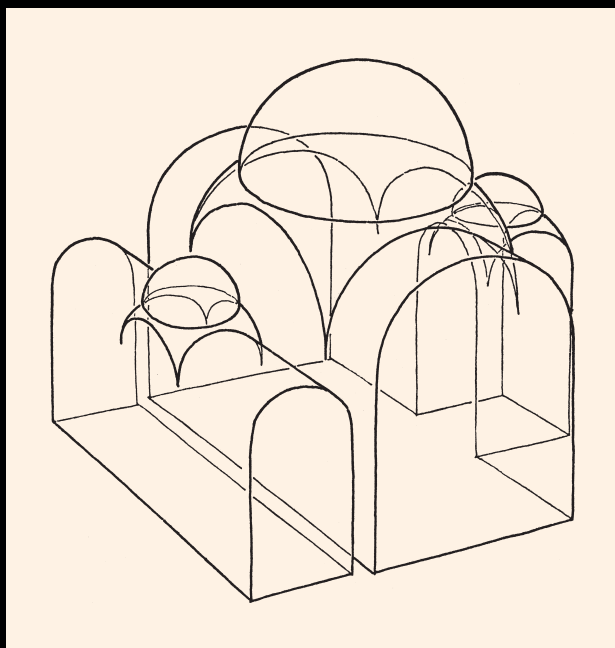


Documentos de
Composición
Arquitectónica

7

Niels Luning Prak

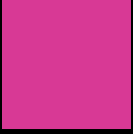
El LENGUAJE de la arquitectura



Una aportación a la teoría arquitectónica

**Editorial
Reverté**

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid



Documentos de
Composición
Arquitectónica

- 1 *Bernard Bevan*
Historia de la arquitectura española
Del Imperio Romano a la Ilustración
- 2 *Leon Krier*
La arquitectura de la comunidad
La modernidad tradicional
y la ecología del urbanismo
- 3 *Steen Eiler Rasmussen*
Ciudades y edificios
Descritos con dibujos y palabras
- 4 *Henry-Russell Hitchcock*
La arquitectura moderna
Romanticismo y reintegración
- 5 *Takeshi Nakagawa*
La casa japonesa
Espacio, memoria y lenguaje
- 6 *Enrico Tedeschi*
Una introducción a la historia de la arquitectura
Notas para una cultura arquitectónica
- 7 *Niels Luning Prak*
El lenguaje de la arquitectura
Una aportación a la teoría arquitectónica

En preparación

Alan Powers

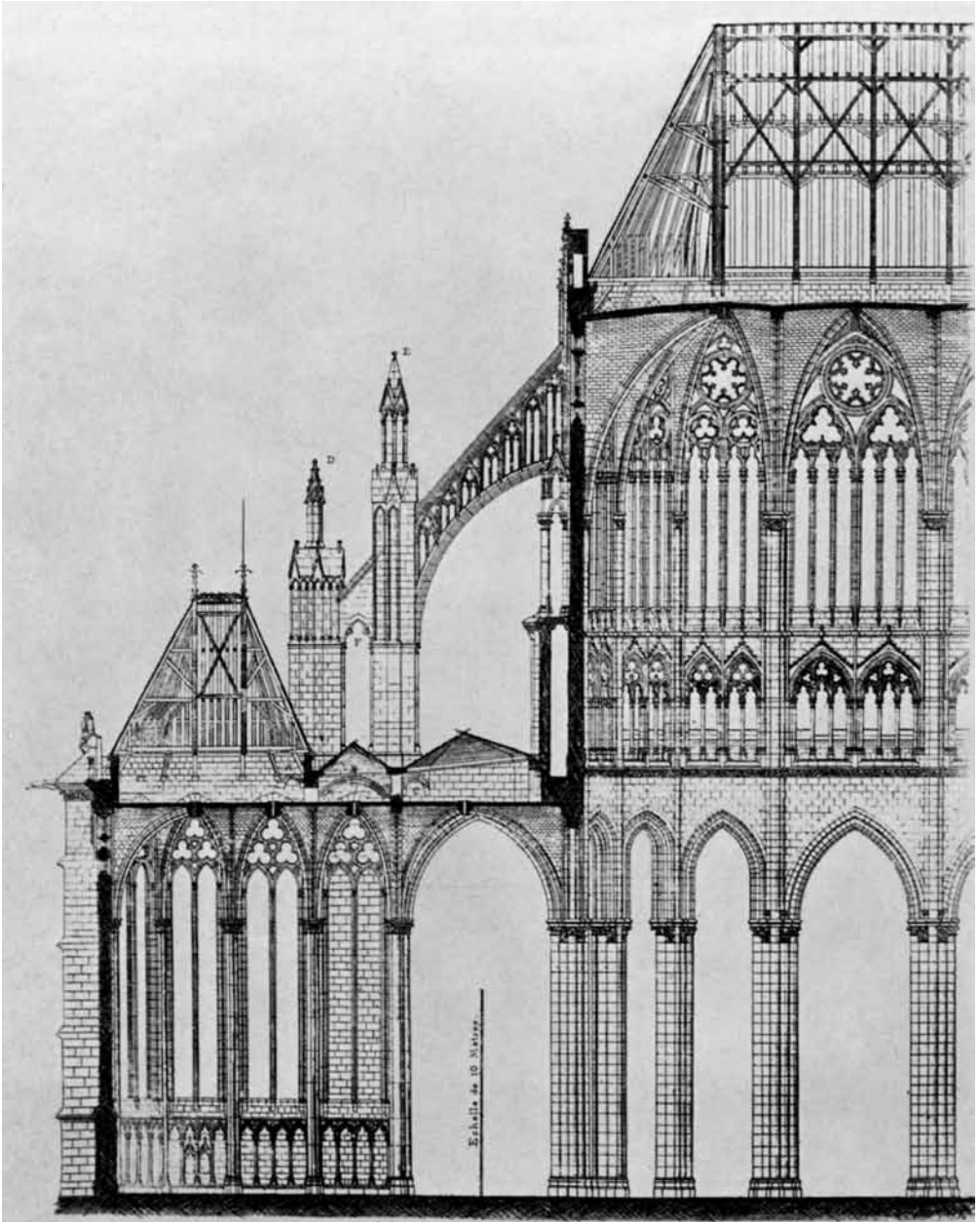
La arquitectura moderna en Gran Bretaña
Una historia en siete categorías

**Documentos de
Composición
Arquitectónica**

7

**El
LENGUAJE
de la arquitectura**

Colección dirigida
por Jorge Sainz



Catedral de Notre-Dame, Amiens, sección longitudinal por el presbiterio y la capilla de la Virgen.

Documentos de
Composición
Arquitectónica

7

Niels Luning Prak

El LENGUAJE de la arquitectura

Una aportación a la teoría arquitectónica

Prólogo

Manuel de Prada

Epílogo

Ángel Cordero

Traducción

María Hernández Díaz

Edición

Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

Esta edición forma parte de las labores de investigación del Departamento de Composición Arquitectónica (DCA) de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM), instituciones que han colaborado en su edición y publicación.



Edición original:

The language of architecture: a contribution to architectural theory
La Haya y París: Mouton, 1968

Esta edición se publica con permiso de los herederos del autor.

Esta edición:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2018

ISBN: 978-84-291-2307-4

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'Cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

EDITORIAL REVERTÉ, S. A.

Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona

Teléfono (+34) 93 419 3336

Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*

Depósito Legal: B 28968-2018

Impresión: Artes Gráficas Palermo, Madrid

1475

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 28968-2018

ISBN: 978-84-291-2307-4

Autor personal: Prak, Niels Luning (1926-2002)

Título: El lenguaje de la arquitectura : una aportación a la teoría arquitectónica / Niels Luning Prak ; prólogo, Manuel de Prada ; epílogo, Ángel Cordero ; traducción, María Hernández Díaz ; edición, Jorge Sainz

Edición: 1ª edición

Publicación: Barcelona : Reverté, 2018

Descripción física: 258 p. : il., plan. ; 24 cm

Bibliografía: Bibliografía: p. [241]-248. Índice

Encabezado materias: Teoría de la arquitectura

Encabezado materias: Historia de arquitectura

Índice

<i>Prólogo</i>	
Prak: de la forma al significado	7
Prefacio	17
PARTE I: ANÁLISIS	
I La estética formal y la simbólica	25
II El simbolismo	37
III Conceptos básicos	47
IV La clasificación de las formas	55
PARTE II: HISTORIA	
V El esquema general	63
VI Iglesia de Santa Constanza, Roma, 337-350	73
VII Iglesia de San Miguel, Hildesheim, 1010-1033	85
VIII Catedral de Notre-Dame, Amiens, 1220-1269	101
IX Capilla Pazzi, Florencia, 1443-1478	129
X Biblioteca Imperial, Viena, 1681-1726	147
XI Nuevo palacio de Westminster, Londres, 1835-1865	169
XII Bolsa de Comercio, Ámsterdam, 1898-1903	187
XIII Casa Johnson, New Canaan, 1949	199
XIV Capilla de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1950-1955	209
XV Aportaciones recientes	219
APÉNDICES	
A Un análisis de los 16 puntos de Theo van Doesburg	225
B Categorías de la crítica	229
Bibliografía	231
Índice alfabético	241
<i>Epílogo</i>	
Atravesar la fantasía	249

Sobre esta edición

La edición original de este libro fue publicada en 1968 por la editorial Mouton, ya desaparecida, con una ayuda de la Netherlands Organization for the Advancement of Pure Research (Zwo). Para esta edición se han insertado las ilustraciones lo más cerca posible de su descripción. También se han intercalado notas editoriales (indicadas con * y signos similares) entre las notas originales, para hacer aclaraciones y detallar las referencias bibliográficas.

Prak: de la forma al significado

Manuel de Prada

El boletín número 22 de la International Association for People-Environment Studies (IAPS) publicó una triste noticia:¹ en enero de 2002 falleció Niels Luning Prak, arquitecto y profesor de la Universidad de Delft, reconocido en la asociación por su libro *De visuele waarneming van de gebouwde omgeving*.² A modo de homenaje, el boletín incluía una breve biografía, que aquí resumimos.

Cubiertas del libro *De visuele waarneming van de gebouwde omgeving* (1973) y de su versión inglesa, *The visual perception of the built environment* (1977).



Niels Luning Prak nació el año 1926 en Eindhoven, Países Bajos. Entre 1945 y 1951 estudió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Tecnología de Delft; con la ayuda de una beca Fulbright, completó sus estudios en la Universidad de Columbia, en Nueva York. A su vuelta, en 1953, comenzó a ejercer la profesión de arquitecto, y poco después, empezó a impartir las asignaturas de Geometría y Forma en la escuela donde había estudiado. En 1963 fue nombrado profesor titular; en 1967, decano, cargo que ejerció durante tres años y que dedicó a democratizar la universidad, por lo cual se ganó el sobrenombre de 'el profesor rojo'. Finalmente, en 1991 fue nombrado profesor emérito. Ese año, la Universidad de Delft publi-

Manuel de Prada es profesor de Composición Arquitectónica en el departamento homónimo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM); es autor de numerosos libros, entre ellos, *Arte y composición: el problema de la forma en el arte y la arquitectura* (2008), *La casa inglesa: función, forma y mito; una revisión del modelo funcional* (2011), *Arte, arquitectura y mimesis* (2012) y *Arte, arquitectura y montaje: fundamentos estructurales del montaje en el arte y la arquitectura* (2014).

1. International Association for People-Environment Studies, *Bulletin of people-Environment Studies*, nº 22, otoño 2002, páginas 26-28;

<https://www.udc.es/dep/ps/grupo/bulletin/bulletin22.pdf>.

2. Niels Luning Prak, *De visuele waarneming van de gebouwde omgeving* (Delft: T.H.

Delft, Afdeling der Bouwkunde, 1973); versión inglesa: *The visual perception of the built environment* (Delft: Delft University Press, 1977).

–aclaró Claude Lévi-Strauss en una conferencia pronunciada en la Universidad de Toronto–, sólo podemos abordarlos estudiando sus relaciones internas, es decir, intentando comprender qué tipo de sistema original forman en conjunto: «y es esto, precisamente, lo que intentamos hacer en la lingüística, en la antropología y en muchos otros campos». ³⁴ Lévi-Strauss estaba convencido de que es absolutamente imposible concebir el significado sin orden.

