



HELIO PIÑÓN

ARQUITECTURA DE LA CIUDAD MODERNA



HELIO PIÑÓN

ARQUITECTURA DE LA CIUDAD MODERNA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH



iniciativa
digital política
Publicacions Acadèmiques de la UPC

Primera edición: diciembre de 2010

Diseño de la colección: Helio Piñón
Fotografía de la portada: Helio Piñón

© Helio Piñón, 2010

© Edicions UPC, 2010
Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL
Jordi Girona Salgado 31,
Edifici Torre Girona, D-203, 08034 Barcelona
Tel.: 934 015 885 Fax: 934 054 101
www.edicionsupc.es
E-mail: edicions-upc@upc.edu

Producción: PubliCEP, SL
Violeta, 17-19, Pol. el Como
28970 HUMANES (Madrid)

Depósito legal: M-53391-2010
ISBN: 978-84-7653-914-9

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

7	PRÓLOGO
11	PREFACIO. El “estilillo” internacional
21	LA FORMA DE LA CIUDAD Y LA ARQUITECTURA
29	Ordenación de un sector urbano
41	SECTOR NORTE
55	Pabellón deportivo
67	Torre para hotel y oficinas
81	Palacio de congresos y auditorio
103	Oficinas sobre un centro comercial
119	Pasarela sobre la autovía
129	SECTOR CENTRAL
143	Edificio municipal
157	Escuela primaria
171	Mercado
185	Torre y bloque de viviendas
201	Casas patio en hilera
211	SECTOR SUR
227	Centro de estudios y exposiciones
241	Auditorio abierto
251	EPÍLOGO. Cinco axiomas sobre el proyecto

PRÓLOGO

Este es un libro “de arquitectura” en sentido genuino, y no solo porque limito la reflexión “sobre la arquitectura” al mínimo indispensable: me basta con definir el punto de vista desde el que actúo y señalar los criterios generales que la práctica del proyecto me ha revelado. Se trata de un libro de arquitectura porque lo constituyen un conjunto de proyectos empeñados en asumir la condición de lo arquitectónico como cualidad esencial: en efecto, representar la construcción de la ciudad y, a la vez, de los edificios y complementos que la constituyen es el propósito que me ha movido a lo largo de los tres años que he dedicado a la elaboración de un material coherente, cuya extensión no menoscaba la intensidad, parte del cual se muestra en este libro. Representar la construcción material, sometiénola a la crítica de otra construcción de naturaleza visual, controlada por criterios distintos, pero no contrarios ni incompatibles con los de la razón técnica.

Uno de los objetivos del trabajo es comprobar que la ciudad y la arquitectura se conciben a la misma escala, es decir, se proyectan de modo que nada de lo que interviene en la experiencia del espacio –distinguir entre lo urbano y lo arquitectónico es una mera convención– quede sin definir. En tanto que “manifestación visual de la estructura interna de un universo ordenado”, la forma no tiene escala: es la instancia estructural –de naturaleza sensitiva, por definición– que caracteriza la constitución de lo vertebrado, es decir, lo contrario de lo amorfo. No habría que insistir en su propósito correlativo: verificar la capacidad de la forma moderna para abordar los problemas de la ciudad contemporánea.

No cabe duda de que los criterios modernos de forma –irreducibles a la mera renovación del lenguaje o al uso

de media docena de rasgos estilísticos, como la crítica más precipitada ha querido ver en ellos– no solo no han fracasado en la ciudad, sino que encuentran en ella el ámbito idóneo para su despliegue: tanto la noción de forma que hace hincapié en la relación entre los elementos que la constituyen, como la idea moderna de espacio, basada en vínculos visuales implícitos –ajena, por tanto, a una determinación basada en la clausura– son nociones que adquieren cuerpo –y, por tanto, realidad– sobre todo en la escala urbana.

La ciudad es, por otra parte, el marco genuino de la arquitectura: ningún programa arquitectónico bien formulado puede obviar su situación en la ciudad y ningún plan de ordenación urbana solvente y responsable puede ignorar la arquitectura de los edificios que lo constituyen. En consecuencia, no hará falta insistir en que los criterios de forma que han servido para ordenar los proyectos de ordenación son idénticos a los que han servido para proyectar los elementos edificatorios de los que se parte: unos criterios que derivan del empeño moderno en la consistencia formal, entendida como equilibrio visual, libre de la composición jerárquica clasicista.

Los edificios con los que he abordado el proyecto de ordenación urbana constituyen proyectos elaborados previa y autónomamente, estimulados por la voluntad de responder a cuestiones que la propia arquitectura y la experiencia plantean pueden verse como arquetipos, basados en cualidades genéricas y valores universales, dispuestos a ser abordados –por mí o por otros– en las ocasiones que las circunstancias lo requieran.

En otros casos –pabellón deportivo y pabellón multiusos–, los edificios pueden considerarse paráfrasis de edi-

8 ficios ejemplares –el Pabellón deportivo en Landskrona (1957–1964), de Arne Jacobsen, y el edificio para Bacardí, en México DF (1957–1961), de Mies van der Rohe, respectivamente–, comentarios personales de obras cuya consistencia tipológica las ha convertido en referencia de sus respectivos programas. En esos casos, he conservado los aspectos trascendentes del proyecto y he modificado aquellos que exigían una adaptación a las nuevas circunstancias.

El grado de desarrollo de los diferentes aspectos de cada proyecto responde al distinto énfasis puesto en cada caso: jamás he querido recurrir al simulacro profesional, amparado en un realismo a ultranza, pero aún menos quisiera incurrir en las licencias figurativas del ilustrador o del publicista.

Se trata de propuestas de ordenación urbana y de proyecto arquitectónico que obvian algunos datos y condiciones que eventualmente introduciría un programa real: insistir, sobre todo, en la relación entre la identidad formal y los atributos plásticos del proyecto, pues es el aspecto más abandonado en la actualidad, tanto por la arquitectura profesional como por la arquitectura comercial de más éxito, es decir, la arquitectura de las estrellas.

He tratado de ser fiel, en todo momento, a la experiencia y al sentido común, con la convicción de que difícilmente la realidad invalidaría los aspectos esenciales de las propuestas. Estoy convencido de que, en muchos casos, la mediocridad de las soluciones que se observan en la ciudad real está directamente relacionada con la desorientación y los caprichos de quienes elaboran los programas de los proyectos o de los concursos para encargarlos.

El proyecto no ha sido, en ningún caso, una operación distinta y anterior al modelado: todos los proyectos se han elaborado en tres dimensiones, con programas de modelado virtual, de modo que las respectivas configuraciones se verificaron a la vez que se construían en el espacio.

Me parece interesante señalar que he realizado personalmente todos los documentos gráficos que adjunto, en sus diferentes fases de elaboración, concepción, modelado, *render*, toma de vistas y procesado de las imágenes. Este es un dato que incide de manera esencial en el sentido del trabajo. Pero quiero aprovechar también para reivindicar la autoría –es decir, la responsabilidad de la concepción y el control del desarrollo– como uno de los valores del proyecto que la arquitectura contemporánea ha abandonado: un valor que es esencial en la arquitectura auténtica, por cuanto propicia y contribuye a la identidad del proyecto. La idea de arquitectura como producto comercial, fruto de un sistema análogo a la cadena de montaje, a la que se ven abocados las factorías de arquitectura mediática, propicia unos resultados que a menudo reflejan un notable grado de incompetencia, que la falta de autoría real no hace más que incrementar.

En este punto, deseo expresar el agradecimiento a mis amigos y alumnos, por sus consejos en el uso del ordenador para el proyecto; en especial, a los arquitectos Edson Mahfuz, Pablo Carro, Ernest Redondo, Xavier Ferrer y Marc Longarón por su sistemática y generosa asistencia técnica en el uso del ordenador y el manejo de los programas de modelado y *render*.

Por último, quiero señalar que los proyectos que se muestran están realizados por y para la docencia: en rea-

lidad, los trabajos de ordenación urbana corresponden a proyectos propuestos a mis alumnos de doctorado y máster durante los últimos años; los proyectos de edificios obedecen, o bien a una iniciativa personal estimulada por la fecundidad de un arquetipo formal, o bien a la necesidad de contar con un determinado edificio para resolver alguno de los proyectos de ordenación urbana que he abordado. Estoy convencido de que el proyecto de estos conjuntos, arquetipos y paráfrasis constituye mi contribución fundamental al trabajo de mis alumnos: de nada servirían mis consejos y reflexiones, si no estuviesen respaldados por un modo de actuar que define su horizonte arquitectónico. No es preciso insistir, por tanto, que ningún propósito profesional ha determinado la elección de los temas o la adopción de los puntos de vista. La acción de la propia biografía arquitectónica ha determinado el énfasis con que se han abordado los distintos programas de proyecto.

Naturalmente, la condición didáctica de estos trabajos no ha afectado la verosimilitud de la arquitectura o de la ciudad que construyen: por el contrario, la exigencia de mantenerme dentro de los límites de la arquitectura –es decir, del sentido común y del sentido de la forma– y la responsabilidad de actuar en el marco de la historia –es decir, con el compromiso de los antecedentes arquitectónicos, en cada caso– me han llevado a extremar la atención a las condiciones constructivas y formales, sociales y económicas, que a lo largo del tiempo han delimitado y determinado, tanto el campo de juego del arquitecto, como las normas fundamentales de su práctica.

El “estilillo” internacional

El argumento básico de las enmiendas a la modernidad que se sucedieron durante la segunda mitad de los años cincuenta del siglo xx fue la crítica a la perversión de sus principios, que supuso –a juicio de los objetores– la aparición de un estilo internacional como culminación de su proceso. Una arquitectura cuyo fundamento se asociaba a la crítica a los estilos tradicionales acabó configurándose –para escándalo de los objetores– como un estilo más, que –para colmo, en su opinión– “no respeta lugares ni culturas”.

La generalización de unos criterios visuales vinculados a una nueva idea de forma había dado lugar a una arquitectura “abstracta”, que subvertía –siempre, a juicio de los enmendantes– los propios fundamentos de una modernidad que, a la sazón, se entendía como la institución del cambio perpetuo, sin otra disciplina que las buenas intenciones de quien proyecta.

La magnitud del cambio que provocó la idea nueva de forma, inspirada por las aportaciones de las vanguardias constructivas –en especial, por el neoplasticismo, el suprematismo y el purismo–, debió sugerir a los críticos que lo característico de la modernidad era más el *hecho de cambiar* que la *naturaleza del cambio*. En realidad, pocos advirtieron que la innovación se apoyaba en un modo de concebir sólido, alternativo del clasicista, que tenía un sentido preciso: dar entrada a la subjetividad de la concepción –libre de la coacción del “tipo”–, sin renunciar a la consistencia del orden, característico de la arquitectura de siempre.

Pues bien, la identificación banal entre la modernidad y la “innovación constante” provocó, en la segunda mitad de los años cincuenta, una serie de propuestas de rectifica-

ción de la arquitectura moderna, con el propósito común de reconducirla al camino que –a juicio de los objetores– la llevaría a concebir edificios cuya “originalidad” estaría vinculada a la renuncia a cualquier estilo.

No me resisto a repetir la retahíla de doctrinas y conjeturas que se ofrecieron para evitar la esclerosis de la arquitectura moderna: organicismo, brutalismo, realismo, neo-Liberty, inclusivismo, *architettura razionale*, sintacticismo, posmodernismo, contextualismo, regionalismo crítico, deconstrucción y minimalismo son algunas de las escuelas que –en ocasiones, de modo consecutivo y, en otras, simultáneo– han tratado de tomar el testigo de la arquitectura moderna.

Mi propósito, en estas notas es simplemente hacer un balance provisional de las características generales y el sentido de la arquitectura internacional del presente, cuando está próximo a cumplirse medio siglo desde que se abandonaron los principios de la modernidad, con los pretextos que acabo de mencionar.

Por una parte, durante estos años se ha consolidado una práctica inmobiliaria próxima a la arquitectura –aunque con propósitos y criterios muy distintos–, que ha llegado a adquirir una notoriedad desconocida hasta ahora por los productos del arte: me refiero a la “arquitectura emblemática” –“arquitectura del espectáculo”, según otros–, aquella que es capaz de “poner a las ciudades en el mapa”. Se trata de una arquitectura hecha a medida de alcaldes y turistas: es decir, dirigida a ciudadanos que –por razones distintas– no están en condiciones de matizar. Esta arquitectura ocupa, a lo sumo, a una docena y media de “estrellas”, si bien

12 constituye el referente de varios cientos de aspirantes que hacen cuanto esté en sus manos para acceder a la gloria mediática y municipal.

Pero no es la glosa de este fenómeno lo que ahora me interesa, sino el estatuto de la arquitectura “profesional” –aquella que busca criterios con los que abordar el proyecto–, tras cincuenta años de titubeo doctrinal y jolgorio místico, con la regresión visual que el fenómeno ha comportado. De todos modos, cabría distinguir, como mínimo, entre dos tipos de arquitecto: por una parte, el profesional puro, que sigue experimentando en su propia carne la esquizofrenia de admirar una arquitectura “emblemática” que le permite estar al día y la realidad de su tarea cotidiana, a la que aquella no aporta un ápice de luz, de modo que se ve abocado a proyectar sin criterio, en espera de tiempos mejores; por otra parte, el arquitecto que, cansado de esperar que se aclare el panorama, ha decidido sentar las bases de una práctica sin sobresaltos, lo que le ha llevado a asumir un “estilillo genérico”, que responde de manera similar a condiciones muy diversas, no tanto por su capacidad para responder a las circunstancias de cada caso, cuanto por la facilidad con que se aprende y reproduce. Un estilillo que confía su valor a la concentración de tópicos, manejados con desenvoltura desigual –en ocasiones, con elegancia; es justo reconocerlo–, aunque, a fuerza de insistir en el efecto, consigue resultados inverosímiles, dotados, en el mejor de los casos, de una falsa identidad.

Se trata de una arquitectura esencialmente figurativa, que ha escogido como fuente de inspiración de sus imágenes el universo iconográfico de una arquitectura –la mo-

derna– que es intrínsecamente formal. En esa arquitectura, la noción de estilo ya no constituye un *modo de concebir* –como en el Estilo Internacional– sino que, sobre todo, ofrece un *modo de figurar*, lo que desplaza la noción de estilo a su acepción más banal.

Y ahora unas líneas, cuando menos, para argumentar mi juicio. Con el término *Estilo Internacional* se denominó una arquitectura que, aunque se practicaba en ámbitos geográficos y culturales diversos, se apoya en unos principios –y actúa con unos criterios– similares. Si bien el término se debe, probablemente, a Henry–Russell Hitchcock y a Philip Johnson, quienes lo utilizaron ya en 1932 para denominar la arquitectura de la última década, la noción de Estilo Internacional se generalizó a finales de los años cincuenta, para referirse a la arquitectura que asume su modernidad como asunción de unos criterios visuales, relacionados directamente con la idea de forma como relación y el uso de los sistemas constructivos como marco de referencia de la concepción. Así, la arquitectura del Estilo Internacional estaría, en realidad, en el extremo opuesto a la de aquellos que consideraban que la modernidad se traicionaba a sí misma, al adoptar un academicismo estilístico.

En efecto, “académico” y “estilístico” eran los dos atributos sobre los que se apoyaron las críticas más duras a la arquitectura moderna. La Torre Velasca (1958), de BBPR, y el Seagram Building (1958), de Mies van der Rohe, son dos edificios prácticamente contemporáneos, que representan, en cambio, actitudes muy distintas para la crítica de esos años: mientras que la Torre Velasca trataría de demostrar que “la expresión directa de la técnica no impide la aten-

ción a la historia”, el Seagram encarnaría la arquitectura internacional más anónima y disponible, prueba evidente del callejón sin salida en el que –a juicio de los objetores– la arquitectura moderna se había metido.

Pero la aversión que la figuratividad moderna provocó en quienes no veían en ella más que un cliché obsoleto por el abuso se apoyaba, precisamente, en su conciencia de que la modernidad madura se había reducido a un estilo, en el sentido normativo de los estilos históricos: es decir, un sistema operativo, dotado de unas reglas rígidas, que controlan un repertorio de elementos limitado. Jamás advirtieron que la arquitectura moderna constituyó un estilo sólo en tanto que modo de concebir orientado a la identidad del edificio y que, en adelante, ya no queda garantizada por el tipo arquitectónico –como en el clasicismo–, sino que deriva del conjunto de cualidades que confieren consistencia formal al artefacto. De ese modo, la modernidad introduce una noción de identidad que es irreducible a la apariencia, porque reside en la forma: manifestación sensitiva de la configuración del edificio, ya no el mero aspecto de las cosas.

Se puede comprobar lo que digo, a pocas calles de distancia, en Park Avenue de Nueva York: el Seagram Building (1958), ya citado, y la Lever House (1952), de Gordon Bunschaft (SOM), dos edificios ejemplares del Estilo Internacional, responden a sus condiciones con una atención y una sutileza desconocidas en la arquitectura que proliferó, apoyándose en la crítica sistemática a su indiferencia. Si al lector le queda alguna duda –y se encuentra en Nueva York–, puede subir unas calles por la misma Park Avenue y acercarse al edificio de la Pepsi-Cola (1960) –en la actualidad, sede de

Dreyfus–, otro hito del Estilo Internacional, para ver de qué modo el propio Gordon Bunschaft supo captar –como pocos lo han hecho– la condición del edificio y convertirlo en un desmentido, en acero y vidrio, de la creencia tópica y falsa según la cual “la arquitectura moderna acaso produjo algún edificio interesante, pero jamás pudo superar su intrínseca insensibilidad urbana”.

Cuando la arquitectura “emblemática”, en una desesperada huida hacia delante, se separó definitivamente de la arquitectura profesional, se dieron las condiciones para que los arquitectos volvieran a interesarse por la arquitectura moderna, es decir, por el Estilo Internacional. No era difícil prever que los profesionales –cuando menos, aquellos que asumen la práctica con dignidad– retomarían ciertos modos modernos en el proyecto, aunque sólo fuera por sentido práctico: es decir, porque tales configuraciones les servían para ordenar los programas con los que habitualmente se enfrentan.

En efecto, cuando se aproximan las bodas de oro de la “jubilación forzosa” del Estilo Internacional por decisión unánime de la crítica –con la connivencia entusiasta de algunos arquitectos–, se pone en evidencia, por una parte, un interés generalizado por sus productos –lo que ha generado la exhumación editorial de algunos de sus libros canónicos, agotados desde hace décadas– y, por otra parte, la aparición de una arquitectura que, por la homogeneidad de su apariencia y por la difusión que está alcanzando, puede considerarse la reverberación actual de aquel fenómeno en que culminó la primera fase de la arquitectura moderna.

A la hora de hacer el inventario, no se puede obviar la diferencia esencial en la asunción del cometido de la arquitectura por parte de los autores de ambos momentos. El posmodernismo –más allá de su gusto infantil por la composición neoclásica y por los colores pastel– ha calado en las conciencias y, sobre todo, en los modos de mirar: el viejo cometido moderno de *ordenar* se ha perdido, frente al propósito posmoderno de *parecer*: el empeño estructurante de aquel está ausente en gran parte de los productos de este.

En un extremo de la arquitectura que comento, está lo que definí hace tiempo como “posmodernismo ortogonal”, es decir, la práctica del proyecto que recurre al uso sistemático de la ortogonalidad como criterio estilístico, vinculado a la apariencia, no como principio universal de orden, relacionado con un modo de entender la forma. Dentro de esa corriente, se incluyen edificios que presentan una estructura espacial desquiciada, tanto por el gravamen de la coyuntura, como por el abandono del proyectista, pero que “luce como si fuera moderna”, es decir, responde a la idea de lo moderno que tiene un corredor de comercio: la ortogonalidad es una mera circunstancia aleatoria, determinada por “cuestiones prácticas”.

Tal situación adquiere una evidencia particular en la obra de arquitectos que, si bien en la mayor parte de sus obras asumen el ángulo recto como disciplina geométrica, en ocasiones especiales recurren a “picos y pliegues”, “oblicuidades sin causa” y otras fantasías similares, por motivos que van desde el presunto carácter “libre” de los programas hasta la satisfacción de conocidas debilidades estilísticas de los jurados. Se trata de un eclecticismo –entre simbólico y

pragmático– que trata de aprovechar en su favor el relativismo del ambiente: rémora intelectual, moral y estética de nuestro tiempo a la que hasta el Papa dedicó unas palabritas en su discurso de entronización.

No puede obviarse que la arquitectura que comento se ha proyectado y construido habitualmente a través del concurso como procedimiento de encargo, circunstancia que suele pervertir el planteamiento del problema: en efecto, lo más sensato para quien concursa es tratar de seducir a un jurado que, la mayoría de las veces, no tiene otro criterio para acertar que distinguir el producto de un famoso o, en su defecto, de uno que se le parezca hasta el extremo de llegar a confundirse con él.

Además, la situación contemporánea está determinada por un déficit en el manejo de los programas: por una parte, el programa se reduce a la relación de requisitos funcionales –fenómeno en el que las bases de los concursos han influido de manera decisiva– y, por otra parte, las doctrinas que han hegemonizado la arquitectura de las últimas décadas no han reservado a las condiciones un papel relevante en la configuración del edificio. En cualquier caso, la falta de hábito de concebir a partir de las condiciones específicas del edificio ha generalizado el uso del contenedor atractivo, que en el mejor de los casos, procediendo al relleno y, en el peor, al embutido aloja las dependencias previstas en la nómina funcional.

La identidad del edificio es, en efecto, lo primero que se resiente, de modo que esa arquitectura llega a ser genérica sin ser universal, es decir, homogeneiza las situaciones en las que surge, debido a la falta de capacidad para asumir

lo específico de cada una de ellas: la reducción de la noción de forma a la mera apariencia, sólo disciplinada por una noción operativa de estilo, hace que a menudo se identifique el valor de una obra de arquitectura con la simple corrección estilística, lo que equivaldría a valorar la obra de un escritor por lo esmerado de su caligrafía.

No. La arquitectura profesional contemporánea no busca la singularidad en cada caso –ni la marca de autor, como pretende la “emblemática”–, sino que se integre en una imagen genérica, asumida como cierta impronta de contemporaneidad. Probablemente, esa apariencia de arquitectura del tiempo –unida a la “sensatez estilística” que habitualmente distingue sus propuestas– es la razón por la que suele acumular éxitos en concursos para programas de vivienda pública y edificios institucionales de envergadura limitada.

El uso instrumental de la técnica determina que los elementos básicos de la arquitectura que comento se conviertan, a menudo, en obstáculos a evitar, por temor a que “ensucien” la idea: no hay que olvidar que las generaciones de arquitectos que más suelen recurrir a esta arquitectura se formaron en “el concepto” como estímulo y, a la vez, como referente ideal del proyecto. El hecho de obviar la construcción en la concepción del edificio conduce, muchas veces, a una arquitectura visualmente invertebrada, sin la tensión ni los acentos que la estructura soportante suele provocar en la estructura espacial; con una idea de aseo limitada a la depilación, trata de borrar las huellas que un sistema constructivo solvente deja en el cuerpo de los edificios. Se trata de una arquitectura que, en muchos casos parece surgida de un videojuego.

El Estilo Internacional, en cambio, utiliza el sistema constructivo como marco que estimula y, a la vez, disciplina la concepción: observando las imágenes de los distintos momentos históricos de la arquitectura, se aprecia cómo, en todos ellos, la representación de la estructura –no son otra cosa los órdenes clásicos– proporciona las pautas sistemáticas sobre las que se establece la estructura espacial.

No tiene sentido continuar discutiendo si los perfiles metálicos de las fachadas de Mies van der Rohe son resistentes o simples molduras: la representación de la construcción puede coincidir, en ocasiones, con la construcción real y, en otras, no. Conviene recordar, a este respecto, la observación de Fiedler, hace siglo y medio: la cuestión fundamental del arte es la verdad, no la sinceridad. Mientras la sinceridad se basa en la adecuación de la obra a una realidad ajena, la verdad se basa en la coherencia interior de la realidad artística que se considera.

No se trata de “expresar la construcción”, ni de exhibir las huellas de su proceso material –como pidieron algunos de los objetores de la modernidad, en los años cincuenta–, sino de dotar los artefactos de la *condición de lo construido*: de entender las obras de arquitectura como universos materiales estructurados con criterio de consistencia, de modo que el hecho de ser realidades vertebradas sea una condición consustancial a su naturaleza. No creo que, a estas alturas, nadie se atreva a reprochar a Palladio haber resuelto la fachada de la Iglesia del Redentor, en Venecia, con la superposición de dos frontones que reflejan la estructura del espacio interior sólo de manera figurada.

Por otra parte, la propia dificultad para juzgar –es decir, para reconocer los valores del objeto– que sobrevino al abandono de los criterios visuales modernos determinó que los arquitectos posmodernos renunciaran a cualquier valor del objeto que no fuera la fidelidad a una “idea” –o “concepto”– formulada previamente por el autor, sin otra consideración que los impulsos de su estado de ánimo, es decir, dando rienda suelta a sus obsesiones personales.

No debe extrañar, pues, que la reducción del valor de la obra a lo ingenioso de su apariencia, por una parte, y la institución de “la idea” como instancia relevante de la concepción, por otra, determinaran la irrelevancia de la mirada –entendida como instancia de intelección visual– y, en cambio, propiciaran la fortuna de una opticidad primitiva y banal, que desplaza el cometido del arquitecto al de un “creativo” publicitario.

La escasa tectonicidad de gran parte de la arquitectura que comento es –como se ve– producto inmediato de la combinación de las dos características a las que me acabo de referir: en efecto, el énfasis en la apariencia –frente a la consistencia formal– y el uso de la técnica como solución particular –no como sistema de relaciones que disciplina la configuración– han convertido gran parte de la arquitectura contemporánea en un producto basado en la ficción constructiva, incluso –sobre todo– en los casos en que se aprecia un empeño “constructivista” en la actitud.

La desconsideración de la estructura se extiende al resto de elementos constructivos: la supresión de coronamientos y vierteaguas, la falta de atención a las discontinuidades materiales –la atención excesiva y tópica a encuentros irrele-

vantes ilustra un menosprecio similar a la mirada–, provocan muchas veces una arquitectura próxima a los escenarios de los videojuegos, necesariamente simplificados –acentuando sus rasgos más banales– para provocar el “mayor impacto” con el mínimo consumo de memoria.

En la arquitectura del Estilo Internacional, la definición del pormenor es tarea previa a la concepción, ya que –en la medida que es una intensificación de la construcción, una síntesis del sistema constructivo– establece el ámbito de posibilidad de la forma. El edificio del Ayuntamiento de Rodovre (1956), de Arne Jacobsen, no puede concebirse al margen de la solución de la carpintería de las fachadas acristaladas: sólo alguien con la mirada vaga verá en ese edificio un bloque anónimo, cerrado, con una carpintería de catálogo. La condición de que las hojas sean todas practicable y la necesidad de arriostrar los extremos de los voladizos sobre los que se monta el cerramiento vítreo obligaron al arquitecto a proyectar una solución ejemplar: tanto la decisión de utilizar el perfil de acero inoxidable en T para alojar los marcos de acero y atirantar los forjados, como el acabado brillante de la testa que da al exterior, resuelven los requisitos del planteamiento estructural y provocan, paradójicamente, la máxima ligereza visual en unos elementos cuya anchura total –entre los marcos y el perfil en T– se aproxima a los diez centímetros.

Directamente relacionada con la desconsideración de la construcción material a que acabo de referirme, en ciertos sectores de la arquitectura que comento se aprecia una clara tendencia “a lo pijo”, es decir, a una “alegre autocomplacencia en su propia banalidad esencial”: en estos casos,

un gusto hedonista por el detalle, como objeto de culto en sí mismo, casi al margen de la obra, parece que trata de compensar el descuido manifiesto de otras escalas del edificio. La afectación –que, en otros casos, convierte la obra entera en una mueca constante– adquiere aquí un virtuosismo capaz de confundir a un inexperto.

Es interesante observar como, en las arquitecturas que incurrían en tal patología, el pormenor se afronta a menudo con un criterio formal ajeno –contradictorio, en ocasiones– al que rige en el conjunto del edificio: así, es frecuente ver edificios “expresionistas” con soluciones particulares claramente “neoplásticas”. Relacionada con la peculiaridad anterior está la insistencia en la *textura* –entendida como trama inerte de naturaleza óptica–, que acaba, por una parte, obviando cualquier problema de *estructura formal* –es decir, del sistema de relaciones que soporta la identidad del artefacto– y, por otra parte, homogeneizando la variedad de recursos que confluyen en la obra.

La reducción de los valores de la arquitectura a la simple “explicabilidad” de sus productos –consecuencia directa del proceso de conceptualización típicamente posmoderno– determina la pobreza visual de gran parte de la arquitectura contemporánea que se considera moderna: es relativamente habitual el descontrol de las escalas, el descuido de la relación entre las partes y el todo, la ausencia de matices en los encuentros entre materiales. Parece como si, al descubrir la “textura”, se hubiera dado con la solución del problema de la unidad.

Quisiera señalar, a ese respecto, la sutileza formal y visual que había alcanzado el Estilo Internacional cuando era

acusado precisamente de obcecación estilística e insensibilidad visual: el calificativo de “racionalista” sirvió –haciendo un alarde sin precedentes de negación de la evidencia– para ensombrecer los valores de una arquitectura cuya precisión y consistencia raramente han existido, dando a entender que eran “producto inmediato de la razón, en convivencia diabólica con la lógica de la máquina”.

No creo que sea preciso insistir en lo que es una evidencia: pocos discutirán, en este momento, que hay más sensibilidad en el vestíbulo de la Lever House (1952) –por poner un caso– que en media docena de portadas de las revistas contemporáneas más vendidas.

De todos modos, si la sensibilidad se coloca en su sitio y la simulación, en el suyo, basta echar un vistazo a cualquier obra proyectada en los años cincuenta o sesenta por Arne Jacobsen, Egon Eiermann, Gordon Bunschaff –por referirme solo a tres arquitectos de la misma generación–, pero también por Alejandro de la Sota, Rafael de la Hoz o Francesc Mitjans –por referirme a algunos españoles contemporáneos suyos–, para disipar cualquier duda acerca de la riqueza visual de la arquitectura “racionalista”.

