

JUNIO 2019

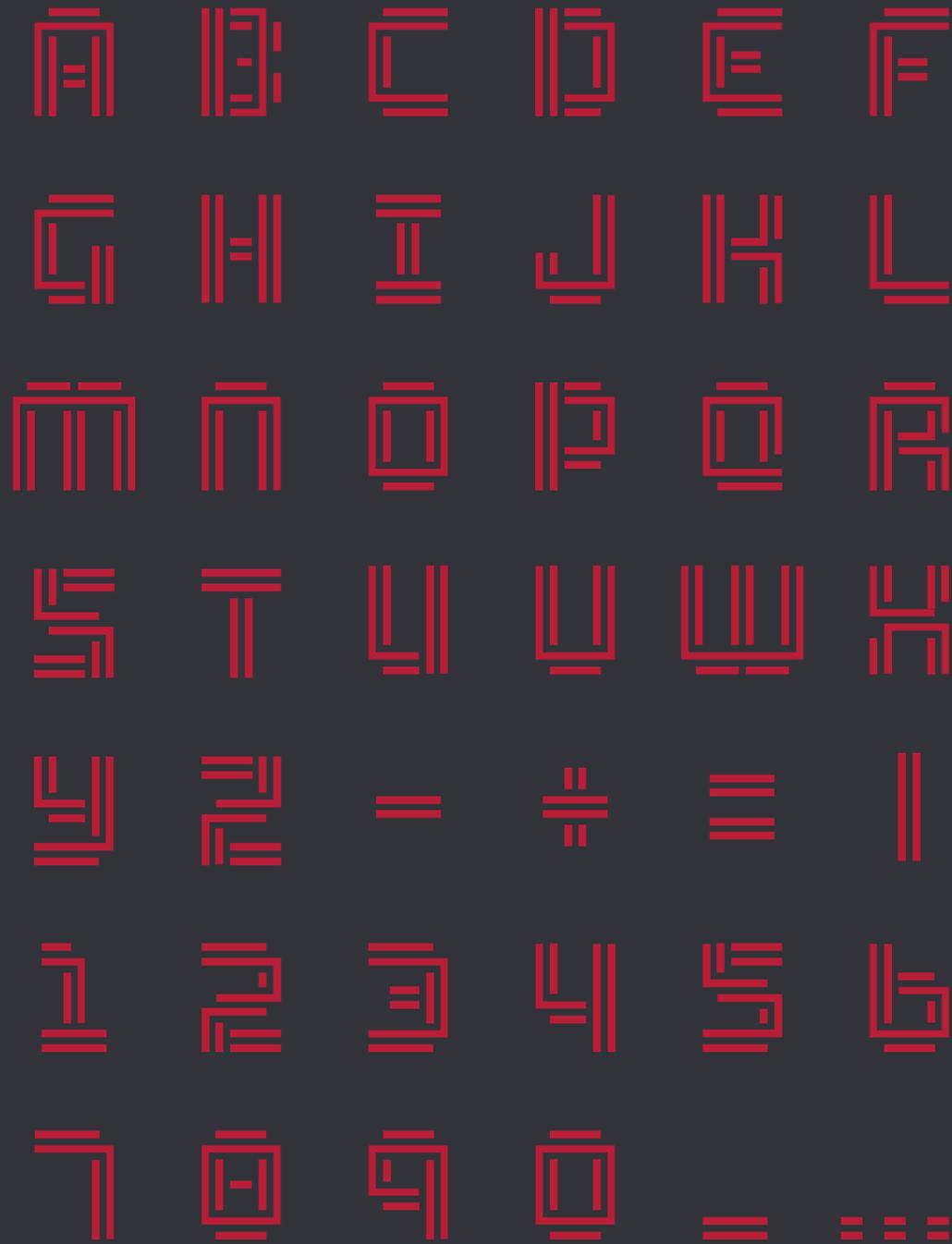
# 01 VAD

VEREDES ARQUITECTURA Y DIVULGACIÓN

## LOS INICIOS

Un nuevo lenguaje en el prefabricado

rodinas.com



# CESUGA

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES  
UNIVERSITARIOS DE GALICIA

Nuestros alumnos trabajan en puestos  
de responsabilidad en las 10 mayores empresas  
de este país.

**NOSOTROS LOS FORMAMOS. ELLOS LOS CONTRATAN.**  
ADE | PUBLICIDAD | TRADUCCIÓN | ARQUITECTURA

981 137 346 | cesuga.com

Grados oficiales de la  **universidad SANJORGE**

**QUE LA TRANQUILIDAD**

SEA LA BASE DE TU TRABAJO

La Mutua de los arquitectos, **sin ánimo de lucro**, presente en el sector desde 1983. Un equipo profesional **especializado, solvente y estable** que **garantiza tu tranquilidad** en el desarrollo de tu trabajo.

94 424 01 98

[www.asemas.es](http://www.asemas.es)



**ASEMAS**

MUTUA DE SEGUROS  
Y REASEGUROS A PRIMA FIJA



**ARQUITASA SOCIEDAD DE TASACIÓN**  
la tasadora de los arquitectos

[www.arquitasa.com](http://www.arquitasa.com) / 91 112 44 99

## VAD 01. Los Inicios

Junio 2019.

### Equipo Editorial

#### Director

Alberto Alonso Oro, España

#### Editora

Silvia Blanco Agüeira, España

#### Comité Científico

María Isabel Alba Dorado

Universidad de Málaga (España)

Juan Bravo Bravo

Universitat Politècnica de València (España)

Silvia Canosa Benítez

Universidad Politécnica de Madrid (España)

Sergio de Miguel García

Universidad Politécnica de Madrid (España)

Eduardo Delgado Orusco

Universidad de Zaragoza (España)

Miguel Ángel Díaz Camacho

Universidad Camilo José Cela (España)

Débora Domingo Calabuig

Universitat Politècnica de València (España)

Patricia Dueri Méndez

Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba (Bolivia)

Ana Esteban Maluenda

Universidad Politécnica de Madrid (España)

Ana María Fernández García

Universidad de Oviedo (España)

Antonio Estepa Rubio

Universidad San Jorge, Zaragoza (España)

Inés García Clariana

Universidad Europea de Valencia (España)

Iñigo García Odiaga

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea (España)

Tomás García Piriz

Universidad de Granada (España)

Pablo Francisco Gómez Porter

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Manuel Lopes Cordeiro

Universidade do Minho (Portugal)

Raquel Martínez Gutiérrez

Universidad Rey Juan Carlos (España)

José del Carmen Palacios Aguilar

Universidad de Lima (Perú)

Lucía C. Pérez Moreno

Universidad de Zaragoza (España)

Juan Prieto López

Universidade da Coruña (España)

Jelena Prokopljevic

Universitat Internacional de Catalunya (España)

Patricia Santos Pedrosa

Universidade da Beira Interior (Portugal)

Ignacio Vicente-Sandoval González

Universidad Rey Juan Carlos (España)

Beatriz Villanueva Cajide

Prince Sultan University, Riyadh (Arabia Saudita)

El **Comité Científico** contribuye en el medio académico nacional e internacional a la divulgación de la revista, sus números, convocatorias y eventos internacionales y además, establece vínculos con reconocidos investigadores y con otras instancias académicas e investigativas para la identificación de posibles colaboradores, como pares evaluadores, editores invitados y articulistas, entre otros.

#### Consejo Asesor

Iñaki Bergera Serrano

Universidad de Zaragoza.

Miembro del Comité Editorial ZARCH. Journal of Interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism.

María Fernández Hernández

Universidad CEU San Pablo.

Editora Jefe de Ediciones Asimétricas. Responsable de Publicaciones EPS de la Universidad CEU San Pablo.

Juan García Millán

Universidad Nebrija.

Director y Socio Fundador de Ediciones Asimétricas.

Director de Constelaciones. Revista de Arquitectura de la Universidad CEU San Pablo.

Cristina López Uribe

Universidad Nacional Autónoma de México.

Editora de la revista Bitácora arquitectura.

Inés Moisset

CONICET - Universidad de Buenos Aires.

Un día | una arquitecta

El **Consejo Asesor** tendrá como misión principal asegurar un control de calidad de los contenidos de la revista y contribuir a definir la política editorial.

#### Alojamiento

http://veredes.es/vad/

#### Edita

Alberto Alonso Oro

Av de la Coruña 3337. 5ºIzq

27003. Lugo, Galicia, España

#### Alojamiento

http://veredes.es/vad/

#### Maquetación

Equipo editorial

#### Revisión

Equipo editorial

#### ISSN

2659-9139 edición impresa

2659-9198 edición digital

#### Depósito Legal

DL-LU 78-2019

#### Control de producción

Ediciones Asimétricas

#### Impresión y encuadernación

Estilo Estugraf Impresores

Impreso en España / Printed in Spain

Se publica bajo el sistema de licencias "Creative Commons Reconocimiento-No comercial 4.0" (CC-by-nc), cumpliendo con la definición de acceso abierto de la declaración de Budapest.

VAD. veredes, arquitectura y divulgación no se responsabiliza de los posibles derechos de reproducción de las imágenes pertenecientes a los textos firmados. Estos, si los hubiera, son responsabilidad de los autores de los textos conforme a los acuerdos establecidos y recogidos en la web y/o convocatoria correspondiente.



© Imágenes: sus autores

© Textos: sus autores/instituciones



**VAD. veredes, arquitectura y divulgación** es una publicación científica de periodicidad semestral (junio-diciembre) en formato digital (ISSN 2659-9198) y físico (ISSN 2659-9139) creada por el espacio de difusión de la arquitectura y tangentes a esta, VEREDES (ISSN 2603-6401).

**VAD. veredes, arquitectura y divulgación** acepta para su posible publicación artículos, críticas de arquitectura y reseñas de libros del ámbito de la teoría y cultura de la arquitectura, incluyendo estudios de otros campos relacionados con esta disciplina propios de los campos de investigación, según su nomenclatura UNESCO:

- 5506 Historia: por especialidades: Historia de la arquitectura.
- 6201 Arquitectura: Diseño arquitectónico, Jardines y parques, Urbanismo.

La revista evalúa contenidos originales en español e inglés siguiendo las directrices adoptadas por la comunidad científica y aplicando los criterios habituales en las publicaciones de mayor impacto internacional.

La valoración de los revisores externos incidirá en el interés del artículo, el juicio crítico del desarrollo, los datos bibliográficos manejados, la calidad de la redacción, así como su contribución el conocimiento en el ámbito de la historia, la teoría y el diseño arquitectónico y urbano.

Por tanto cada artículo científico es sometido a un riguroso proceso de revisión por el método de pares ciegos, de acuerdo con el protocolo Open Journal System y bajo el sistema de licencias Creative Commons en su modalidad "by-nc".

Estructura de la publicación:

- **Prólogo**, contextualiza y da forma al respectivo número.
- **Editorial** estará a cargo de los editores internos o invitados y que introducen la temática.
- **Artículos científicos** (4000-5000 palabras),
- **Críticas de arquitectura** (500-800 palabras).
- **Reseñas de libro** (400-500 palabras).

# Otros aspectos que nos gustaría compartir contigo, estimado lector.

Esta revista utiliza el Open Journal Systems, un programa de publicación de código abierto para la gestión de las revistas científicas creado por el Public Knowledge Project y liberado bajo la licencia GNU (General Public License).

## Agradecimientos

Como todo nuevo proyecto, no estará exento de obstáculos a superar, por lo que te pedimos, amable lector, que tengas paciencia y que nos ayudes a mejorar poco a poco. Esperamos crecer y la mejor forma hacerlo es en vuestra compañía y con vuestro apoyo.

Por último y no menos importante, es dar las gracias tanto a los miembros públicos actuales que forman VAD. veredes, arquitectura y divulgación como a los que tras los focos hacen posible que estos inicios sean menos duros.

## Política de acceso abierto

VAD. veredes, arquitectura y divulgación garantiza un acceso abierto a todo el contenido publicado, con el objetivo de potenciar una investigación gratuita y un intercambio de conocimiento global.

La revista VAD. veredes, arquitectura y divulgación es gratuita desde el momento de la publicación de cada número y sus contenidos se distribuyen con la licencia "Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0" (CC-by-nc), cumpliendo con la definición de open access de la Declaración de Budapest en favor del acceso abierto.

## Política antiplagio

VAD. veredes, arquitectura y divulgación declara su compromiso por el respeto e integridad de los trabajos publicados. El plagio está estrictamente prohibido y los textos cuyo contenido sea fraudulento serán rechazados o eliminados a la mayor brevedad. Al aceptar los términos y acuerdos expresados en la revista, los autores garantizan que los textos enviados son originales y no infringen derechos de autor.

En el caso de autoría compartida, debe existir consenso pleno de todos los autores y su declaración expresa de que el trabajo no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

## Proceso de revisión por pares

Todos los trabajos presentados serán analizados por evaluadores externos, de acuerdo con criterios estrictos de calidad científica, siendo el Consejo de Redacción el que emita la decisión final a la vista de los informes de los evaluadores.

Los originales serán revisados por el sistema conocido como "doble ciego", manteniéndose el anonimato del autor y de los evaluadores. Los trabajos serán enviados al menos a dos evaluadores externos cuyas sugerencias serán remitidas a los autores para que, en caso necesario, realicen las modificaciones pertinentes. El Consejo de Redacción analizará todas las contribuciones y, teniendo en cuenta las evaluaciones externas, decidirá su aprobación o rechazo, así como el volumen y número en que se publicarán los artículos aceptados. Se procurará informar al autor sobre la aceptación o rechazo de su contribución en un plazo máximo de cinco meses, empezando a contar desde el momento en que se le informa de la aceptación del manuscrito para la evaluación externa.

A la vista de los informes de los evaluadores/as, el Consejo de Redacción podrá tomar una de las siguientes decisiones, que le serán comunicadas al autor/a:

- Publicable tal y como está (o con ligeras modificaciones).
- Publicable tras su revisión. La publicación queda condicionada a la realización por parte del autor/a de todos los cambios requeridos por los evaluadores. El plazo para realizar tales cambios será de un mes.
- No publicable.

# VAD 01. Los inicios

## Sumario

	Prólogo	
	Equipo editorial	10-11
1	Editorial. Amar los comienzos.	
	Santiago de Molina	12-14
	<i>El Sol y La Gaceta Literaria</i> . Los inicios del periodismo arquitectónico en España	
2	Alberto Ruiz Colmenar	16-32
3	El Origen de la Bauhaus: Weimar 1919	
	Josenia Hervás y Heras   Esteban Herrero Cantalapiedra	34-42
	Una mirada a lo analógico en los inicios de lo paramétrico en arquitectura	
4	Adolfo Jordán Ramos	44-52
5	Vanguardia: el comienzo de un universo sin tragedia	
	José Ramón Hernández Correa	54-67
	Los orígenes de la arquitectura en Can Lis.	
6	El intersticio como mecanismo	
	José Jaráiz Pérez	69-77
7	Museo de Zamora. El primer paso de Mansilla y Tuñón	
	David García-Asenjo Llana	78-88
	The Survival of the International Style in the History of Architecture	
8	Francisco Javier Casas Cobo	90-101
	Coyuntura. ¿De qué estamos hablando los arquitectos en Quito?	
9	Verónica Rosero	102-104
10	Moriyama-San (2017), o el origen de espacio	
	Guillem Carabí-Bescós	105-107
11	Una forma de emoción, otra de investigación [BRXLLS'58]	
	Álvaro López-González Mallo	108-110
12	In&Out	
	Raquel Santamarta Regueras	111-113
13	La chispa del corcho	
	Ula Iruretagoiena Busturia	114-116
14	Reseñas Bibliográficas	
	María Pura Moreno Moreno   Serafina Amoroso   María Belén Vázquez Brage   Isabel Álvarez Gallego	117-121

# Prólogo

## VAD 01. Los inicios

**VAD**  
veredes, arquitectura y divulgación  
ISSN 2659-9139 e-ISSN 2659-9198  
<http://veredes.es/vad/>



Del latín *initium*, inicio es un término que la propia RAE define con un sinónimo, comienzo, que a su vez se revela como "principio, origen o raíz de algo".

Por tanto, un inicio puede enfocarse desde dos puntos de vista: desde lo tangible, relacionado con la existencia de un orden o de una serie de elementos estructurados según unos parámetros, pero también puede desvelarse desde la esfera de lo simbólico, es decir, un hito vinculado a un hecho futuro que supone el arranque de una expresión de anhelo.

Y es que no se puede hablar de arquitectura sin hablar de deseo, uno de los materiales con el que están construidas las decisiones iniciales.

Un gran abanico de cuestiones se prestan a la reflexión y pueden tener cabida en este primer número de VAD, veredes, arquitectura y divulgación. Todas deben favorecer un debate más amplio para entender el camino que recorren las ideas antes de materializarse.

Son importantes los datos objetivos de partida o las asociaciones entre disciplinas, pero también las obsesiones ocultas y los métodos que se dejan entrever.

En este sentido, el concepto puede aplicarse en diversos contextos y situaciones, pues un inicio puede ser un comienzo observable, y por lo tanto reseñable. En palabras de Louis I. Kahn:

*Amo los inicios. Los inicios me llenan de maravilla. Yo creo que el inicio es lo que garantiza la consecución. Si ésta no tiene lugar, nada podría ni querría existir.*

*Tengo un gran respeto por la instrucción porque es una inspiración fundamental. No es sólo una cuestión de deber, es innata a nosotros.*

*La voluntad de aprender, el deseo de aprender, es una de las mayores inspiraciones.*

*No me emociona en igual medida la educación. Aprender está bien; pero la educación es algo que siempre está en discusión porque ningún sistema consigue captar jamás el verdadero significado de aprender.<sup>1</sup>*

André Breton decía que

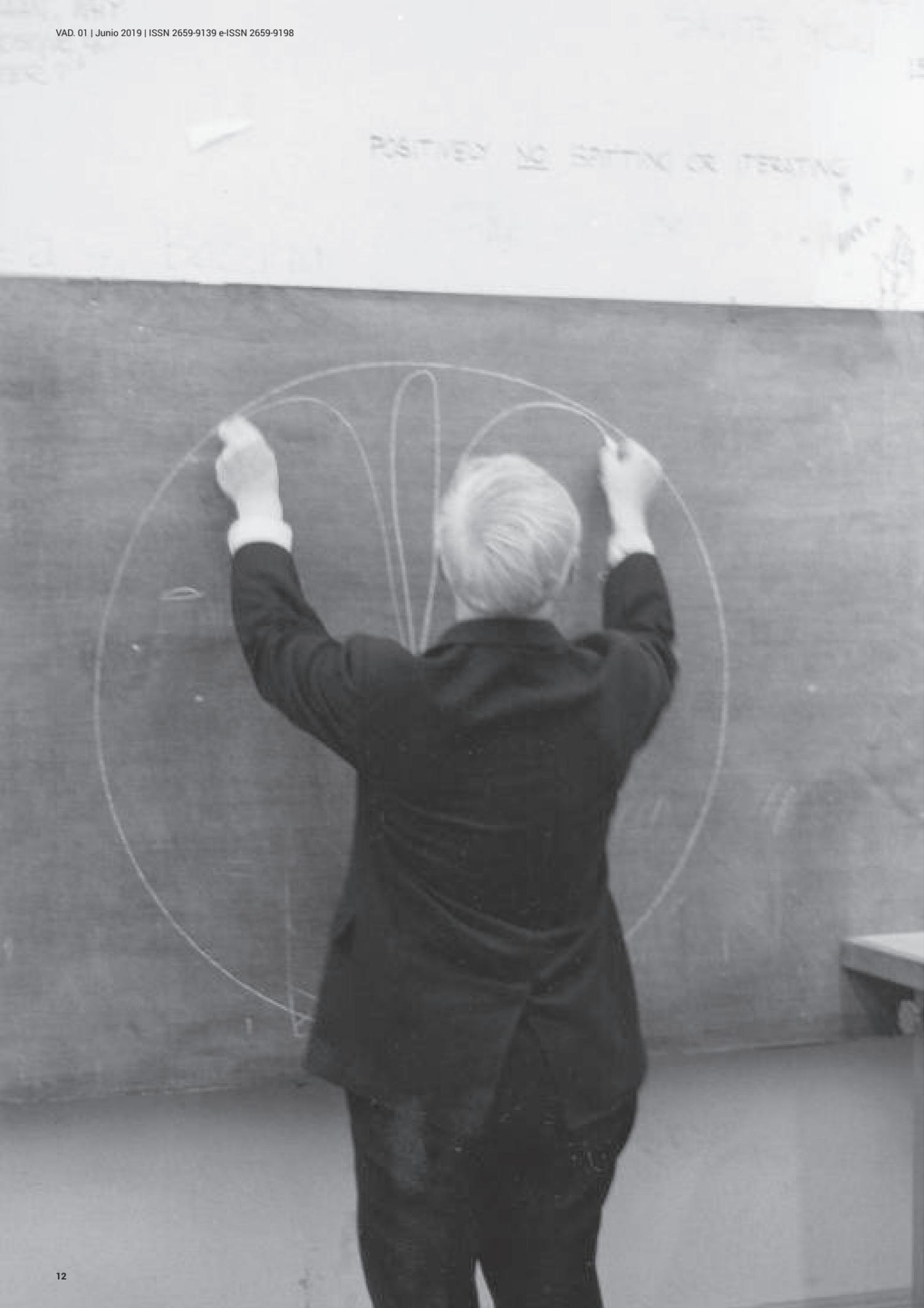
*¡Se publica para encontrar camaradas!*

así que *iniciemos* y encontremos buenos compañeros de viaje.

- 1 Extracto de la clase de Louis I. Kahn "Las instituciones del hombre". Este texto de Louis Kahn es parte de la ponencia que este arquitecto presentó el 19 de julio de 1972 en el seminario internacional "La ciudad invisible" celebrado en Aspen, Colorado, USA. La versión aquí presentada es la traducción del texto al castellano (Madrid: Xarait, 1981) del libro *Louis Kahn, Idea and image*, escrito por Christian Norberg-Schulz y Jan George Digerud, publicado por Rizzoli y Officina Edizioni (Roma, 1980).

- 2 Gareth Branwyn, *Jamming the Media: A Citizen's Guide. Reclaiming the Tools of Communication* (Vancouver: Chronicle Books), 52.

Figura 1. Louis KAHN Fuente: <http://louiskahn.es/>



# Editorial

## Amar los comienzos

**VAD**  
veredes, arquitectura y divulgación  
ISSN 2659-9139 e-ISSN 2659-9198  
<http://veredes.es/vad/>

### I love beginnings

#### Santiago de Molina

Universidad CEU San Pablo, Madrid

Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid

La letra inicial de los manuscritos medievales se iluminaba con una mayúscula que representaba bestias, dragones, profetas y santos. Bucles dorados, bermejos o azules se arremolinaban en esa primera letra que era a la vez dibujo y escrito. Ese primer gesto del manuscrito iniciaba e inspiraba el resto del texto, que a partir de ese comienzo ya solo tenía que dejarse fluir.

De la soberbia palabra latina "incipit" que marcaba el inicio de un obra, pervive nuestra gastada palabra "incipiente". El "incipit" en una novela marca el contenido y el tono del resto del libro:

"Llámenme Ismael" o "Las cosas podían haber acaecido de cualquier otra manera y, sin embargo, sucedieron así",

no son solamente comienzos gloriosos o memorables. Las primeras líneas de un relato aportan datos y despiertan el deseo de continuar...

Louis I. Kahn dijo para siempre:

*amo los inicios.*

Sin embargo George Steiner, resabiado y viejo, nos recordaba que ya no nos quedan más comienzos. Tal vez ya no sea verdaderamente posible comenzar nada nuevo. Pero, con todo, sabemos que de todas las cosas humanas, los comienzos son lo más excelso que tenemos de ellas.

A pesar de su dificultad, venerar los inicios supone una declaración de amor a lo que queda "por hacer". Amar los comienzos obliga a situarse en un punto que mira al futuro. Por ello merece la pena la aventura de empezar cosas. Incluso una revista de arquitectura.

Este es el caso que nos ocupa. Con la fundación de la revista VAD, veredes, arquitectura y divulgación, sentimos la cercanía de todo aquel dispuesto a dar un salto al vacío. Porque contiene una promesa y un deseo que va más allá del inicial miedo al vértigo y de la resistencia a salir de lo conocido.

Todos sabemos que el primer paso de un viaje es el mejor momento y su resumen más fiel. Sucede lo mismo con en el comienzo de una publicación. Pero

¿acaso cabe sentir lo mismo cuando se parte de un base sólida? ¿O cabría hablar más bien de refundación, o de ampliación de la propia página de *veredes*?

Efectivamente *veredes* se ha ido consolidando con el paso de los años como una de las páginas más personales y sólidas del panorama nacional e internacional en castellano.

**Figura 1. Louis I. Kahn, c. 1971. The Architectural Archives, University of Pennsylvania, Philadelphia. Fotografía: Martin Rich.**

El conjunto de las publicaciones allí recogidas, el sinnúmero de brillantes colaboradores, y la incesante actividad que ha tenido esa página a lo largo del tiempo, seguramente impidiera comenzar propiamente nada desde cero.

Por eso, cabe sospechar que con esta nueva vía abierta, antes que hablar de refundación, o comienzo, se reivindica una doble actitud hacia la profesión de la arquitectura: por un lado se pone de manifiesto que es necesario comenzar, casi como actitud vital. Y también, y a la vez que cualquier comienzo, que ésta nace de una especial transformación de energías previas.

La revista VAD surge, por tanto, a medio camino del futuro y del pasado. Es un 'aún no' y una promesa del porvenir. VAD trata de completar aspectos no desarrollados aún en Veredes. En VAD podremos encontrar, dado quien se encuentra al mando de ella, delicadeza, cuidado y precisión. También un esfuerzo limpio por la divulgación de los contenidos que aparezcan publicados entre sus páginas.

VAD quiere ser un lugar de reflexión sobre arquitectura. Su aspiración está concentrada en la apertura del debate del campo de la arquitectura, pero libre de la mercadotecnia en que las revistas al uso han tenido que sumergirse. Esa no es una aspiración menor...

Pocas cosas pueden desearse a una aventura editorial como la que comienza con estas líneas. En las mejores inauguraciones se lanza una botella espumosa contra la proa del barco lanzado al mar. El director de esta revista, Alberto Alonso Oro y la Editora Jefe, Silvia Blanco Agüeira, me han concedido el honor de este lanzamiento. Allá va la botella por el aire.

Les auguro, auguro a VAD, el mayor de los éxitos.

Suele decirse que el primer paso es siempre el más difícil. En realidad puede que lo más difícil sea mantener el deseo de dar el primer paso. Y seguir, luego, sin descanso.

Aunque a partir de ese deseo de comenzar, ya solo haya que dejar fluir las cosas.

*Escapar del ghetto de la arquitectura es uno de los principales motores y lo ha sido desde el comienzo.*

Rem Koolhaas

# El Sol y La Gaceta Literaria. Los inicios del periodismo arquitectónico en España

*El Sol and La Gaceta Literaria.*  
Beginnings of architectural journalism in Spain  
**Alberto Ruiz Colmenar**

Recibido: 2019.05.15  
Aceptado: 2019.05.29

**Alberto Ruiz Colmenar**

Universidad Rey Juan Carlos  
alberto.ruiz@urjc.es

Doctor Arquitecto por la Universidad  
Politécnica de Madrid. Su investigación  
principal se refiere a la historia y el  
análisis de la arquitectura del siglo XX  
y su relación con los medios no espe-  
cializados, principalmente periódicos,  
como canal de difusión.

## Resumen

Los titubeantes inicios de la arquitectura moderna en España se asocian habitualmente con la labor de algunas figuras muy conocidas: Carlos Arniches y Martín Domínguez, Luis Lacasa o Fernando García Mercadal ayudaron con sus obras a introducir las vanguardias en el país. Es menos conocida su labor de difusión en prensa no especializada. Entendieron que formar a la sociedad española para que se inclinara a aceptar las nuevas ideas en materia arquitectónica era una condición indispensable para lograr que estas propuestas calaran.

La herramienta que utilizaron para alcanzar este objetivo fue la prensa escrita no especializada. A través de algunos de los artículos que pusieron a disposición del público generalista en periódicos como El Sol o La Gaceta Literaria, es posible trazar una perspectiva fiel de cómo la sociedad española recibió los primeros planteamientos arquitectónicos auténticamente modernos.

*Palabras clave:* Prensa no especializada, Difusión, Arquitectura española, Vanguardias, Siglo XX.

## Abstract

The hesitant beginnings of modern architecture in Spain are usually associated with some well-known figures: Carlos Arniches and Martín Domínguez, Luis Lacasa or Fernando García Mercadal helped with their work to introduce the avant-garde architecture in the country. Their work of diffusion in non-specialized press is less known.

They understood that training the Spanish society to accept the new ideas in architecture was an indispensable condition to make these proposals real. The tool they used to achieve this goal was the press. Through some of the articles they made available to the public in newspapers such as El Sol or La Gaceta Literaria, it is possible to draw an accurate perspective of how Spanish society received the first authentically modern architectural approaches.

*Key words:* Non-specialised press, Dissemination, Spanish architecture, Avant-garde, 20th Century.

*Todo parece dispuesto para que el planeta dé un rebrote arquitectónico. Las demás artes se van apagando —por lo que tienen de interiores y minoritarias. Triunfa el hombre medio. Pero a este hombre medio se le ha despertado, no se sabe cómo, súbitamente, una fina sensibilidad para la pura forma y el puro color que son lo contrario de la forma y color anejos a las cosas y siempre impuros. Además, se vive al aire libre. La arquitectura, como arte, supone siempre que el hombre abandona su habitáculo y al verlo desde fuera se avergüenza de él. La arquitectura que construye el interior es paradójicamente el arte exterior por excelencia. Nuestra época es esto —la evasión hacia la exterioridad.<sup>1</sup>*

En abril de 1928, José Ortega y Gasset firmaba este breve editorial, titulado “Rebrote arquitectónico” en el número que *La Gaceta Literaria* dedicaba a la Arquitectura, tema al que añadían el significativo subtítulo de “nuevo arte en el mundo” (Fig.1). No parece Ortega particularmente emocionado por estas nuevas ideas, más allá de su condición de vanguardistas. Este breve texto, cargado de escepticismo, no puede evitar cierto premonitorio pesimismo hacia su acogida por parte de la sociedad española. En cierto modo, los arquitectos más comprometidos con las vanguardias tuvieron que afrontar dos batallas en su afán por introducir nuevas ideas en el panorama arquitectónico del país.

Por una parte, la del apoyo de las instituciones, inmersas en un desorientado período de redefinición estilística motivada por el agotamiento de los modelos historicistas. Por otra, la de la aceptación por parte de una población poco versada en las sutilezas del devenir artístico europeo y que, a priori, no parecía demasiado proclive a los experimentos formales. Sabemos que la primera batalla se perdió a la vez que una Guerra Civil que pretendió retrasar cuatro siglos el reloj de la cultura española. La segunda se libró, sin embargo, a través de una herramienta poco estudiada: los medios de difusión no especializada. Se pretende analizar algunos ejemplos que muestran cómo la prensa ayudó a conformar el pensamiento de la sociedad española en aquellos titubeantes inicios de la modernidad arquitectónica.

Este artículo se centra en la difusión de temas relacionados con la arquitectura en los diarios no especializados. Sin embargo, con el fin de aportar el adecuado contexto, es importante dedicar un breve vistazo al llamado “periodismo arquitectónico”. Ángel Isac Martínez de Carvajal utiliza este término, situando su origen en la década de 1830, desde su concepción de periodismo especializado y parcial<sup>2</sup>. Desde el primer momento adoptan algunos rasgos que se han mantenido hasta la actualidad: el lenguaje retórico, la orientación didáctica como medio de difusión del conocimiento y, por encima de todas las cosas, su vocación crítica.

A través de estas publicaciones se canalizaron parte de los grandes debates de la arquitectura del cambio de siglo. Su importancia llevó incluso a plantear la posibilidad de que pudieran sustituir con ventaja a las instituciones responsables de la enseñanza oficial. Dentro del estudio del profesor Martínez de Carvajal se apuntan las primeras manifestaciones de periodismo arquitectónico en España con la publicación en Barcelona del *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* y el *Boletín Español de Arquitectura*.

<sup>1</sup> Ortega y Gasset, José. “Rebrote arquitectónico”, *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928, 1.

<sup>2</sup> Véase: Isac Martínez de Carvajal, Ángel. *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas, congresos 1846-1919*. Granada: Universidad de Granada, 1987.

**La Gaceta Literaria**  
 Ibérica-Americana-Internacional  
 LETRAS-ARTE-CIENCIA  
 Periódico quincenal (1 y 15 de cada mes)  
 DIRECTOR-FUNDADOR: E. Gómez Caballero  
 SECRETARIO: Guillermo de Torre

30 CÉNTIMOS  
 SUSCRIPCIÓN: España y países del Imperio español: ANUAL... 2,00 pes.  
 Extranjero... 3,00 pes.  
 TARIFA DE ANUNCIOS: 10 céntimos la línea del cuerpo de la publicidad. Descuentos: trimestre, 25%; semestre, 45%; anual, 70%.

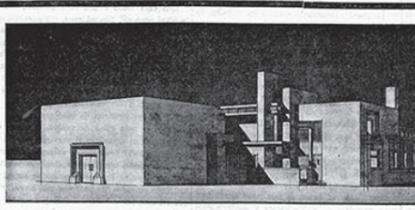
AÑO II MADRID, 15 DE ABRIL DE 1928 NÚM. 32  
 Dirección-Administración: Cuartales, 41. Teléfono 10.820  
 Toda la correspondencia dirigida al Apartado de Correos núm. 7.061  
 Se reciben suscripciones en las principales librerías

**NUEVO ARTE EN EL MUNDO**  
**ARQUITECTURA, 1928**

**Rebote arquitectónico**  
 Todo parece dispuesto para que el planeta dé un rebote arquitectónico. Las demás artes se van apagando — por lo que tienen de interiores y minoritarias. Creíase el hombre medio. Pero a este hombre medio se le ha despertado, no se sabe cómo, subitamente, una fina sensibilidad para la forma y el puro color que se opone al contrario de la forma y color anejo o las cosas y siempre impuras. Además, se vive el aire libre. La arquitectura, como arte, supone siempre que el hombre abandone su hábitado y al cielo desde fuera se convenga de él. La arquitectura que construye el interior es paradójicamente arte exterior por excelencia. Nuestro época es esto — la evasión hacia la exterioridad.  
 José Ortega y Gasset.

**EUPALINOS O EL ARQUITECTO**  
 Digna (puedo que eres tan sensible a los efectos de la arquitectura), yo he observado, pasadote por esta ciudad, que — de los edificios de que está poblada — unos son nuevos, otros hablan y otros, en fin — los más raros — cantan. No es su destino, ni aun su aspecto general, lo que les anima hasta este punto a la robustez o al silencio. Ello no se debe tanto al talento de su constructor, como al favor de las Musas.  
 Los edificios que no hablan ni cantan merecen sólo desdén; son cosas muertas, inferiores en jerarquía a ese montón de pedruzcos que vomitan los carros de los contralistas y que dicen, por lo menos, al ojo sagaz, por el orden accidental que toman en su colada.  
 En cuanto a los monumentos que se limitan a hablar, si hablan claro, los estimamos. Aquí, gimen los cuatros. Aquí, los jueces deliraban. (Yo digo entonces a Eupalinos que había visto algunos muy notables en este género. Mas no me oye.) Estas alhondigos mercantiles, estas tribunas y catedrales, cuando los que los construyen saben conseguirlo, poseen el lenguaje más neta. Los unos aspiran a un silencio una multitud activa y sin cesar renovada; la ofrecen portales y pórticos; la invitan — por medio de puertas y fáciles escaleras — a llegar a sus castas salas y bien alumbradas, forman grupos, dedícarse a la fermentación de los negocios... Pero las manías de la justicia deben hablar a los ojos del juez y de la equidad de nuestras leyes. La justicia en sede, manías completas, desdén, y la plenitud inimitable de los murallones. Los silencios de las artes líbres en los "ismos" me intrigan mucho. Un nuevo sentido arquitectónico, análogo al ritmo de nuestro tiempo de auto, de jazz, de radio, se extiende en los "ismos", cuando en el imperio de las artes plásticas y en la arquitectura decorativa lo esencial del arte, su vitalidad estructural, se había perdido.  
 La colaboración con los cofrades de las artes líbres me atraía fuertemente, y con ellos colaboraba en la revista "De Stijl" con sumo gusto, que no ha — en cuestión de arte — lamentado nunca.  
 Por esta colaboración llegó a transformarse en la arquitectura los principios del arte plástico. Resultado: las casas cubistas, interesantes solamente por su esfuerzo de dar una arquitectura para de proporciones bien equilibradas, de líneas rectas, de formas apretadas, en total; un conjunto arquitectónico bien conformado, desde el punto de vista estético, y de una vitalidad interior de la que la arquitectura anterior estaba desprovista.  
 Le han comprendido mal; etapa de desdén hacia una arquitectura clara, simple, severa y pura, no se le ha visto, en general, nada más que las posibilidades románticas que contenía la precedente.  
 La diversión de amontonar cubos, prismas... había nacido: arquitectos sin tensión, de una composición accidental, sin forma, nueva arquitectura decorativa, sellada como "arquitectura cubista" por un crítico que era tan ciego como los artistas aprovechados; "arquitectura cubista" que tenía menor relación con el cubismo que la arquitectura de antes.  
 Felizmente, el verdadero cubismo en arquitectura no se ha construido así nunca. Era un movimiento del espíritu la preparación de la arquitectura nueva. La arquitectura nueva es aquella que tenía

Con el presente número ofrecemos a nuestros lectores el primer ensayo serio realizado en España por una revista literaria para instaurar, ante conciencias retrasadas, los problemas más urgentes del arte más urgente del mundo actual: la arquitectura.  
 Se ha apasionado el mundo actual por la arquitectura como se apasionó el del medioevo. Esfuerzos titánicos, seguidos por titánicas atenciones, se hacen hoy para crear un Orden y una Ley de nuevas formas habitables.  
 España estaba — está — un poco adormecida en la consideración de este fenómeno inmediato y universal.  
 Nosotros hemos querido acudir con nuestras modestas fuerzas para despertar modorras, para avigilar teorías, para remover marmas de público y de constructores.  
 He ahí nuestro resultado, nuestra humilde y entusiasta monografía.  
 Que sea cordial y atentamente aceptada es cuanto deseamos.



**DICE OUD:**  
 J. J. P. OUD — Nacido en Purmerend (Países Bajos) en 1890. Arquitecto municipal de Rotterdam desde 1918.  
 Desde su comienzo, la evolución de las artes líbres en los "ismos" me intrigan mucho. Un nuevo sentido arquitectónico, análogo al ritmo de nuestro tiempo de auto, de jazz, de radio, se extiende en los "ismos", cuando en el imperio de las artes plásticas y en la arquitectura decorativa lo esencial del arte, su vitalidad estructural, se había perdido.  
 La colaboración con los cofrades de las artes líbres me atraía fuertemente, y con ellos colaboraba en la revista "De Stijl" con sumo gusto, que no ha — en cuestión de arte — lamentado nunca.  
 Por esta colaboración llegó a transformarse en la arquitectura los principios del arte plástico. Resultado: las casas cubistas, interesantes solamente por su esfuerzo de dar una arquitectura para de proporciones bien equilibradas, de líneas rectas, de formas apretadas, en total; un conjunto arquitectónico bien conformado, desde el punto de vista estético, y de una vitalidad interior de la que la arquitectura anterior estaba desprovista.  
 Le han comprendido mal; etapa de desdén hacia una arquitectura clara, simple, severa y pura, no se le ha visto, en general, nada más que las posibilidades románticas que contenía la precedente.  
 La diversión de amontonar cubos, prismas... había nacido: arquitectos sin tensión, de una composición accidental, sin forma, nueva arquitectura decorativa, sellada como "arquitectura cubista" por un crítico que era tan ciego como los artistas aprovechados; "arquitectura cubista" que tenía menor relación con el cubismo que la arquitectura de antes.  
 Felizmente, el verdadero cubismo en arquitectura no se ha construido así nunca. Era un movimiento del espíritu la preparación de la arquitectura nueva. La arquitectura nueva es aquella que tenía

**ENCUESTA SOBRE LA NUEVA ARQUITECTURA**  
 LA PRESENTE ENCUESTA HA SIDO DIRIGIDA POR EL JOVEN ARQUITECTO FERNANDO GARCÍA MERCADAL.  
**ESCRITORES.**  
 ¿Qué valores literarios ve en la nueva arquitectura?  
 ¿Qué relación ve entre la nueva arquitectura y la literatura nueva?  
 ¿Está usted satisfecho de su casa? Si no lo está, ¿cómo la cambiaría?

**DICE ZUAZO:**  
 ¿Cómo ve el momento actual?  
 ¿Cree que este momento es interesante para la arquitectura actual?  
 ¿Cree que se van aclarando cosas, dentro del confusionalismo reinante hasta ahora?  
 ¿Cree que se va la tendencia racionalista?  
 ¿Con viva simpatía. Pero no creo que sus principios sean absolutamente valores para todas las formas y para todos los países.  
 Europa está en condiciones diferentes que nosotros. Simplifica, pero es a cambio de construir maravillosos edificios, a público y de constructores.  
 ANTONIO MARICHALAR.  
 ¿Qué valores literarios ve en la nueva arquitectura?  
 ¿Todos los que inspira el miedo: Sobriedad, honestidad, humildad, virginidad... Total, planto o a la aventura sinovosa. El arte descendió al suelo, huyó en su carga de pecados. Pero, de vuelta del basamento, va retrocediendo la hora de volver a vestirse. Libre de la abrumadora inoponencia de los siglos, respira en sus días de purificación, sin decidirse a pelear de nuevo — sólo en el pecado, es, quizá, posible ser originales, ya que las virtudes perdieron la pista común... Hoy el arte arquitectónico va vestido con el traje de primera comunión. Es un muro en blanco. Abstención. Fue un camino podría llegar a la negación del arte. A la suma, pereza. A la inacción. Miedo, miedo a pisar nada en el muro blanco.  
 ¿Qué relación ve entre la nueva arquitectura y la literatura nueva?  
 ¿Cuál literatura nueva? Porque hay dos. Una que se espaldas al muro de ladrillos, adienta lo que puede, en el sentido del viento — del espíritu — que sopla el mismo viento pero Otra, la que se divierte siguiendo modas, muy respetables modas importadas de la antigüedad: Partidas claudicantes. (Hay quien profiere el jazz-kat y hay quien profiere La Fleche.) Creo que la nueva arquitectura tiene una lejana relación con la primera de estas dos literaturas. Lejana, porque la arquitectura siempre va a la saga de las otras artes. Ahora está dormida en la plena desmeda, naciendo, resucitando. A la literatura ya le han comprado el primer traje de sociedad. La arquitectura sigue — felizmente para ella — en la niñez. (Una niñez mucho más complicada, eso sí, que cualquier virilidad anterior.)  
 ¿Está usted satisfecho de su casa? Y, si no lo está, ¿cómo la cambiaría?  
 No tengo casa. No suelo con tenerla.  
 BENJAMIN JARNES.  
 Mi querido amigo Mercadal: No se enfada si usted comento si le respondo que su cuestionario me parece lo que ustedes los arquitectos llaman una papa: tose que resolver una cuestión de cuyo planteamiento se

**DICE BRUNO TAUT:**  
 Arquitecto alemán de vanguardia.  
 ... Esa arquitectura y ese arte han de morir de verdad, un día, cuando lo que ayude a que esa momia viviente halle su muerte al fin es vencido. Sus materias, descompuestas, forman el mundo para la ciudad nueva, para que crezca pronto y dé sus frutos.  
 ... La tradición no es atarse como esclavo a una fórmula cualquiera de los tiempos pasados, sino la propia y viva prosecución en lo que sea — aquí en construir —, el perenne impulso hacia la representación más pura del contenido de la época, del espíritu vivo del presente tal como lo formuló Schinkel. Sin tradición, en cambio, es aquel tiempo incapaz de que siga la evolución de la arquitectura, que es, por consiguiente, senil y estéril, y que quiere aplastar a sus pocos representantes bajo una arquitectura que nadie acomosa.  
 ... Lo que persigue el nuevo modo de construir viviendas es crear un organismo doméstico, en que los roces con el obstinado objeto se disminuyan todo lo posible y hasta desaparecan. La casa, con todos sus componentes, ha de ser propiedad del hombre nuevo; no puede permitirle que el hombre sea el posado por ella. En esto descansa también el límite para la especialización.  
 ... Hasta hoy se mira con desdén toda vivienda que no estuviese cargada con toda clase de chirimollos. En sociedad se despreciaban esas instalaciones y se evitaba al dueño. Hoy sigue bastante invariable ese convencionalismo; pero todo ha de cambiar, y en un período no mayor de diez años, a la nueva moda se le llamará "schmitzig" (equivalente a limpia), y todo lo superfluo, adornos, cuadros que descanse o cuelgue acá y allá, se verá con desdén, y al curioso mordor de la casa se le tratará con aprensión.  
 (Bau und Wohnung.)