La unidad de análisis apropiada para el estudio del significado de las formas arquitectónicas –confirma Juan Pablo Bonta– no es la obra aislada, sino el sistema. Incluso los atributos percibidos en una forma particular dependen de la posición que ésta ocupa dentro del sistema. Cierto que no es fácil conciliar los enfoques tipológico e histórico de los sistemas de significación: o bien la tipología se considera subordinada a la historia, o la historia a la tipología. Pero sabemos que las formas adquieren significado, estilístico o tipológico, como consecuencia de sus posiciones en ciertos sistemas: «implantados en sistemas distintos, sus significados pueden variar». ³⁵

Lo explicó Henri Focillon en *Vie des formes* ³⁶ y, tres décadas después, Christian Norberg-Schulz en *Significato nell'architettura occidentale*, ³⁷ donde este último advirtió además que la arquitectura, aunque no ofrezca significados claros y precisos, es capaz de expresar las complejidades y contradicciones inherentes a la existencia.

Y al igual que Norberg-Schulz, Prak señala aquí el camino hacia una teoría integrada de la arquitectura que incluya los aspectos formales y los simbólicos; explica la arquitectura como un lenguaje condicionado por los principios de la percepción visual y por el contexto en el que surge, pero no sólo como un lenguaje que el hombre habla, sino como un lenguaje que 'habla' al hombre. Es una tarea difícil, pero necesaria, pues renunciar a ella supone renunciar al significado y aceptar, ingenuamente, que la arquitectura sólo es la expresión del arquitecto; y el mundo, una acumulación de impresiones.

Madrid, julio de 2018.

34. Claude Lévi-Strauss, *Myth and meaning: five talks for radio* (Toronto: University of Toronto Press, 1978); versión española consultada: *Mito y significado* (Madrid: Alianza, 2002), página 31.

35. Juan Pablo Bonta, *Sistemas de significación en arquitectura* (Barcelona, Gustavo Gili, 1977), página 145.

36. Henri Focillon, *Vie des formes* (París: Presses Universitaires de France, 1943); versión española: *Vida de las formas y elogio de la mano* (Madrid: Xarait, 1983).

37. Christian Norberg-Schulz, *Significato nell'architettura occidentale* (Milán: Electa, 1974); versión española: *Arquitectura occidental: la arquitectura como historia de formas significativas* (Barcelona, Gustavo Gili, 1983).

Prefacio

Resumen

Este libro habla de teoría de la arquitectura. En concreto, es un intento de encontrar un modelo coherente de relaciones entre la estética arquitectónica y la historia social.

La primera parte es un alegato en favor de una estética general libre de valores y que adopte las teorías particulares propuestas por Le Corbusier, Theo van Doesburg y el Team Ten, o bien por Leon Battista Alberti, Marc-Antoine Laugier, Augustus W. N. Pugin y Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Algunas partes de estas teorías tratan de problemas puramente formales, mientras que otras hablan del significado de las formas. Así pues, la estética general se divide en estética formal y estética simbólica. La estética formal depende probablemente de las leyes de percepción de la Gestalt.

Parte de la confusión a la hora de escribir sobre arquitectura surge del supuesto de que el espacio arquitectónico es tan sólo un objeto visible. Aquí se proponen argumentos para diferenciar al menos tres clases de espacio: el físico (el volumen de aire de los técnicos de calefacción), el conceptual (el espacio que vemos o visualizamos) y el conductual. En la construcción también resulta útil diferenciar entre la estructura física (calculada) y la fenoménica.

A este debate sigue una enumeración de las categorías formales que se utilizan en el análisis histórico posterior.

La parte de historia intenta conectar las formas de un edificio –en la medida en que se deben al arte y no a necesidades prácticas– con la sociedad en la que surgió. Esto ‘explica’ la arquitectura como un cambio social. El paulatino deterioro de la situación en el Imperio Romano pudo haber propiciado la difusión del cristianismo y fomentado una arquitectura ‘introvertida’. La inseguridad vivida en el periodo de las grandes migraciones –o invasiones bárbaras– pudo llevar al concepto de la iglesia románica entendida como una ‘fortaleza sagrada’, un baluarte contra el mal; y pudo ser la causante de una manifiesta timidez en la construcción. Por el contrario, cuando las condiciones mejoraron en la Baja Edad Media, las construcciones se fueron haciendo cada vez más audaces; y las iglesias, más ligeras y festivas, más ‘optimistas’. La sociedad medieval era estática y colectivista; la nuestra es dinámica e individualista. La sociedad medieval estaba amenazada por fuerzas destructivas *externas*; la nuestra, en cambio, está amenazada por la disensión interna. Esta



Para Elisabeth, que compartió todos los problemas y sólo algunos de los placeres.

Sobre nuestro padre

Nuestro padre, Niels Luning Prak, creció durante la Gran Depresión económica de los años 1930 y la II Guerra Mundial. Nada más acabar la guerra, se matriculó en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Delft. Estando en la universidad (1945-1951), quedó impresionado por las teorías de uno de sus profesores, Marinus Jan Granpré Molière. El joven estudiante se mostraba crítico con el tradicionalismo de su profesor, pero apoyaba la idea de que la arquitectura se beneficiaría de contar con una perspectiva teórica. Cuando en 1963 él mismo se convirtió en profesor –una actividad que inicialmente combinó con el ejercicio de la profesión de arquitecto–, decidió plasmar sus ideas en el libro que el lector tiene ahora en sus manos, que se publicó originalmente en inglés en 1968. Aún recordamos a nuestro padre diseñando la sobrecubierta de la obra original cuando estábamos de vacaciones en Suiza.

El libro combina los conocimientos técnicos con las descripciones histórico-artísticas y la teoría sociológica. El carácter interdisciplinar seguiría siendo un rasgo distintivo del trabajo posterior de nuestro padre, como en el caso de un libro sobre la percepción visual del entorno construido y otro, una de sus últimas obras, sobre por qué algunos arquitectos llegan a ser famosos, pero la mayoría no.

En el bachillerato, nuestro padre había estudiado español durante dos años, y también ruso; se manejaba con soltura en inglés, francés y alemán, y hablaba italiano razonablemente bien. Su español era lo bastante bueno como para permitirle hacer su tesina en Delft sobre la arquitectura española entre los años 500 y 1500, para lo que utilizó muchas fuentes en español. Estamos seguros de que se habría sentido entusiasmado con esta traducción al español de su primer libro importante.

Maarten, Agnes (†), Katrien y Edith Prak.

Parte I
Análisis

La subdivisión vitruviana

Leonardo Benevolo, en su *Storia dell'architettura moderna*, compara algunas conocidas fotografías antiguas de monumentos fundamentales con otras imágenes más recientes.* Estas ilustraciones confirman lo que ya se sabía o se suponía: que muchos edificios modernos no han envejecido bien. La mayoría de las iglesias medievales que quedan en pie están en mejor estado de conservación que las primeras villas de Le Corbusier, la sede de la Bauhaus en Dessau, de Walter Gropius, o el sanatorio Zonnestraal, de Jan Duiker. Recientemente la colonia Weissenhof de Stuttgart ha sido considerablemente restaurada, menos de cuarenta años después de terminarse.

Este rápido deterioro se debe en parte a los cambios de función y en parte al desinterés, pero sin duda, también a una construcción improvisada. Los apartamentos Dolderthal en Zúrich, obra de Alfred Roth, siguen estando como nuevos, gracias sobre todo a unos detalles técnicos impecables.

Esto demuestra que la subdivisión vitruviana en construcción, función y estética (*firmitas, utilitas, venustas*, tríada conocida en español como 'solidez, utilidad y belleza') es algo más que un recurso abstracto del pensamiento.¹ La excelencia artística no es una garantía de solidez constructiva ni otorga un máximo de confort o funcionalidad.

¿Hay algún motivo para que así fuese? Un edificio importante crea una imagen, una visión de un mundo espacial hasta entonces desconocido. La imagen del Pabellón de Barcelona, de Ludwig Mies van der Rohe, sigue estando entre nosotros, aunque nadie de la actual generación de arquitectos [1960] lo haya visto en realidad. Poco importa ahora si el edificio era sólido y práctico, o no.[†]

Cada uno de los tres aspectos citados es un mundo en sí mismo. Por su función, un edificio es tan sólo una herramienta enorme, igual que lo son, según Le Corbusier, las estufas, los automóviles, los frigoríficos o la maquinaria. Técnicamente, podemos considerar que un edificio pertenece a la misma clase de grandes construcciones inmóviles que los canales, las carreteras, las dársenas y los puentes. La preocupación por la forma visual relaciona la arquitectura con la escultura y la pintura. Tomados por separado, estos mundos diferentes no tienen relación entre sí; sólo se reúnen en una obra arquitectónica. Este vínculo debe crearse, no puede darse por supuesto.

* Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna* (Bari: Laterza, 1960 y siguientes); 1ª versión española: *Historia de la arquitectura moderna* (Madrid: Taurus, 1963); ediciones posteriores: Barcelona: Gustavo Gili, 1974 y siguientes.

1. Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem* (siglo I a. C.), libro I, capítulo III; versión española consultada: Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura* (Barcelona: Iberia, 1985), página 17.

† El Pabellón de Barcelona se reconstruyó en 1986.

El lenguaje de la arquitectura

Si adorásemos a Júpiter o fuésemos devotos de Juggernaut, deberíamos levantar un templo o erigir una pagoda. Si creyésemos en Mahoma, deberíamos izar la media luna y construir una mezquita. Si quemásemos a nuestros muertos y ofreciésemos animales a los dioses, deberíamos utilizar urnas cinerarias y tallar frisos sacrificiales de toros y cabras. Si negásemos a Cristo, deberíamos rechazar su cruz. Todas éstas serían consecuencias naturales; pero en nombre del sentido común, mientras profesemos el credo de los cristianos, mientras nos enorgullecamos de ser ingleses, hagamos una arquitectura cuya disposición y cuyos detalles nos recuerden tanto nuestra fe como nuestro país: una arquitectura cuya belleza podamos considerar propia, cuyos símbolos hayan tenido su origen en nuestra religión y en nuestras costumbres. Esta arquitectura se encuentra en las obras de nuestros grandes antepasados, cuyas nobles concepciones y magníficas obras se originaron y perfeccionaron con una fe y un sistema en su mayor parte igual que el nuestro.¹

Con esta elocuencia defendía Augustus Welby Northmore Pugin el uso exclusivo de la arquitectura neogótica.

Los arquitectos usan las formas y los materiales como símbolos. Para Pugin, el Gótico era específicamente inglés y cristiano, igual que ahora nos resultan modernas las formas geométricas desornamentadas, el énfasis en las líneas horizontales y el uso del vidrio y el hormigón en grandes cantidades. Hay una notable congruencia en casi toda la arquitectura de una región determinada durante cierto periodo; en esto se basa la idea de un estilo particular. Las mismas formas se utilizan una y otra vez, en combinaciones siempre diferentes; y al parecer, tienen el mismo significado para todo el mundo. La libre elección entre distintas formas –como el eclecticismo contra el que tan fervientemente argumenta Pugin– es la excepción; la congruencia estilística es la regla. Como han mostrado los estudios de Rudolf Wittkower, Louis Hautecoeur, Earl Baldwin Smith o Reyner Banham, el simbolismo es la razón de todo ello.²

¿Qué constituye un estilo? Debe ser algo más que unos frontones o unos arcos apuntados. Los arquitectos neogóticos se esmera-

1. Augustus Welby Northmore Pugin, *An apology for the revival of Christian architecture in England* (Londres: John Weale, 1843), edición de 1853, página 6.