La arquitectura que trato de glosar se suele apoyar más en el gusto –entendido como fidelidad a ciertas preferencias figurativas– que en el *sentido de la forma*, es decir, confía más en la capacidad para reproducir clichés reconocidos que para captar las relaciones que ordenan la configuración de la realidad sensible y concebir estructuras formales adecuadas y consistentes. La circunstancia anterior la aboca, en ocasiones, a identificar la *sensibilidad* con la *afectación*, de modo similar a como los anuncios

18 de detergentes suelen insistir en la fragancia como evocación metonímica de la limpieza. Da la impresión de que muchas veces se aspira a una arquitectura más aseada que *precisa*, en la que determinada fotogenia asociada al “minimalismo” propicia una tendencia a *lo escaso*, que no siempre coincide con *lo justo*.

Tras lo visto, a nadie debe extrañar que la arquitectura que comento se haya concebido y proyectado con una escasa conciencia visual de la arquitectura del siglo xx. La idea de la modernidad de la arquitectura contemporánea es escasa y deficiente: reducida a unos cuantos rasgos más relacionados con la apariencia que con la forma, transmitidos por escuelas –y, sobre todo, por revistas– convencidas de que la modernidad en arquitectura no fue más que un “relevo en el lenguaje”, y recibidos por jóvenes arquitectos que formaron su sensibilidad en centros comerciales y parques temáticos, con el refuerzo diario de los escenarios de la televisión.

No se me escapa el peligro inherente a una caracterización tan genérica como la que ahora acabo de exponer: la identificación de rasgos comunes provoca, a menudo, la pérdida del matiz. Entre la arquitectura que participa del fenómeno que he tratado de glosar, hay obras de calidad e interés desigual: de ningún modo debe verse, en la consideración conjunta, un propósito de forzar la realidad para conferir verosimilitud al comentario, es decir, el abuso de una mirada injustamente homogeneizadora, poco atenta a los atributos específicos de obras concretas; tal simplificación sería contraria, precisamente, al espíritu que animan estas páginas.

En todo caso, visto el fenómeno desde la perspectiva que propicia el paso del tiempo, resulta paradójico que, cuando están próximos a cumplirse cincuenta años del abandono del Estilo Internacional, “para liberar así la arquitectura de coacciones que pudieran comprometer su destino libre”, las actitudes que parecen más comprometidas con la misión ordenadora del proyecto convergen en un “estilillo” idéntico en las áreas geográficas y culturales más distantes, que confunde a menudo lo *sistemático* con lo meramente *regular*, lo *peculiar* con lo *pintoresco*, la *sencillez* con la *simplificación afectada*. Una arquitectura, en suma, que resulta *genérica*, sin ser *universal*.

A este respecto, resulta, cuando menos, revelador constatar que, tras cincuenta años de desorientación artística y doctrinal, recorridos en una huida frenética hacia delante, los arquitectos traten de salir de su desconcierto practicando una suerte de “estilillo” que incorpora la mayoría de los vicios que, a mediados de los años cincuenta, se atribuyeron al Estilo Internacional. Vicios inexistentes en aquella arquitectura, denunciados por unos críticos y arquitectos cuya inquietud, precipitación y, –¿por qué no decirlo?– insensibilidad impidieron valorar la dimensión estética e histórica de la arquitectura que quisieron jubilar.

En realidad, el fenómeno, en su conjunto, se puede describir diciendo que el abandono de la modernidad trató de compensarse, interesándose en la *lógica conceptual de la apariencia de la obra*, en lugar de centrarse en la *lógica visual –formal– de su configuración*. Al abandonar las formas de la modernidad, se renunció a la idea de arte constructi-

vo –formal– sobre la que se basa la arquitectura moderna, para adoptar una práctica orientada al espectáculo, ligera y hedonista, es decir, populista y banal. No ha de extrañar, pues, el desplazamiento de la actividad del proyecto desde la construcción de la identidad del objeto hasta la mera gestión de su imagen.

De todos modos, la levedad de los principios y la provisionalidad de los criterios visuales que se aprecian en grandes sectores de la arquitectura que comento –su dependencia de lo estilístico, en el sentido más banal del término– le provocan una indefensión clara ante los embates de la coyuntura: en cualquier momento, puede aparecer una nueva doctrina de urgencia, capaz de hacer tambalear convicciones tan precarias y, de ese modo, recuperar el itinerario errático habitual en la arquitectura de los últimos cuarenta años.

En ese caso, cualquier hipótesis de una convención estilística –por mínima que fuera– sería sólo un espejismo provocado por las ganas de agradar –en una sociedad que no está adiestrada para apreciar, sino para consumir– de unos profesionales que no tienen otro horizonte estético que la tenue reverberación –desfigurada por el enrarecimiento de la cultura actual– del último gran episodio de la historia del arte: el Estilo Internacional.

HELIO PIÑÓN
5 de octubre de 2007

LA FORMA DE LA CIUDAD Y LA ARQUITECTURA

Quien dude de la decadencia continuada de la práctica de la arquitectura no tiene más que sobrevolar su ciudad desde alguno de los programas que permiten ver la Tierra desde el aire. En el caso de que la visión sea vertical, comprobará, sobre todo, la desorganización de la trama; si la vista es oblicua, podrá comprobar la banalidad de los edificios que componen el panorama, su insensibilidad y, en muchos casos, su torpeza.

Digo decadencia –no mera crisis–, porque la crisis presagia un cambio, no parece ser el caso de la situación actual: parecería que el empeño fundamental del presente es provocar cambios notorios pero irrelevantes en el camino para disimular el declive, dando por sentado que el crepúsculo del proyecto, la renuncia a habitar en un entorno ordenado, es una condición congénita de la contemporaneidad.

Este retroceso se apoya en el eclipse de la propia noción de arquitectura: en una exhibición de amnesia histórica, los nuevos arquitectos dimiten de su cometido tradicional de ordenar, para asumir, con un escepticismo interesado, un empeño compulsivo en sorprender. La sorpresa que persiguen nada tiene que ver con la novedad real a la que da lugar el cambio auténtico, sino que se reduce al mero impacto de lo insólito en las conciencias de un público tan desconcertado como indefenso.

El abandono irresponsable de la tradición moderna que se consumó alrededor de los años sesenta abrió las puertas a alternativas insustanciales, que basan su banalidad en la falta de un sistema coherente y bien fundado con que medirse. Así, se llegó a la situación actual, en la que la arquitectura es una de las pocas actividades hu-

manas que no dispone de un saber acumulado sobre el que apoyar la práctica. En estas condiciones, no debe sorprender la mediocridad –por ser amable– de gran parte de la arquitectura contemporánea, sobre todo de la más reconocida por los críticos, la más celebrada por los medios y, en consecuencia, la más valorada por la mayoría de los políticos.

La razón por la que se desconfió desde el principio de la dimensión urbana de la idea moderna de forma es análoga a alguna de las críticas más habituales –y, a la vez, más banales– a la arquitectura moderna: la identificación de la racionalidad con determinado modo de articulación neoplástica de la forma, apoyada en la ortogonalidad, la repetición y el deslizamiento y, a la vez, la asociación de la nueva forma con un “estilo” dogmático e impersonal, en definitiva, antiartístico. Por muy ingenua –y, grosera, justo es reconocerlo– que parezca la caracterización, fue la cantinela más celebrada durante la segunda mitad de los años cincuenta y primera de los sesenta: el correlato histórico y estético de los realismos, en arquitectura, fue el *Team X*, en el ámbito del proyecto urbano.

La identificación de la ciudad moderna con los postulados de la Carta de Atenas, y la idea de estos con la agrupación mecánica de bloques paralelos, es una simplificación correlativa a la identificación de la arquitectura moderna con un estilo arbitrario, empeñado en una iconografía abstracta. En ambos casos, se ignora la dimensión formal –es decir, constructiva, ordenadora– del proyecto, cualquiera que sea su ámbito de acción: el del edificio y su entorno o el de la ciudad.

Desde una perspectiva actual, el fenómeno que comento parece todavía más ingenuo: en efecto, solo el desconocimiento de lo que se critica puede explicar la banalidad de las alternativas a la idea moderna de forma que menudearon a mediados del siglo xx: la experiencia de los efectos reales del posmodernismo incipiente, que en realidad, anidaba en tales opciones ha despejado ciertas dudas que sus intenciones regenerativas despertaron en los más suspicaces. Por el contrario, en la actualidad hay una conciencia relativamente extendida de que la modernidad arquitectónica –artística, en general– constituye un episodio de la historia del arte que, por la consistencia de su formulación, por la revolución que supone su idea de forma y por el énfasis en la subjetividad de quien proyecta respecto a las convenciones, no puede reducirse a una mera tendencia coyuntural y efímera, amortizable en dos o tres décadas, como suponían los objetores.

Una de las principales falsedades sobre las que se construyó la idea banal de modernidad –aquella que ha alcanzado mayor fortuna entre arquitectos y críticos– es la proclamación de que la arquitectura moderna produjo algunos edificios interesantes, pero fracasó rotundamente al abordar el proyecto de la ciudad. Tan grosera observación es propia de espíritus atolondrados e insensibles, más proclives a los tópicos de la cultura libresca que a la experiencia directa de la realidad. Atolondrados, porque actúan con una idea convencional de ciudad, hecha de manzanas, calles y plazas. Calzadas por donde circulan automóviles, y aceras por donde se abren paso las personas. Plazas para los festejos y celebraciones. En definitiva, una ciudad concebida como una gran masa compacta, solo abierta por las vías estricta-

mente necesarias para acceder a los espacios y para que puedan circular, en un amasijo apasionante y frenético, vehículos y peatones.

En efecto, el “realismo” más respetuoso con el caos lleva a muchos urbanistas a proponer soluciones que no cuestionen los principios de la ciudad tradicional –alineaciones y rasantes– y, sobre todo, que no planteen problemas de agravio comparativo en la aplicación de las ordenanzas de la edificación. Con la convicción de que la Carta de Atenas está superada –ya que, “en su afán de mejorar las condiciones de habitabilidad, propone una ciudad solo racional, fría e inhumana”–, la mayoría de autores de los planes urbanos afrontan su tarea, en el mejor de los casos, con la conciencia de llevar a cabo una segunda edición de los ensanches –ciento cincuenta años después–, sin atender ni comprender la aportación definitiva de la arquitectura moderna a la ciudad. Digo “en el mejor de los casos”, porque, en el peor, las ciudades crecen extrapolando alineaciones de la ciudad existente y definiendo alturas reguladoras y profundidades edificables, para que todo el mundo sepa a qué atenerse.

Ninguna consideración formal –es decir, referente a la estructura visual– ni plástica, relativa a la textura de los elementos que la constituyen, parece haberse tenido en cuenta a la hora de elaborar las ordenanzas de edificación. Así, en la mayoría de los casos, la ciudad se ha desarrollado, a lo largo del siglo xx, según un procedimiento híbrido, a base de trazado azaroso –eco incompetente del centro histórico–, edificación propia de los ensanches del siglo xix y arquitectura posmoderna, es decir, inexistente.

Vista desde el aire, en cualquier ciudad se puede apreciar un núcleo histórico, un ensanche –en el caso de que lo tenga– y un tejido amorfo y destartalado, que corresponde a la ciudad del siglo xx. Unas áreas que parecen haber escapado del control de unos seres inteligentes y sensibles.

El rechazo a la ciudad moderna se hace desde una idea de ciudad tradicional cuyos valores se identifican con el pintoresquismo que los folletos turísticos resaltan de las ciudades que proponen para vacaciones y fines de semana largos. En realidad, el horizonte de tal noción de lo urbano no vas más allá de un pastiche actual de la ciudad histórica, aderezado por edificios singulares de reciente construcción, cualquiera que sea el sentido que se dé al término *singular*. El reciente descubrimiento de los “iconos” y “edificios emblemáticos” ha propiciado la aparición de unos episodios pseudoarquitectónicos extraños y aparatosos, dotados de una imaginería provinciana que trata de hacer olvidar su inutilidad y el despilfarro a que conduce su banalidad. Unos artefactos que los críticos –y sus mejores clientes, los políticos– ofrecen como muestra de la recuperación del espíritu artístico de la humanidad, que “el afán racionalizador y dogmático de la modernidad estuvo a punto de anular para siempre”.

Desde esta perspectiva, los responsables de controlar el crecimiento de las ciudades muestran una notable insensibilidad, tanto ante la realidad física, como ante la historia: su mirada se quiere tan resolutiva que obvia la cantidad de sectores urbanos que, a mediados del siglo xx ofrecieron una idea moderna de ciudad, es decir, una ciudad no limitada a la coexistencia tensa de residencia y circulación, sino

abierta a una gran diversidad de espacios ordenados con criterios de forma consistente; una ciudad que se plantea como escenario de una vida plena y diversa.

Esta ciudad no supone una alternativa de los centros urbanos y los ensanches tradicionales sino que –en la medida en que responde a otro tiempo– constituye la continuación y el complemento histórico de los mismos. Una ciudad que arranca de las primeras propuestas de Le Corbusier y Hilberseimer, y que alcanza cotas de notable sistematicidad y calidad en las propuestas de Van den Broek y Bakema, para culminar en el Federal Center de Chicago, de Mies van der Rohe: espacio urbano de referencia, si hubiera que citar solo uno.

No. La arquitectura moderna no tan solo no fracasa ante la ciudad, sino que es precisamente en el ámbito urbano donde encuentra el marco idóneo para sus construcciones: la noción de forma, basada en las relaciones de posición entre los objetos –no ya en los atributos figurativos de los mismos–, se colma en la ciudad, por cuanto la variedad de elementos y la escala de la intervención propician la culminación de los valores en que se basa. La repetición, el desplazamiento y la variación –que son las operaciones constructivas básicas, tanto del desarrollo musical como del proyecto de arquitectura– encuentran, en el ámbito urbano, el lugar idóneo para desplegarse.

Por otra parte, la relativización del límite del edificio a que conduce la continuidad espacial característica de la modernidad modifica de modo sustancial la experiencia y, por tanto, la concepción del espacio urbano. Este fenómeno da lugar a una ciudad nueva y coherente, que atiende las

24 condiciones de la convivencia actual, como la arquitectura moderna atiende los de la habitabilidad doméstica.

La misma idea de relación supone, –por otra parte–, una ampliación definitiva del horizonte de la forma respecto al correspondiente en el orden clasicista, es decir, la axialidad y la jerarquía. La simetría clasicista es reemplazada, así, por el equilibrio moderno, conseguido mediante compensaciones y correspondencias entre entidades equivalentes, ya no simplemente iguales. Este nuevo modo de alcanzar la coherencia, sin incurrir en la axialidad normativa, ha tenido una influencia definitiva en los criterios de forma de la ciudad moderna.

De todos modos, más allá de estas consideraciones estéticas e históricas, nadie debe extrañarse del desprecio de que la ciudad moderna es objeto: el auge progresivo del neoliberalismo –tanto en economía, como en estética– ha determinado el abandono de cualquier idea de proyecto como actividad que trascienda la mera prefiguración de bienes de consumo, determinados por el beneficio. La ordenación urbana se ha convertido en una pantomima administrativa, sin otro objetivo que expresar cierta ficción de “equidad” en el reparto de la edificabilidad.

En manos de simples técnicos de gestión –cualquiera que sea la profesión que acrediten sus documentos de identidad–, hace más de cincuenta años que la ciudad prácticamente no se proyecta: simplemente, se negocia, en el sentido más plano y directo del término. La idea de forma coherente y equilibrada ha desaparecido del universo de los urbanistas, debido a la distancia de la mirada que les provoca la necesaria discusión sobre modelos de crecimiento y demás condiciones técnicas del proceso urbano.

Así, la ciudad crece y se transforma sin que nadie se responsabilice de su aspecto final. Es natural que, –a falta de criterios específicos, la idea de calidad urbana acabe confiándose al relumbrón de unos cuantos “edificios emblemáticos”, que pondrán la guinda populista a unas ciudades que rivalizan en vulgaridad y se aproximan, cada vez más, a los parques temáticos de más éxito.

Se ha cumplido recientemente medio siglo del proyecto y de la inmediata construcción de una serie de actuaciones en forma de “poblados dirigidos”, en Madrid, o de “polígonos”, en Barcelona –por referirme solo a los construidos en esas ciudades–, que constituyen referencias de la ciudad moderna, cuya vigencia debería ruborizar a los responsables de la mayoría de las actuaciones posteriores de naturaleza similar.

Estas actuaciones, cuyos proyectos se iniciaron alrededor de 1956, corresponden a una situación de relativa madurez de unos criterios de ordenación urbana que algunos arquitectos europeos llevaban utilizando prácticamente una década. A este respecto, me parece ejemplar la obra de Van den Broek y Bakema, arquitectos holandeses en cuyos proyectos la idoneidad social y técnica de los planteamientos estuvo siempre acompañada de una conciencia del orden y la calidad, además de una notable solvencia arquitectónica.

Como ocurre con la arquitectura, jamás se habían dado condiciones tan favorables como en la actualidad para proyectar y construir ciudades con una solvencia formal desconocida hasta ahora: los programas de observación de la Tierra desde el aire permiten adquirir una conciencia visual

de la ciudad que trasciende la que suministran la cartografía tradicional y la experiencia directa de sus habitantes. Los programas de construcción de modelos virtuales permiten –aún en fase de proyecto– tomar conciencia visual de los espacios urbanos: con un grado de fidelidad analógica prácticamente ilimitado, tales programas permiten comprobar visualmente lo proyectado, de modo que la esperanza y el deseo –garantes de la solvencia en el proyecto convencional– pasan al plano de las meras intenciones.

Las condiciones favorables a que me refiero exigen recuperar la visualidad como dimensión relevante de la ciudad: parafraseando lo que señaló Mies van der Rohe a propósito de la arquitectura, diría que “la forma no es el objetivo de la construcción de la ciudad, pero es su consecuencia inevitable”. No considero, por tanto, que la consistencia formal –el equilibrio y el interés visual de sus espacios– sea el problema esencial de la ciudad, como no creo que lo sea ningún otro aspecto de los que concurren en la misma: estoy convencido de que, en la construcción de la ciudad, intervienen varios y diversos factores, pero solo la consideración formal permite prever un universo estructurado que los contenga y equilibre.

Materiales de proyecto

La acción ordenadora del arquitecto no actúa –como se ha visto– sobre la nada: de modo similar a como el escritor se vale, además de las palabras, de las reglas del lenguaje, pero también de las convenciones narrativas y de los planteamientos literarios previos o contemporáneos de su

escritura, quien proyecta se vale –se debería valer– de las soluciones y los criterios formativos de la arquitectura anterior o contemporánea a su trabajo. La ficción de que la arquitectura nace en cada obra es una de las patologías más insensatas de la idea vulgar de modernidad: en efecto, solo un irresponsable –o un ingenuo, es decir, un ignorante– creerá en la posibilidad de prescindir de la experiencia en una actividad que, por una parte, se asienta en una base técnica y, por otra, debe satisfacer expectativas sociales. Además la singularidad de esta situación queda completada por el hecho de que, además, actúa con valores estéticos y, por tanto, históricos.

Incluso quien se considera al margen de la tradición, por entenderla como una rémora del pasado, no puede actuar sin atender a la historia como marco de referencia de su proyecto: es insostenible, en sentido estricto, seguir afrontando el proyecto como si fuera la primera vez que se aborda el programa en unas condiciones similares. Valorar la “innovación”, cualquiera que sea el sentido que se dé a ese fetiche comercial, por encima de la calidad, no es más que la aceptación implícita de la propia incapacidad para reconocer los valores de la arquitectura y, en consecuencia, ordenar el entorno con criterios de equilibrio.

Se mire como se mire, no hay ningún motivo para abordar un proyecto en peores condiciones que otros proyectos de programas similares que le precedieron en el tiempo: nada justifica la merma de calidad que la renuncia a la experiencia ha provocado en los proyectos contemporáneos. Un proyecto actual debería empezar donde acabó el mejor de los que le precedieron en condiciones análogas: sus cu-

26 alidades deberían ser, cuando menos, similares a las del mejor edificio que le antecede.

La acción de quien proyecta ha de trascender necesariamente el sentido del *material*, de modo análogo a como el *Concierto para cuatro claves* de J. S. Bach trasciende el *Concierto para cuatro violines* de Vivaldi, del que toma literalmente el material melódico. La simple transcripción ya supone una acción formadora –creativa, diría un cursi–, aunque la reelaboración que, en este caso, supone pasar de un instrumento melódico –el violín– a uno armónico –el clave– es lo que garantiza la identidad –la novedad, en sentido genuino– de la obra resultante. Nadie debe confiar en la calidad de los *materiales de proyecto* de que se sirve como garantía de los valores del proyecto que afronta: su capacidad ordenadora será la que, en definitiva, determine la identidad del objeto o episodio espacial resultante.

El énfasis figurativo de la arquitectura de los últimos treinta años, si bien a duras penas consigue resolver mal los programas edificatorios, es evidente que fracasa al afrontar el proyecto de episodios urbanos: la obsesión icónica con que se resuelven unos edificios que buscan la espectacularidad por medio de la afectación y el despilfarro es incapaz de ordenar sectores urbanos con criterios de orden consistente y efectividad social. La insolidaridad urbana –su incapacidad para relacionarse con el resto– de los “edificios emblemáticos” es uno de los rasgos que determinan su condición manifiestamente antiurbana: la banalidad y el infantilismo que a menudo manifiestan les garantiza el éxito ante un público tan disponible como desorientado.

La ignorancia de los antecedentes no exime –como se ha visto– de la responsabilidad a quien proyecta: el conocimiento de la arquitectura y de su historia –que se supone que constituye uno de los objetivos de la enseñanza reglada en las Escuelas de la Arquitectura– debería servir cuando menos para tener conciencia del estado de la cuestión en casos similares al que se afronta en cada caso. Así, sin poner límites geográficos ni temporales al ámbito en el que explora, pero con un criterio inequívoco de calidad, quien aborda un proyecto de ordenación urbana debería conocer y disponer de los *materiales de proyecto* básicos con los que afrontar su tarea ordenadora.



Ordenación de un sector urbano

El proyecto que se muestra a continuación aborda un sector urbano de Mollet del Vallès (Barcelona), a partir de un programa de densidades, actividades y tendencias elaborado por profesores de Urbanismo de la ETSAB. La ordenación del sector fue propuesta como trabajo de proyecto de fin de carrera (PFC) y como trabajo de proyecto a los que cursaban la línea de máster “La forma moderna”, en el curso 2009–2010. En ambos casos, tras la consideración del conjunto, los alumnos debían abordar un episodio concreto del sector urbano, que conduciría a desarrollar el proyecto de un edificio. No hace falta insistir en que el propósito del planteamiento es superar la separación tradicional entre la lógica de la ciudad y la del edificio, tratando de poner en evidencia que los mismos criterios de forma que sirven para la ordenación de la primera permiten abordar el proyecto del segundo.

Desde hace unos años, desarrollo los proyectos que propongo en los diferentes niveles en los que ejerzo la docencia de Proyectos. En este caso, abordé la ordenación del sector una vez hubieron entregado sus propuestas los grupos del aula PFC, lo que me facilitó la labor, al conocer los problemas fundamentales y los criterios para abordar los diferentes aspectos del trabajo: tras un cuatrimestre ayudando a mis alumnos, la conciencia del trabajo adquirió la suficiente madurez para abordarlo sin preámbulos.

Un profesor del Departamento de Urbanística que me había propuesto el lugar hizo la presentación del proyecto en una de las primeras clases del cuatrimestre. En ella, quedó clara la conveniencia de destinar a uso comercial y administrativo el extremo norte de la franja, orientada sensi-

blemente en sentido norte–sur: la proximidad con un desarrollo comercial en la ciudad, al otro lado de la barrera que suponen la carretera nacional y el ferrocarril aconsejaba, además –se nos dijo–, establecer una conexión entre las dos partes, una conexión cuyo planteamiento más razonable sería realizarla mediante un paso elevado. Asimismo, se nos indicó la conveniencia de rehabilitar parte de los edificios industriales en desuso, correspondientes a la antigua tenería, para su uso artístico y cultural. Una conveniencia que se apoya en su proximidad al centro urbano, que se ha tratado de acentuar deprimiendo la carretera nacional en ese tramo. La existencia del ferrocarril exige plantearse la conexión elevada en ese punto, mientras no se decida soterrar la estación y el tramo de vías correspondiente.

Así las cosas, el sector objeto de la ordenación aparece como un dominio situado entre dos fronteras, de momento solo franqueables con pasos elevados o inferiores, mientras no se aborden trabajos de soterramiento de los flujos circulatorios que separan el sector en estudio del casco urbano. El acceso de vehículos se produce desde sendos nudos circulatorios elevados en las zonas norte y sur de la franja. Un anillo perimetral que recorre el borde del terreno garantiza la distribución a las calles que el proyecto prevé. Esta circunstancia permitió centrar el interés en ordenar un sector con criterios de consistencia relativamente autónomos, en tanto no se abordase, de manera franca, la conexión directa con la ciudad, bien interviniendo en la línea de ferrocarril o bien estableciendo conexiones que fueran más allá de la mera pasarela peatonal.

Como elementos determinantes de cualquier propues-

30 ta, hay que considerar, los accesos de vehículos, el paso inferior de la riera al nivel aproximado del tercio sur de la franja y la existencia de una rambla arbolada que ocupa la parte central de la misma. La ubicación de un reconocido restaurante en el ámbito de estudio completa el cuadro de referencias que pueden sugerir la ordenación.

Consideré la existencia de la rambla con un arbolado consolidado y solvente como el dato que podía estimular la propuesta y constituir un punto de partida relevante: su posición central, según la directriz norte-sur de la franja, delimita dos ámbitos, a ambos lados, que dan la escala de los edificios de viviendas que van a ocupar la parte central del sector, y propicia su cometido estructurante del conjunto. No me pareció adecuado continuar al paseo a lo largo de toda la extensión del terreno, por varias razones: por una parte, la diferencia en el arbolado afectaría la continuidad y, por otra, la longitud que adquiriría al prolongarlo resultaría seguramente excesiva, al superar ampliamente el kilómetro. Así, decidí continuar con la rambla, aunque produciendo un quiebro en la directriz con la introducción de un bosquecillo del que parten las cuatro hileras de árboles.

El punto de discontinuidad constituye un núcleo que contrarresta la tensión creada por los polos extremos: el comercial y de servicios, en el norte, y el artístico-cultural, en el sur.

El desplazamiento del paseo provoca una ampliación de la anchura de las manzanas de levante, lo que permite disponer en ellas tres edificios de uso singular: un centro comercial al servicio del barrio, frente al bosquecillo; una escuela de enseñanza primaria, y un edificio destinado a la

administración local –dependencias municipales o ayuntamiento de barrio–, en las dos manzanas superiores, respectivamente.

El área comercial y de servicios –en la que se incorpora un edificio torre que alberga un hotel, un palacio de congresos y un edificio polideportivo– ocupa el extremo norte del sector y configura un espacio público que he tratado de caracterizar, diversificando sus usos y ambientes, sin renunciar a la experiencia unitaria del vacío: las distancias entre los elementos, la posición de las marquesinas, el bosquecillo y los tapices verdes tratan de favorecer el papel de instancia intermedia entre el ciudadano y el conjunto que conforman estos elementos. La precisión en las relaciones y la consistencia del orden propuesto quieren ser una consecuencia del control visual de la ciudad. Valores inequívocamente modernos, vinculados a criterios formales de ascendencia neoplástica, conviven en esos espacios con valores de la ciudad tradicional, como la rambla, los bosquecillos y las pérgolas junto a ellos. Así, la urbanidad del proyecto se asume como valor de la vida ciudadana de cualquier época.

Es interesante observar que la mezcla de actividades se plantea como modo de superar la ciclicidad simultánea de los edificios, de modo que al ampliar el tiempo de uso de la zona, se eviten los problemas causados por la desertización tras el fin de la actividad.

El sector dedicado a vivienda se apoya en dos tipos de agrupación: las unidades situadas en la parte este, junto a la autopista, están ocupadas por un tapiz de casas patio adosadas, dividido en dos secciones, que se desplazan según la directriz del adosamiento. Con esa operación, trato

de configurar dos ámbitos públicos de carácter distinto: uno junto a la rambla, que dispone de una marquesina con edículos destinados a quioscos, bares o servicios similares; el otro, próximo a la autopista, que corresponde al edificio torre que puntea la agrupación. Una barra de cuatro plantas recorre la anchura de la manzana y limita el conjunto por el norte.

Cuando las manzanas se ensanchan, al quebrarse la rambla, se suprime un sector de viviendas adosadas y se mantiene la secuencia general de la parte próxima a la autopista.

Las agrupaciones situadas en la parte oeste del sector se componen de una barra de viviendas de seis plantas de altura y una torre de doce plantas. Junto a la rambla, he dispuesto unas barras de una planta, destinadas a comercios, que se convierten en pabellones de exposiciones, restaurantes o comercios singulares, cuando la anchura se estrecha, al desplazarse la rambla, tras el quiebro en su directriz.