**DICE LE CORBUSIER:**  
 Exigí un tocador a pleno sol; una de las mejores habitaciones de la casa; el antiguo salón, por ejemplo, una de cuyas paredes sea de ventanas que, si es posible, se abran sobre una terraza para baños de sol; lavabos de porcelana, bañeras nuevas, aparatos de gimnasia... La habitación conigita, guardarropa con dos o tres vestidores. No os olvidéis en vuestro dormitorio. Es poco apropiado y crea un desorden alarmante; en el guardarropa exigí armarios y percheros para la ropa blanca y los vestidos no más altos de 1,50 metros, con cajones y colgadores.  
 Exigí una gran sala, en lugar de todos los salones.  
 Exigí las paredes desnudas en vuestro dormitorio, en vuestra gran sala, en vuestro comedor. Las vitrinas en los muros reemplazarán a los muebles, que cuestan caros, roban espacio y exigen cuidados.  
 Reclamé la supresión de los staff y de las puertas de cuadrados biselados, que señalan un estilo deshecho.

**Palabras de Augusto Perret**  
 —Es preciso construir a la perfección; el decorado oculta generalmente una falta de perfección.

**El Libro alemán en España**  
 La Gaceta Literaria I de mayo 8 planas, 30 céntimos

**Proyecto para "Palacio de las Naciones"**  
 Le Corbusier y Jeannerot

**Palabras de Augusto Perret**  
 —Es preciso construir a la perfección; el decorado oculta generalmente una falta de perfección.

**El Libro alemán en España**  
 La Gaceta Literaria I de mayo 8 planas, 30 céntimos

**Proyecto para "Palacio de las Naciones"**  
 Le Corbusier y Jeannerot

**Palabras de Augusto Perret**  
 —Es preciso construir a la perfección; el decorado oculta generalmente una falta de perfección.

**El Libro alemán en España**  
 La Gaceta Literaria I de mayo 8 planas, 30 céntimos

**Proyecto para "Palacio de las Naciones"**  
 Le Corbusier y Jeannerot

**Palabras de Augusto Perret**  
 —Es preciso construir a la perfección; el decorado oculta generalmente una falta de perfección.

**El Libro alemán en España**  
 La Gaceta Literaria I de mayo 8 planas, 30 céntimos

**Proyecto para "Palacio de las Naciones"**  
 Le Corbusier y Jeannerot

**Palabras de Augusto Perret**  
 —Es preciso construir a la perfección; el decorado oculta generalmente una falta de perfección.

**El Libro alemán en España**  
 La Gaceta Literaria I de mayo 8 planas, 30 céntimos

**Proyecto para "Palacio de las Naciones"**  
 Le Corbusier y Jeannerot

**Palabras de Augusto Perret**  
 —Es preciso construir a la perfección; el decorado oculta generalmente una falta de perfección.

**El Libro alemán en España**  
 La Gaceta Literaria I de mayo 8 planas, 30 céntimos

**Proyecto para "Palacio de las Naciones"**  
 Le Corbusier y Jeannerot

**Palabras de Augusto Perret**  
 —Es preciso construir a la perfección; el decorado oculta generalmente una falta de perfección.

**El Libro alemán en España**  
 La Gaceta Literaria I de mayo 8 planas, 30 céntimos

**Proyecto para "Palacio de las Naciones"**  
 Le Corbusier y Jeannerot

**Palabras de Augusto Perret**  
 —Es preciso construir a la perfección; el decorado oculta generalmente una falta de perfección.

**El Libro alemán en España**  
 La Gaceta Literaria I de mayo 8 planas, 30 céntimos

**Proyecto para "Palacio de las Naciones"**  
 Le Corbusier y Jeannerot

**Palabras de Augusto Perret**  
 —Es preciso construir a la perfección; el decorado oculta generalmente una falta de perfección.

**El Libro alemán en España**  
 La Gaceta Literaria I de mayo 8 planas, 30 céntimos

**Proyecto para "Palacio de las Naciones"**  
 Le Corbusier y Jeannerot

Estas publicaciones aparecieron como órgano notarial de las primeras asociaciones profesionales — la Sociedad Central de Arquitectos es antecesora de los modernos Colegios Profesionales — y funcionaban a modo de boletín informativo en el que se incluían actas de las reuniones de la Sociedad, datos prácticos sobre precios y características de materiales, consultas profesionales e informaciones sobre eventos relacionados con la profesión.

Sin embargo, más allá de estas publicaciones, escritas por y para arquitectos, es en la prensa diaria, de corte no especializado, donde los españoles pudieron experimentar los primeros contactos con las vanguardias arquitectónicas. Las inquietudes de la sociedad española de las primeras décadas del siglo XX tenían un reflejo inmediato en la prensa diaria. Entre ellas destacaban las relacionadas con el mundo de la cultura, en todas sus formas. Un ejemplo característico de este interés es el periódico *El Sol*.

Este era un periódico ilustrado y liberal, fundado en 1917 por Nicolás María de Urgoiti, empresario madrileño con fuertes inquietudes intelectuales. Los planteamientos culturales y políticos que llevaron a la fundación de *El Sol* permitieron a Urgoiti colaborar con José Ortega y Gasset, que se convirtió en el gran referente ideológico del periódico, además de en su principal redactor. *El Sol* representó un caso muy particular entre la prensa de la época. Dirigido a la floreciente burguesía ilustrada, de ideología progresista, la filosofía editorial del periódico se resumía en la frase que su director incluía en la portada, a modo de subtítulo:

*El Sol no admite subvenciones, ni anticipos reintegrables. Su precio es de 10 céntimos porque el papel cuesta más de 5, y no cuenta con más ingresos que los lícitos y confesables en que se basa toda empresa seria e independiente.*

*El Sol* no era un periódico popular — tampoco lo pretendía — y en sus páginas se obviaban las noticias sangrientas o escandalosas. A cambio, se ofrecía información internacional, cultural — con columnas de destacados intelectuales —, y, por supuesto, artículos monográficos periódicos sobre pedagogía, biología, ciencias sociales, etc. Lo cierto es que esta decidida apuesta por elaborar un periódico de cierto vuelo intelectual y sus continuos choques con las autoridades a cuenta del precio del diario y el tamaño de cada ejemplar, le granjearon a *El Sol* fama de periódico elitista

"demasiado docto, demasiado académico, irritantemente mesurado y perfecto".<sup>3</sup>

Ortega era la figura más destacada del periódico. Con una referencia de este calibre era inevitable que el diario se convirtiera en vehículo fundamental para la difusión de temas culturales en la España de principios de siglo. En este sentido, es destacable reseñar que el periodismo de la época — no sólo en diarios de corte intelectual como *El Sol* — pudo nutrirse de la colaboración habitual de intelectuales de gran talla.

Estos, afectados por las dificultades de las editoriales para la publicación y distribución de libros, encontraban un acomodo perfecto en las páginas de los diarios. A través de crónicas y artículos de fondo se daban a conocer, ya que el diario les permitía llegar a un público muy amplio.

Figura 1. Primera página de *La Gaceta Literaria*. 15 de abril de 1928. Fuente: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España.

3 "Una información todas las noches. Cómo se hacen los grandes diarios. *El Sol*, su director y su redacción". *Heraldo de Madrid*. 30 de diciembre de 1927.



En definitiva, una visión muy práctica de la labor del arquitecto, que, además, venía acompañada de una propuesta de proyecto del más puro tradicionalismo ecléctico, capaz por sí sola de ahuyentar a cualquier posible lector interesado en el mundo de la arquitectura "moderna".

Este tono periodístico, tan ampuloso, y sobre todo este tipo de arquitectura, no terminaba de casar bien con la línea editorial de *El Sol*, por lo que, en diciembre de 1926, Urgoiti decidió renovar la sección y encargarle su redacción a Carlos Arniches y Martín Domínguez, dos jóvenes arquitectos, titulados sólo unos pocos años antes, y más conocidos en ese momento por su asistencia a las tertulias culturales de los cafés de la época que por su obra construida.

El nombre que se le dio a la nueva sección fue "La Arquitectura y la Vida" y se comenzó a publicar, de forma quincenal, el 4 de diciembre de 1926, con un artículo en el que se presentaba una vivienda unifamiliar. La idea era que los artículos fueran temáticos.

Se mostraba un tipo de edificación, que se explicaba pormenorizadamente, se incluían dibujos hechos a mano alzada —generalmente por Carlos Arniches— y, en ocasiones, planos de distribución, aunque a menudo se mostraba ésta mediante una perspectiva seccionada, mucho más fácil de 'leer' por el público (Fig.4).

En la parte final del artículo, se hablaba de temas prácticos y se lanzaba un presupuesto aproximado de construcción del edificio. En este sentido, el esquema de los artículos era muy similar a los de Sáez de Iturralde. La diferencia radicaba en la forma de exponer las ideas mediante los citados dibujos a mano alzada, en el lenguaje utilizado y, fundamentalmente, en el tipo de arquitectura que se proponía. Como ejemplo, y comparación, valga la propuesta de edificio de dos viviendas propuesta por "La Arquitectura y la Vida" el 15 de enero de 1927<sup>5</sup> (Fig.5).

5 Arniches, Carlos y Domínguez, Martín. "La Arquitectura y la Vida". *El Sol*. 15 de enero de 1927.

"La Arquitectura y la Vida" tuvo un gran éxito. Durante los dos años que duró la colaboración con *El Sol*, Arniches y Domínguez pudieron introducir en sus artículos muchas de las ideas que constituían el núcleo de los debates acerca de la arquitectura 'moderna' que poco a poco iba calando en la sociedad española.

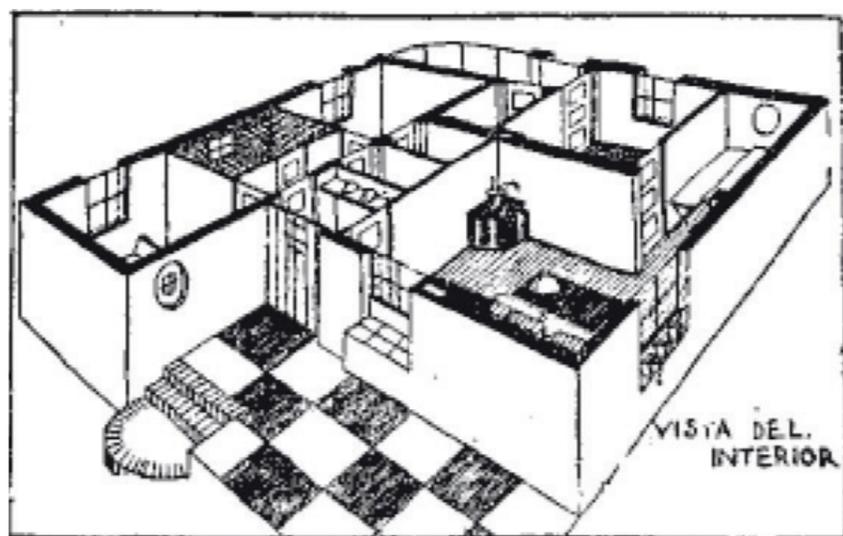
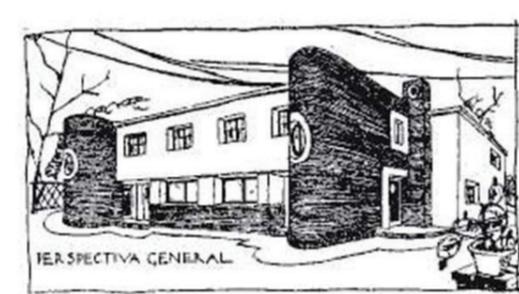


Figura 4. Dibujo realizado por Arniches y Domínguez para *El Sol*. 1 de enero de 1927. Fuente: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España

Figura 5. La Arquitectura y la Vida. *El Sol*. 15 de enero de 1927. Fuente: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España.



## LA ARQUITECTURA Y LA VIDA

La construcción en bloque de los o más casas es un problema que, por las ventajas económicas y estéticas que presenta, está siendo muy estudiado en los países que se preocupan de la construcción. Especialmente es interesante en la redacción y realización de proyectos de conjuntos arquitectónicos (ciudades-jardines, colonias, etcétera); pero también puede darse el caso de dos o más futuros propietarios que se reúnan para



construir en "bloque" sus casas. En esto, como decimos, se obtienen indudables ventajas económicas: supresión de una gran cantidad de muros, simplificación de instalaciones y servicios, gozar de un solo jardín común, etc. No es esto sólo: la estética gana enormemente, sobre todo en sitios donde las Ordenanzas municipales obliguen a una exagerada altura de techos, como ocurre en Madrid. Es prácticamente muy difícil conseguir un agradable aspecto con una gran altura de pisos en las viviendas modestas de pequeña extensión superficial, en tanto que al construir en bloques de dos o más, este problema se simplifica al aumentar la superficie construida con relación a la altura. Estudiaremos varios tipos de estos "bloques" de casas, según sean de dos o más, presentando las ventajas que en cada caso se obtengan. Hoy presentamos a nuestros lectores el tipo más sencillo: un "bloque" de dos viviendas. Este es simétrico, con análoga disposición en las dos casas que lo componen. Estudiemos la disposición en planta de una de estas viviendas: consta de dos pisos: el primero, destinado a las habitaciones de es-

tar y servicio, y el segundo, a dormitorios. Irá toda la construcción elevada 20 centímetros del nivel general del terreno, sobre una ligera capa de hormigón hidráulico para evitar la humedad. La entrada principal va en un pequeño porche, cubierto, de 2 metros por 1,30. En el interior nos encontramos inmediatamente con un vestíbulo de 3 metros por 1,50, de donde arranca la escalera, y

que tiene en su fondo un armario que hace las veces de perchero, pero con la ventaja sobre éste de que no se ven los objetos colocados en él. En este pequeño vestíbulo van dos puertas: una comunica con el "salón", y la otra, con el porche de "servicio". Al "salón", la pieza más importante de la casa, hemos procurado darle la mayor extensión posible dentro de lo reducido de la planta. Ocupa una extensión de 5 metros por 3,50; tiene además un rincón

o entrante sobre la fachada, que es donde va colocado el amplio ventanal, de 2,20 metros por 1,30, y además el comedor se puede considerar unido y formando parte del mismo "salón", aun cuando se podrá hacer independiente cuando se desee. (Véase la "vista del interior": en ella se han supuesto cortados los muros y tabiques del "bloque", de manera que en la vivienda de la derecha puede verse la disposición de la primera planta, y en la de la izquierda, la disposición de la planta de los dormitorios.)

Con esto conseguimos una disposición agradable y cómoda para esta habitación, que llevará además una chimenea en el "muro común" y que puede aprovecharse el saliente que ésta produce para colocar dos bibliotecas haciendo haces con dicho saliente. El suelo irá embaldosado con pizarra y alabastro, formando un dibujo de cuadros blancos y negros.

Por el porche de "servicio" se entra directamente a la cocina y a un W. C. de 1 metro por 1,40. La cocina tiene 2,50 metros por 4,00. En ella, además del fogón, va un fregadero, carbonera y armarios. Tiene además una pequeña despensa y un "office" para facilitar el servicio.

En la "vista de conjunto" puede apreciarse que en la fachada posterior existe un porche común (que, naturalmente, podría hacerse independiente con un tabique o biombo de un material cualquiera), donde se encuentran dos puertas, encristaladas o no, que sirven para comunicar los dos "salones" con el jardín, que suponemos en la parte de atrás del "bloque".

La escalera, que, como hemos dicho, arranca del pequeño vestíbulo, comunica con la planta de dormitorios. Estos son cuatro: los dos que tienen sus huecos en la fachada principal tienen 2,50 metros por 3,50, y de los otros dos, uno tiene 3,00 metros por 2,50, y el otro, 2,70 metros por 3,00. En este piso hay también un cuarto de baño y W. C. con su correspondiente lavabo y bidé, de 2 metros por 3.

En este piso todas las habitaciones irán entarimadas, así como la escalera, menos el "baño", que irá solamente con baldosín hidráulico y llevará un zócalo de azulejos en las paredes hasta 1,50 de altura. También va en este piso, como puede verse en la "vista del interior", un pequeño "cuarto-armario".

La carpintería, tanto interior como exteriormente, va pintada al óleo, así como los muros y techos de las habitaciones de la casa, menos las habitaciones de servicio, que irán blanqueadas de cal.

En fachadas se ha supuesto que van, parte, con ladrillo al descubierto, y parte, con un enfocado de cemento pintado con colores silicados.

Los muros son de ladrillo, de 0,20 metros de espesor. Los pisos son de entramado de viguetas de hierro, y los forjados, de rasilla, con tablero y revoltón. La cubierta es de azotes.



Cada casa ocupa una superficie de 62 metros cuadrados. Y el costo total del "bloque", completamente terminado, incluyendo las instalaciones de calefacción (combinada con la cocina), agua caliente, luz eléctrica (oculta en los muros) y cuarto de baño, es de 47.500 pesetas. En este precio se incluyen el coste de materiales y mano de obra, beneficio del constructor, honorarios de redacción del proyecto y dirección de la obra y movimiento de tierras de cimentación. No se incluyen, naturalmente,

ni el precio del solar ni el del movimiento de tierras si la forma del mismo exigiera hacer desmontes o terrapienados, ni el coste del cerramiento del solar. Son elementos éstos tan variables de un solar a otro, que son imposibles de determinar a priori. Desde luego se puede asegurar que el consejo del arquitecto antes de la adquisición del terreno puede hacer que esos gastos disminuyan muy notablemente.

ARNICHES Y DOMINGUEZ  
Arquitectos

Terminada la publicación de la novela de Alfonso Danvila "Austrias y Borbones", que tan apasionado interés despertó en nuestros lectores, muy en breve ofreceremos en folletón el cuarto libro de la serie, publicado bajo el título de

## EL PRIMER CARLOS III

En este tomo se desarrollan, con mayor interés, si cabe, que en el anterior, los sucesos que, bajo la denominación de "Luchas fratricidas de España", ha recogido Danvila para fijar dramáticos momentos de la historia nacional. Con feliz acierto, sagacidad incomparable e imaginación sorprendente, el novelista trata episodios históricos de gran relieve, mezclando con arte maravilloso la realidad y la ficción. En

## EL PRIMER CARLOS III

el fecundo heredero de Galdós hace desfilar personajes inolvidables que han tomado parte en las enconadas luchas dinásticas de nuestro país, mezclándolos con otros que, si no han tenido otra vida que la que les proporciona la experta pluma del novelista, aquélla es tan eficaz, que borra toda división entre lo real y lo inventado. En las narraciones que un aristócrata inglés, oficial de la Armada, que defendió la causa de los Austrias, hace a su prometida acerca de la guerra contra Felipe V se describen las intrigas políticas, las luchas armadas, los conflictos sentimentales y las amarguras y alegrías de los principales protagonistas.

## EL PRIMER CARLOS III

hace aparecer en nuevas y emocionantes jornadas a los personajes que en "Austrias y Borbones" tuvieron poco el interés de los lectores. Una anécdota de amor que fluye, se oculta y siempre se sostiene a lo largo de la obra, y en la que figuran, movidos por los más fuertes e indeclinables sentimientos humanos, partidarios de las dos ramas aspirantes al Trono, presta a la fábula una cosmopolita pasión.

## EL PRIMER CARLOS III

refleja la ocupación de Barcelona por el pretendiente austríaco; describe la desesperada resistencia de las tropas de Felipe V; señala con sugestivo ensayo la vigorosa tradición constitucional catalana, y relata en páginas inolvidables las amarguras de los tenaces prisioneros borbónicos. Ironía, gracia, ingenio y emoción coinciden en prestar a

## EL PRIMER CARLOS III

hechizos de tal índole, que en ese libro puede decirse que culminan los valores de la novela histórica, de tan gloriosa estirpe en la literatura castellana.

Su influencia fue más allá de la meramente arquitectónica. No se trataba sólo de presentar a los lectores la nueva forma de construir. Se buscaba abrir sus ojos a una nueva forma de ser, reflejada en una nueva forma de vivir. En las páginas de *El Sol* encontraron acomodo algunos de los representantes de las vanguardias que trataban de propiciar un cambio en la arquitectura española de la época.

Estas colaboraciones permiten conocer, por ejemplo, la diferente opinión que algunos de ellos tenían acerca del que, ya en ese momento, era el representante más importante de aquella "nueva arquitectura". En enero de 1925, Fernando García Mercadal escribía:

(...) *Le Corbusier-Saunier pertenece al grupo de los inadaptados, de los que sienten el imperioso deseo de contribuir a la creación de una nueva arquitectura y se destaca visiblemente; siendo su personalidad más bien un islote en el movimiento de vanguardia su nombre podrá tener más afinidades con otros del mundo literario de la gran metrópoli. Más puntos de contacto, más coincidencia de orientación podríamos encontrarle con el holandés Oud, con los alemanes Walter Gropius, Mendelssohn y Korn, o con el austriaco Adolfo Loos; pero no es nuestro deseo situarle, ni mucho menos criticar en pocas palabras el actual movimiento arquitectónico en Francia. Convencidos únicamente de lo interesante que sería el que dicho libro se conociese —con lo que saldríamos ganando todos, público y arquitectos—, queremos contribuir por nuestra parte a su divulgación por creer pudiera ser esto medio para ir creando ambiente propicio a la introducción en el campo de la arquitectura española de las nuevas ideas, ya tan extendidas en buena parte de las naciones de Europa (Alemania y Holanda a la cabeza).<sup>6</sup>*

**6** García Mercadal, Fernando. "La arquitectura moderna en Francia. Le Corbusier-Saunier". *El Sol*. 24 de enero de 1925, 2.

Mercadal, como es sabido, fue el principal promotor en España de las ideas de Le Corbusier. Su afinidad personal y su colaboración en el marco de los CIAM permitieron organizar las visitas que el suizo realizó a España y que tanta influencia tuvieron en los arquitectos de la época.

No obstante, su acogida no fue positiva en todos los casos. El 26 de julio de 1928, Luis Lacasa firmaba, dentro de esta sección, un artículo, titulado "Le Corbusier o Americo Vespucio" (Fig.6), que comenzaba con esta aclaración del autor:

*Diremos nuestros teoremas como los dice Le Corbusier: como si fueran axiomas sin demostración y aparentando que no la tienen.<sup>7</sup>*

**7** Lacasa, Luis. "Le Corbusier o Americo Vespucio". *El Sol*. 26 de julio de 1928.

La entrada del artículo daba pistas del contenido posterior del mismo, muy crítico y redactado en el tono combativo y sentencioso tan característico de los escritos de este autor.

*Aunque Le Corbusier no ha descubierto América mucha gente le considera el padre de la arquitectura tectónica. Tiene su explicación, puesto que Americo Vespucio era cartógrafo, y Le Corbusier periodista, y siempre ha sucedido que las cosas parecen más hijas del pregonero que de su padre.*

Figura 6. Le Corbusier o Americo Vespucio. *El Sol*. 26 de julio de 1928. Fuente: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España.

# LA ARQUITECTURA Y LA VIDA

## El caso de la Telefónica de Sevilla

La plaza de San Francisco, de Sevilla, es un conjunto de construcciones "sin orden ni concierto". Las Casas Consistoriales, la Audiencia, la nueva escuela del Banco de España, que son edificios de tipo "monumental", se hallan rodeados por casas particulares de todas alturas, estilos y caracteres. El total forma un "cajón chico" de gran animación y vitalidad, pero no un conjunto arquitectónico homogéneo. En cambio, la plaza de San Fernando era, por sus dimensiones, la regularidad de su forma y la uniformidad de los edificios que la rodeaban, una "composición" con unidad y armonía, no muy sencilla, acaso más "coloidal" que tipicamente actual, pero con clara personalidad, con notable grandiosidad tranquila, un reposo que contrastaba bien con la nerviosidad de la plaza de San Francisco y con lo intrincado de la red de calles y callejuelas del interior de Sevilla. Además, descubriendo en esta plaza de San Fernando por las calles de Tetán, de Méndez Núñez y de Elíseo, era una delicia ver por encima de las bajas edificaciones y entre las copas de las palmeras, aparecer la silueta elegante de la Giraldá.

## CASA EN EL CAMPO

Supondremos colocada la casa en un lugar de reposo, céntrico, etc. que nos permitan hoy a nosotros. La distribución de la casa se ha... La casa se supone colocada en una zona de reposo, céntrica, etc. que nos permitan hoy a nosotros. La distribución de la casa se ha... El arquitecto que recibe de su cliente un encargo determinado, para cuya realización no halla obstáculos en leyes ni reglamentos, y una parte de años a un punto y hora, se ve obligado a hacer el encargo de la casa en un terreno que domina y que es agradable vista. En uno de los lados largos de la sala se encuentra una gran chimenea, a cuyos lados se hallan dos puertas: la de la derecha, con barcos adosados a la izquierda, comunica con el patio, explotación, y que al mismo tiempo, está, por lo tanto, desde el punto de vista de la explotación, y que al mismo tiempo, está, por lo tanto, desde el punto de vista de la explotación, y que al mismo tiempo, está, por lo tanto, desde el punto de vista de la explotación...



## Le Corbusier, o Americo Vespucio

El arquitecto que recibe de su cliente un encargo determinado, para cuya realización no halla obstáculos en leyes ni reglamentos, y una parte de años a un punto y hora, se ve obligado a hacer el encargo de la casa en un terreno que domina y que es agradable vista. En uno de los lados largos de la sala se encuentra una gran chimenea, a cuyos lados se hallan dos puertas: la de la derecha, con barcos adosados a la izquierda, comunica con el patio, explotación, y que al mismo tiempo, está, por lo tanto, desde el punto de vista de la explotación, y que al mismo tiempo, está, por lo tanto, desde el punto de vista de la explotación...

## PAVIMENTOS

El suelo de esta clase tiene el inconveniente de no ser en absoluto impermeable. Esto puede ser un inconveniente en muchas casas viejas de Madrid, en las que se ha hecho la reparación de los suelos en las cocinas o en las salas de estar, por lo que la humedad de la tierra puede ser un inconveniente en las habitaciones de los dormitorios, etc. En estos casos, el uso de los pavimentos de piedra y mármol, cuando no hay otro medio de reparación, es un medio de evitar el inconveniente de la humedad. En estos casos, el uso de los pavimentos de piedra y mármol, cuando no hay otro medio de reparación, es un medio de evitar el inconveniente de la humedad...



## PINTURA BAIXERAS

El superior cuadro o cuadro centenario, y sólido y resistente. La colocación, mucho más complicada que en los suelos de baldosa, es en la parte de arriba de la pared, en la parte de arriba de la pared, en la parte de arriba de la pared... En estos casos, el uso de las pinturas Baixeras es un medio de evitar el inconveniente de la humedad. En estos casos, el uso de las pinturas Baixeras es un medio de evitar el inconveniente de la humedad...

## CUARTOS DE ARMARIO

Los cuartos de armario de vestir van siendo cada día más necesarios. La tendencia actual es la de poner los armarios en la parte de arriba de la pared, en la parte de arriba de la pared, en la parte de arriba de la pared... En estos casos, el uso de los cuartos de armario es un medio de evitar el inconveniente de la humedad. En estos casos, el uso de los cuartos de armario es un medio de evitar el inconveniente de la humedad...

## ACCESORIOS DE MAQUINAS PARA TRABAJAR LA MADERA

ACCESORIOS DE MAQUINAS PARA TRABAJAR LA MADERA. GUILLET, HIJOS Y COMPANIA (S. A. E.) INGENIEROS. 23, Fernando VI-MADRID. En estos casos, el uso de los accesorios de máquinas para trabajar la madera es un medio de evitar el inconveniente de la humedad. En estos casos, el uso de los accesorios de máquinas para trabajar la madera es un medio de evitar el inconveniente de la humedad...

## PICTURA BAIXERAS

En estos casos, el uso de las pinturas Baixeras es un medio de evitar el inconveniente de la humedad. En estos casos, el uso de las pinturas Baixeras es un medio de evitar el inconveniente de la humedad...

## MANUEL LÓPEZ

MANUEL LÓPEZ. Carpintería de toda clase de obras de carpintería. VALMA, e. MADRID. Precios económicos. M. Martínez. Terceros, 7. Primera casa en artefactos de imprenta, laboratorio, talleres, industrias, talleres, etc. JUAN DE LA SERNA. Santa Isabel, 14, y San Damián, 45. Madrid. Teléfono 11.506.

## ACCESORIOS DE MAQUINAS PARA TRABAJAR LA MADERA

ACCESORIOS DE MAQUINAS PARA TRABAJAR LA MADERA. GUILLET, HIJOS Y COMPANIA (S. A. E.) INGENIEROS. 23, Fernando VI-MADRID. En estos casos, el uso de los accesorios de máquinas para trabajar la madera es un medio de evitar el inconveniente de la humedad. En estos casos, el uso de los accesorios de máquinas para trabajar la madera es un medio de evitar el inconveniente de la humedad...

## PICTURA BAIXERAS

En estos casos, el uso de las pinturas Baixeras es un medio de evitar el inconveniente de la humedad. En estos casos, el uso de las pinturas Baixeras es un medio de evitar el inconveniente de la humedad...

## ACCESORIOS DE MAQUINAS PARA TRABAJAR LA MADERA

ACCESORIOS DE MAQUINAS PARA TRABAJAR LA MADERA. GUILLET, HIJOS Y COMPANIA (S. A. E.) INGENIEROS. 23, Fernando VI-MADRID. En estos casos, el uso de los accesorios de máquinas para trabajar la madera es un medio de evitar el inconveniente de la humedad. En estos casos, el uso de los accesorios de máquinas para trabajar la madera es un medio de evitar el inconveniente de la humedad...

## PICTURA BAIXERAS

En estos casos, el uso de las pinturas Baixeras es un medio de evitar el inconveniente de la humedad. En estos casos, el uso de las pinturas Baixeras es un medio de evitar el inconveniente de la humedad...

*No nos ocuparíamos tanto de Le Corbusier, que en sí no tiene ninguna importancia, sino porque dos circunstancias dan a su personalidad un relieve momentáneo: la primera, que Le Corbusier es un activo representante de una teoría incorrecta; la segunda, que en España ha tenido cordial y extensa aceptación entre los intelectuales.*

*Ambas circunstancias hacen que el caso Le Corbusier pueda tener para nosotros una importancia mayor que la que corresponde a lo que es: una simple peripecia intelectual de la evolución arquitectónica.*

Este artículo contradice la impresión general de que las conferencias impartidas por Le Corbusier en España durante esos años habían sido bien acogidas de forma unánime entre los arquitectos españoles.

A lo largo del escrito, Lacasa desgrana las inconsistencias del discurso de Le Corbusier apelando a su falta de originalidad:

*“su triunfante ‘descubrimiento’ del standard (cuando ya la industria americana tenía voluminosos catálogos de productos ‘standarizados’),*

a su excesivo apego por el formalismo cubista:

*“sus realizaciones técnicas plásticas son difíciles de ver, porque los cubos alucinan como el mirar el sol y el no iniciado es muy difícil que distinga si se trata de una creación armoniosa o simplemente de cajones superpuestos”*

y, en definitiva a lo que Lacasa define como un “ideal reumático”:

*“ha ido incorporando elementos técnicos, siempre demasiado simples, adornando sus poesías técnicas con imágenes científicas, sólo imágenes”.*

Finaliza desmontando algunos de los axiomas del arquitecto suizo “a la manera de Le Corbusier”:

*No siempre es económico tratar el muro como simple cerramiento. En muchos casos, el muro como elemento sustentante, es la solución. Y en estos casos, la solución de una casa montada sobre pies derechos, que evita el movimiento de tierras del terreno, no será racionalmente aplicable. La estructura entramada en la vivienda en casos muy particulares estará indicada. La ventana apaisada no da más luz que la alargada. En países como el nuestro es un inconveniente la luz excesiva. La ventana apaisada es antieconómica. Si parecemos pretenciosos, perdón, pero no lo somos. Solo aspiramos a ser una célula sana y no reumática de la nueva arquitectura y al que solo busca la salud, no se le puede llamar pretencioso.<sup>8</sup>*

#### 8 Lacasa, “Le Corbusier o Americo Vespucio”.

Carlos Arniches y Martín Domínguez concibieron su sección en *El Sol* como una ventana a través de la cual los españoles podían vislumbrar las posibilidades de esta nueva forma de concebir la arquitectura. Prueba de su compromiso es su participación en el más significativo ejemplo de relación entre prensa y arquitectura, que podemos encontrar en este período: la famosa “Encuesta sobre la nueva arquitectura”, promovida por Fernando García Mercadal y publicada por *La Gaceta Literaria* en abril de 1928 que se ha citado al comienzo del artículo.

Apadrinada por Ortega, la andadura de esta publicación vino marcada por la orientación intelectual e ideológica de su principal fundador y director, el escritor Ernesto Giménez Caballero. Este “periódico literario” tenía una gran variedad de secciones. Tocaba todas las disciplinas relacionadas con la vida intelectual y artística del país, desde la crítica literaria, teatral y artística a comentarios y columnas sobre filosofía, ciencia, pintura, cine, música y, cómo no, sobre arquitectura.

El propio Giménez Caballero, que a menudo firmaba sus artículos con el seudónimo “el Robinson literario”, entraba de lleno en el debate sobre el racionalismo en octubre de 1931, cuando afirmaba:

*Yo no sé si por antirracionalismo, de un lado, y por dignidad nacional, de otro, es el caso que esta “nueva arquitectura” me va pareciendo más vieja que la de Churriguera.<sup>9</sup>*

El diario incluyó una serie de publicaciones que abarcaban temas relacionados con la introducción de las vanguardias en España. Se consultaba a intelectuales de diversos campos acerca de, por ejemplo,

*“Política y literatura: Una encuesta a la juventud española”,  
“Breve encuesta: ¿Qué opinión le merece el movimiento universitario actual?” o  
“Una encuesta sensacional: ¿Qué es la Vanguardia?”.*

La mencionada encuesta sobre el “Nuevo Arte en el mundo” de 1928, iba acompañada de varios artículos breves que recogían declaraciones de Bruno Taut, Auguste Perret, J.J.P. Oud, Secundino Zuazo, Mies, van Doesburg y, por supuesto, Le Corbusier. Estas breves impresiones son bien conocidas, aunque merece la pena ponerlas en la perspectiva de una publicación no especializada en arquitectura, española, en la década de 1920.

La encuesta entre los intelectuales, a la que contestan entre otros los escritores Francisco Ayala, José Bergamín o Juan de la Encina, parece corroborar la falta de entusiasmo que adelantaba Ortega en su editorial. Las preguntas del cuestionario son, todo hay que decirlo, peculiares:

*“¿Qué valores literarios ve en la nueva arquitectura?, ¿Qué relación ve entre la nueva arquitectura y la literatura nueva?, y ¿Está usted satisfecho de su casa? Si no lo está, ¿cómo la sueña?”*

Ante estas cuestiones, los escritores encuestados muestran su escepticismo:

*“...yo no veo valores literarios ni en la nueva ni en la vieja ni en ninguna arquitectura posible” (José Bergamín)*

o directamente un pesimismo algo macabro:

*“(valores literarios) todos los que inspira el miedo: sobriedad, honestidad, humildad, virginidad. (...) Por ese camino podría llegarse a la negación del arte. A la suma pureza. A la inanición. Miedo, miedo a pintar nada en el muro blanco” (Benjamín Jarnés).*

También alguno de ellos contesta con cierta sorna:

*“En cuanto a cómo me encuentro con mi casa... le diré que bien. Por lo demás, soy bilbaíno y estoy casado con mujer vascongada, lo que quiere decir que mi casa es obra de mi mujer.” (Juan de la Encina).*

#### 9 Giménez Caballero, Ernesto. “Disgusto por la ‘Arquitectura nueva’”. *La Gaceta Literaria*, 1 de octubre de 1931, 12.



Resultaría injusto, en todo caso, obviar los intentos —escasos pero notables— de algunos críticos y arquitectos por hacer llegar a la opinión pública otra visión de la arquitectura alejada de historicismos y más coherente con los tiempos que se vivían. El espíritu de la generación de arquitectos que comenzó su vida laboral en estos años —a la que Carlos Flores llama generación del 25— chocaba de pleno con los planteamientos de público, instituciones y, por qué no decirlo, la mayor parte de los arquitectos en activo. Más allá de episodios como el del periódico *El Sol*, cuyos particulares presupuestos de partida lo convierten en una anomalía, la presencia de esta generación del 25 es difícil de rastrear.

10 “El rincón de Goya”, *Heraldo de Aragón*. 17 de abril de 1928. Referido en *Revista Nueva Forma*, n° 69 (1971).

Quizá el arquitecto más representativo, por lo que tiene además de pionero, es Fernando García Mercadal. De García Mercadal se destacaba, ante todo, su vocación internacional y sus contactos con las vanguardias europeas, particularmente con Le Corbusier, quien con toda seguridad era el arquitecto extranjero más conocido por el público general. En cualquier caso, del análisis de los artículos de prensa dedicados a su figura se trasluce que el interés por este tipo de arquitectura venía motivado, sobre todo, por las respuestas que proponía ante el “problema de la vivienda”.

Es bien conocida la fría acogida que tuvo su proyecto para el Rincón de Goya —considerada la primera obra de inspiración racionalista construida en nuestro país—. El día 17 de abril de 1928, el *Heraldo de Aragón* publicaba un artículo, que refiere la revista *Nueva Forma* en su n° 69, de 1971 y decía:

*Es verdad que los arquitectos actuales se ven y se desean para buscar un nuevo estilo, convencidos de que las imitaciones de los antiguos ni se acomodan con la índole de los materiales modernos, ni sirven para cubrir las necesidades presentes, ni sirven al ideal de las nuevas generaciones. Por eso se lanzan ilusionados a idear concepciones sin precedentes y así va germinando un arte novísimo ante la estupefacción y asombro de los espectadores. Pero en este caso no había ocasión ni lugar para tales intentos. La pesadumbre y sequedad del edificio desentona siempre dentro de aquel lindo jardín florido y cerca del mausoleo de Goya que tiene la gracia de un bibelot dieciochesco. Sólo cabe la posibilidad de que el jardín crezca y se ensanche; de que los árboles extiendan con los años la pompa magnífica de sus hojas y que entonces oculten en parte el edificio, lo sombreen, rompan sus líneas y dulcifiquen su perspectiva. Entonces, cuando se vea menos lo construido tal vez cambie el aspecto de conjunto con el misterio que siempre presta a las edificaciones la verdura que las envuelven.*<sup>10</sup>

Sin embargo, con motivo de una exposición organizada en abril de 1929, Antonio Méndez Casal le dedicaba al arquitecto unas páginas de su sección Letras, Artes, Ciencias en la revista *Blanco y Negro*.

Los problemas de arquitectura van interesando a toda clase de gentes, aún a las que creen que solo rozan la parte material de vivir bajo techado. (...) Ya se exige como punto de partida indiscutible un mínimo de condiciones que antes de la gran guerra tal vez se las calificaría de excesivamente ambiciosas.

*Viene pues oportunamente la Exposición de García Mercadal, admirador entusiasta de Le Corbusier (sic) y propagandista entre nosotros de sus radicales teorías. Un régimen de austeridad, de sencillez, de lógica constructiva es ya necesidad urgente que no cabe aplazar. Y un retorno al culto de la línea pura, al volumen proporcionado al destino, a la calidad herreriana como medicina que limpie y desintoxique nuestra arquitectura de las impurezas pseudodecorativas, de fachadas ridículamente pretenciosas, del abuso de la escayola, de la simulación y de la mentira cursi. (...) Esta moderna orientación constructiva necesita apoyo y atención. Ha de amoldarse a las necesidades españolas, tan diversas —variedad de climas y costumbres— y, por tanto, ha de ser materia de ensayo durante algún tiempo.*<sup>11</sup>

La arquitectura racionalista no era rechazada de plano, pero todavía se miraba con cierta desconfianza. Era una “materia de ensayo”, que tenía validez en cuanto a su capacidad de aportar soluciones accesibles a las necesidades de vivienda surgidas tras la Gran Guerra y que podía ayudar a aliviar los excesos decorativos heredados de los estilos historicistas.

No puede faltar, eso sí, la alusión a la arquitectura herreriana, auténtico faro de referencia contra el que se compara cualquier propuesta arquitectónica. Como es sabido, esta obsesión por El Escorial como aspiración estilística se convertiría en una constante a partir de la finalización de la Guerra Civil.

A menudo se defiende que al común de la población no le interesa la arquitectura. Al menos no esa arquitectura que, publicada en las revistas, todos reconocemos como “buena”, con un criterio que, sin embargo, depende tanto de su calidad como de otra serie de factores, como modas o influencias. Este artículo se plantea, precisamente, para analizar la solidez de ese axioma. Si, históricamente, al público no especializado no le ha interesado la arquitectura, quizá haya sido por no haber podido conocerla de manera adecuada.

¿Podría ese desconocimiento haber provocado un desinterés por la materia que derivara en la aceptación de modelos más fáciles de entender, de apreciar y, por tanto, de demandar?