2. Véase la bibliografía mencionada en el prefacio, página 21.

En nuestra época, el arte de nuevo se aleja totalmente del realismo. Impresionismo, expresionismo, cubismo, simbolismo y, por último, el arte abstracto actual muestran un progresivo distanciamiento entre la naturaleza y el arte. La oscilación del realismo hacia la abstracción, iniciada con el arte ornamental de los alanos, teutones y visigodos, fue ganando la partida hasta llegar al intenso realismo del Renacimiento, y ahora está regresando de nuevo a la abstracción. ¿Acaso no es nuestra época también inquietante? El sustento diario parece peligrar a medida que avanza la automatización en la industria, nuestra propia existencia se ve amenazada por las bombas atómicas que transportan los misiles. Una vez más, hemos de afrontar un cambio en el orden mismo de la existencia, y adaptarnos a un nuevo mundo. Tales cambios quizá se deban a una transformación de los medios de subsistencia: en los últimos cien años [1860-1960], hemos pasado de una economía dominada por la agricultura a otra dominada por la tecnología. El proceso no ha terminado aún y las revueltas sociales pueden ser una lamentable consecuencia. Entre tanta inseguridad, nosotros proyectamos nuestro malestar en el mundo material, tendemos a aislarnos, y el realismo vuelve a desaparecer del arte. Y los monstruos han regresado, en las estremecedoras imágenes del surrealismo.

Así pues, el arte no muestra 'la apariencia de las cosas', sino su 'verdadera naturaleza'; la teoría de Abell es una especie de ampliación del antiguo aforismo familiar. Según él, la forma en que algo se representa es un símbolo de una actitud hacia la realidad, causado por circunstancias sociales externas. Las cosas se pintan de color rosa o negro dependiendo de si las circunstancias se experimentan colectivamente como buenas o malas.¹⁷

17. «Los seres humanos probablemente han visto siempre lo que han querido ver.» Heinrich Wölfflin, "Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: eine Revision", *Logos*, número xx, página 210.

El lugar

Salió, pues, Jacob de Beerseba y fue a Harán. Y llegó a un cierto lugar, y durmió allí, porque ya el sol se había puesto; y tomó de las piedras de aquel paraje y puso a su cabecera, y se acostó en aquel lugar. Y soñó: y he aquí una escalera que estaba apoyada en tierra, y su extremo tocaba en el cielo; y he aquí ángeles de Dios que subían y descendían por ella. Y he aquí, Jehová estaba en lo alto de ella, el cual dijo: «Yo soy Jehová, el Dios de Abraham tu padre, y el Dios de Isaac; la tierra en que estás acostado te la daré a ti y a tu descendencia.» [...]

Y despertó Jacob de su sueño, y dijo: «Ciertamente Jehová está en este lugar, y yo no lo sabía.» Y tuvo miedo, y dijo: «¡Cuán terrible es este lugar! No es otra cosa que casa de Dios, y puerta del cielo.» Y se levantó Jacob de mañana, y tomó la piedra que había puesto de cabecera, y la alzó por señal, y derramó aceite encima de ella. (Génesis 28: 10-13 y 16-18.)*

Este pasaje contiene el germen de todo lo arquitectónico. Cualquier monumento (como la piedra de Jacob en Betel o la pirámide que conmemora la batalla de Austerlitz, ganada por Napoleón), cualquier edificio (ya sea un garaje, un ayuntamiento o una biblioteca) determina un lugar y lo distingue de los demás.

El hogar es ‘nuestro lugar’, el único que podemos considerar propio. La oficina es un lugar para trabajar, la iglesia es un lugar para rezar, el campo de fútbol es un lugar para jugar y la carretera es un lugar para conducir. Todos ellos, y especialmente los edificios, son lugares específicos, definidos e independientes, o –en palabras de Susanne Langer– «dominios étnicos».¹

En un edificio, parte del espacio indiferenciado disponible que nos rodea se destina a una o varias funciones más específicas. Las diversas funciones difieren en sus requisitos prácticos, pero también en su significación emocional. Los ‘lugares’ de esas funciones tienen que corresponderse con esas diferencias. La función de un edificio determina su forma en un doble sentido: en un sentido puramente racional, al requerir que sea práctico y funcione; y en un sentido estético, al exigir que la importancia emocional que nos transmite la función se exprese de algún modo en la arquitectura. Si se define la ‘función’ de modo que abarque los requisitos tanto racionales como

* Versión española: *La Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento; antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones* (Madrid: Sociedad Bíblica, 1969).

1. Susanne K. Langer, *Feeling and form: a theory of art* (Nueva York: Scribner 1953), página 95; versión española: *Sentimiento y forma: una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía* (México: Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, 1967).

(el entramado de acero) no suele dejarse a la vista; lo que se ve es tan sólo un símbolo exterior de la estructura, porque no puede hacerse de otra manera. El arquitecto tiene que forrar el entramado estructural con hormigón; y además, el acero estructural es posiblemente demasiado ancho para lograr el efecto visual deseado. Mies superpone otra estructura de acero, muy esbelta, lo que parece bastante justificado. El símbolo de la estructura, en lugar de la propia estructura, es quizás algo que no entendamos tan bien como podríamos hacer.⁶

Al igual que Rudolph, podríamos llamar a esto *estructura simbólica*: formas que evocan en el espectador una estructura fenoménica y que no son necesarias, o no del todo, para la estructura física. El recurso es bastante antiguo: el sistema gótico de nervaduras y fustes es en gran medida una estructura simbólica de esa clase.

La exigencia moderna de 'honradez' en la construcción requiere que la estructura física y la fenoménica coincidan. También la estructura simbólica debe corresponderse con la física, porque es el origen de la fenoménica. Pero en muchos edificios famosos esas estructuras difieren, a menudo considerablemente. Las columnas de los templos griegos se montaban y se enlucían cuidadosamente para que pareciesen monolíticas. La capilla de Ronchamp, de Le Corbusier, tiene todo un esqueleto de hormigón oculto en sus muros fenoménicamente macizos.

6. Paul Rudolph, "To enrich our architecture", *The Journal of Architectural Education*, volumen XIII, número 1, página 11.

Las dimensiones de la forma arquitectónica

Una de las vistas que se suele recomendar al sufrido turista que visita una catedral medieval es la que se contempla desde la torre. Atraído por el reclamo de ver una torre similar a treinta kilómetros de distancia, o simplemente por superar el reto de escalar sus noventa metros de altura, el turista se decide a subir unas estrechas escaleras de caracol. A medio camino ya duda de la sensatez de la empresa tras un día andando penosamente en busca de 'lo que hay que ver'; mejor se podía haber sentado en la plaza a disfrutar de una copa de vino. El sonido de los pies que se arrastran arriba y abajo le hacen seguir. Pero cuando finalmente empuja la endeble puerta y se encorva para salir a la cubierta, se siente recompensado por una vista que momentáneamente borra incluso la sensación de logro deportivo. A su alrededor se extiende la ciudad. Los coches avanzan lentamente por las calles, la campana del tranvía se oye muy débil. ¡Qué concentración de ingenio humano en una superficie tan pequeña! ¡Qué mezcolanza de formas de edificios! El turista intenta encontrar su hotel, pero no recuerda si tiene una cubierta inclinada o plana. ¿Qué puede ser ese edificio grande que se ve allí? No recuerda haberlo visto antes. Si el turista es metódico, se preguntará cómo es posible encontrar sentido a todas esas formas arquitectónicas. ¿No deberían catalogarse por épocas o por rasgos 'estilísticos'; o por la función, con todas las tiendas en una categoría y todas las iglesias en otra; o por la forma, agrupando los edificios redondos, los rectangulares, las cubiertas planas, las cubiertas inclinadas, etcétera?

Es evidente que todos estos métodos de ordenación pueden aplicarse a la misma colección de edificios. Cada método ordena los edificios según determinado *aspecto*, y el método elegido depende del objetivo que se tenga en mente. La clasificación aquí propuesta se basa en criterios formales. Un edificio, o una parte de un edificio, se divide en los aspectos formales del espacio conceptual o de la estructura fenoménica.¹ Esos aspectos pueden disponerse en pares antitéticos (o tríadas, cuartetos, etcétera). Podemos imaginar que un par antitético representa dos puntos extremos en unas coordenadas li-

1. La división de la arquitectura en pequeños 'elementos de composición' deriva de las enseñanzas de la École des Beaux-Arts de Pa-

ris y, en última instancia, de Leon Battista Alberti y Andrea Palladio. Pero los elementos del sistema *beaux-arts* –tal como los represen-

ta Guadet– son siempre una mezcla de conceptos estructurales y conceptos formales: por ejemplo, un arco apoyado en columnas o una bóve-

da apoyada en muros. Yo he procurado ir más allá. Véase Julien Guadet, *Éléments et théories de l'architecture* (París: Aulanier, 1901-1904).

tiguas de forma similar; la Escuela de Arquitectura de Yale, obra de Paul Rudolph, tiene una planta central irregular, con partes similares que se intersecan; el Carpenter Center de Harvard, obra de Le Corbusier tiene una planta axial irregular, con partes de formas distintas que se intersecan.

La cohesión formal entre las partes varía mucho en las distintas clases de composición: es máxima en composiciones simétricas de partes similares (catedral de Amiens, iglesia de Vierzehnheiligen) y mínima en composiciones asimétricas de partes opuestas (Carpenter Center). La coherencia se debilita si las partes son 'buenas' o cerradas según la Gestalt (sólidos platónicos, como en la iglesia de San Miguel en Hildesheim) y se refuerza si las partes tienen una forma más compleja (catedral de Amiens, Biblioteca Imperial de Viena), de manera que el cierre entre ellas se desdibuja.

Un rasgo importante de la composición es el uso de recorridos por el edificio. La forma más sencilla es una concatenación de partes iguales, como las crujías de la catedral de Amiens. Si las partes están más aisladas entre sí y son desiguales en forma y/o proporción, obtenemos una *secuencia espacial*. Estas secuencias son particularmente eficaces para alcanzar un clímax espacial; con ese fin se usan en la Biblioteca Imperial de Viena, en el nuevo palacio de Westminster y en el ayuntamiento de Säynätsalo, obra de Alvar Aalto.

Parte II
Historia

Niveles de significado

Ya podemos trazar en términos generales el esquema de relaciones entre la arquitectura y las condiciones sociales en la historia de Occidente. Los detalles se irán completando con el análisis de nueve ejemplos de edificios en los capítulos siguientes.

La primera y obvia subdivisión del conjunto de factores que influyen en el proyecto arquitectónico es la triada vitruviana: construcción, función y estética. Por supuesto, cada una de ellas está determinada históricamente. Las técnicas constructivas disponibles ponen un límite a las posibilidades del proyecto: si el vidrio sólo puede fabricarse en paneles pequeños, el arquitecto debe pensar en ventanas emplomadas o con maineles. Los palacios y castillos tuvieron un papel preponderante en la arquitectura del siglo XVIII; en nuestra época, más igualitaria, ya no hay sitio para este tipo de edificios.

El factor estético interviene en tres niveles de significado diferentes.¹ El primero es el paralelismo: los monasterios florecieron en la Alta Edad Media y muchas iglesias abaciales fueron hitos de la historia de la arquitectura. Obviamente, este nivel es el corolario del factor funcional: la arquitectura de un periodo consiste primordialmente en los edificios relacionados con las actividades que por entonces se consideraban importantes. El segundo nivel es el de la iconología, el del simbolismo manifiesto. Una cúpula suele representar el cielo y la mayoría de los edificios históricos con cúpula eran microcosmos. La decoración renacentista era una referencia consciente e intencionada a la antigua Roma, igual que el estilo neogótico simbolizaba y, por consiguiente, imitaba a la Edad Media. El tercer nivel es el del simbolismo latente e inconsciente de la teoría de Walter Abell. Supuestamente, las condiciones sociales inducen una actitud hacia lo que se experimenta como 'el mundo exterior'. Esta actitud se plasma en la filosofía, en la *Weltanschauung* o 'visión del mundo' que tiene cada época, y su connotación emocional se simboliza en el arte y la arquitectura. Por supuesto, las condiciones sociales no se dan de un modo objetivo. Nadie tiene la vara con la que medir la época en la que vive como algo absolutamente bueno o malo. El único punto de referencia posible es el pasado, en concreto el pasado inmediato. Por tanto, cuando las condiciones mejoran, pueden dar lugar a actitudes de esperanza; y al contrario, cuando empeoran, pueden generar una sensación de desaliento. A diferencia de

1. Sobre los niveles de significado, véase Erwin Panofsky, *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance* (Nueva York: Oxford University Press, 1939), páginas 3 y siguientes; versión española: *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 1972), páginas 15 y siguientes.

y la otra se toma de la naturaleza [...] y muy bien se pueden ordenar las formas enteras en el ánimo, y en la mente apartada toda materia. (Alberti)¹⁶

Tratados posteriores, como la *Architettura civile* de Guarino Guarini (1737), abandonaron completamente la parte técnica. Boullée expresa claramente su desdén por las habilidades inferiores de la práctica:

¿Qué es la arquitectura? ¿Debería acaso definirla, con Vitruvio, como el arte de construir? No. Esa definición conlleva un error terrible. Vitruvio confunde el efecto con la causa.