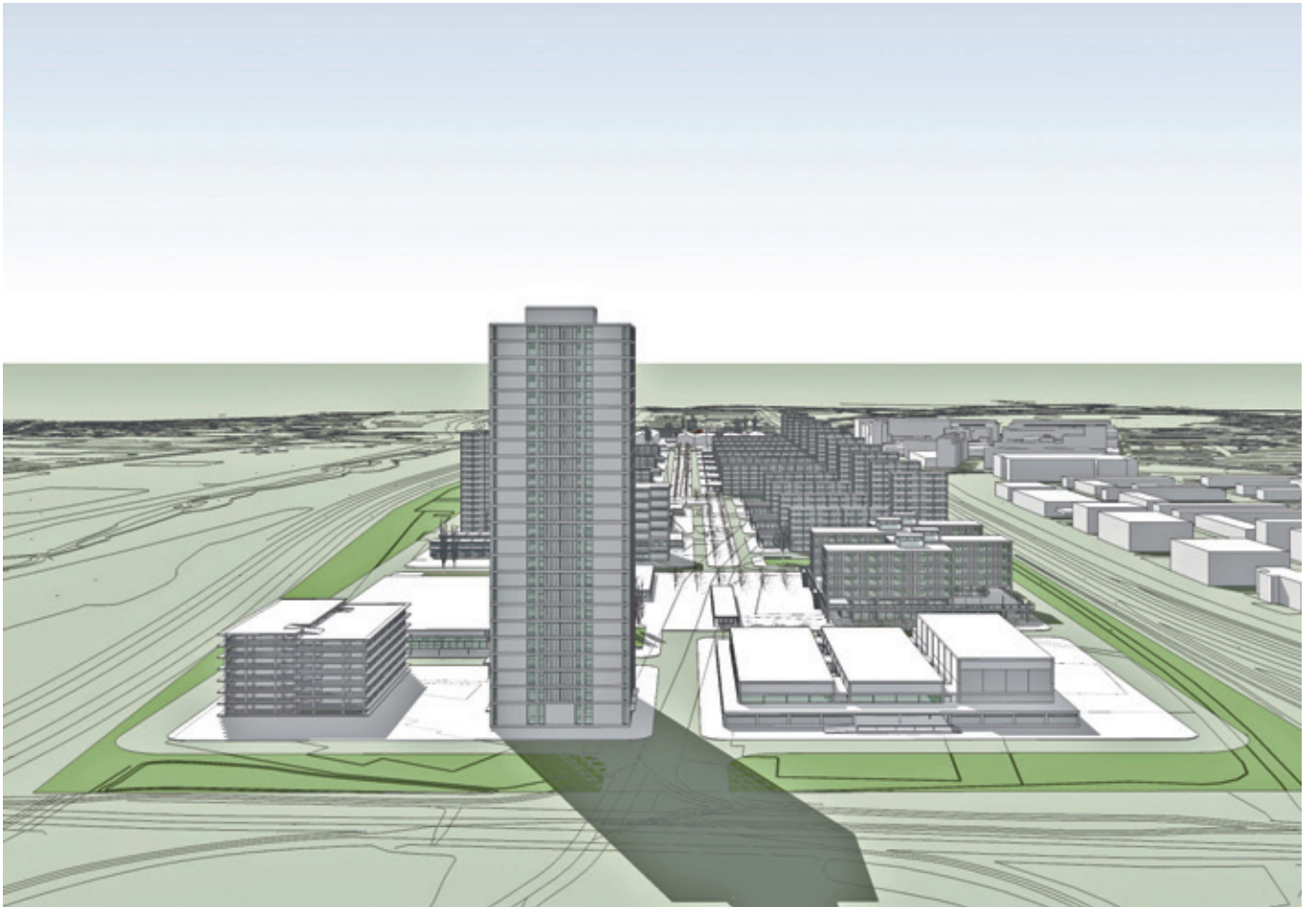
El paso de la riera encauzada se traduce en dos áreas verdes en la superficie, desplazadas según la directriz del barranco. El proyecto de esta zona podría constituir un trabajo autónomo, que en este momento no consideré oportuno abordar: la solución apuntada sirve para la propuesta, aunque debería verse afectada por una eventual conexión franca y directa con la ciudad por ese punto, que incluyese tráfico rodado.

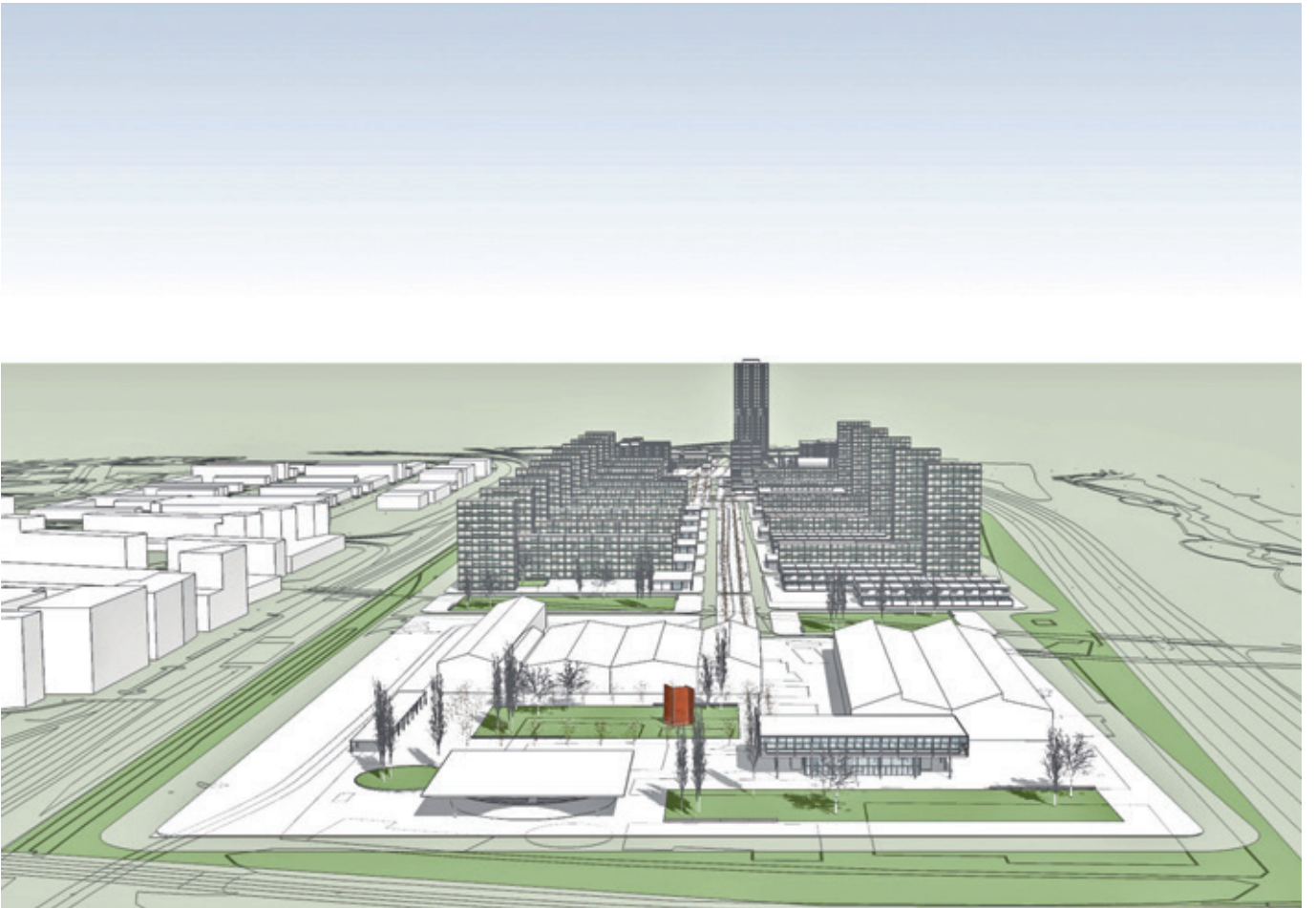
La zona sur se construye sobre la conservación de unos edificios industriales obsoletos, seleccionados por su posición y rehabilitados para ser destinados a usos artísticos o culturales, en general. La configuración del ámbito central

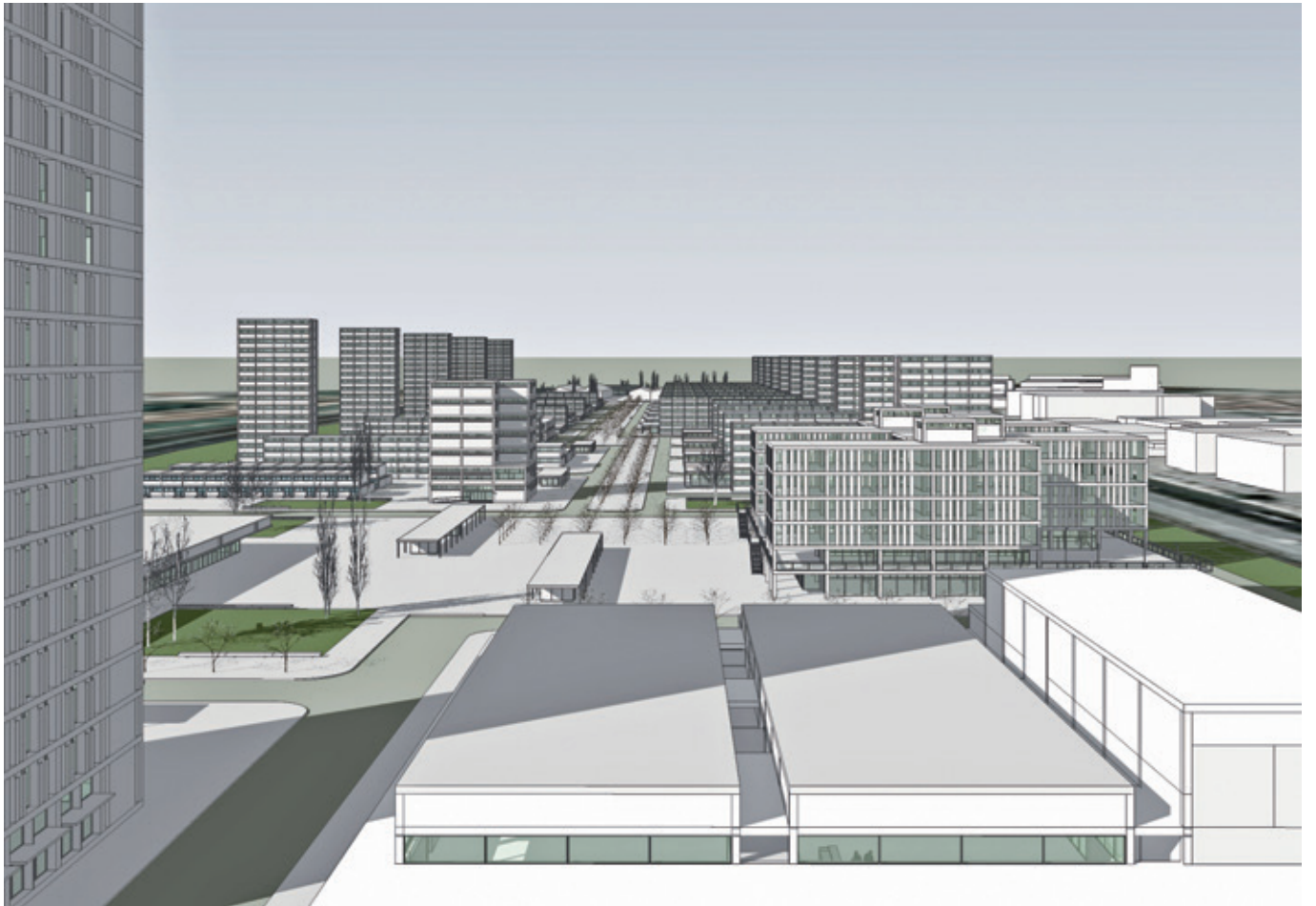
de ese sector se apoya en la habilitación de un depósito existente en la antigua estación de depuración de aguas y la disposición de un pabellón de exposiciones y centro de estudios en la posición oriental del extremo sur de la intervención.

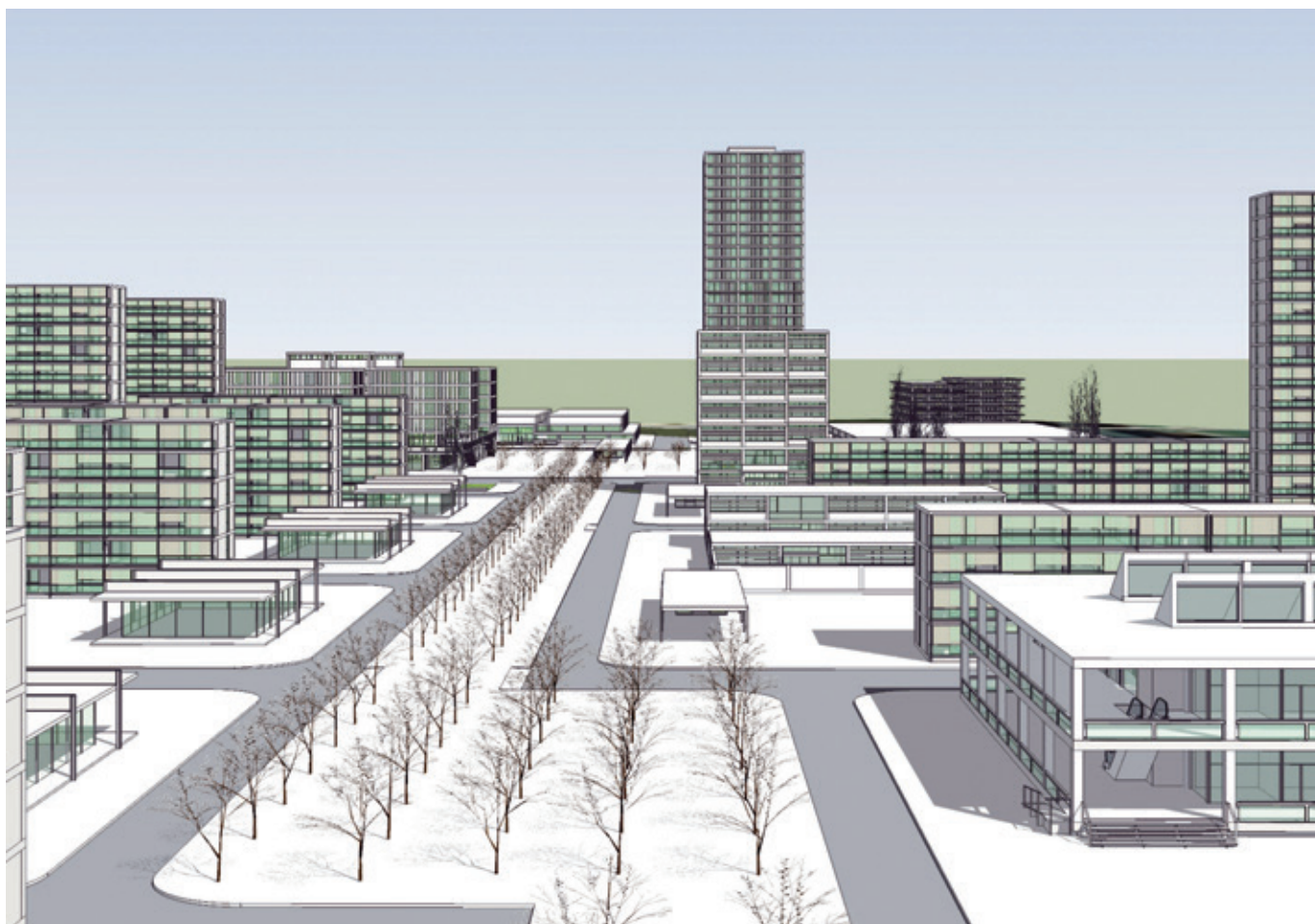


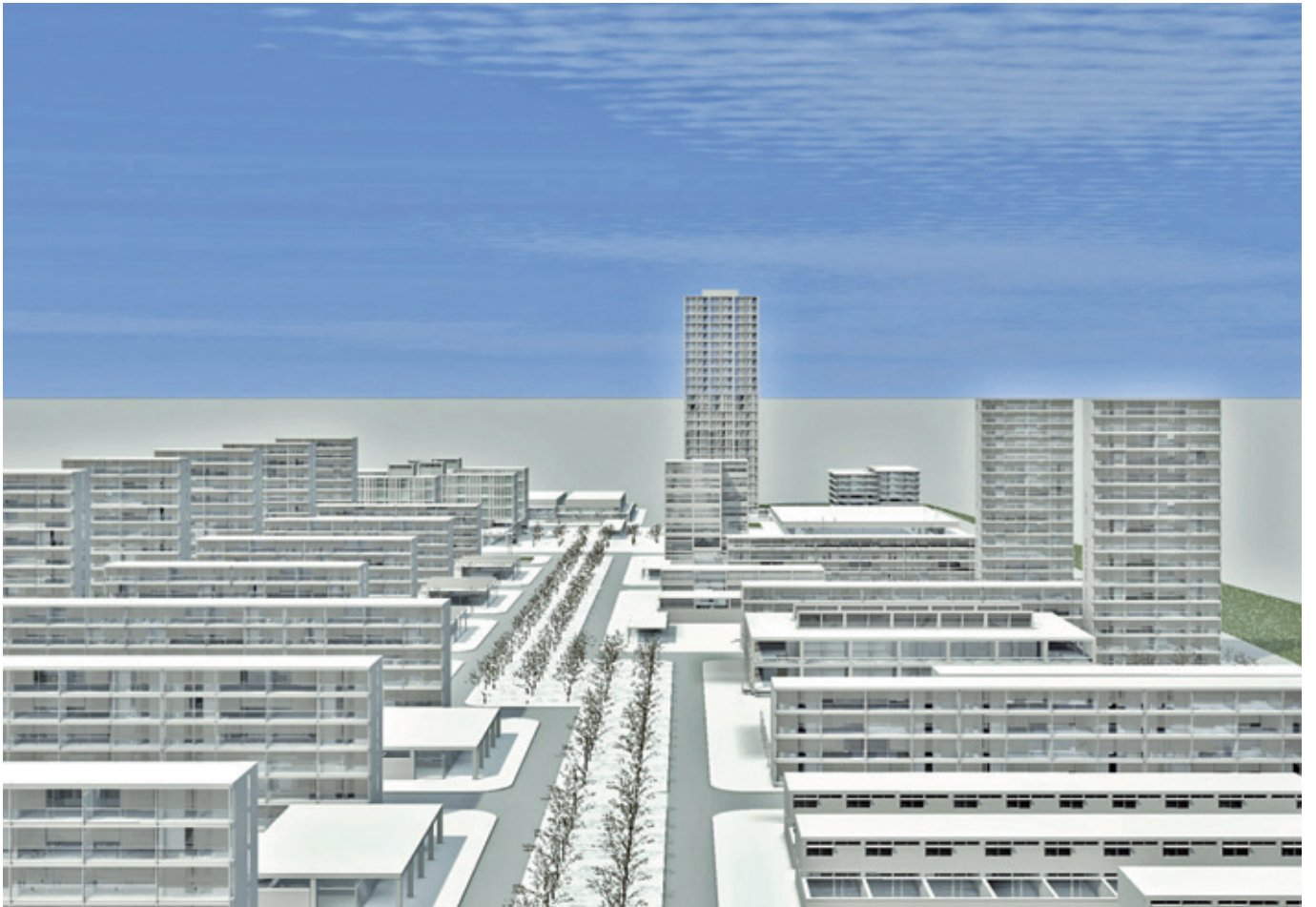
















SECTOR NORTE

La parte norte del sector objeto de ordenación contiene una serie de edificios de servicios, dispuestos de modo que la conjunción de sus proyecciones respectivas sobre la ciudad configuran un espacio urbano común. El pabellón deportivo, al este, y el edificio de oficinas sobre un centro comercial, al oeste, establecen los límites de un área pública limitada al norte por la torre de hotel, despachos, el palacio de congresos y el auditorio.

El bosquecillo del suroeste y el tapiz verde del noreste establecen una tensión en el espacio que la obra de Calder y las marquesinas contribuyen a estabilizar. Sin renunciar a la continuidad de la “plaza”, he querido sugerir diversos ámbitos espaciales relacionados con sus usos respectivos.

Es un ejemplo de un modo de proceder en el que se parte de los edificios para alcanzar la sistematicidad en sus relaciones: el hecho de tratarse de edificios proyectados con criterio de universalidad –no destinados concretamente a un lugar específico– pone a prueba tanto la capacidad de usar arquetipos como la posibilidad de ordenar la ciudad a partir de ellos, sin una trama previa en la que basar el orden.

He querido conservar la continuidad del espacio central –de la plaza, diría un precipitado– para acentuar la idea de centro que está implícita en la concentración de edificios, sin interrumpir el pavimento, aunque hay una tolerancia de tráfico rodado –en determinadas circunstancias– que prolonga la calle que separa la torre hotel y el palacio de congresos. He planteado un espacio capaz de compatibilizar el uso multitudinario que comportan los eventos congresuales y deportivos con un uso más familiar y doméstico, propio de la actividad diaria.

Como se aprecia en las imágenes, la calidad del espacio no se limita al control del vacío general, sino que insiste –sobre todo– en la percepción de las relaciones que se establecen entre los distintos edificios y elementos urbanos que componen el área. La autonomía con que se ha proyectado cada edificio no es óbice para su evidente solidaridad, cuando interviene en un episodio urbano complejo.





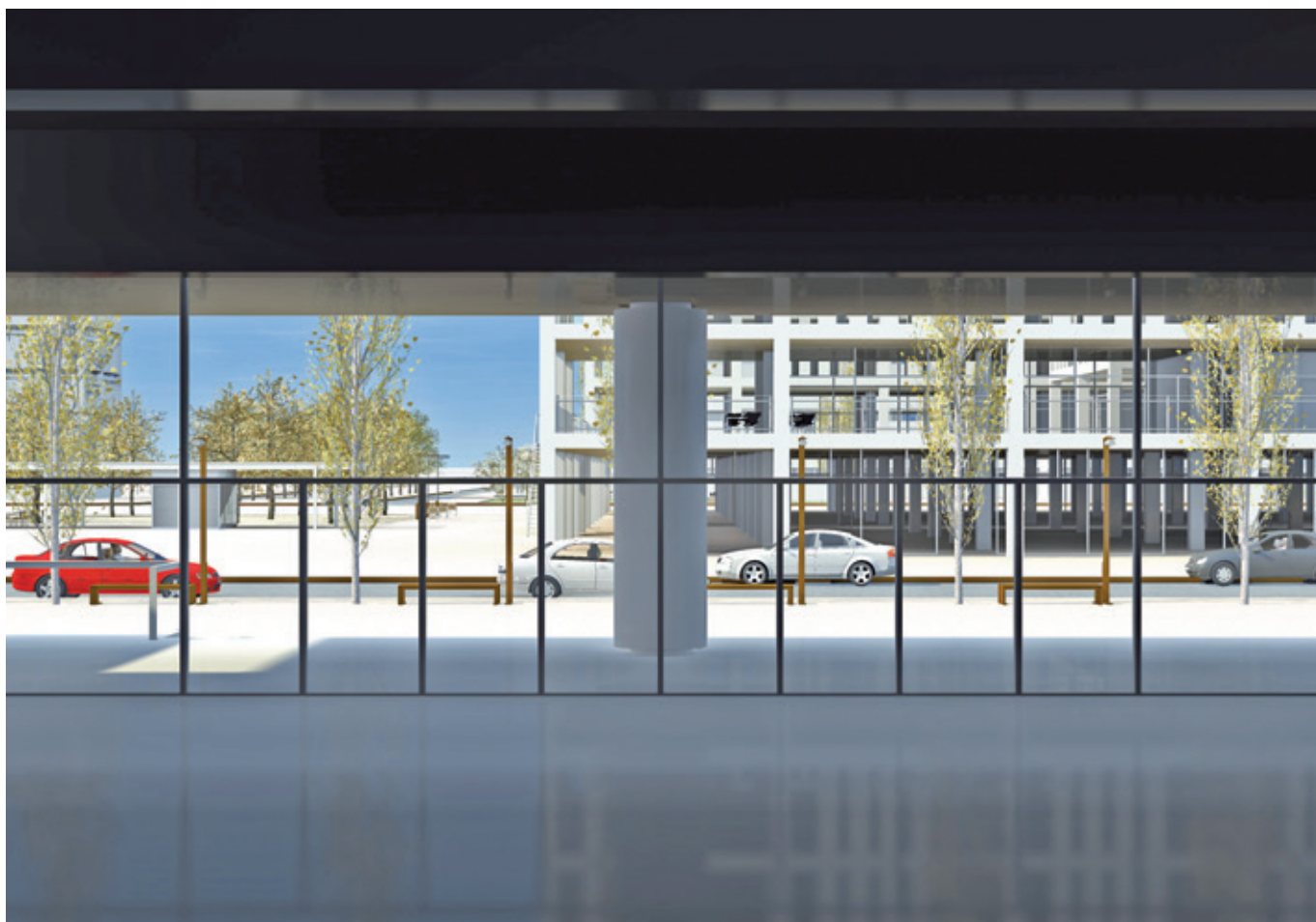






















Pabellón deportivo

Se trata –como el lector habrá apreciado– de una paráfrasis del pabellón en Landskrona (1957-1964), de Arne Jacobsen. He adoptado tanto su configuración como sus medidas, y sólo he diseñado a mi modo los siguientes aspectos: por una parte, he tratado de representar la actividad mecánica de la placa de cubierta y, por otro, he pautado la carpintería del cerramiento vítreo con la introducción de puertas de emergencia y puntos de ventilación natural en los puntos en que se proyecta la retícula de pilares.

El polideportivo de Jacobsen es –por lo inteligente de su planteamiento y la sensibilidad de su definición– un arquetipo de edificio para el deporte. Desde su construcción viene actuando como referencia absoluta, pero su idoneidad y sus posibilidades aumentan cuando se le sitúa en un marco urbano. El emplazamiento que le asigno en mi propuesta de ordenación de Can Prat aumenta, si cabe, el sentido que adquiere en la condición suburbana de su emplazamiento original.

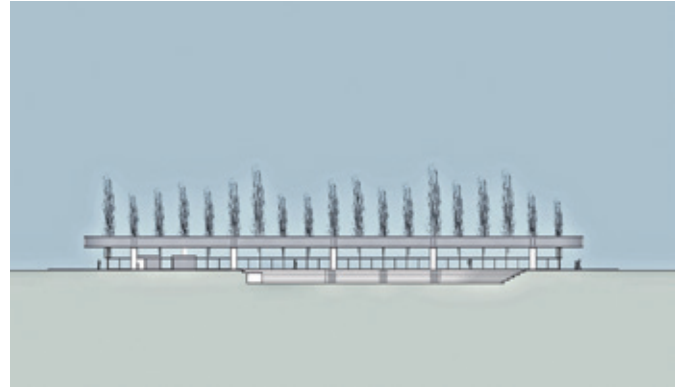
En su nueva posición, el anillo superior al nivel de la calle se convierte en una prolongación del espacio urbano, lo que propicia y estimula un uso lúdico complementario al de practicar deporte y asistir al juego. La disposición de la gran superficie cubierta que queda fuera del cerramiento climático constituye un espacio urbano singular que invita a ser habitado: la disposición de los elementos de asiento público y el emplazamiento de bares y servicios similares, gestionados por el propio pabellón, colma de sentido el espacio arquitectónico que, en su emplazamiento suburbano queda solo como un valor potencial.

El hecho de tener el plano de actividad y las gradas de espectadores bajo el nivel de la calle confiere al edificio una

condición de transparencia auténtica; ello conduce a que limite el espacio urbano que configura, sin que ello comporte clausura visual. En realidad, el pabellón se enfrenta al espacio urbano que preside como una réplica que invierte su condición de ágora: frente al plano del suelo de la plaza, construye un ámbito de tamaño similar, bajo rasante, cubierto y climatizado

Las imágenes del pabellón tratan de poner de manifiesto alguno de sus valores no suficientemente explícitos en las fotografías que se difundieron del edificio original.





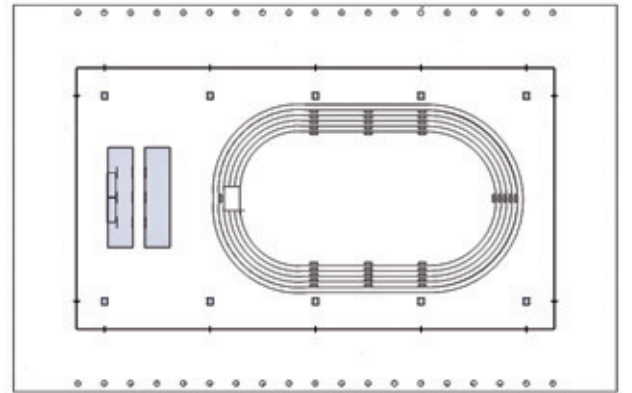
Sección longitudinal





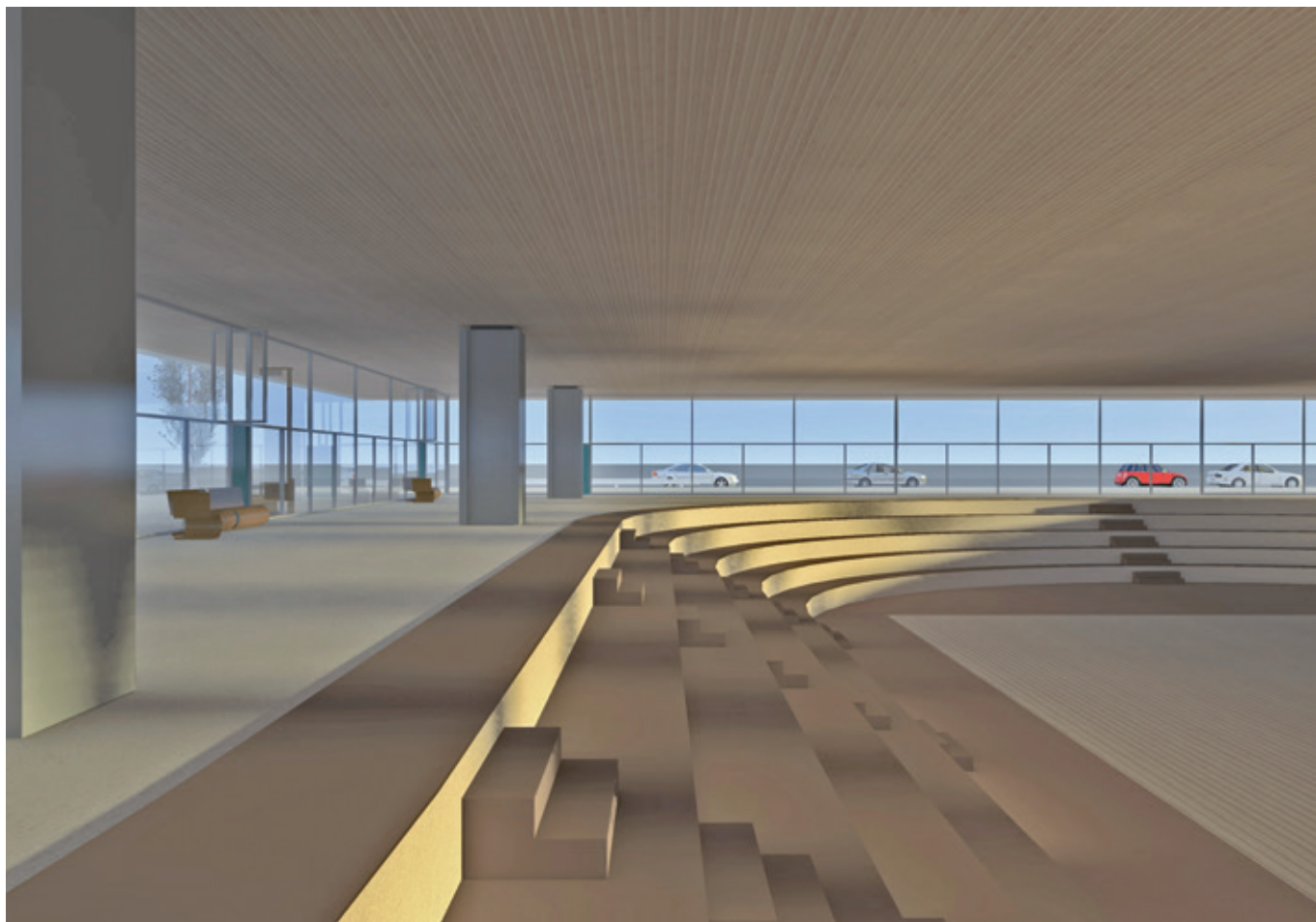


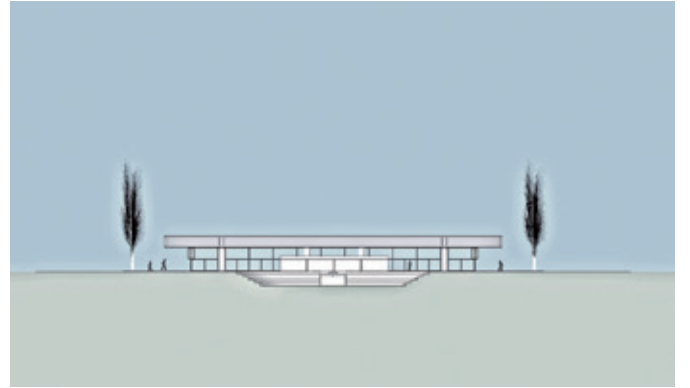




Planta







Sección transversal









Torre para hotel y oficinas

Se trata de una variante de un edificio torre para oficinas, del que tengo alguna experiencia: una torre orientada –es decir, dispuesta de modo que sus caras corresponden a las cuatro orientaciones absolutas–, de unas dimensiones en torno a 30 · 30 m de planta, soportada por una retícula de pilares formando tres crujeas en las caras norte y sur, y cuatro en las caras este y oeste.