A la luz de los ejemplos mencionados, podemos afirmar que, aunque de una forma algo tímida, las primeras vanguardias eran conscientes de la necesidad de hacer llegar sus propuestas al público general de una manera directa e inteligible. La Guerra Civil, y sus consecuencias en materia cultural interrumpieron cualquier iniciativa relacionada con la arquitectura de vanguardia. Sólo nos queda, pues, imaginar hasta dónde hubieran sido capaces de calar en la sociedad española sus ideas a la luz de estos prometedores inicios.

11 Méndez Casal, Antonio. “Al margen de las Exposiciones”. *Blanco y Negro*. 28 de abril de 1929, 14-16.

## Bibliografía

### Monografía

- Barrera del Barrio, Carlos. *Historia del periodismo universal*. Barcelona: Ariel, 2004.
- Diez-Pastor, M<sup>a</sup> Concepción. *“La Arquitectura y la Vida”. Los artículos de Arniches y Domínguez en El Sol y otros escritos*. Madrid: KDP, 2017.
- Flores López, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1961.
- Fullaondo Errazu, Juan Daniel. *Fernando García Mercadal: arquitecto aproximativo*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1984.
- Isac Martínez de Carvajal, Ángel. *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas, congresos 1846-1919*. Granada: Universidad de Granada, 1987.
- Seoane, M<sup>a</sup> Cruz y Sáiz, María Dolores. *Historia del periodismo en España*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

### Artículos de prensa

- Arniches, Carlos y Domínguez, Martín. “La Arquitectura y la vida”. *El Sol*. 15 de enero de 1927.
- García Mercadal, Fernando. “La arquitectura moderna en Francia. Le Corbusier- Saugnier”. *El Sol*, 24 de enero de 1925.
- Giménez Caballero, Ernesto. “Disgusto por la ‘Arquitectura nueva’”. *La Gaceta Literaria*, 1 de octubre de 1931.
- Lacasa, Luis. “Le Corbusier o Americo Vesputio”. *El Sol*. 26 de julio de 1928.
- Méndez Casal, Antonio. “Al margen de las Exposiciones”. *Blanco y Negro*, 28 de abril de 1929.
- Ortega y Gasset, José. “Rebote arquitectónico.” *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928.
- Sáenz Iturralde, Julián de. “La Casa Propia. Hotel de dos viviendas”. *El Sol*, 1 de mayo de 1926.
- “Una información todas las noches. Cómo se hacen los grandes diarios. El Sol, su director y su redacción”. *Heraldo de Madrid*. 30 de diciembre de 1927.
- “El rincón de Goya”, *Heraldo de Aragón*. 17 de abril de 1928. Referido en *Revista Nueva Forma*, n<sup>o</sup> 69 (1971).

*Todo parece dispuesto para que el planeta dé un rebrote arquitectónico. Las demás artes se van apagando —por lo que tienen de interiores y minoritarias. Triunfa el hombre medio.*

*Pero a este hombre medio se le ha despertado, no se sabe cómo, súbitamente, una fina sensibilidad para la pura forma y el puro color que son lo contrario de la forma y color anejos a las cosas y siempre impuros. Además, se vive al aire libre.*

*La arquitectura, como arte, supone siempre que el hombre abandona su habitáculo y al verlo desde fuera se avergüenza de él.*

*La arquitectura que construye el interior es paradójicamente el arte exterior por excelencia. Nuestra época es esto —la evasión hacia la exterioridad.*

José Ortega y Gasset

# Los inicios de la Bauhaus. Weimar 1919

The beginnings of the Bauhaus. Weimar 1919

Josenia Hervás y Heras | Esteban Herrero Cantalapedra

Recibido: 2019.05.31

Aceptado: 2019.06.13

Josenia Hervás y Heras

Universidad de Alcalá de Henares

[jhervasheras@colaboradorst.es](mailto:jhervasheras@colaboradorst.es)

Doctora arquitecta con doble especialidad en edificación y urbanismo por la Universidad Politécnica de Madrid. Su tesis doctoral "El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la Bauhaus" ha sido el resultado de años de estudio en España y Alemania, y de diversos artículos y conferencias. Actualmente es docente en la Universidad de Alcalá de Henares (España).

Esteban Herrero Cantalapedra

[eherrero96@gmail.com](mailto:eherrero96@gmail.com)

Nace en Göttingen (Alemania), ha colaborado en el estudio berlinés del profesor J.P. Kleihues. Doctor arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid con su tesis doctoral "La estética de la deformación en la era de la cultura de masas: un proyecto de Alison y Peter Smithson". Socio fundador del estudio EL TRIANGULO H ARQUITECTOS junto a Josenia Hervás y Heras

## Resumen

En este texto se emplean dos alusiones al origen. Por un lado, que ante cualquier variación de las formas sociales y políticas, el contenido universal del derecho de la mujer a la plena visibilidad resulta invariable y éste se convierte en un ideal transmisible para cada nueva generación. La introducción refleja el interés de la mujer por asentar su dedicación profesional en el trabajo pretérito de sus colegas femeninas. El derecho a la visibilidad configura un ideal cuya universalidad no está condicionada por la historia y es por tanto re-comprensible y transmisible con un sentido intersubjetivo idéntico para siempre y desde el origen.

Por otro lado, al ajustarnos a un acontecimiento concreto, el origen de la Bauhaus, toma relevancia el hecho de que la reivindicación por la visibilidad de la mujer, aún siendo universal, está sujeta a periodos de aceleración. Así, el presente resulta ser en intensidad una filial de 1919, aunque ambos momentos estén separados por cien años. Cobran por tanto un sentido especial los testimonios aquí reflejados de dos alumnas del primer periodo de la Bauhaus, porque ellas representan una participación sin la cual la historia de la Bauhaus no sería concebible.

**Palabras clave:** 100 Bauhaus; mujeres Bauhaus; Weimar; Lyonel Feininger; Lydia Driesch-Foucar;

## Abstract

In this text, there are two allusions to the origin. On the one hand, to any variation of the social and political forms, the universal content of women's right to a full visibility is invariable, and it converts into a transmissible ideal for each of the upcoming generations. The introduction shows the interest of women in settling their professional dedication in the past work of their female colleagues. The right to visibility configures an ideal whose universality is not conditioned by History, which is therefore re-comprehensible and transmittable with an identical intersubjective sense, forever and since the origin.

On the other hand, as we adjust to a certain event, the origin of the Bauhaus, there is more relevance in the fact that the vindication for women's visibility, though universal, is subject to periods of acceleration. Hence, the present results, in terms of intensity, a filial of 1919, even though both moments are separated by one hundred years. The testimonies of two female students of the first period of the Bauhaus make great sense, as they represent a participation which, if excluded, would make Bauhaus history unconceivable.

**Key words:** 100 Bauhaus; Bauhaus women; Weimar; Lyonel Feininger; Lydia Driesch-Foucar

## Introducción

Ha cambiado la manera de observar y de conmemorar los acontecimientos del pasado y la celebración del centenario de la Bauhaus no es ajena a ello. La revisión histórica por parte de lo que podríamos llamar la *sociedad civil*, esto es, por parte de los no profesionales de las ciencias de la historia, tiene algo que decir sobre cómo les ha sido transmitida dicha historia en lo que atañe a sus profesiones, género, raza o nacionalidad.

Arquitectas, diseñadoras, escritoras o periodistas están descubriendo, primero para ellas y ofreciéndoselo luego a la sociedad mediante escritos y ponencias, la existencia de personajes sobre los que la historiografía había omitido hasta la más insignificante nota existencial. Es una cuestión de antecedentes, del derecho a disponer de referentes bien ajustados que puedan dar un sentido al trabajo profesional de cada cual, y para ello es necesario disponer de los primeros eslabones, si no podría pensarse que hemos sido condenados a venir huérfanos al mundo.

Además, el hecho de incluir en el análisis a las estudiantes de la Bauhaus ha modificado la forma de ver y de enjuiciar el propio devenir de la escuela alemana. Su inicial reconocimiento provenía de una etapa (importante) en las celebradas carreras de sus directores arquitectos y maestros pintores, todavía base fundamental de algunas celebraciones. Después de reconocer el trabajo del alumnado, ahora le toca a este figurar como autor con derecho propio. Y por fin, en este remover en las biografías de los inscritos y de las matriculadas nos permite sugerir también que la Bauhaus fue lo que fue gracias a la fuerza de la juventud que allí estudió y habitó.



Figura 1. Ticket de entrada a una fiesta de la Bauhaus. Autor desconocido. 1922. Fuente: Museo Bauhaus-Weimar. Fotografía de los autores, 2019.

## Nacimiento de la república

Hace cien años, en abril de 1919, un grupo de jóvenes se apuntaron a una nueva forma de entender la vida. Se apuntaron a un concepto distinto de entender el arte. Esta libertad ganada, después de una guerra perdida, urdía nuevas posibilidades para ellos, pero más intensamente para ellas. Unas mujeres que por primera vez podían votar a raíz de un nuevo sistema político que inauguraban: una nueva república. También se desprendieron del pesimismo filosófico de la era del emperador Guillermo II. Y del aburrimiento, el mal orgánico de la generación del final de siglo que orientó a su juventud (aria y judía, alemanes todos) a combatirlo, desembocando finalmente en el escenario de la guerra real. Desde luego, si era

1 Georg Lukács, *El asalto a la razón* (Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968), 61-62. Lukács atribuye a amplios sectores de la burguesía su interés por avivar la leyenda de que la democracia y la república eran productos extranjeros. Incluso para los propios defensores de los valores democráticos se trataba de material de importación occidental que revelaba según el autor una absoluta falta de tacto y de táctica. Esto diferenciaba a los alemanes de sus homólogos demócratas franceses e ingleses, que en los periodos revolucionarios habían sabido presentar estos valores como una emanación del sentimiento nacional respectivo.

2 C. Raman Schlemmer, "Biografía de Oskar Schlemmer", en *Oskar Schlemmer* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación la Caixa, 1996), 161. Anotado en su diario en el verano de 1923, tras haber realizado los frescos en las escaleras del edificio de talleres en Weimar.

3 Winfried Nerdinger, *Walter Gropius. Opera completa* (Milan: Electa, 1989), 69. Para celebrar dicho acto, Walter Gropius diseñó una placa que se colocó en el Teatro Nacional con la siguiente inscripción: *En esta casa se otorgó el pueblo alemán, a través de su Asamblea Nacional, la Constitución de Weimar del 11 de agosto de 1919*. El 26 de marzo de 1933 los nazis destruyeron la placa que se volvió a recolocar posteriormente.

Figura 2a. Friedrich August von Kaulbach: *Germania*, 1914. Los valores de la leyenda alemana de la época guillermina se encarnan como en ningún otro ejemplo en este cuadro: *Germania* se enfrenta armada a los desafíos de 1914. Fuente: Deutsches Historisches Museum, Berlín. Postal, Publicon Verlagsgesellschaft mbh.

Figura 2b. Margaretha Reichardt: *Autorretrato*, 1927/30. La ruptura con los valores de Alemania se plasman en este bordado de la estudiante de la Bauhaus. Eran nuevos desafíos los que se cernían sobre la Escuela. Exposición *Vier »Bauhausmädel«*. *Gertrud Arndt. Marianne Brandt. Margarete Heymann. Margaretha Reichardt*. Angermuseum Erfurt. Fotografía de los autores, 2019.

específicamente alemán aquello de que la democracia era despreciada como "una mercancía occidental de importación" y que la República de Weimar fue una "democracia sin demócratas", no debió de ser nunca dicho en nombre de la mayoría de los estudiantes de la Bauhaus.

Atrás quedaba la exaltación nacional, las protagonistas de esta nueva era debían ser las personas. El imperio se había disuelto y tras él, el pueblo reclamaba su protagonismo. Schlemmer lo explicaba así:

*(...) en el mundo actual sin dioses se ha abandonado sobre todo el arte de los grandes temas, como la pintura monumental y la escultura. Los fundamentos que antes las sostenían, la conciencia nacional, la ética, la religión, se han estremecido o han desaparecido. Lo nuevo sufre dolores de parto —discutido— no reconocido. A pesar de todo queda un gran tema, antiquísimo, eternamente nuevo, objeto y sujeto de todos los tiempos, la persona...<sup>2</sup>*

Todos estos acontecimientos se produjeron en un mismo lugar, y no era en la capital, Berlín. Fue en una pequeña ciudad del centro de Alemania, en Weimar, donde la Asamblea Nacional se reunió para aprobar una nueva Constitución<sup>3</sup>. Berlín se había convertido en un lugar peligroso, con revueltas, rebeliones y grupos paramilitares que ejecutaban a incómodos revolucionarios marxistas como Rosa de Luxemburgo y Karl Liebknecht, además de a numerosos ciudadanos.



### Nacimiento de la Bauhaus

Tuvo que ser en la simbólica ciudad de Weimar donde dos escuelas de arte se unieron para crear una fusión entre artesano y artista. A este experimento su creador, Walter Gropius, le otorgó un nuevo nombre: Bauhaus.

Fue precisamente el nombre lo que supuso una revelación para el entonces estudiante Joseph Albers. Le sobrecogió una tentación irresistible de abandonar Baviera y la Münchner Akademie para ir a Weimar en busca de dicha palabra.

*Absolutamente desacostumbrada, extraordinaria,*

dijo de ella, que

*no era Haus für Kunst [Casa o Sede para el Arte] ni tampoco Haus für Gewerbe [Casa o Sede para la Industria] sino Haus fürs Bauen [Casa o Sede para el construir].<sup>6</sup>*

Dice Albers (1960):

*Todavía pienso a día de hoy, que el invento de ese nombre, el invento de la palabra Bauhaus, es una hazaña especialmente feliz e importante de Gropius.<sup>5</sup>*



La fusión que entrañaba la Bauhaus fue real, porque los profesores anteriores también participaron del proyecto. De esta manera, los telares, propiedad de la maestra artesana Helene Börner, se aportaron a la nueva escuela. Asimismo, la alfarería situada en las cercanías, en Dornburg, se puso a disposición del nuevo alumnado a través de su dueño Max Krehan, convertido en maestro artesano.

No todos los maestros acogieron el proyecto con el mismo entusiasmo; el profesor Max Tedhy mostró su disconformidad con la nueva pedagogía desde los primeros tiempos y sus alumnos fueron los que peor aceptación tuvieron. Así lo atestiguaba el maestro y pintor, Lyonel Feininger:

*8 de la mañana del 27 de junio de 1919*

*(...) Hay muchos rechazados que están indignados y una pequeña camarilla quiere dirigir una petición al Ministerio para que destituyan inmediatamente a Gropius (...). Gropius se presentó en una asamblea y contestó a todos, hombres y mujeres, que mantenían guardado su malestar. (...) Esa gente es en pequeño lo que Alemania es en grande, dispuesta a perder la cabeza (...). Lo que los estudiantes le reprochan a Gropius, y no sin cierta razón, es su afirmación de que él siempre toma partido "por el arte más extremista", arte que es un signo de los tiempos.<sup>6</sup>*

4 Josef Albers, "Josef Albers: 13 Jahre am Bauhaus", en *Unser Bauhaus. Bauhäusler und Freunde erinnern sich*, editado por Magdalena Droste y Boris Friedewald (Múnich: Prestel Verlag, 2019), 16. Albers utiliza la fórmula *Haus fürs Bauen* (sustantivando el verbo *bauen*) en lugar de la empleada en los otros casos, que habría dado *Haus für den Bau* (Casa o Sede para la Construcción). Además de emplear una fórmula más poética, ensancha la acepción del significado, sin querer ceñir la palabra al sustantivo *construcción* que se tiende a relacionar más con la estricta *edificación*. Al emplear *bauen*, Albers busca recoger toda la serie de actos relacionadas con el arte de construir, y no sólo los estrictamente arquitectónicos, forzando además una interpretación activa, en curso, no terminada. En resumen, Bauhaus como sede para cultivar el construir en todos sus campos (*bauen* en su acepción de cultivar, siguiendo el ejemplo de *Heidegger einen Acker bauen*: cultivar una viña).

5 Oskar Schlemmer (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación la Caixa, 1996), 16.

Figura 3. Edificio en la Steubenstraße nº 22. En una vivienda de este inmueble tuvo su residencia Walter Gropius durante su estancia en Weimar. Fotografía de los autores, 2019.

6 Hans María Wingler, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín* (Madrid: Gustavo Gili, 1975), 45-46. Carta de Feininger a su mujer, Julia. Utilizada también para la traducción la versión inglesa del libro editada por el MIT, Massachusetts Institute of Technology, en 1976 (p.35).

### La catedral. Feininger

Feininger apreciaba sinceramente a Gropius y se sintió muy honrado al saber que había sido el primer artista elegido para participar en la Bauhaus. El 18 de mayo de 1919 llegó convocado por el director, pero para él, Weimar no era una ciudad desconocida puesto que Julia Berg y él, ya habían vivido allí antes de la guerra.

Otto Rash, el profesor de Berg, joven estudiante de arte que posteriormente se casaría con Feininger, les había contado que en los pueblos de los alrededores de Weimar se podían encontrar rincones pintorescos para ser plasmados en el papel. Fue el 24 de junio de 1906 cuando descubrieron Gelmeroda y quedaron prendados de su puntiaguda iglesia. Desplegaron sus dos banquetas, sus cuadernos con sus pinturas y se dispusieron a dibujar por primera vez la iglesia que sería un tema recurrente en la trayectoria de Feininger.<sup>7</sup>



Figura 4a. Gelmeroda, Iglesia parroquial, siglos X-XI. Fotografía de los autores, 2019.

Figura 4b. Lyonel Feininger: *Gelmeroda III*, 1913.

Fue precisamente una iglesia, concretamente una catedral pintada por Feininger, la que acompañó al manifiesto fundacional de la Bauhaus. Esa catedral, bajo tres estrellas interconectadas entre sí, pero una encima de las otras dos, parece querernos advertir que los pintores, escultores y arquitectos serían una comunidad hermanada, tal y como empezaba el alegato, aunque precisando que:

*¡la meta final de cualquier actividad formativa es la construcción!*<sup>8</sup>

Terminaba el manifiesto animando a aportar entre todos voluntad, inventiva y creatividad para concebir la nueva actividad constructora del futuro. Maestros, oficiales y aprendices trabajarían todos unidos a modo de gremios medievales, como los maestros de obra y los “compagnons”<sup>9</sup> que operaban juntos en una misma tarea al servicio de la obra completa: la catedral. Tomada de estas comunas gremiales, la distinción del trabajo entre lo intelectual y lo manual dejaría de personarse en individuos especialistas, para fusionarse en cada uno, completándose con ello la propia esencia humana, que es una urdimbre de práctica y teoría.

Aplicado a la escala de la propia escuela, la fusión de arte y artesanía se encaminó a lograr el estilo unitario por excelencia, común a toda clase de objetos dispares, utensilios, muebles, vidrios, ventiladores, lámparas, alfombras, cortinas, ceniceros, servilleteros, tazas, cuencos y edificios.

7 Gremios itinerantes que se desplazaban en un clima de compañerismo y alegría para la construcción de las catedrales góticas francesas. Nos remitimos en este contexto a lo expuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: PRE-TEXTOS, 2010), 374. El noma-dismo que define a los *compagnons*, según Deleuze y Guattari, tiene su correlato *bauhasiano* en los desplazamientos de sus integrantes de ciudad en ciudad, de sede en sede (Weimar, Dessau y Berlín) a lo largo de los catorce años de existencia de la escuela.

La idea unitaria que subyace entre la escultura, la vidriería, la pintura, la arquitectura y la ebanistería de una catedral gótica, supera la unidad de estilo del objeto total, la catedral, para pasar a producir una unidad superior, absoluta, espiritual entre la materia y el sentimiento religioso. Un nuevo ideal de unión espiritual y material, aplicado al sentimiento moderno de la vida (una nueva lectura más optimista frente a la zozobra transmitida a la anterior generación por los intelectuales de la filosofía de la vida<sup>10</sup>, Dilthey, Simmel, etc.), hará que la unión del arte y la artesanía encaje entre los estudiantes con el propósito de hallar el decorado perfecto para la República de Weimar recién instaurada.<sup>11</sup>



Así lo recordaba Lothar Schreyer, que había cofundado en 1918 el teatro expresionista *Die Sturmbühne* con Herwarth Walden, y que en 1921 fue nombrado por Gropius maestro y director del taller de teatro en Weimar, sustituido posteriormente por Oskar Schlemmer en 1923:

*Los escasos años de la Bauhaus en Weimar fueron empleados de lleno a la dedicación de una idea. Maestros, oficiales y aprendices nos esforzamos por superarnos unos a otros. Creíamos literalmente que teníamos el privilegio de participar en la construcción de un nuevo mundo, conscientes de un punto de inflexión histórico en el que, como en la hora del destino, las energías creativas iban brotando directamente de las profundidades de la vida hacia la luz.*<sup>12</sup>

### La llamada

El nuevo gobierno se encargó de ayudar a propagar el manifiesto en todos los rincones de Alemania. La unión de arte y artesanía llegó a oídos de los hombres, pero también de las mujeres, que se apuntaron en mayor número que éstos en el inicio.

La alumna Ré Soupault (nacida como Erna Niemeyer), lo recordaba vívidamente:

*Todo era gris en la desesperanza del final de la guerra, sin ningún punto de luz en ningún lugar. Entonces la señora Wimmer, mi profesora de dibujo —la única persona con sensibilidad en mi escuela— me enseñó el manifiesto de Gropius. La Bauhaus. Que fue una idea, incluso más, un ideal; no diferenciaba entre artesanos y artistas. Todos juntos en una nueva comunidad, debíamos construir la “catedral” del futuro. Yo quise ser parte de ello.*<sup>13</sup>

10 También denominada filosofía vitalista.

11 Decimos decorado no en sentido figurado, sino siguiendo el modelo del cine mudo expresionista, en donde el decorado, el vestuario y el atrezzo se orquestan con la narración y la fotografía de forma perfectamente complementaria y con un sentimiento plenamente artístico. El arte de la imagen ofrecido por el cine debió estar presente en cualquier experimento formal de las artes plásticas aplicado a la vida. Es interesante poner en paralelo el origen de la Bauhaus con el éxito del cine expresionista en el mercado occidental y señalar 1920 como la fecha en que este cine logra romper el bloqueo cultural impuesto por los aliados contra Alemania. En gran medida su éxito se debió a la admiración suscitada por los decorados y la iluminación, que fueron el resultado de una impecable organización y disciplina colectivas. Véase al respecto: Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán* (Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1985), 11-13.

Figura 5a. Lyonel Feininger: *Kathedrale* (1919). Fuente: Lyonel Feininger (1871-1956) (Madrid: Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia, 2017), 43.

Figura 5b. Lyonel Feininger y Walter Gropius: *Manifiesto de la Bauhaus* (1919). Fuente: *Bauhaus 1919-1933* (Berlín: Taschen y Bauhaus Archiv, 1993), 18.

12 Howards Dearstyne, *Inside the Bauhaus*, editado por David Spaeth (Nueva York: Rizzoli, 1986), 50. Declaraciones aparecidas en su libro Schreyer, Lothar: *Erinnerungen au Sturm und Bauhaus* (Múnich: Langen Müller, 1956), 185.

13 Elizabeth Otto y Patrick Rössler, *Bauhaus women. A global perspective* (Londres: Palazzo, 2019), 52.

Jóvenes como Lydia Driesch-Foucar se estaban impacientando ante la poca perspectiva que les ofrecían las escuelas técnicas y las escuelas de artes y oficios. Así lo remarcaba:

*Oí hablar de la Bauhaus por primera vez en el invierno de 1.919 / 1.920, cuando me encontraba fabricando piezas para una empresa de porcelanas en la Münchener Kunstgewerbeschule (escuela de artes y oficios de Múnich). Me había licenciado en la Escuela de Alfarería de Höhr y quería continuar mi formación artística en Múnich. Lo malo era que, si las escuelas técnicas de formación profesional depositaban poco valor en las formas artísticas, por el contrario las escuelas de arte habían descuidado completamente lo técnico y manual. Fue entonces cuando llegó a mis oídos aquel lema de la Bauhaus de Weimar: arte y técnica, una nueva unidad. Por fin apareció aquello que muchos andábamos buscando. En la primavera de 1.920 me trasladé a Weimar para ir a la Bauhaus.<sup>14</sup>*

14 Lydia Driesch-Foucar, "Erinnerungen an die Anfänge der Dornburger Töpferwerkstatt des Staatlichen Bauhauses Weimar 1920-1923", en *Unser Bauhaus. Bauhäusler und Freunde erinnern sich*, editado por Magdalena Droste y Boris Friedewald (Múnich: Prestel Verlag, 2019), 89-90.

Pero había un pequeño problema: allí no había ningún taller de cerámica. Cuando llegó a Weimar, una fábrica les tenía alquilado un pequeño cuarto, pero no era un verdadero taller. Ella y cuatro compañeros más querían ser auténticos ceramistas y para ello tenían que reclamar un espacio propio. De aquí surgió la sede del taller de cerámica de Dornburg, un pueblo a 25 km de Weimar. Encontraron la alfarería de los hermanos Krehan. Uno de ellos, Max, un individuo que se hacía pasar por descendiente de Gengis Kahn, y cuyo aspecto físico daba fe de ello, según Lydia Driesch-Foucar, consintió, tras ver las intenciones y los planos que ellos llevaron, recomendarles las caballerizas de un antiguo palacete, situado en un extremo del pueblo, al borde de un escarpado que daba sobre un precioso valle.

Gropius apoyó el plan, Max Krehan dio por hecho que el gobierno daría la aprobación y les ayudó a poner en pie el taller. Todo salió a la perfección. No se lo podían creer:

"estábamos eufóricos".<sup>15</sup>

Los cinco estudiantes (tres mujeres y dos hombres) habían conseguido poner en marcha el taller de cerámica de la Bauhaus de Weimar.



Figura 6. Vista de Dornburg sobre el valle del Saale. En el centro de la imagen el llamado Rokokoschloss. Tras él, ligeramente a la izquierda, el edificio de las caballerizas donde se encontraba el taller de alfarería. Fuente: Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten.

## Conclusiones

La incesante búsqueda actual de referentes femeninos se debe a la existencia de un sesgo en la inclusión de las mujeres dentro de la historia social y profesional de los hechos acontecidos en nuestros campos de estudio.

La historiografía, como disciplina, nos obliga a plasmar la memoria de la humanidad y es por ello necesario admitir el papel activo que tuvieron las mujeres.

En los inicios de la Bauhaus, la mayor matriculación de alumnas respecto a sus homólogos estudiantes —84 mujeres frente a 79 hombres—, explicita numéricamente el hecho constatable de su implicación y toma de conciencia de una nueva forma de entender la vida y de entender el arte.

Los diseños de la escuela, desde sus orígenes, iban destinados a un nuevo concepto de pueblo, una población que había salido derrotada de una guerra pero que se proponía encarar el futuro con un nuevo sistema político: una república. Los objetos producidos iban destinados a todos, incluidas las mujeres, con un derecho adquirido por primera vez, el derecho al voto y por tanto animadas a ser parte activa de la sociedad.

La creación femenina dentro de la Bauhaus fue consustancial a la escuela, nunca podrá entenderse dicha escuela sin la participación de las mujeres. Con una cuota media del 30%, fueron partícipes del desarrollo social de la Alemania de entreguerras, gracias a su papel como productoras de objetos de útiles.

Además, fueron pioneras en demostrar a la sociedad que las había educado, que la independencia económica y la creación artística no era únicamente una cuestión masculina.

Al igual que Ré Soupault y Lydia Driesch-Foucar, alumnas como Gunta Stölzl, Friedl Dicker, Alma Buscher, Benita Otte, Gertrud Arndt, Lou Berkenkamp, Margarete Heymann o Marianne Brandt, fueron construyendo aquella catedral, que, en el amanecer, Feininger grabó en madera como reclamo sobre un programa educativo de Gropius, la Bauhaus. Amasaron, fueron parte activa y creadora del fuego del origen y de los cimientos de aquella construcción.

Unas mujeres convencidas de su utilidad en este proyecto innovador, que acudieron masivamente a la llamada. Ellas quisieron ser parte de la Bauhaus, consustanciales a la escuela y lo consiguieron.



Figura 7. Retratos de algunas estudiantes que se inscribieron en la primera época, en Weimar. Composición elaboración de los autores.

1	2	3	4	5
6	7	8	9	10

1. Gunta Stölzl. 1919-25\*, 1925-31\*\*
2. Friedl Dicker. 1919-23\*
3. Benita Otte. 1920-25\*
4. Lou Berkenkamp. 1920-33\*
5. Lydia Driesch-Foucar. 1920-22\*
6. Margarete Heymann. 1920-21\*
7. Ré Soupault. 1921-25\*
8. Alma Buscher. 1922-27\*
9. Marianne Brandt. 1 923-28\*, 1928-29\*\*\*\*
10. Gertrud Arndt. 1923-28\*, 1929-32\*\*\*

\* La fecha indica los años de estudiante en la Bauhaus.

\*\* Indica el periodo como maestra en la Bauhaus.

\*\*\* Estudiante presencial, sin matriculación

\*\*\*\* Jefatura adjunta en el taller de metalistería.

## Bibliografía

- Albers, Josef. "Josef Albers: 13 Jahre am Bauhaus". En *Unser Bauhaus. Bauhäusler und Freunde erinnern sich*, editado por Magdalena Droste y Boris Friedewald, 16-18. Múnich: Prestel Verlag, 2019.
- Dearstyne, Howards. *Inside the Bauhaus*, editado por David Spaeth. Nueva York: Rizzoli, 1986.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2010.
- Driesh-Foucar, Lydia. "Erinnerungen an die Anfänge der Dornburger Töpferwerkstatt des Staatlichen Bauhauses Weimar 1920-1923". En *Unser Bauhaus. Bauhäusler und Freunde erinnern sich*, editado por Magdalena Droste y Boris Friedewald, 88-99. Múnich: Prestel Verlag, 2019.
- Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Berlín: Taschen y Bauhaus Archiv, 1993.
- Faass, Martin. "Una vida en nueve instantáneas". En *Lyonel Feininger (1871-1956)*, editado por Manuel Fontán del Junco y Aída Capa, 18-22. Madrid: Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia, 2017.
- Hervás y Heras, Josenia. *Las mujeres de la Bauhaus, de lo bidimensional al espacio total*. Diseño Editorial: Buenos Aires, 2015. Resumen de la tesis doctoral *El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la Bauhaus*, defendida en la Universidad Politécnica de Madrid en 2014.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1985.
- Lukács, Georg. *El asalto a la razón*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968.
- Müller, Ulrike. *Bauhaus-frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. Múnich: Elisabeth Sandmann Verlag GmbH, 2009.
- Nerdinger, Winfried. *Walter Gropius. Opera completa*. Milan: Electa, 1989.
- Otto, Elizabeth y Rössler, Patrick. *Bauhaus women. A global perspective*. Londres: Palazzo, 2019.
- Raman Schlemmer, C.: "Biografía de Oskar Schlemmer". En *Oskar Schlemmer*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación la Caixa, 1996.
- Rössler, Patrick. *Bauhaus mädels. A Tribute to Pioneering Women Artists*. Colonia: Taschen, 2019.
- Schreyer, Lothar. *Erinnerungen au Sturm und Bauhaus*. Múnich: Langen Müller, 1956.
- Schierz, Kai Uwe et al. »Bauhausmädels«: *Gertrud Arndt, Marianne Brandt, Margarete Heymann, Margaretha Reichardt*. Erfurt: Angermuseum Erfurt y Sandstein Verlag, 2019.
- Winkler, Hans M. *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín*. Madrid: Gustavo Gili, 1975.

*Oí hablar de la Bauhaus por primera vez en el invierno de 1.919 / 1.920, cuando me encontraba fabricando piezas para una empresa de porcelanas en la Münchener Kunstgewerbeschule (escuela de artes y oficios de Múnich). Me había licenciado en la Escuela de Alfarería de Höhr y quería continuar mi formación artística en Múnich. Lo malo era que, si las escuelas técnicas de formación profesional depositaban poco valor en las formas artísticas, por el contrario las escuelas de arte habían descuidado completamente lo técnico y manual. Fue entonces cuando llegó a mis oídos aquel lema de la Bauhaus de Weimar: arte y técnica, una nueva unidad. Por fin apareció aquello que muchos andábamos buscando. En la primavera de 1.920 me trasladé a Weimar para ir a la Bauhaus.*

Lydia Driesh-Foucar

# Una mirada analógica a lo digital en los inicios de lo paramétrico en arquitectura

An analog glance to the digital in the beginning of Parametric Architecture

Adolfo Jordán Ramos

Recibido: 2019.05.30

Aceptado: 2019.06.11

Adolfo Jordán Ramos

Universidad Europea de Madrid  
adolfo.jordan@universidadeuropea.es  
Arquitecto por la ETSAM. Ha trabajado en oficinas internacionales de arquitectura e ingeniería, colaborando en concursos premiados y desarrollos de proyectos singulares en Europa y Asia. Es además especialista en Dirección Integrada de Proyectos. Colabora en publicaciones profesionales del sector de la arquitectura y el diseño, y participa regularmente en conferencias, seminarios, cursos, talleres, etc. Es miembro de la Cátedra Steelcase de Espacios Educativos. Desde 2011 es profesor de la Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño de la Universidad Europea de Madrid, y en 2019 ha sido profesor visitante en la Shanghai Polytechnic University. En su trabajo de investigación indaga al respecto de lo paramétrico analógico.

## Resumen

Convencidos de la pertinencia de la aplicación de lo paramétrico en Arquitectura, su presencia nos interesa aquí por una cuestión distinta de lo flamante digital: Pensando en los inicios, la consideración hipotética de existencia de otra igualmente rica teoría e historia paramétricas pre y protodigitales mucho menos exploradas y que nos conciernen asimismo definitivamente. Esto es, reclamar acerca de la memoria paramétrica, sobre su tradición y sensibilidad incluso aun intuitiva, más allá de dimensiones exclusivamente computacionales, para no confundir su progreso solamente con un mero avance digital. Pues, tras hacer una observación general de la producción más reciente, paralelamente a obras sobresalientes, se percibe a veces conflicto en trabajos apenas de aspecto, en consideración abreviada del enorme potencial paramétrico. De fetiche de pura creación asombrosa en una cultura de la retórica de lo recién estrenado, como consecuencia de circunstancias, tal vez, emanadas de actitudes que postergan la historia. No obstante, no se pretende de ningún modo el listado exhaustivo ni tampoco lineal de entradas sino, más bien, la reflexión que reivindica su importancia.

*Palabras clave:* Paramétrico, Mecánico, Electrónico, Analógico, Protodigital.

## Abstract

In believing the relevance of application of parametric processes in Architecture, its presence interest us here from a different issue than the brand new digital: Thinking about the beginning, the hypothetical consideration about the existence of another relevant parametric pre and protodigital theory and history not explored enough and definitely important. Therefore, the text seeks to claim about parametric memory, its tradition and sensitivity even if only intuited, beyond exclusively computational issues, in order to do not confuse its progress with pure digital advance. Because, after a general observation of the most recent production, besides to outstanding works, conflict is sometimes perceived in works that are barely in appearance, in abbreviated consideration of the enormous parametric potential. From fetish of pure amazing creation in a culture of rhetoric of the new, as a consequence of circumstances, perhaps, emanated from attitudes that postpone history. However, the exhaustive list of entries nor sequential is not intended at all but, rather, the reflection that claims its importance.

*Key words:* Parametric, Mechanical, Electronic, Analog, Protodigital.

En las últimas décadas, a partir de la segunda mitad de los años noventa del siglo pasado, se ha hecho indudable, en una significativa parte de la producción arquitectónica global, un interés categórico por la consideración de procesos proyectuales de carácter paramétrico. Sus estrategias han pasado a ser utilizadas en los planteamientos de muchos arquitectos, y a partir de aquí se han ampliado los horizontes arquitectónicos creativos e investigadores y se han generado obras muy publicitadas.

El corpus teórico que sustenta dicho modo de aproximación al proyecto, participa de un conjunto de fundamentos y proyecciones interconectados que provienen de las teorías y subteorías de la ciencia de la complejidad y también de las oportunidades de los nuevos perfeccionamientos informáticos, ampliamente estudiados en numerosos programas de investigación en el campo del diseño arquitectónico y urbano y, por tanto, con un extenso relato en múltiples artículos, publicaciones y congresos en distintas partes del mundo. No es éste pues el objeto principal de esta reflexión.

Desde el convencimiento de pertinencia de aplicación de lo paramétrico en la arquitectura, su presencia en la escena nos interesa por una cuestión distinta: pensando en los inicios, la consideración hipotética de existencia de otra igualmente rica historia y teoría paramétrica pre y protodigital mucho menos explorada y que nos conciernen asimismo definitivamente. Esto es, reivindicar acerca de la memoria paramétrica, sobre su tradición y sensibilidad incluso aun intuitiva, más allá de dimensiones exclusivamente computacionales, para no confundir su progreso solamente con un mero avance digital. Tras hacer una observación general de la producción más reciente, paralelamente a obras sobresalientes, se percibe a veces conflicto en cuanto al aspecto, en consideración abreviada del enorme potencial paramétrico. De fetiche de pura creación asombrosa en una cultura de la retórica de lo recién estrenado, como consecuencia de circunstancias, tal vez, emanadas de actitudes que postergan lo previo, debido a que se escribe una historia paramétrica, en parte al margen de su carácter de intersección, de encrucijada<sup>1</sup>. Como consecuencia de dos circunstancias; de un lado la que deriva primero, a partir del Barroco, de una concepción cartesiana del mundo, marcada por la subdivisión especializada, en contradicción con una deseada visión más integradora y, por otra posterior, de derrumbe de las certezas antiguas y de confianza ciega en la idea del progreso como noción de que el presente supera siempre al pasado. Pues la historia oficial de la arquitectura está ligada directamente con la historia de la sociedad moderna occidental, en un paralelismo con la revolución del pensamiento.

La fascinación digital no es, en absoluto, defecto per se y resulta incuestionable la importancia de la tecnología en la irrupción del paradigma<sup>2</sup>, pero obvia aspectos de lo paramétrico también importantes, que describen su lugar en el debate arquitectónico fuera del énfasis en los exuberantes objetos singulares. Si, tal y como defendemos, el hecho de que todo lo que conocemos y asociamos con lo paramétrico más eficaz existe, en gran medida, como transcurso, solamente comprensible desde lo que lo precedió y por lo que vendrá después, entonces sus aportes principales residen en puntos de vista acumulativos, genealógicos<sup>3</sup>, tanto o más que en sus hallazgos formales concretos, por superlativos que hayan sido en la época digital.

1 Lucien Gerardin denomina ciencias de la encrucijada a las que integran sentido común bien informado y poder del conocimiento del especialista, ya que "el nuevo avance no se logra más que por síntesis; inventar es aproximar cosas que no se habían aproximado aún, pero es preciso saber que existen, antes de poder enfrentarlas y acercarlas", y añade: "Cuando en el límite el especialista sepa todo sobre nada, en el extremo opuesto, el hombre culto sabrá precisamente nada sobre todo". Lucien Gerardin, *La biónica* (Madrid: Guadarrama, 1968), 128,169.

2 Por supuesto, la llegada de lo digital, de lo cibernético, ha permitido procesar cantidades enormes de datos y comparar patrones en medidas que no resultan posibles desde ejercicios analógicos, siendo sin duda detonante multiplicador, pero, no obstante, de lo que ya antes existió.

3 Genealógico en su sentido foucaultiano y, al tiempo, también de componente arqueológica: si bien se han considerado a menudo distintas e incluso excluyentes, sustituyendo la segunda a la primera, las interpelamos aquí como método único que incorpora dichas dos partes necesariamente solapadas. No sólo complementarias en tanto que sucesivas en el estudio del asunto, sino como un mismo método percibido con dos ejes, desde dos perspectivas que no se pueden omitir ni ocultar. De modo que el arqueólogo es el archiverista que construye la memoria mostrando testimonios anteriores con síntomas de presente, y luego, a partir de éste, el genealogista cuestiona. Ana Mercedes Abreo, "El gran método de Foucault. Una arqueología-genealógica y una genealogía-arqueológica", *Revista Papeles*, 6, volumen 3 (2011): 78.

Parámetro no es, en definitiva, más que un dato variable cuyo valor puede ser modificado de modo que, en un sistema paramétrico, la alteración de unos valores repercute en los otros y en el resultado, desplegándose una colección de relaciones que permiten explorar diferentes finales para obtener un producto más debido.

4 La Enciclopedia de Matemáticas define ecuaciones paramétricas como “la especificación de los puntos del conjunto o de sus coordenadas por valores de las funciones de ciertas variables llamadas parámetros”. Varios autores. *Enciclopedia de las Matemáticas*. Madrid: Mir/Rubiños, 1993.

El término paramétrico tiene origen en las matemáticas<sup>4</sup> y fue empleado habitualmente en ciencia al menos desde la década del 1820, e incluso se identifica alguna aparición aislada anterior. A partir de la búsqueda, sugerida por Davis (2013), para localizar las primeras apariciones del término, se identifican los aportes de Robert Hooke (1675), Sir John Leslie (1821), James Dana (1837) o Samuel Earnshaw (1839), referidos a modelos de cadenas colgantes o a modos de representación geométrica.

En el ámbito del diseño no existe sin embargo consenso acerca del origen del uso del término; tal y como indica Davis, David Gerber acredita a Maurice Ruitter como el primero en utilizarlo explícitamente en su artículo de 1988 “Diseño paramétrico”, pero Robert Stiles reclama como origen su implícito evidente en los escritos de Luigi Moretti de los años 40.<sup>5</sup>

5 Daniel Davis, “Modelled on Software Engineering: Flexible Parametric Models in the Practice of Architecture” (PhD dissertation, RMIT University, 2013), 14-18.