Hay que concebir para poder obrar. Nuestros primeros padres no construyeron sus cabañas sino después de haber concebido su imagen. Esa creación que constituye la arquitectura es una producción del espíritu por medio de la cual podemos definir el arte de producir y de llevar a la perfección cualquier edificio. El arte de construir no es, pues, más que un arte secundario que me parece conveniente definir como la parte científica de la arquitectura.¹⁷

La Revolución Industrial trajo la tecnología al primer plano. Ésta y el deseo de parecer 'real' e incluir todos los aspectos de la cultura humana han frenado hasta cierto punto la creciente divergencia entre el arte y la técnica de construir. Sin embargo, la mayoría de los escritos modernos sobre arquitectura (de Wright, Le Corbusier, o Christian Norberg-Schulz) prestan tan sólo una atención superficial a los problemas estructurales. Arte y técnica pertenecen a mundos distintos.

16. Alberti, *De re aedificatoria*, proemio y libro I, capítulo 1; tomado de la primera versión española: *Los diez libros de arquitectura*, páginas 4 y 5. La cita es típica de la nueva clase de arquitecto que apareció en el Renacimiento: el dilettante ilustrado, del que Alberti es el primer representante famoso. Palladio –que empezó como cantero y albañil– presta mucha más atención a la construcción. Pero también es sumamente significativo que ese nuevo arquitecto apareciera precisamente en esa época. Desde el aficionado libresco e ilustrado, pasando por los pupilos de la Académie des Beaux-Arts francesa, el camino lleva hasta el actual arquitecto formado en la universidad.

17. Boullée, *Architecture: essai sur l'art*, página 49; versión española: *Arquitectura: ensayo sobre el arte*, páginas 41-42.

Iglesia de Santa Constanza

Roma, 337-350

Descripción

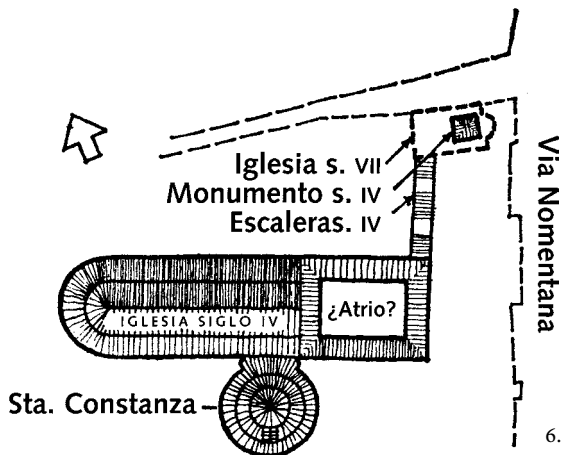
Esta pequeña iglesia situada a las afueras de Roma es la mejor conservada de las numerosas fundaciones de la dinastía del gran emperador romano Constantino. Construida por su hija Constantina como su propio mausoleo, fue uno de los primeros edificios de un cristianismo ya autorizado por el Imperio, y transmitió al futuro cristiano parte del espléndido legado de la Antigüedad.

El mausoleo se construyó como anexo a la iglesia dedicada a Santa Inés, también fundada por Constantina y que ya era una ruina en el siglo VI. La parte inferior del muro exterior de esta iglesia sigue en pie (figura 6.2).¹ La iglesia de Constantina (Santa Costanza en italiano) se levantó cerca de la catacumba que guardaba los restos de la mártir Inés; sobre la tumba de la santa se alza ahora una iglesia del siglo VII.

Constantina no estaba sola en su última morada. El suelo de la iglesia original de Santa Inés estaba cubierto de tumbas, probablemente desde el principio. La princesa y los plebeyos se enterraron cerca de la mártir, en la creencia de que el día del Juicio Final la santa se llevaría con ella al cielo a los que se encontrasen físicamente a su lado.² Aunque esta creencia carece de todo fundamento bíblico, fue algo habitual en todo el periodo paleocristiano y en la Edad Media. El cementerio que rodeaba la antigua basílica de San Pedro estaba abarrotado de edificios funerarios; el propio Constantino fue enterrado entre los restos que pudo reunir de los Apóstoles.

1. Richard Krautheimer lo identificó originalmente como el muro exterior de un cementerio abierto: Richard Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, volumen I, número 1, Roma, 1937. Friedrich Wilhelm Deichmann lo identificó como el muro exterior de la iglesia del siglo IV: Friedrich Wilhelm Deichmann, 'Die Lage der Constantinischen Basilika der heiligen Agnes an der Via Nomentana', *Rivista di Archeologia Cristiana* (Roma), volumen XIII, números 1 y 4, 1946, páginas 213-234. Las excavaciones han confirmado la tesis de Deichmann: Raffaele Perrotti, 'La basilica di S. Agnese fuori le mura', *Palladio, rivista di storia dell'architettura e del restauro* (Roma), números III y IV, 1961, páginas 157-164. Krautheimer modificó posteriormente su posición y propuso una combinación de sala funeraria, iglesia y cementerio a cubierto: Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1965), página 31; versión española: *Arquitectura paleocristiana y bizantina* (Madrid: Cátedra, 1984).

2. Véase André Grabar, *Martyrium: 1, architecture* (París: Collège de France, 1946).



6.1. Plano de situación.

Iglesia de San Miguel Hildesheim, 1010-1033

Descripción

Cuando han triunfado en algo que anhelaban, muchos cristianos ponen algo más de dinero en el cestillo de la colecta dominical. Casi todas las iglesias tienen algún mueble o adorno donado por algún fe-
ligrés piadoso, como expresión tangible de su gratitud al Señor. Así es como hay que entender la fundación del monasterio dedicado a San Miguel en Hildesheim (Alemania).

Bernward (Bernardo o Bernardo), arzobispo de Hildesheim desde 993 hasta 1022, fue un triunfador.¹ Cuando era un joven clérigo, fue tutor del que después sería el emperador germano Otón III. En compañía de su príncipe y pupilo, viajó por todo el Sacro Imperio Romano Germánico y conoció a los hombres más destacados de la época. Su relación con la corte le garantizó su nombramiento para el arzobispado de Hildesheim, así como la protección imperial, algo que le resultó muy útil durante el conflicto con el poderoso obispo de Maguncia. Como muestra de amistad, Otón entregó a Bernward una astilla de la Vera Cruz. Bernward mandó guardar esta preciada reliquia en una monumental cruz de bronce, y en el año 996 fundó un pequeño monasterio en Hildesheim para cuidarla y venerarla.

Más tarde, Bernward donó a esta comunidad todas sus posesiones personales y para ello construyó la iglesia de San Miguel (hoy Sankt Michael o Michaeliskirche, en alemán). Antes que nada, este gesto de magnificencia ha de entenderse como una ofrenda votiva a Dios, origen último de todas las bendiciones.

La fundación de una iglesia otorgaba a su fundador varios privilegios. El más importante de ellos era que todos los clérigos adscritos a la iglesia tenían que celebrar misas por su alma.² Además, un regalo espléndido y costoso suele crear un sentimiento de obligación en quien lo recibe; por ese motivo, los emperadores del periodo otoniano donaban grandes extensiones de tierra a sus vasallos. El hombre medieval esperaba influir en Dios de la misma manera: mediante un gran donativo, más o menos obligaba a Dios a admitirle en el paraíso. En palabras de la carta fundacional de la iglesia de San Miguel:

Teniendo esto en cuenta, yo, Bernward, obispo por predestinación divina y no por mi propia valía, había pensado desde hace tiempo con qué edificio construido por mis méritos

1. La fuente principal sobre Bernward es la biografía escrita por su maestro, Thangmar (Thangmarus Hildesheimensis): *Vita sancti Bernwardi episcopi Hildesheimensis*; el texto original está en *Monumenta Germaniae Historica Scriptorum*, volumen IV, páginas 754-782. La versión alemana, *Die Lebensbeschreibung der Bischöfe Bernward*, está en *Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit in deutscher Bearbeitung*: 11. Jahrhundert (Berlín: Besser, 1858). Véase también Francis Joseph Tschan, *Saint Bernward of Hildesheim, volume 1: his life and times* (Notre Dame: The University of Notre Dame, 1942).

2. Véase en particular Albrecht Mann, "Doppelchor und Stiftermemorie: zum kunst- und kultgeschichtlichen Problem der Westchöre," *Westfälische Zeitschrift*, volumen 111, 1961, páginas 149-263.

los transeptos iguales, el cuidadoso escalonamiento desde el centro hacia los lados, la estrecha relación entre la función y la forma que muestra la distribución de los altares y el intrincado sistema de proporciones (figura 7.7). La iglesia de San Miguel está bien concebida; comparada con las iglesias anteriores de Gernrode o Corvey, no está lejos de ser una maravilla de unidad. Estas fuerzas unificadoras cobrarían impulso en los siglos posteriores, como veremos en el capítulo siguiente.

Catedral de Notre-Dame Amiens, 1220-1269

Descripción

En comparación con el periodo anterior, el Gótico fue una época feliz. Las grandes migraciones habían terminado y había surgido una sociedad feudal bien organizada. Largas caravanas de mercaderes recorrían los caminos de Europa, que ahora eran más seguros; el comercio prosperaba y la población crecía rápidamente: se calcula que pasó de 42 a 69 millones de habitantes entre los años 1000 y 1250, un aumento del 65 por ciento.¹ Aunque desde la perspectiva moderna esto parece bastante poco, es un crecimiento enorme en comparación con las cifras de población estancada o decreciente de los llamados ‘años oscuros’: la Alta Edad Media. En 1350 se produciría un fuerte descenso por la plaga de la peste negra y otras epidemias que hicieron estragos en Europa; pero para ello quedaba todavía un siglo. Los alimentos para tan numerosa población los suministraba una agricultura más eficaz y la recuperación de terrenos baldíos.²

Francia estaba gobernada por el pío y ascético Luis IX (1226-1270), cuyo reinado justo y ecuánime le aseguró la lealtad de sus súbditos. En la historia de la arquitectura es conocido como fundador de Aigues Mortes, una población situada en el estuario del Ródano, construida como punto de partida de la primera de sus dos cruzadas. Su comportamiento de auténtico cristiano y la veneración de sus súbditos le valdrían la canonización como San Luis de Francia tan sólo veintisiete años después de morir.

Amiens era originalmente una ciudad flamenca; el abuelo de Luis IX, Felipe Augusto, la incorporó a su reino en 1185. En el siglo x había sufrido gravemente las invasiones nórdicas, pero la Baja Edad Media fue una época próspera para la ciudad, principalmente por su situación estratégica.³ La ruta comercial del norte para la lana de Inglaterra, y la del sur para la seda, los brocados de terciopelo y las especias, seguía el curso de los ríos Ródano, Saona y Mosa, y las ferias se celebraban en la Champaña, donde nacen los dos últimos. La mejora de la flota y de la navegación hicieron posible el transporte costero; por ello, el Ródano y el Mosa perdieron importancia; la nueva ruta pasaba por Narbona y Toulouse, y seguía por la costa francesa.⁴

El comercio de la lana y el tejido y teñido de telas se convirtió en el eje económico de todo Flandes, que comprendía Brujas, Damme, Ypres, Gante y Amiens.

1. Bernard Hendrik Slicher van Bath, *De agrarische geschiedenis van West-Europa (500-1850)* (Utrecht: Het Spectrum, 1960), páginas 86 y siguientes; versión española: *Historia agraria de Europa occidental: (500-1850)* (Barcelona: Península, 1974).

