos arquitectónicos como el espacio donde se asienta el centro cultural Pompidou en París. Habita entre estos dos mundos, la del objeto y del paisaje, la del interior y del exterior.

La desprejuiciada forma del edificio nos indica que el arquitecto ha tomado cierta distancia de la arquitectura moderna tradicional. Su libre "posición" frente a la forma como continuadora de la función, queda expuesta cuando se mueve en territorios que se acercan más a la concepción del paisaje que a la definición compulsiva de formalizar la arquitectura hasta el límite. La Casa de Música se concibe como una operación donde prevalece la determinación de dotar a este edificio de una técnica acústica, eliminando las pretensiones que le hemos dado al espacio y planteando una tensión entre la acústica y la arquitectura. Este posicionamiento obedece a la idea que Koolhaas se plantea respecto a que la acústica debe ser el factor más importante y determinante en la composición del edificio. No es el espacio el punto de partida del edificio, es la acústica, lo cual queda en manifiesto cuando recorremos el edificio. Un auditorio es un lugar acondicionado para escuchar conciertos donde se encuentran oyentes. En base a esta idea podemos decir que lo más importante de un auditorio es "como" se escucha y en un segundo plano quedaría "como" se organiza el espacio para la ubicación de la orquesta y de la gente. En la Casa de Música, el espacio se entiende como el resultado del proyecto, de la operación de proyectar, y posteriormente los elementos auxiliares como las ventanas, el órgano etc. En los teatros griegos la separación entre el público y el escenario era clara. De forma prácticamente circular los teatros griegos se estructuraban de tal forma que la vivencia entre el actor y el público no era compartida. Esta situación la encontramos en la Casa de Música de Oporto, donde también el gesto de mirar la ciudad se manifiesta en la gran ventana que se sitúa en los extremos del rectangular auditorio. El auditorio de forma rectangular- es la pieza central del polidédrico edificio, es el corazón, el núcleo de la caja. El resultado de esta composición son los espacios vacíos que quedan para que las masas se desplacen a través de una enorme escalera.

Esta iconografía muestra unos de los acontecimientos más importantes que se producen en el poliedro – que mantiene su forma en el interior – ya que nos indica el abandono de la abstracción y la Recuperación de la iconografía histórica tan valorada en el siglo XVIII y XIX, con una puesta en escena muy actual como son las betas doradas que envuelven el recinto del auditorio. También el acercamiento al Pop como influencia artística que acompaña la cultura de masas, desde los años sesenta y que Venturi puso de relieve como ya hemos visto en esta Tesis. La estructura que se muestra en el interior del edificio está diseñada para mantener las formas del poliedro y utilizados como elementos formales, estableciendo diagonales. Frente a la arquitectura predecible de la abstracción y alejándose de un organicismo fácil o de recursos repetibles aparece esta arquitectura pensada en la inclusión y en la búsqueda de la renovación de conceptos en base a la utilización de recursos conocidos con un desparpajo de creatividad admirable unida a un rigor funcional que hace que la música tenga una caja para ser escuchada en armonía.



1. Herzog & De Meuron, Galería Goetz, 2000
2. Herzog & De Meuron, Edificio Prada, Tokio, 2002



1. Toyo Ito, Mediateca de Sendai, 1995

2. Toyo Ito, Tod's Building, Tokio, 2006

Resonancias

Gottfried Semper (1803-79)

- "El Estilo en las Artes Técnicas y Tectónicas", 1860-63

Italo Calvino (1923-85)

- "Seis propuestas para el próximo milenio"

Olafur Eliasson (1967)

- "Pabellón 5 dimensiones", 1999

- "Weather Project", 2004

Dan Flavin (1933-96)

- "Barrera artificial de luz", 1968

Bruce Nauman (1941)

- "The true artist helps the world....", 1967

Andy Warhol (1928-87)

- "80 two dollar bills" 1962

Robert Smithson (1938-73)

- "Alogon", 1966

Pensamiento

"Si la ciudad moderna debía ser eficiente, la postmoderna debe ser encantada. La "El tiempo de las formas va dejando paso a las formas del tiempo. Se pasa de una cultura de los objetos y de las permanencias a una de los flujos y de las inestabilidades globalizadas. Lo "efímero" como modalidad del tiempo en la era de la globalización. Fin de las grandes narraciones, lógica de la instantaneidad. Acoger el "espíritu de la ola", aceptar lo fluyente y lo flotante, una vida-pasaje y sin embargo esencial, que encuentra en el elemento acuático su verdad y su metáfora. (...)