Es un edificio cuya altura debería tener entre 18 y 24 plantas, dado el incremento de problemas que aparecen cuando se supera esta altura.

Las escaleras se disponen en la cara norte, mientras que la batería de ascensores conserva su posición central, de modo que el espacio libre se configura como una U que ofrece sus caras a las orientaciones este, sur y oeste.

Los pilares que se aprecian a la vista no se reducen al puro elemento mecánico: son el producto de un carenado que contiene el elemento estructural y las eventuales conducciones que, en muchos casos, lo acompañarán. Así, la dimensión total se establece en 0,7 · 0,7 m para los casos de mayor número de plantas.

El cerramiento vítreo se sitúa en la cara interna de los pilares perimetrales, y en el espacio que media hasta la cara exterior se disponen unos elementos de sección en forma de L que sirven de protección solar, a la vez que actúan como condensadores de la luz: en efecto, no se trata solo de impedir el paso de los rayos solares, sino de cualificar el espacio interior que protegen, a través de los rebotes de luz que se dan entre sus caras exteriores e interiores. Son elementos dimensionados para dotarlos de estabilidad, cuando se disponen verticalmente, y de inercia, si su disposición es hori-

zontal. En todo caso, son unos elementos capaces de actuar visualmente a escala de la planta, e intervenir a escala del edificio, sin necesidad de artilugios de soporte intermedios.

La acción de estos elementos de control se combina con el uso de hojas correderas de vidrio de baja emisividad, de modo que las zonas en las que no he dispuesto protección solar –para disfrutar de una relación franca con el exterior– están protegidas por las hojas de vidrio de baja emisividad, en verano, que se intercambian con las de vidrio natural, en invierno, cuando la insolación es deseable.

La posición de los elementos en L tiene que ver con la actividad de cada planta. Naturalmente, he tenido en cuenta la compatibilidad visual de las distintas disposiciones al definir el sistema que enmarca todas las variantes.

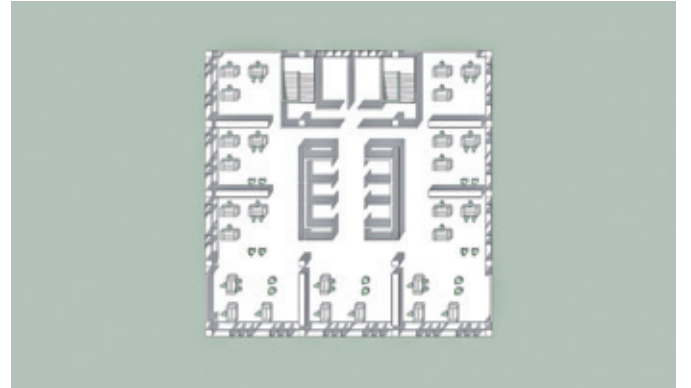




Planta hotel



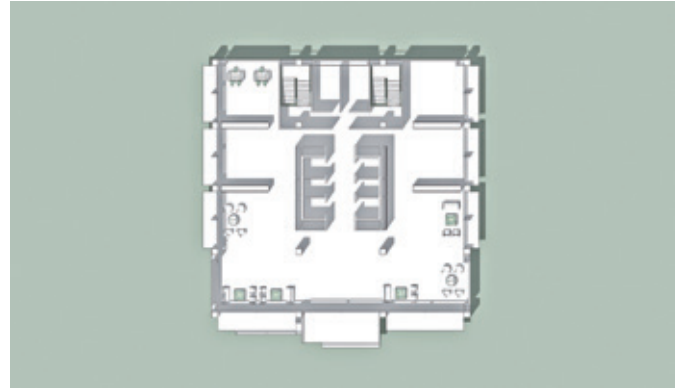




Planta de oficinas



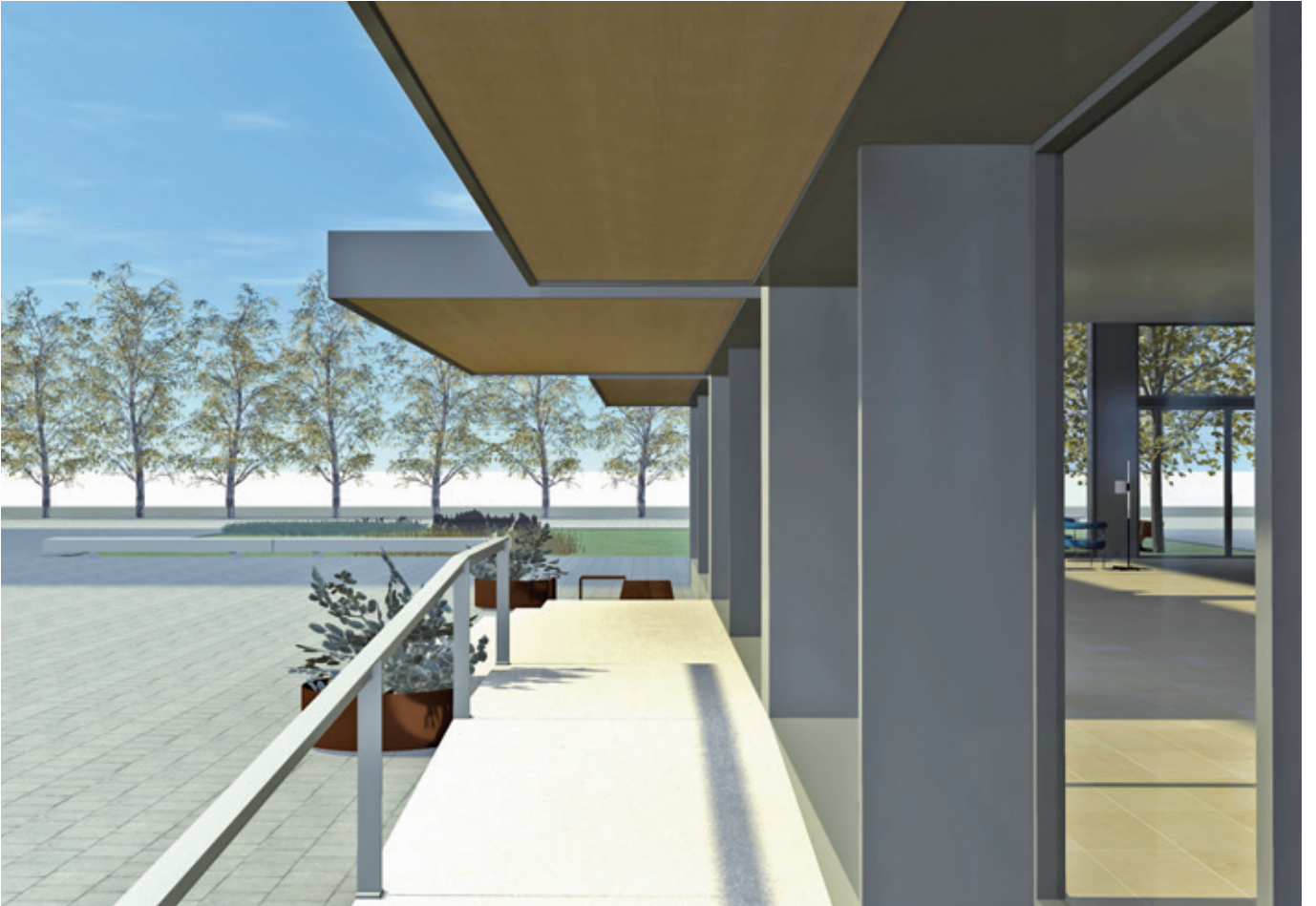




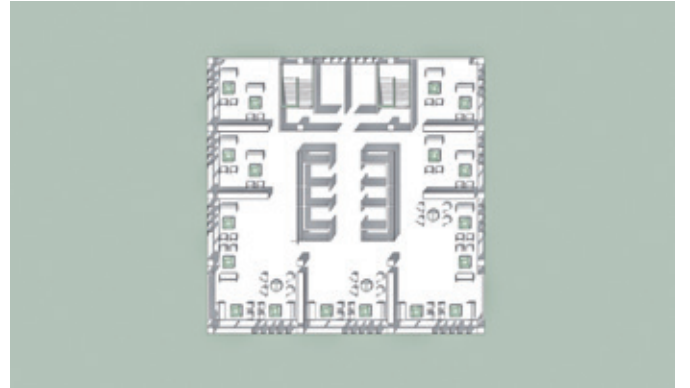
Planta baja











Planta de salones









Palacio de congresos y auditorio

La proliferación de palacios de congresos en las últimas décadas no ha contribuido a aclarar su estructura espacial específica, de modo que lo característico de estas construcciones es la inexistencia de un criterio de organización genérico que caracterice ese tipo de edificios: el empeño “emblemático” de la mayoría de los casos se ha centrado en la exageración de algunas peculiaridades arbitrarias, irrelevantes y banales que quieren compensar la falta de identidad de los armatostes.

El proyecto presente se basa precisamente en representar la relación esencial sobre la que se apoya la actividad de un palacio de congresos con auditorio incluido. El elemento esencial de un edificio de esta naturaleza es un gran *hall* multiusos en el que se desarrollan las actividades los congresos y las convenciones. Un *hall* en el que se puedan ubicar, desde un número indeterminado de pequeños stands farmacéuticos para un congreso médico, hasta un vagón de metro o un camión de limpieza, en eventos de presentación de esas máquinas.

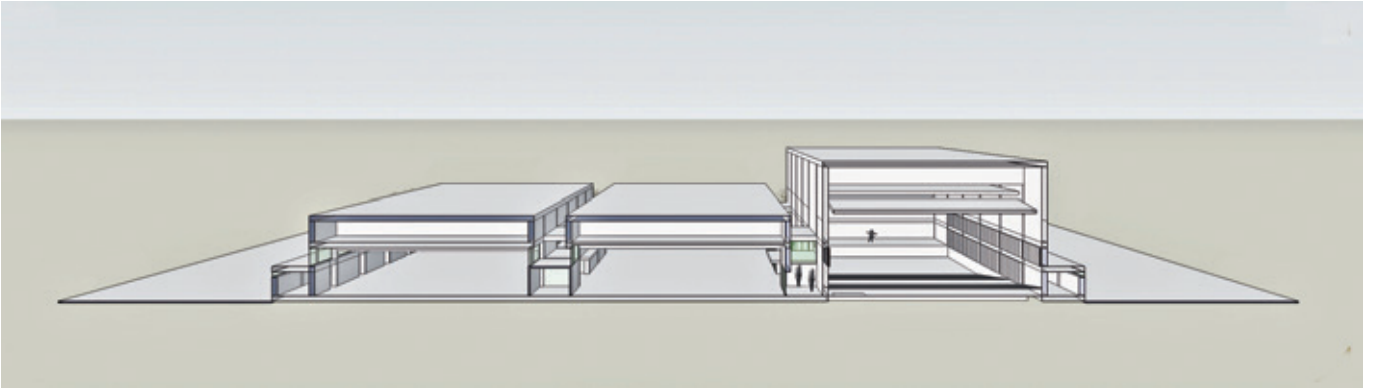
Este espacio debe incluirse junto con otro de similar extensión, destinado asimismo a actividades variadas –entre ellas, a comedor multitudinario–, compartimentable para actos menores o sectoriales. Finalmente, el auditorio –que acogerá conferencias y conciertos–, de unas dimensiones análogas a los espacios anteriores, es probablemente el espacio más específico –por tanto, menos versátil– del conjunto.

El proyecto se plantea sobre la disposición paralela de esos tres espacios, construidos con crujías de 20 m. de luz, dispuestas cada ocho metros, de modo que cada uno de

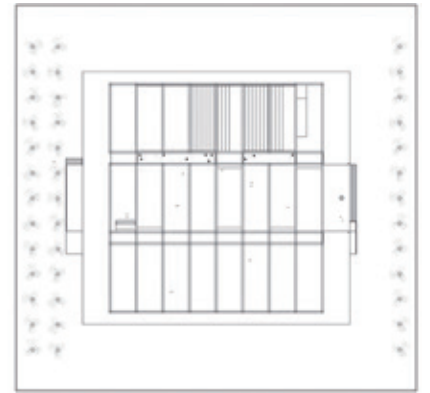
los espacios definidos tenga unas dimensiones aproximadas de 20 · 80 m. Entre estos espacios y en las caras exteriores de los mismos se disponen unos espacios de servicio de 4 m de ancho, que resolverán las necesidades de cada caso. Por último, las crujías extremas de cada espacio básico se usarán como espacios de servicio de la respectiva “nave”: vestíbulos de acceso, en el central; cocina y administración, en el comedor, y foyer y camerinos, en el auditorio.

La universalidad de la propuesta propicia una gran versatilidad en el uso, que convierte la solución en un arquetipo capaz de ser variado en sus dimensiones, en el marco de ciertos límites: la propuesta que se muestra ha considerado un palacio de congresos para una ciudad de tamaño medio.









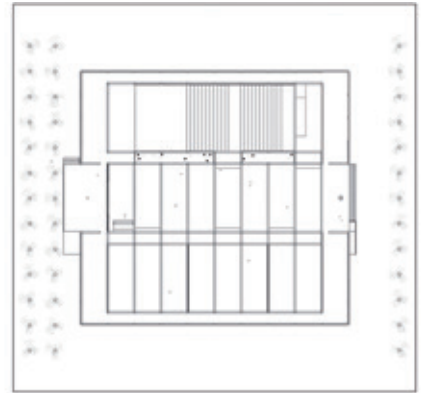
Estructura de la planta











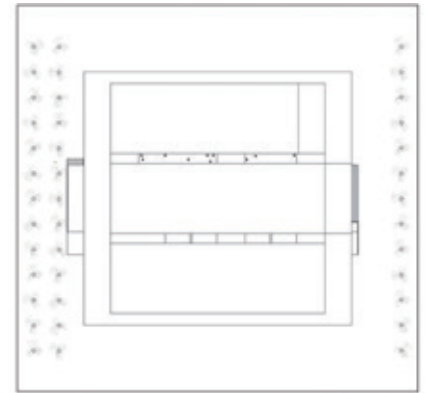
Planta baja











Planta de las cubiertas



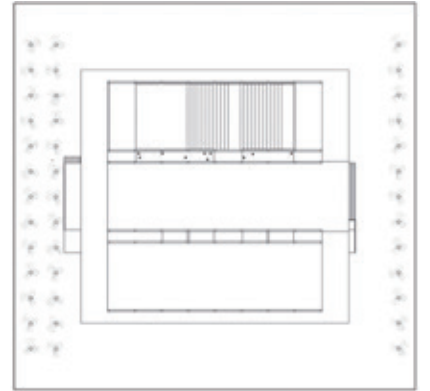






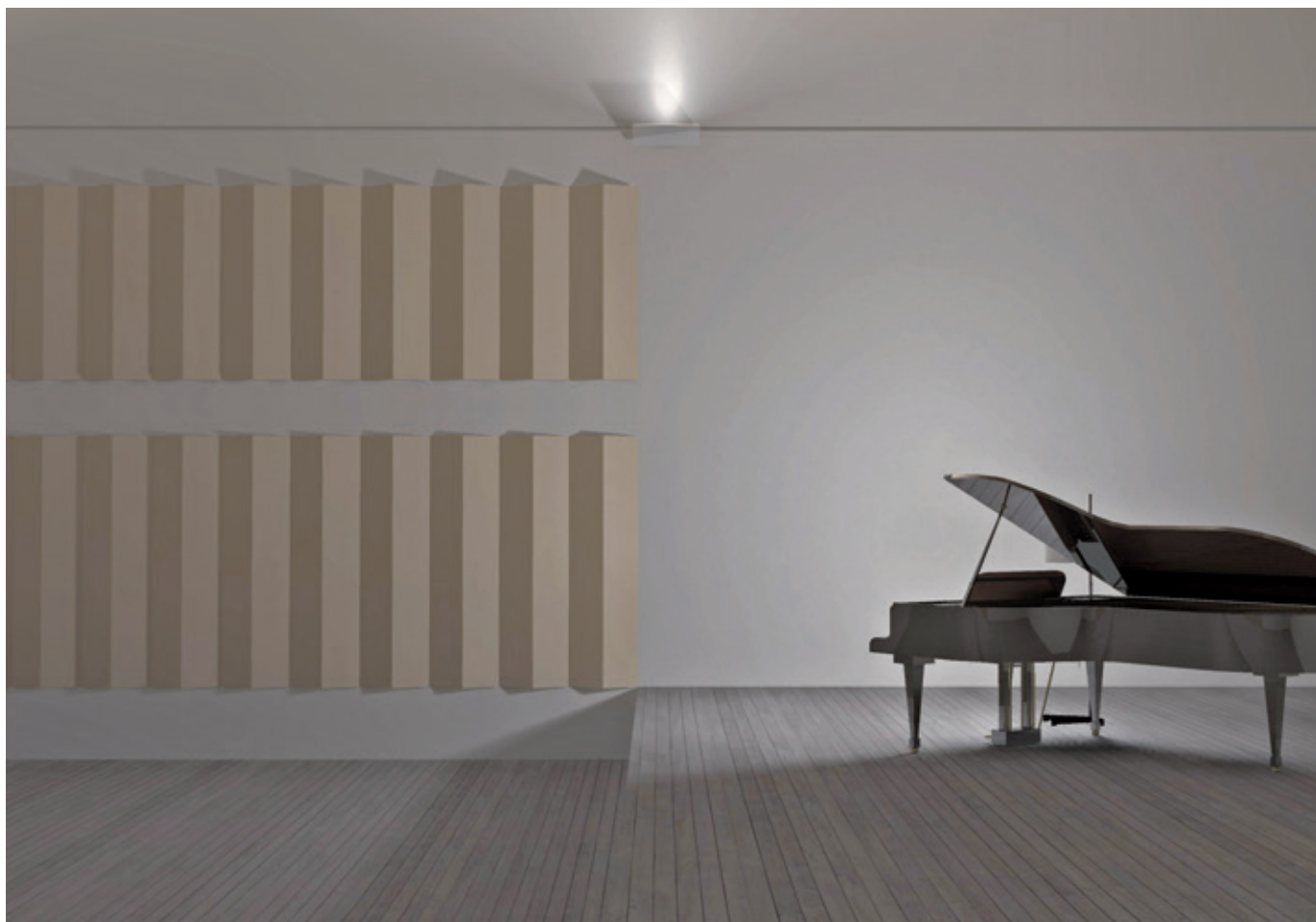






Planta del auditorio









Oficinas sobre un centro comercial

El estímulo para este proyecto ha sido la conveniencia de prever edificios en los que se amplíe el ciclo de uso, para evitar los problemas sociales que fomenta la inactividad prolongada en determinados sectores urbanos. Se trata de disponer una serie de edificios de oficinas sobre la plataforma que constituye el techo de un centro comercial. Esta plataforma –de carácter y accesibilidad públicos– está animada por la existencia de unos restaurantes y bares que ocupan la parte baja de los edificios de oficinas citados; unos establecimientos que cuentan con el público del centro y de los edificios de oficinas, además del que proviene de la ciudad.

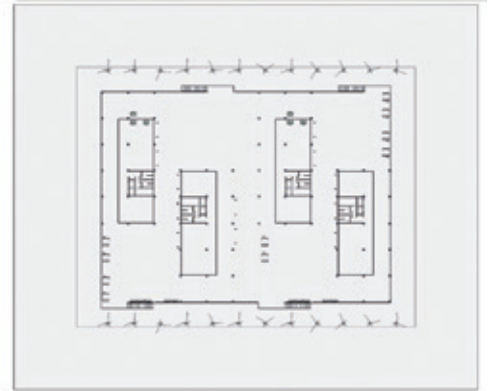
He dispuesto los bloques de oficinas según uno de los patrones formales más fecundos de la modernidad: el deslizamiento de un rectángulo respecto de otro sobre la directriz de la dimensión máxima. La repetición de este criterio permite dar cuenta de la superficie total de la intervención, sin incurrir en regularidad y sin romper el equilibrio del conjunto. La ocupación parcial de la planta baja de los bloques –aquella que se sitúa directamente sobre la plataforma– para la actividad restauradora permite el tránsito perimetral por la superficie, y a la vez, provoca una variedad de situaciones espaciales que hace compatible el uso privado de las terrazas de los establecimientos con el uso público del enclave.

Los edificios de oficinas se organizan sobre una retícula estructural de $7 \cdot 7$ m entre caras de unos pilares de $0,5 \cdot 0,5$ m. Unos pilares cuya escuadría se debe a su condición de contenedores de elementos de instalaciones, además del elemento soportante. El elemento visual del pilar es así

un carenado de plancha metálica o GRC, que contiene los citados elementos y conducciones.

El acristalamiento se sitúa en la cara inferior de los pilares y el control solar se confía –como en el caso de la torre del hotel– a un sistema de perfiles de sección en L que actúan de modo idéntico a como se describió en aquel caso.





Planta de bares



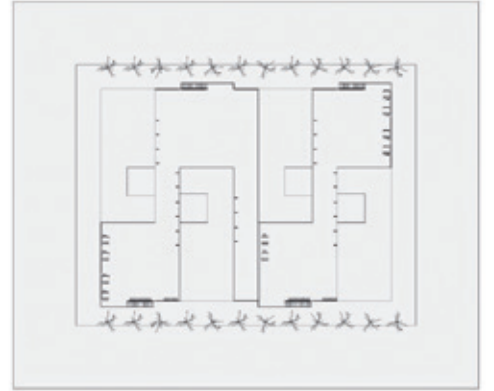




Sección A







Planta de cubierta







Sección B







Planta de oficinas











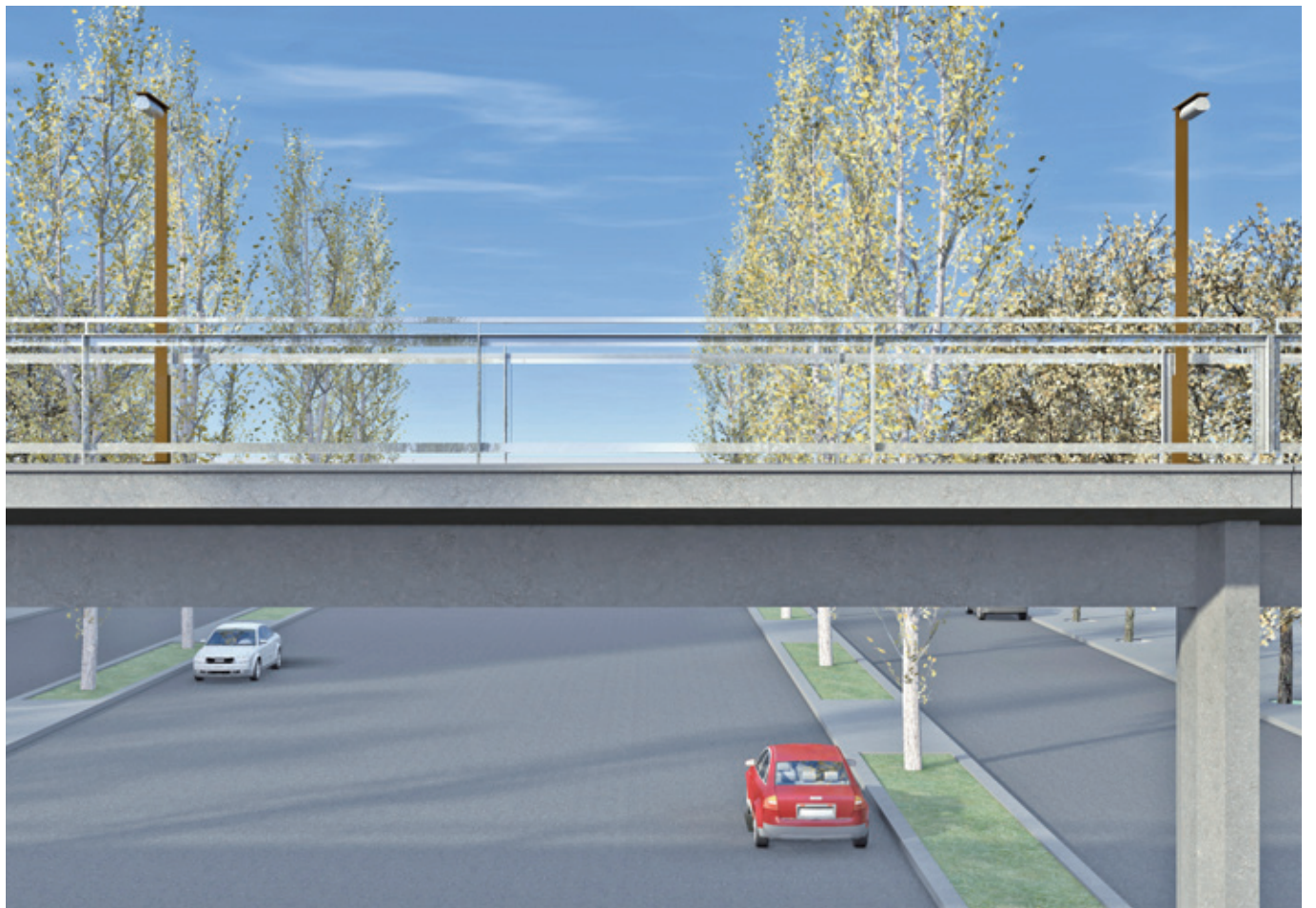


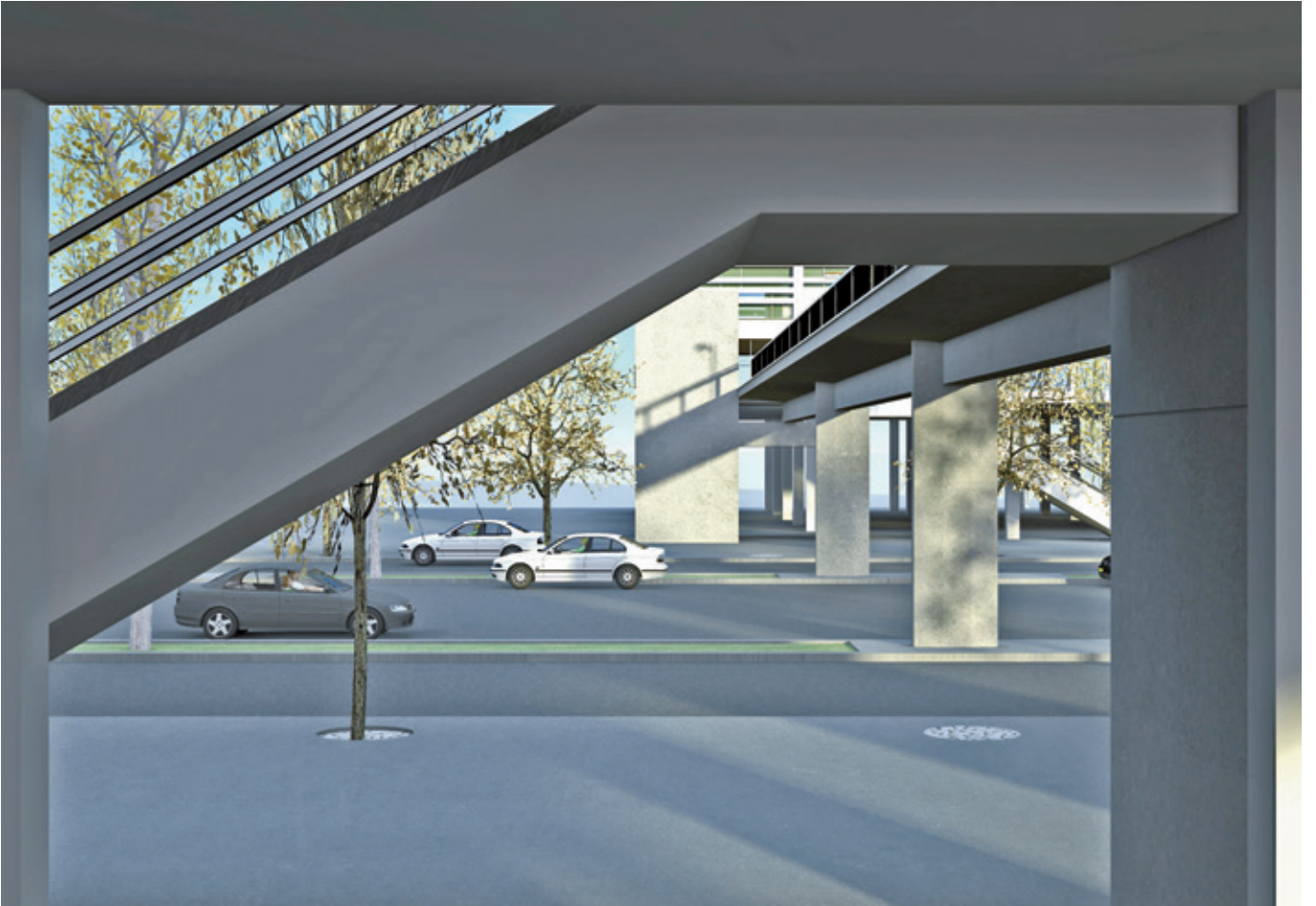
Pasarela sobre la autovía

Aunque, como ha quedado dicho, la conexión real y efectiva de Can Prat con el centro de Mollet exige deprimir la vía del ferrocarril, parece razonable favorecer la conexión mediante pasarelas peatonales, siempre que se den en condiciones que favorezcan su uso. La experiencia demuestra la poca eficacia de los pasos elevados en los que hay que subir cinco metros –no importa si con escalera o rampa– y volverlos a bajar una vez alcanzado el otro lado de la autovía. Otra cosa es establecer la conexión entre dos áreas de actividad a las que se accede por algún interés específico, no solo para traspasar la carretera.