2. *Ibidem*, páginas 147 y siguientes.

3. François Louis Ganshof, *Over stadsontwikkeling tussen Loire en Rijn gedurende de Middeleeuwen* (Amberes: Standaard, 1941).

4. Esta explicación del crecimiento de Amiens procede de una charla de F. Gorrissen, archivero de Cléveris.

Capilla Pazzi Florenxia, 1443-1478

Descripción

Todos los años, miles de turistas recorren la enorme iglesia de la Santa Croce, en Florenxia, para admirar sus tesoros artísticos. Sin embargo; sólo unos cuantos de ellos visitan la capilla Pazzi, y la mayoría pasa rápidamente por el austero interior gris y blanco, para salir al luminoso claustro, preguntándose por qué este pequeño edificio tiene tres estrellas en sus guías.¹ La serenidad y sencillez de esta capilla son engañosas; es una arquitectura para arquitectos.

La capilla fue encargada por los Pazzi, banqueros rivales de los Medici y, por tanto, enemistados con ellos. En una época en la que los Medici mantenían un contencioso con el Papa, los Pazzi financiaron la adquisición papal de Imola, lo que amenazaba las rutas comerciales de la república florentina. Lorenzo de' Medici ('el Magnífico') contraatacó privando a los Pazzi de una herencia. Entonces los Pazzi intentaron acabar con sus rivales; lograron matar a Giuliano de' Medici, pero Lorenzo escapó. El sentimiento popular se alzó contra los asesinos y Lorenzo mandó ahorcar a todos los participantes en la conspiración, incluido el arzobispo de Pisa (1478). Los Pazzi que sobrevivieron fueron desterrados y perdieron sus propiedades; volvieron a Florenxia en 1494, cuando Piero de' Medici tuvo que exiliarse a su vez.

En 1429, Andrea dei Pazzi se comprometió por contrato con el convento franciscano de Santa Croce a construir una nueva sala capitular.² Sus intenciones eran las mismas que las del arzobispo Bernward de Hildesheim: una oferta votiva a Dios, un majestuoso sepulcro familiar cerca del altar y de las reliquias de la iglesia, y la obligación de los monjes de Santa Croce de rezar por su alma. Como ha mostrado Günter Bandmann, las salas capitulares se usaban muy a menudo para esos fines, sobre todo porque los rezos diarios de difuntos formaban parte habitual de las operaciones de un monasterio cuando se reunía el capítulo.

Otras familias florentinas construyeron capillas en el conjunto de Santa Croce: los Niccolini, Salviati, Bardi, Castellani, Baroncelli y también los enemigos acérrimos de los Pazzi: los Medici. Todas estas capillas se agrupan en torno al transepto y al presbiterio de la iglesia, y todas estaban pensadas como mausoleos. La capilla Pazzi es contigua a las capillas Castellani y Baroncelli, que son anteriores (figura 9.1).

1. Comportamiento observado durante tres días de mediciones en Santa Croce y la capilla Pazzi.

2. Walter y Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, volumen 1 (A-C), (Fránkfurt: Klostermann, 1955), página 507.

Biblioteca Imperial Viena, 1681-1726

Contexto histórico

Desde finales de la Edad Media, Viena había sido la capital del Sacro Imperio Romano Germánico; era la residencia de la Casa de Habsburgo, de la que por tradición provenían los emperadores designados por los príncipes electores alemanes. En teoría, los Habsburgo eran los sucesores de herencia dejada por los Hohenstaufen, la dinastía salia y de los príncipes otonianos, es decir, del imperio original de Carlomagno. Naturalmente, en la práctica su gobierno no llegaba más allá de lo que les permitían sus propios recursos y sus adversarios más cercanos. Dependiendo de los aliados que pudiesen conseguir, sus territorios eran unas veces grandes y otras veces pequeños: alcanzaron su máxima extensión gracias al matrimonio de Felipe de Habsburgo con Juana I de Castilla ('Juana la Loca'), cuyo hijo Carlos (I de España y V de Alemania) estuvo a punto de establecer un imperio comparable al de Carlomagno. Cuando Carlos se retiró en 1555, su hijo Felipe le sucedió en el trono de España, y en el gobierno de los Países Bajos y los territorios de ultramar; y su hermano Fernando, en el Sacro Imperio Romano Germánico. Por muy tediosa que pueda resultar la descripción genealógica, es indispensable para nuestro relato.

A finales del siglo XVII, el Imperio estaba formado por Austria, Checoslovaquia y Hungría, además de Milán, Nápoles y Sicilia en Italia. El Emperador sólo gobernaba Alemania nominalmente; los príncipes germanos seguían su propio camino, como habían hecho siempre desde el periodo otoniano. La Reforma había abierto otra brecha entre el Emperador, católico, y muchos de sus súbditos protestantes de Alemania y Hungría. El intento del cardenal Richelieu de establecer la hegemonía francesa en Europa contribuyó en gran medida a impulsar la causa de Lutero.

Los franceses amenazaban el Imperio desde el oeste y los turcos lo atacaban desde el este. En 1683, los turcos asediaron Viena sin éxito; para ellos resultó ser el canto del cisne. El príncipe Eugenio de Saboya, conocido en Inglaterra por ser compañero de armas del Duque de Marlborough, expulsó a los turcos en una serie de brillantes campañas. Como botín de guerra, Hungría quedó bajo dominio austriaco, lo que se añadía otro grupo étnico independiente a un imperio que ya incluía a checos, italianos y tiroleeses. Los fieros magiares no estaban muy interesados en cambiar como gobernan-

terior de estuco y pintura. Parte de la preferencia barroca por el yeso se debe a la unidad superficial que se consigue con él.

Sin embargo, esta unidad simbólica no es la de la torre de oficinas moderna, con su deprimente monotonía. La composición de la Biblioteca culmina en el salón de honor central. Al visitante se le conduce hasta este punto culminante con infinito cuidado; cada pieza espacial es un eslabón de la cadena; al igual que las estatuas, con sus brazos ondeantes y su *contrapposto*, el salón central tiene el *movimiento* como tema central. De ahí la preferencia por la planta ovalada en lugar de la circular: la primera combina el carácter singular y cerrado del espacio circular con el énfasis direccional. Se suponía que el movimiento creaba una ilusión de vida en la pintura y la escultura, y realzaba su realismo. En la arquitectura tenía una finalidad similar. Los edificios renacentistas son independientes del espectador; no presentan 'vistas especiales' y normalmente importa poco por dónde se entra en ellos. El Barroco busca la *implicación*: el recorrido del visitante a través del espacio está cuidadosamente planeado, y el observador ha de quedar sorprendido por las vistas tan a menudo como sea posible; debería sumergirse, hundirse en la experiencia espacial; porque así luego también creará en la realidad de los símbolos.

A nosotros todo esto nos resulta bastante teatral. El Barroco es la gran época del espectáculo, siempre plagado de trucos ópticos. Carlos VI empleó a Ferdinando Galli Bibiena como escenógrafo imperial. Las figuras alegóricas de Daniel Gran se salen del marco arquitectónico pintado. La vista desde cada entrada, a lo largo de la galería, hacia la estatua de Carlos es obviamente una perspectiva escenográfica (véase la figura 10.4).

El edificio, la decoración y los textos citados rinden homenaje a Carlos como un emperador magnífico, sabio, benevolente y amado; pero no consiguen convencernos, y quizá de sus exageraciones podemos deducir que tampoco convencieron a sus autores. Todo el arte de los maestros verdaderamente grandes de la Biblioteca Imperial se puso al servicio del Emperador, y de la idea de una sociedad unificada, reunida tras ese hombre singular.

Sin embargo, no parece que esos artistas tuviesen fe en lo que estaban haciendo, y esa unidad sigue siendo una fantasía.

Nuevo palacio de Westminster Londres, 1835-1865

Descripción

Hacia el año 1052, Eduardo el Confesor fundó la abadía de Westminster y, junto a ella, el palacio del mismo nombre. En 1066, Guillermo el Conquistador se ganó este apodo en Hastings. Su hijo, Guillermo Rufo, inició la ampliación del palacio y –aunque no hizo más que un gran salón (Westminster Hall, 1097-1099)– el conjunto se llamó a partir de entonces el Nuevo Palacio de Westminster.¹ El salón actual sólo tiene de normando la subestructura; en el siglo XIV, Hugh Herland lo remató con una cubierta de armaduras en ménsula (*hammer-beam roof*), y Henry Yevele lo sometió a una profunda restauración; por entonces se usaba para ceremonias de estado, como banquetes de coronación o juicios importantes.

Varios reyes ampliaron el palacio, que se fue convirtiendo en un conglomerado irregular de salones, habitaciones y pasillos. Desde el punto de vista histórico sólo cabe destacar el añadido de la capilla de San Esteban (St. Stephen), fundada por el enigmático rey Esteban (1135-1154), derribada y reconstruida por Eduardo I y terminada por Eduardo III, que la cedió a una congregación religiosa.² San Esteban era la típica capilla palaciega de dos alturas, como la Sainte-Chapelle de París. El nivel inferior, dedicado a la Virgen, aún se conserva, aunque muy restaurado, debajo del pasaje oblicuo entre el salón Westminster y la sala octogonal que ocupa el centro del palacio.

Los diáconos de la congregación religiosa se reunían para celebrar los oficios en el primer piso. Por su propia naturaleza, las capillas palaciegas son bastante pequeñas, por lo que siempre escaseaba el espacio; así pues, los diáconos cambiaron la distribución tradicional de la sillería del coro por filas escalonadas de escaños situados a ambos lados. Con la secesión de la Iglesia Anglicana durante el reinado de Enrique VIII, la congregación fue disuelta, y desde 1547 hasta 1834 la capilla se utilizó para las reuniones del Parlamento. La Cámara hizo modernizar la capilla varias veces, pero conservó la distribución de los asientos.³

En 1834, un incendio de enormes proporciones destruyó todo el conjunto histórico, con la excepción del salón Westminster, el claustro de San Esteban y la cripta de la capilla. El gobierno convocó un concurso público para la construcción de una nueva, y más espaciosa, sede del Parlamento. El nuevo edificio tenía que albergar la Cámara de los Lores (House of Lords), la Cámara de los Comunes

1. Véase Maurice Hastings, *Parliament House: the Chambers of the House of Commons* (Londres: Architectural Press, 1950).

2. Véase Maurice Hastings, *St. Stephens chapel and its place in the development of perpendicular style in England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1955).

3. Véase Hastings, *Parliament House*, ya citado.

Entre la mezcolanza de las formas eclécticas, esos proyectos llaman la atención por su desnudez. Si los consideramos obras de arte tan auténticas como la arquitectura ecléctica, y tratamos de ser congruentes y justos, tenemos que elevar también los barcos medievales al nivel de las catedrales góticas, o los molinos de viento al nivel de la arquitectura renacentista, pues los barcos y los molinos son construcciones casi puramente ingenieriles. En mi opinión, estas especulaciones no nos llevan muy lejos. Podemos admirar una puesta de sol, pero no la confundiremos con una obra de arte; y sostengo que nuestra admiración por las grandes proezas de la ingeniería victoriana está al mismo nivel. Con respecto a la arquitectura de la época, deberíamos elegir y estudiar lo que se entendía como tal y no otras cosas marginales, por muy interesantes que puedan parecer. Otro asunto es la razón por la que *nosotros* valoramos la arquitectura victoriana de manera tan distinta a la de los propios victorianos. Los capítulos siguientes puede responder en parte a esa pregunta.

Bolsa de Comercio Ámsterdam, 1898-1903

Descripción

Holanda se había convertido en un estado satélite de Francia durante la Revolución Francesa. El bloqueo británico del continente durante las guerras napoleónicas interrumpió todo el comercio marítimo, tradicionalmente uno de los pilares de esta nación de navegantes.

La economía holandesa se recuperó lentamente de estos reveses. Holanda no empezó a industrializarse hasta 1870; entonces, una Alemania unificada se convirtió en ávido cliente del comercio de tránsito holandés, se fundaron empresas navieras y el comercio con las Indias Orientales holandesas fue en constante aumento.