Lo efímero es un presente intensificado por un manierismo del tiempo. Si todo huye, hay que aprovechar la ocasión en una innovación continuada, y practicar un manierismo ocasional. Sólo "la manera" es capaz de captar la llegada del acontecimiento. (...) Lo efímero es una conquista del momento favorable, ya que cada momento es diferente. "Captar tiempos" en los flujos imperceptibles y en los intervalos de las cosas, de lo existente. Todo lo que está "entre" y puede escapar a la presencia del presente implica una estrategia atenta a lo imprevisible. (...) Lo efímero no es el tiempo sino su vibración vuelta sensible. (...) Toda realidad, toda forma, se reduce a su efecto de superficie que es su apariencia. Está en juego una cultura de la transparencia, marcada por una luz no ontológica que abandona todo modelo de permanencia y perturba la noción de forma, desde ahora abierta y pensada como flujo de energía y de fuerzas múltiples". (Buci-Glucksmann, Christine. "La estética de lo efímero")

"Última arquitectura del siglo XX: punto intermedio entre "construcción y geometría". Posición más libre en los tipos estructurales y en las escalas de las dimensiones de la extensión. Nueva consistencia no masiva. (...) Idea de "multiplicidad perceptiva", entrelazamiento entre idea y fenómenos, entre conceptos generadores y cualidades experienciales como origen del proyecto. (...) Consistencia fluida del espacio luminoso. (...) Espacialidad no sólo visual sino "háptica", que implica directamente múltiples fenómenos y experiencias sensoriales. (...) Los materiales de la arquitectura se relacionan en resonancia, en consonancia o en disonancia, como los instrumentos en la composición musical. Las transformaciones arquitectónicas de los materiales naturales producen cualidades que provocan a los sentidos. (...) El agua como elemento fundamental, como poder de reflexión, de inversión espacial, de refracción y de transformación de los rayos de luz. (...) A los hielos les sucede el deshielo; a la congelación, la licuefacción. Ahora se busca flexibilidad y fluidez contagiando a la envolvente y a los elementos contenidos en ella, como los de recorrido, liberándolos de toda rigidez geométrica (...) Llevar hasta el límite la desmaterialización y la evanescencia modernas, utilizando el vidrio y todas sus posibilidades. (...) Conferir a la envolvente un efecto de densidad, condición virtualmente volumétrica, en vez de ser límite entre exterior e interior". (J.A. Cortés. "Nueva Consistencia")

"En un mundo incesante consumidor de imágenes, en una cultura metropolitana constantemente expansiva, en un universo en el que los edificios no son más que algunas entre las infinitas moradas figurativas e informativas que nos rodean, existe, sin embargo, el acontecimiento arquitectónico. Es como un acorde extensivo, como una intensidad en un cruce energético de los flujos comunicativos, como una subjetiva presión que el arquitecto ofrece en la alegría de producir un instante polifónico en el seno del caos de las macropolis". (Ignasi Solá Morales. "Los Artículos de Any", "Anyone")



1. Rem Koolhaas, Biblioteca de Seattle, 2004

2. Rem Koolhaas, Casa da Música, Oporto, 2005



Desde la indeterminación esencial del mundo moderno, conflictivo y cambiante, el arte abre espacios de intensidad visual, sonora o emotiva en busca de un shock, de una experiencia desnuda de referencias, desarmada en relación con la imitación de la naturaleza. Sólo la intensidad del choque garantiza la potencia de la obra de arte de vanguardia. Acontecimiento puro que es el resultado de una acción deliberada". (Ignasi Solá Morales. "Los Artículos de Any", "Anyone")

"¿Qué sucede si intentamos pensar desde el otro extremo de estos conceptos tradicionales? ¿Existe una arquitectura materialmente líquida, atenta y configuradora no de la estabilidad sino del cambio y, por tanto, habiéndose las con la fluidez cambiante que ofrece toda realidad? ¿Es posible pensar una arquitectura del tiempo más que del espacio? ¿Una arquitectura cuyo objetivo sea no el de ordenar la dimensión extensa sino el movimiento y la duración?" (Ignasi Solá Morales. "Los Artículos de Any", "Anyhow")

Hoy, más que nunca, nos interesan las arquitecturas que están a medio camino entre el espacio y el tiempo, viviendo en la tensión de las prioridades opuestas. Toda arquitectura que recoja este proceso como lo más esencial se estará colocando en la vía de los valores tardo-modernos explorados por la arquitectura actual. (Ignasi Solá Morales. "Los Artículos de Any", "Anyhow")