Aprovechando el edificio de oficinas sobre un centro comercial que dispuse junto a la vía del ferrocarril, y puesto que en el otro lado se ha producido cierto desarrollo comercial, me pareció oportuno sugerir la conexión entre dos superficies dotadas de actividad, de modo que el enlace no suponga cambio de nivel. Tomando como punto de partida y llegada dos espacios públicos de características similares al que he descrito y mostrado en el edificio anterior, se trata solo de proyectar una pasarela sobre las vías de comunicación rodada y ferroviaria, con apoyos en las medianas y en los espacios intermedios entre las mismas.

Una losa nervada de 4 m de ancho se apoya cada 20 m en pilas apantalladas, según el sentido de la circulación, hasta alcanzar el otro costado. El afinamiento de los bordes de la losa y de las pilas provoca esbeltez visual sin merma sensible en la capacidad mecánica. La instalación de luminarias a lo largo del recorrido proporciona calidad urbana al paso y facilita su integración a la red general de conexiones peatonales.







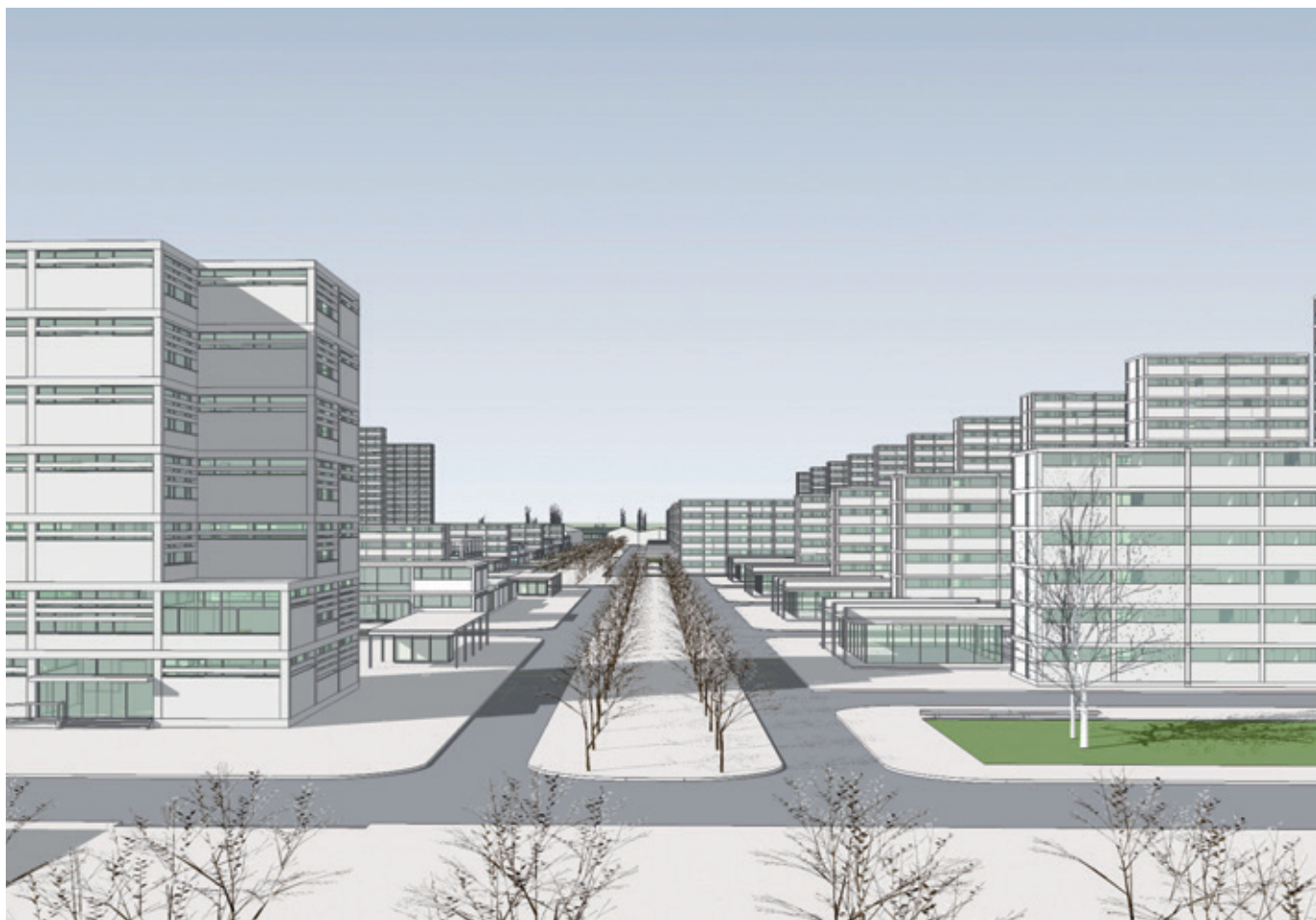












SECTOR CENTRAL

Es la parte destinada, en su práctica totalidad, a viviendas. Está vertebrada por la rambla existente y su prolongación hacia el norte, tras la quiebra que provoca el bosquecillo frente al mercado.

Planteé el sector como una sucesión de unidades de edificación según secuencias distintas a levante y poniente: cada unidad de levante coincide con dos unidades de poniente, de modo que tienen doble longitud en el sentido de la rambla. La quiebra en el paseo provoca una diferencia de anchura de las unidades de vivienda en sentido este-oeste, de modo que, en realidad, el sistema provee cuatro tipos de unidad de edificación distintas.

En las dos del extremo noreste, el edificio municipal y la escuela primaria sustituyen la parte superior del tapiz de casas-patio adosadas en hilera. La unidad inmediatamente inferior –ya de menor anchura– acoge el mercado, mientras que las que siguen hacia el sur están ordenadas según el criterio típico en ese lado. Las unidades del lado de poniente sufren un cambio cuantitativo –los bloques pasan a ser de tres a dos escaleras– en la edificación, mientras que los edificios comerciales paralelos a la rambla, de la parte sur, se convierten en pabellones de exposiciones o restaurantes, en la parte norte.

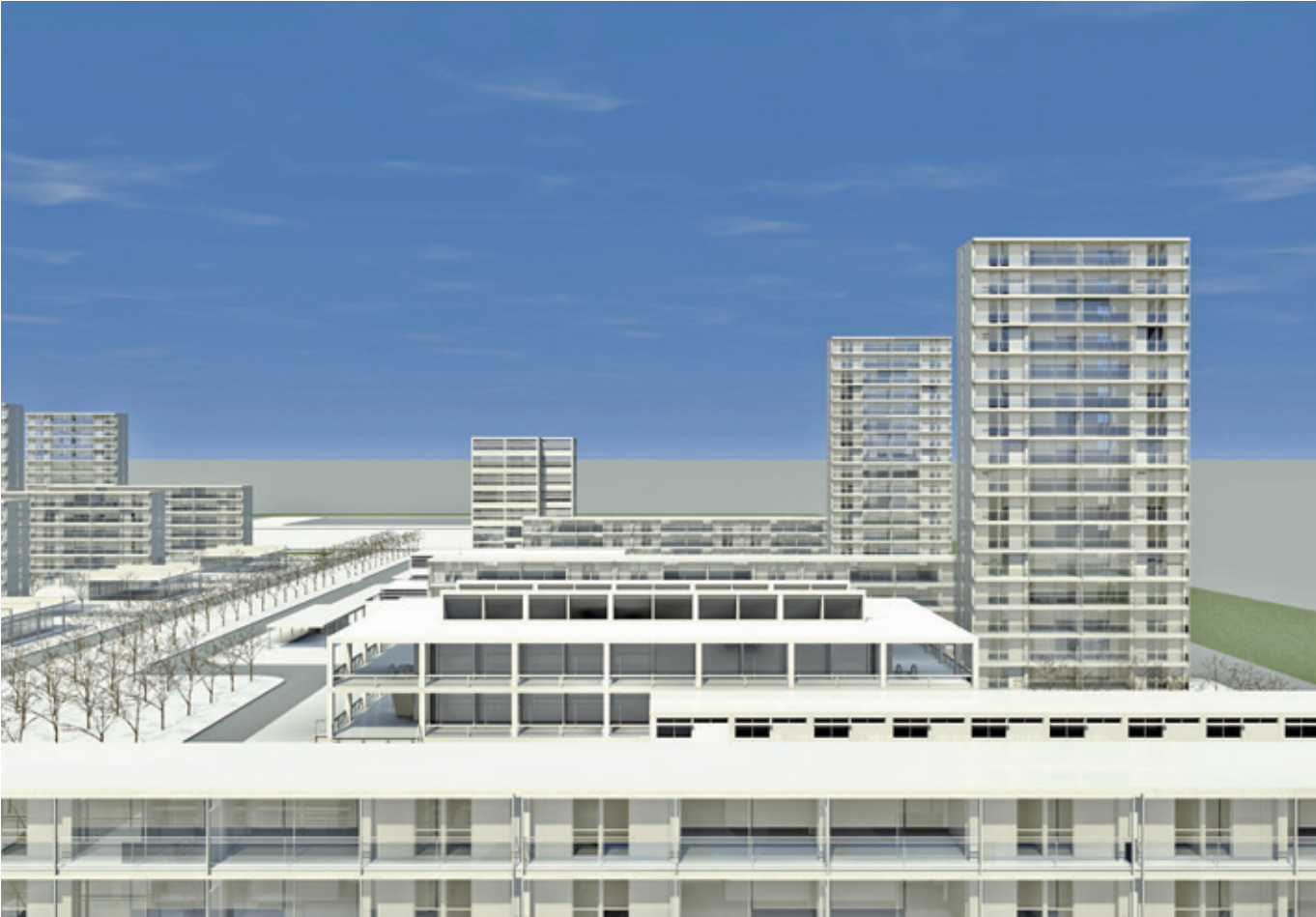
La propuesta se apoya en la rambla existente –complementada por un tramo de rambla nueva, tras la quiebra– que constituye un valor de la ciudad tradicional, pero se estructura con criterios de orden inequívocamente modernos. Así, la rambla está flanqueada, a derecha e izquierda, por una edificación que va adquiriendo altura a medida que se separa del paseo y se acerca a los bordes de la intervención.

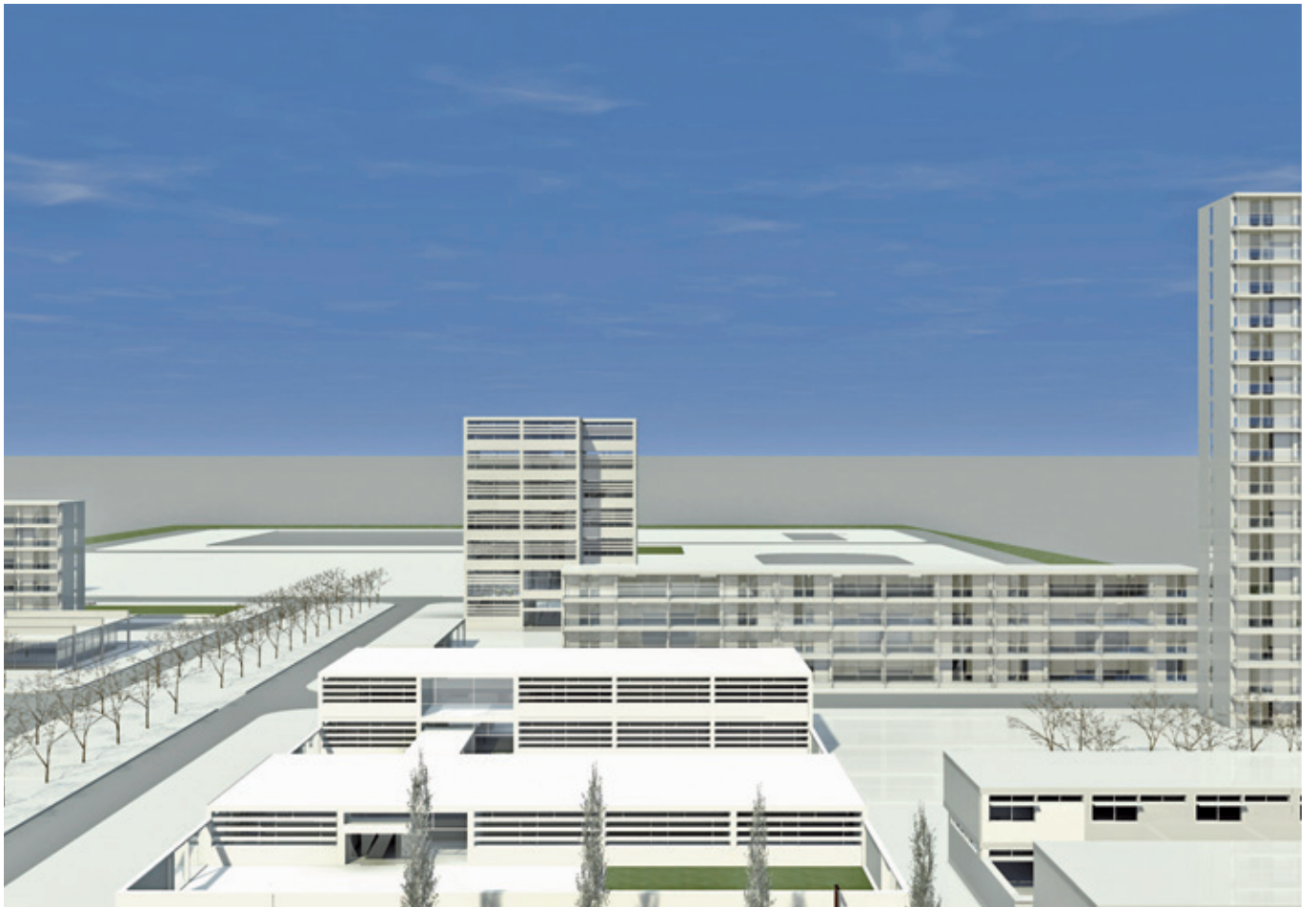
El tráfico rodado cruza la rambla central dando continuidad a las calles correspondientes a las unidades de levante para aligerar el tránsito, aunque a horas y en condiciones determinadas. Conservo el pavimento de la rambla para indicar la prioridad del uso peatonal, en todo caso.

Las unidades de levante están constituidas por un tapiz de casas-patio, una barra y una torre destinadas a viviendas. El tapiz –que ocupa la mayor parte de la superficie– se quiebra por deslizamiento, de modo que configura dos espacios de dimensiones similares, pero de carácter distinto: uno junto a la rambla, está controlado por un cubierto longitudinal que acoge bares, quioscos y establecimientos similares; el otro, frente a la torre, es un área más específica de la unidad.

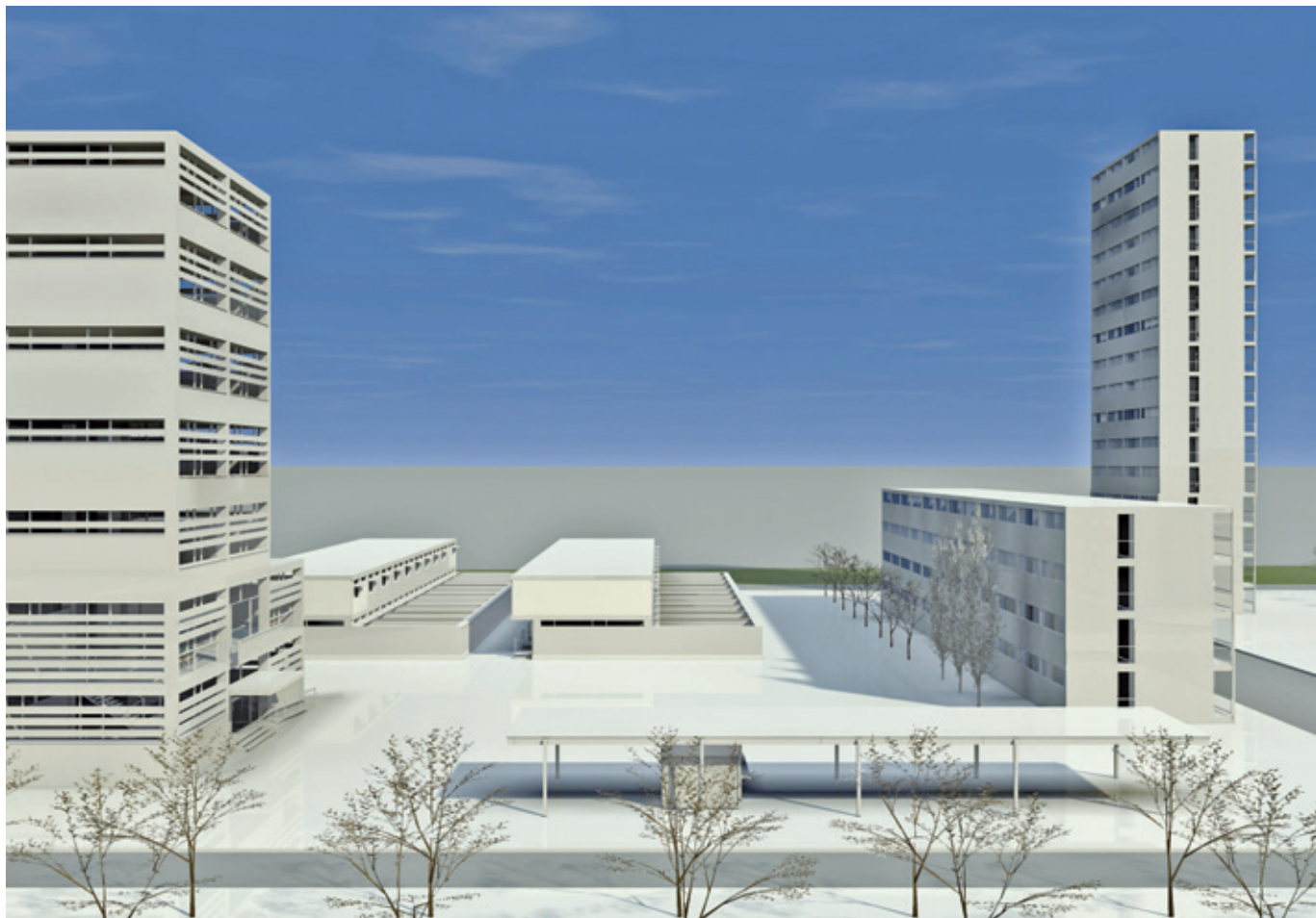
Las unidades de poniente se componen de una barra y una torre de viviendas, complementadas por unos edificios bajos comerciales que siguen la dirección de la rambla. Configuran un espacio propio de la unidad, limitado con un área de césped por poniente, cuyas dimensiones he procurado que no superen los 50 metros: el énfasis en la relación no me ha supuesto, en ningún caso, el abandono de la escala y el control de la densidad –siempre superior a las 100 viviendas por hectárea–, probablemente los puntos más débiles de algunas ciudades modernas, cuando menos vistas desde una óptica actual.



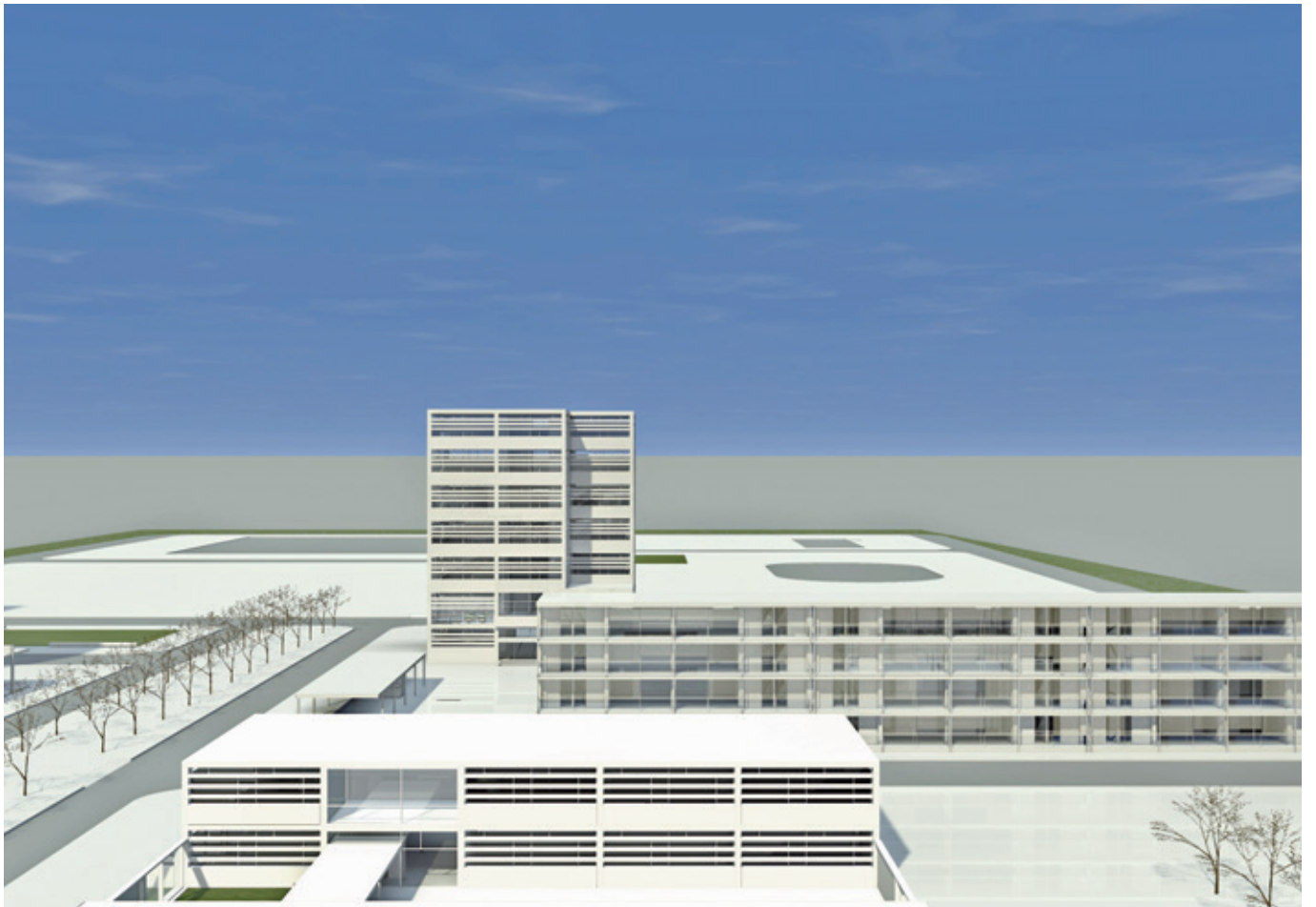






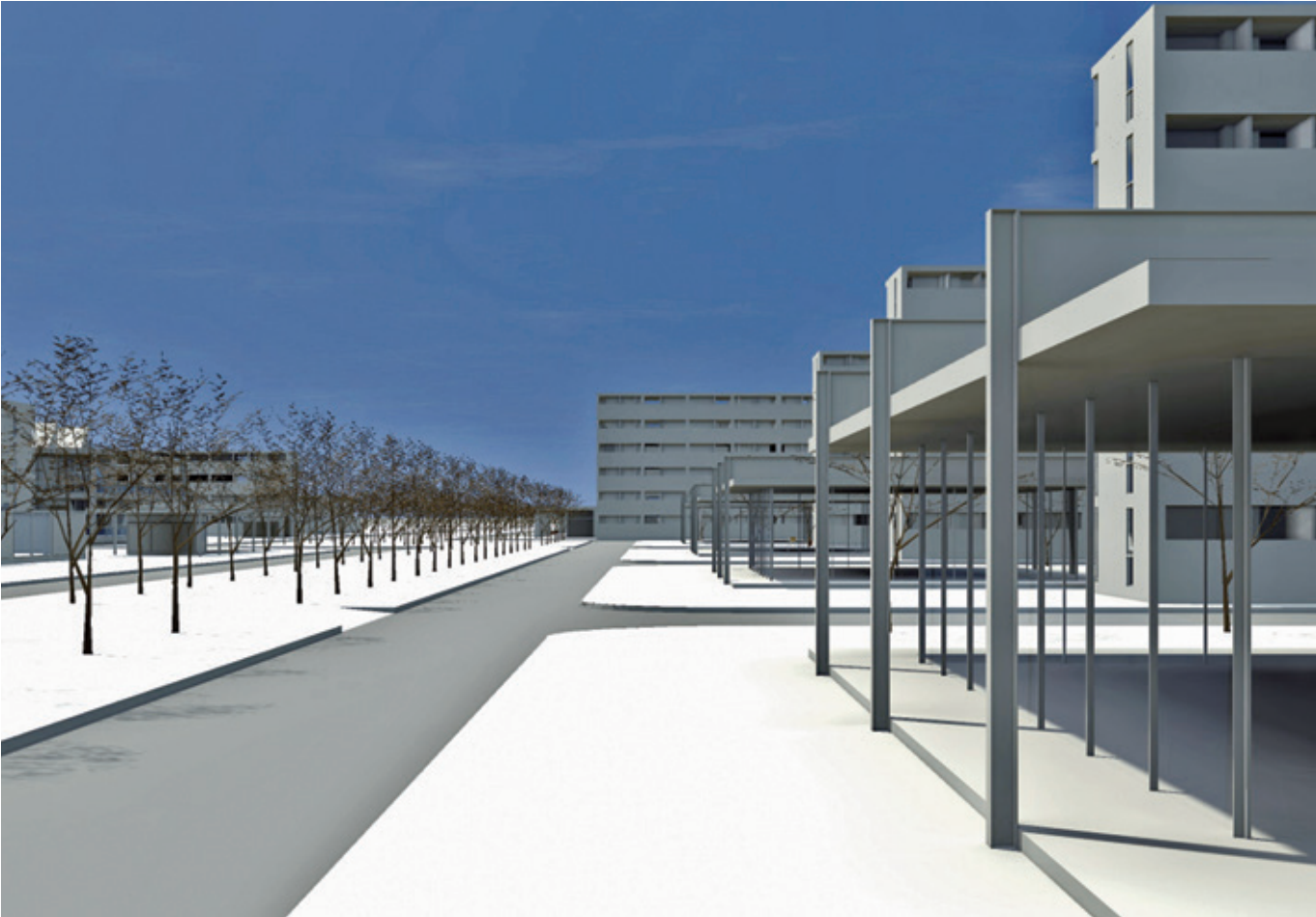






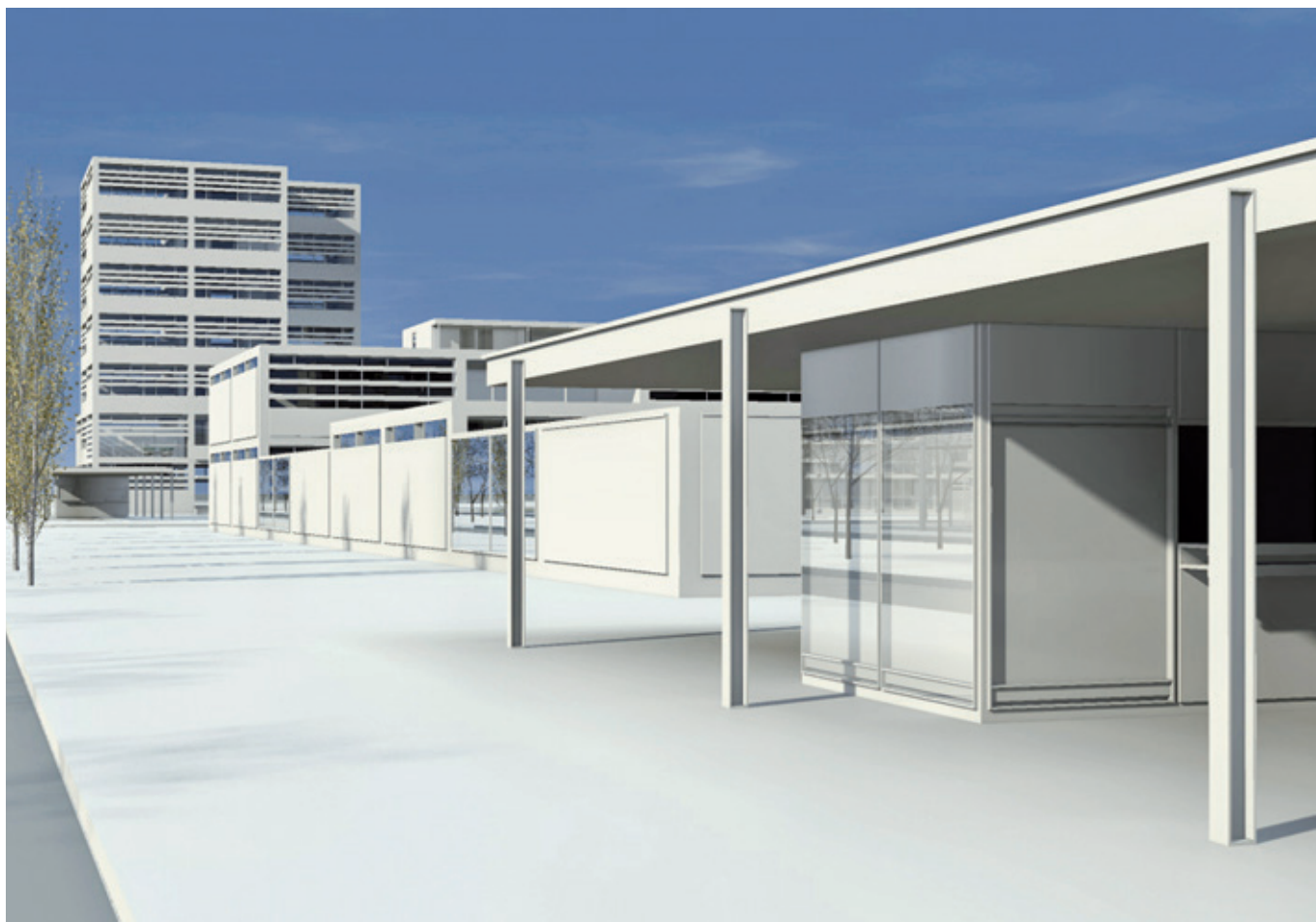












Edificio municipal

Concebí el edificio como ayuntamiento para una ciudad de veinte mil habitantes y, aunque partí de unas condiciones específicas, quise basar el proyecto en una serie de valores genéricos que permitan utilizarlo en otros casos, adaptándolo a las peculiaridades correspondientes. En realidad, traté de que la peculiaridad del programa no comprometiera la singularidad del lugar.