Al empezar a recuperarse la actividad, pronto la Bolsa de Comercio de Ámsterdam (construida entre 1841 y 1845) se quedó demasiado pequeña. Tras interminables debates, se convocó un concurso en dos fases, entre 1883 y 1885, pero no se llegó a ninguna solución. Resultó que el ganador, el arquitecto francés Louis-Marie Cordonnier, había copiado la fachada del alzado principal; eso era demasiado incluso para el gusto del siglo XIX. El arquitecto que finalmente construiría el edificio, Hendrik Petrus Berlage, había conseguido un cuarto puesto con un proyecto neorrenacentista. El neo-Renacimiento era popular en Holanda porque era el primer estilo realmente 'nacional', y porque se asociaba con el Siglo de Oro de la República holandesa, una época que por entonces se quería emular. En 1896 se pidió a Berlage que asesorase en los aspectos técnicos y económicos de una nueva sede de la Bolsa. Poco después, ese mismo año, se le encargó que proyectase el edificio.

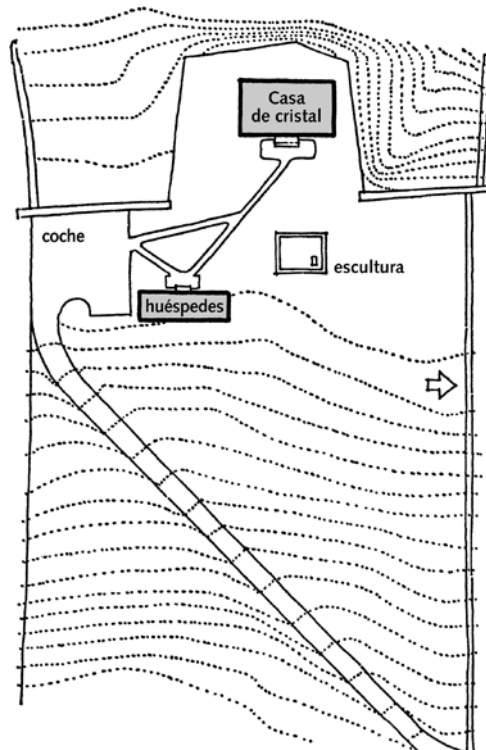
Berlage tenía entonces 40 años y había cambiado completamente de idea; había abandonado la arquitectura ecléctica y buscaba una mayor sencillez. Muestras de su nueva actitud pueden verse en dos edificios de oficinas para compañías aseguradoras: la Algemene Maatschappij van Levensverzekering ('Sociedad General de Seguros de Vida'), situada en la Damrak, de 1893; y la Nederlanden van 1845 ('Países Bajos desde 1845') en la Muntplein, de 1895. La radicalidad de los proyectos de Berlage y sus tendencias izquierdistas puede que hicieran de él una opción atractiva para Willem Treub, concejal de ideas radicales del ayuntamiento de Ámsterdam, que presidía el comité encargado del asunto de la Bolsa. La sede de la Bolsa de Comercio de Ámsterdam marca el comienzo de la arquitectura moderna en Holanda.

Casa Johnson New Canaan, 1949

Descripción

La casita de New Canaan (Connecticut) la proyectó el arquitecto Philip Johnson para sí mismo. El terreno en suave pendiente se había nivelado en su extremo más alejado y la parte horizontal se amplió ligeramente para crear una plataforma en la que se pudiese construir la parte principal de la casa (figura 13.1). Por detrás, el terreno cae abruptamente. Los árboles rodean la parcela y la casa por los cuatro lados, con un claro y una pradera en la zona nivelada.¹

La casa se compone de dos pabellones, ambos colocados en paralelo a la carretera. El más grande es la residencia de Johnson. Ésta no se puede describir con términos convencionales, pero quizá podría resumirse como un *bungalow* de una sola pieza para un soltero. Su rasgo más llamativo es la fachada exterior, que está hecha íntegramente con grandes lunas de vidrio. Desplazado del centro hay un cilindro de ladrillo que se eleva ligeramente por encima de la cubierta y que contiene el baño y una chimenea. Los armarios subdi-



13.1. Planta de situación.

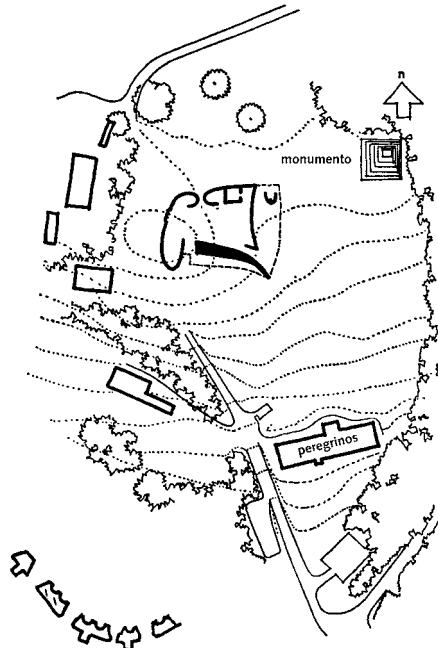
1. La descripción está en "Glass house", *Architectural Forum*, noviembre 1949, páginas 74-79.

Capilla de Notre-Dame-du-Haut Ronchamp, 1950-1955

Descripción

Ronchamp es un pueblecito de la región francesa de Alsacia-Lorena, cerca de la frontera alemana. Una colina próxima –que ya era un lugar de culto en tiempos paganos– se convirtió en santuario cristiano en la Alta Edad Media.¹ En lo alto de la colina se construyó una capilla consagrada a la Virgen María, y el lugar adquirió cierto renombre por sus milagros y se convirtió en lugar de peregrinación de la región. Como la cumbre de la colina es un puesto de observación militar natural, en una franja de territorio que se han disputado Francia y Alemania desde Carlomagno, el lugar ha sufrido muchos embates. Actualmente, la estatua de la Virgen es lo único que queda la época medieval. La última capilla (neogótica) fue destruida en 1944 cuando Ronchamp permaneció en primera línea del frente durante dos meses. Su reconstrucción se confió al arquitecto protestante Charles-Édouard Jeanneret, más conocido como Le Corbusier.

El encargo consistía en proyectar una iglesia católica con capacidad para doscientas personas; las grandes reuniones de peregrini-



1. Dos libros de Le Corbusier sobre la capilla: *Chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp* (París: Éditions de Minuit, 1956); *Ronchamp* (Zúrich: Girsberger, 1957).

Tras la II Guerra Mundial, la arquitectura moderna salió victoriosa. Las ciudades existentes se reconstruyeron y nuevas poblaciones se proyectaron de acuerdo con los principios de la Carta de Atenas: las viviendas se alejaron de la suciedad de las zonas industriales y de la congestión del centro urbano. En los verdes y agradables barrios periféricos imaginados por los urbanistas, unas madres felices empujarían los cochecitos de sus hijos por aceras anchas y seguras, libres de los gases del tráfico rodado, y los niños jugarían con sus cometas en amplias praderas. Pero la realidad era que tan sólo unos cuantos periódicos viejos revoloteaban por descampados vacíos. El aire y el sol se habían ganado a expensas de la vida, como señaló Jane Jacobs.¹

Los centros antiguos de las ciudades europeas, construidos para coches de caballos y peatones, quedaron atascados por los automóviles. Para que el tráfico siguiese en marcha, se construirían autopistas de dos niveles y aparcamientos subterráneos.² Los complejos edificios resultantes (sólo factibles en zonas céntricas), con sus distintos niveles para el transporte público y privado, los centros comerciales peatonales, su alta densidad y su integración de funciones, contrastan claramente con los aletargados barrios periféricos. En el primer caso, la gente va codeándose constantemente; en el otro, tan sólo pueden mirarse a través de unas zonas verdes inmensas en insulas.

Como todos los artistas, los arquitectos reaccionan al ambiente de su época y quieren reformar su entorno. Su oficio –arraigado en la necesidad social y con una influencia visible en el comportamiento humano casi más que ningún otro– parece ofrecerles un punto de apoyo para mover el mundo. Mientras la arquitectura moderna aún tenía que luchar contra el tradicionalismo, era posible creer que con su advenimiento llegaría la salvación. Pero una vez que triunfó y que el sueño no se hizo realidad,

en lugar de las molestias de la suciedad y la confusión, ahora tenemos el aburrimiento de la higiene. Los barrios degradados han desaparecido materialmente –por ejemplo, en Holanda–, pero ¿qué es lo que los ha reemplazado? Tan sólo kilómetros y kilómetros de una nada organizada, donde nadie siente que es ‘alguien que vive en algún sitio’. No han quedado microbios, aunque cada ciudadano es un peón desinfectado en un tablero

1. Jane Jacobs, *The death and life of great American cities* (Nueva York: Random House, 1961); versión española: *Muerte y vida de las grandes ciudades* (Madrid y Barcelona: Península, 1967).

2. *Traffic in towns*, informes de los grupos de trabajo creados por el Ministerio de Transportes británico (el llamado ‘Informe Buchanan’), Londres, 1963.

Aquí termina nuestra historia. Si mi análisis es correcto, los arquitectos han estado tratando de expresar el mismo concepto una y otra vez durante los últimos quinientos años. Ante una sociedad cada vez más divergente y competitiva, enarbolaron los ideales de la armonía y la unidad social. Su profesión les obliga a sintetizar las exigencias dispares de la función, la construcción y la economía; así pues, parece natural que trasladasen esta actitud de síntesis al ámbito del arte.

Si semejantes sermones de piedra u hormigón son realmente eficaces es algo que está por ver. La influencia del urbanismo y la construcción en la vida social sin duda es importante, pero los arquitectos tienen la costumbre de sobrevalorarla.

Bien podría ser que los clientes, la sociedad, esperasen de nuestro trabajo algo bastante distinto de lo que esperamos nosotros. Puede que haya sitio para un tipo distinto de teoría arquitectónica: dirigida al cliente en lugar de al arquitecto; una teoría que evalúe lo mejor que sepa las expectativas biológicas y psicológicas del cliente anónimo, sin caer de nuevo en esos sermones de piedra que –como muestra la historia– le dejan frío como un témpano.

“Tot een beeldende architectuur”, De Stijl (Róterdam), volumen VI, número 6-7, 1924, páginas 78-83.

Theo van Doesburg, “Hacia una arquitectura plástica”, 1924

1. LA FORMA. La base para el sano desarrollo de la arquitectura (y del arte en general) ha de encontrarse en la abolición de la forma en el sentido de un tipo preconcebido.

En vez de utilizar como modelos los tipos estilísticos anteriores, y así imitar los estilos, se debe volver a plantear el problema de la arquitectura en términos completamente nuevos.

Comentario. El mundo de ensueño de la historia ha fracasado. La sociedad se aparta cada vez más de las comunidades ideales del pasado, simbolizadas en la arquitectura ecléctica. De ahí la necesidad de un nuevo comienzo y un simbolismo realmente convincente, que traerá consigo la nueva sociedad.

2. La nueva arquitectura es *elemental*, es decir, se desarrolla a partir de los elementos de la construcción en el sentido más amplio. Estos elementos (como la función, la masa, el plano, el tiempo, el espacio, la luz, el color, el material, etcétera) son al mismo tiempo *elementos de expresión plástica*.

3. La nueva arquitectura es *económica*, es decir, organiza sus medios elementales lo más eficazmente posible, sin despilfarrar ni los medios ni los materiales.

4. La nueva arquitectura es *funcional*, es decir, se desarrolla a partir de una exacta determinación de las exigencias prácticas, que se disponen en una planta clara.

Comentario. Los puntos 2, 3 y 4 apuntan a la construcción de ese simbolismo

verdaderamente convincente. Las formas elementales son convincentes porque son universales; no se puede supe- rar en reducción a los sólidos platónicos y los elementos euclidianos como la línea y el plano. La reducción es también la meta de las afirmaciones sobre la economía (3) y el uso de los mismos elementos para finalidades funcionales y formales (fragmento en cursiva al final de 2). Al mismo tiempo, se hace un primer esfuerzo por relacionar los símbolos arquitectónicos con la realidad, a fin de dotar de fundamento a ese mundo arquitectónico de ensueño: la nueva arquitectura es «funcional», «eficaz» y «práctica».