Moretti escribió a fondo sobre arquitectura procesual, que describe como

“el estudio de sistemas de arquitectura con el objetivo de definir relaciones entre las dimensiones dependientes de diversos parámetros”.<sup>6</sup>

6 Luigi Moretti, “Ricerca matematica in architettura e urbanistica”, *Moebius IV*, 1 (1971), 30-53.

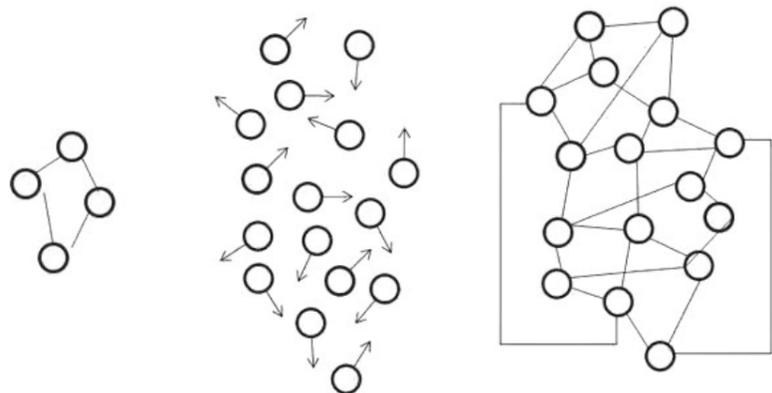


Figura 1. Complejidad y Simplicidad. En la imagen una muy clara ilustración de la teoría de Weaver. Fuente: <http://tofspot.blogspot.com/2014/03/americas-next-top-model-part-ii.html> (consulta: 31 de mayo de 2019)

En todo caso, el pensamiento paramétrico en arquitectura precede por mucho los avances en el software. Sería de hecho intrínsecamente toda la arquitectura, desde el principio, paramétrica, pues, como explica James Mellaart al respecto de la vivienda en la primera ciudad de la historia, Çatalhöyük:

*Desde su concepción los pobladores estudiaron las propiedades de su material más abundante de construcción, la arcilla, respecto a su capacidad térmica frente a su necesidad de protegerse del asoleamiento en el día y de las bajas temperaturas en la noche; la necesidad de ventilación permitió la formación de aperturas en los muros que permitieran el flujo de aire hacia el interior siendo estos sistemas producto del análisis de los parámetros o variables a los que tenían que responder para poder controlarlos y elevar su calidad de vida.*<sup>7</sup>

7 James Mellaart, *Catal Huyuk. A neolithic town in Anatolia* (New York: McGraw Hill, 1967), 54-63.

Del mismo modo Stephen Gage determina:

*Las tradiciones que impulsan el diseño paramétrico son muy antiguas. Podemos remontarnos a la ordenación numérica en la arquitectura de la antigua Grecia. Este enfoque proporciona un conjunto de relaciones entre los elementos arquitectónicos (un sistema de proporciones), que puede variar sistemáticamente para adaptarse a las necesidades inmediatas*<sup>8</sup>,

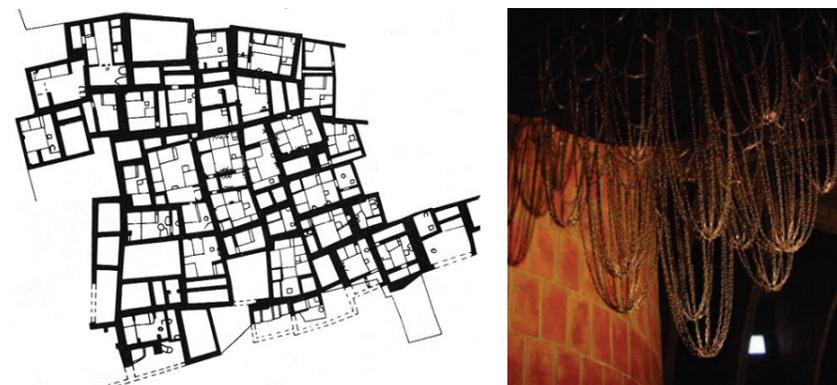
o Bernard Cache que explica al respecto del libro X De Arquitectura de Vitruvio:

*Aquí tenemos el tratado más antiguo sobre arquitectura y nos conduce a la construcción de máquinas, donde todos los componentes son dimensionados a través de relaciones paramétricas basadas en un módulo que está directamente determinado por la función de la máquina y utilizando una de las fórmulas matemáticas más avanzadas de la época*<sup>9</sup>,

o Jordi Soler expone

*Antoni Gaudí fue quizás el primer arquitecto paramétrico de la historia. Uno de los recursos más llamativos de los que se sirvió fue el uso de modelos catenarios. Ya era conocido que la forma cercana a la parábola que adapta una cadena trabajando a tracción pura, cuando invertida, permite el trabajo a compresión pura. Podemos encontrar aplicaciones de este principio en algunas iglesias del alemán Heinrich Hübsch poco anteriores a la obra de Gaudí, sin embargo, éste aplicó este principio a modelos invertidos, combinados en las dos direcciones de la horizontal, y que le permitieron adivinar en sistemas de gran complejidad cuál era la forma óptima para alcanzar la mayor luz posible con un material a compresión como es la piedra.*<sup>10</sup>

De modo equivalente, otros muchos han reflexionado sobre lo antiguo de lo paramétrico, y sobre el ámbito urbano, entre ellos Farshid Moussavi, Roly Hudson, David Gerber, Robert Aish, Robert Woodbury y Axel Kilian, Mark Burry o Stan Allen.



8 Stephen Gage, “The bespoke is a way of working, not a style”, en *Manufacturing the bespoke: Making and Prototyping Architecture*, editado por Bob Sheil (New Jersey: Wiley, 2012), 28-42.

9 Patrick Beaucé y Bernard Cache, “Hacia un modo de producción no estándar”, en *La digitalización toma el mando*, editado por Lluís Ortega, 93-106 (Barcelona: Gustavo Gil, 2009).

10 Jordi Soler, “Form finding y fabricación digital en hormigón” (Tesis de Máster, Universitat Politècnica de Catalunya, 2013), 11.

Figura 2a. Recreación del antiguo asentamiento de los períodos Neolítico y Calcolítico de Çatalhöyük.

Figura 2b. Antoni Gaudí, catenarias. Fuente: Wikipedia. Autor: Etan J. Tal <https://en.wikipedia.org/wiki/Catenary> (consulta: 31 de mayo de 2019)

11 Véase: Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. New York: Ithaca, 1980.

12 Y así, además de los ya citados o de los que señalaremos luego, algunos otros tan absolutamente dispares en concepto, tiempo y lugar como, por ejemplo, en Nevsehir (Turquía) del siglo IX, Sidi Bou-Gdemma (Argelia) del XI, o en la Musgum earth home (Camerún) del XIX, etc. Del mismo modo, también en la evolución de los perímetros amurallados europeos durante los siglos XVI y XVII, en los que puede percibirse la emergencia de geometrías con características fractales, como respuesta al surgimiento del cañón, y también para optimizar la relación entre costos de construcción y beneficios de protección, o las torres de Shujhov, o, asimismo, los puentes de Maillart, continuos y adaptados a las sollicitaciones físicas, o cuando Torroja, Nervi, Candela, Saarinen o Dieste asumen la complejidad inherente al diseño de estructuras, lo mismo con Le Ricolais y Fuller, o incluso también Kahn o Saarinen.

13 Ante tal cuestión, y en su relación con el objetivo docente, Ana María Sánchez sentencia, “El comisariado navega entre límites conceptuales y objetuales, sensibles e intelectuales, pragmáticos y poéticos. Ahí es donde aparecen umbrales de incertidumbre, porque antes que nada, la curaduría es y sigue siendo una apuesta subjetiva, la producción de un cuento, una posibilidad gnoseológica, reflexiva y emocional potentísima, pero no puedes saber cómo se da, y esos resultados no son medibles. Entonces, ciertamente la investigación se instala en el terreno de la imaginación. Esta es su cualidad orgánica”. Ana María Sánchez, “Prácticas colaborativas entre curaduría y educación. Una propuesta para las colecciones de arte” (*Tesis de Máster, Universidad Nacional de Colombia, 2013*), 5.

Del mismo modo, como dijimos, no tenemos ahora aspiración de rastreo integral ni tampoco de recorrido lineal, y así, como explica Foucault, no se tratará de momentos descritos en su progreso hacia una objetividad en la que, al fin, puede reconocerse nuestra ciencia actual, sino que lo que se intentará es, sencillamente, sacar a luz un campo epistemológico, la episteme en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad.<sup>11</sup>

El campo de posibilidad relacionado con algún modo paramétrico antes de los ordenadores es amplísimo y se muestra en acontecimientos de orden muy distinto.<sup>12</sup> Procedemos entonces como comisarios<sup>13</sup> para preferir unos acontecimientos especialmente relevantes frente a otros menos efectivos.

Somos conscientes de que dicha selección, así como su contextualización e interpretación, no podrá estar estructurada indiscutiblemente, ya que no sólo se refiere a un ámbito teórico objetivo, sino también a una realidad subjetiva. Existe pues en nuestro corte para la selección, un componente de incertidumbre creativa inevitable, desde lo intersubjetivo.<sup>14</sup>

En la necesidad de superar la oposición entre objetividad,

“la de una inexistente ciencia pura que no se contamine con el científico”,

y subjetividad,

“implicada en los intereses, ideología y limitaciones de éste”.

Considerando la tarea del historiador como la de un científico conectado con la cultura y con la sociedad, como producto social inseparable del resto de la cultura humana, en diálogo con los demás historiadores y con la humanidad entera.<sup>15</sup> De tal modo que el reconocimiento de lo algorítmicamente enlazado —complexus en latín—, de lo tejido, que decía Morin, como la conjunción de lo uno y de lo múltiple, nos sitúa en un escenario de complejidad también en momentos guiados por consideraciones más modestas (desde el punto de vista del volumen o la complejidad de los datos procesados), espontáneas o intuitivas. De hecho algunos de los ejemplos más claros de complejidad organizada o de autoorganización proceden de la arquitectura vernácula o tradicional, muy lejos de aspiraciones representacionales reduccionistas. Como explica Gringberg,

“Morin resalta incesantemente que el pensamiento complejo es ante todo un pensamiento que relaciona y que es el significado más cercano al término complexus. Ello equivale a decir que en oposición al modo tradicional de pensamiento, que divide el campo de los conocimientos en disciplinas atrincheradas y clasificadas, el pensamiento complejo es un modo de religación (nótese que del término latino religare emana la palabra ‘religión’). Por consiguiente, se opone al aislamiento de los objetos de conocimiento, los restituye a su contexto y, toda vez que resulte posible, los reinserta en la globalidad a la cual pertenecen”.<sup>16</sup>

La palabra algoritmo deriva de Abdullah Muhammad ibn Musa Al-Khwarizmi, matemático persa del siglo IX, autor del primer libro conocido de álgebra, *Compendio de cálculo por reintegración y comparación*. Genéricamente utilizada para describir cualquier método de cálculo sistemático o automático, en rigor es un conjunto de instrucciones y reglas bien definidas, ordenadas y finitas, que permiten realizar una actividad en pasos sucesivos mediante los cuales se llega a la solución de un problema partiendo de un estado inicial.

Encontramos el primer algoritmo, ilustrando un método repetitivo para medir el reparto de grano, en las tablas de arcilla de los sumerios de Shuruppak de aproximadamente 2500 años antes de Cristo, y desarrollos algorítmicos fundamentales tales como el algoritmo de Euclides, los procesos de Leonardo Fibonacci derivando a Al-Khwarizmi, el sistema binario de Gottfried Leibniz, el método estadístico de Gauss o la ley de los grandes números de Jacob Bernoulli, que tienen hoy un rol fundamental en el mundo computarizado.<sup>17</sup>



14 Tal vez, como explicó el físico y filósofo alemán Werner Karl Heisenberg en 1927, el hecho mismo de observar cambia lo que se está observando, como parte indisoluble del proceso creativo, madre de nuevas respuestas. Véase: Heisenberg, Werner. *Encounters with Einstein: And other essays on people, places, and particles*. New York: Princeton University Press, 1983.

15 Mats Winther, “Critique of Intersubjectivity”, 2005 (en línea) <http://mlwi.magix.net/intersubj.htm> (consulta: 31 de mayo de 2019)

16 Miguel Grinberg, *Edgar Morin y el Pensamiento Complejo* (Madrid: Campo de ideas), 2005), 77.

17 Jean-Luc Chabert, *A History of Algorithms. From the pebble to the microchip* (New York: Springer, 1999), 7-46.

Figura 3. Tabla de arcilla de los sumerios de Shuruppak de aproximadamente 2500 años a.C. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Shuruppak#/media/Archivo:Sales\\_contract\\_Shuruppak\\_Louvre\\_AO3766.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Shuruppak#/media/Archivo:Sales_contract_Shuruppak_Louvre_AO3766.jpg) (consulta: 31 de mayo de 2019)

Autores relevantes han realizado trabajos de búsqueda empleando los considerados modos en diferentes vías de teoría y acción. Así por ejemplo, Heinz Isler (o los muy estudiados Frei Otto o Antoni Gaudí) reasentaron la geometría de modelos materiales para revisar el efecto de las cargas en cada punto del sistema hasta alcanzar el estado de equilibrio debido o, incluso de algún modo, desde una intención proyectual completamente distinta, el dadaísta Kurt Schwitters, en las representaciones emotivas del Merzbau, combinó técnicas y materiales que incorporaban el factor espacial y temporal al proyecto.<sup>18</sup>

Otros muchos, como Frederick J. Kiesler, Erich Mendelshon, o Kiyonori Kikutake, desde actitudes subjetivas particulares y a la vez de exploración próxima al método científico, simulaban el experimento de las interacciones regladas entre los elementos base, para hallar los resultados más convenientes o propagar un patrón.

18 Lo que Deleuze definió como “vitalismo anorgánico”.

Figura 4. Heinz Isler, modelo paramétrico colgante de tela, madera y cuerda en la Bienal de Venecia: Arum, 2012 © designboom Fuente: <https://www.designboom.com/architecture/13th-international-architecture-exhibition-arum-by-zaha-hadid/> (consulta: 31 de mayo de 2019)



19 Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas* (Madrid: Fondo de cultura económica, 2017), 166.

No nos corresponde caracterizar de manera formal nuestra paramétrica dentro del universo de organización de las ciencias, baste con reconocer su substancia mucho más allá del pensamiento cartesiano característico de la tradición occidental (rechazando sus principios básicos, tales como el reduccionismo, el esencialismo, etc.) y, al tiempo, también antes de la aparición explícita del paradigma de lo complejo como tal, a mediados de siglo XX.

20 Véase: Lakatos, Imre. *History of science and its rational reconstructions*. PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association, Chicago, 1970.

En conclusión, según Thomas Kuhn, la aceptación de un paradigma frente a otro previo es consecuencia de su capacidad para plantear problemas distintos a los anteriores y sentencia:

*La adopción de un nuevo paradigma exige redefinición de la ciencia correspondiente. Algunos problemas antiguos son relegados o declarados no científicos. Otros, previamente inexistentes o triviales pueden, con el nuevo paradigma, convertirse en los arquetipos reales de significativos logros científicos.*<sup>19</sup>

En esta reflexión nos interesa más la consideración de Imre Lakatos, que concibe el progreso en términos de programas coherentes de investigación en lugar de como teorías aisladas que compiten entre sí, y defiende que la historia de la ciencia debería aprender de su filosofía y viceversa.<sup>20</sup>

21 Rafael Cruz Roche, *Viaje a la Complejidad. Tomo I. Del Big Bang al origen de la vida* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2012), 41.

Por otro lado, Rafael Cruz Roche, reflexionando sobre complejidad, previene de que posiciones crispadas en la búsqueda de nuevos paradigmas pueden derivar en conclusiones superficiales, y las reclama deseablemente más abiertas para dejar paso a enfoques complementarios en la revisión de la linealidad clásica, pues complejidad no significa ocaso de la ciencia previa sino prolongación natural;

*“Una llamativa novedad: lo simple no es lo opuesto a lo complejo, sino que está en sus fundamentos.”*<sup>21</sup>

El ordenador ha permitido dar forma a intuiciones, pero el conjunto fractal de Mandelbrot está intrínsecamente relacionado con los pioneros de Pierre Fatou y Gaston Julia, aun cuando su revelación esté condicionada por factores sólo posibles gracias a las posibilidades de la tecnología digital.<sup>22</sup>

22 Ya en la década de los sesenta, Rafael Roig, como estudiante de UCLA, predijo en su tesis de máster inédita “El mundo continuo de Frederick J. Kiesler” lo siguiente: “Es sólo cuestión de tiempo antes de que la tecnología informática sea capaz de reducir a términos construibles las complejidades inherentes a las formas de superficies múltiples deformadas de Kiesler”. Roig, Rafael. “El mundo continuo de Frederick J. Kiesler”. *Tesis inédita de Máster*, Universidad de California, Los Ángeles, 1965. Citado por: Stephen J. Phillips, *Elastic Architecture: Frederick Kiesler and Design Research in the First Age of Robotic Culture* (Massachusetts: The MIT Press, 2017), 10.

Por tanto, los atributos que caracterizan a lo paramétrico analógico se sienten desde el propio origen del arquitectar, como figura persistente a lo largo del tiempo, aunque no siempre se explicita como tal. Y las implicaciones de la aportación de su historia en la caracterización de una visión más completa de la arquitectura, reconociendo la importancia del pasado paramétrico no computacional como referente de un quehacer válido, reforzarán las consideraciones de contexto completo en lo digital.

Reclamando para nosotros la identificación y el análisis de los comienzos en el sentido nietzscheano, con mirada escéptica, circular<sup>23</sup>, sobre la historia, e incorporando en todo caso cuatro ideas nodales: la comprensión de la discontinuidad histórica de las ideas; la recreación de los discursos, es decir, que estos pueden reescribirse a sí mismos sobre su propia historia, modificándola; la diferencia o separación entre el conocimiento de la ciencia, el saber, la racionalidad y el concepto; y la inclusión del error dentro de la reflexión filosófica y científica. Todo ello para la investigación sobre

“aquellos elementos que tendemos a sentir que están sin historia”<sup>24</sup>,

y hacia el esclarecimiento de la intrahistoria paramétrica, pues

“para comprender el presente es necesario comprender el pasado, pues en el pasado está el origen de aquello que el presente busca aclarar. Entre ambos puntos debe existir una continuidad que permita una mutua aclaración, y en este intersticio se hace necesaria la aparición de un relato significativo”.<sup>25</sup>

23 Atacando todo sentido evidente o inocente, cualquier sentido inmediato sobre el que se pretenda construir explicación. Nos diferenciamos de la historia tradicional en la perspectiva que asumimos; la primera atiende a hechos fácilmente delimitables en lo real e investiga según un patrón ordenado y objetivo de épocas. Nosotros por contra, habremos de diagnosticar en una vertiente crítica, más a la manera de un médico que a la de un historiador tradicional. Ramón Román y Rafael Cejudo, “La genealogía. Una mirada escéptica aplicada a la historia”, *Almirez*, 6 (1997), 219-229.

24 Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (New York: Ithaca, 1980), 139.

25 Eduardo Jochamowitz, “Genealogía y crítica en la obra de Nietzsche y Foucault” (*Tesis de licenciatura*, Universidad Católica Pontificia del Perú, 2013), 3.



Figura 5 Kurt Schwitters, Merzbau. Fotografía de Wilhelm Redemann, 1933. Fuente: [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/) (consulta: 31 de mayo de 2019)

## Bibliografía

- Jochamowitz, Eduardo. "Genealogía y crítica en la obra de Nietzsche y Foucault" (*Tesis de licenciatura*, Universidad Católica Pontificia del Perú, 2013).
- Kuhn, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2017.
- Lakatos, Imre. *History of science and its rational reconstructions*. PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association, Chicago, 1970.
- Mellaart, James. *Catal Huyuk. A neolithic town in Anatolia*. New York: McGraw Hill, 1967.
- Moretti, Luigi. "Ricerca matemática in architettura e urbanistica", *Moebius IV*, 1 (1971): 30-53.
- Phillips, Stephen J. *Elastic Architecture: Frederick Kiesler and Design Research in the First Age of Robotic Culture*. Massachusetts: The MIT Press, 2017.
- Roig, Rafael. "El mundo continuo de Frederick J. Kiesler". *Tesis inédita de Máster*, Universidad de California, Los Ángeles, 1965.
- Román, Ramón y Cejudo, Rafael. "La genealogía. Una mirada escéptica aplicada a la historia", *Almirez*, 6 (1997): 219-229.
- Sánchez, Ana María. "Prácticas colaborativas entre curaduría y educación. Una propuesta para las colecciones de arte". *Tesis de Máster*, Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- Soler, Jordi. "Form finding y fabricación digital en hormigón". *Tesis de Máster*, Universitat Politècnica de Catalunya, 2013.
- Varios autores. *Enciclopedia de las Matemáticas*. Madrid: Mir/Rubiños, 1993.
- Winther, Mats. "Critique of Intersubjectivity", 2005 (en línea) <http://mlwi.magix.net/intersubj.htm> (consulta: 31 de mayo de 2019).

*La adopción de un nuevo paradigma exige redefinición de la ciencia correspondiente. Algunos problemas antiguos son relegados o declarados no científicos. Otros, previamente inexistentes o triviales pueden, con el nuevo paradigma, convertirse en los arquetipos reales de significativos logros científicos.*

Thomas Kuhn

# Vanguardia: el comienzo de un universo sin tragedia

Avant-garde: The beginning of a universe without tragedy  
**José Ramón Hernández Correa**

Recibido: 2019.05.30  
Aceptado: 2019.06.11

**José Ramón Hernández Correa**

arquitectamoslocos@gmail.com  
Nació en 1960. Arquitecto por la ETSAM, 1985. Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica, 1992. Fui profesor asociado de proyectos en la ETSAM en el curso 1989-90. He publicado algunas cosas de diversa índole, desde divulgación y crítica de arquitectura hasta narrativa, ahora sobre todo en mi blog "¿Arquitectamos locos?"

## Resumen

Las vanguardias artísticas constructivistas del primer cuarto del siglo veinte quisieron romper con el arte tradicional y quitarle las emociones personales y el subjetivismo. Buscaron un arte objetivo y científico a partir de un vocabulario hecho con los elementos resultantes de la destrucción inicial. Quisieron crear un elementalismo de las formas basado en un código universal y eterno, estructuralista, que validara sus obras y que estuviera por encima de las diferencias entre los distintos grupos y las diferentes tendencias y países. Con ese elementalismo estructuralista pretendieron nada menos que construir un nuevo universo y un nuevo ser humano salvado de la tragedia.

*Palabras clave:* vanguardia, estructuralismo, código, objetivismo, antitragedia.

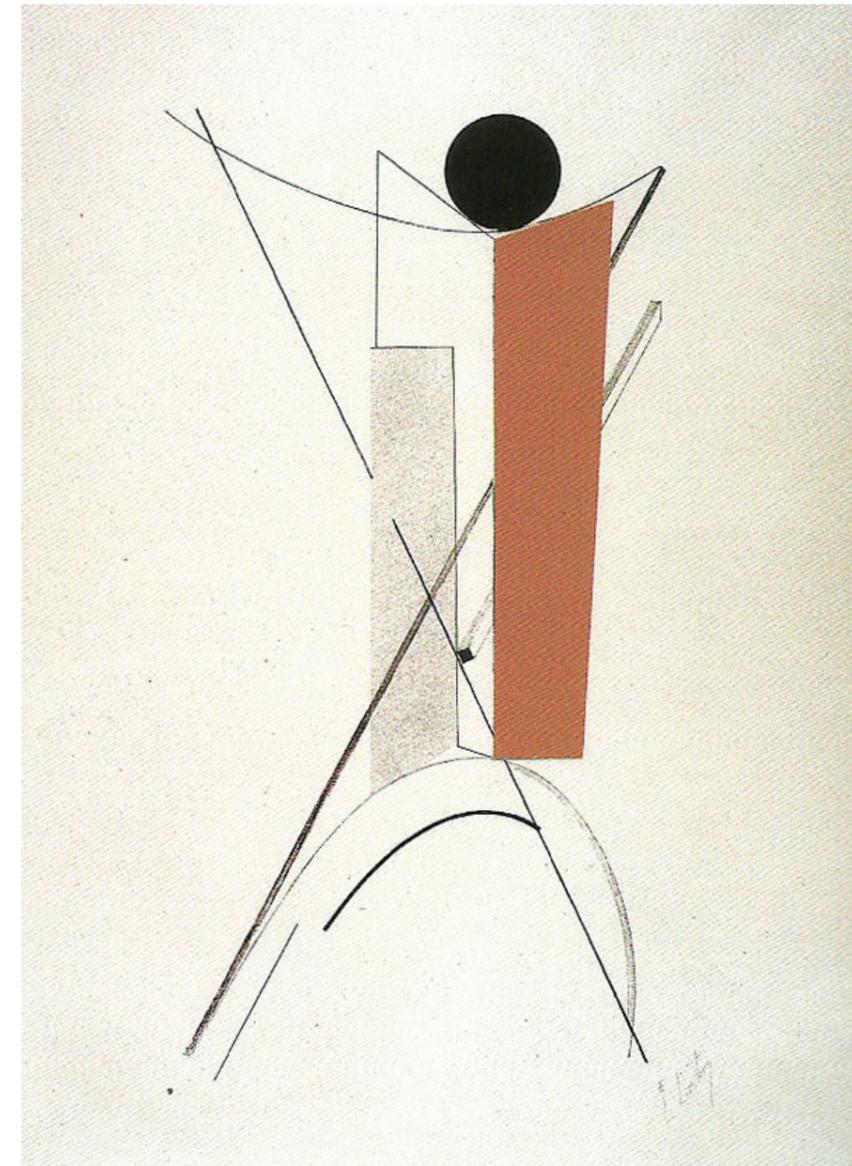
## Abstract

The constructivist artistic avant-gardes of the first quarter of the twentieth century wanted to break with traditional art and remove personal emotions and subjectivism. They sought an objective and scientific art from a vocabulary made with the elements resulting from the initial destruction. They wanted to create an elementalism of the forms based on a universal and eternal, structuralist code, which validated their works and that was above the differences between the different groups and the different tendencies and countries. With that structuralist elementalism they wanted nothing less than to build a new universe and a new human being saved from tragedy.

*Key words:* Avant-garde, structuralism, code, objectivism, anti-tragedy

La arquitectura de vanguardia procede de la investigación espacial de la pintura y la escultura. En ellas se han individualizado los elementos formales, y ahora es la técnica la que ha de ocuparse de los aspectos constructivos. Se trata, pues, fundamentalmente, de un lenguaje formal. El artista ha de diseñar formas y crear un vocabulario básico, elemental, de la arquitectura.

*Objetivo de la ciencia es garantizar estáticamente estos volúmenes elementales, que crean en el espacio nuevas relaciones y tensiones. La superación de base, del apego a la tierra, es muy amplia y exige la superación de la fuerza de la gravedad. Exige el objeto suspendido, la arquitectura físico-dinámica. Aun así la realidad actual impone el redimensionamiento de estos proyectos e ideas para el futuro, su sano núcleo aparece claro ya actualmente.<sup>1</sup>*



1 El Lissitzky, *La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S.*, 222.

Figura 1. El Lissitzky, *Proun*, 1919-23, litografía. Fuente: Nakov, *Dadá y Constructivismo*, 126.

Estas formas —aún irrealizables, pero ya definidas con claridad— son los elementos que van a construir un universo estructurado, un orden que se opone al caos. Son las palabras que han de hablar un nuevo lenguaje y, por lo tanto, serán obligatorias una vez establecido el código.

Las altas exigencias planteadas por la revolución cultural han arraigado en la conciencia y en la sensibilidad de la nueva generación de arquitectos. Nuestro arquitecto es consciente de participar, a través de su labor, como activo colaborador, en la construcción del mundo entero.

[...]

Una obra que quiera ser de nuestro tiempo debe contener invención. Nuestro tiempo requiere soluciones figurativas, que derivan de formas elementales (geometría). La lucha contra la estética de lo caótico sigue su curso. Se requiere un orden devenido consciente.

[...]

Como en el caso del ingeniero, en el del arquitecto el resultado habrá de ser el fruto de una deducción automática. Solo se reconoce como necesaria la introducción de nuevas estructuras y de nuevos materiales y se espera que de ello derive la obra como resultado autónomo.<sup>2</sup>

2 El Lissitzky, *La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S.*, 50-52.

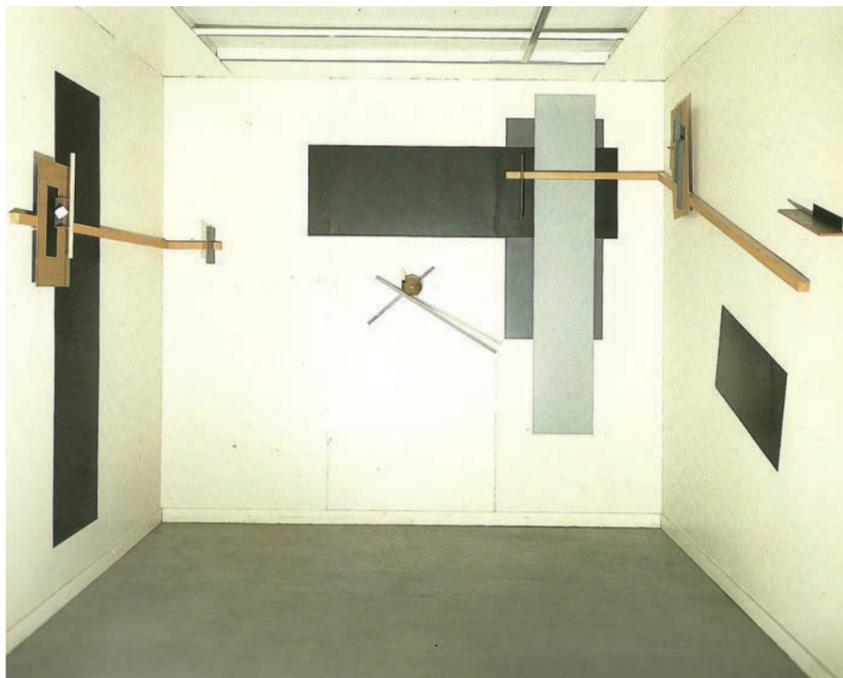


Figura 2. El Lissitzky, *Espacio Proun*, 1923, (reconstruido en 1965). Fuente: Nakov, *Dadá y Constructivismo*, 164.

Esto es igual en *De Stijl*, que también rechaza el individualismo y defiende la universalidad de los planteamientos y del código. El neoplástico es más concreto que el suprematista, pero su intención es la misma.

Si se encuentra una vía para que el arte no dependa de cada artista, de sus caprichos, gustos o sentimientos, sino que responda a unas leyes fijas —lo que no quiere decir necesariamente esclerotizadas—, es decir, a un código, entonces se habrá solucionado la tragedia del individuo, el expresionismo.

Este era el ambiente que se respiraba en las vanguardias constructivistas.<sup>3</sup> Podemos ver otros ejemplos similares:

3 Entendemos el constructivismo en un sentido amplio, según la Internacional Constructivista.

La unidad de toda la humanidad es necesaria, pues existe una necesidad de un nuevo y único hombre de acción. Queremos construirnos, según un modelo nuevo, un nuevo plan y un nuevo sistema; queremos construir de tal manera que todas las fuerzas de la naturaleza se unan con el hombre y formen una faz única y todopoderosa.<sup>4</sup>

En razón del sistema económico toda persona está sometida a esta medida [la economía] y no puede hacer nada que esté separado del sistema general. La ciudad comunista surge no a partir del caos de construcciones personales, sino según el plan general; la forma de cada cosa saldrá de lo general, mas no surgirá según el capricho de una persona aislada.

La libertad de la persona no puede ser otra cosa que la conciliación con la libertad general.<sup>5</sup>

Uno de los puntos más importantes en que se difiere de las antiguas concepciones del arte, es que en la nueva concepción artística la personalidad del artista no se destaca. El neoplasticismo de la idea estética es el resultado de una voluntad de estilo general.<sup>6</sup>

4 Malevitch, *El nuevo realismo plástico*, 110.

5 Malevitch, *El nuevo realismo plástico*, 111.

6 Doesburg, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, 33.

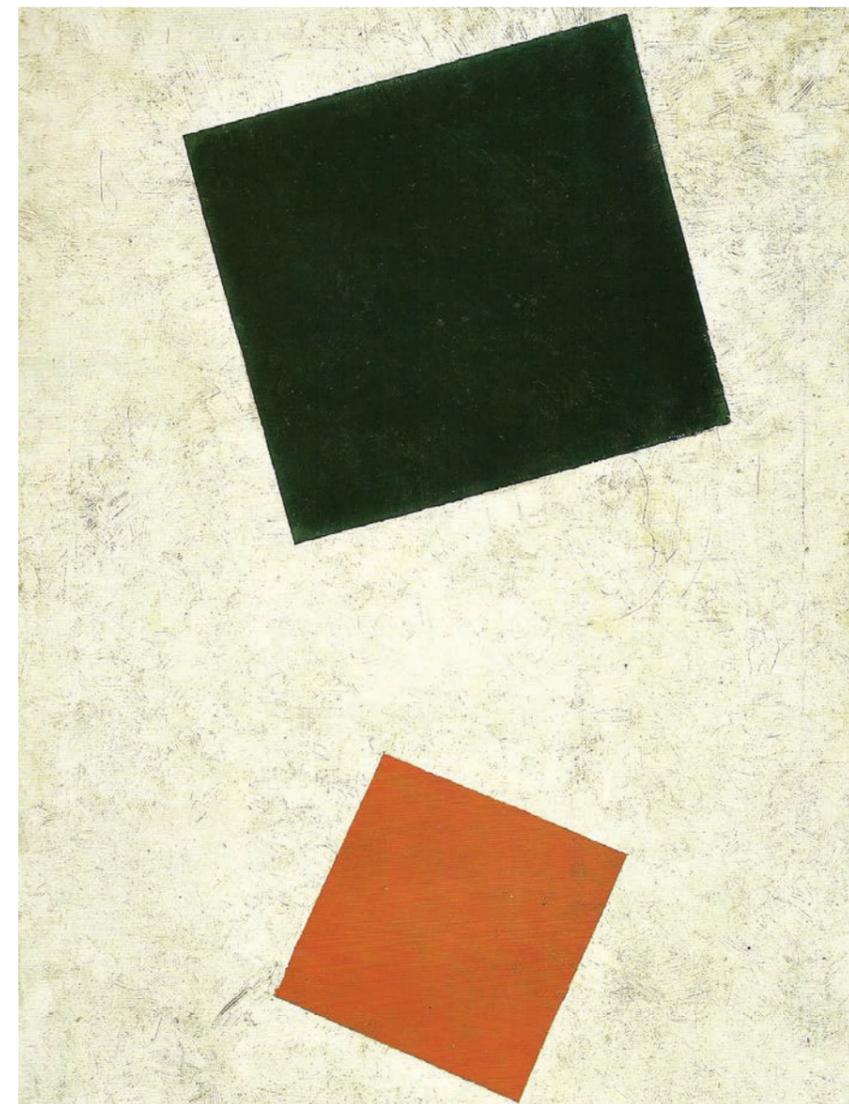


Figura 3. Kasimir Malévich, *Rectángulo negro y cuadrado rojo*, ca. 1915. Fuente: Nakov, *Dadá y Constructivismo*, 38.

El elementalismo constructivista ha destruido el objeto, y ahora, con los fragmentos, va a construir un nuevo entorno. Para ello ha sido establecido un código durante la fase de descomposición —mejor dicho, el código ha sido desentrañado, platónicamente, descubriéndolo y rescatándolo de donde estaba oculto—. Y ahora, con el código instaurado, la construcción debe resultar automática, sujeta a las normas universales.

*La palabra "Arte" ya no significa nada para nosotros. Exigimos que sea reemplazada por la construcción de nuestro entorno de acuerdo con leyes creativas derivadas de principios bien definidos.*

[...]

*Esas leyes no pueden ser producidas por la imaginación: existen. Solo se las puede descubrir por el trabajo cooperativo y por la experiencia.*

[...]

*Nuestra era es enemiga de toda especulación subjetiva en el arte, la ciencia, la tecnología y cualquier otro campo. El espíritu moderno, que ya rige la vida moderna casi completamente, se opone a la espontaneidad animal (lirismo), a la dominación por la naturaleza y a los arabescos y otros artes culinarios.*

*Para construir lo nuevo, necesitamos una metodología, es decir, un sistema objetivo.<sup>7</sup>*

*VIII. La era de la destrucción ha finalizado completamente. Empieza una nueva era:*

#### LA GRAN ERA DE LA CONSTRUCCIÓN<sup>8</sup>

Para que la construcción sea posible, es necesario que exista ese código objetivo. Y ese código ha sido obtenido de las leyes arquetípicas que rigen el mundo. Precisamente por eso el código es objetivo.

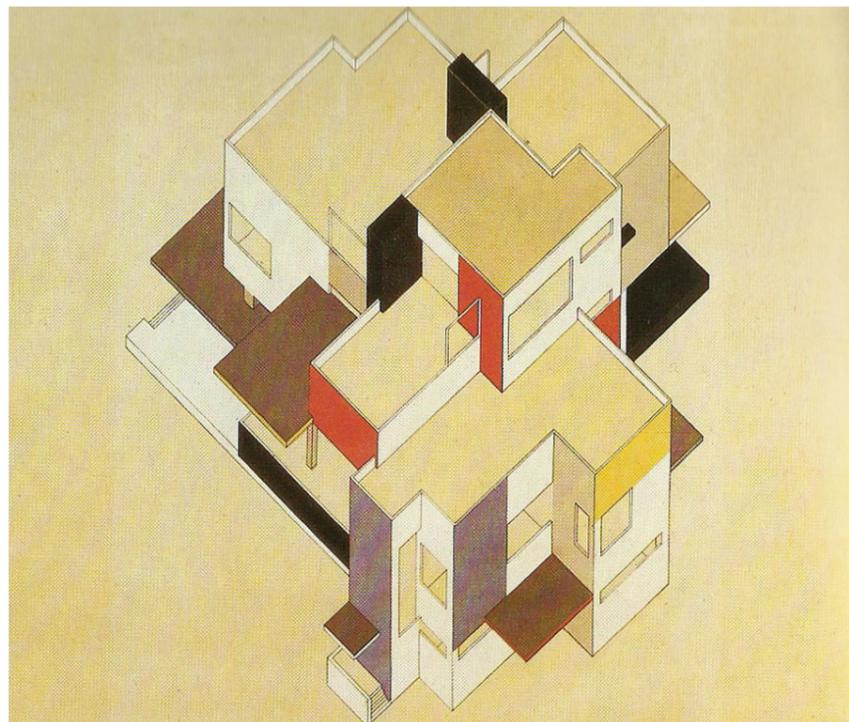


Figura 4.- Cornelis van Eesteren y Theo van Doesburg, Dibujo axonométrico, Maison Particulière, 1923. Fuente: Friedman, *De Stijl: 1917-1931. Visiones de utopía*, 86.

Este principio en el que se basan las vanguardias constructivas es *estructuralista*. En este sentido, el estructuralismo es una teoría semiótica que consiste en suponer que los comportamientos humanos y, específicamente, sus lenguajes, tienen —por diferentes que sean las culturas a que pertenecen y las condiciones en las que se desarrollan— unas bases comunes y universales, inmutables en el espacio y en el tiempo.

Es decir: hay una estructura que ordena los fenómenos, y estos, por diferentes que puedan parecer, se apoyan en un armazón común, universal.

Antes de avanzar en esta línea, debemos mencionar algo importante. El estructuralismo es una forma de entender la realidad en cuanto que lenguaje, es decir, en cuanto que *codificación cultural*. Tiene muy definidas sus formas críticas y constituye un cuerpo específico.

Nosotros transgredimos el ámbito de su aplicación y lo tomamos como modelo útil para nuestro análisis, pero esto no significa que algún crítico estructuralista no pueda tachar de apresurada dicha generalización.

*Muchos han creído que el estructuralismo era una traducción metodológico-crítica de la actividad operativa de las vanguardias. Con frecuencia se trata solamente de un sofisma ingenuo: el estructuralismo es una metodología de vanguardia, por lo tanto es la metodología de la vanguardia.<sup>9</sup>*

Hecha esta advertencia, nos proponemos enfocar la tarea que se impone la vanguardia de construir un universo como un ideal que posee muchas características estructuralistas. Para ello, debemos reducir primero todo el fenómeno de las vanguardias a lenguaje e, inmediatamente, estudiarlo como algo que tiene una estructura común y totalizadora.

Así lo entendieron los representantes más conspicuos de las vanguardias, quienes, creyendo en una estructura supraestilística, trataron de hacer converger las diversas corrientes de vanguardia y leerlas con el mismo código.

Un ejemplo notable es el del siempre activo Theo Van Doesburg, quien, perteneciendo a una de las dos más claras corrientes constructivas, *De Stijl*, no dudó en militar simultáneamente en la más ferozmente destructiva, el *Dadá*<sup>10</sup>. Y si utilizamos el método estructuralista, debemos hallar aspectos comunes entre el *Dadá* y el constructivismo.

*A primera vista, esta evolución de las artes plásticas se efectúa por caminos aparentemente divergentes cuando no antagonistas, y los protagonistas de cada movimiento manifestaban aparatosas diferencias. Sin embargo, aunque estas diferencias a veces se afirman de manera harta ostentosa, a principios de los años veinte se llegó rápidamente a un acuerdo [...]. A principios de los años veinte, muchos creadores modernos descubren la similitud de sus aspiraciones. Sacados de su aislamiento, no desean sino la expansión ampliamente social del nuevo arte, cuya inserción en la vida, y cuya salida del estudio, constituyen a sus ojos la intimidad de su verdadera realización.*

<sup>9</sup> Eco, *La estructura ausente*, 360.

<sup>10</sup> Bajo seudónimos, para que no se le relacionara. Aunque ya Theo van Doesburg era el seudónimo de Christian Emil Marie Küpper.

*En diferentes ciudades europeas se llevan a cabo reuniones informales. Durante las primeras semanas del año 1922 se preparó un congreso en París. En abril de 1922, en Weimar, tuvo lugar un encuentro internacional entre dadaístas y constructivistas. Dicho encuentro fue seguido, a finales del mes de mayo por un "congreso constructivista" en Düsseldorf cuyos participantes son, poco más o menos, los mismos que en Weimar. Este mismo año de 1922 está señalado por otro fenómeno que ilustra la colaboración entre las diferentes tendencias artísticas: la aparición en varias ciudades europeas de revistas de proyección internacional. Las más interesantes y con un programa más ambicioso son De Stijl, MA, Vesc y G (por Gestaltung) que se proponen defender por igual los postulados dadaístas y los constructivistas e incluso ir más allá hasta llegar a su síntesis. En estos foros efímeros es donde se erige la plataforma de modernidad "constructiva" de los años veinte y treinta.<sup>11</sup>*

#### 11 Nakov, *Dadá y Constructivismo*, 14.

En cuanto a la concepción semiótica del arte de vanguardia, ya sabemos que este destruye el objeto y rompe la realidad. Y acaba refiriéndose a sí mismo. De modo que el arte es más puramente lenguaje, indagación formal en una realidad que se escapa.

El arte abstracto es de una gran espiritualidad, de un gran idealismo no anclado en la realidad material y, sin embargo, quizá como suplantación de la vieja realidad e implantación de una nueva, este arte ve la materia en sí misma. Los *collages* cubistas, como los relieves de Tatlin o las esculturas neoplásticas, no tienen más referencia material que ellos mismos.

Las texturas no decorativas de sus materiales quieren ser la única esencia real, la única existencia concreta. La pintura neoplástica de colores primarios planos no se refiere a texturas existentes en el mundo. Esos colores no tienen otra referencia ni otra materialidad que ellos mismos, y, por ello, son violentamente materiales.