Se basa en una planta cuadrada, compuesta por nueve módulos de $7 \cdot 7$ m de luz entre caras de unos pilares de $0,5 \cdot 0,5$ m de sección. Lo dicho en casos anteriores acerca de la condición de contenedor de los forros de los pilares sirve para la concepción y el dimensionamiento de la estructura del edificio.

El módulo central está ocupado por los ascensores, la escalera y los servicios sanitarios, además de un *hall* de distribución que permite acceder a los módulos circundantes. En la planta baja, están las dependencias que requieren un acceso directo del público: sala de sesiones, tributos, policía municipal, así como el vestíbulo de la planta superior, destinada a cargos políticos y a actos institucionales.

El esquema genérico descrito se ve alterado a partir de la tercera planta por la pérdida de dos módulos en los ángulos opuestos. Con esta operación, se aumenta la superficie de iluminación de los módulos centrales en unas plantas que requieren la máxima versatilidad, por cuanto están destinadas a los diferentes servicios y negociados municipales.

Naturalmente, el edificio –como suele ocurrir con la arquitectura digna de ese nombre– puede ser utilizado de otro modo, ya que la universalidad de su estructura lo permite.

El cerramiento se adapta a las circunstancias de cada ámbito y establece la altura del antepecho que recorre los siete metros de cada módulo. El espacio de vidrio restante, siempre en la parte superior, es totalmente vítreo, situado en la cara interna de los pilares y protegido por unos elementos de sección en forma de L que, en este caso, se disponen horizontalmente: las dimensiones del elemento en L le permiten cubrir los siete metros de luz sin la necesidad de soportes intermedios. Idéntico propósito que en el caso del hotel y las oficinas me anima a proponer un elemento que responde a la escala del edificio, sin abandonar la de sus habitantes: siempre hay visión franca del exterior a la altura de una persona sentada, de modo que el filtro aparece cuando la actividad se desarrolla al margen del exterior, contando solo con la luz genérica que los elementos en L matizan y cualifican.

En algunos casos, por la naturaleza especial del espacio, no es adecuado un filtro solar tan radical, lo que se resuelve instalando vidrios de baja emisividad que, si bien en invierno evitarán la acción benéfica del sol, en verano no forzarán a un consumo insostenible del aire acondicionado.

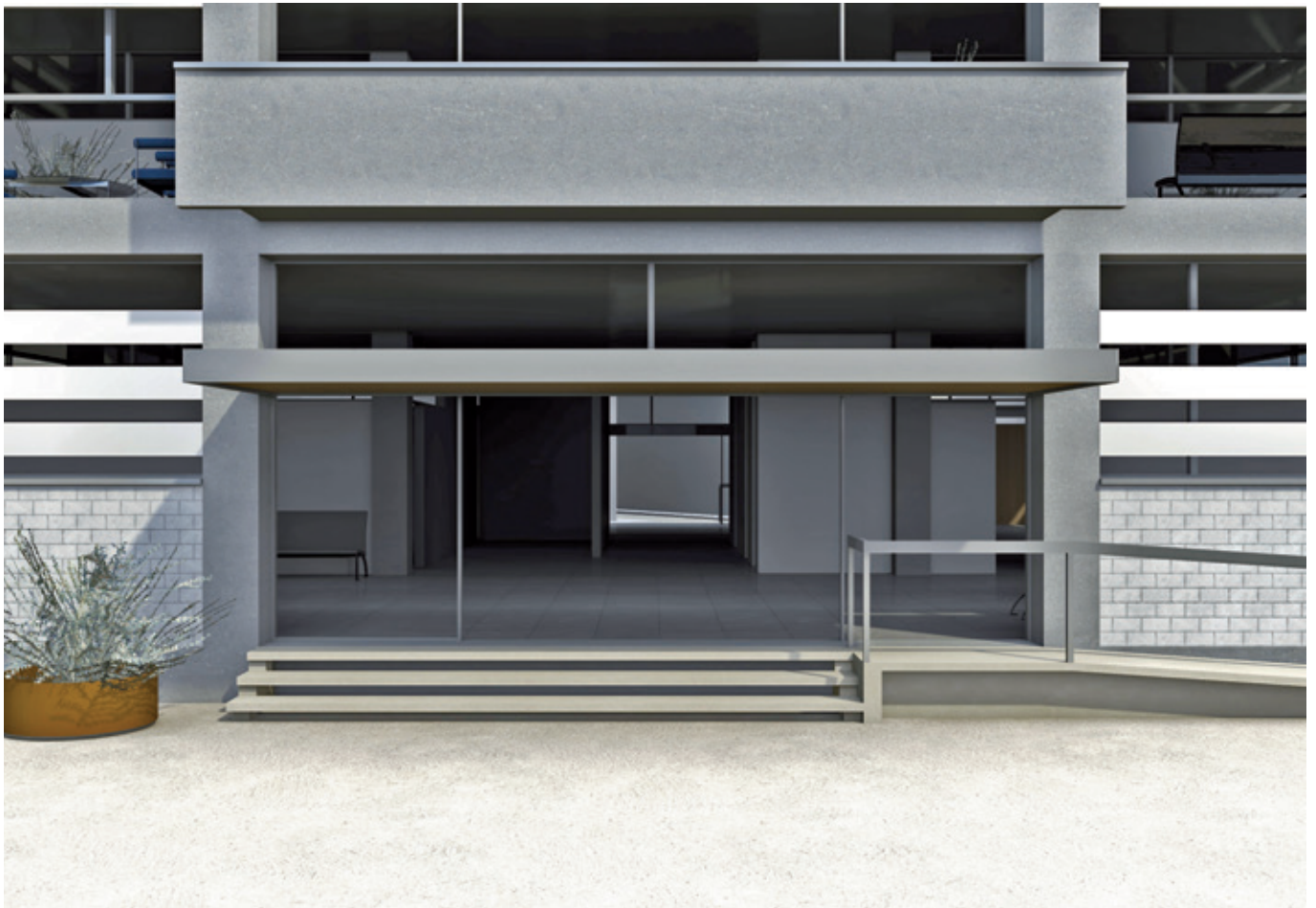








Planta baja











Planta primera







Planta tipo









Escuela primaria

Se trata, como en los casos anteriores, de una propuesta arquetípica de escuela, en tanto que propone un modo de relación entre la administración, los aularios y los patios de juego, así como entre todo ello como artefacto coherente y la ciudad. El tipo de edificio que propongo puede servir de pauta para otros casos con programas y condiciones diferentes: la marquesina de entrada está situada en el tercio aproximado de la barra por donde se produce, lo que propicia una primera clasificación de los espacios en la planta baja.

La situación de la administración es, pues, obvia respecto a la de las aulas típicas: ocupa la parte menor en que el acceso divide la barra. La distribución longitudinal se da por el corredor situado en la cara interior de la crujía posterior, lo que propicia el uso de la anchura restante para aulas especiales; la crujía anterior, formada por módulos de $7 \cdot 7$ m, estará dedicada a las clases regulares.

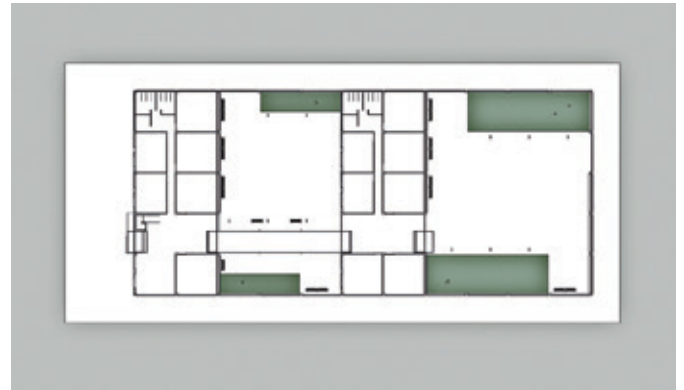
La construcción material y visual de la escuela incorpora la valla como un elemento más del conjunto, de modo que el edificio es valla, y a la inversa: junto a las zonas ajardinadas, se disponen módulos de cerramiento vítreos que favorecen una permeabilidad visual discreta entre la escuela y la ciudad. A modo de ventanas de la escuela y hacia la escuela, esos momentos de continuidad visual representan mejor las relaciones entre la escuela y la ciudad donde surge.

Las aulas orientadas al sur están protegidas por elementos en L similares a los del edificio del ayuntamiento. Las mismas razones que hacen plausible la solución en el ayuntamiento sirven para el caso de la escuela: el filtro provoca

la calidad del espacio interior, sin negar la relación visual con el exterior.

El paso cubierto que relaciona las dos construcciones configura, asimismo, unas partes del patio de juego claramente caracterizadas, que pueden dedicarse a actividades diversas, relacionadas con el nivel de la enseñanza a que corresponden. Un paso cubierto que, si las condiciones de uso y clima lo aconsejan, puede ser acristalado.

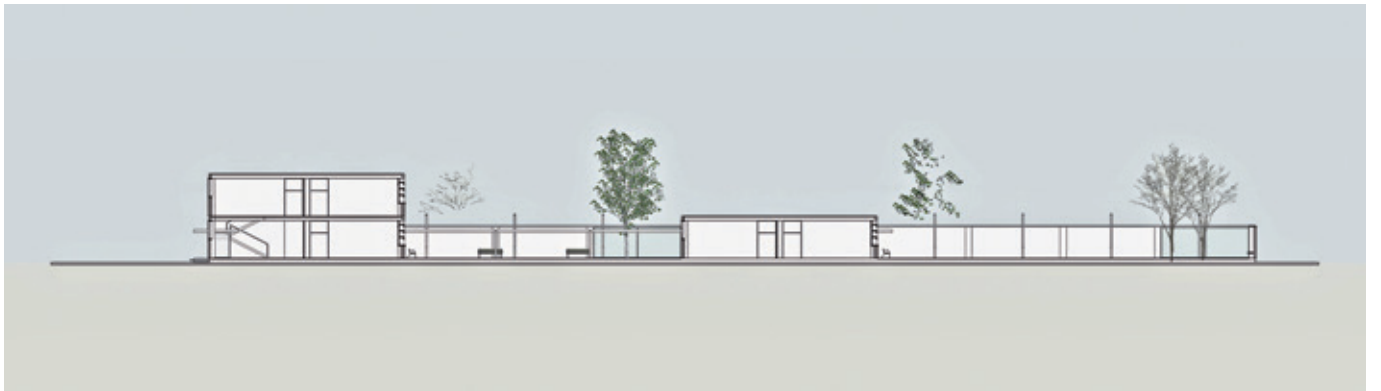




Planta baja



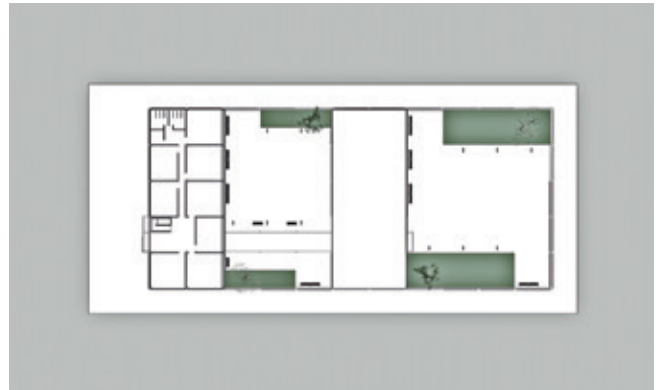








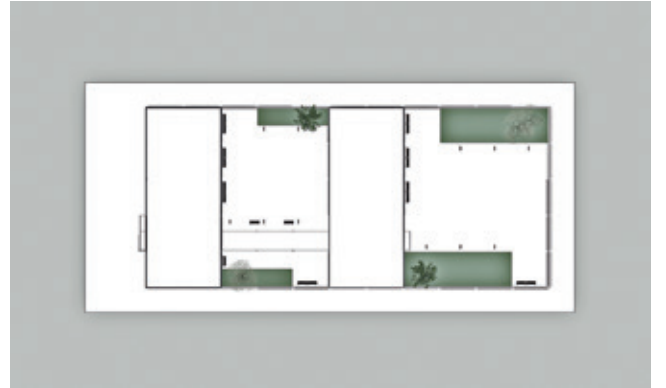




Planta primera





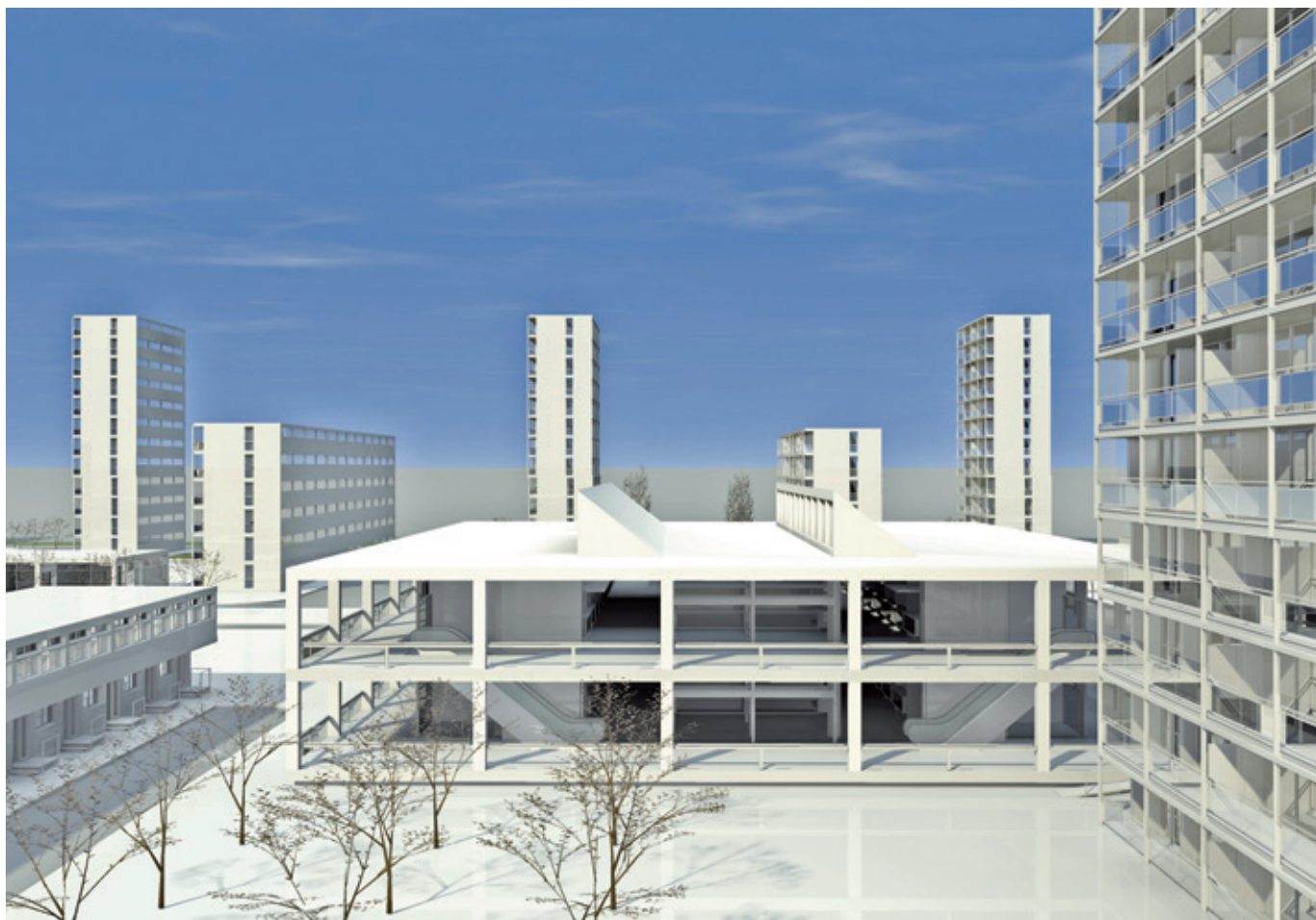


Planta de cubiertas









Mercado,

También en este caso he tratado de ofrecer una solución arquetípica que asuma las condiciones esenciales de la actividad del edificio. Sobre un soporte sistemático de una retícula de pilares de $0,5 \cdot 0,5$ m de sección, separados 7 m entre caras, propongo dos anillos de recorrido del público. El anillo interior permite acceder a los puestos del mercado propiamente dicho que se desarrolla en el interior. El módulo de 7 m genera unos ámbitos que, con la cuarta parte de superficie $-3,5 \cdot 3,5$ m—, se adaptan tanto a pasos del público como a puestos de venta. El anillo exterior se da por un porche que circunda el edificio y protege unos puestos de venta complementarios del mercado, exteriores aunque cubiertos, de proporciones similares a los del interior.

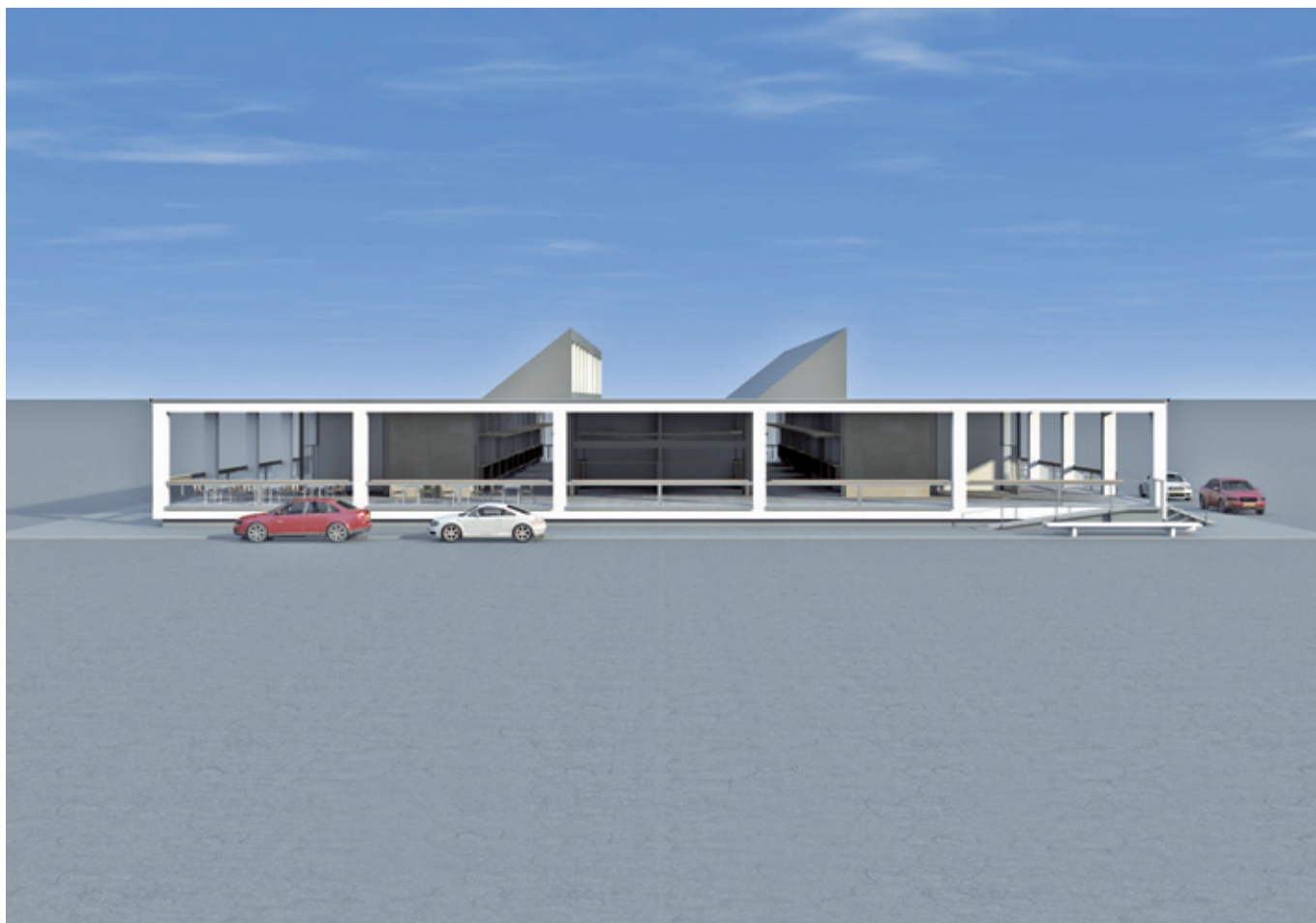
En la parte de porche que corresponde a los lados menores del paralelepípedo que constituye el mercado, se proponen zonas de bar, servidas desde establecimientos situados en ese ámbito.

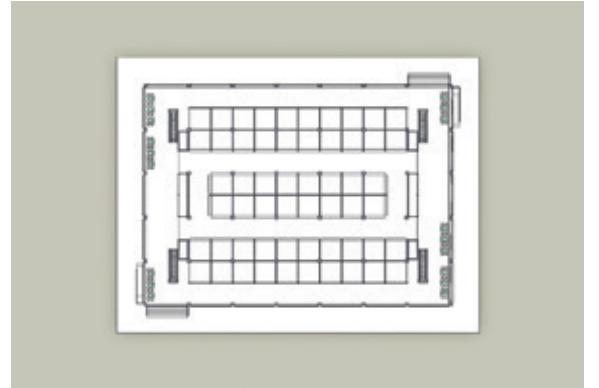
El anillo interior recibe luz por unos lucernarios en el techo, orientados a norte, segmentados por planos transversales para impedir, en todo caso, la insolación directa.

Los accesos se dan en dos ángulos opuestos, previendo desde el proyecto, en ambos casos, salvar el desnivel entre la acera y el plano del mercado, tanto con peldaños como por una rampa de pendiente suave, con el fin de favorecer su accesibilidad.

El modelo permite un programa mixto de mercado y centro comercial, mediante la anexión de una segunda planta, como se ve en alguna de las imágenes que siguen.

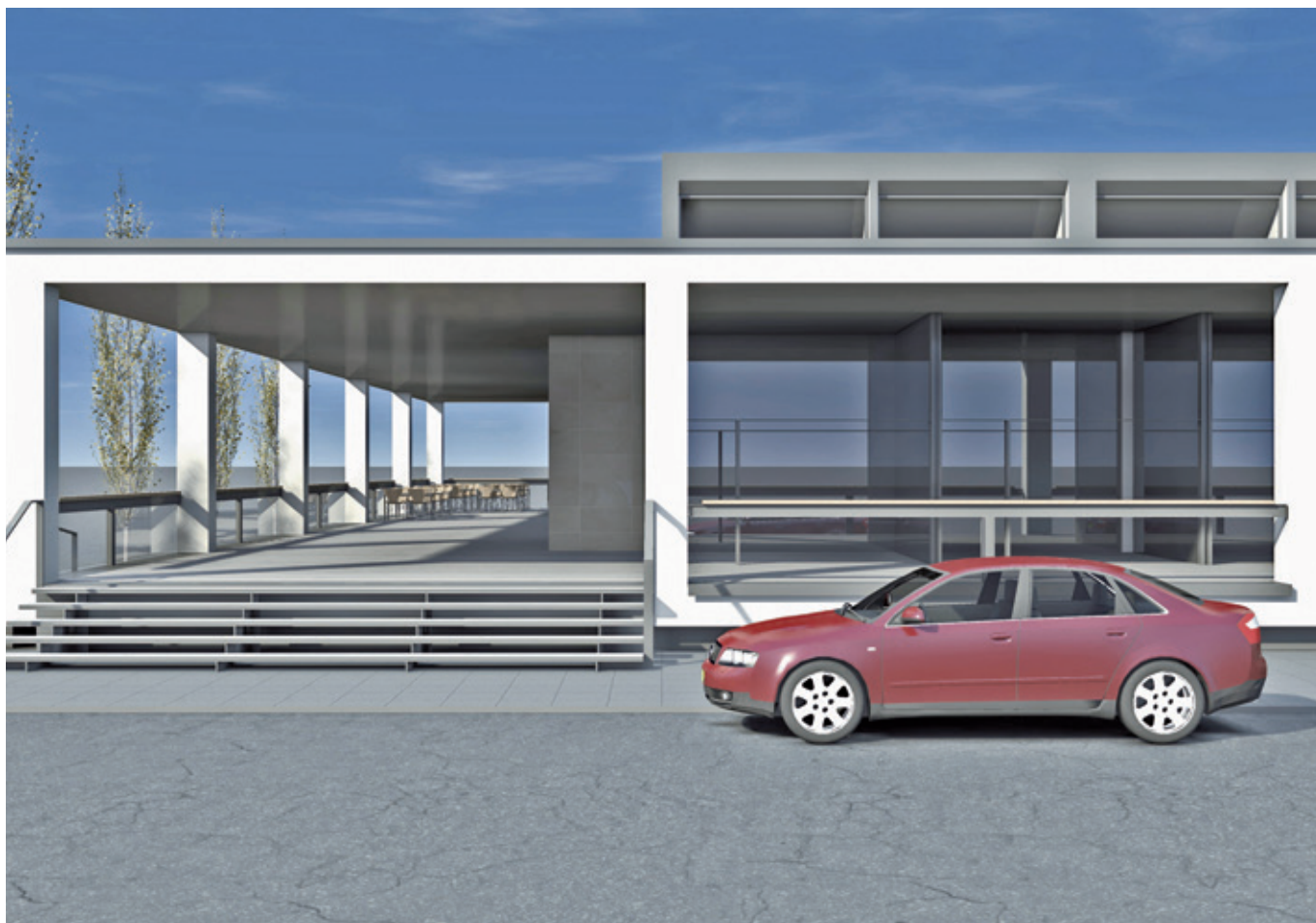
Como los edificios anteriores, se trata de un arquetipo que propone un planteamiento sistemático, capaz de dar lugar a mercados de tamaños y situaciones distintas: se basa, como se ha visto, en la adecuación del módulo a los espacios de venta y circulación, así como en la disposición de anillos circulatorios concéntricos que propician la doble actividad característica de los mercados: la interior y la perimetral.