Mapas, tatuajes, contornos, líneas, erupciones, separaciones son señales de la diferencia y de la multiplicidad que sustenta un pensamiento no dialéctico ni dualista sino plural y relacional. ¿Es acaso posible confundir la opacidad o la transparencia del minimalismo con la ambigüedad, diferenciada y promiscua, de una arquitectura que multiplica sus efectos de superficie como consecuencia de una percepción más relacional que afirmativa, más oscilante que definitiva, más llena de marcas que de formas? Cuando de lo que se trata es de la superficie, lo que no hay es interior, todo es exterior. Ser superficial no se opone a ser profundo, porque no existe tal disyuntiva. Trabajar la superficie, explicada, hacer de ella una operación significativa desde el punto de vista sensible significa reconocer en la superficie un campo de fuerzas, el lugar de cruce y colisión de energías que proceden de direcciones o de fuentes diversas. (Ignasi Solá Morales. "Los Artículos de Any", "Anything")

1. Peter Zumthor, Termas de Vals, 1996

2. Peter Zumthor, Museo de Arte, Bregenz, 1997

Bibliografía recomendada:

- Buci-Glucksmann, Christine **"La estética de lo efímero"** Arena Libros, Madrid, 2006
- Calvino, Italo **"Seis propuestas para el próximo milenio"**
Edic. Siruela, Madrid, 1989
- Cortés, Juan Antonio **"Nueva consistencia. (Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX)"**
Universidad de Valladolid, 2003
- Curtis, William J.R. **"La arquitectura moderna desde 1900"** Phaidon, N.York, 2006
- De Fusco, Renato **"Arquitectura como <<mass-medium>>"**
Ed. Anagrama, Barcelona, 1970
- Graham, Dan **"El arte en relación con la arquitectura. La arquitectura en relación con el arte"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2009
- Guasch Ceballos, Ricardo **"Espacio fluido v. Espacio sistemático"**
Ediciones UPC, ETSAB, 1995
- Holl, Steven **"Costruzione in quattro parti"**
Revista Lotus International nº77, "Architettura como allestimento", 1993
- Ito, Toyo **"Arquitectura de límites difusos"** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2007
- Moneo, Rafael **"Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos"** Actar, Barcelona, 2004
- Navarro Baldeweg, Juan **"Una caja de resonancia"** Pre-Textos, 2007
- Pallasmaa, Juhani **"Los ojos de la piel"** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006
- Schultz-Dornburg, Julia **"Arte y arquitectura: nuevas afinidades"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002
- Solá Morales, Ignasi **"Los artículos de Any"**
Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009
- Steiner, Dietmar **"Tesi sulla futura pratica dell'architettura"**
Revista Lotus International nº76, "Tolem senza Tabù", 1993
- Ursprung, Philip **"Jacques Herzog & Jeff Wall (conversaciones)"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006
- Zabalbeascoa, Anatxu / Rodríguez Marcos, Javier **"Minimalismos"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000



1. Enric Miralles, Mercado Santa Caterina, 1999

2. Enric Miralles, Parlamento de Escocia, Edimburgo, 2004

COMUNICACIÓN, POP, METÁFORAS

4.3.6. ARQUITECTURA Y CINE

Arquitectura. Cine

1.- La mirada narrativa. Los espacios del tiempo

"La promenade architecturale"

2.- El cine de la metrópolis

Fritz Lang. Expresionismo. *"Metrópolis"*.

Walter Ruttmann. *"Berlín, sinfonía de una gran ciudad"* (música "óptica, Edmund Meisel)