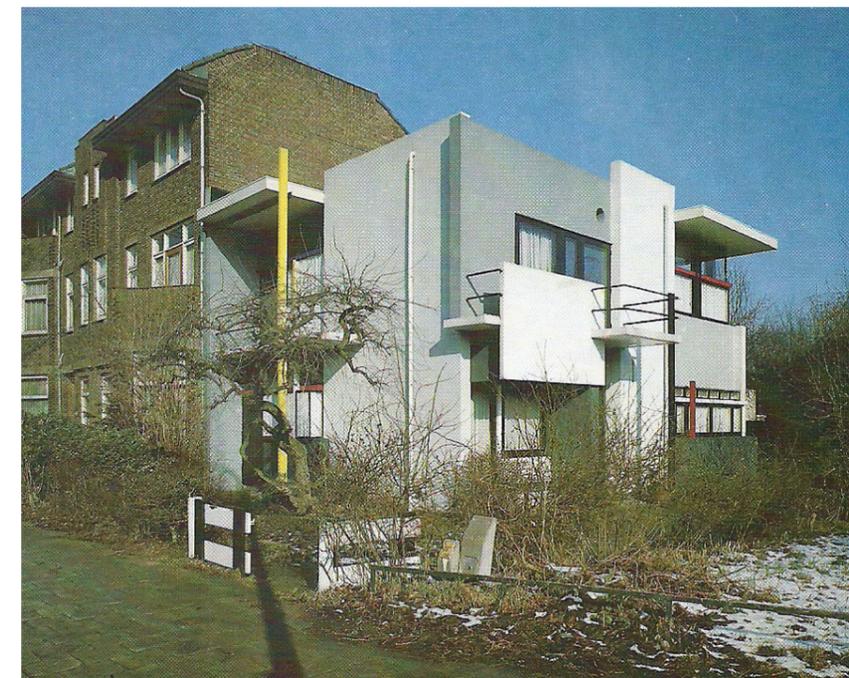
Esta contradicción entre espiritualidad y materialismo se desprende de lo que llevamos dicho: que el elementalismo destruye la realidad, y no tiene otra que sus propios elementos. Estos se articulan en sí mismos, siguiendo estructuras que, por no poder seguir siendo referentes a nada palpable, son abstractas, sí, pero a la vez deben ser su propio y único material.

La operación es lingüística en cuanto formal. No se habla una lengua referente; acaso, un metalenguaje y, sobre todo, se está construyendo un alfabeto.

*En este doble movimiento compartido [dadaísmo y constructivismo] diríase que si, desde un ángulo, el arte verifica su propia negación, su peculiar "muerte" o final dialéctico, tal como se trasluce en la desintegración profunda y llevada al límite entre la forma y el contenido, entre los valores formales y los referenciales o, todavía más, en su destrucción de la obra artística tradicional y de la noción de obra misma en ocasiones, desde otro, ambos ismos celebran una mayoría de edad y una autonomía plena, resolviéndose en lo que, en el ámbito más amplio de la cultura del momento, era reconocido como el retorno al lenguaje.*

*Más allá de sus diferencias formales, el dadaísmo y el constructivismo afianzan de una manera irreversible la brecha infranqueable entre cualquier lenguaje y la realidad, entre la forma artística y la representación, entre los valores formales, que imponen sin vacilación un régimen distinto, y los referenciales [...]. El desmontaje de las estructuras anteriores, que puede afectar a las dimensiones ideológicas, contenidistas, formales y materiales de las obras, o la radical negación propiciada son excusas para medir sus propias fuerzas; para promover una "autorreflexión" sobre sus propios medios expresivos y sobre la actividad creadora. Los resultados, por contradictorias que parezcan las pendulaciones hacia el caos o al orden, traslucen un discurso artístico compartido, un empeño similar: el repliegue sobre sus propias estructuras, el regreso continuado a la inmanencia del nuevo signo artístico, asumido por unos y por otros como auroral y fundacional, que cultiva con prioridad la multiplicidad de los nuevos modos del ser artístico, las virtualidades emanadas de su misma materialidad y del espesor flotante del propio significante.<sup>12</sup>*

Decimos que esta materialidad y este "espesor" del propio significante justifican la operación de las vanguardias como una operación lingüística, semiótica, a la que es posible aplicar el modelo estructuralista.



12 Marchán, "Las dos caras de Jano: Entre la estética del caos y la sublimación en el orden", 27-28.

Figura 5. Gerrit Rietveld. Casa Schröder, Utrecht, 1924. Fuente: Friedman, *De Stijl: 1917-1931. Visiones de utopía*, 141.

Los estructuralistas pueden intentar el estudio de las estructuras y relaciones comunes —por ejemplo— del parentesco entre los indios sioux, los pigmeos, los hindúes o los europeos.<sup>13</sup>

La operación, caricaturizándola, es fácil. Tómense todas las tribus, razas, culturas que sean posibles, y compárense sus jerarquías, leyes, costumbres, relaciones y comportamientos. Unos serán patriarcales y otros matriarcales; en unos se respetará especialmente a los suegros y en otros no. Los niños, las mujeres, los ancianos tendrán un trato diferente en cada caso

¿Pero hay algún dato común?

13 Véase, por ejemplo, Lévi-Strauss, *Antropología estructural*.

Sí: los hijos respetan a los padres, los padres cuidan de los hijos en sus primeros años, ciertos modos de incesto son siempre ilícitos... Pues bien, estos datos comunes, dados por la biología para la supervivencia de la especie, son leyes *universales*, leyes que ninguna cultura puede contradecir. Estas leyes forman un cuerpo integrado, una *estructura*. El estudio de esta estructura, su formulación exhaustiva, servirá al antropólogo estructuralista como norma para desarrollar sus estudios.

Se podrá argüir que el conjunto de diferencias es igual —si no superior— al de rasgos comunes. El estructuralista responderá entonces que sí, pero que esas diferencias lo son en los rasgos no esenciales, secundarios, anecdóticos; pero que en lo principal, en lo básico, hay una estructura común. Vistas así las cosas, se acabará por definir un rasgo como primario o accesorio según pueda entrar en la estructura, y no en cuanto a su supuesta importancia inicial. La estructura acabará suplantando al fenómeno.

Es decir, la estructura es un modelo operativo. No importa que sea una realidad objetiva en sí misma, sino que, al tomarla nosotros como tal, nos ayude en nuestras investigaciones.

Eco establece —sin dejar, a nuestro juicio, ningún resquicio a la duda— la imposibilidad de que la estructura sea una realidad ontológica<sup>14</sup>. Pero lo que nos interesa ahora es que el modelo estructuralista puede servir como un modelo, y ser capaz de resolver cuestiones prácticas.

#### 14 Eco, *La estructura ausente*.

Las vanguardias artísticas tendrán tantas diferencias como puntos de acuerdo —igual que las estructuras de parentesco de bosquimanos y esquimales—. Lo que es interesante es saber que hubo un día en el que quisieron buscar sus puntos comunes, y creyeron ver en estos un reflejo de una ley superior.

Esa ley, igual que opera en el universo físico y produce formas, puede operar en el universo estético; de manera que este no tiene por qué copiar las formas producidas en aquel por los principios activos, sino que, como los tiene en su propio seno, los hará operar para producir formas de “primera mano”, y no formas delegadas ni subsidiarias.

Desde el momento en que la forma ha dejado de ser una norma (por copiar), su evolución se efectúa a través de una lógica que ya no es la de la imitación, ni la de la emulación directa, mimética. Una forma no puede proceder de otra forma por imitación porque no está basada en el principio de la similitud (la mimesis) únicamente visual (de superficie). La nueva forma tiene derecho a existir debido a un principio de constitución interno, por una lógica propia cuyo resultado no puede imitarse (la forma “desnuda”) y de la que solo puede ser captado el sistema de constitución, el procedimiento al que la forma debe su existencia. Así, lo que constituye la obra es tanto un resultado visual como la lógica de su funcionamiento constructor.<sup>15</sup>

#### 15 Nakov, *Dadá y Constructivismo*, 17

Nakov se refiere a esa estructura de la que estamos hablando, y dice en este artículo que es en ese principio en el que confluyen el dadaísmo y el constructivismo. Podríamos aplicar estas mismas palabras a la “arquitectura orgánica” de Frank Lloyd Wright, y, en definitiva a este universo que hemos dado en llamar “estructuralista”.

Hemos leído cómo Van Doesburg consideraba concluida la era de la destrucción, acaso el más fuerte punto en común entre el constructivismo y el Dadá, e inauguraba la nueva era de la construcción.

La fase destructiva elementalista tiene como conclusión la irrealidad del objeto, su crisis y su desaparición

¿Qué nueva realidad propone el constructivismo?

Como estamos viendo, la realidad inherente a la propia obra, regida por principios generales objetivos.

Para los estructuralistas (desde Malévich a Van Doesburg), la nueva realidad está en la arquitectura, en la construcción del entorno del hombre, en su universo espacial. La arquitectura, por razones evidentes de constructibilidad y de estática, impondrá muchos más límites a la imaginación que la pintura. Pero, por esa misma razón, exigirá una formulación más clara de la estructura generatriz de las formas estéticas.

Las malas condiciones económicas y tecnológicas propiciaron, especialmente en la U.R.S.S., que la arquitectura viviera una fase de no construcción, de desafío a la estática y desprecio por las condiciones reales de viabilidad. Esto la hace aún más propicia para ser estudiada como lenguaje. Y, en este estudio lingüístico de las formas, hemos de hacer una observación.

Ya hemos dicho que no queremos hacer diferencias entre las diversas corrientes que, de una u otra manera, se pudiesen adscribir a la denominación genérica de “constructivistas”. Pero, a la hora de tratar el carácter pretendidamente estructuralista del constructivismo, hemos de separar dos actitudes, recordando la advertencia de Eco antes reseñada.

*En 1920 aparecen dos tendencias ya configuradas: el constructivismo y el formalismo simbolista. El primero, sostenido por Tatlin, El Lissitzky, los hermanos Vesnin, Ginsburg, busca el dinamismo revolucionario en proyectos de complejos e historiadados edificios, sueños de ingeniería romántica que suscitaron ardientes entusiasmos. El segundo, dirigido por Ladovsky y Golosov, trata en cambio de identificar el significado “objetivo, absoluto y universal” de las formas, analizando las reacciones psicológicas que generan. Se producen largos experimentos de laboratorio a escala dimensional, la modulación y la relación rítmica entre las partes, la expresión estática y cinética de volúmenes: se compiló un diccionario de símbolos tal que, una vez enunciada la “idea” de un edificio, para representarla bastaba con hojear el catálogo y elegir las formas adecuadas. El cubo, por ejemplo, encarna el concepto de integridad, la esfera determina un estado de ánimo armónico y equilibrado, la traslación de figuras en el espacio se asocia a impulsos dinámicos: cánones fisio-psicológicos frecuentemente herméticos para los no iniciados, aunque en teoría pretendiesen basarse en reacciones emocionales objetivas.<sup>16</sup>*

Nótese lo que Zevi dice de este segundo grupo. Es el método estructuralista en su estado puro.

16 Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*, 139

Zevi se refiere a dos corrientes, aunque la historia es mucho más confusa. La primera puede ser encuadrada en la OSA, y la segunda en la ASNOVA. Pero la OSA, a su vez, fue una escisión dentro de la ASNOVA, y ambas competían y polemizaban. Zevi incluye a El Lissitzky en la primera, junto con Tatlin, sin diferenciar entre el suprematismo y el constructivismo.

Lo denomina a todo —como nosotros— constructivismo, y no menciona la relación de Lissitzky con el segundo grupo. Sí alude, sin embargo, a la influencia del futurismo italiano, que marcó a Malévich y, tangencialmente a Lissitzky. Todo esto genera una imagen de sucesivas uniones y desuniones, puntos de conflicto y acuerdo entre unos y otros que, desde la perspectiva actual, tal vez sea lo más indicado englobar en una sola vanguardia común.

Posteriormente, surgió la VOPRA, descaradamente antimoderna, ante la cual las dos corrientes modernas se unieron —con muy poco éxito—. Posiblemente todos los artistas estuvieron de acuerdo en crear las condiciones objetivas del nuevo arte siguiendo leyes objetivas y universales. Objetivismo en intención y subjetivismo en acción. El constructivismo de la OSA, que busca —tal como afirma Zevi—, una expresión romántica con el vocabulario ingenieril, es hijo del estructuralismo de la ASNOVA de Ladovsky y Golosov y, simultáneamente, del futurismo de Marinetti, de Maiakovski, de Malévich, del deseo desenfrenado de expresión contemporánea, móvil, cinética.

La ASNOVA es una corriente formalista, aunque pretendidamente científica. Su pretendido cientifismo es el que resulta del estudio de la psicología aplicada a la percepción y a la denotación del espacio (una suerte de *Gestalt* en este sentido) y, al mismo tiempo, del estructuralismo lingüístico.<sup>17</sup>

*[La ASNOVA] arranca de las investigaciones de los poetas cubofuturistas y de los estudios sobre el lenguaje hechos por los críticos de la escuela formal. El análisis de la mecánica del lenguaje es un fenómeno importante y particular de la literatura rusa.*

*[...] Pasión por la alquimia de la palabra en la que están empeñados los artistas soviéticos.*

*Ladovski transfiere los métodos analíticos literarios a los terrenos de la arquitectura [...]. Según Ladovski, la arquitectura no coincide con la obra de ingeniería; la solución utilitaria funcional<sup>18</sup>, no es la solución del problema arquitectónico. Arquitectura es, por el contrario, organizar expresivamente los elementos, para que estos, como "creación" unitaria, espacial, ejerzan una influencia psicológica.*

*Como dice Lisitski<sup>19</sup> en apoyo de la tesis, el problema consiste en llegar a la "creación conscientemente intencional de una arquitectura que ejerza un efecto artístico autónomo sobre una base elaborada anteriormente, objetiva y científica..." con el fin de "intensificar activamente el nivel de vida general".<sup>20</sup>*

Verificamos así la confusión que se origina cuando se pretende analizar los grupos de vanguardia en compartimentos estancos, aislados.

Acabamos de comprobar como El Lissitzky, de origen suprematista y vinculado a las ideas de la OSA, es también un defensor de las de la ASNOVA. Hay muchos más puntos comunes que discrepancias en la vanguardia. La arquitectura se ve también como lenguaje, como componente simbólico, para intensificar el nivel de vida y determinar el entorno humano.

El formalismo de la ASNOVA es estructuralista, y está también relacionado con *De Stijl*. La ASNOVA practica la psicotecnia. Cree que es posible sugerir emociones con las formas plásticas y, entonces, de una manera pretendidamente científica, proyecta esas emociones. Se establece un código de formas, y se piensa que ese código es intrínseco a la psicología humana y, por lo tanto, forma una estructura universal.

Esta psicotecnia de la ASNOVA no deja de ser una anécdota en el desarrollo de la vanguardia, pero pone de manifiesto, una vez más, la fe ciega de la vanguardia en las posibilidades de control que tiene el artista sobre el entorno humano en todos los aspectos.

*La facultad de arquitectura del Vhutemas se crea en 1920.*

*[...] La semejanza con los métodos de la Bauhaus, iniciada también en 1920, es, en algunos aspectos, asombrosa.*

*[...] Aun así, la Bauhaus no es más que una escuela de artes aplicadas adaptada a la era industrial, y la enseñanza de la arquitectura no se introducirá hasta 1927.*

*[...] Mientras que en el Vhutemas se enseñará arquitectura desde 1920. En esa enseñanza los métodos psicotécnicos denunciados como "idealistas" por los críticos de la A.S.N.O.V.A. desempeñan un papel no esencial pero importante.*

*[...] Es posible que, con el entusiasmo del descubrimiento de esos métodos por entonces enteramente nuevos, más de uno se dejara llevar por la imaginación de un sistema donde fuera posible provocar a voluntad tal o cual emoción mediante el uso razonado del vocabulario formal de la arquitectura.<sup>21</sup>*

El establecimiento de ese "vocabulario formal" es lo que da la clave de lo que estamos afirmando. Ese vocabulario, puramente arquitectónico, procede de la pintura elementalista, y, al mismo tiempo, se emparenta con las soluciones técnicas de la ingeniería. En ese sentido apreciamos una confluencia de las trayectorias de la OSA y de la ASNOVA.

Los primeros acusan de formalistas a los segundos, pero ellos no lo son menos. Se utiliza el término "formalismo" como una descalificación, como algo peyorativo, y, sin embargo, la vanguardia tiene la necesidad de encontrar una "forma" para este nuevo universo que pretende crear. De esta manera, son igualmente formalistas *De Stijl*, Bauhaus, y el propio Mies, que mantenga una actitud distante con *De Stijl* por este motivo:

*"Rechazamos reconocer problemas de forma; solo problemas de construcción".<sup>22</sup>*

17 No olvidemos que la obra póstuma de Ferdinand de Saussure, *el Curso de Lingüística General*, es de 1916.

18 Pensemos que la OSA tampoco tiene mucho de "ingeniería funcional", excepto en las investigaciones de Ginzburg sobre la comuna y la célula mínima. Hay en toda la vanguardia un anhelo formalista, se enmascare o no en la materialidad ingenieril.

19 Se refiere a Lissitzky, *La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S.*, 1930.

20 Feo, *La arquitectura en la U.R.S.S.*, 1917-1936, 46.

21 Kopp, *Arquitectura y urbanismo soviéticos en los años veinte*, 102-103.

22 Mies, *Escritos, diálogos y discursos*, 27.

La estimulación de Van Doesburg va a resultar fundamental en la trayectoria de Mies, por mucho que reniegue del formalismo. Igualmente la OSA reniega de la ASNOVA para defender los mismos planteamientos que ella.

El "romanticismo ingenieril" de la OSA busca un vocabulario formal contemporáneo que organice un nuevo mundo y un nuevo hombre. La vanguardia pictórica ha destruido el objeto, la realidad, y, con los fragmentos de esa destrucción, la arquitectura tiene la misión de construir una nueva realidad.

La abstracción ha concluido su fase analítica, descompositiva. Ahora llega el momento de armar una nueva realidad. Paralelamente, está el tema político:

*La rígida planificación económica no deja márgenes de libertad a la organización social si no es dentro de los límites de sus mismas connaturales vacilaciones, y las tareas arquitectónicas y urbanísticas deben responder sobre todo a una lógica realista, Caen así muchas utopías, si bien surgen otras: la utopía romántica de la ciudad de hierro y vidrio cede el paso a los esquemas de precisas e inmediatas organizaciones estructurales del país.<sup>23</sup>*

**23** Feo, *La arquitectura en la U.R.S.S., 1917-1936*, 67.

La OSA trabaja en el diseño de comunas y en vivienda mínima, proponiendo nuevas tipologías. La arquitectura busca, para este nuevo funcionalismo, formas y materiales nuevos. La vanguardia abandona la abstracción para hacerse cargo de una realidad muy concreta.

La vanguardia acomete la titánica labor de destruirlo todo y construirlo de otra manera. Pero la política del "realismo socialista" volverá a un clasicismo que convertirá las disputas entre corrientes de vanguardia en suaves desavenencias entre hermanos, ahora sometidos y derrotados por el enemigo común antimoderno.

Este artículo, que exigiría un desarrollo mucho más extenso, apunta a una conclusión: las vanguardias artísticas "constructivistas" y "espaciales" del primer tercio del siglo XX, aparte de sus numerosas diferencias de matiz, tenían un objetivo común, que fue el de reinventar el arte a partir de las formas elementales y hacia una composición antisentimental y antiexpresiva, buscando crear un nuevo universo y un nuevo ser humano "construidos" a salvo de la tragedia.

Lamentablemente, el viejo mundo estaba a punto de estallar en una horrible guerra que dio al traste con todas aquellas intenciones.

## Bibliografía

- Baljeu, Joost. *Theo van Doesburg*. Londres: Studio Vista, 1974 y Nueva York: Macmillan, 1974.
- Doesburg, Theo van. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Traducido por Charo Crego. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente*. Traducido por Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Lumen, 1975, 4ª ed. 1989.
- Feo, Vittorio de. *La arquitectura en la U.R.S.S., 1917-1936*. Traducido por Dolores Fonseca. Madrid: Alianza 1979.
- Friedman, Mildred (dir). *De Stijl: 1917-1931. Visiones de utopía*. Traducido por Fernando Villaverde. Madrid: Alianza, 1986.
- Kopp, Anatole. *Arquitectura y urbanismo soviéticos en los años veinte*. Barcelona: Lumen, 1974.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Traducido por Eliseo Verón. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1968, 4ª ed. 1972.
- Lissitzky, El. *La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S.* Traducido por Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.
- Malevich, Kasimir. *El nuevo realismo plástico*. Traducido por Antonio Rodríguez. Madrid: Alberto Corazón, 1975.
- Marchán, Simón. "Las dos caras de Jano: Entre la estética del caos y la sublimación en el orden". En Nakov, Andrei (dir.). *Dadá y Constructivismo*. Madrid: MNCARS, 1989.
- Mies van der Rohe, Ludwig. *Escritos, diálogos y discursos*. Traducido por Luis Bravo, Beatriz Goller, Josep Quetglas y Miguel Usandizaga. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Traducido por Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 10ª ed. 1971.
- Zevi, Bruno. *Historia de la arquitectura moderna*. Traducido por Roser Berdagué. Barcelona: Poseidón, 1980.

*En 1920 aparecen dos tendencias ya configuradas: el constructivismo y el formalismo simbolista. El primero, sostenido por Tatlin, El Lissitzky, los hermanos Vesnin, Ginsburg, busca el dinamismo revolucionario en proyectos de complejos e historiadados edificios, sueños de ingeniería romántica que suscitaron ardientes entusiasmos. El segundo, dirigido por Ladowsky y Golosov, trata en cambio de identificar el significado "objetivo, absoluto y universal" de las formas, analizando las reacciones psicológicas que generan. Se producen largos experimentos de laboratorio a escala dimensional, la modulación y la relación rítmica entre las partes, la expresión estática y cinética de volúmenes: se compiló un diccionario de símbolos tal que, una vez enunciada la "idea" de un edificio, para representarla bastaba con hojear el catálogo y elegir las formas adecuadas. El cubo, por ejemplo, encarna el concepto de integridad, la esfera determina un estado de ánimo armónico y equilibrado, la traslación de figuras en el espacio se asocia a impulsos dinámicos: cánones fisio-psicológicos frecuentemente herméticos para los no iniciados, aunque en teoría pretendiesen basarse en reacciones emocionales objetivas.*

Umberto Eco

# Los orígenes de la arquitectura en Can Lis. El intersticio como mecanismo

The Origins of Architecture in Can Lis. The interstice as a tool  
**José Jaráiz Pérez**

Recibido: 2019.05.28  
 Aceptado: 2019.06.11

**José Jaráiz Pérez**

Universidad Politécnica de Madrid  
 josejaraiz@hotmail.com  
 Arquitecto por la ETSAM en 2006 y doctor arquitecto en 2012 con una tesis sobre *El parque: Espacios, límites y jerarquías en la obra de SANAA*. Su trabajo profesional ha recibido diversos premios en concursos de arquitectura, destacando el primer premio para los recintos feriales de Cáceres, el primer premio para el museo arqueológico de Orense y el primer premio para el centro cultural Chatelaine en Ginebra. En 2013 fue nombrado becario Tesse-now por la Sociedad Heinrich Tesse-now e investigador residente de la fundación Alfred Toepfer en Hamburgo. Desde 2014 es profesor asociado de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

## Resumen

Este artículo investiga el uso que Jorn Utzon hace de los espacios intersticiales en Can Lis, y cómo por medio de ellos permite que la vivienda esté conectada de forma más intensa no solo con el mar que proporciona el horizonte a la casa, sino también con la tierra, con los árboles y con el viento, creando en realidad, un altar doméstico. Estos espacios intermedios intensifican la experiencia sensorial del ser humano en su modo de vivir la casa haciendo que todos los sentidos intervengan en la experiencia arquitectónica. El artículo también analiza como en la vivienda mallorquina, el maestro danés hace uso de sus experiencias con la "arquitectura aditiva" y las plasma de forma magistral creando espacios que nunca muestran el mar de forma simple, sino que configuran filtros que proporcionan al hombre diferentes umbrales de preparación a la línea del agua. Estos espacios de transición, al mismo tiempo, lo conectan con la naturaleza cercana construyendo un recorrido complejo a través de espacios vacíos, patios y lugares porticados.

*Palabras clave:* Utzon, vivienda, patio, naturaleza, sentidos

## Abstract

This paper researches about the use that Jorn Utzon makes about the interstitial spaces in Can Lis and how, by using them, he allows the dwelling a stronger connection not only with the horizon of the sea, but also with the earth, the trees and the wind creating a domestic ara. These intermediate spaces intensify the observation given by the senses in the human being and also in his comprehension of the house by making all the senses involved in the architectural experience. In addition to this, the paper also analyzes the use that the danish master makes of 'the additive architecture' and how he uses it in a brilliant way creating spaces that never show the sea in a simple way. This tool proposes different filters that provide the inhabitant of the house different thresholds that prepare him to watch the line of the sea. Moreover, these intermediate spaces link the human being with the Nature, building a complex itinerary trough voids, courtyards and narrow corridors.

*Key words:* Utzon, Dwelling, Courtyard, Nature, Senses

- 1 Ver: Puentes, Moisés (ed.). *Jorn Utzon. Conversaciones y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. Utzon habla sobre la arquitectura como un catalizador que permitiría provocar nuestras reacciones inconscientes sobre el mundo que nos rodea hasta hacerlas conscientes.
- 2 En *El Banquete de Platón* podemos leer:  
 - ¿Qué puede ser entonces Eros, un mortal?  
 - En absoluto.  
 - ¿Pues qué entonces?  
 - Como en los ejemplos anteriores, algo intermedio entre lo mortal y lo inmortal.  
 - ¿Y qué es ello Diotima?  
 - Un gran daimon, Sócrates. Pues también todo lo daimónico está entre la divinidad y lo mortal.  
 - ¿Y qué poder tiene?  
 - Interpreta y comunica a los dioses las cosas de los hombres y a los hombres las de los dioses, súplicas y sacrificios de los unos y de los otros órdenes y recompensas por los sacrificios. Al estar en medio de unos y otros llena el espacio entre ambos".
- 3 "Así, los sitios donde domina la naturaleza están dedicados a las antiguas divinidades de la tierra, Deméter y Hera, y aquellos donde el intelecto y el trabajo humano modifican y se oponen a tales fuerzas se han consagrado a Apolo. (...) Aún antes de erigirse los templos, se erigían altares al aire libre, exactamente en el punto desde el cual podía abarcarse íntegramente el paisaje sacro. La localización griega, no era en modo alguno arbitraria: antes bien, estaba determinada por la percepción de los significados del ambiente natural".  
 Jorn Utzon, "Plataformas y mesetas, Ideas de un arquitecto danés", en *Jorn Utzon*, editado por Fuentasanta Nieto y Enrique Sobejano (A Coruña: MOPTMA/Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1995), 9-11. Publicado originalmente en la revista *Zodiac*, 10 (1962).
- 4 "Ahora bien, la primera definición de lo sagrado es la de que se opone a lo profano". En *Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano* (Barcelona: Austral, 2018), 14.

## Introducción

Desde el principio de los tiempos, la arquitectura plantea una relación del hombre con lo universal. Esta relación busca extraer los principios inconscientes con los que el ser humano se relaciona con lo que le rodea de forma inmediata como son la luz, el aire, la temperatura o el color, y de forma lejana como es el horizonte, el sol o las estrellas, y hacerlos conscientes. Al ser la arquitectura capaz de evidenciarlos a través de sus propios mecanismos disciplinares, la forma construida se asoma como un medio, como unas gafas, con las que el ser humano observa el mundo que le envuelve.<sup>1</sup>

Esta revelación de la naturaleza en la arquitectura intenta profundizar más allá del concepto de *genius loci* que fue acuñado por los arquitectos paisajistas del siglo XIX, y que hacía referencia al lugar como contexto. Por el contrario, el *genius loci* romano que hablaba del *genius*, o de los espíritus protectores del lugar, puede ser una posición más aproximada de lo que pretende la arquitectura en relación a la naturaleza entendiéndola en su modo más amplio.

En este sentido, entre las raíces del *genius loci* romano, encontramos el daimon griego, en el que, según la definición de Platón<sup>2</sup>, sería un espíritu intermedio entre los mortales e inmortales que debía transmitir asuntos humanos a los dioses y asuntos divinos a los hombres. Esta comprensión del *genius loci*, o del espíritu del lugar como una situación intermedia entre los humanos y los dioses, podría ser perfectamente una definición de la arquitectura en su concepción más universal.

Este artículo trata de la arquitectura como espacio de conexión entre el hombre y la naturaleza en su sentido más amplio, y como ello se consigue a través de los propios espacios intersticiales en Can Lis.

### Can Lis y los orígenes de lo sacro

La comprensión de la arquitectura como el lugar donde el hombre es capaz de crear una emoción habitable que le permita sublimar la naturaleza y entenderse a sí mismo respecto a un cosmos, refiere a una concepción original o *primitiva* de los hábitats humanos. Podemos entender en el análisis de Can Lis, y en la manera que se asienta en la roca frente al mar, una búsqueda proyectual que remite a las partes más profundas de lo que el hombre entiende por arquitectura y que entronca con las primeras nociones de lo sagrado y la construcción templaria.

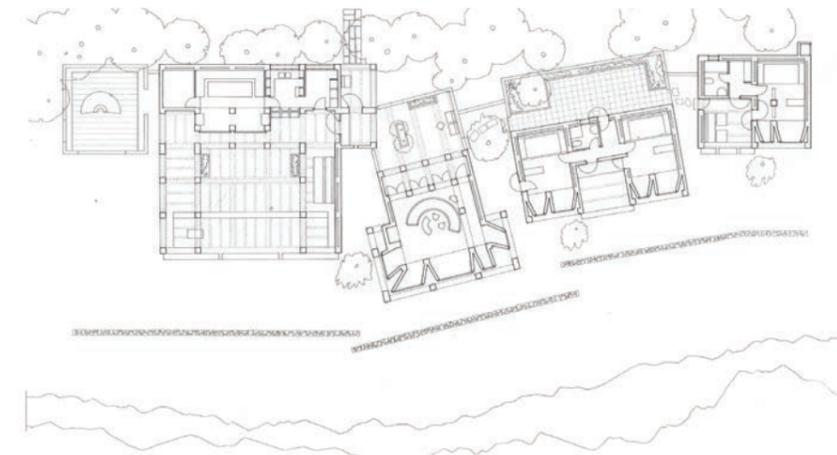
Es conocido como los viajes de Utzon, por un lado, le ayudaron a entrar en contacto con esta serie de arquitecturas primitivas, —Isfahan, México, Marruecos, Grecia, etc.—, y por otro, le sirvieron para entender como la arquitectura, en su concepción más amplia, delimita un territorio sagrado situando en el centro un altar que revela el valor existencial del hombre.<sup>3</sup>

Si entendemos la definición de lo sagrado como algo distinto de lo profano<sup>4</sup>; en Can Lis, mediante los intersticios que explora este artículo, se produce una delimitación de un lugar que se revela como diferente y que relaciona al hombre consigo mismo, con el horizonte, y con lo circundante; creando un espacio doméstico sagrado en oposición al espacio fuera de la casa, que es profano.

De este modo, el maestro danés entendía su trabajo como un eslabón más en la cadena de conocimiento de la arquitectura, que desde los *inicios* en los crómlechs megalíticos, discurre por todas las civilizaciones de la humanidad hasta llegar a la época contemporánea.<sup>5</sup>

### Arquitectura aditiva en Can Lis

Por tanto, en Can Lis de Jorn Utzon encontramos que el proyecto busca afirmarse como un espacio intermedio entre el ser humano y todo el orden (*Kosmos*) del entorno que le rodea. Para ello el maestro danés usa el concepto de pabellón, que entroncando con los conceptos de arquitectura aditiva<sup>6</sup>, con los que trabaja anteriormente en muchos de sus proyectos, fragmenta la construcción de la casa en el lugar y dialoga con el daimon de la costa mallorquina y sus dioses (Fig.1).



Esta disgregación de la arquitectura no responde a la división inherente en partes de lo que podría ser un gran programa de vivienda unifamiliar, pues las escasas funciones de la casa impiden entenderla como un gran villa al borde del agua al modo de otras residencias similares en la isla, sino al poder decidir la relación con el contexto que entablaría cada fragmento del programa de forma independiente de los demás. De este modo, en vez de plantear una relación unívoca con el sol y el horizonte, la descomposición permite enriquecer y multiplicar las relaciones con lo circundante.

En efecto, en la casa de Jorn Utzon, la fragmentación no surge por la necesidad de aumentar la superficie de fachada con la intención de tener más espacio para la contemplación del paisaje al modo que puede ocurrir en los palacios tradicionales japoneses. De hecho, los pabellones que forman las diferentes estancias de Can Lis están casi completamente cerrados en tres de sus cuatro partes. Éstos se abren únicamente al horizonte del mar, mientras que el resto de sus lados producen límites herméticos con la idea de asentar la casa en base a la topografía y crear los espacios intermedios donde el hombre encuentra su relación con el Orden natural.

Los límites de los pabellones crean los espacios intersticiales que son necesarios para entender la casa como una coreografía de cajas y permitir a cada pieza —y a sus vacíos—, escoger su ángulo, cota y relación visual con el horizonte. Asimismo estas grietas o hendiduras entre las cajas generarán el recorrido de la vivienda, crearán un tránsito en planta y en sección, y proporcionarán al habitante una experiencia ligada a la función, al horizonte del mar, y a la naturaleza boscosa donde se asienta.

- 5 "De la misma manera nuestro edificio es un poema hecho con diferentes materiales que forman una totalidad en armonía con el espíritu del lugar. Estos edificios están situados en la naturaleza del mismo modo que los templos griegos". Jorn Utzon, 1990. Extracto de la memoria de su proyecto no construido para un centro de visitantes para la interpretación del paisaje en Samsø.

- 6 Ver "Arquitectura aditiva", en *Jorn Utzon: Conversaciones y otros escritos*, editado por Moisés Puentes (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 23-24.

Figura 1. Can Lis. Planta publicada en 2002 en Weston, Richard. *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture*. Hellerup: Blondal, 2002.

### La entrada. Primer intersticio

El nuevo visitante entiende la entrada a Can Lis por la presencia de un sencillo sofíto que, junto con un pequeño banco de espera, localiza la puerta de acceso.

Este primer paso al interior se realiza por el intersticio entre las dos estancias principales de la casa: la estancia pública ligada a un espacio exterior —un basamento— y conectada con la cocina; y la otra techada, privada, y en doble altura con sus características troneras. A su vez, unos escalones entre la entrada y el estar continúan la pendiente natural del terreno, acuerdan la casa con la topografía y contribuyen al carácter de espacio intermedio de este umbral.

En este punto observamos también el primer contacto de la casa con el mar, pues nada más atravesar la puerta, un hueco con recorte en forma de media luna (Fig.2) enmarca el horizonte haciendo referencia al agua y a su relación a las mareas. Este incipiente contacto con el mar es leve, pues la mirada tiene que atravesar, por un lado el recorte en el muro y luego seguir la embocadura de veinte grados formada por los pabellones de piedra, encontrando árboles y vegetación para al final de la vista ver la línea del horizonte.

Figura 2. Entrada con el recorte en media luna del muro. Fotografía del autor.



Afirmando el carácter de intersticio, este muro se trasdosa al interior con cerámica expresando su no pertenencia a ninguno de los pabellones de piedra de Can Lis y mostrando su independencia como espacio bisagra.

El umbral de acceso a Can Lis presenta la primera parte de un complejo recorrido a través de intersticios, saltos de cota y espacios intermedios<sup>7</sup> que acondicionan la mirada a la experiencia del mar y el horizonte sirviendo para establecer el nexo de los pabellones con la naturaleza inmediata de la casa.

### Intersticios entre pabellones

La entrada divide la casa en dos partes. La primera albergando el estar y las habitaciones, y la segunda —la parte pública de la vivienda—, con la cocina, el estar abierto y el pabellón adyacente. Esta división es también espacial, pues la parte privada responde a un espacio cueva mientras que la parte más pública propone un concepto de belvedere o plataforma. Esta antítesis entre espacios cueva, plataforma y el recorrido entre ellos a través de vacíos intersticiales constituyen la emoción en Can Lis.

Desde el sofíto de entrada, avanzar hacia los pabellones cueva supone comenzar una secuencia en la que el disfrute de la naturaleza<sup>8</sup> constituye su razón de ser. Un primer patio deprimido un escalón respecto a la entrada actúa de nexo y preparación a uno de los espacios más importantes de la vivienda como es el estar en doble altura con las embocaduras mirando al mar.

Por otro lado, el maestro danés separa la entrada a los dormitorios de la parte más pública de la casa mediante otro intersticio. Este espacio es de nuevo la embocadura entre los dos pabellones, en este caso convexa hacia el mar, al revés que el intersticio de la entrada que era cóncavo a la línea del agua (Fig.3).



7 Ver: Rafael Moneo, "Sobre la arquitectura de Jorn Utzon. Apuntes Cordiales, en *Jorn Utzon (A Coruña: MOPTMA/Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1995), 18-19*. Rafael Moneo entiende la casa de Utzon en Porto Petro como una secuencia de patio/claustro/cortile al modo italiano donde las ventanas son párpados que entornan el horizonte del mar.

8 Moneo analiza las casas de Mallorca de Utzon y su modo de vida poniéndolas en relación a la experiencia doméstica de Utzon en Hellebaek y a sus primeros proyectos de casas en Bayview. Sobre el espacio intersticial, menciona diversos aspectos que resultan claves para la comprensión general de la vida del arquitecto y su familia en Can Lis: "La familia, los amigos, quienes hacen uso de esta arquitectura, se desplazan en ella disfrutando de todos aquellos espacios intersticiales que nos hacen ver a un tiempo el mar y los pinos, olvidando así que hay una espalda". Rafael Moneo, "Vivir en el paisaje, las casas de Mallorca", en *Jorn Utzon 1918-2008, AV Monografías 205 (2018), 36*.

Figura 3. Espacio intersticial entre el estar en doble altura y los dormitorios. Fotografía del autor.

El camino a la parte más privada se realiza por medio de unas baldosas de marés posadas sobre la tierra. Este umbral está techado con la copa de un árbol formando una suerte de vestíbulo a la entrada del patio de dormitorios. Atravesando el muro de piedra por medio de un sencillo recorte en el mismo entramos en un umbral de segundo orden. Este patio se cierra al pinar trasero, e incorpora la visión y olor de los pinos por medio de una jardinera longitudinal al muro norte (Fig.4).

De esta manera, este patio cierra la mirada al mar y prepara al habitante para la entrada a ese altar doméstico que son los dormitorios y desde los cuales, una vez que el cuerpo ha percibido el proceso de atravesar los diferentes espacios intermedios, miramos al horizonte del mar.

Figura 4. Patio de acceso a dormitorios. Fotografía del autor.



Asimismo, entre habitaciones surge un umbral de tercer orden: un patio que divide en dos de forma simétrica la pieza de dormitorios y que es concebido como un espacio estancial que a la vez es terraza y mirador y cuya configuración es compleja. Por un lado, tiene acceso mediante dos puertas por el frente acristalado que da al pasillo y por otro, acceso lateral mediante puerta de madera desde uno solo de los dormitorios. En sección, una mesa de obra a 80 centímetros de altura cierra el patio al exterior al mismo tiempo que se alinea en altura con el peto exterior que crea una línea horizontal perfecta paralela al mar.

Continuando el recorrido longitudinal de la casa, dejamos atrás el patio principal de dormitorios y salimos al último intersticio entre pabellones. Aquí la mirada al mar es completamente sesgada, contraponiendo el horizonte del mar a la embocadura vertical y convexa que se produce. De nuevo Utzon remarca el umbral y la diferenciación entre pabellones por medio de unas piedras que a modo de losas marcan la entrada al dormitorio de invitados. De la misma forma que la pieza de dormitorios anterior, Utzon nos presenta otro intersticio previo a la entrada al dormitorio en sí. En este caso es un espacio adintelado al modo de terraza cubierta frente al mar que crea un acondicionamiento previo al cuerpo antes de acceder al dormitorio y al tesoro espacial que alberga.

Utzon permite entonces que, a través de estos intersticios y patios, penetre el árbol, la tierra, la arena y el horizonte. Este tránsito a través de espacios abiertos cubiertos, abiertos descubiertos, y embocaduras, es en sí mismo un modo de vida, pues impide un recorrido climatizado completo obligando a salir a la naturaleza, a cambiar de pavimento, a deleitarse con las flores de las jardineras de los patios y a buscar las múltiples visiones cruzadas que se producen hacia el horizonte debido a la geometría de los muros.

Esta experiencia de espacio intermedio permite al habitante disfrutar la arquitectura con todos sus sentidos: descubrir las fugas visuales en es-corzo hacia el mar por medio de la vista, sentir la brisa marina en el rostro al atravesar los patios y elementos intersticiales, percibir la piedra y la tierra bajo los pies, oler la resina de los pinos y sentir sus hojas en espina al andar sobre ellas en los patios de piedra. Todo ello conforma un modo de habitar que involucra una experiencia fenomenológica y sensorial completa. Los intersticios y la arquitectura de pabellones por tanto conciben una forma de vida al aire libre donde el ser humano es consciente del entorno que le rodea, y ahora ya, podemos entender los pabellones cueva como el contrapunto a este modo de hábitat.

En oposición a este recorrido privado por los espacios umbrales de la casa, dos pabellones públicos, uno abierto al modo de belvedere y otro delimitado por muros, constituyen la parte más expuesta y entablan una dialéctica espacial al bloque más privado. La conexión entre estos últimos se produce por medio de una galería porticada doblando la crujía de pilares, y separando la cocina del estar. De este modo, se indica la dirección al pabellón final, el patio delimitado con muros con el recorte en media luna en el muro sur.

De nuevo, la forma de entrar a este último pabellón es por medio de un recorrido al aire libre a través del espacio intermedio descubierta que separa los pabellones, y definido por unos muros de marés que afirman la independencia de esta última pieza. La llegada al pabellón se realiza por un terreno sin pavimentar, evidenciando la pertenencia de este intersticio al espacio natural<sup>9</sup> más que a la geometría de la casa, y expresando el modo de vida que imbrica indefectiblemente Naturaleza y Arquitectura.

Este pequeño pabellón<sup>10</sup>, cuyo pavimento no llega a tocar los muros que lo delimitan, actúa cerrando la casa en el lado oeste y es capaz de expresar poéticamente las intenciones de la arquitectura respecto al entorno (Fig.5). En este pequeño espacio, con una mesa en media luna, que mira a un muro recortado con la misma geometría y que a su vez mira al horizonte del mar, Utzon pasaba el tiempo dibujando, rodeado por la piedra de marés y con las hojas de los árboles como techo. Es el lugar de la casa más puramente placentero, alejado de cualquier función doméstica y lejos también de la tradicional terraza o porche. Es un espacio que, gracias a su morfología en forma de pabellón, se desvincula de la unidad habitable de Can Lis y proporciona al ser humano un lugar con el único fin de disfrutar el aire, la roca, el mar, el árbol y por tanto la verdadera esencia de la casa, alejado de cualquier función doméstica.



9 Christian Norberg-Schulz define el lugar de Can Lis como *elemental* (elementary), entendiéndolo, según él, esta palabra como referido a los elementos naturales: piedra, árboles, agua y sol. Cada elemento, afirma, aparece en su propio espacio perteneciendo a un orden universal. Norberg Schulz usa también la palabra *primordial* (primordial) para referirse al estado del solar. Ver: Christian Norberg-Schulz, "Jorn Utzon and the primordial", en *The Utzon Library: Utzon's own houses*, editado por Martin Keiding y Kim Dirckinck-Holmfeld (Copenhague: The Danish Architectural Press, 2004), 66.