5. La nueva arquitectura es *informe*, aunque definida, es decir, no responde a una fórmula estética preconcebida, a un molde (en el sentido conocido por los pasteleros) en el que modelar los espacios funcionales que han surgido de requisitos prácticos y vivos. A diferencia de todos los estilos del pasado, el nuevo método arquitectónico no conoce ningún tipo autosuficiente, ningún *arquétipo*.

La división de los espacios funcionales queda estrictamente determinada por planos rectangulares. Éstos no tienen en sí mismos una forma propia porque, aunque delimitados (un plano por otro), pueden entenderse como de una extensión indefinida. Los planos rectangulares generan un sistema de coordenadas cuyos puntos se corresponden con igual número de puntos en el espacio abierto universal.

De ello se desprende que los planos tienen una relación de tensión directa con el espacio abierto (exterior).

de la planta central indica incluso un reposo y una inmovilidad absolutos, tal como se presagiaba ya en el Renacimiento italiano. Eso es justamente lo contrario de los espacios conceptuales fluidos que quería Van Doesburg; con una «relación equilibrada de partes distintas», declaraba una vez más su intención de garantizar un mínimo de coherencia formal. La integridad de un conjunto y la equivalencia de las diversas direcciones subrayan de nuevo la dirección esencial del espacio (conceptual).

14. EL COLOR. La nueva arquitectura ha abolido la pintura como expresión separada e imaginaria de la armonía, ya sea secundaria, mediante la representación, o primaria, mediante planos de color.

La nueva arquitectura asimila el color orgánicamente en sí mismo, como elemento expresivo inmediato de sus relaciones en el tiempo y en el espacio. Sin color, estas relaciones no son una realidad viva; *no son visibles*.

El equilibrio de las relaciones arquitectónicas se hace visible en primer lugar mediante el color. El problema de los pintores modernos consiste en organizar el color en busca de un todo armónico (no sobre una superficie, no en dos dimensiones, sino en la nueva esfera: el espacio-tiempo de cuatro dimensiones). En una fase siguiente de su desarrollo, estos colores serán reemplazados por un material sintético que tenga su propio color (tarea de los químicos). Esto sólo puede lograrse cuando las exigencias prácticas requieran ese material.

15. La nueva arquitectura es *antidecorativa*. El color –y de esto debe intentar darse cuenta la gente timorata con el color– se ha convertido no en un factor decorativo u ornamental de la arquitectura, sino más bien

en un elemento arquitectónico orgánico y expresivo.

Comentario. Los puntos sobre el color reflejan el propio trabajo de Van Doesburg como pintor. La idea de un espacio cósmico unificado implica también la integración del mayor número posible de elementos visuales con la arquitectura. El edificio es una *Gesamtkunstwerk*, una 'obra de arte total' no en el sentido de Wagner de la suma de las diversas artes, sino en su completa fusión. El color es usado por Van Doesburg en sus proyectos con Van Eesteren y en el café L'Aubette como un medio de disociar los diferentes planos protectores y separadores que delimitan el espacio, una vez más con la intención de disolver las masas y crear la impresión de un conjunto de planos intersecantes independientes (véase también 5 y 8). Por tanto, el color es verdaderamente una necesidad, un «elemento arquitectónico orgánico y expresivo».

El último punto resume la estética de Van Doesburg:

16. LA ARQUITECTURA COMO SÍNTESIS DE LA NUEVA PLASTICIDAD. En la nueva arquitectura, la construcción se entiende como una parte, la suma de todas las artes en su manifestación más elemental. Esto ofrece la posibilidad de pensar en cuatro dimensiones, es decir, los arquitectos plásticos –y los pintores deberían considerarse tales– deben construir en la nueva esfera del espacio-tiempo.

Dado que la nueva arquitectura no admite imaginación alguna (en la forma de pintura o escultura libre), su intención es emplear todos los medios esenciales para crear un todo armónico, una armonía ya *presente desde su comienzo mismo*. De este modo, todos y cada uno de los elementos arquitectónicos contribuye a dar vida a un máximo de expresión plástica, sin perjudicar los requisitos prácticos.

Categorías de la crítica

1. Función

- 1.11 Forma y dimensiones de una estancia con relación a la actividad para la que se usa.
- 1.12 Situación de los elementos arquitectónicos (puertas, ventanas, etcétera) con relación a la actividad de 1.11.
- 1.13 Condiciones físicas y fisiológicas de una estancia (deslumbramiento, calor, ruido, etcétera).
- 1.14 Condiciones psicológicas de una estancia (por ejemplo, una estancia puede ser acogedora, austera, atrayente, sombría, etcétera).
- 1.21 Forma y dimensiones del conjunto de espacios que hay dentro de un edificio con relación a su función; en particular la proporción de espacios principales (viveros) con respecto a pasillos, escaleras, etcétera.
- 1.22 Situación de cada espacio con relación a los demás.
- 1.23 Aspectos psicológicos del movimiento a través de un edificio.
- 1.31 Formas y dimensiones de las zonas que rodean el edificio, con relación a las funciones de éste y aquéllas.
- 1.32 Situación de las zonas que rodean el edificio, con relación a sus funciones.
- 1.33 Condiciones físicas de las zonas que rodean el edificio.
- 1.34 Condiciones psicológicas de las zonas que rodean el edificio.

2. Construcción

- 2.11 Comportamiento de un detalle con relación a su función.
- 2.12 Relación entre un detalle, los materiales de los que está hecho y los métodos con los que se construyó.
- 2.13 Durabilidad y mantenimiento de los detalles.
- 2.14 Costes de construcción y mantenimiento de un detalle.
- 2.21 Comportamiento de la estructura con relación a su función portante.
- 2.22 Relación entre la estructura y los materiales y métodos constructivos.
- 2.23 Durabilidad y mantenimiento de la estructura.
- 2.24 Costes de construcción y mantenimiento de la estructura de un edificio.

3. Estética formal

- 3.11 Coherencia (repetición y similitud, continuidad y cerramiento, forma general sencilla) en: superficies (materiales), detalles, técnicas constructivas, estructura, formas de los espacios y las masas, emplazamiento. La 'congruencia' del proyecto es una subclase de esto: suele significar una repetición del mismo elemento o recurso compositivo.

- 3.12 Contraste en todos los aspectos de 3.11.
- 3.2 Sistema de composición (en torno a un centro o a lo largo de un eje, simétrico, etcétera). El trazado de una secuencia espacial es una subclase.
- 3.3 Creación de una atmósfera mediante la iluminación, los colores y las texturas.

4. Estética simbólica

- 4.1 Relación entre la forma arquitectónica y otras formas mediante la asociación de ideas.
- 4.2 Relación entre las formas arquitectónicas y los conceptos que simbolizan (simbolismo de segundo nivel).
- 4.3 Relación entre las formas arquitectónicas y el contexto social general en el que se crearon (simbolismo de tercer nivel).

5. Interrelaciones

- 5.12 Relación entre la función y la estructura.
- 5.13 Relación entre la función y la forma en un edificio, considerado en sí mismo.
- 5.13 Relación entre la función y la forma con relación a relevancia de la función en el contexto urbano total (por ejemplo, las formas complejas y llamativas parecen más apropiadas para un edificio público que para uno privado).
- 5.23 Relación entre la construcción y la forma.

Bibliografía

Este repertorio incluye los libros a los que se hace referencia en la versión original inglesa, que se han completado con las versiones españolas encontradas en los catálogos accesibles por Internet.

- ABELL, Walter. *The collective dream in art: a psycho-historical theory of culture based on relations between the arts, psychology, and the social sciences*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1957.
- ABRAHAM, Pol. *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*. París: Vincent, Fréal & Cie., 1934.
- ADHÉMAR, Jean. *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français: recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*. Studies of the Warburg Institute, VII; Londres: Warburg Institute, 1939.
- AHLERS-HESTERMANN, Friedrich. *Stilwende: Aufbruch der Jugend um 1900*. Berlín: Mann, 1956.
- ALBERTI, Leon Battista. *De pictura* (1435). Primera versión italiana: *De la pittura* (1436). Versión española: *Sobre la pintura*; Valencia: Fernando Torres Editor, 1976.
- *De re aedificatoria*. Florencia, 1485. Primera edición italiana: *I dieci libri de l'architettura*; Venecia, 1546. Primera edición española: *Los diez libros de arquitectura*; Madrid: Alonso Gómez, 1582. Edición española consultada: *De re aedificatoria*; Los Berrocales del Jarama (Madrid): Akal, 1991.
- ALEXANDER, Franz. *Our age of unreason: a study of the irrational forces in social life*. Filadelfia y Nueva York: Lippincott, 1942. Versión española: *Nuestra era irracional: un estudio de las fuerzas irracionales de la vida colectiva*; Buenos Aires: Poseidón, 1944.
- ALTMANN, Walter. *Die italischen Rundbauten: eine archäologische Studie*. Berlín: Weidmann, 1906.
- AMES, Adelbert. *Nature and origin of perceptions; preliminary laboratory manual for use with demonstrations disclosing phenomena which increase our understanding of the nature of perception*. Hanover, New Hampshire: Hanover Institute, 1949.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Brunelleschi*. Milán: Mondadori, 1952. Versión española: *Brunelleschi*; Madrid: Xarait, 1981.
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley y Los Ángeles: The University of California Press, 1954. Versión española: *Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora*; Buenos Aires: EUDEBA, 1969.
- AUBERT, Marcel. *L'architecture cistercienne en France*. París: Vanoest, 1947.
- BAILEY, Robert Benjamin. *Sociology faces pessimism: a study of European sociological thought amidst a fading optimism*. La Haya: Nijhoff, 1958.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Réveils et prodiges: le gothique fantastique*. París: A. Colin, 1960.
- BANDMANN, Günter. *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlín: Mann, 1951.
- BANHAM, Reyner. *Theory and design in the first machine age*. Londres: The Architectural Press, 1960. 1ª versión española: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*; Buenos Aires: Nueva Visión, 1965. 2ª edi-

Índice alfabético

- Aalto, Alvar: 60, 70, 175, 215, 223
Abell, Walter: 19, 42, 43, 44, 45, 46, 63, 64, 98, 194
Abidos, templo: 48
Abraham, Pol: 106, 108, 110
Adam, hermanos: 185
Adán: 115
Adriano, mausoleo: 49, 79, 86
Aigues Mortes: 101
Alberti, Leon Battista: 17, 28, 67, 69, 70, 71, 72, 138, 139, 140, 142, 143, 197
Alborada, palacio: 18
Alcides: 163
Algemene Maatschappij van Levensverzekering, sede: 187
Allport, Floyd Henry: 20
Altamira, cuevas: 45
Altena, Johan Quirijn van Regteren: 133
Amiens, catedral: 32, 33, 59, 60, 101-127
figuras: 102, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 113, 116
Ámsterdam: 187-197
Antigüedad: 38, 65, 73, 76, 79, 86, 112, 143, 145, 159, 163, 167, 182
Apolo Imperial: 162
Arcadia: 69, 70
Arnheim, Rudolf: 20
Art Nouveau: 51, 70
Atlas: 163
Atreo, tesoro: 79
Aubert, Marcel: 20, 112
Augusto, mausoleo: 79
Aurora: 162
Aviñón: 151

Babilonia, zigurats: 51
Bakema, Jaap: 222
Baker, Herbert: 27
Balmoral, castillo: 175
Bandmann, Günter: 129
Banham, Reyner: 20, 37