3.- Crítica al racionalismo

Jacques Tati. *"Mi tío"* y *"Playtime"*

4.- El alma de la ciudad

Luchino Visconti. *"Muerte en Venecia"*

Federico Fellini. *"Roma"*

5.- La atmósfera de la metrópolis

Francis Ford Coppola. *"Rumble Fish"*, *"Corazonada"*, *"Koyaanisqatsi"*

Ridley Scott. *"Blade Runner"*

Terry Gilliam. *"Brazil"*

6.- Estructuras narrativas. Mecanismos de percepción

Zaha Hadid. Bernard Tschumi. Rem Koolhaas. Relaciones con la vanguardia rusa

7.- La imaginación

Steven Linsberger. *"Tron"*

Ridley Scott. *"Alien"*

8.- La ciudad – escenario

Woody Allen. *"Annie Hall"*. *"Manhattan"*. *"Hanna y sus hermanas"*

Wim Wenders. *"El cielo sobre Berlín"*

9.- La mirada cinematográfica

Dziga Vertov. *"El hombre con la cámara"*

10.- El arquitecto

King Vidor. *"El manantial"*



1. Sergei M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin*, 1925

2. Fritz Lang, *Metropolis*, 1926

Fragmentos de realidad

"Transversalidad y exterioridad". Condiciones necesarias para que ambas disciplinas productoras de imágenes, cine y arquitectura, puedan conocer aquéllas que se crean simultáneamente. Se trata de experimentar una sensación, ser consciente de ello, estar emocionado, analizar y utilizar una estrategia para disimularla, amplificarla, darla mejor, "realizarla". (...)

Operaciones como "desvelar", "elegir", "decantar", "eliminar". (...)

Arquitectura y film como creadoras de "espacios de modificación", que se revelan más tarde en una situación precisa, a través de una alegoría vaga, mal situada. (...)

Los cineastas roban y mienten. En el montaje se hacen pasar casualidades por intenciones. Sin embargo el arquitecto no puede borrar, cortar.(...)

Cuando toda la materia es transformada, fabricada...viene el sueño. El arquitecto "extrapola", o más exactamente "traslada" (Foucault) lo que se ve a lo que se lee. Dispone y traspone, con un objetivo lejano: que durante la relación duración / lectura nadie pueda llegar al fondo". Jean Nouvel. "Fragmentos de realidad")

Laberintos

"Estructura compleja creadora de incertidumbres, dispositivo barroco para alimentar fantasmagorías. Escenario de ritos sheakesperianos, o encrucijadas de tránsito para un viaje interior. (...)

"El resplandor" (Kubrick). Doble arquitectura laberíntica (el hotel y el jardín). (...)

"El nombre de la Rosa". Laberinto como estructura de relato y figura metafórica de la cultura. (...)

Laberintos borgianos, dispositivos de suspense (Hitchcock). (...)

Todo constituido en función de un enigma. Son un itinerario. Lo importante es el trayecto del suspense, la dramaturgia del artificio y la confusión de los puntos de vista. Tan sólo el extravío, la permanente construcción y destrucción del enigma, ejerce el poder de la fascinación" (Doménec Font. "El cine rizomático")



1. El hombre con la cámara (1927) Dziga Vertov

2. El Manantial (1949) King Vidor



Resonancias

Sergei Eisenstein (1898 – 1948)

-“El acorazado Potemkin” (1925)

Fritz Lang (1890-1976)

-“Metrópolis”, (1927)

Walter Ruttmann (1887-1941)

-“Berlín: Sinfonía de una gran ciudad” (1927)

Dziga Vertov (1895-1954)

-“El hombre con la cámara”, 1929

“Mi tío”. Jacques Tati. (1958)

La arquitectura moderna es privilegio de la burguesía. El diseño es caro. La abstracción, perdida su función espiritual original, se vuelve una moda, frente a la naturalidad del pueblo. Magistral estudio de la ciudad, metáfora social y cultural de lo que la arquitectura puede llegar a condicionar. La casa de Tati, en la ciudad histórica, sin embargo, es un laberinto a-funcional, recorrido emocionante, aventura tempo-espacial diaria, no tiene diseño, es... ¿espontánea?, de una libertad formal absoluta, collage de situaciones (¿quizás Lequeu?), orden abierto, libertad interpretativa, compleja y contradictoria (Venturi). La casa -máquina (crítica a Le Corbusier) es rígida, la geometría es rígida. Es el uso de lo desconocido por parte de una cultura desarraigada lo que limita, constriñe, la verdadera experiencia de la arquitectura. El progreso radicaría en el saber usar, conscientemente, la arquitectura moderna.

“Playtime”. Jacques Tati. (1967)

Crítica satírica a la ciudad moderna, la ciudad máquina, ciudad Hillberseimer. El problema siempre es el uso. El espectador no se siente urbano, sino “voyeur” de una realidad que parece no afectarle. Ironía. Los elementos del racionalismo arquitectónico se presentan al límite de su deshumanización, radicalizados en su presencia y en su función. La frialdad del racionalismo se rompe cuando se de-construye el espacio (fiesta). Hasta la música cambia, y pasa del jazz (cool) abstracto a música enraizada (francesa). La ciudad es surrealista, pero no es mala. Es absurdo. (¿Ionesco?)