10 John Pardey argumenta que este último patio es la reflexión espacial de Utzon acerca del tradicional espacio mallorquín del "mediodía", un pequeño lugar de trabajo adosado a la casa que proporciona un asiento para trabajar al lado de plantas orientado para coger el sol en invierno y continuar a la sombra en verano. Ver: Pardey, John. *Two houses on Majorca. Jorn Utzon Logbook. Vol.III.* Hellerup: Blondal, 2004.

Figura 5. Pabellón del mediodía. Fotografía del autor.

**11** Por espacio natural, o naturaleza, en este artículo se entiende no solo la referencia al espacio verde, el mar, el horizonte, o la roca en oposición a espacio urbano, sino a la comprensión de naturaleza que tenían los primeros griegos, en su sentido primitivo o *physis*, es decir, el conjunto de lo existente. Según afirma Heidegger, para los griegos la *physis* es “tanto el cielo como la tierra, tanto las piedras como las plantas, tanto los animales como el hombre, y la historia humana como obra de los hombres y de los dioses; finalmente y ante todo, los dioses mismos bajo el destino”.  
Ver: Heidegger, Martin. *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa, 1997.

**12** Ver: Manuel de Lara, *Can Lis. La huella de la arquitectura de Jorn Utzon a través de esta obra* (Tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 515-543.

## Final

La apuesta de arquitectura que Utzon plantea en este proyecto es por tanto una dialéctica entre pabellones cerrados que albergan al hombre y lo enlazan con la tierra y la materia, y pabellones abiertos que lo unen con el cielo, el mar y los árboles. En Can Lis se entiende perfectamente la fascinación que ejerció sobre el maestro danés la cueva, la forma de vida primitiva, la casa del primer hombre que podemos intuir claramente en el proyecto del museo de Silkeborg, y por otro lado la atracción de la plataforma, del basamento del templo que lanza el espacio al mar.

Sin embargo, es crucial para entender cómo se entretrejen estos dos tipos de hábitat en el ambiente natural<sup>11</sup> la comprensión de Can Lis como una amalgama de intersticios y patios que cosen los pabellones cueva y los pabellones plataforma. Estos espacios intermedios definen un tipo de vida hedonista al aire libre y contribuyen al despliegue de la cuarta dimensión, el tiempo.

En Can Lis este tiempo es un *tempo* lento, necesario para el disfrute del deambular por los pabellones de la casa y que nos permite entender la visita a la misma como si fuera una ruina griega al borde del mar Egeo<sup>12</sup>.

De este modo, en Can Lis, el lugar donde el maestro danés se recluyó para pasar sus días, el intersticio fragmenta el esquema lineal previo de frente y espalda de la casa y dota a estos intermedios de un valor que aumenta la singularidad de cada pabellón e incorpora el tránsito entre ellos como un espacio imprescindible en el habitar de la vivienda.

## Bibliografía

- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Austral, 2018.
- Heidegger, Martin. *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Jorn Utzon 1918-2008, *AV Monografías 205*, 2018.
- Keiding, Martin y Dirckinck-Holmfeld, Kim. *The Utzon Library: Utzon's own houses*. Copenhagen: The Danish Architectural Press, 2004.
- Lara, Manuel de. *“Can Lis, La huella de la arquitectura de Jorn Utzon a través de esta obra”*. Tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- Nieto, Fuensanta y Sobejano, Enrique. (eds.). *Jorn Utzon*. A Coruña: MOPTMA/Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1995.
- Pardey, John. *Two houses on Majorca. Jorn Utzon Logbook. Vol.III*. Hellerup: Blondal, 2004.
- Puente, Moisés (ed.). *Jorn Utzon. Conversaciones y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

# Museo de Zamora. El primer paso de Mansilla y Tuñón

Zamora Museum. The first step of Mansilla and Tuñón  
David García-Asenjo Llana

Recibido: 2019.05.31  
Aceptado: 2019.06.10

David García-Asenjo Llana

Universidad Rey Juan Carlos  
david.garciaasenjo@urjc.es  
Arquitecto por la Escuela Superior de  
Arquitectura de Madrid desde 2002 y  
especialidad de Edificación.  
Doctor en Proyectos Arquitectónicos  
Avanzados por la UPM con la tesis "Es-  
trategias de proyecto en la arquitectu-  
ra sacra contemporánea española".  
Mentor de docencia de Proyectos  
Arquitectónicos en la ETSAM entre  
los años 2009 y 2012. Ejercicio libre  
de la profesión desde el año 2003 que  
compagina con su labor docente en la  
URJC desde 2018.

## Resumen

El museo de Zamora fue la primera obra de Emilio Tuñón y Luis Moreno García-Mansilla tras abandonar el estudio de Rafael Moneo. Pese a tratarse de una obra primeriza muestra una madurez propia de arquitectos con una sólida formación, y supuso el comienzo de una carrera en la que cada obra se ha apoyado en la anterior, formando una familia de proyectos con unas características comunes. En este artículo se quiere analizar el proyecto, y cómo se puede leer la trayectoria posterior de sus autores a través de las operaciones que definen la configuración proyectual, espacial y constructiva del museo de Zamora. Se trata de estudiar la continuidad en el discurso de sus autores y trazar un recorrido desde las decisiones de proyecto del museo zamorano y la interpretación de estas en el resto de proyectos.

**Palabras clave:** Emilio Tuñón, Luis Moreno Mansilla, Museo de Zamora. *Discurso Arquitectónico, Reglas y restricciones*

## Abstract

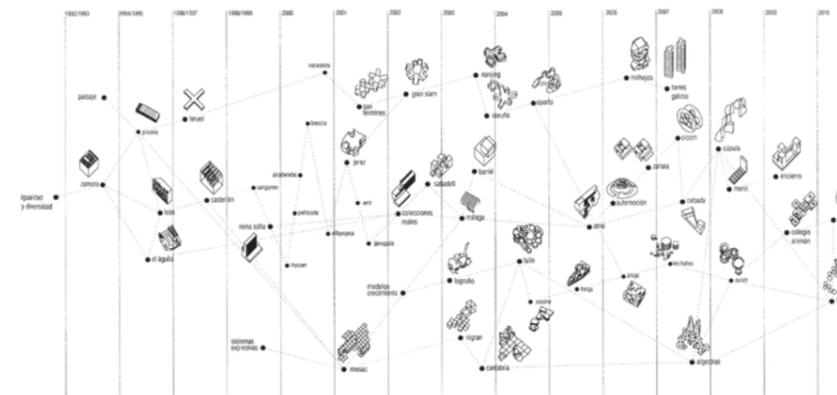
The museum of Zamora was the first work of Emilio Tuñón and Luis Moreno García-Mansilla after leaving the studio of Rafael Moneo. Despite being a first-time work, it shows a maturity of architects with a solid background and marked the beginning of a career in which each work has relied on the previous, forming a family of projects with common characteristics. In this article we want to analyze the project and how the subsequent work of its authors can be read through the operations that define the design, spatial and constructive configuration of the Zamora Museum. The aim is to analyze continuity in the discourse of its authors and draw a path about their work from the project decisions in the Zamora museum and the interpretation of these decisions in the rest of the works.

**Key words:** Emilio Tuñón, Luis Moreno Mansilla, Museo de Zamora. *Architectural Discourse, Rules and Restrictions*

*Cada una de las doce obras que construimos comenzó justo donde lo habíamos dejado en el anterior proyecto, y así las doce obras constituyen una pequeña familia de proyectos.*

Emilio Tuñón<sup>1</sup>

El Museo de Bellas Artes y Arqueología de Zamora (1990-1996) fue la obra con la que Emilio Tuñón y Luis Moreno García-Mansilla iniciaron una exitosa trayectoria profesional en común. La unión de dos arquitectos distintos pero complementarios<sup>2</sup>, dio lugar a una de las oficinas más sólidas de la arquitectura española del cambio de siglo. Su trayectoria se puede explicar como un trabajo en continuidad en el que cada proyecto es el eslabón de una cadena (Fig.1), un elemento en un proceso de investigación y reflexión sobre la arquitectura como objeto y la profesión como disciplina que aúna el pensamiento, la construcción e incluso la docencia.<sup>3</sup>



Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla crecieron como arquitectos a la sombra de Rafael Moneo, para el que trabajaron durante una década, en la que la producción del navarro alcanzó el definitivo reconocimiento internacional.

"Rafael Moneo es nuestro maestro",

suelen responder. De él interiorizaron conceptos como la soledad del edificio, el realismo o plantear cada proyecto en sus propios términos y no como una repetición<sup>4</sup>. Pero Mansilla y Tuñón partieron de esta base y la integraron en una visión más amplia de la disciplina como conjunto, a la que aportan diversas aproximaciones contemporáneas como forma de renovarla desde sus fundamentos. En definitiva,

"el mayor elogio que el mentor puede hacer al maestro no es la imitación sino la amplificación y transformación: construir desde la visión y los descubrimientos de la generación previa y llegar a algo que es genuinamente propio".<sup>5</sup>

Cuando Mansilla y Tuñón decidieron establecerse por su cuenta, ya contaban con la experiencia de haber aceptado importantes responsabilidades en el estudio de Moneo. Su marcha a Harvard hizo que tuvieran que hacerse cargo de desarrollar proyectos como la estación de Atocha, a cargo de Tuñón, o el museo Thyssen y el aeropuerto de Sevilla, responsabilidad de Mansilla. Las fricciones con su maestro por la dificultad de resolver de forma simultánea proyectos tan complejos sin una estructura de oficina más sólida y su deseo de independencia los llevó a asumir una nueva etapa.<sup>6</sup>

1 Javier Francisco Raposo Grau, Mariasun Salgado de la Rosa, Belén Butragueño Díaz-Guerra, "Conversando con... EMILIO TUÑÓN (parte I): Dibujar Para Entender. El dibujo como medio de análisis y conocimiento", *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 23, 32 (2018), 23.

2 "Sin embargo, lo que más me sorprendía al ver sus obras era que al final había tal complicidad que lograban la serenidad de los atenienses y en el ímpetu de los espartanos. Un mezcla maravillosa y equilibrada que está presente en cada uno de sus edificios". Pedro Feduchi, "Quietud en La órbita De Luis Moreno Mansilla", *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, 3 (2012), 10.

3 "We like to draw from our history of working; we also like to think about our office as a unit, and in that sense what is at stake is not the particular project but an overarching process of thinking, building, building, teaching". Giancarlo Valle (ed.), *Luis M. Mansilla+Emilio Tuñón. From rules to constraints* (Zurich: Lars Müller Publishers, 2012), 17.

Figura 1. Vínculos entre los proyectos y evolución en el tiempo. Fuente: *AV Monografías 144* (2010), 15.

4 Giancarlo Valle (ed.), *Luis M. Mansilla+Emilio Tuñón. From rules to constraints*, 194.

5 *Ibidem*, 194.

6 Francisco González de Canales y Nicholas Ray. *Rafael Moneo: Building, Teaching, Writing* (New Haven: Yale University Press, 2015), 77.

7 “De 1992 a 1996 habían hecho el pequeño pero exquisito Museo de Zamora, por iniciativa de Carlos Baztán, uno de los arquitectos que trabajaron para muy distintas administraciones y que favoreció su carrera arquitectónica al reconocer su alta calidad”. En Antón Capitel, “Luis Moreno García-Mansilla: Un gran amigo y un gran arquitecto ha desaparecido”. *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, 3 (2012), 7.

8 Emilio Tuñón, en Susana Gallego y Miguel García-Redondo, “Mansilla + Tuñón. Museo de Zamora”, *Mi primera vez*: <http://www.miprimavez.es/2013/01/mansilla-tunon/> (último acceso: 31 de mayo de 2019)

9 Rafael Moneo, “Mansilla + Tuñón: una declaración de intenciones”, en *2G. N. 27. Mansilla+Tuñón: obra reciente=recent work* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 5.

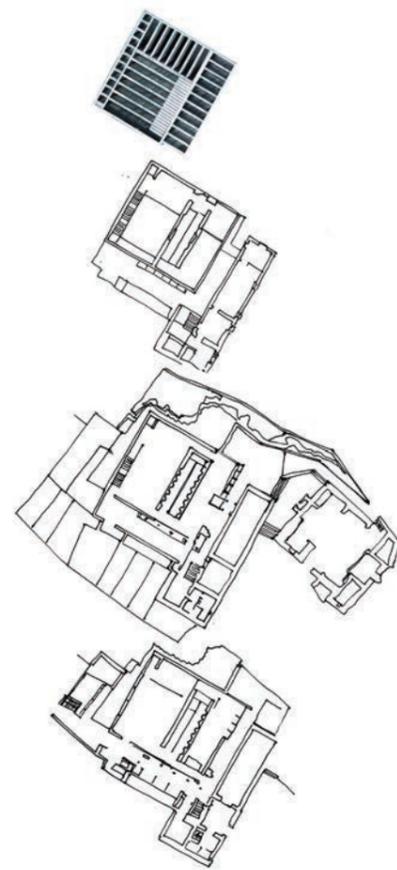


Figura 2. Plantas del Museo de Bellas Artes y Arqueología de Zamora. Fuente: AV Monografías 144 (2010), 29.

Durante esta época con Moneo habían mostrado su inquietud intelectual, ya que se relacionaban con un círculo más amplio, no solo de arquitectos sino también de artistas, vinculado a la vida cultural de Madrid. Participaron en exposiciones, colaboraron con diversas revistas e incluso comenzaron a dar clases en la ETSAM. Gracias a estos contactos pudieron acceder a un pequeño encargo que finalmente se convirtió en el proyecto para el Museo de Bellas Artes y Arqueología de Zamora.<sup>7</sup>

*En diciembre de 1990, el Ministerio de Cultura nos encargó unas obras de emergencia, para recalzar un muro del Palacio del Cordón en Zamora. A raíz de esas obras de emergencia, se nos encargó un estudio previo para la instalación del Museo de Zamora en el Palacio del Cordón. Entregado el estudio previo, y sobre la base de ese estudio previo, tuvimos que hacer una oferta para hacer el proyecto de ejecución del Museo de Zamora... fuimos seleccionados entre las tres ofertas que se presentaron y ya lo demás es historia...<sup>8</sup>*

### Desde el lugar al paisaje

*La arquitectura como geografía. La arquitectura, obligatoriamente, se inscribe en un lugar consolidándolo o transformándolo, en una palabra, dotándolo de una vida. A pesar de que tantos pensadores hablan hoy del no lugar, la arquitectura de Mansilla y Tuñón viene a probar que el lugar no puede olvidarse, que la aparente generalidad de lo construido entra siempre en fricción con lo que había. Cabría decir que aquel momento inicial en el que se imagina, o si se quiere, se inventa el sistema, ya es una respuesta al lugar.<sup>9</sup>*

El Palacio del Cordón, uno de los mejores ejemplos de arquitectura civil del siglo XVI en Zamora, se sitúa en la plaza de Santa Lucía, en los límites del recinto amurallado de la ciudad, próximo al río Duero. La plaza que conforma la única fachada que se mantiene del palacio y la iglesia de Santa Lucía es un espacio libre en la densa trama medieval. De ella parte la cuesta de San Cipriano, que asciende hacia la ciudad y rodea el solar que ocupaba el palacio. El origen del museo de Zamora está en las desamortizaciones del siglo XIX, y tras una serie de avatares se consiguió que parte de la futura colección se alojara provisionalmente en la iglesia de Santa Lucía y en un primer intento de rehabilitación (reconstrucción más bien) del palacio. Una vez recibido el encargo de realizar el nuevo edificio, una decisión clave de los arquitectos fue desvincular el acceso al museo de la única fachada que se conservaba del palacio, cuya decoración es la que le da nombre. Mansilla y Tuñón crearon un recinto delimitado por la fachada del palacio, la tapia en la cuesta de San Cipriano y los edificios colindantes. Se ingresaría a este recinto, y desde este a las instalaciones del museo. La siguiente decisión era establecer la cota del nivel principal, en el que se desarrollan las actividades abiertas al público. En palabras de Alejandro de la Sota, era necesario encontrar el punto de flotación del nuevo edificio. Se situó la plataforma principal, por encima de la entrada y planta baja del palacio. El desnivel de la calle permitió que el acceso desde la puerta abierta en la tapia se hiciera a esta cota, en un itinerario accesible. El otro ingreso al recinto se produce en el intersticio entre el palacio y la iglesia, y se salva el desnivel con dos pequeños tramos de escaleras. (Fig.2)

El cuerpo principal del museo se sitúa en el vacío del solar. Se resuelve en un volumen cúbico, cerrado completamente al exterior salvo algunas aberturas puntuales. Lo angosto del terreno disponible y lo irregular del perímetro hacen que sea percibido en las distancias cortas siempre de forma fragmentaria. No aparece al exterior, preservando la fachada del palacio como elemento significativo. El proyecto respeta al máximo las preexistencias presentes en el lugar y las incorpora de forma natural, destacando su valor. Así se integra el tramo de arquería que queda como vestigio del patio del palacio, que sirve de pie forzado a la organización interior del nuevo edificio, pero se separa de este para respetar la preexistencia y marcar su carácter de obra nueva. La propia tapia de la cuesta de San Cipriano se construye con los materiales del lugar, no hace pensar en una intervención moderna. Recuerda al muro que define el límite de la Fundación Joan i Pilar Miró en Palma de Mallorca. Un elemento tomado de la arquitectura popular y que solo manifiesta su carácter en el hueco de acceso. También se repite el modo de llegar al interior del edificio: un recorrido a través del solar en el que el visitante acomoda su ritmo a la pausa que requiere la visita. Una transición entre el trasiego de la calle y la tranquilidad del museo.

Esta ocultación del volumen del nuevo edificio en la escala cercana se transforma al ascender hacia el centro de la ciudad. Desde los miradores del casco histórico se puede apreciar la cubierta de zinc, pautada por las líneas paralelas de los lucernarios, que introducen un objeto contemporáneo en el paisaje de cubiertas de teja. Responde así al lugar en dos escalas, la próxima, en la que se oculta en el interior del solar, mostrándose de forma fragmentaria, y una decidida imagen lejana, desde la parte alta de la ciudad, a la que se muestra de modo completo, enseñando su organización interior a través de la lectura de las familias de lucernarios.

Esta configuración de un recinto que delimita un conjunto de edificaciones vuelve a aparecer a una escala mayor en la rehabilitación de la antigua fábrica de cerveza de El Águila. Este fue el primero de los concursos que ganaron una vez establecidos como estudio, ante la sorpresa<sup>10</sup> por su éxito ante otros equipos más consolidados. Las distintas fases por las que pasó este edificio tienen en común la coexistencia de preexistencias y edificios de nueva creación. Todo el ámbito cuenta con un único acceso principal, a partir del cual se permite el movimiento por los espacios intersticiales. Del mismo modo queda organizado el conjunto del museo de Bellas Artes de Castellón, esta vez en una manzana completa y regular del ensanche de la ciudad.

Se puede observar cómo el espacio previo a la entrada, pensado como un lugar intermedio diferenciado de la vía pública, es una constante en los proyectos del estudio. Se oculta la entrada en el Auditorio de León. La gran fachada reticulada esconde a la vía pública el cuerpo principal del edificio y protege el espacio de acceso al interior de la sala.

10 “Cuando ganamos el Águila, alguien de la ETSAM dijo: ‘¿Quiénes son éstos, que no han puesto un ladrillo en su vida?’”. Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, Mansilla + Tuñón, 1992-2012: in memoriam: geometrías activas=active geometries, *El Croquis 161* (2012), 182.

## Reglas y restricciones

*Las reglas y restricciones no son medios en sí mismos, sino una forma de llegar a algo que no conocías antes. Más restricciones consiguen un proyecto más rico: es una decisión menos que tienes que tomar. Las reglas, por otra parte, son voluntarias (...) Hay un método de trabajo que subyace en este juego entre las reglas y las restricciones, que es la confianza en la lógica de la disciplina.<sup>11</sup>*

**11 Stan Allen, en Giancarlo Valle (ed.), Luis M. Mansilla+Emilio Tuñón. *From rules to constraints* (Zurich: Lars Müller Publishers, 2012), 24.**

**12 Rafael Moneo, "Acerca de como un edificio podría -e incluso debería- haber sido: la "inversión" de un proceso arquitectónico", en *De palacio Villahermosa a Museo Thyssen-Bornemisza: historia de un edificio*, editado por José Manuel Barbeito y Rafael Moneo (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2017), 126.**

Luis Moreno Mansilla fue el encargado de coordinar el proyecto de la reconversión del Palacio de Villahermosa para alojar la colección Thyssen. El palacio había sido objeto de varias reestructuraciones y Rafael Moneo señalaba que la condición palaciega se había ido perdiendo, y que la intervención debía generar un nuevo orden estructural que volviese a recuperar el carácter del edificio, apoyándose en la fachada norte del palacio.<sup>12</sup>

El gran vacío central y las salas laterales concatenadas encajan dentro del prisma del palacio. Las circulaciones se colocan alrededor del espacio central y todo el orden del proyecto se manifiesta en la cubierta, con los lucernarios dispuestos para cada tipo de sala.

A la hora de afrontar el diseño de su primer proyecto, Mansilla y Tuñón emplearon una estrategia que aparecerá a lo largo de toda su trayectoria de como equipo. Delimitan a priori las condiciones de partida del proyecto, unas restricciones y unas reglas que serán las que ayuden a tomar las decisiones que configuren la obra de arquitectura:

*Miralles nos había invitado a dar clases en la Stadelshulle (...) Hablábamos en esas cenas de Oulipo, el taller para la literatura potencial, de cómo cada proyecto se cruza con una serie de limitaciones concretas, y de cómo estas constricciones hacen de catalizador del acto de proyectar. Para Miralles era importante hacer extensivas las constricciones al propio interés de cada uno, a lo más subjetivo, incluso a la propia curiosidad (...) Enric Miralles sostenía que era fundamental aprender de su juego de potencialidades, de la fuerza de las constricciones (...).<sup>13</sup>*

**13 Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, *Conversaciones de viaje* (Madrid: Asimétricas, 2010), 39.**

En este caso se tomó como origen del proyecto un único tipo de lucernario que se repite en distintas configuraciones y tamaños, a partir del cual se ordena todo el edificio.

*Los elementos se repiten a través de un mismo sistema espacial que genera una infinidad de espacios diferentes.<sup>14</sup>*

**14 *El Croquis* 161 (2012), 180.**

Un análisis de su cubierta permite entender cómo está dispuesto el interior del espacio. Una gran sala central (Fig.3), a la que se abren visuales desde las salas laterales o desde los espacios de circulación. Como en el palacio de Villahermosa, la cubierta del espacio principal, con los lucernarios de mayor tamaño, se encuentra a un nivel inferior respecto a la cubierta del resto de salas.

La forma del lucernario remite a la del museo madrileño, y con una única sección se resuelve todo el proyecto.



**Figura 3. Sala central del museo. Fotomontaje elaborado por el propio autor.**

En el Museo de Bellas Artes de Castellón también se aprecia la traslación del orden interior a la cubierta con la utilización de una familia de lucernarios, así como la fachada reticular del Museo de las Colecciones Reales puede entenderse como una trasposición de un elemento horizontal como la cubierta, a uno vertical como una fachada que filtra la luz de poniente y que sirve de basamento a la mejor parte de la cornisa de Madrid.

Otra de las restricciones, y a la vez una constante, en la obra de Mansilla y Tuñón es la paleta de materiales empleada para la construcción de sus obras. Esta se reduce al mínimo, a dos o tres materiales, que definen la condición corpórea y táctil de su arquitectura, algo que los ha acompañado desde la seminal obra de Zamora. Los muros de hormigón armado blanco visto, encofrado con tablillas de madera, logran unos espacios luminosos a los que la textura introduce una vibración en las superficies y elimina la dureza visual del hormigón. Y los revestimientos de madera con el mismo despiece que los encofrados, que aportan calidez al espacio construido. En cada proyecto posterior se han combinado con otro sistema constructivo, como los cerramientos de aluminio fundido en Castellón (herederos de algunas piezas de la estación de Atocha) o las fachadas de vidrio coloreado del MUSAC o Lalín, pero siempre ha existido el hilo común que une todos sus edificios como parte de una familia.

## Arquitectura desde la esencialización de la forma

*En aquellos proyectos trabajábamos con cierta esencialización de la forma y con la búsqueda de formas arquetípicas. La asociación a las piezas lineales, los cubos o las plataformas como elementos con gran grado de elementalidad producían esa misma intensificación, porque en sí mismos ya estaban limitados.<sup>15</sup>*

15 Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón. *El Croquis 161* (2012), 180.

El museo de Zamora se muestra como un cubo ciego, en el que el único plano que muestra al exterior su funcionamiento es la cubierta, una quinta fachada que lo caracteriza y que es su imagen a la ciudad. Y en esta imagen exterior se pueden apreciar las inquietudes de los arquitectos. La generación que creció bajo la influencia de Rafael Moneo se encontraba en cierto modo hastiada por la falta de posibilidades que se le ofrecían por la crisis de los primeros años noventa y por la tendencia de la administración a contratar de modo directo al navarro y a otros de su generación. Y una forma de mostrar que se alejaban de esa influencia era mostrar interés por otras arquitecturas como la americana, y distanciarse de la italiana que Moneo había difundido.<sup>16</sup> Y por la aproximación a otras disciplinas, de las que poder incorporar elementos y formas de trabajar. En el caso de Mansilla y Tuñón una de esas referencias es el trabajo de Donald Judd, y sus intervenciones en el paisaje. Este interés en el paisaje también es una incorporación de esta generación de arquitectos, que se distancia de la ciudad o que se enfrenta a ella desde otras posiciones más integradoras.

16 Francisco González de Canales y Nicholas Ray, *Rafael Moneo: Building, Teaching, Writing* (New Haven: Yale University Press, 2015), 104.

La inserción del museo en el entorno se ha hecho con delicadeza, se han engarzado las distintas piezas existentes con el nuevo edificio. Pero además se plantea la intervención a una escala mayor a la percepción del edificio desde la distancia lejana. El tamaño del cubo viene determinado por el programa que acoge en su interior, pero también se ha pensado desde el exterior, ha alcanzado el volumen ideal que permite su correcta inserción en el paisaje urbano. Para llegar a León se atraviesan campos extendidos y deshabitados, la región más despoblada de Europa. Cuando comienzan a surcarlos con el arado aparece un extraño orden, y por irregulares que sean los terrenos, parecen siempre naturales. No importa su perímetro, lo que importa es una ley, una distancia entre surcos que peina la naturaleza. Hace años ya, construyendo el Museo de Zamora, nos gustaba imaginar su cubierta como un campo de lucernarios, como un campo arado de los que ven más allá.<sup>17</sup>

17 Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, *Conversaciones de viaje* (Madrid: Asimétricas, 2010), 43.

Y esta imagen exterior, y la descripción que hacen los arquitectos de esta nos permite mostrar el interés por la metáfora, por introducir el juego con un elemento visual para trasladarlo, modificado y apropiado, al campo de la arquitectura. Si en Zamora los lucernarios se asemejaban a los campos arados de Castilla, y la piedra votiva que se expone en su interior se ve reflejada en el camino de ida y vuelta que supone la rampa que organiza su recorrido interior, todo esto ese puede volver a apreciar en su obra posterior. Las fachadas que rodean el recinto de acceso al MUSAC se inspiran en la manipulación de una de las figuras que aparece en las vidrieras de la catedral de León, la planta del Museo de la Automoción tiene su origen en las bielas de los motores de explosión y el ayuntamiento de Lalín en las formas circulares de los castros celtas.

## Un cubo que funciona

*El tema del distanciamiento creativo está presente en la primera obra importante de Mansilla + Tuñón, el Museo Provincial de Zamora. El edificio es un modelo de proyecto funcional, el resultado de una escrupulosa atención a las exigencias del emplazamiento, el programa y la planificación racional, pero al mismo tiempo se presenta ante nosotros como un enigma. Los arquitectos han situado las salas principales en un volumen cúbico (...), de manera que carece virtualmente de fachada y de huecos.<sup>18</sup>*

Un análisis del proyecto del museo de Zamora nos lleva a entender de una forma muy sencilla la estructura organizativa de un museo de arqueología o de un programa similar. Una zona expositiva, abierta al público, relacionada con la entrada y el espacio exterior. Una zona destinada a espacios semipúblicos, que puede funcionar de modo independiente. La zona de conservación y estudio de las piezas, ligada al almacén por un lado y a la cuarta zona, la de administración. Las circulaciones interiores están diferenciadas para cada uso, con los espacios intersticiales entre los edificios empleados para permitir la iluminación natural del mayor número de espacios.

Esta aplicación rigurosa de la normativa a la hora de resolver el programa la llevaron al extremo en el Archivo del Águila<sup>19</sup>, la versión definitiva del programa del proyecto de rehabilitación de la fábrica de cervezas. Esa es la explicación que ofrecían Mansilla y Tuñón, y que gustaban de repetir en las visitas al conjunto. Pero también se podía apreciar en ese proyecto, y en todos los demás, un cuidado en cada decisión de proyecto, que tiene su grado de arbitrariedad no tan ligado a una interpretación directa de la normativa o el programa, y que, sin embargo, es esencial para comprender la calidad de su arquitectura.

Se hacía anteriormente referencia al museo Thyssen como posible genealogía del museo de Zamora. Existe también en la primera obra de Mansilla y Tuñón una operación de reconstrucción de la traza original del palacio, o de la recuperación del carácter y escala del edificio. Se restituye una arquería del patio original, a partir de la cual se comienza a ordenar la geometría interior del museo. La organización interior se traza a partir de este resto arqueológico, recuperando su carácter original de elemento configurador de los espacios del palacio. La arquería marca el límite del volumen del nuevo edificio, que se distribuye en bandas paralelas a la fachada original del palacio, perpendicular a la arquería recuperada. Una banda discurre entre la crujía rehabilitada del palacio y el cubo del museo. Sirve para acceder al interior del espacio a través de una sala rectangular articulada en dos ámbitos, desde los que se inicia la visita.

La siguiente franja es la rampa que es el verdadero corazón del museo (Fig.4). No solo sirve para organizar las circulaciones en los distintos niveles, sino que es parte del recorrido expositivo, planteada como una gran vitrina que se extiende a lo largo de todo su desarrollo. Se concibe como un muro grueso en el que se alojan las piezas de la exposición y permite tener vistas puntuales sobre el vacío principal. Este mecanismo de circulación emparenta con una de las principales obras que contiene la colección:

18 David Cohn, "Razón y Forma", en *2G. N.27. Mansilla+Tuñón: obra reciente = recent work* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 9.

19 "Por ejemplo, el Archivo del Águila es un edificio proyectado a partir de la normativa de incendios y de las constricciones que establece. El hecho de que un espacio así tenga que cumplir esta norma, nos llevó a pensar que la regla que debe regir la disposición espacial puede ser única y exclusivamente esa misma normativa que establece un sistema que limita la geometría y que permite saber cuáles son las leyes que no se deben saltar. De esa manera se establece un sistema de trabajo que permite extraer todo el potencial de las limitaciones". *El Croquis 161* (2012), 182.

20 Mansilla y Tuñón. Entrevista con Efrén García Grinda y Cristina Díaz Moreno. *El Croquis* 161 (2012), 172.

21 *Ibíd.*, 172.

*En el Museo de Zamora se establece un acuerdo literal con una estela de su colección. Empezamos a pensar el sentido que tomaría el proyecto cuando vimos esa estela votiva del siglo II en la que están representados unos pies que hacen un viaje de ida y vuelta y el punto donde se produce el retorno<sup>20</sup>; lo que inicia el proceso de proyecto del museo es el acuerdo con esta pieza y con lo que representa, el viaje de ida y vuelta; y desde un punto de vista más abstracto, un contenedor que contiene un recorrido.<sup>21</sup>*



Figura 4. Rampa del museo integrada dentro del recorrido expositivo. Foto-montaje elaborado por el propio autor.

La siguiente banda en la que se distribuye el museo es un espacio cúbico que define la sala de mayor tamaño del edificio. Se ilumina cenitalmente y aloja un gran mosaico, procedente de la villa de Requejo, que ocupa la pared opuesta a la rampa, un recurso expositivo que remite al Museo de Arte Romano de Mérida.

Precisamente, uno de los aprendizajes que Mansilla y Tuñón pudieron extraer de su paso por el estudio de Rafael Moneo fue que el pensamiento se expresaba a través de la forma de representación. Las perspectivas axonómicas del museo de Mérida son características de una etapa en el trabajo del navarro. La forma de dibujar los proyectos condensaba una forma de entender la arquitectura y la construcción, y dio lugar a estas imágenes icónicas. En la definición gráfica del museo de Zamora Mansilla y Tuñón encontraron también las bases de su sistema de pensamiento. (Fig.5)

*Casi todos los arquitectos que aprecio, sean jóvenes o mayores, han pasado por ese momento, en el cual, se produce la coincidencia de haber encontrado un método de pensamiento que se hace presente por medio de sistema de representación (...) En el Museo de Zamora, que fue un proyecto muy germinal a principios de los 90, utilizamos un dibujo muy preciso que nos permitía representar la totalidad por medio de un mecanismo de explosión de la caja (nos gustaba el paralelismo con la expresión de Bruno Latour sobre "Abrir las cajas negras"). En aquel momento representamos el Museo por medio de unas axonometrías explotadas, cuyo mecanismo de representación catalizó, en gran medida, el propio proyecto. Tanto fue así, que en todas las revistas que publicaron el proyecto, siempre aparecía en primer término esa axonometría explotada. De una forma absolutamente sistemática, todos los proyectos que hemos hecho con posterioridad al Museo de Zamora tienen su axonometría explotada.<sup>22</sup>*

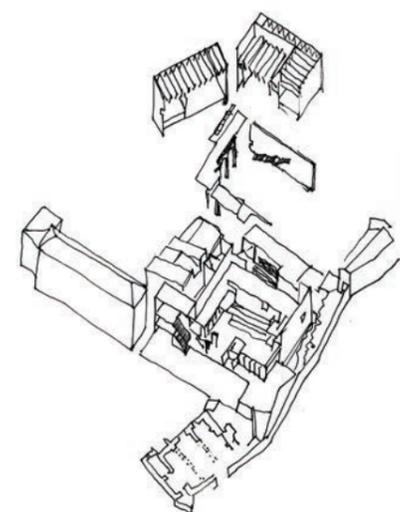


Figura 5. Axonometría desplegada del museo de Zamora. Fuente: *El Croquis* 81-82 (1996), 46.

22 Javier Francisco Raposo Grau, Mariasun Salgado de la Rosa, Belén Butragueño Díaz-Guerra, "Conversando con... EMILIO TUÑÓN (parte I): Dibujar Para Entender. El dibujo como medio de análisis y conocimiento", *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 23, 32 (2018), 20, 30-31.

Esta atención a los medios de representación se trasladó posteriormente a la generación de información para los concursos. Crearon una imagen perfectamente reconocible, que condensaba las ideas y conceptos que querían transmitir, llevando al lenguaje gráfico la esencialidad en la forma que llevaban a cabo en la obra construida.

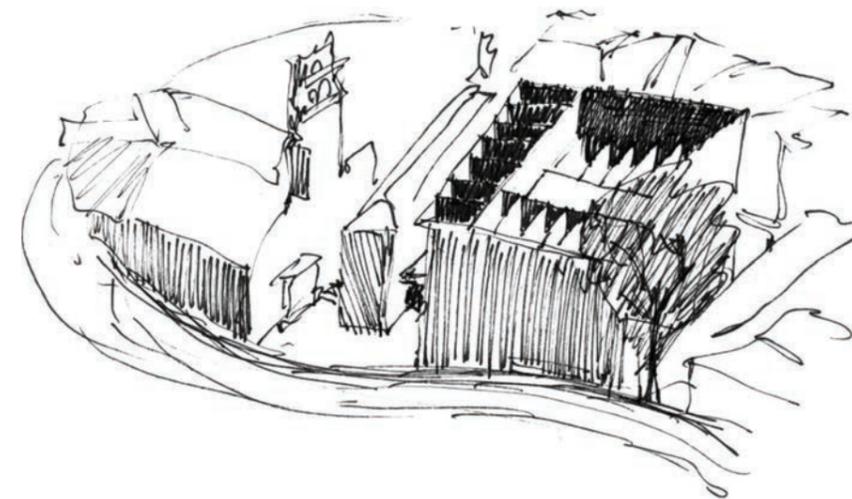
La rampa que organiza las circulaciones como elemento que ordena el espacio se repite a otra escala en el Museo de las Colecciones Reales en Madrid, dispuesto también en bandas paralelas. Y es clave en el cuerpo que es la imagen del Auditorio de León, toda una operación urbana que alberga en su interior una rampa-expositor. Esta claridad en los elementos de circulación es común en el resto de los proyectos del estudio, uno de cuyos mejores ejemplos es la distribución del cuerpo principal del Museo de Castellón.

### Camino de ida y vuelta interrumpido

El fallecimiento de Luis Moreno García-Mansilla en Barcelona el 22 de febrero de 2012, tras un acto en memoria de Enric Miralles, impide que se pueda continuar con la obra conjunta del estudio, aunque Emilio Tuñón haya completado (o está en proceso de finalizar) propuestas que ya se habían iniciado bajo la batuta compartida.

Su maestro, Rafael Moneo, señalaba ese mismo año la imposibilidad de la continuidad sin la presencia de Mansilla, incluso temía un nuevo camino menos interesante<sup>23</sup> (Fig.6).

Aunque es pronto para juzgar la producción de Tuñón, obras como el comedor de la Escuela Politécnica Federal de Zúrich, ETH, muestran que el camino que ha emprendido se aleja del trazado en común con su compañero.



23 "Su pérdida deja atrás una obra valiosa desgraciadamente interrumpida. El estudio deberá ahora reajustarse y hay que confiar en que no se convierta en otra cosa. Por más que el trabajo de los dos pueda considerarse como hecho al unísono, los matices de una personalidad tan compleja, sutil y sensible como la de Luis Mansilla hacían que su contribución fuera tan definitiva como imprevisible. Se hará sentir su falta". Rafael Moneo, "En memoria de Luis M. Mansilla", *diario El País*, sección Cultura, 24 de febrero de 2012. [https://elpais.com/cultura/2012/02/23/actualidad/1330027391\\_978015.html](https://elpais.com/cultura/2012/02/23/actualidad/1330027391_978015.html) (consulta: 31 de mayo de 2019)

Figura 6. Croquis de Luis Moreno Mansilla de vista aérea del museo de Zamora. Fuente: *Varios Autores, Lo que aprendí del Profesor Luis M. Mansilla* (Barcelona: Arquia, 2012), 24-25.

## Bibliografía

- Barbeito, José Manuel, y Rafael Moneo. *De palacio Villahermosa a Museo Thyssen-Bornemisza: historia de un edificio*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2017.
- Capitel, Antón. "Luis Moreno García-Mansilla: Un gran amigo y un gran arquitecto ha desaparecido". *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, 3 (2012), 6-8.
- Feduchi, Pedro. "Quietud En La órbita De Luis Moreno Mansilla", *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, 3 (2012), 9-10.
- Gallego, Susana y García-Redondo, Miguel. "Mansilla +Tuñón. Museo de Zamora". *Mi primera vez* (2013). <http://www.miprimerverez.es/2013/01/mansilla-tunon/> (acceso: 31 de mayo de 2019).
- González de Canales, Francisco y Ray, Nicholas. *Rafael Moneo: Building, Teaching, Writing*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- Mansilla + Tuñón: 1992-2011. *AV Monografías 144* (2010).
- Mansilla + Tuñón, 1992-2012: in memoriam: geometrías activas=active geometries, *El Croquis 161*, 2012.
- Moneo, Rafael. "En memoria de Luis M. Mansilla", *diario El País*, sección Cultura, 24 de febrero de 2012. [https://elpais.com/cultura/2012/02/23/actualidad/1330027391\\_978015.html](https://elpais.com/cultura/2012/02/23/actualidad/1330027391_978015.html) (consulta: 31 de mayo de 2019).
- Moreno Mansilla, Luis y Tuñón, Emilio. *Conversaciones de viaje*. Madrid: Asimétricas, 2010.
- Raposo Grau, Javier Francisco, Salgado de La Rosa, Mariasun y Butragueño Díaz- Guerra, Belén. "Conversando con... EMILIO TUÑÓN (parte I): Dibujar para entender. El dibujo como medio de análisis y conocimiento". *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 23, 32 (2018), 17-35.
- Valle, Giancarlo (ed.). Luis M. Mansilla+Emilio Tuñón. *From rules to constraints*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2012.
- Varios autores. *2G. N. 27. Mansilla+Tuñón: obra reciente=recent work*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Varios Autores. *Lo que aprendí del Profesor Luis M. Mansilla*. Barcelona: Arquia, 2012.

*Cada una de las doce obras que construimos comenzó justo donde lo habíamos dejado en el anterior proyecto, y así las doce obras constituyen una pequeña familia de proyectos.*

Emilio Tuñón

# The Survival of the International Style in the History of Architecture

## La Supervivencia del Estilo Internacional en la Historia de la Arquitectura

### Francisco Javier Casas Cobo

Recibido: 2019.05.16  
Aceptado: 2019.06.15

#### Francisco Javier Casas Cobo

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid-Universidad Politécnica Madrid PhD Candidate (Doctorado en Comunicación Arquitectónica -DOCA-) Alfaisal University, Riyadh, Saudi Arabia Lecturer of the College of Engineering  
fcobo@alfaisal.edu  
M. Architect, Master in Analysis, Theory and History of Architecture (ETSAM-UPM). The work of his architectural office (bRijUNi architects, with Beatriz Villanueva Cajide) has been featured in Onoffice magazine, El País Semanal, Comando Actualidad RTVE, Diseño Interior, A10 new European Architecture and showcased in Seville, Plasencia, Évora (Portugal), Madrid, Shanghai (China). His curatorial work, also with Beatriz Villanueva, includes "Menâge a Trois", "F. A. Q.", "Portfolio Speed Dating", "Three (2013) and Four (2014-15) debates On the Verge of Criticism" and "Salto al vacío. Boundless opportunities for fearless architects" (for Fundación COAM, Matadero de Madrid and Rocca Madrid Gallery) and the exhibition "Couples & Co.: 22 Mirror Stories of Spanish Architecture" in Berlín (2015), Hamburgo (2016), Sevilla (2016) and Granada (2019). He has taught at IED Madrid, MADinU Salamanca, U.E de Madrid, ETSA Zaragoza USJ y Summer School AA (Londres) and lectured in ETSA Seville, Rehabilita (Plasencia), ETSA Valencia, Milano and Dubai.