Bardi, capilla: 129
Baroncelli, capilla: 129, 134, 137
Barroco: 18, 26, 68, 69, 70, 165, 167, 168, 180, 185, 194, 202, 207, 222, 223
Barry, Alfred: 170, 172, 173, 175, 178
figuras: 173, 176, 179
Barry, Charles: 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 180, 185
figuras: 173, 176
Basilea: 143
Baudouin, Charles: 42
Bauhaus: 19, 25
Beauvais, catedral: 53, 102, 110, 127
Beda el Venerable: 19
Bell, Alexander Graham: 189
Benevolo, Leonardo: 25
Berlage, Hendrik Petrus: 70, 187-188, 190, 191-192, 192-194, 194, 195, 196, 197, 200, 203, 207
figura 193
Berlín
Altes Museum: 222
Filarmonía: 215
Universidad Libre: 222
Bernini, Gian Lorenzo: 68, 158
Bernward, arzobispo: 85, 86, 87, 94, 95, 96, 97, 98, 129
Beseler, Hartwig: 20, 94
figuras: 87, 88, 89, 98
Bibiena, Ferdinando Galli: 168
Biblioteca de San Marcos, Venecia: 151
Biblioteca del Escorial, Madrid: 151
Biblioteca Imperial, Viena: 60, 147-168, 176, 179, 207, 217, 223
figuras: 150, 153, 154, 155, 157, 158
Biblioteca Laurenciana, Florencia: 151
Biblioteca Vaticana, Roma: 151
Blenheim, palacio: 167
Bolsa de Comercio, Ámsterdam: 176, 187-197, 200, 201, 203
figuras: 188, 189, 191, 193

- Von Simson, Otto: 118, 119, 122
 Voysey, Charles Francis Annesley:
 70
 Vreden, iglesia: 94
 Vulcano: 161
- Walhalla: 176
 Watteau, Antoine: 69
 Weber, Max: 20
 Weissenhof, colonia: 25, 223
 Weissman, Adriaan Willem: 189
 Werden, iglesia: 89
 Wertheimer, Max: 20
 Westminster
 abadía: 169
 nuevo palacio: 60, 169-186, 189,
 190, 191, 223
 figuras: 171, 173, 176, 179, 180
 salón: 169, 170, 171, 176, 179
 figura 176
 Whyte, William: 217
- Williams, Tennessee: 42
 Wills, Royal Barry: 27
 Wittkower, Rudolf: 37, 67, 139, 144
 Wood, John: 222
 Worringer, Wilhelm: 19
 Wren, Christopher: 175
 Wright, Frank Lloyd: 70, 71, 72, 175,
 196, 216
 Würzburg, residencia: 167
 Wyatt, James: 180
- Yale
 Escuela de Arquitectura: 60, 70,
 223
 pista de patinaje: 70, 215
 Yamasaki, Minoru: 222
 Yevele, Henry: 169
 Ypres: 101
- Zonnestraal, sanatorio: 25
 Zúrich: 25

Ángel Cordero

Contexto

He de empezar con una confesión: pocos textos de arquitectura han resonado en mi propio pensamiento crítico como éste de Niels Luning Prak, a quien ya considero maestro en ausencia y a quien habría deseado tratar como tal.

Al margen de la vehemencia, es evidente que los tiempos van dejando ciertos mensajes que, en ocasiones, se activan (o se reciben) muchos años después de su emisión. Así, tras la crisis del año 2008, se han escuchado numerosas alertas que nos legaron generaciones precedentes: con especial atención, las de aquellos que asistieron con espíritu crítico al hundimiento de la modernidad de posguerra, a los primeros excesos del nuevo sistema o a su aparente desintegración de valores.

Se apunta así una posible causa de la actualidad del texto de Prak, aunque sin duda podría haber otras más ingenuas, como la necesidad de encontrar certezas en nuestro entorno de dudas. A riesgo de caer en un imposible torbellino, éstas serían las mismas condiciones que el texto analiza como determinantes de ciertas arquitecturas a lo largo de la historia.

Desde aquellos efervescentes años 1960 en los que Prak enseñaba en la universidad de Delft, la teoría arquitectónica no ha dejado de producir textos de referencia, todos ellos marcados por el signo de sus tiempos. Los aspectos analíticos de algunos coetáneos de Prak, como Christian Norberg-Schulz o Kevin Lynch, han sobrevivido hasta nuestros días con un vigor que no ha acompañado al profesor de Delft.¹ Sin entrar en comparaciones, es evidente que el presente libro insiste en aquella ‘teoría del todo’ que caracterizó la ciencia de la edad moderna y cayó en el anatema de la posmodernidad. Como señala Marvin Harris:

los posmodernos asocian la ciencia y la razón a la dominación y opresión de los regímenes totalitarios. La ciencia, al buscar ‘la mejor respuesta posible’, veta la diversidad y conduce a la intolerancia. Desde el punto de vista posmoderno, los métodos ‘razonables’ son siempre bárbaramente injustos para alguien.

Ángel Cordero es profesor de Análisis de la Arquitectura en el Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM).

1. Christian Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura* (Oslo: Universitetsforlaget, 1967); versión española: *Intenciones en arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979). Kevin Lynch, *The image of the city* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960); versión española: *La imagen de la ciudad* (Buenos Aires: Infinito, 1966).

Colección **Documentos de Composición Arquitectónica**

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

Director

Jorge Sainz

Profesor Titular

'Introducción a la Arquitectura'

Asesores

Miguel Ángel Aníbarro

Profesor Titular · 'Paisaje y Jardín'

Manuel Blanco Lage

Catedrático · 'Análisis de la Arquitectura'

Ángel Cordero

Profesor Ayudante Doctor · 'Análisis de la Arquitectura'

Ana Esteban Maluenda

Profesora Titular · 'Análisis de la Arquitectura'

Rafael García García

Profesor Titular · 'Introducción a la Arquitectura'

José Luis García Grinda

Catedrático · 'Análisis de la Arquitectura'

José Manuel García Roig

Profesor Titular · 'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

Francisco de Gracia

Profesor Titular · 'Composición Arquitectónica'

Emilia Hernández Pezzi

Profesora Titular · 'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

Manuel de Prada

Profesor Titular · 'Composición Arquitectónica'

Eduardo Prieto

Profesor Ayudante Doctor · 'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

David Rivera

Profesor Contratado Doctor · 'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

Carmen Román

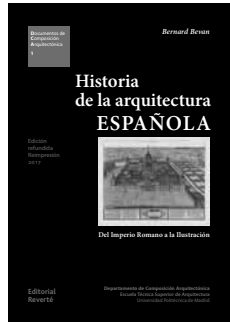
Profesora Titular · 'Historia del Arte y la Arquitectura'

Fernando Vela Cossío

Profesor Titular · 'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

Colección **Documentos de Composición Arquitectónica**

1



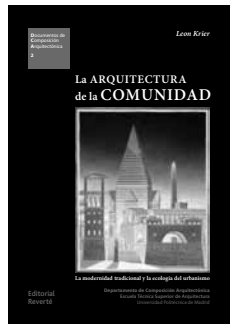
Bernard Bevan

Historia de la arquitectura española
Del Imperio Romano a la Ilustración

Edición refundida
ISBN 978-84-291-2301-2
376 páginas · 261 ilustraciones

Reimpresión 2017

2



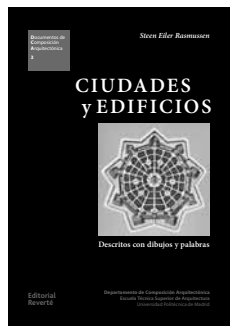
Leon Krier

La arquitectura de la comunidad

La modernidad tradicional
y la ecología del urbanismo

ISBN 978-84-291-2302-9
488 páginas · 661 ilustraciones

3



Steen Eiler Rasmussen

Ciudades y edificios

Descritos con dibujos y palabras

ISBN 978-84-291-2303-6
271 páginas · 278 ilustraciones

4



Henry-Russell Hitchcock

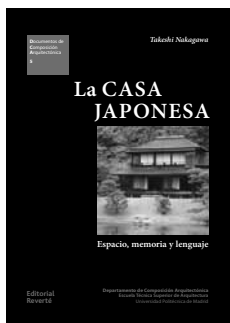
La arquitectura moderna

Romanticismo e integración

ISBN 978-84-291-2304-3
316 páginas · 58 ilustraciones

Colección **Documentos de Composición Arquitectónica**

5



Takeshi Nakagawa

La casa japonesa

Espacio, memoria y lenguaje

ISBN 978-84-291-2305-0

311 páginas · 270 ilustraciones, 200 de ellas en color

6



Enrico Tedeschi

Una introducción a la historia de la arquitectura

Notas para una cultura arquitectónica

ISBN 978-84-291-2306-7

216 páginas · 163 ilustraciones

7



Niels Luning Prak

El lenguaje de la arquitectura

Una aportación a la teoría arquitectónica

ISBN 978-84-291-2307-4

258 páginas · 88 ilustraciones

En preparación

Alan Powers

La arquitectura moderna en Gran Bretaña

Este libro, compuesto con tipos digitales
Minion (de Robert Slimbach, 1989) y
Myriad (de Robert Slimbach
y Carol Twombly, 1991),
se imprimió en Madrid,
en el mes de diciembre del año 2018,
en los talleres de Artes Gráficas Palermo.

Los **D**ocumentos de **C**omposición **A**rquitectónica forman una colección dirigida a estudiantes, profesores y, en general, a todos los miembros de la comunidad universitaria; su intención es hacer una importante aportación en los campos del estudio, el aprendizaje y la investigación.

La selección de autores y títulos se centra especialmente en los temas de teoría e historia de la arquitectura, y pretende dar cabida tanto a obras que fueron influyentes en el pasado como a las aportaciones más recientes.

Se ha cuidado especialmente el formato y la tipografía para facilitar así la lectura continua, pero también la consulta ocasional. La traducción y revisión de los textos están a cargo de los mejores especialistas en cada una de las materias, procedentes en su mayoría del ámbito universitario. Como es tradición en los mejores libros de arquitectura, la ilustración gráfica es abundante, práctica y sobria.

Esta nueva colección de Editorial Reverté se publica con la colaboración del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, dentro de la Universidad Politécnica de Madrid.

Editorial
Reverté



El lenguaje de la arquitectura

Este libro, publicado originalmente en 1968, es un intento de relacionar la estética arquitectónica con la historia social del mundo occidental.

En la primera parte se exponen un conjunto de principios teóricos y clasificatorios, que se aplican en la segunda parte a nueve casos de estudio tomados de la historia de la arquitectura.

Antes y durante la Edad Media, la arquitectura se alzaba como un caparazón protector entre el ser humano y el mundo exterior: se tornó 'introvertida' como reacción a la decadencia del Imperio Romano, se volvió defensiva y tímida ante la inseguridad de las grandes migraciones, y más abierta y atrevida cuando las condiciones mejoraron en el siglo XIII.

Las relaciones entre los miembros de la sociedad se transformaron con el advenimiento del individualismo y el capitalismo en el Renacimiento. Entonces la sociedad ya no estaba amenazada por fuerzas destructivas exteriores, sino por la disensión interna. De ahí que la arquitectura simbolizase un mundo de ensueño, un armonioso mundo ideal al que el ser humano debía aspirar, a diferencia del mundo en el que vivía. Se probaron tres diferentes modalidades de ese mundo de ensueño: el clasicismo, el eclecticismo y la arquitectura moderna.

El contraste entre la arquitectura moderna y todo lo que se construyó durante los quinientos años anteriores es mucho menor de lo que habitualmente se piensa: difiere en las formas que se usan, pero no en su contenido simbólico.

Esta nueva edición incluye un prólogo del profesor Manuel de Prada y un epílogo del profesor Ángel Cordero. Ambas aportaciones son parte de las labores de investigación del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, que ha colaborado en la edición y publicación de este libro.



NIELS LUNING PRAK (1926-2002) estudió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Delft (Países Bajos); gracias una beca Fulbright, completó sus estudios en la Universidad de Columbia (Nueva York); en 1953 comenzó a trabajar como arquitecto y poco después a dar clase en la escuela donde había estudiado; en 1967 fue nombrado decano y se dedicó a democratizar la universidad, por lo que se le conocía con el sobrenombre de 'el profesor rojo'; finalmente, en 1991 fue nombrado profesor emérito; entre sus libros destacan *The visual perception of the built environment* (1973; versión inglesa, 1977) y *Architects: the noted and the ignored* (1984).

Ilustración de cubierta: Análisis espacial de la capilla Pazzi (1443-1478), en Florencia, obra de Filippo Brunelleschi.



DCa



www.reverte.com