“El vientre del arquitecto”. Peter Greenaway. (1987)

Arquitecto que no construye: impotencia, muerte, pérdida. Documento post-moderno sobre el estado de la arquitectura. Operador = arquitecto. Encuadra la construcción, simetría, composiciones sobre una trama. Modelo apolíneo.

1. Jacques Tati, *Playtime*, 1967

2. Jacques Tati, *Mi tío*, 1958

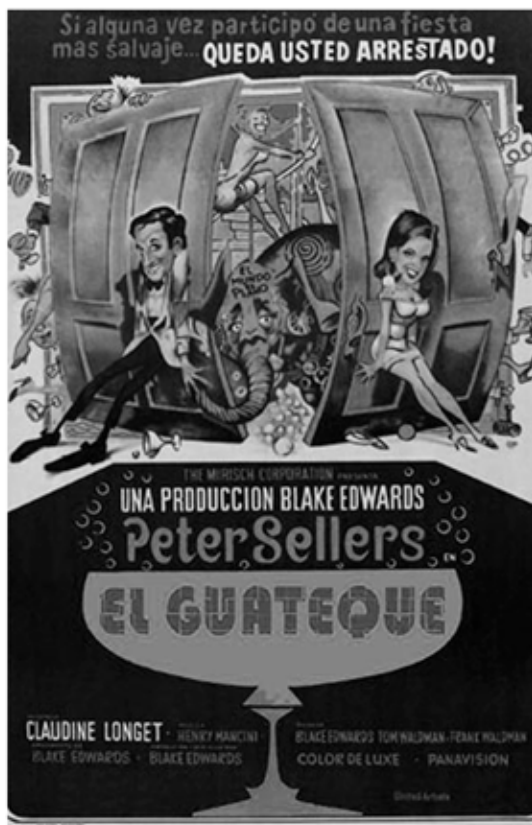
Pensamiento

"...Entramos así en un concepto de tiempo como reserva visual de los acontecimientos en su exactitud. No hay ninguna necesidad de invocar a la trascendencia. Es en la trivialidad cotidiana donde la imagen-acción e incluso la imagen-movimiento tienden a desaparecer en provecho de situaciones ópticas puras, descubriendo éstas vínculos de un tipo nuevo que ya no son sensorio - motores, y que colocan a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento. (...) Percibimos ordinariamente tópicos. Pero si nuestros esquemas sensorio - motores se descomponen o rompen, puede aparecer otro tipo de imagen, una imagen óptica-sonora pura, entera, que haga surgir la cosa en sí misma. Por eso a veces necesitamos restaurar las partes perdidas, reencontrar todo lo que no se ve en la imagen, todo lo que se sustrajo de ella para hacerla interesante. Por eso otras veces, sin embargo, hay que introducir vacíos y espacios en blanco, rarificarla imagen, suprimir muchas cosas que se le habían añadido para hacemos creer que se veía todo. Hay que dividir para encontrar lo entero." (Gilles Deleuze, "La imagen - tiempo")

"Se puede muy fácilmente sobreestimar la influencia del cine, de haber hecho cine. Hacer cine es la desmitificación completa del cine. Ahora bien, el cine como modo de representación es otra cosa. Se debe estudiar el papel del video no sólo en el proceso de diseño sino en el proceso de comunicación de la arquitectura. El video es una cultura increíble con una audiencia fantástica. Si se puede introducir en él la arquitectura, podremos encontrar quizás algo equivalente a Hugh Ferriss" (Rem Koolhaas, entrevistado por Olivier Boissière y Dominique Lyon, en "Cuadernos del Norte" nº 47, pg.63.)



1. Alfred Hitchcock, La ventana indiscreta, 1954
2. Stanley Kubrick, 2001 Odisea en el Espacio, 1968



1. Blake Edwards, *El guateque*, 1968

2. Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982

Bibliografía recomendada:

-Alliez, Enric / Feher, Michel **"Notas sobre la ciudad sofisticada"**
Revista "Los cuadernos del Norte", Año IX, nº 47, Oviedo, 1988, Pg. 54

-Aragón Paniagua, Tatiana
"Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati"
Universidad de Málaga, 2006

-Barber, Stephen **"Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano"**
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006

-Bergman, Ingrid **"Linterna mágica"** Tusquets, Barcelona, 2007

-Cairns, Graham **"El arquitecto detrás de la cámara"** Abada Editores, Madrid, 2007