#### Resumen

Es innegable que incluso hoy en día, casi noventa años después de la exposición organizada por el MOMA de Nueva York en 1932 bajo el nombre "The International Style: architecture since 1922", los arquitectos de todo el mundo tienden a identificar el Estilo Internacional con un tipo de arquitectura que aún es particularmente moderna y parte de nuestra contemporaneidad. La confusión se produce tanto en términos de materialización como desde un punto de vista historiográfico, y este artículo tiene como objetivo encontrar las razones por las cuales una etiqueta, para muchos no muy afortunada, ha sobrevivido durante casi un siglo, pasando por todo tipo de análisis y personas que han revisado el evento y la arquitectura vinculada a esta dinámica. Una mirada más cercana a la historia de la arquitectura desde entonces podría ayudar a aclarar cómo los historiadores, empezando por el propio Henry-Russell Hitchcock, uno de los comisarios de la exposición junto con Philip Johnson, han sido muy críticos con el término y sus negativas consecuencias aun cuando este ha sobrevivido parcialmente gracias a su capacidad para fusionarse y confundirse con la etiqueta más general de la arquitectura moderna.

*Palabras clave:* Modernidad, historiografía, crítica, exposición, contemporáneo

#### Abstract

It is undeniable that even nowadays, almost ninety years after the exhibition hosted by the MOMA in New York in 1932 with the name "The International Style: architecture since 1922", architects around the world tend to identify the International Style with a kind of architecture which still is particularly modern and part of our contemporariness. The confusion is both in terms of the materialization but also from a historiographical point of view and this paper aims to find the reasons why this, for some, not very fortunate label, has survived for almost one century going through all kind of reviews and people revisiting the event and the architecture linked to the momentum. A close up look at the histories of architecture since then might help to clarify how historians, starting with Henry-Russell Hitchcock himself, one of the curators of the exhibition together with Philip Johnson, have been very critical with the term and its negative consequences but yet, the term has survived partially thanks to its ability to merge and be confused with the more general label of modern architecture.

*Key words:* Modernism, historiography, criticism, exhibition, contemporary

It is undeniable that even nowadays, ninety years after the exhibition hosted by the Museum of Modern Art in New York in 1932 with the name "The International Style: architecture since 1922", architects and even more students around the world tend to identify the International Style with a kind of architecture which still is particularly modern and part of our contemporariness.

The confusion is both in terms of the materialization but also from a historiographical point of view and this paper aims to find the reasons why this, for some, not very fortunate label, has survived for almost one century going through all kind of reviews and people revisiting the event and the architecture linked to the momentum which, again, lasted for so long. Even more, there is a clear connection between International Style and Modern Movement, and therefore with modernism in architecture and modernity to a larger extent, which raises the question of its relevancy today as part of the uncompleted project of the modernity as Jürgen Habermas posed.

The paper will also try to demonstrate the relevancy of the discussion after such a long time and how contemporary authors are still discussing the impact and repercussion of the International Style in our recent History of Modern Architecture.

#### International Style:

originally an exhibition, a catalogue and a book

To achieve all the previous objectives, we should have a look to the exhibition itself, which took place in 1932 and was featured as an exposition plus a book plus a catalogue, being the three formats all different in content. The aim of the exhibition was to introduce the architecture of the European modern movement in America, as part of a universal phenomenon whose curators, Philip Johnson and Henry-Russell Hitchcock, and the MoMA itself as the hosting institution, tried to present to the American public as a worldwide movement of architecture with all the advantages of modernity, the connections with technology and lack of bonds with the history and the past styles, hence, as the architecture of the future for all countries in the world.

Probably, the biggest mistake is embedded in the title itself. Presenting a new architecture uprooted in the past in two words, being one of them "style", was not a lucky decision. Still, the curators had a bigger challenge from the very beginning which was how to wrap a predominantly European architecture in a nice package which was really International and, therefore, balanced with American architects of that time. The challenge was not easy to achieve and the final success of the exhibition relied somehow in that inclusion which was handled by the curators with some difficulties. That was clear for the Board of the museum and consequently the members of the board imposed a representation of American architects equal to the European one.

In order to disclose some aspects about the setting of the exhibition, a special issue of *Progressive Architecture* published in 1982 is more than revealing. Helen Searing, Richard Guy Wilson and Robert A. Stern reflect on the exhibition in its 50 years anniversary, which is meaningful to prove the relevancy of the exhibition some five decades after.

1 Searing, Helen. "International Style: the crimson connection", *Progressive Architecture*, 2 (February 1982), 88-97.

2 Wilson, Richard Guy. "International Style: the MoMA Exhibition", *Progressive Architecture* (February 1982), 98-100.

Helen Searing clarifies<sup>1</sup> how the exhibition was composed by ten models and seventy five photographs, apart from plans and other explanatory documents, being that package the one who travelled to eleven different cities throughout twenty months. Another lighter package in which models were substituted by photographs for transportation purposes was on tour for six years, which gives us the dimension of the success of the exhibition eventually. About the catalogue, Hearing specifies that there were two, one entitled *Modern Architects* and the other one *Modern Architecture*, with slight variations in authorship and distribution.

Richard Guy Wilson explains<sup>2</sup> how Philip Johnson divided the exposition in three parts to disguise the European predominance in order to answer to the already mentioned requests from the Museum Board to include American architects. The first part was devoted to the achievements of modern architecture, the second to a detailed study of the leaders and the last one to housing buildings. This content plus some essays and a smaller number –and in a smaller scale– of the illustrations, would be the body of the catalogue.

Another important role was the one done by Alfred H. Barr. According to Richard Guy Wilson, not only he picked the names of the curators, the young Philip Johnson and the well-known historian Henry-Russell Hitchcock, he was the first director of the Museum of Modern Art and, as such, he wrote the introduction for the catalogue, which turned out to be a very polemical one as he connected the aesthetic principles of the International Style with the nature of modern materials and the structure, and modern determinants related to the planning. Although the last part of the statement is very vague, within the first one, Barr is proclaiming the many mistakes of the built works tagged as International Style so far as they were not always but rarely relying on the modern materials but trying to imitate or leading to an industrial appearance regardless of the essence of these materials. This failed aspect of the architecture of the twenties has been highlighted many times through many buildings like Villa Savoye for example, where the slenderness of the vertical parameters and the flat roof are hiding an endless number of constructive problems whose technical solutions were still unknown by the time.

On the same note, although not related to the International Style but to the same period only, would be the Einstein Tower by Eric Mendelsohn where the appearance of a plastic and expressive pretended concrete façade is just a mere stucco coating. Still, as it was said before, the exhibition would feature the most important European architects (Le Corbusier, Mies, Gropius and Oud) and without Frank Lloyd Wright, none of the American (Hood, Howe & Lescaze, Bowman brothers, Neutra) would be at the same level.

The complexity about the event itself and its different parts (exposition, catalogue and book) are still part of the discussion even though the contents are accessible thanks to the MoMA itself. Terence Riley wrote the most comprehensive and clarifying book about the exhibition, *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*, published in 1992 when he was also appointed senior curator of the MoMA before becoming The Philip Johnson Chief Curator of Architecture and Design till March 2006.

In that book, Riley would explain the contents in depth but also the subtle nuances and the intrigues of the production. Answering to some questions<sup>3</sup> these authors proposed to him recently, Riley delved into this particular one and pointed out how Wright, if eventually excluded, would have been very antagonistic with the exhibition as he had no problem to spread their opinions and the media was happy to share with the public and he had already started doing it. Since happily he was included, he asked to redraw part of his former work to look more modern and less dated. Wright –continued Riley– did not feel very well among his American partners but he respected Mies' work and all in all, he took part in the exhibition and that contributed to its success.

### The International Style aftermath: a tag that turns into modern architecture

To measure the impact of the International Style, not just as a MoMA exhibition, but also as a long-lasting term in history, we need to look at the different histories of modern architecture to analyse how it has been accommodated and how the confusion between terms was somehow an issue from the very beginning.

Starting with Zevi, the champion of Wright and the organic architecture in Europe, in his book *Verso un'architettura organica* (1945) he is inclined to use indifferently a number of concepts such as rationalism and functionalism (previous and inferior stages of organicism for Zevi), or even modern, which he uses as contemporary. Rational, rationalists, functional or functionalists will be for Zevi Le Corbusier's Ville Savoye, Mies' German pavilion in Barcelona and Gropius' Bauhaus, whereas he would use the adjective International when talking about the United States of America.

Differently, in *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, Peter Collins uses with some accuracy the term International Style as he tags Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe and the other International Style architects as form-givers<sup>4</sup> who distorted the fundamental principles of architecture as they leaned towards artistic parameters rather than rationalism. That would be indeed in line with the criticism of Hitchcock<sup>5</sup> himself and others about the rigidity and formalism of the architecture depicted as International Style.

Texts from the sixties and seventies will give different room to the International Style. Jürgen Joedicke will publish in *L'architecture d'ajord'hui* in 1960 part of his forthcoming book of 1962 where he would not even mention the International Style at all, but some of the architects featured in the exhibition. Similarly, John Jacobus in 1966 acknowledges the architects' work but does not concede a significant relevance to the exhibition. Even Philip Drew in his seminal *Third Generation*, published in 1972, would just mention in a few lines the architecture of the International Style. These three text barely reflect on the exhibition and that might reflect the criticism aroused previously in the decade of the 50s and particularly with the well known text of Henry-Russell Hitchcock in 1951 for *Architectural Record*:

"The International Style Twenty Years Later".

3 Conversation and questionnaire sent from the author to Terence Riley on the occasion of the symposium "On the verge of criticism" on 2014, hosted by Roca Madrid Gallery and curated by Brijuni arquitectos.

4 See also Collins, Peter. *The Form-Givers. Perspecta 7* (1961), 91-96.

5 Hitchcock, Henry-Russell. "The Evolution of Wright, Mies & Le Corbusier". *Perspecta*, 1 (1952), 8-15.

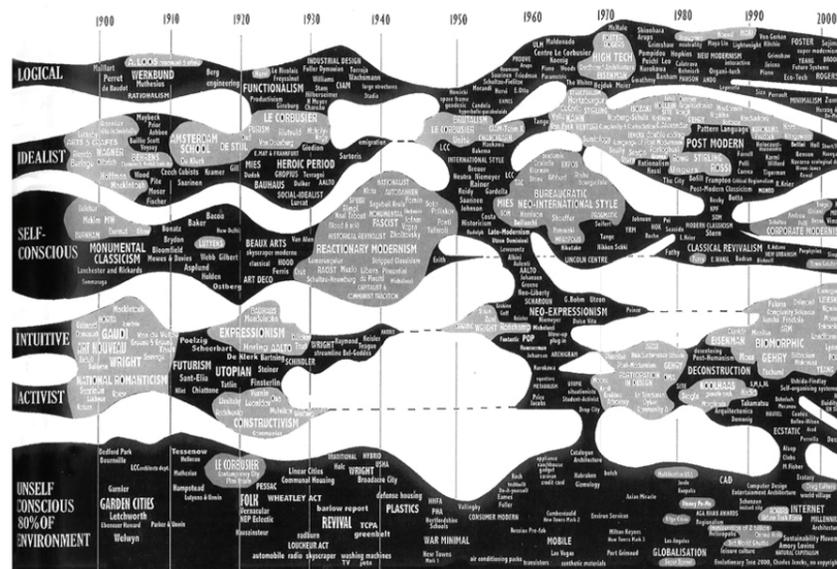


Figura 1. Jencks' diagram.

History has luckily proven right the rectification of Hitchcock; we would be speaking of a tedious, monotonous and very sad present otherwise. Although always controversial and very personal, the work of Charles Jencks and, in particular, his unbounded and almost endless diagram of 1971, depicts a very fragmented and infinitely varied 21<sup>st</sup> century where soft clouds and bubbles are connected to each other in a very suggestive but chaotic way. However, a close up look to the document can give us new clues to track the fate of the International Style in the History of Architecture.

Jencks will place the International Style aligned with the temporal axis of the 1950s, and the horizontal of idealist. It is of course very subjective the way in which Jencks grouped names and labels and probably only he can interpret why the horizontal lines belong to a few tags such as logical, idealist, self-conscious, intuitive or activist. It could be accepted to connect the International Style with some kind of idealism through its European roots of the modern movement, something that nonetheless other authors like Beatriz Colomina and Alan Colquhoun, that we will see later, neglect. But for sure, temporally, it is a mistake as the International Style, both the exhibition and the works showcased in it, happened at least twenty years before.

There is another subtle nuance about International Style in Jencks's diagram which is how between 1960 and 1970, a Neo International Style is presented with larger fonts in a shared space with the names of Mies, SOM or Belluschi, among others, and the labels Bureaucratic and Pragmatic. Jencks is explicitly stating how the International Style became the language of architecture for institutions and corporations proving by that the success of the style in America and, in a way, how the exhibition achieved its greater goals of the accommodation of the European modern movement to the American taste.

### The International Style in the eighties: Frampton and Curtis

The disambiguation of the International Style and its dissolution in the stream of modern architecture continues in the first critical history of modern architecture (1980) the one by Kenneth Frampton, who devotes one entire chapter to "The International Style: theme and variations, 1925-1965". Interestingly, the third part of the book covers from 1925 to 1991, connecting therefore the beginning of the chapter for International Style with the present (by the time he published that edition in particular). The reason why he starts in 1925 is very revealing and it is no other than at that time, Rudolf Schindler, censorious with the exhibition, built the Beach House for Dr. Lovell between 1925 and 1926. Needless to say that Schindler was a former partner of Richard Neutra, who built the House in Griffith Park in Los Angeles for the same client, Dr. Lovell, in 1927.<sup>6</sup>

Once again, Frampton, like other authors, is critic with the International Style which he tags as a fortunate expression related to a cubist trend in architecture with great problems to be adapted to the different cultural and climatic contexts, not to mention the lack of ideals and the constructive problems.

All of it is true but it is no less truth that how Frampton arranges the book time-wise lead us to think that he is supporting the idea of an International Style that, like it or not, is still part of the modern architecture as it was defined, or has dissolved into it, drawing some very undefined and blurred limits that now maybe are difficult to accept after all the criticism.

This parallelism and confusion between the works of the exhibition tagged International Style and modern architecture can be also traced in William Curtis' book<sup>7</sup> *Modern architecture since 1900* (1982) where the author tackles the challenging task of answering the question of what modern architecture is and, to achieve that, he manages to review the most important histories of architecture in the introduction to his own one.

Contrarily to other authors such as Alan Colquhoun where the relevance of the International Style is almost despicable, very soon the term appears in this introduction to his, on the other hand, more ambitious than Colquhoun's in size, history of modern architecture. Even more, Curtis goes to Hitchcock and Johnson's 1932 book to quote how, for the first one, Hitchcock

"was preoccupied with describing the visual features of the new architecture"

and

"suggested in *The International Style* that modern architecture synthesized classical qualities of proportion with Gothic attitudes to structure"<sup>8</sup>,

neglecting one more time the idea of a new style completely detached from history, a goal that, anyway, not all the modern architects were pursuing whatsoever.

6 This building is dated in 1929 in the catalogue of the MoMA exhibition.

7 Curtis, William, *Modern architecture since 1900* (London: Phaidon, 1982), 11-17.

8 Ibid, 14.

Curtis will also agree with the rectification of Hitchcock about the future of modern architecture and, in particular, he writes that “no single tag such as the “International Style” will do justice to the range and depth of modern architecture produced between the wars”<sup>9</sup> meaning that of course the limited expectations of an univocal modern architecture style were overcome in the period in between wars, not to mention in the following decades. For Curtis, a less dogmatic view of previous approaches of modernity to the machinist and new versions of the primitive and the vernacular did the job.

9 Ibid, 16.

The book also offers a complete chapter<sup>10</sup> on the “the international Style, the individual talent and the myth of functionalism” where he discusses extensively the impact of the so called International Style after admitting that there were so many works with so many features in common that the book and the exhibition immediately jumped in to institutionalize a real worldwide production and a feeling which was in the air but, in hands of Hitchcock and Johnson, achieved a historical peak and a greater meaning. Nonetheless, Curtis reflected the criticism and the difficulties they faced through giving voice to others such as Frank Lloyd Wright and his challenging inclusion, that we outlined and discussed briefly earlier, and others like Rudolf Schindler, who wrote a letter to Philip Johnson before the opening of the exposition, complaining about the lack of creative architecture in pursuit of concentrating all attempts around the narrowness of the International Style.

10 Ibid, 257-273.

### The International Style in the contemporariness

Josep María Montaner is one of the most clarifying authors in order to support our initial thesis of a singular blending between modern architecture and International Style throughout history. In his book<sup>11</sup> *Después del Movimiento Moderno* (1993), his breakdown of the second half of the 20th century starts going back to the period between 1930 and 1945 in which he analyses in one small chapter the International Style, all of it embedded in a larger epigraph that reaches out 1965 just before the postmodernism. Montaner, similarly to Ernesto Nathan Rogers when the Italian becomes the director of the journal *Casabella*, adding continuity, names the period between 1930 and 1965 “Continuity or crisis” in an attempt to explain how modern architecture was debating whereas they should continue evolving from history or this should be completely neglected. What is interesting for us is how Montaner reflects on, first, “modern architecture, “International Style” and the “second generation of Modern Movement” in a time linear sequence in which it can be deferred that modern architecture is presented as International Style in the MoMA exhibition to be further developed into this second generation (and even a third later if we take Philip Drew’s interpretation of this evolution of modern architecture). It is clear for Montaner that he prefers the continuity to the mere crisis and rupture although he underlines how modern architects will react to the simplicity of the International Style in the same way as others have already done.

From the same year as Montaner’s book is Joan Ockman’s anthology<sup>12</sup> *Architecture Culture 1943-68*, which includes the already mentioned article by Henry-Russell Hitchcock in which the co-curator or the International Style exhibition reviews the accompanying book published twenty years before.<sup>13</sup>

11 Montaner i Martorell, Josep Maria. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX* (Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona, 1999), 7.

12 Ockman, Joan, *Architecture Culture 1943-68. A Documentary Anthology* (New York: Columbia Books of Architecture/Rizzoli, 1993), 137.

13 The article “The International Style Twenty Years Later” was published in February 1951 in *Architectural Record*. It is no mistake the title (20 years later) as Henry-Russell Hitchcock explains in the article that the book was prepared by 1931 but published in 1932 at the same time as the exhibition at MoMA.

This book is not a canonical history of architecture whatsoever but a commented by the editor (Ockman in this case) collection of key articles to understand a particular period of modern architecture between the dying moments of War World II and the early stages of postmodernism. However, Ockman explains how, in the article, Hitchcock is partially critical with the book as he regrets for example the very narrow definition of the International Style and its dogmatism. She also applauds the turn in the forecast that Hitchcock had foreseen for the next twenty-five years; broadening the limited scenario he predicted to a more inclusive and varied one in the 1951 article. Nonetheless, the most important criticism Ockman celebrates in Hitchcock’s text is when he regrets the homogenization of the architecture and its academicism and sterile outcome as a consequence of the *a priori* aesthetic and stylistic rules the book had outlined for modern architecture from the International Style. The interest of the International Style does not decay in texts such as the comparative historiography (1999) of Panayotis Tournikiotis. One of the histories of architecture he analyses is the one by Henry-Russell Hitchcock entitled *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, and Tournikiotis writes that the book on International Style is an extension of the other one that helps to clarify and broaden its meaning. Critically and probably sarcastically and in relation with the predominant stylistically concerns of the book, the Greek author brands it as a guide for architects who want to be modern.

If Joan Ockman’s anthology focused on the figure of Hitchcock and his review of the term twenty years after the MoMa exhibition, which is the first in depth review of the term and its value is larger because it was done by one of the creators of the term, Alan Colquhoun’s book *Modern Architecture* (2002) can help us to understand other angles of the disambiguation between International Style and Modern Architecture, one of the questions we set out at the beginning of this text. In that sense, Colquhoun also underlines the problem of an International Style as a translation of the European modern movement but only in terms of evolution of the style without the important social content it had in Europe, in parallel with the argumentation of Beatriz Colomina quoted before. This is not a superficial aspect because, again, it undresses the International Style turning it into something related to the aesthetics and therefore, unpromising in its further development as modern architecture. Colquhoun is generous with this notable absence and points out the different cultural and political circumstances of Europe and America to excuse the lack of social content of the International Style.

To be fair, it must be said that Colquhoun only refers to the International Style at the beginning of chapter twelve of his book and only to the 1932 exhibition but never to the label as a whole. Then, he agrees with the general acceptance of it as the moment in time where modern movement is introduced in America, that is to say, as a historical milestone but no more.

Adding to the debate of the definition of modern architecture, Colquhoun discusses that in the introduction of the book. He finds the expression *modern architecture* ambiguous as it can be understood independently from the ideological fundamentals or, more specifically, as an architecture aware of its own modernity that pushes in favour of changes.

In this sense, the author is consistent with the former consideration of the International Style and its lack of social commitment in a way, and thus, both may be identified as one at least in that period. Even more, later in the introduction, Colquhoun clarifies that he will use the terms *modern architecture*, *modern movement* and *avant garde* indifferently in the book, all of them in reference to the decades of 1910 and 1920 as a whole. Could here be granted that, since *International Style: architecture since 1922* deals with the so called modern architecture (European modern movement plus American) in the same period (the twenties), Colquhoun may match also International Style with modern architecture in that period? Probably not because the exhibition was just a sample but, reversely, it could be said that, in the twenties, modern architecture was the International Style and nothing else. More recently and in line with this long-lasting interest in the exhibition, Beatriz Colomina, shed more light to the subject. In her book *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* (2010), The aim of Colomina's book is to emphasize the role of modern architecture in the modernity as a vehicle to spread propaganda and, when analysing the International Style exhibition, she does not hesitate in confirming this but at the same time, she also criticizes the fact that modern architecture in Europe had a social, ethical and political components that were completely neglected in the exhibition which, in her words, would be the (American) translation of Le Corbusier, in favour of mere aesthetic and stylistic aspects of the resulting architecture.<sup>14</sup>

14 Colomina, Beatriz, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, 137.

A more recent history (2012) by Jean-Louis Cohen deals only superficially with the MoMA exhibition, included within other expositions in the epigraph "Modern architecture enters the museums" as part of chapter 15 "Internationalization, its networks and spectacles". Nevertheless, Cohen highlights the key role of the MoMA as a remarkable exception, which outstands among the very little significance he concedes to the rest of museum institutions. Particularly, he underlines the activity within the new department of architecture, created in 1929, and the International Exhibition of 1932. Cohen states how the exposition excluded constructivists and expressionists to focus on Gropius, Oud, Le Corbusier and Oud, mainly.

15 Cohen, Jean-Louis. *The Future of Architecture Since 1889. A Worldwide History*, 190.

Cohen digs deeper to recall the origin of the term, which he attributes to a slogan formulated by Walter Gropius in Weimar in 1923.<sup>15</sup> Finally, the author summarizes the impact of the exhibition as the show travelled to sixteen<sup>16</sup> different American cities although, conspicuously, he frames the success to the American territory for decades. Cohen makes one more important remark about the disambiguation of the different terms used to define the modern architecture in the introduction of the book. He acknowledges how he has preferred to avoid the use of the term International Style in favour of a broader definition of Modernity. Moreover, he also avoids the use of the term Modern Movement, which he links with Pevsner's book *Pioneers of Modern Design*.

16 Eleven according to other sources.

### Conclusions

To summarize the previous, we may quote Spanish architect and Professor María Teresa Muñoz who, with a certain sadness, wrote about the peak and decline of the International Style in a few sentences in which she described the style as powerful and unified, but also as something that could have been but never was.

It is also possible to say that it really was but it lasted only a blink. Among the many characters and protagonists of this long story, there is a key one in this process who must be taken into account from the beginning but whose relevance did not diminish but grew as time passed. That is the figure of Henry-Russell Hitchcock, one of the two curators of the exhibition. He was the one who first started the critical review of the International Style in his article in 1951 for *Architectural Record* and, in a way that was the kick off of the survival of a term which probably would have vanished in a few decades.

Even the anecdotic diagram by Charles Jencks gave us an important clue about the survival of the International Style. On the one hand, it was placed (by mistake?) close to the CIAM and the TEAM X, being the first a consequence or partial outcome of the International Style as most of its members were part of both events; and the second, the Dubrovnik born group led by the Smithsons, Aldo van Eyck and so on, their avengers, confronted with the old by then masters of modern architecture who were revenged in Otterlo. On the other hand, the *Neo International Style* as main tag sharing space with Mies van der Rohe, Skidmore, Owings and Merrill and Belluschi, winners of the battle for the American corporate architecture in the 50s and 60s by making a pragmatic and bureaucratic, following the Jencks' terminology, use of it turning the International Style into an official and institutional grand scale theme for architecture moving from the smaller scales of the 1932 exhibition and the mostly domestic spaces.

This is when the International Style probably wins the battle for its survival through the history and, although sometimes ignored by historians as we have seen, it becomes a major issue that transcends the history of the exhibition and its little disputes about contents and intrigues, to blend into modern architecture as the curators, the sponsors and the MoMA itself always wanted to be, in a winning celebration of the forms and the modern superficialities against the social, ethical and political components, which are left abandoned in favour of the market forces and the representation of a new monumentality of the power of corporations and institutions.

The exhibition was, like it or not, a partial story of a particular moment and, above all, was again a history of names and authors, as the Pevsner and later Giedion's histories were; that is to say, the history of individual architects more than the possibility of a universal style, regardless what the curators tried to defend and his attempt to create an international homogeneous style, something that, as María Teresa Muñoz said, never was, and which probably only represented the cubic buildings of orthogonal forms and smooth and white walls where horizontal window were trimmed in the fashion of the *fenêtre en longueur* of Le Corbusier. Nonetheless, historians and probably the still associated mythology to most of the participants, have achieved the impossible, making the unfortunate term to survive through history almost one hundred years, until today.

## Bibliografía

- Banham, Reyner. *A Concrete Atlantis: US Industrial Building and European Modern Architecture 1900– 1925*. Cambridge: MIT Press, 1986.
- Benevolo, Leonardo. *History of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1977.
- Collins, Peter. "The Form-Givers". *Perspecta* 7 (1961): 91-96.
- Collins, Peter. *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*. London: Faber&Faber, 1965.
- Colomina, Beatriz. *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Observatorio del Diseño y la Arquitectura de la Región de Murcia, 2010.
- Colquhoun, Alan. *Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge: MIT Press, 1981.
- Cohen, Jean-Louis. *The Future of Architecture Since 1889. A Worldwide History*. London, Phaidon, 2012.
- Curtis, William. *Modern architecture since 1900*. London: Phaidon, 1982.
- Drew, Philip. *Tercera generación. La significación cambiante de la arquitectura*. Spanish version by Justo G. Beramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1973. First edition: *Die dritte Generation. Architektur zwischen Produkt und Prozess*. Stuttgart: Verlag Grd Hatje, 1973.
- Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Translation by Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, 10th edition. First edition: *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson, 1980.
- Hitchcock, Henry-Russell, *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*. New York: Payson & Clarke, 1929.
- Hitchcock, Henry-Russell. "The Evolution of Wright, Mies & Le Corbusier". *Perspecta*, 1 (1952): 8-15.
- Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip. *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984.
- Jacobus, John. *Twentieth-Century Architecture, The Middle Years 1940-65*. New York: Frederick A. Praeger Publishers, 1966.
- Jencks, Charles. *Modern Movements in Architecture*. New York: Anchor Press, 1973.
- Joedicke, Jurgen. *1930-1960: treinta años de arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962.
- Joedicke, Jurgen. *Arquitectura contemporánea: tendencias y evolución*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.
- Khan, Hasan-Uddin. *El Estilo Internacional. Arquitectura Moderna desde 1925 hasta 1965*. Cologne: Taschen, 2001.
- Montaner i Martorell, Josep Maria. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona, 1999 (1993), 4th ed.
- Muñoz, María Teresa. *Cerrar el círculo y otros escritos*. Madrid: Molly Editorial, 1989.
- Muñoz, María Teresa. *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Molly Editorial, 1998.
- Ockman, Joan, *Architecture Culture 1943-68. A Documentary Anthology*. New York: Columbia Books of Architecture/Rizzoli, 1993.
- Riley, Terence. *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art*. New York: Columbia Books of Architecture/Rizzoli, 1992.
- Searing, Helen. "International Style: the crimson connection", *Progressive Architecture*, 2 (February 1982), 88-97.
- Tournikiotis, Panayotis. *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge: Massachusetts Institute of Modern Architecture, 1999.
- Wilson, Richard Guy. "International Style: the MoMA Exhibition", *Progressive Architecture*, 2 (February 1982), 98-100.
- Zevi, Bruno, *Verso un'architettura organica*. Torino: Giulio Einaudi Editori, 1945. *Towards and organic architecture*. London: Faber and Faber, 1950.

# Coyunturas.

## ¿De qué estamos hablando los arquitectos en Quito?

*Joints. What are the architects talking about in Quito?*

**Verónica Rosero**

Universidad Internacional SEK Ecuador. Doctora Arquitecta por Universidad de Alcalá. UAH

La incursión de una serie de *starchitects* en la capital ecuatoriana, Quito, ha propiciado desde hace un par de años la discusión polémica sobre la influencia y pertinencia de su presencia. Vinculados a “Uribe y Schwarzkopf”, una de las empresas inmobiliarias más poderosas del país, las oficinas de Bjarke Ingels, Philippe Starck, Marcel Wanders, Carlos Zapata, Moshe Safdie y Jean Nouvel llegan a Ecuador con proyectos de vivienda colectiva con una presencia que no ha dejado indiferente ni al colectivo de arquitectos ni a los ciudadanos.

Estas figuras moldeadas por el capitalismo, consolidadas por los medios de comunicación digital como “arquitectos marca”, llegan a la escena latinoamericana con megaproyectos concebidos como una ensoñación del estilo de vida ideal, creando el mito del habitar arquetípico, a los que los consumidores megalómanos rinden pleitesía.

Impactantes vallas publicitarias ocupan sendas esquinas de alto flujo vehicular en la ciudad. Otras plataformas son las revistas de consumo popular, periódicos locales y redes sociales que han convertido a estos proyectos en el centro de la conversación.

Ubicados en su mayoría en las zonas habitadas por los ciudadanos de los quintiles cuarto y quinto, en el ámbito económico financiero se discute sobre cómo estos proyectos han provocado una modificación/distorsión en los precios del mercado inmobiliario, elevando hasta en un 100% el precio por m<sup>2</sup> estipulado para vivienda hasta hace unos años en la zona.

Economistas discuten sobre el modelo de financiamiento por participaciones o acciones con el objetivo de poseer un activo físico financiero que tiene que ver más con la especulación y engorde de activos que con la solución a la problemática de la vivienda.

Desde la rama de las ciencias sociales en un clima de sistemático cuestionamiento sobre los fenómenos socioculturales, se debate sobre cómo la fotografía perfecta del estilo de vida cosmopolita de la alta sociedad creada por estos proyectos, provoca que la posibilidad de adquirir un bien “*By an Starchitect*” sea de carácter aspiracional. No en vano Antonio Valencia, futbolista ecuatoriano delantero del *Manchester United*, es uno de los “*starclient*” del proyecto *IQON by BIG*, como representante de la “nueva élite” que consolida el carácter *mainstream* de la obra.

Los politólogos en un afán de comprender las relaciones de poder y las redes que voluntaria o involuntariamente se tejen entre el poder público y los oligopolios privados discuten sobre cómo las condiciones económicas favorables de los últimos años a causa de un segundo boom petrolero en el país, inflaron el aparato estatal creando una nueva clase de servidor público con capacidad financiera, algunas veces dudosa por la polémica que han generado las propias relaciones de poder, para invertir en bienes raíces.

¿Quién habita estos proyectos?,

se preguntan mientras entretienen la conversación con la burbuja inmobiliaria que azotó a varios países desarrollados en 2008.

El gobierno seccional también tiene implicación en el debate sobre las relaciones de poder. Los proyectos estrella surgen a través de la generación de resoluciones *ad hoc* para su construcción.

Su bandera es la ley de eco eficiencia, una resolución puesta en crisis no por su contenido sino por su legalidad y la forma en la que ésta fue aprobada, sin validación del Consejo, incluso por encima del Plan de Uso y Ocupación del Suelo.

En este ámbito urbanistas locales cuestionan fuertemente la legalidad de la resolución por parte de la Secretaría de Territorio, Hábitat y Vivienda, afirmando que la Superintendencia de Suelo debe tomar cartas en el asunto y solicitar explicaciones al respecto.

Como herramienta, la ley de eco-eficiencia ha avalado el proceder técnico de estos proyectos, otorgando un mayor número de pisos a cambio de la oferta de alta eficiencia energética y calidad ambiental y la densificación del suelo.

¿Son realmente proyectos sostenibles en el sentido complejo de la palabra integrando, además de la sostenibilidad técnico ambiental, la sostenibilidad política, económica y social?

Recomiendo revisar las teorías de Jeffrey Sacks sobre la Era del Desarrollo Sostenible<sup>1</sup>; las “pastillas” para la discusión están planteadas en los párrafos anteriores.

Los arquitectos procuramos entretener estos debates en la reflexión sobre cómo afectan los *starprojects* al oficio y a la academia. Aquellos especializados en temas urbanos, piensan en el impacto futuro de los megaproyectos en las redes de infraestructura y sobre cómo la densificación afectará en la dinámica de las ya pseudo colapsadas zonas en la que se implantan.

Quienes discutimos desde un ámbito analítico crítico del objeto arquitectónico, hemos tenido que detener la mirada y el juicio, entrelazar el criterio estético con los otros discursos y preguntarnos

¿quién está influyendo en la arquitectura ecuatoriana?

<sup>1</sup> Sachs, Jeffrey. *La era del desarrollo sostenible*. Madrid: Grupo Planeta, 2015.

2 **Zaera Polo, Alejandro.** «Ya bien entrado el siglo XXI ¿Las arquitecturas del Post-Capitalismo?» *El Croquis* 187 (2016): 252-287.

3 **Massad, Fredy, y Verónica Rosero.** «METALOCUS.» *Críticas complementarias. La arquitectura ecuatoriana en el clima de la arquitectura global.* 3 de febrero de 2019. <https://www.metalocus.es/noticias/criticas-complementarias-fredy-massad-veronica-rosero> (acceso: 25 de mayo de 2019).

Si observamos la “Brújula política de la arquitectura global” de Zaera Polo<sup>3</sup> (2016), las influencias internacionales en la arquitectura local se contraponen mediáticamente entre los populistas y los activistas.

Los últimos aparecen como resistencia contra la rutinaria mercantilización de la arquitectura que caracteriza la era neoliberal.

No obstante, como se observó en una conversación con Fredy Massad, la precarización del oficio y las técnicas de socialización de sus prácticas son también neoliberales, perpetúan la pobreza, y consolidan una imagen sesgada de Latinoamérica.

Esta contraposición permite la subsistencia de ambos grupos, mientras otros profesionales fuera de estas esferas nos preguntamos con preocupación:

¿a dónde vamos?

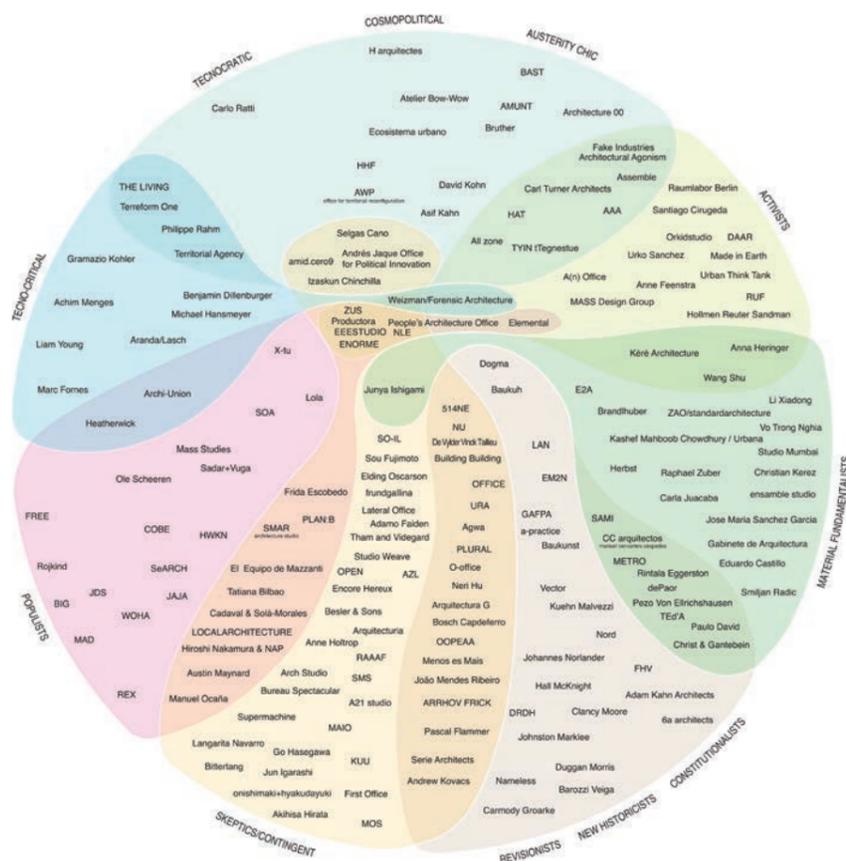


Figura 1. La brújula política de la arquitectura global 2016. Zaera, Alejandro y Fernández Guillermo. Publicado en *El Croquis* 187 (2016).

# Moriyama-San (2017), o el origen del espacio

## Moriyama-San (2017), or the origin of space Guillem Carabí-Bescós

Universitat Internacional de Catalunya. Doctor Arquitecto por Universitat Internacional de Catalunya. UIC

El azar permite un encuentro entre Ila Bêka y Moriyama-San, japonés local —nunca ha salido de Tokyo—, lector compulsivo y amante de la *noise music*. Hablan de música y Bêka le sugiere pasar una semana en su casa. La casa (2002-2005) —diseñada por Ryue Nishizawa, arquitecto por derecho propio y socio a horas de Kazuyo Sejima— es un conjunto de diez volúmenes blancos de distintas alturas y dimensiones, situados sobre un solar rectangular.

Los espacios intersticiales configuran jardines interiores. Cada volumen, independiente, permite al usuario decidir qué hacer en cada uno de ellos: disponer de distintos estares, de diversas habitaciones, o de otros tantos comedores según la época del año, el ánimo o las circunstancias. En cuatro de esos volúmenes vive Moriyama-San. Para pagar la hipoteca alquila el resto de volúmenes.

### Inicio.

Un sótano. Perspectiva frontal. En el fondo de la habitación un equipo de música. A un lado cientos de videos dispuestos en columnas bien alineadas. Al otro, cientos de libros dispuestos en columnas bien alineadas.

La imagen la preside una drop chair, de SANAA, simétricamente flanqueada por un vaso de cerveza y un libro. Moriyama-San busca en el equipo de música hasta encontrar la pieza deseada. Va descalzo, pantalón azul y camiseta blanca.

Tras unos segundos suena una pieza de Otomo Yoshihide. Noise music. Moriyama-San se sienta, bebe un trago de cerveza, la deposita de nuevo en el suelo y mira a la cámara, con la vista perdida, intentando adoptar la mejor postura. Moriyama-San es lo único que se mueve en el plano fijo de la cámara. Más tarde sabremos que le gusta escuchar a Otomo, tirado en el suelo y casi sin luz.

Más planos fijos presentan el lugar. Un conjunto de diez volúmenes blancos de distintas alturas y dimensiones, situados sobre un solar rectangular. Entre ellos, los espacios intersticiales configuran jardines interiores. En esta ocasión lo único que se mueve es la naturaleza: hojas, árboles, plantas. No es difícil intuir el mensaje. Moriyama-San es como la naturaleza. Se mueve a su aire. Y así va a transcurrir el resto de filmación, al aire de los movimientos cotidianos de Moriyama-San. Susurros, lecturas, silencios, sonrisas y afectos. Sin guión. Ya no habrá más planos fijos en toda la filmación.



Figura 1. © Moriyama San, Bêka & Lemoine, 2017.

### Arquitectura y espacio.

Ila Bêka explica que una de sus mayores influencias han sido las lecturas de Georges Perec<sup>1</sup>:

*Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse. Si me preguntaseis, ¿qué es la arquitectura? Inmediatamente nosotros pasaríamos de la arquitectura al espacio, hablaríamos de espacio, no de arquitectura.*

*¿Qué es importante para nosotros? ¿Qué relación tenemos con el espacio? Arquitectura es dar forma al espacio.*

*Para nosotros es una cuestión de espacio, desde los orígenes.<sup>2</sup>*

Distinguir entre arquitectura y espacio no es menor. Bêka y Lemoine saben que no es una cuestión de escala. El espacio no la tiene porque las tiene todas. Lo que filman Bêka y Lemoine es el espacio, ese discurrir entre las cosas grandes, medianas y pequeñas.

Y raras veces se da un encuentro casual tan intenso como el que tratan de explicar en la película Moriyama-San. El edificio de Ryue Nishizawa explica algo parecido. Los diez volúmenes que componen la casa son, a su vez, cosas que pasan a través de un solar en un barrio tradicional de Tokyo:

*Con sus grandes ventanas y sus jardines informales entre los volúmenes diversos de que consta, es una muestra del "deseo de hacer de las áreas en las afueras de Tokyo parte de la naturaleza", y "la blancura y delgadez de sus muros descubre un sentido de naturaleza en los edificios que la rodean... que se transforman en un paisaje".<sup>3</sup>*

Si acechan dudas sólo hay que observar cómo se produce el contacto de esta arquitectura con el suelo. Los volúmenes levitan discretamente unos cinco centímetros gracias a una pletina que sobresale otros tantos centímetros del plano de fachada; suficiente para evitar su anclaje permanente con la tierra y pasar a compartir el mundo de lo inestable, de lo ligero, de aquello siempre presto al cambio y al constante acomodo.

¿Y no es eso lo contemporáneo?

Así es también la cámara de Ila Bêka con la que rueda la película: de pequeñas dimensiones, ligera. Como ligera es ya la tradición en un mundo globalizado. Kazuo Sejima lo define así:

*Quizás se haya afirmado que los japoneses hemos recibido alguna influencia del Zen, pero no sabemos realmente cómo. Ahora que tenemos mucha información, incluso de todo el mundo, puede que exista esa influencia, aunque la sociedad y la cultura japonesas han cambiado mucho desde los viejos tiempos.<sup>4</sup>*

### Última cuestión.

¿De qué habla la película de Bêka y Lemoine?

Una respuesta apresurada diría que del espacio. Pero no, ese es el tema con el que operan, su herramienta de trabajo. Detrás de cada segundo de grabación se esconde otra voluntad. Ellos mismos lo han explicitado, aunque de manera discreta, seguramente porque el choque con su propuesta contemporánea es inevitable. Bêka y Lemoine tratan sobre la belleza.

Como Ryue Nishizawa. Sólo que él lo llama Naturaleza.<sup>5</sup>



4 Juan Antonio Cortés, "Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa", *El Croquis*, 139 (2008): 8.

5 Esta reflexión no hubiera sido posible sin la dirección de Foros 2019 UIC Barcelona School of Architecture, junto a Fredy Massad, a quien agradezco expresamente el haberme puesto en conocimiento de los videoartistas Bêka&Lemoine.

# Una forma de emoción. Otra de investigación. [BRXLLS'58]

*A way of emotion. Another way of investigation*  
[BRXLLS'58]

**Álvaro López-González Mallo**

Arquitecto urbanista e investigador independiente que desarrolla modelos industriales.