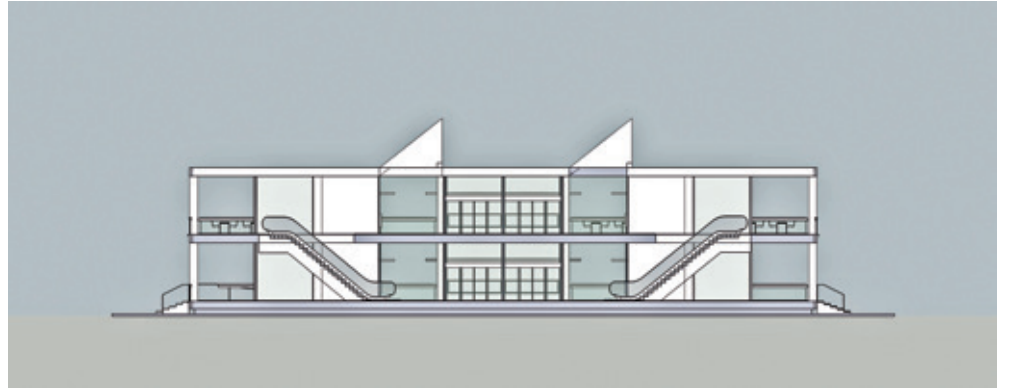
Planta











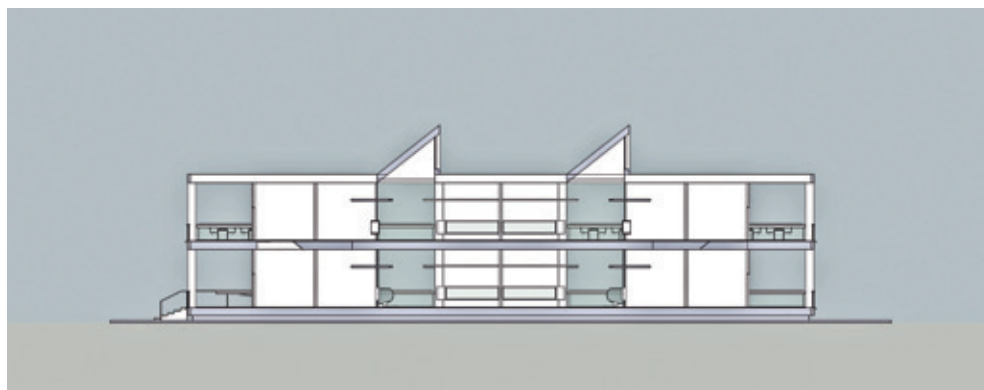
Sección A







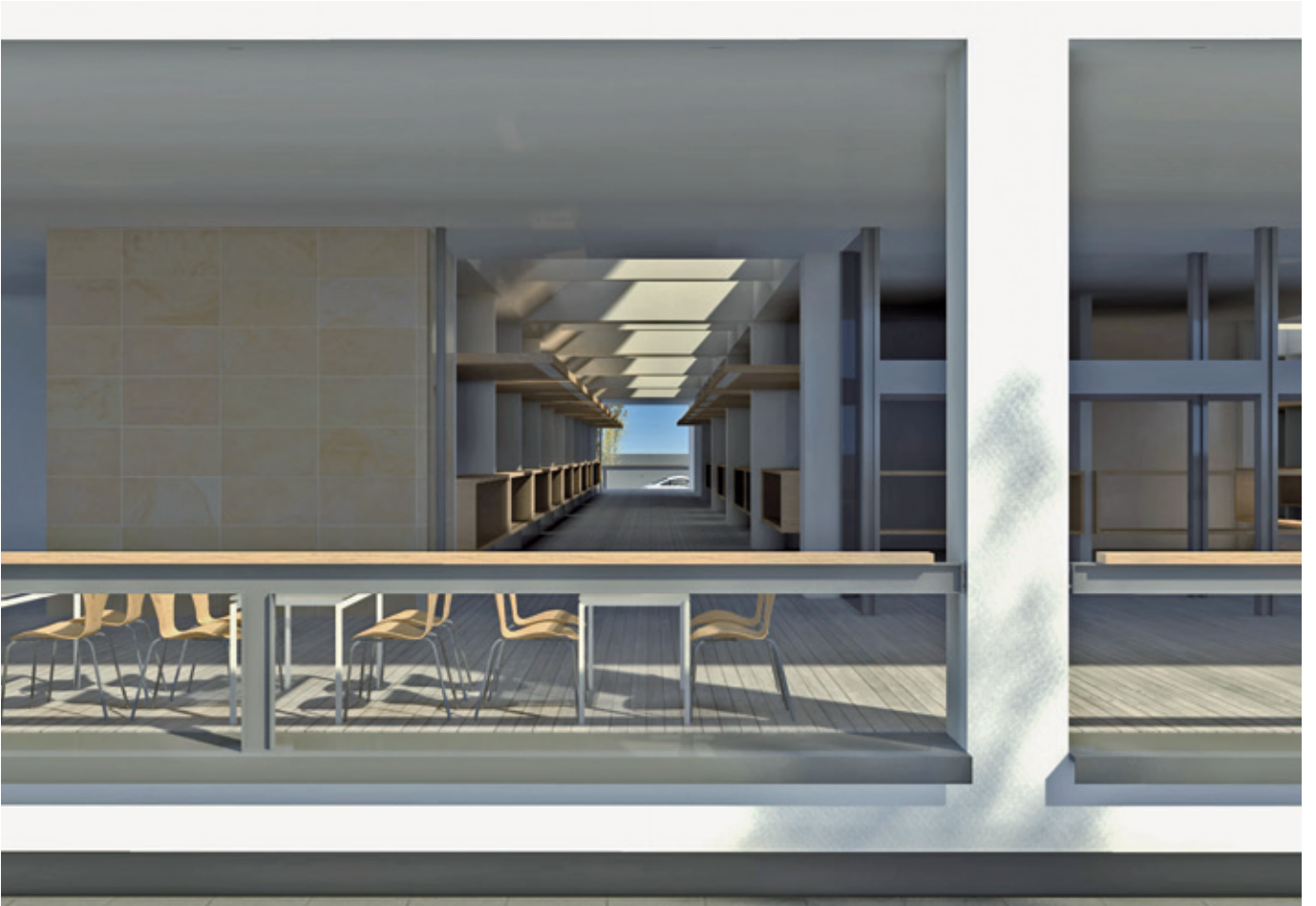


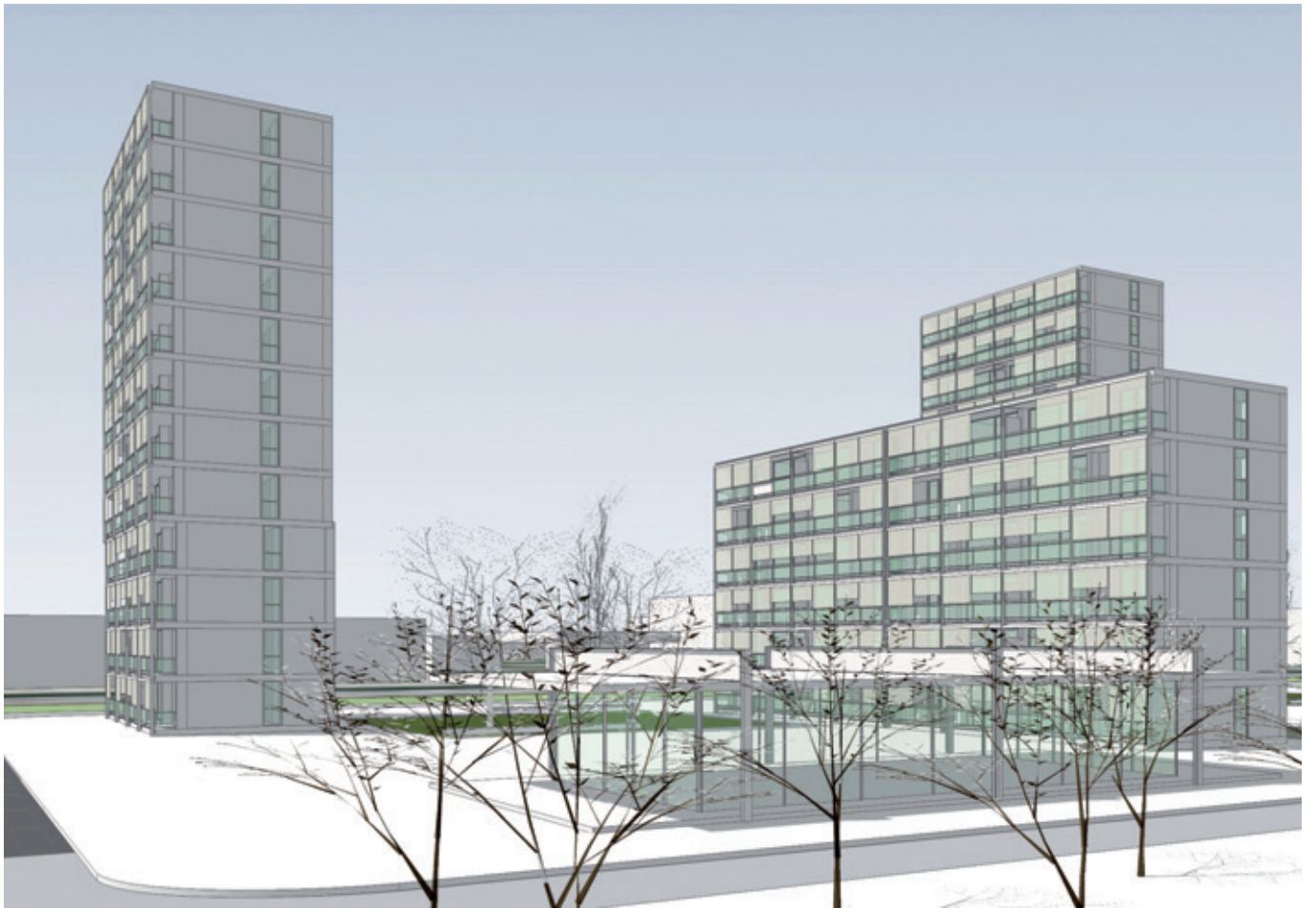


Sección B









Torre y bloque de viviendas

He dispuesto todos los edificios de viviendas del sector hacia el sur, con el propósito de aprovechar al máximo la insola-ción, teniendo en cuenta que la configuración y la orienta-ción general del terreno lo permiten. La latitud de Mollet del Vallès permite disponer los bloques en sentido este-oeste, de modo que la cara principal dé al sur, a condición de que la separación entre bloques sea de una vez y media la altura máxima. De todos modos, esa dimensión –que va decreciendo, según se está más cerca del Ecuador– obliga a plantear modelos mixtos en los que tal distancia tenga un sentido formal y de uso, ya que el espacio restante resultaría excesivo como mera separación entre construcciones.

En la parte oriental, la alternancia de los bloques y las torres con tapices de casas patio adosadas permite dar sentido a la distancia entre bloques obligada por la declinación solar. En la parte occidental, la disposición de los bloques y las torres en torno a un espacio público que acaba de con-figurar la construcción comercial, en unos casos, y el pabel-lón de exposiciones, en otros, facilita alcanzar la distancia entre construcciones en altura que permita una insolación deseable.

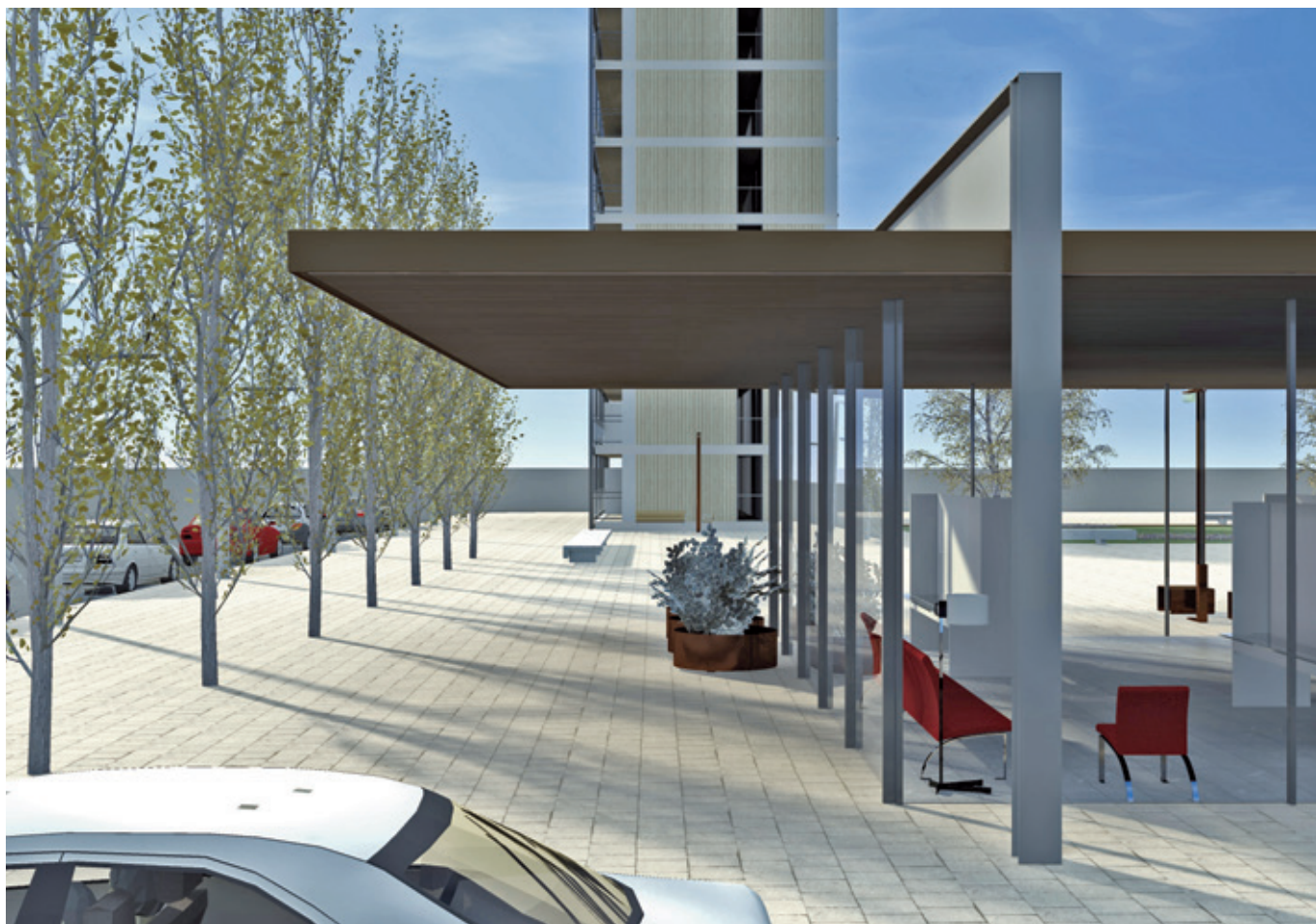
En esas condiciones, propongo el tipo de bloque que tiene todas las dependencias principales al sur, de modo que solo los núcleos de transporte vertical, los baños y las cocinas dan a la fachada norte. La fachada sur está reco-rrida por una terraza de anchura no inferior a 1,5 m que actúa como protección de la insolación en verano y permi-te, en cambio, la entrada del sol en invierno, debido a la menor altura desde la que incide. Unas cortinas guiadas de tipo *Helioscreen* mejoran la habitabilidad de esas terrazas,

aunque habría que instalar un sistema de enrollado auto-mático en las plantas altas, debido a la mayor incidencia del viento.

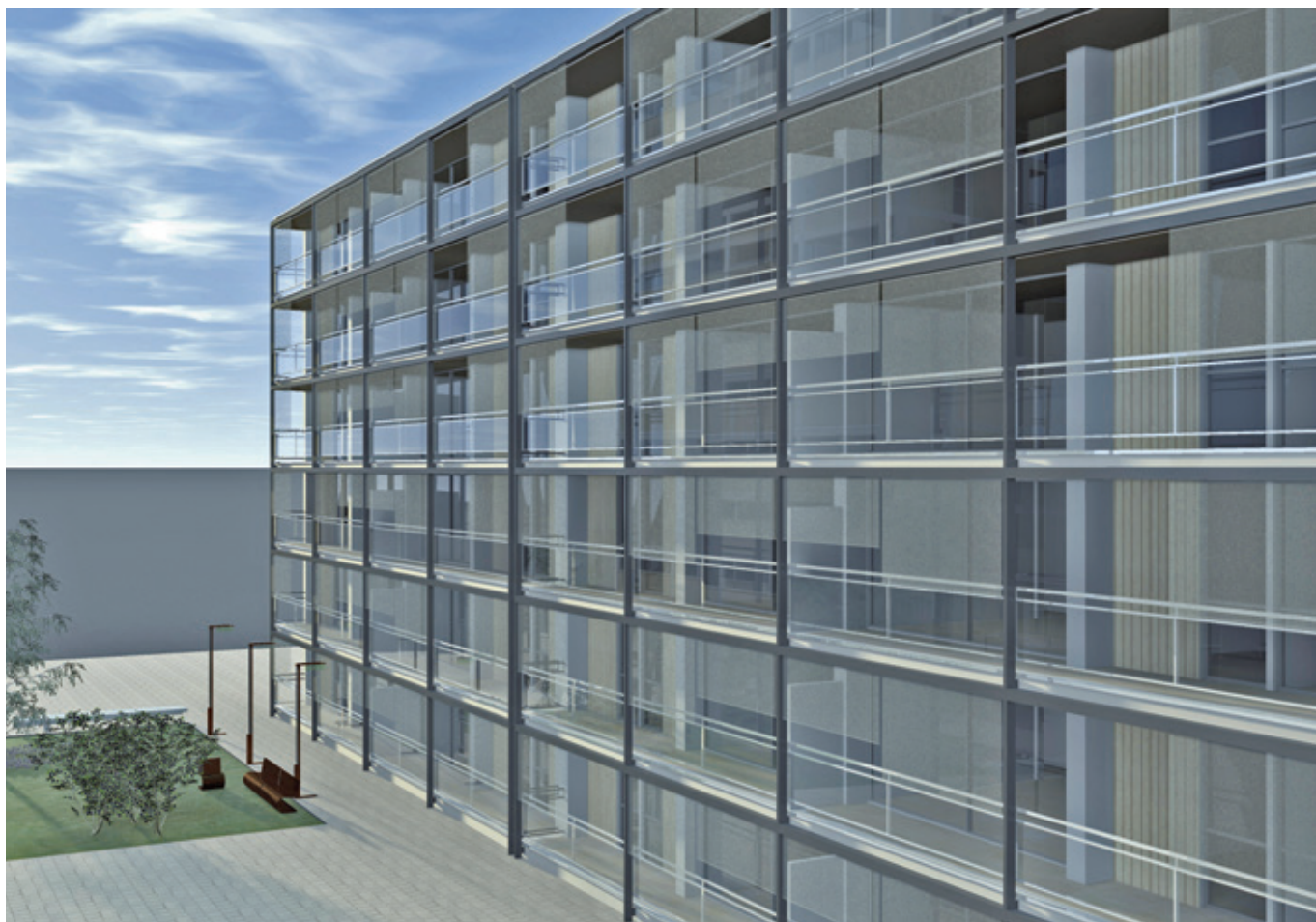
La unidad de escalera tiene alrededor de 20 m de frente por entre 9 y 10 m de profundidad, de modo que la torre se planea como una placa en la que domina la altura. Las barras tienen naturalmente una dimensión siempre múltiplo del frente de la unidad de escalera.









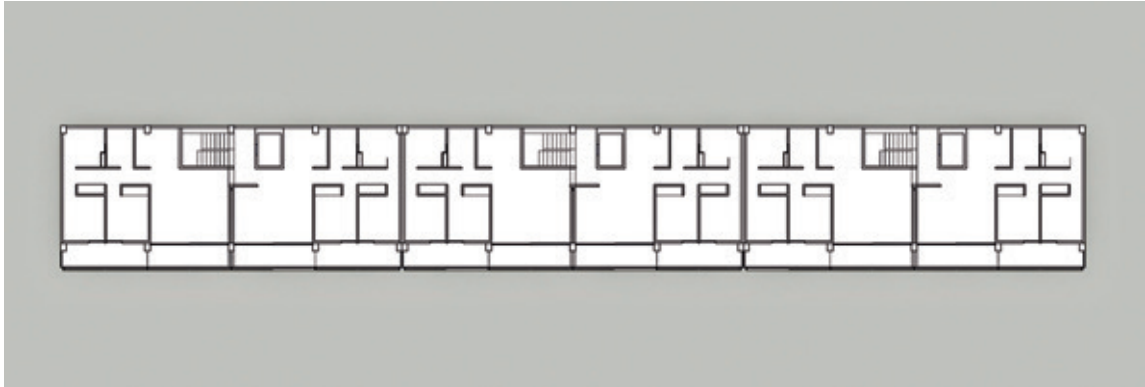












Planta tipo

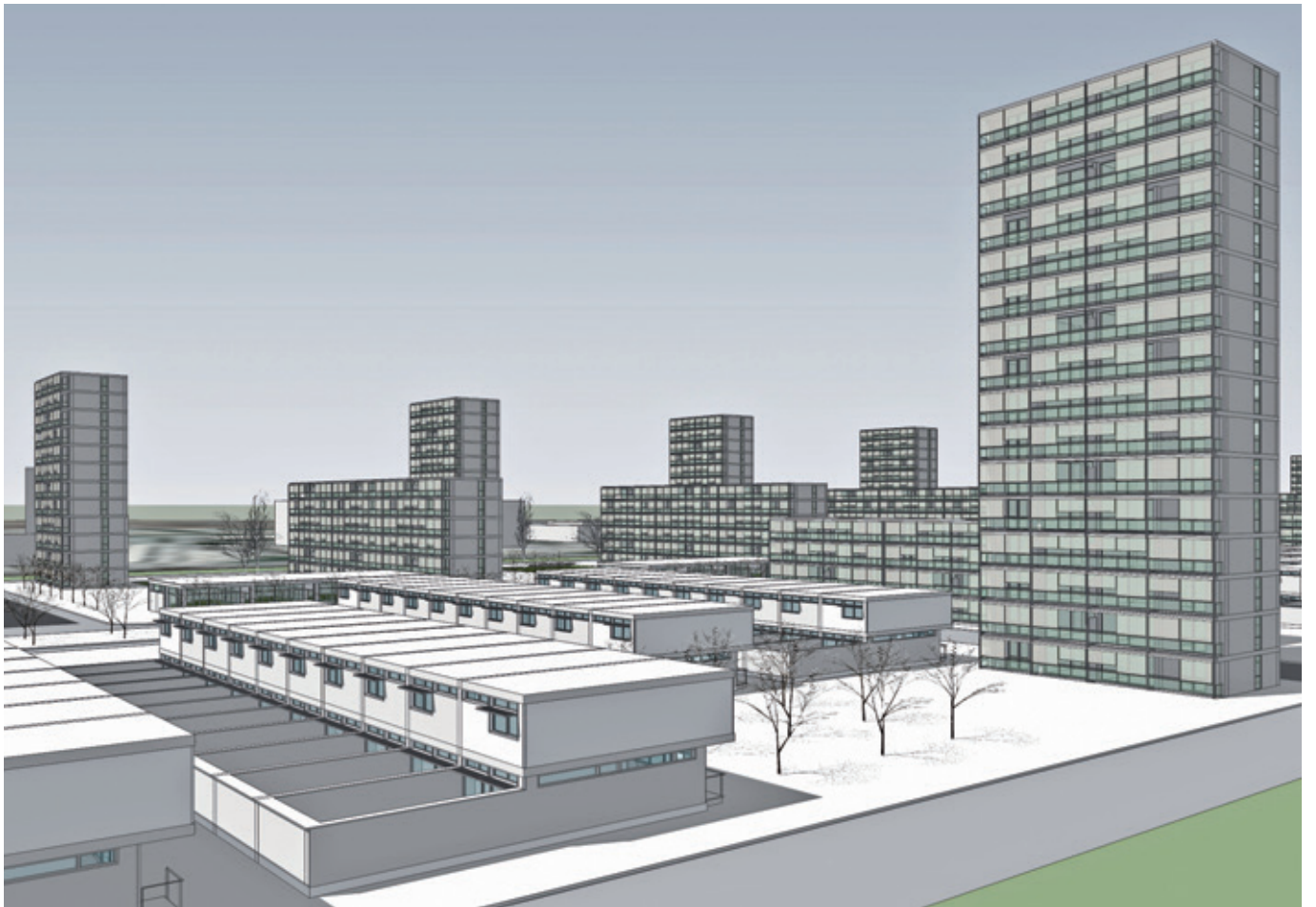












Casas patio en hilera

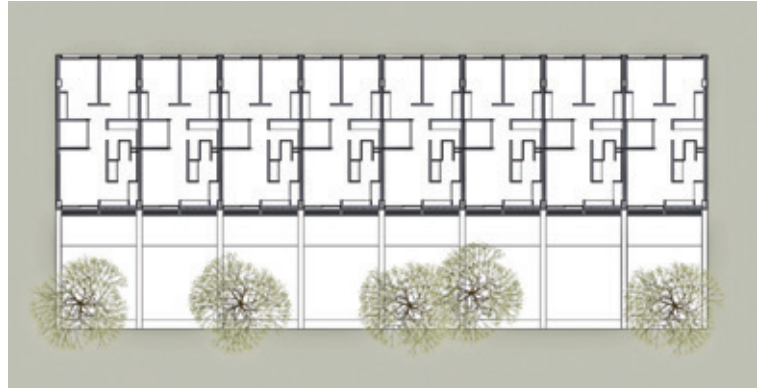
Parto de la hipótesis de una oferta de viviendas unifamiliares en el sector objeto de estudio, con un tipo de casas patio desarrolladas en dos plantas, que se adosan formando hileras. Sobre una estructura de pilares formando pórticos de 7,5 m de luz entre caras, que se estructuran en crujías de 5 m de luz, asimismo entre caras, se desarrollan unas viviendas de organización convencional: cocina, aseo y comedor–estar, en la planta baja, y tres dormitorios y cuarto de baño, en la planta piso. El patio ocupa una crujía similar a la de la planta baja y se entiende como extensión directa de la sala de estar.

La retícula de pilares es compatible –como se habrá observado– con la construcción de un aparcamiento subterráneo, donde se alojarán los automóviles de este sector urbano. No habrá acceso directo a cada vivienda por la complicación que ello supone, lo que hace prácticamente inviable la solución.

Estas viviendas se adosan formando hileras, que se ordenan construyendo “tapices” que tienen una clara consistencia urbana. Se accede a ellas por unas calles estrechas que permiten el tráfico rodado y cuentan con una línea de aparcamiento temporal, de modo que la agrupación adquiere una imagen compacta, formalmente controlable, lo que favorece la relevancia visual dentro del conjunto.

He dispuesto ese tipo de vivienda en una parte determinada del sector urbano porque considero que se trata de un tipo que tiene sentido en agrupaciones de cierta entidad, incompatible con la diseminación, tanto por razones visuales como sociológicas.

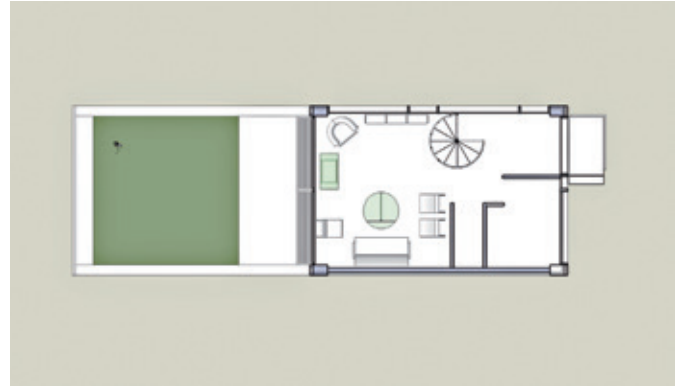




Planta del conjunto



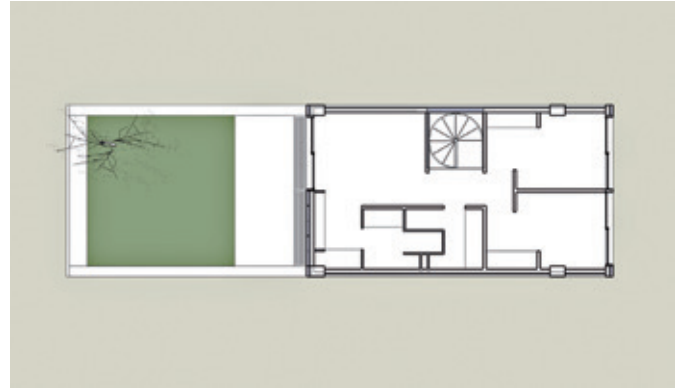




Planta baja



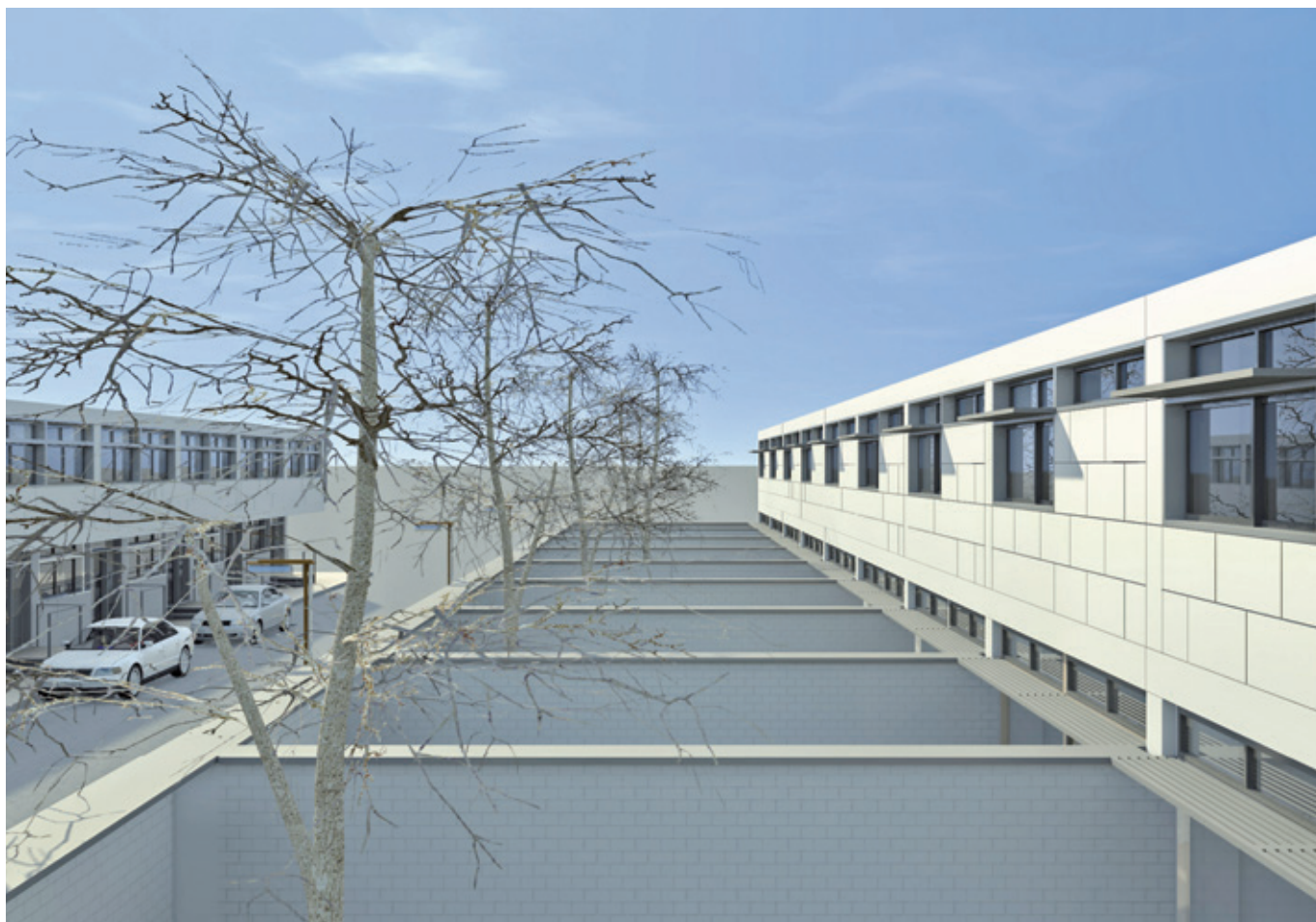


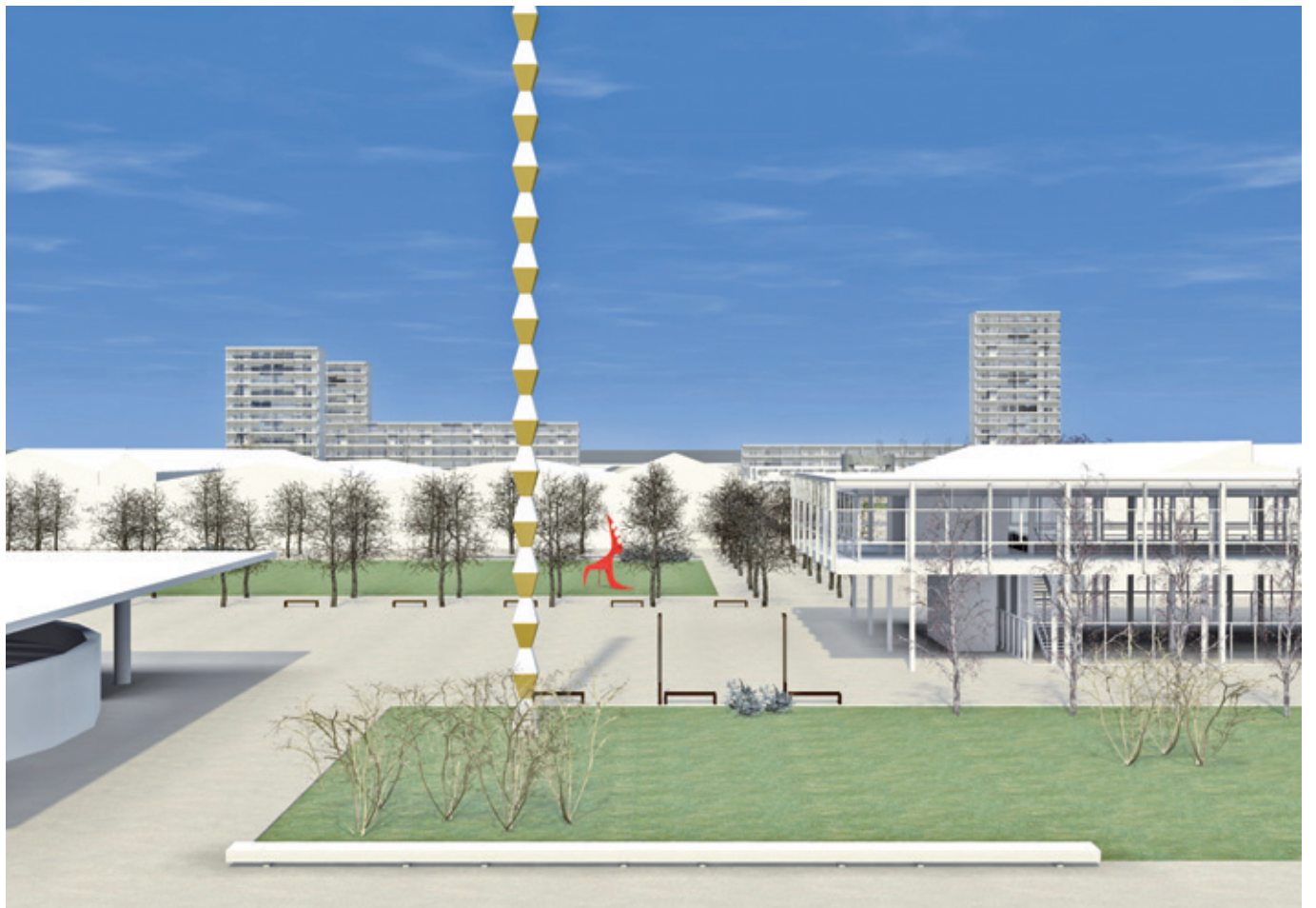


Planta primera









SECTOR SUR

El sector sur cuenta con una materia prima para la ordenación que resulta determinante del criterio de proyecto: en efecto, una serie de edificios industriales obsoletos es la realidad sobre la que la acción constructiva de quien proyecta debe actuar. A la vista del estado constructivo y de las posibilidades funcionales de los distintos edificios, decidí conservar y reconstruir una serie de naves que, con la ayuda de otros edificios y elementos urbanos nuevos, permitieran configurar un espacio público caracterizado por la actividad artística y cultural que se le había asignado en la ordenación general.