-Catálogo Exposición **"La ciutat dels cineastes"** Diputació de Barcelona, 2001

-Chaslin, François **"En las ciudades crepusculares (de Blade Runner a Brazil)"**
Revista "Arquitectura Viva" nº7, Madrid, 1989. Pg. 20

-Deleuze, Gilles **"La imagen - tiempo. Estudios sobre cine 2"**
Paidós Comunicación, Brcelona, 1986

-Ehrenburg, Ilya **"La fábrica de sueños"** Editorial Melusina, 2008

-Fernández Galiano, Luis
"La arquitectura narrativa de Le Corbusier y el lenguaje cinematográfico"
Revista "Los cuadernos del Norte", Año IX, nº 47, Oviedo, 1988, Pg. 2

-Font, Doménech **"El cine rizomático (variaciones sobre el laberinto)"**
Revista "Arquitectura Viva" nº17, Madrid, 1991. Pg. 13

-Gorostiza, Jorge **"La imagen supuesta. Arquitectos en el cine"**
Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1997

-Laroque, Didier **"El vientre del arquitecto" (Entrevista con P. Greenaway)**
Revista "Arquitectura Viva" nº1, Madrid, 1988, Pg. 32

-Montaner, Jose María **"La crítica a la metrópolis: de Aldo Rossi a Ridley Scott"**
Revista "Los cuadernos del Norte", Año IX, nº 47, Oviedo, 1988, Pg. 8

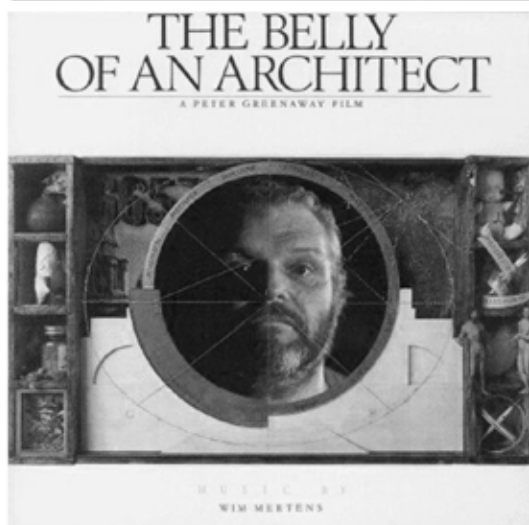
-Nouvel, Jean **"Fragmentos de realidad. La mirada del cine"**
Revista "Arquitectura Viva" nº7, Madrid, 1989. Pg. 15

-Ortiz Vileta, Áurea (ed.) **"La arquitectura en el cine. Construyendo una ilusión"**
MuVIM, Valencia, 2008

-Ramírez, J. Antonio **"Volverás a Metrópolis (centenario de Fritz Lang)"**
Revista "Arquitectura Viva" nº17, Madrid, 1991. Pg. 7

Filmografía recomendada:

- 1.- "Aeon Flux". Karyn Kusama. 2005.
- 2.- "American Graffiti". George Lucas. 1973.
- 3.- "Batman begins". Christopher Nolan. 2005.
- 4.- "Berlín; sinfonía de una gran ciudad", Walter Ruttmann, 1927.
- 5.- "Blade Runner". Ridley Scott. 1982.
- 6.- "Blow up". Michelangelo Antonioni. 1966.
- 7.- "Brazil". Terry Gillian. 1985.
- 8.- "Cabaret". Bob Fosse. 1972.
- 9.- "007 contra el Dr. No". Terence Young. 1962.
- 10.- "Cielo sobre Berlín". Wim Wenders. 1987.
- 11.- "Ciudadano Kane". Orson Welles, 1941.
- 12.- "Corazonada". Francis Ford Coppola. 1982.
- 13.- "Cotton Club". Francis Ford Coppola
- 14.- "Desayuno con diamantes", Blake Edwards, 1961.
- 15.- "Diamantes para la eternidad". Guy Hamilton. 1971.
- 16.- "Doctor Zhivago". David Lean. 1965.
- 17.- "Dogville". Lars von Trier. 2003.
- 18.- "2001, Odisea del espacio". Stanley Kubrick. 1968.
- 19.- "El acorazado Potemkin". Sergei M. Eisenstein. 1925.
- 20.- "El coloso en llamas". John Guillermin. 1974.
- 21.- "El contrato del dibujante". Peter Greenaway. 1982.
- 22.- "El Graduado". Mike Nichols. 1967.
- 23.- "El guateque". Blake Edwards. 1968.
- 24.- "El hombre con la cámara", Dziga Vertov, 1927
- 25.- "El imperio contraataca". Irvin Kershner. 1980.
- 26.- "El manantial". King Vidor. 1949.
- 27.- "El mañana nunca muere". Roger Spottiswoode. 1997.
- 28.- "El mapa de los sonidos de Tokio". Isabel Coixet. 2009.
- 29.- "El nombre de la Rosa", Jean -Jacques Annaud, 1986
- 30.- "El perro andaluz". Luis Buñuel. 1929.
- 31.- "El retorno del Jedi". Richard Marquand. 1983.
- 32.- "El retorno del rey". Peter Jackson. 2003.
- 33.- "El señor de los anillos". Ralph Bakshi. 1978.
- 34.- "El trompetista". Michael Curtiz. 1950.
- 35.- "El vientre del arquitecto". Peter Greenaway, 1987
- 36.- "Goldeneye". Martin Campbell. 1995.
- 37.- "Goldfinger". Guy Hamilton. 1964.
- 38.- "Hannah y sus hermanas". Woody Allen. 1986.
- 39.- "King-kong". John Guillermin. 1976.
- 40.- "King-kong". Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. 1933.
- 41.- "La amenaza fantasma". George Lucas. 1999.
- 42.- "La Bauhaus en Dessau". Frederick Company. 2000.
- 43.- "La casa del lago". Alejandro Agresti. 2006.
- 44.- "La espía que me amó". Lewis Gilbert. 1977
- 45.- "La fuga de Logan". Michael Anderson. 1976.
- 46.- "La Guerra de las Galaxias". George Lucas. 1977.
- 47.- "El ataque de los clones". George Lucas. 2002.
- 48.- "La isla". Michael Bay. 2005.
- 49.- "La venganza de los sith". George Lucas. 2005.



1. Francis Ford Coppola, La corazonada, 1982
2. Peter Greenaway, El vientre del arquitecto, 1987



- 49.- "La venganza de los sith". George Lucas. 2005.
- 50.- "La ventana indiscreta". Alfred Hitchcock 1954.
- 51.- "Las dos torres". Peter Jackson. 2002.
- 52.- "Los intocables de Eliot Ness". Brian de Palma. 1987.
- 53.- "Lost in translation". Sofia Coppola. 2003.
- 54.- "Manhattan". Woody Allen. 1979.
- 55.- "Metrópolis". Fritz Lang. 1926
- 56.- "Mi tío". Jacques Tati. 1958
- 57.- "Moonraker". Lewis Gilbert. 1979.
- 58.- "Panorama para matar". John Glen. 1985.
- 59.- "París, Texas". Wim Wenders. 1984.
- 60.- "Playtime". Jacques Tati. 1967.
- 61.- "Poema electrónico". Le Corbusier, Edgar Varèse. 1958.
- 62.- "¿Qué me pasa, Doctor?". Peter Bogdanovich. 1972.
- 63.- "Spiderman 1". Sam Raimi. 2002.
- 64.- "Superagente 86". Peter Segal. 2008
- 65.- "Superman". Richard Donner. 1978.
- 66.- "Superman returns". Bryan Singer. 2006.
- 67.- "The OC" (Temporada 1 Cap.26, "Las Vegas") John Schwartz. 2003.
- 68.- "Titanic". James Cameron. 1997.
- 69.- "Tron". Steven Linsberger. 1982.
- 70.- "Un diamante al rojo vivo". Peter Yates. 1972.
- 71.- "West Side Story". Jerome Robbins, Robert Wise. 1961.

1. Peter Jackson, *El retorno del rey*, 2003
2. Christopher Nolan, *Batman Begins*, 2005

ÍNDICE GENERAL

CRÉDITOS	2
PROFESORES	4
SUMARIO	5
PRÓLOGO	6
TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA I	8
Prólogo: Aprender arquitectura	9
CAPÍTULO 1.1. ARQUITECTURA Y NATURALEZA	
1.1.1. Organicismo y abstracción	12
1.1.2. Los protagonistas del debate moderno	14
1.1.3. La investigación artística corbuseriana	16
1.1.4. La periferia escandinava	18
Transición I: dibujar – proyectar	20
CAPÍTULO 1.2. ARQUITECTURA Y TECNOLOGÍA	
1.2.1. Evolución técnica y posibilidad arquitectónica	24
1.2.2. Arquitectura española	26
1.2.3. La forma de la construcción	28
1.2.4. Arte, técnica y diseño industrial	30
Transición II: espacio y arquitectura	32
CAPÍTULO 1.3. ARQUITECTURA Y ÉPOCA	
1.3.1. Modernidad y concepción espacial	36
1.3.2. La Ilustración y los nuevos tipos edificatorios	38
1.3.3. Modernidad y crisis del lenguaje	40
1.3.4. La actividad de los maestros tras la II Guerra Mundial	42
Bibliografía: textos recomendados	44
TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA II	46
Prólogo: Aprender arquitectura	47