BRXLLS'58 fue el nombre usado por el autor del artículo para denominar al grupo de investigación abierto en red, desarrollado entre los años 2013 y 2015, que analizaba y ponía en común cualquier contenido referido a la Exposición General de Primera Categoría de Bruselas de 1958. Empleando la red social Facebook, y con el apoyo de la dirección y personal de la Biblioteca de la ETSAC (A Coruña), se creó un grupo de investigación efímero, una plataforma de puesta en común de información, búsquedas y resultados sobre los pabellones de recito Heysel.

Esas 200 hectáreas de territorio de la Región de Bruselas-Capital reclamaron la atención de todos los actores y espectadores que desde 1953 visitaron, representaron y pusieron en pie la exposición universal. Un acontecimiento singular, único y masivo, en un tiempo de escenarios de venta tecnológica, de separación teatral, donde convergían (y competían) propuestas para incorporar la mayor densidad estética posible.

La coordinación se basó en convocatorias de concursos: tanto de arquitectura, para construir pabellones, mayormente nacionales, como de presentación de contenidos, de imagen, de reclamos o de efectos, en suma, de dispositivos cargados de gratificaciones y dispendios posibles e imaginables en un marco de Guerra Fría. Toda esta voluntad liberó a concursantes y a jurados, los unió con la coherencia del conocimiento y la experiencia. Así los concursos fueron un banco de pruebas, al igual que el diseño de las conexiones urbanas, o el desarrollo de los nuevos modos de movilidad. Una oportunidad empírica, contrastada, que desde Heysel influenció el crecimiento de su ciudad, actuando como un atractor de nuevo tejido que completaba la estrategia de inversión belga de las exposiciones precedentes.<sup>1</sup> Lo expuesto convertía a la Expo del 58 en un campo de investigación sumamente interesante. Sin embargo, en su momento no obtuvo el reconocimiento esperado desde algunos ámbitos arquitectónicos, siendo incluso denostada por sus contemporáneos.<sup>2</sup>

De ahí que uno de los objetivos del grupo de investigación se centró en descubrir, desgranar y analizar los concursos de la mayoría de pabellones del recito Heysel. La segunda cara de la experiencia consistía en denunciar y “viralizar” el estado de abandono del pabellón de España en el recinto ferial de Madrid.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Exposiciones celebradas en 1888, 1897, 1910, 1935 y 1958.

<sup>2</sup> Álvaro Mallo et al, “Denostada Expo'58”. Seminario Secretos de la Arquitectura, Fundación Seoane, A Coruña, 2014.



Figura 1. Fotografía del estado de abandono y deterioro del pabellón español reubicado en el recinto ferial de Madrid. Visita no autorizada, captura realizada por el autor en junio de 2014.

Nos aproximamos así a las fuentes de información con economía de esfuerzo, nos atraía la red, la empatía, la novedad, el préstamo, las conexiones internacionales. La experiencia, ya lejana, nos permite ahora señalar la enorme capacidad que, sin limitaciones, presenta esta herramienta u otra similar para trabajar, aprovechar, detectar, mezclar, descartar, plantear y discutir posibles nuevas vías de investigación, todas inéditas, y creadas desde cada nueva interacción entre miembros del colectivo.

Ante estos estímulos las respuestas se produjeron abiertas, dinámicas, fluctuaban para transformarse. Trabajamos con múltiples impresiones individuales que un dato (imagen, texto, vídeo, artículo) compartido públicamente provocaba (aceptación masiva o parcial, rechazo, indiferencia...)<sup>4</sup>

Se asemejaba a una red neuronal amplificada, por tanto, era una red social convertida en una potente herramienta de investigación activa. Se compartió y se recibió información de una manera fluida (siempre hay excepciones) y constante, al igual que ocurrió con las localizaciones de fuentes y consejos.

<sup>3</sup> Un pabellón perfectamente analizado y explicado por Andrés Cánovas Alcaraz en su libro *Pabellón de Bruselas'58: Corrales y Molezún*, publicado en 2004. Andrés Cánovas formó parte también del grupo BRXLLS'58.

<sup>4</sup> El grupo de Facebook se gestionó a través de cuatro moderadores más, llegando a tener 5.000 seguidores. El grupo iba seleccionando, tendía rutas donde todo influía, desde el estado de ánimo diario de cada miembro, hasta su ausencia de actividad, el grado de empatía o conocimiento existente entre ellos o hacia el tema a debatir.



Figura 2. Silla plegable "Gispen Mundial", diseñada por Gerrit Rietveld para el pabellón holandés en clara analogía con el anagrama de la Expo58, la silla diseñada por Lucien de Roeck.

Las críticas animaban a aumentar el esfuerzo cuando en el muro público del grupo se recibían palabras de apoyo como las siguientes y que agradecemos todos y cada uno de los que aportábamos tiempo y dedicación:

*Yo estoy fascinado con todo el trabajo de investigación de BX'58. Como espectador, encantado con los contenidos que voy descubriendo y, como investigador, creo que es una experiencia magnífica para poner de ejemplo, e incluso también una crítica a la investigación cerrada y mercantilizada de nuestras universidades. ¿Cuánto tiempo y esfuerzo le llevaría a un sólo investigador o a un grupo de investigación conseguir una información semejante? Y aquí se hace de modo abierto, altruista, compartido... empleando una herramienta que seguramente nadie imaginaría que se podría usar como herramienta de investigación, y hasta me atrevería a decir que plantea un concepto muy interesante, el de "group-review", frente al de "peer-review" al que estamos tan tristemente acostumbrados.*

*Lo dicho: fascinado.<sup>5</sup>*



Figura 3. Fotomontaje realizado con los prototipos de módulos tridimensionales de acero que se iban a ensamblar para formalizar la cubierta del pabellón no construido de Polonia.

# IN&OUT

*In & Out*

**Raquel Santamarta Regueras**

Arquitecta e investigadora independiente. Cofundadora del estudio narrarquitectura en León, España

"¿Vosotros qué haríais?" fue el condicionante que, dos días después del incendio de Notre-Dame de París, planteó el diario español La Razón. Con un margen de apenas 48 horas, se lanzaba así un reto a cinco arquitectos, que debían plasmar una idea. El tiempo de las noticias es muy corto.

León es mi ciudad de referencia. Me crié aquí y es donde vivo. La catedral gótica de Santa María es su principal baluarte arquitectónico. Una referencia que veo a diario desde distintos ángulos y distancias, práctica que me ha hecho asumir de manera natural sus reglas compositivas y el respeto necesario para aportar mi propia visión al caso parisino.

Otra Notre Dame, la de Puerto Príncipe, Haití, y mi proyecto para su concurso de ideas, sumado a la experiencia diaria leonesa han sido la base, para que casi de manera impulsiva pudiera cumplir el plazo. Y también para que de una manera natural surgiera el resultado de una visión que aunara el rigor del edificio, la historia y la modernidad. La propuesta surge de la estrategia utilizada para abordar este reto, planteándome las siguientes cuestiones:

- ¿Cómo ha afectado el incendio a la funcionalidad de la catedral?
- ¿Qué actuaciones se pueden llevar a cabo para que lo proyectado permita sumar, sin restar esencia?
- ¿Qué nuevas relaciones pueden establecerse entre el monumento y una ciudad como París, y viceversa?



Figura 1. Vista panorámica desde la cubierta de Notre de Dame de París. Autor: Maszkaron, Sakrum CC0 Public Domain Fuente: <https://pxhere.com/es/photo/780365> (consulta 25 mayo de 2019)

Después del análisis del edificio, de la historia de su construcción y del estado actual, que se podía adivinar a través de las fotos publicadas en diferentes medios de comunicación, pude concluir lo siguiente:

- La nave de la catedral y su estructura interior no habían resultado excesivamente dañadas, salvo por los derrumbes de bóvedas, consecuencia de la caída de la aguja. Por lo que la funcionalidad habitual, tanto litúrgica como turística no se iba a ver excesivamente afectada tras la reconstrucción que se llevara a cabo.
- La cubierta era la parte estructural, formal y funcional más afectada. Si bien únicamente era accesible a efectos de su mantenimiento, también era la pieza fundamental de la intervención, y por tanto su definición iba a ser la clave de la propuesta.
- Debido a su evolución histórica de restauraciones y renovaciones, adaptándose al "gusto" de la época, siempre he asumido que el gótico es un estilo inacabado. Por eso establecí un paralelismo funcional entre el estilo gótico y el *high tech*, fundamentado en dos aspectos: por un lado, la abstracción de "huesos" (piedra o acero) y "piel" de vidrio que permite la entrada de luz en las estancias; y por otro lado, ciertas semejanzas desde el punto de vista social y sobre todo técnico, en lo relativo a la confianza en los procesos como factor irrenunciable para el avance.

Con estos argumentos tan evidentes para mí, el reto radicaba en cómo se podía plantear la idea de una intervención cuando el ruido mediático era ensordecedor. El incendio se había producido dos días antes y aún llena-



Figura 2. Solución propuesta. Vista interior elaborada por la autora.

ba los espacios noticiosos y de opinión de los medios de comunicación. Por eso la mayor "dificultad" residía en determinar de una manera independiente y personal el nuevo carácter funcional que debería tener la cubierta.

La nueva situación brindaba la posibilidad de utilizar la cubierta para un uso turístico. Una solución transparente permitía establecer un diálogo al conectar visualmente ese nuevo espacio con la ciudad, ofreciendo a su



Figura 3. Solución propuesta. Vista exterior elaborada por la autora.

vez una nueva perspectiva de Notre-Dame.

A priori, me preocupaba que desvirtuara la imagen de la catedral, más aún cuando su cubierta posee un componente volumétrico tan importante por su claridad y equilibrio.

Proponemos entonces la reproducción estricta de la forma e imagen exterior previa, mediante un armazón de madera laminada y cubrición de vidrio, que con una piel de plomo perforado superpuesta, permite añadir mediante una solución tecnológicamente avanzada, un interior diáfano con suelo de madera reutilizada, que dota a la catedral de un nuevo recorrido o "paseo arquitectónico" por el interior de su armazón mostrando la imponente visión de la ciudad de París de la que gozan sus dieciséis estatuas de cobre situadas por Viollet-le-Duc en la base de la aguja.

La imagen diurna de la catedral desde el exterior quedaría intacta y sería al anochecer cuando a través de la chapa perforada se ilumine la cubierta, generando una sutil nueva imagen o "escena urbana" a través de la luz y una relación visual respetuosa tanto con la memoria de la ciudad como con la idea del edificio.

La mayoría de las propuestas que han ido surgiendo desde entonces para Notre-Dame, con importante difusión en los medios, muestran fijación por la reconstrucción de la aguja central, por haberse convertido en un símbolo de París a pesar de ser un añadido del siglo XIX.

Otras muchas suponen una divagación formal, dentro de una espiral de excentricidad. Para mí afrontar un nuevo proyecto arquitectónico supone buscar la esencia, aportar nuevas sensaciones ya sean espaciales o volumétricas, aumentar la carga de transparencia y forzar una desaparición del límite físico que aúne arquitectura, individuo y ciudad.

Para ello es necesaria una profunda reflexión sobre lo que puede aportar una nueva intervención tanto al edificio, a su entorno y a la ciudad, como a sus visitantes y usuarios, enfocada desde el respeto y la puesta en valor de las preexistencias de gran calidad arquitectónica.

# La chispa del corcho

*The spark of the cork*

**Ula Iruretagoiena Busturia**

Universidad UPV/EH. Doctora Arquitecta por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

El espacio de la arquitectura es aquello que se ve, pero también aquello que cuenta y evoca. Contribuye a ello el conocimiento arquitectónico que se adhiere a la materia durante el proceso de gestación y de inicio del proyecto.

En esta configuración narrativa intervienen, además de los factores, condiciones y situaciones físicas, programáticas, administrativas y económicas, circunstancias menos tangibles y trazables que tienen que ver con el proceso iniciático —creativo e imaginativo— del trabajo de arquitectura.



Figura 1. Centro de visitantes Bowali, Parque Kakadu, Australia, Glen Murcutt (1999). Autorización CC BY 2.0, Autor: Luke Durkin.

Para Federico Soriano el inicio tiene que ver con un momento de lucidez comparable a la explosión del corcho de la botella de champán<sup>1</sup>, que surge como una fuerza inesperada, toma presencia y provoca el arranque del proyecto.

Probablemente habrá un amplio consenso en representar el inicio del proceso del trabajo arquitectónico con la imagen del corcho, quedando por clarificar qué es lo que lo provoca, es decir, qué enciende la chispa del corcho. La magia y el interés de la chispa consiste justamente en la falta de trazabilidad del proceso que lo constituye, en la imprecisión de los aspectos que generan y empujan al florecimiento del fenómeno, en la dificultad para explicitar qué es y cómo se produce, y por tanto el desconocimiento del proceso constitutivo del inicio del proyecto.

Podemos aventurarnos a conjeturar sobre el mismo, pero será siempre un intento de acercamiento, aproximación y rodeo a los factores que afectan en los órdenes internos y estructura del proceso.



1 “El proyecto nace en ese instante en que algo —un tapón de champaña— inoportuno, nos impone agacharnos y recogerlo con la mano. Podemos repasar los pasos lógicos para desarrollar el proyecto, estudiar las condiciones que debemos cumplir, pero nosotros pensamos en el corcho. No se corresponde con nada del lugar, del programa, de la moda, de nuestras preferencias generales. Es una pieza o interferencia ajena, de alguna forma ligada, en principio aparentemente extraña, al problema. En esos momentos iniciales adquiere además un tamaño desproporcionado”. Federico Soriano, «Corchos inoportunos», *El Croquis*, 96-97 (1999) 84-89.

Figura 2. Terme di Vals, Peter Zumthor (1996). Autorización CC BY ND 2.0. Autor: Ckeech.

La eclosión de clarividencia de la chispa es tal que escapa a las lógicas y razonamientos del consciente, de ahí que en las explicaciones sobre el proceso de creación se haya aludido y abusado en demasía a las propiedades del “genio” o de la “divinidad” para comprender qué hace aflorar este “algo”, que tanto tiene que ver con el inicio del proyecto.

Esta mención a una entidad superior e inalcanzable —cualidad agraciada solo para unos pocos— pone de relieve el carácter extraordinario del mismo —no asimilable a otras facultades— y la necesidad humana de aportar explicaciones y razonamientos sobre lo que acontece en el proceso creativo, cuando lo hermoso y fascinante de la chispa reside en lo azaroso, fortuito, inesperado, instintivo, incontrolado, orgánico de su esencia.

Todas estas características son aspectos que la supremacía de la funcionalidad y la universalidad del proyecto de la modernidad ha pretendido borrar y hacer desaparecer del proyecto de arquitectura.

La chispa del corcho es única e irrepetible, pero más allá de la subjetivación que garantiza para la construcción del espacio, pone de relieve el hecho de que todo proyecto de arquitectura tiene intrínseco —ya que forma parte del proceso iniciático— una narrativa compuesta de pensamiento, imaginación e intuición que confluyen y vehiculan el momento del corcho.

Figura 3. Kanagawa Institute Technology Workshop KAIT, Tokio, Junya Ishigami (2010). CC-BY-SA, Fotografía de la autora.



Estas características del inicio, que se enraízan en la constitución de la chispa del momento del corcho, están en relación con la belleza que emana de la arquitectura, ese ente que de nuevo, aflora como algo inabarcable a partir de argumentos únicamente racionales y envuelto en un aura de magia y espiritualidad.

Por tanto, el inicio del proceso de creación de arquitectura habla de la generación y del relato del proyecto, pero sobre todo, concreta la condición de la arquitectura, inseparable de aspectos intangibles.





Construir y habitar.  
Ética para la ciudad.  
Richard Sennett.  
ISBN 978-84-339-6433-5  
Editorial Anagrama.  
Colección Argumentos. 2019.  
Trad. Marco Aurelio Galmarini.  
430 páginas

### María Pura Moreno

Universidad Politécnica de Cartagena  
mpura.moreno@upct.es  
Doctora Arquitecta por el Departamento de Proyectos de ETSAM (2015) de la Universidad Politécnica de Madrid. Graduada en Sociología, Uned (2014). Arquitecta en las Especialidades Edificación y Urbanismo (1998). En la actualidad es Profesora Asociada del Proyectos Arquitectónicos y Vocal de la Comisión de PFG en ETSAE. Pertenece al Grupo de Investigación "Estrategias de Proyecto Arquitectónico y Sistemas Culturales" (UPCT), investigando cuestiones del proyecto arquitectónico ligadas a la sociología cultural y política de los contextos de Creación. Participa en Congresos de Arquitectura, Docencia y Ciencias Sociales y publica en Revista Especializadas. Premio Especial de Divulgación en los XVIII Premios de Arquitectura de la Región de Murcia por el Proyecto "Arquitectura On", en 2015. Estancia de Investigación en el Laboratoire Architecture, Culture et Société de Paris ENSA Malaquais.

## Construir y Habitar. Ética para la ciudad. Richard Sennet.

Este libro expone la dicotomía entre los conceptos *Ville* y *Cité* a través de la conexión —o ausencia de ella— entre el binomio Habitar y Construir. La visión urbanística de Sennet integra su conocimiento crítico del pasado junto a reflexiones derivadas de su posición de observador privilegiado, en instituciones de ámbito global: Unesco y Onu Habitat. El objetivo, suscrito en el subtítulo, es responder a la apelación directa de Jane Jacobs —“Entonces ¿tú qué harías?”— al respecto de cómo hacer una ciudad ética. Sus capítulos mantienen una relación dialógica, entendida en el sentido otorgado por Mijaíl Bajtín a las contradicciones socio-ideológicas entre pasado y presente. Esos antagonismos avalan su confesado distanciamiento respecto a sus primeras concepciones de urbanista joven, referidas a la forma urbana como producto de acumulación, experiencia y uso —Bernard Rudofsky, Gordon Cullen, Jane Jacobs—. Su crítica a aquel enfoque, contemplado con el tiempo, era la exclusión del riesgo y su obsolescencia ante un crecimiento acelerado que requiere planificación urbana anticipada.

Los primeros capítulos exponen la dificultad de conciliación entre la *ville* “construida” y la *cité* “habitada” a través de parámetros como la complejidad y la contradicción —Venturi— o la *synoikismós*, (co-habitación) —Aristóteles—. Remitiendo siempre a la premisa medieval de que “*el aire de la ciudad libera*”. La forma urbana materializada por la gran generación de urbanistas se asocia a objetivos sociales como: la igualdad socialista del tejido de Ildefons Cerdà, la movilidad propiciada por los bulevares de Haussmann, o el artificio natural fomentador de una sociabilidad transversal en el Central Park de Olmsted. Frente a esos intentos de conciliación la Carta de Atenas —Voisin— es identificada como ruptura entre *Ville* y *Cité*, y de sus consecuencias se extraen las consecutivas miradas urbanísticas ligadas a la experiencia como ciencia proxémica.

Las connotaciones de la acción de habitar se introducen exponiendo ocupaciones espaciales tan contradictorias como la Plaza Nehru de Delhi, el paisaje de la nueva Shanghái o el Googleplex de Nueva York. Todas ellas complementan reflexiones respecto a los guetos históricos delimitadores del extraño —del otro— para así abogar por una ciudad abierta y, por tanto, rica en significados. Por último se aborda la actualidad contemporánea a través del término aprehensión, referido a la actividad del etnógrafo o el *flâneur*. Casos como el funicular de Medellín, descritos como experiencias personales, invitan al lector a la comprensión del concepto ciudad abierta frente a la inteligente o cerrada. Ópticas como porosidad de membrana, marcadores de puntuación urbana que aportan identidad, o binomios como forma y tipo, propician corolarios en torno al alejamiento de la repetición. Se defiende así una *ville* abierta para la co-producción de vida colectiva, propulsora de unas sociabilidades novedosas, que eviten el individualismo tecnológico. La exposición de amenazas —cambio climático o el problema del agua— permiten unas conclusiones dirigidas a la mitigación y a la adaptación que se conectan con cambios sin fricciones para evitar el énfasis autodestructivo del control y el orden. En definitiva, que la ciudad ética no sea espejo de ningún individualismo sino del colectivo que la habita.

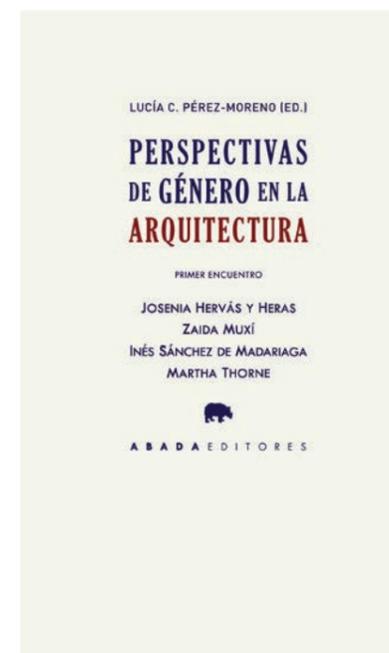
## Perspectivas de Género en la Arquitectura. Lucía C. Pérez Moreno (ed.)

El libro que se reseña es el resultado del encuentro “Perspectivas de Género en la Arquitectura”, celebrado el 1 de diciembre en el Patio de la Infanta en Zaragoza y organizado por la autora, la arquitecta y profesora Lucía C. Pérez Moreno, con el apoyo tanto del COA de Aragón como de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza. La publicación se estructura en cuatro apartados principales (que corresponden a las cuatro ponencias de Joseña Hervás y Heras, Inés Sánchez de Madariaga, Zaida Muxí y Martha Thorne), presentados por un prólogo general de la autora. Un apéndice remata la estructura del libro, recogiendo los extractos de los debates abiertos en los turnos de preguntas que siguieron a las comunicaciones. La simple enumeración de los epígrafes de los cuatro apartados invita a una reflexión: *Revisiones Históricas, Políticas institucionales, Planteamiento Urbano* y *Experiencias Vividas* abarcan diferentes formas de acercamiento a la relación entre arquitectura y perspectivas de género desde vertientes distintas que, sin embargo, comparten la necesidad de visibilizar las aportaciones de las mujeres para “ofrecer una mejor respuesta a la sociedad desde la arquitectura”.

El primer apartado, titulado *Revisiones Históricas*, ahonda en la necesidad de una revisión historiográfica, para subsanar la deficiencia actual de referentes femeninos, presentando la investigación de Joseña Hervás y Hera en torno a las mujeres educadas en la Bauhaus. En el segundo apartado, denominado *Políticas institucionales*, Inés Sánchez de Madariaga aborda la cuestión desde el plano institucional, con vistas a concienciar sobre la necesidad de combatir la discriminación por razón de género en tanto que problema estructural multifactorial que afecta a toda la sociedad. En el tercer apartado, titulado *Planteamiento Urbano*, la arquitecta y urbanista Zaida Muxí reivindica el reconocimiento del trabajo reproductivo (sin el cual no hay producción), llevado a cabo por las mujeres, como aportación fundamental al crecimiento económico de toda la sociedad. El cuarto apartado, dedicados a las *Experiencias Vividas*, se articula en torno al relato, narrado en primera persona, de la trayectoria vital y profesional de Martha Thorne, directora ejecutiva del Premio Pritzker desde 2005 y Decana de la Escuela de Arquitectura y Diseño del Instituto de Empresa.

La necesidad de promover un cambio de paradigma y de modelos, rehaciendo el canon y aumentando la concienciación de que hay muchas formas de practicar la profesión que han sido, hasta la fecha, infravaloradas es sólo una de las interesantes reflexiones, documentadas en el *Apéndice*, que surgieron durante el debate conclusivo del encuentro. Concluyendo, el libro no debe entenderse como una recopilación de textos, más bien como el resultado de una reflexión más amplia y profunda que refleja la larga experiencia de su autora en estos temas.

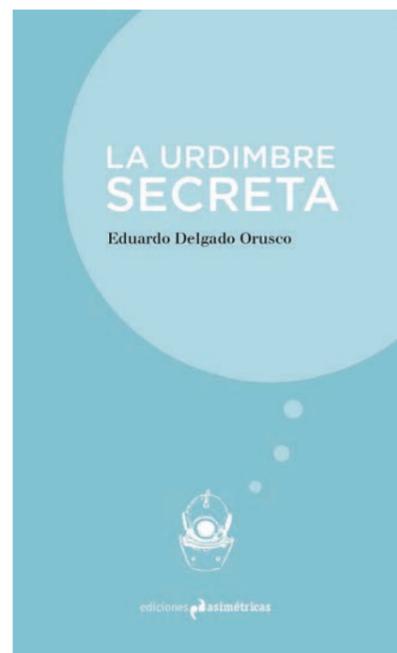
Considerar el género como categoría de opresión que afecta a la mujer en el ámbito de la arquitectura en dos momentos, como creadora y como usuaria, es el brillante enfoque que subyace a todo el trabajo. Se trata, por tanto, de un libro necesario tanto para enmarcar la situación actual como para reivindicar el papel de las mujeres generando referencias para las generaciones futuras.



Perspectivas de Género  
en la Arquitectura.  
Lucía C. Pérez Moreno (ed.)  
ISBN 978-84-17301-13-2.  
Abada Editores.  
Colección: Lecturas de  
Arquitectura. 2018.  
160 páginas

### Serafina Amoroso.

Investigadora independiente  
serafina.amoroso@hotmail.it  
Doctora Arquitecta (Università Mediterranea di Reggio Calabria, 2006). Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (ETSAM, 2012). Máster en Investigación aplicada en estudios feministas, de género y ciudadanía (Universidad Jaume I, 2016). Profesora participante en el Visiting Teacher's Programme de la Architectural Association en Londres (2014). Co-organizadora del congreso internacional MORE-Expanding architecture from a gender-based perspective - III International Conference on Gender and Architecture (Florencia, 2017). Hasta abril de 2019, profesora asociada de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Florencia. Sus estudios más recientes, publicados en revistas especializadas y presentados en congresos, están centrados especialmente en los enfoques de género y sus relaciones con el espacio (urbano y arquitectónico) y la educación.



La urdimbre secreta.  
Eduardo Delgado Orusco.  
ISBN 978-84-948560-1-3  
Ediciones Asimétricas  
Colección Inmersiones, 2018.  
112 páginas

### María Belén Vázquez Brage

Cesuga University College  
bvazquez@cesuga.com  
Socióloga (Universidade da Coruña, 2002) y licenciada en Psicología (Uned, 2010), actualmente es responsable de actividades de promoción, calidad y bibliotecas en Cesuga University College. Autora y colaboradora en diferentes artículos, publicaciones y documentales para entidades y administraciones locales, ha sido galardonada con premios de investigación centrados en la etnografía y el patrimonio gallego.

## La urdimbre secreta. Eduardo Delgado Orusco.

Los verdaderos docentes experimentan en algún momento de sus vidas inesperados descubrimientos, experiencias y puntos de quiebre que quedan marcados como tajos en la piel. Su labor formativa se inspira en la práctica de los maestros precedentes, pero también tiene mucho de intuición, de compromiso y de diálogo. Quienes además se dedican a la arquitectura, se mueven entre la aproximación y la precisión, la inmediatez y la perfección, el vértigo y el anhelo de excelencia. Así nos lo cuenta Eduardo Delgado Orusco, profesor de la Universidad de Zaragoza, en esta publicación que viene prologada por la creadora, investigadora y catedrática Elisa Valero Ramos.

Tras una breve introducción, se despliegan siete epígrafes que permiten vislumbrar esa urdimbre compuesta por los resortes del proyectar: observaciones útiles que pueden servir como acompañamiento al alumnado en sus primeros pasos en la asignatura de Proyectos Arquitectónicos. Es precisamente a ellos, a los estudiantes presentes, pasados y futuros, a quienes están dedicadas estas reflexiones, producto de una dilatada trayectoria docente en universidades europeas y americanas.

El primer apartado, *Naturalidad y excepcionalidad* indaga sobre la paradoja inherente a aquellas soluciones concebidas sin aparente esfuerzo, pero a las que solo se puede llegar tras un arduo y prolongado entrenamiento. En esa misma línea apunta *Vida e infraestructuras*, sobre el papel de arquitecto como integrador de un todo, en un trabajo multidisciplinar que desarrolle con aparente naturalidad una nueva realidad en el mundo de la arquitectura. *Aproximación y precisión* retoma la dualidad de términos que forma parte de la difícil tarea de proyectar, una actividad racional que no es el resultado de un capricho ni de la improvisación. *El juego de las escalas*, nos aclara que cada escala tiene su oficio y su saber asociado. *Tradición e innovación* nos recuerda que toda labor arquitectónica forma parte de un devenir. En *Modernidad y Barroco* se vuelve al contraste, esta vez, entre el orden y la sorpresa, entre lo racional y lo irracional de la arquitectura, entre la objetividad y la complejidad. Para terminar, *La importancia del lugar* realiza una aproximación fenomenológica que apela a la importancia de las particularidades, de las oportunidades y de los condicionantes del lugar de implantación de las propuestas.

Junto con la presentación, el prólogo y la introducción inicial, los siete epígrafes anteriores se completan con un epílogo, un bloque de notas y una bibliografía final. En total, 110 páginas que nos hablan de esa estructura fuerte, inmutable y permanente de la arquitectura no sometida a cuestiones formales. En el caso del epílogo, titulado *La recuperación de los maestros*, se propone rescatar esta figura para las aulas de las escuelas de arquitectura española. El texto, originalmente escrito para las Jornadas de Innovación Docente en Arquitectura (JIDA'17), plantea dicha reivindicación como una propuesta innovadora, casi revolucionaria, que contribuiría a elevar el listón de la docencia a su más noble acepción. En palabras del propio autor:

*El maestro hace de la dificultad mejora; del obstáculo, impulso.*

## Fábricas de tabacos en España. Arquitectura industrial y paisajes urbanos. Carolina Castañeda López.

La publicación es resultado de la tesis doctoral de la arquitecta Carolina Castañeda López, defendida el 15 de junio de 2017 en la Universidad Politécnica de Madrid bajo el título "Las fábricas de tabacos en España (1731-1945)". El libro reseñado, publicado en 2018, recoge parte de esa investigación, exponiendo los resultados del análisis detallado de los orígenes, la configuración, y la repercusión de las fábricas tabacaleras en España; a nivel arquitectónico, urbanístico y social.

El trabajo ahonda a lo largo de cinco grandes capítulos en la importancia económica y social de la industria del tabaco en el pasado; y cómo esta importancia provocó la transformación de grandes edificios, de usos muy distintos, para albergar dicha actividad. Obviamente, esta adaptación no siempre fue sencilla, e impuso condicionantes diversos y espacios debidamente organizados para maximizar la productividad. Trascendiendo la relevancia arquitectónica, la autora señala los distintos modos en los que la industria tabacalera ha influido sobre la trama urbana; convirtiéndose en hitos sobre la ciudad. Asimismo, esta actividad industrial requirió de la construcción de nuevos edificios en las proximidades, para proporcionar residencia y servicios a sus numerosos operarios. Este hecho fue mucho más notable con la llegada del siglo XX, que trajo consigo la construcción de nuevas plantas, lo que no sólo eliminó las antiguas limitaciones de organización del espacio productivo —y de la producción misma—, ocasionadas por la adaptación de edificios diseñados para otros usos; sino que permitió ocupar lugares sin edificar, lo que en muchos casos desencadenó a su alrededor el crecimiento de toda una nueva área industrial.

Por supuesto, y tal y como destaca la autora, esta notable trascendencia sobre la ciudad también tuvo su repercusión social, pues estos complejos atrajeron a numerosos trabajadores y residentes, y promovieron a su alrededor el nacimiento de otras actividades económicas, como industrias y servicios. Pero tal vez el efecto más destacable en este sentido gire en torno a la presencia de la mujer, mayoritaria en las fábricas, y en muchas ocasiones, con niños pequeños a su cuidado. Este hecho provocó la aparición de nuevos requerimientos, que se fueron satisfaciendo mediante la creación de nuevos espacios dentro de la misma industria para facilitar la conciliación de la vida laboral y familiar. Se pudo apreciar así cómo las necesidades de las propias trabajadoras obligaron a la incorporación en la configuración de los edificios industriales de salas de lactancia, parvularios, servicios médicos e higiénicos, vestuarios, e incluso estancias sociales. Y es que existe una estrecha relación entre los espacios arquitectónicos que habitamos —u ocupamos temporalmente— y nuestra calidad de vida, repercutiendo en la productividad de los trabajadores.

Tal y como explica el profesor Fernando Vela Cossío en el prólogo de este libro, nos encontramos ante una publicación que va a servir para acercar al público los grandes valores de la arquitectura fabril tabacalera que conservamos en España, uno de los más importantes testimonios del legado cultural que compartimos.



Fábricas de tabacos en España.  
Arquitectura industrial y paisajes urbanos.  
Carolina Castañeda López  
Prólogo: Fernando Vela Cossío  
ISBN 978-84-948857-4-7.  
CICEES  
Colección: La Herencia Recuperada N° 18. 2017.  
456 páginas

### Isabel Álvarez Gallego

Arquitecta, diseñadora e investigadora independiente.

isalvarezgallego@gmail.com  
MA Architecture, University College Dublin (2013).

Su labor de investigación es una herramienta esencial para su trabajo como arquitecta y diseñadora. Sus inquietudes hacia la arquitectura racionalista la llevan a investigar entorno a la figura de Le Corbusier. En 2015, en el Congreso Internacional Le Corbusier, 50 años después, participa como ponente con la investigación *Estrellas sobre fondos cambiantes: convocando la luz*. En 2015 participa en el II Congreso de género, museos y arte con la ponencia de *El museo como resultado*, investigación relacionada con Heidi Weber y la obra de Le Corbusier. En 2015 forma parte de la creación de *DOMI arquitectura&diseño*, donde también explora nuevos sistemas de eficiencia energética a distintas escalas.

## Política de envíos

### Lista de comprobación para la preparación de envíos

Como parte del proceso de envío, los autores/as están obligados a comprobar que su envío cumpla todos los elementos que se muestran a continuación.

Se devolverán a los autores/as aquellos envíos que no cumplan estas directrices.

- El envío no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista (o se ha proporcionado una explicación al respecto en los Comentarios al editor/a).
- El archivo de envío está en formato OpenOffice, Microsoft Word, RTF o WordPerfect.
- Siempre que sea posible, se proporcionan direcciones URL para las referencias.
- Todas las ilustraciones, figuras y tablas se encuentran colocadas en los lugares del texto apropiados, en vez de al final, y seguirán los criterios que aparecen en Envío.
- El texto se adhiere a los requisitos estilísticos y bibliográficos resumidos que aparecen en Acerca de la revista.

*http://veredes.es/vad/index.php/vad/about/submissions*

### Directrices para autores/as

Los escritos se presentan a través de la plataforma en línea. Se aceptarán tres tipos de trabajos:

- Artículos de investigación: 4000-5000 palabras (incluyendo bibliografía y notas), y siete imágenes.
- Críticas de arquitectura (sin arbitraje): 500-800 palabras y tres imágenes.
- Reseñas de libros (sin arbitraje): 400-500 palabras.

Los artículos de investigación, las críticas de arquitectura y las reseñas de libros deben poseer el siguiente formato: tamaño A4, orientación vertical. Márgenes superiores e inferiores: 3,5 cm; izquierdo y derecho: 2,5 cm. No habrá encabezamientos ni pies de página. Se numerarán las páginas en la parte inferior, con alineación derecha.

Los artículos de investigación y las críticas de arquitectura irán precedidos de una hoja cubierta en la que se especificará la siguiente información:

- Título, en español y en inglés –este último en cursiva–, que se redactará con tipografía Open Sans tamaño 14 y en negrita, con alineación izquierda.
- Tras esos datos identificativos se incluirá un resumen en la lengua principal escogida, y otro en inglés, cuya extensión no será superior en cada caso a las 200 palabras. Se empleará en cada caso un único párrafo con tipografía Open Sans, cursiva, tamaño 10, justificado.
- Cinco palabras clave, en español e inglés, separadas por comas (Open Sans, cursiva, tamaño 10).

### Formato del texto principal

El cuerpo del texto empleará la tipografía Open Sans, tamaño 12. Las citas dentro del texto que excedan las cuatro líneas se redactarán con tamaño 10 y con una sangría a derecha e izquierda de 2 cm, en letra cursiva.

Los epígrafes se redactarán en minúscula negrita, y los subepígrafes con letra minúscula cursiva. Irán numerados en arábigos. El interlineado de todo el documento será sencillo y no habrá espacio entre párrafos, tampoco entre epígrafe o subepígrafe y comienzo de párrafo. Entre final de párrafo y epígrafe o subepígrafe siguiente, habrá un espacio.

Todas las notas que el autor considere necesarias irán al final de la página correspondiente, conforme a las siguientes pautas: tipografía Open Sans, tamaño 9, alineación justificada, interlineado sencillo, sin espaciado anterior ni posterior, sin sangrado y con numeración continua. En el texto, se indicarán en superíndice, sin paréntesis. El número de la nota debe situarse justo detrás de la palabra o frase que se quiera referenciar; nunca detrás del punto final.

La bibliografía se citará al final del texto, ordenada alfabéticamente por autores. Toda cita o referencia bibliográfica que se indique en una nota a pie de página deberá incluirse en la bibliografía final del artículo.

Las referencias bibliográficas deberán presentarse atendiendo a las indicaciones de *The Chicago Manual of style* (Sistema Notas y Bibliografía).

*https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\_citationguide/citation-guide-1.html*

Las figuras (ilustraciones, diagramas, cuadros, mapas, fotografías y gráficos) deben presentarse en formato imagen (JPG). Las imágenes se incrustan en una baja resolución, ubicadas en el lugar del texto donde desean ser incorporadas. Las imágenes de calidad final, se enviarán en archivos adjuntos separados, con una resolución mínima de 300ppp.

Tablas y figuras irán numeradas en arábigos consecutivos según su aparición en el texto. La referencia en el texto se hará en la forma: (Tabla 1) o (Figura 1), etc. Cada tabla y figura irá acompañada de un pie que la explique brevemente siguiendo el modelo: Figura 1. Título. Fuente: ...; o Tabla 1. Título. Fuente: .... Dichos pies de tabla y figura deberán estar redactados en tipografía Open Sans 9 e interlineado sencillo.

Se especificará la procedencia de cada una de las imágenes, indicando si es de autoría propia, cedida para su publicación, etc. En el caso de obras ya divulgadas y de autoría ajena, se indicará la fuente (libro, revista...), utilizando el sistema de referencias bibliográficas anteriormente mencionado, incluyendo claramente la página

de dónde se ha extraído. Atendiendo *al artículo 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual*, se regula el denominado "derecho de cita", lo que supone la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras obras ajenas de naturaleza plástica o fotográfica, siempre que su inclusión se realice a título de cita, análisis, comentario o juicio crítico, en el ámbito de la docencia e investigación.

*https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930*

### Crítica de investigación

La extensión estará comprendida entre 4.000 y 5.000 palabras, incluyendo notas y bibliografía. No se aceptarán trabajos que excedan este límite. Su estructura será la habitual en las revistas científicas, con la exposición clara de los objetivos, las fuentes, las conclusiones finales y la bibliografía.

Todos los originales, antes de iniciar el proceso de evaluación por pares, serán leídos previamente por la Dirección, que comprobará la adecuación del manuscrito al perfil de contenidos de la publicación, pudiendo rechazar directamente —sin pasar a evaluación externa— los trabajos cuyo formato no se ajuste a las normas, los que posean una calidad ostensiblemente baja o aquellos que no efectúen ninguna contribución a los ámbitos temáticos de la revista.

Una vez que el artículo ha sido aceptado, el autor/es tiene/n que firmar una declaración de propiedad del trabajo y de cesión de derechos para su publicación en VAD. veredes, arquitectura y divulgación.

### Artículos de investigación

Se aceptan trabajos destinados a analizar desde un aspecto crítico noticias, proyectos, novedades, concursos y eventos relacionados con la arquitectura.

Está dirigido a un amplio público académico: arquitectos, urbanistas, filósofos, historiadores del arte, sociólogos, geógrafos, críticos y teóricos del arte y la arquitectura. La selección de los textos estará debidamente justificada por el interés científico y académico de las temáticas propuestas, de manera que se puede generar un debate, o bien la presentación del estado de la cuestión sobre una materia específica.

La extensión no puede superar las 800 palabras, sin incluir notas y bibliografía.

### Reseñas de libros

Serán textos breves que comenten e informen críticamente sobre un libro o monografía recientemente publicado en el ámbito de la arquitectura. La extensión de las reseñas no debe superar las 500 palabras. Tipo de letra: Open Sans, tamaño 12, interlineado sencillo.

Deberá aportar la siguiente información:

- Datos bibliográficos: Título de la publicación, nombre completo del autor/a del libro, ciudad, editorial, año de publicación, ISBN.
- Imagen de la portada del libro.

Se reseñarán libros cuya primera edición (no traducción) haya sido publicada en los dos últimos años. Será el Consejo Editorial el que dictamine si se publica o se rechaza la propuesta. Al final del texto aparecerá el nombre del autor de la reseña. Las posibles citas textuales se escribirán entrecomilladas. Cuando las reseñas sean en idioma extranjero, las citas textuales se escribirán traducidas al español y entrecomilladas.

### Aviso de derechos de autor

VAD. veredes, arquitectura y divulgación se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons según la modalidad "Reconocimiento – NoComercial (by-nc)". Así cuando el autor/a envía su colaboración está explícitamente aceptando esta cesión de derecho de edición y de publicación.

Con el objetivo de favorecer la difusión del conocimiento, VAD. veredes, arquitectura y divulgación se adhiere al movimiento de revistas de Open Access (DOAJ) y entrega la totalidad de sus contenidos a diversos repositorios bajo este protocolo; por tanto, la remisión de un trabajo para ser publicado en la revista presupone la aceptación explícita por parte del autor/a de este método de distribución.

### Principio éticos

VAD. veredes, arquitectura y divulgación hace suyas las normas éticas del *Committee on Publication Ethics*. Los editores se comprometen a mantener el anonimato en todo el proceso, del que son los máximos responsables, evitando todo tipo de conflictos de intereses.

Los revisores serán profesionales competentes en la materia que se les propone evaluar. Previamente se habrán dado de alta en la plataforma de la revista, indicando el campo específico de su investigación. Una vez aceptada, realizarán una revisión objetiva y de carácter constructivo que incidirá en el interés del artículo, su contribución al tema, las novedades aportadas, etc., indicando las recomendaciones para su posible mejora, en caso de que las hubiera.

Los revisores se comprometen a respetar los límites temporales y a seguir las directrices de VAD. veredes, arquitectura y divulgación. El tiempo de elaboración de un informe de revisión es de aproximadamente un mes. Los autores se comprometen a enviar trabajos originales, reconociendo la autoría de las fuentes que se utilizan en el estudio y comprometiéndose a incluir en el artículo a todos aquellos investigadores que hayan participado en la investigación.

- Guía de buenas prácticas.

*http://veredes.es/vad/index.php/vad/guia-de-buenas-practicas*

**VAD** Revista científica de arquitectura  
veredes, arquitectura y divulgación  
ISSN 2659-9139 | e-2659-9198

<http://veredes.es/vad/>

Para leer ediciones anteriores de VAD visite nuestra página web