CAPÍTULO 2.1. MODERNIDAD Y ARQUITECTURA MODERNA	
2.1.1. Caracterización de la modernidad	49
2.1.2. Genealogía de la modernidad	52
2.1.3. La búsqueda de la forma moderna	56
2.1.4. Antecedentes ideológicos de la modernidad	58
CAPÍTULO 2.2. LA TRADICIÓN MODERNA. ORÍGENES Y DESARROLLO	
2.2.1. La arquitectura en EEUU a finales del siglo XIX	61
2.2.2. El 'Art Nouveau', La encrucijada del cambio de siglo	64
2.2.3. La tradición racionalista y el hormigón armado	67
2.2.4. El 'Deutsche Werkbund', La conquista de la forma típica	70
CAPÍTULO 2.3. LOS ACONTECIMIENTOS CIVILIZATORIOS Y LA ARQUITECTURA	
2.3.1. La modernidad 'tranquila' de Erik Gunnar Asplund	73
2.3.2. La radicalización del racionalismo tras la I Guerra Mundial	76
2.3.3. Vanguardia artística y consolidación formal	79
2.3.4. La arquitectura de nuestro tiempo + Epílogo: algunas conclusiones en torno a la arquitectura, el conocimiento, la técnica y la emoción	82
Bibliografía: textos recomendados	84
TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA III	86
Prólogo	87
CAPÍTULO 3.1. QUATTROCENTO. Florencia. Siglo XV	89
CAPÍTULO 3.2. QUATTROCENTO. El Renacimiento en el Quatttrocento. Roma	98
CAPÍTULO 3.3. CINQUECENTO. El Renacimiento en el Cinquecento	103
CAPÍTULO 3.4. MANIERISMO. El Manierismo en el siglo XVI	109
CAPÍTULO 3.5. LA VILLA RENACENTISTA	116
CAPÍTULO 3.6. LA VILLA ISLÁMICA	120
CAPÍTULO 3.7. VENECIA. Sansovino. Palladio	123
CAPÍTULO 3.8. LA VILLA PALLADIANA	132
CAPÍTULO 3.9. EL BARROCO EN ITALIA	139
CAPÍTULO 3.10. LA CIUDAD BARROCA	151
CAPÍTULO 3.11. EL BARROCO EN ESPAÑA	165

CAPÍTULO 3.12. LA ARQUITECTURA DE LA ILUSTRACIÓN. El Racionalismo del siglo XVIII	170
CAPÍTULO 3.13. LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL	184
Bibliografía	188
TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA IV	190
Prólogo: Conocer el siglo XX	191
CAPÍTULO 4.1. EXPRESIONES. ESTRUCTURAS. ORGANISMOS	
4.1.1. La vanguardia expresionista	195
4.1.2. Neo-expresionismos	199
4.1.3. Brutalismos. Manierismos	203
4.1.4. Neo - plasticismos. Estructuras	208
4.1.5. Células. Mega-estructuras. Utopías	214
4.1.6. Organicismos	217
CAPÍTULO 4.2. TRANSPARENCIAS. CONSTRUCCIONES. NARRACIONES	
4.2.1. La mirada cubista	222
4.2.2. Constructivismos	228
4.2.3. Nuevas abstracciones	233
4.2.4. Tramas. Fragmentos	241
4.2.5. De-construcciones. Narraciones	247
4.2.6. Construcciones. Tecnologías	256
CAPÍTULO 4.3. COMUNICACIÓN. POP. METÁFORAS	
4.3.1. Arquitectura metafísica. Ciudad análoga	260
4.3.2. Collages. Situacionismos. Pop	266
4.3.3. Signos. Símbolos. Robert Venturi	273
4.3.4. Nuevas Metrópolis: ciudad y deseo	278
4.3.5. Simulacros. Materias. Metáforas	282
4.3.6. Cine y arquitectura	293
ÍNDICE GENERAL	300