Las características del depósito de la depuradora en desuso –tanto la posición como las dimensiones– me sugirieron la construcción de un auditorio abierto, aprovechando precisamente el recinto definido por su perímetro circular. La posición precisa del centro de estudios y exposiciones permite articular el espacio público de esta zona en dos áreas claramente definidas. Ambas están desarrolladas sobre un tapiz verde, pero mientras la interior ve su centralidad reforzada por un paseo perimetral construido por dos líneas de árboles, la exterior –al sureste– actúa como área verde que se abre al sol y limita el sector por el mediodía.

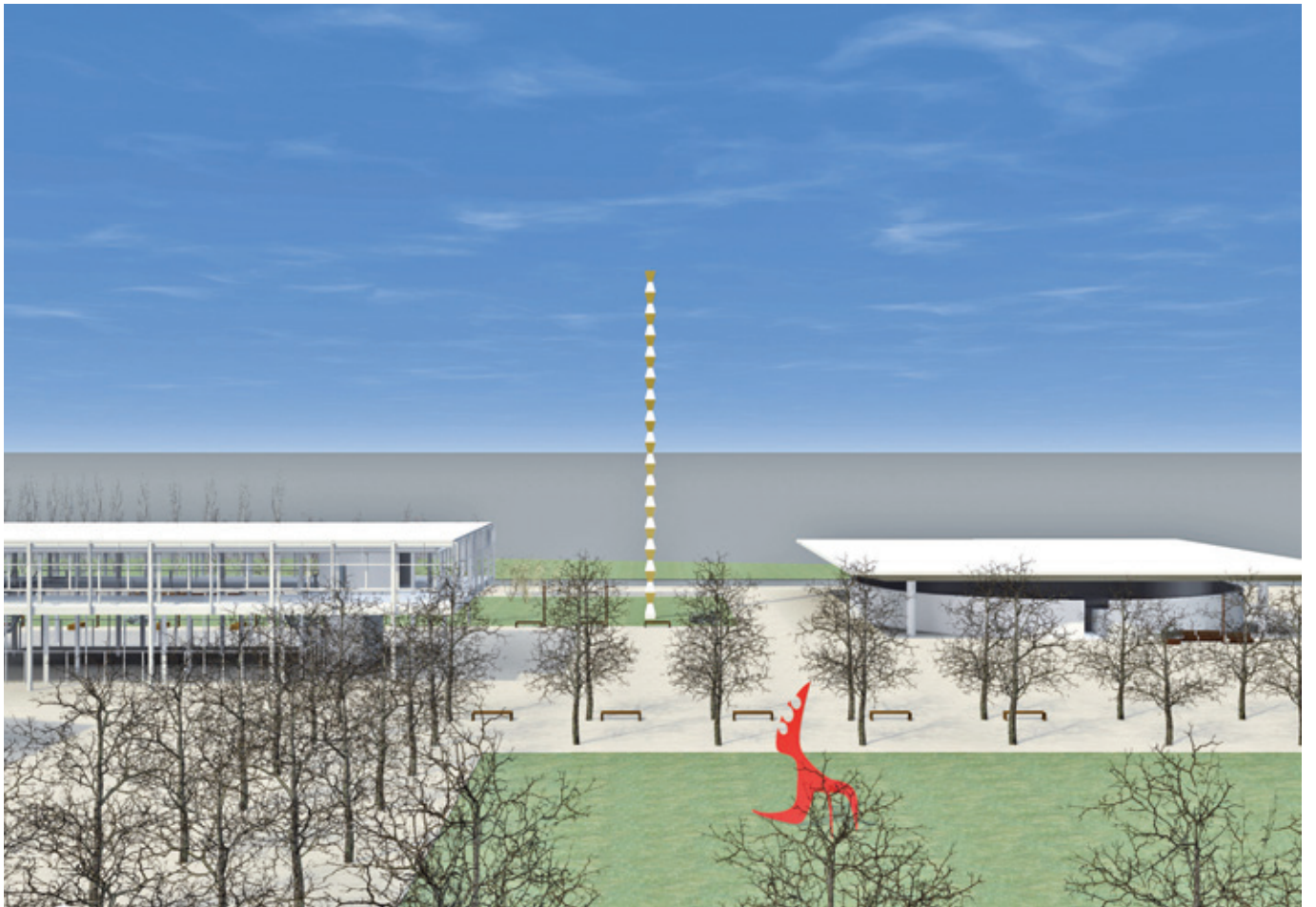
El verde circundado por el paseo perimetral adquiere el sentido de centralidad precisamente por su condición de vacío que se disfruta desde su exterior, mientras que la otra área verde invita a ser ocupada: es como una porción de exterior que, por su propia situación en el límite, se alcanza sin salir del recinto.

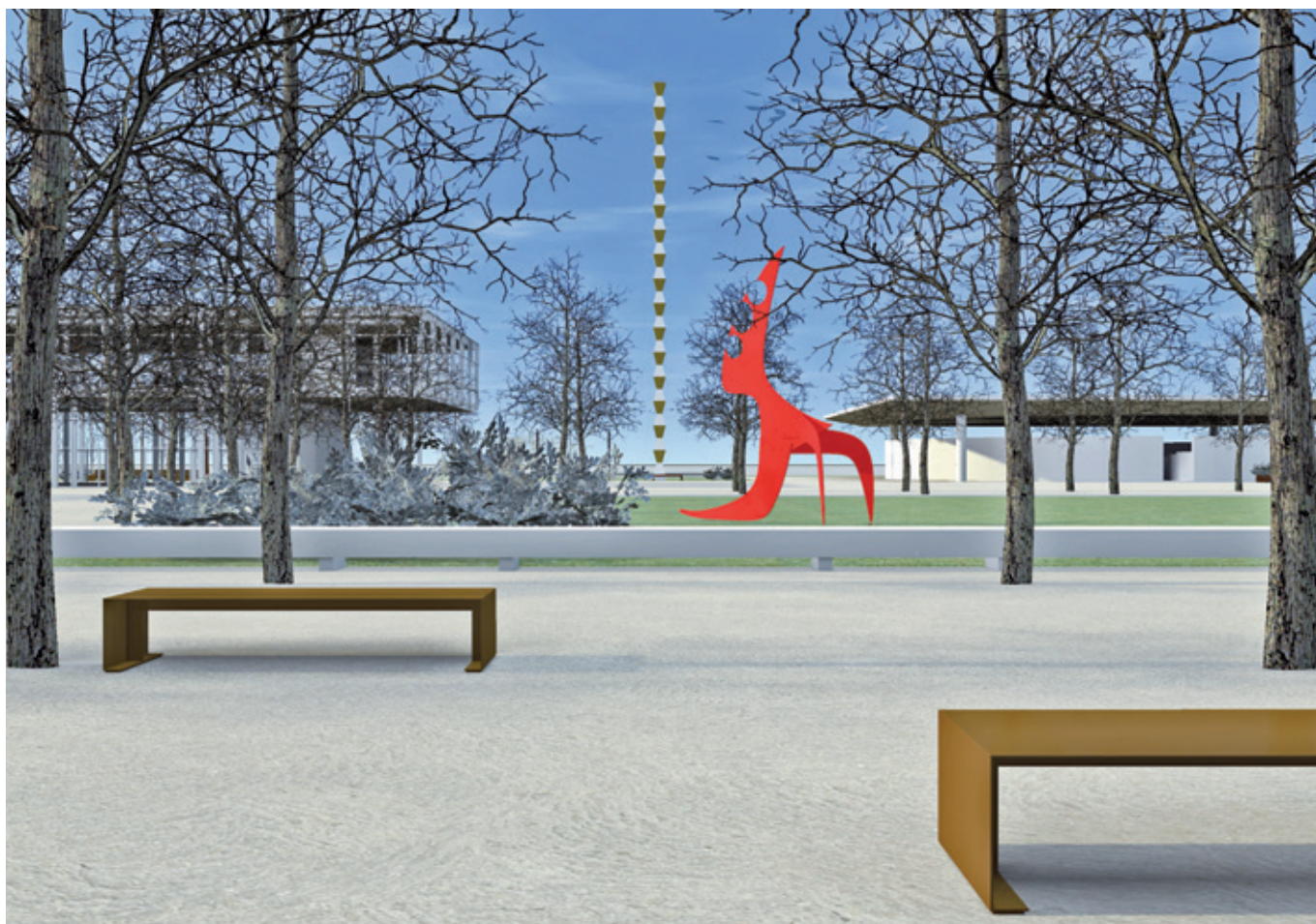
La situación de una marquesina que acoge un bar y un quiosco en sentido norte-sur, en el lado occidental del

sector, acaba de definir el espacio público de la zona, sin clausurar el espacio, cerrando la conexión visual con la ciudad. El ajardinamiento del resto de un depósito de la antigua depuradora –próximo al que se adaptó como auditorio abierto– contribuye a construir un espacio cuya identidad se relaciona con una complejidad concreta y permeable, alcanzada precisamente por la precisión en las relaciones que lo ordenan.

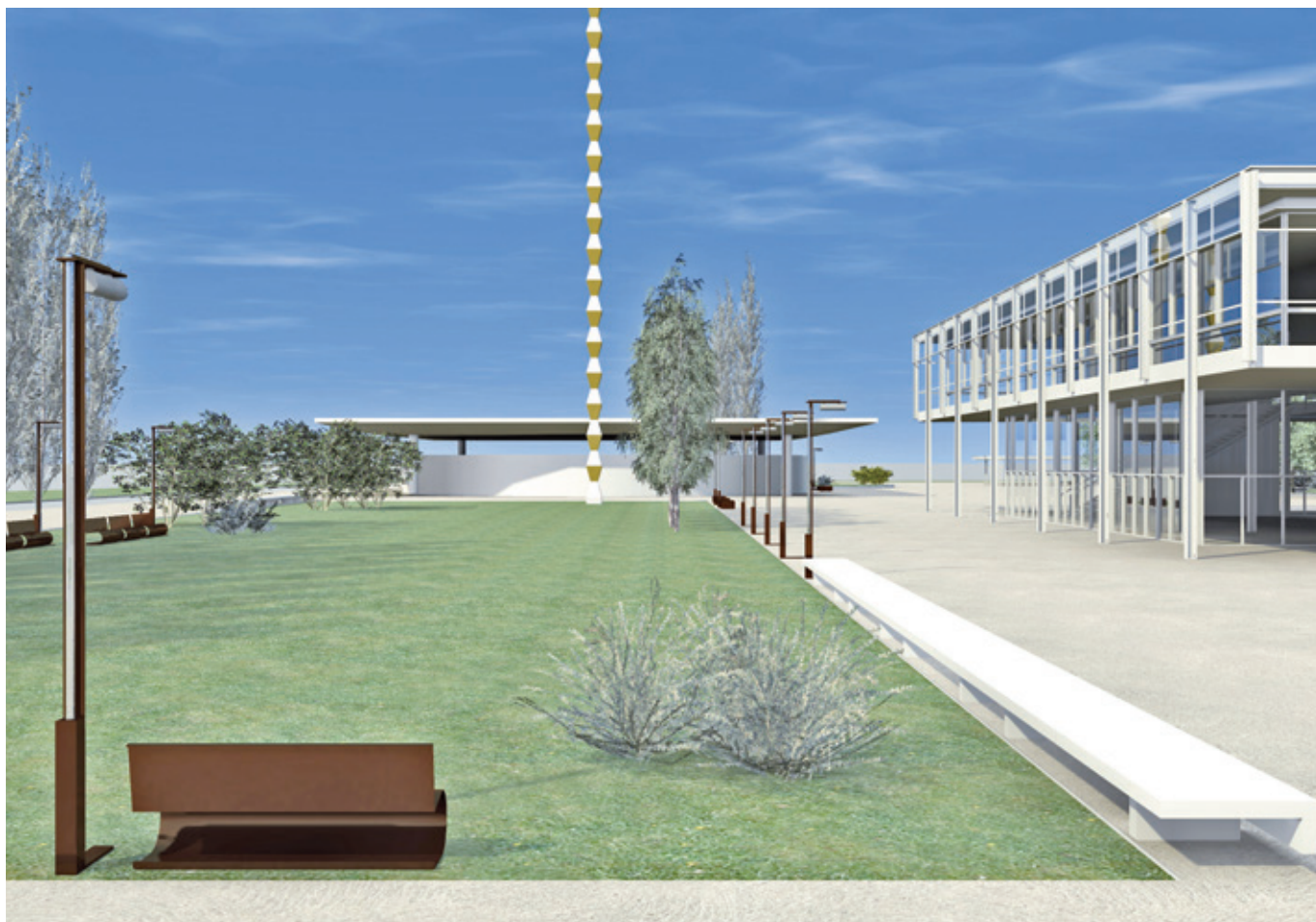


















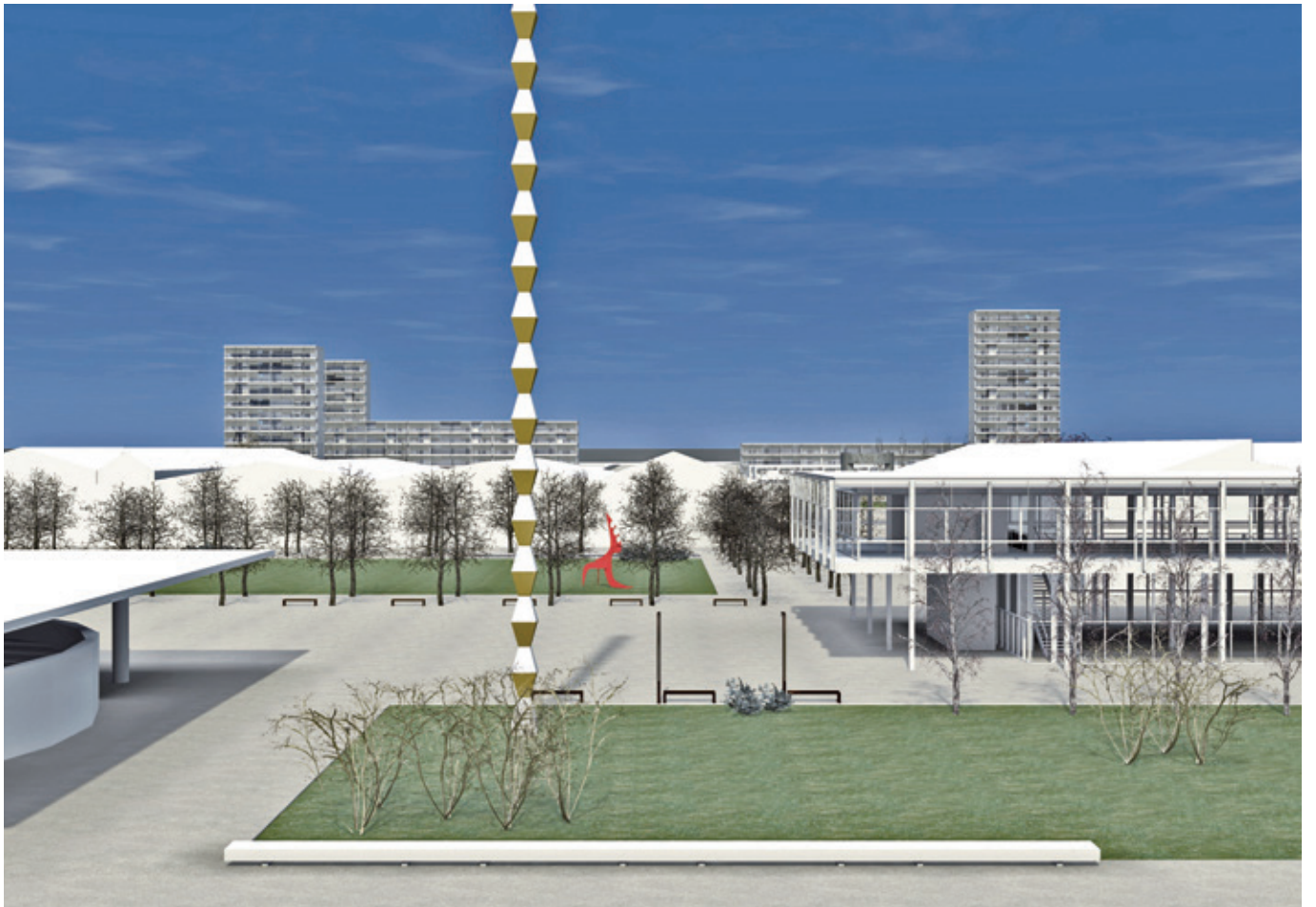












Centro de estudios y exposiciones

En este caso, se trata también de una paráfrasis del edificio para las oficinas de Bacardí (1957-1961), de Mies van der Rohe, en México DF. En efecto, la vigencia de la estructura espacial del edificio de Mies lo convierte en un arquetipo dotado de una gran reverberación histórica y versatilidad funcional.

He reducido la luz de la retícula de pilares de aproximadamente 9 m entre ejes, en el edificio de Bacardí, a 7 m entre caras, en mi proyecto. Por lo demás, mi comentario se ha limitado a replantear el cerramiento, con el fin de mejorar el comportamiento frente al sol, sin confiar totalmente la habitabilidad del edificio al aire acondicionado.

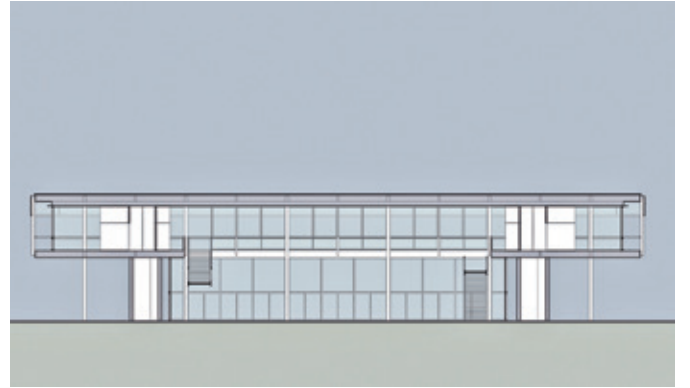
A ese respecto, retraso el cerramiento vítreo de la planta superior, de modo que el anillo circundante evita, en gran parte, el soleamiento en el interior del edificio. Para incrementar la eficacia de la operación, dispongo un rizo de vidrio de baja emisividad en la parte superior del exterior de la caja, a la vez que acristalo la parte inferior del cerramiento con ese mismo vidrio que filtra las frecuencias que producen calor en el interior. La introducción de ese vidrio no anula, en cambio, el efecto positivo de la insolación en invierno, debido a la menor altura desde la que inciden los rayos solares en las estaciones más frías.

La naturaleza del programa actual ha determinado unas alturas en la planta baja y en la primera planta que invierten la relación que existe en el edificio de Mies van der Rohe: en las oficinas de Bacardí, la planta primera tiene una mayor altura, ya que contiene la parte principal del programa; en mi caso, he dado más altura a la planta baja, dado su uso como espacio de exposiciones accesible al gran público,

mientras que la primera es de menor altura, dado su uso por estudiosos y administradores. La capacidad de reverberación del tipo miesiano acepta esta inversión, ya que no altera la relación de espacios en la que se basa el arquetipo.

La propuesta funcional es obvia: las exposiciones y conferencias se sitúan en la planta baja, mediante un sistema de expositores versátil y fácil de desplazar, lo que permitirá aprovechar la versatilidad del espacio; el centro de estudios se sitúa en la planta superior, emplazando la dirección y la administración en las testas del edificio (junto a los bloques sanitarios), las zonas de espera (al otro lado de esos bloques) y las zonas de trabajo, en las salas que se desarrollan a ambos lados del espacio doble central.





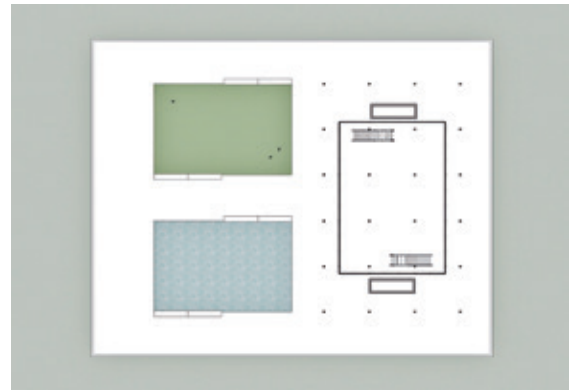
Sección longitudinal











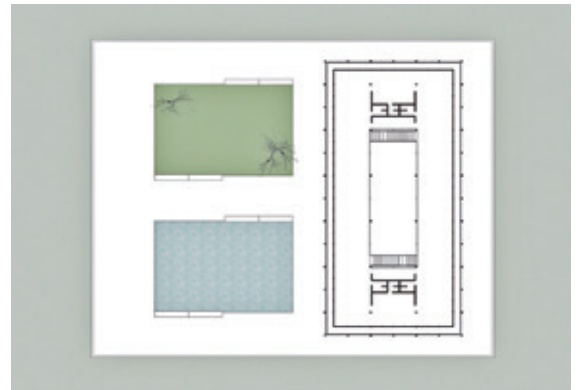
Planta baja







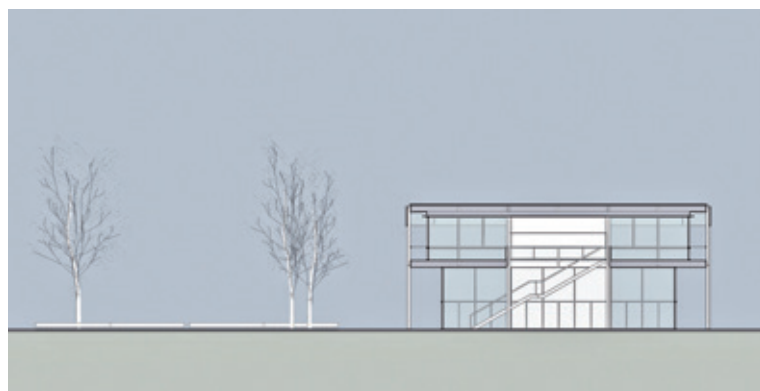




Planta primera







Sección transversal



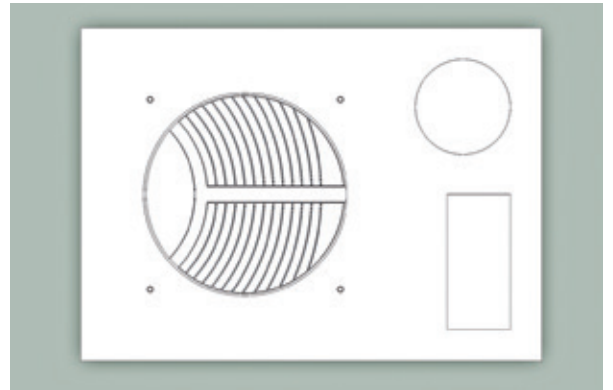


Auditorio abierto

Junto a la tenería –la fábrica de curtidos que ocupa parte de la zona sur del área ordenada–, existen los restos de una antigua estación depuradora de agua, entre los que sobresale, por su precisión y dimensiones, un antiguo depósito cilíndrico de hormigón de 30 m de diámetro, aproximadamente. Una posibilidad era limitarme a recoger la memoria de su traza e incorporarla al espacio ajardinado, como hicieron algunos de mis alumnos. Preferí, no obstante, ensayar el proyecto de un auditorio abierto, acaso por la fascinación que siempre me ha provocado un boceto de Mies van der Rohe, que presenta una circunferencia en el interior de un cuadrado, sin otra noticia que “boceto para un auditorio”.

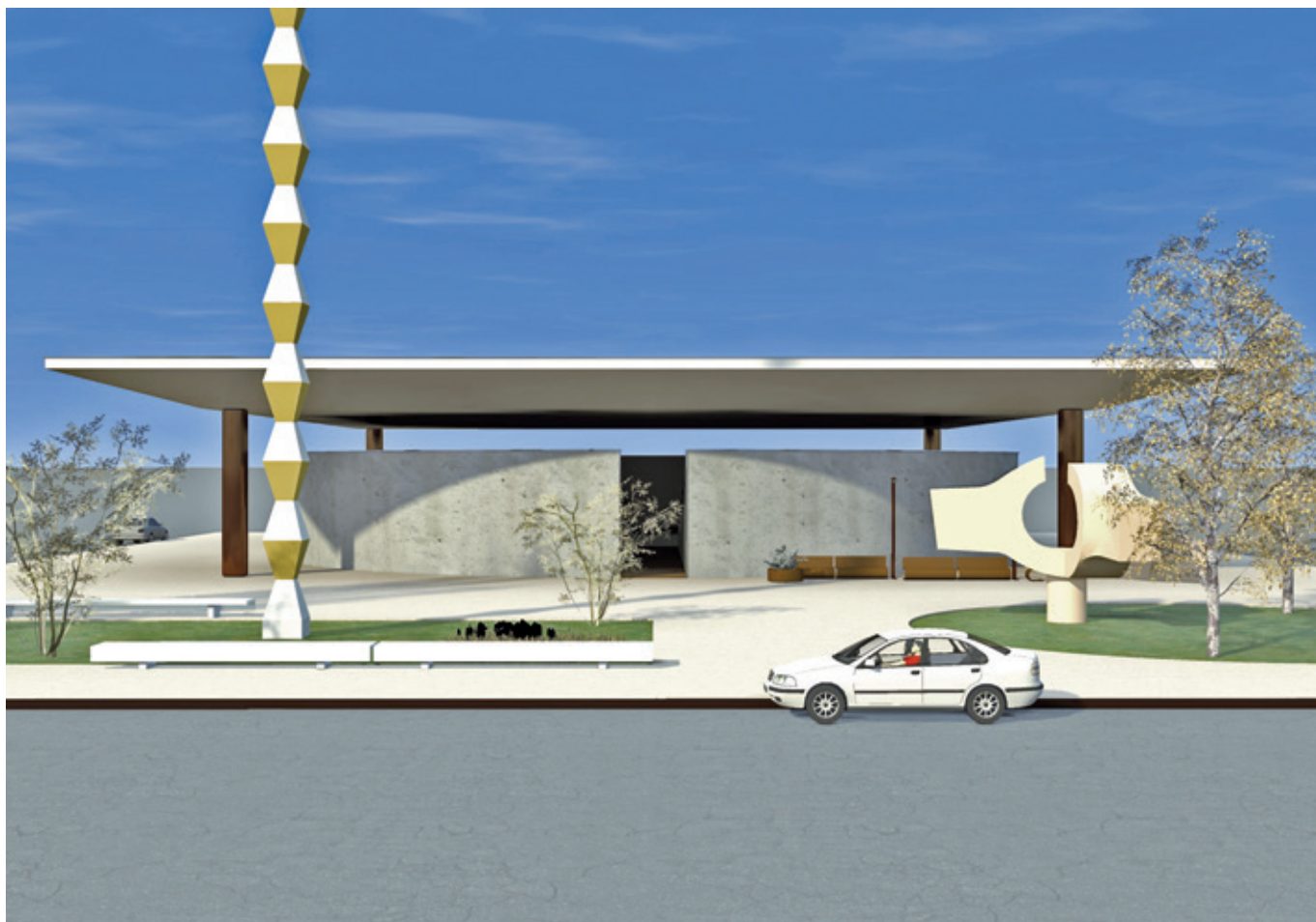
Mi propuesta es obvia: se trata de encontrar un criterio geométrico capaz de acordar la tarima con las gradas, y todo ello con el cilindro de hormigón que lo contiene. Por otra parte, la cubierta levita sobre el cilindro, apoyada solo en cuatro pilares exteriores: al afinar su canto en los bordes, a partir del cuadrado que dibujan los pilares, se encubre el espesor real del techo, lo que aumenta la sensación de ingravidez del mismo.





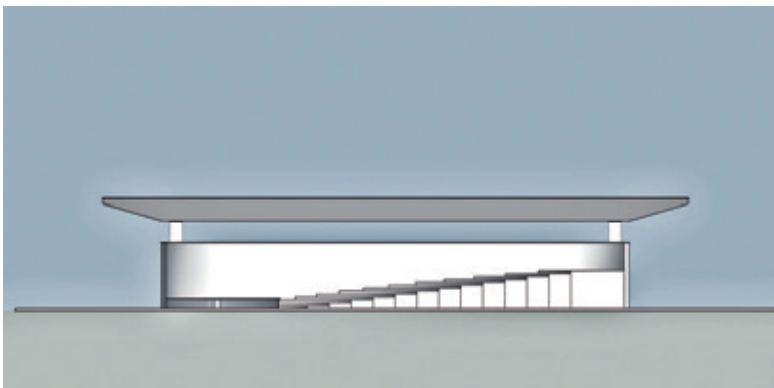
Planta



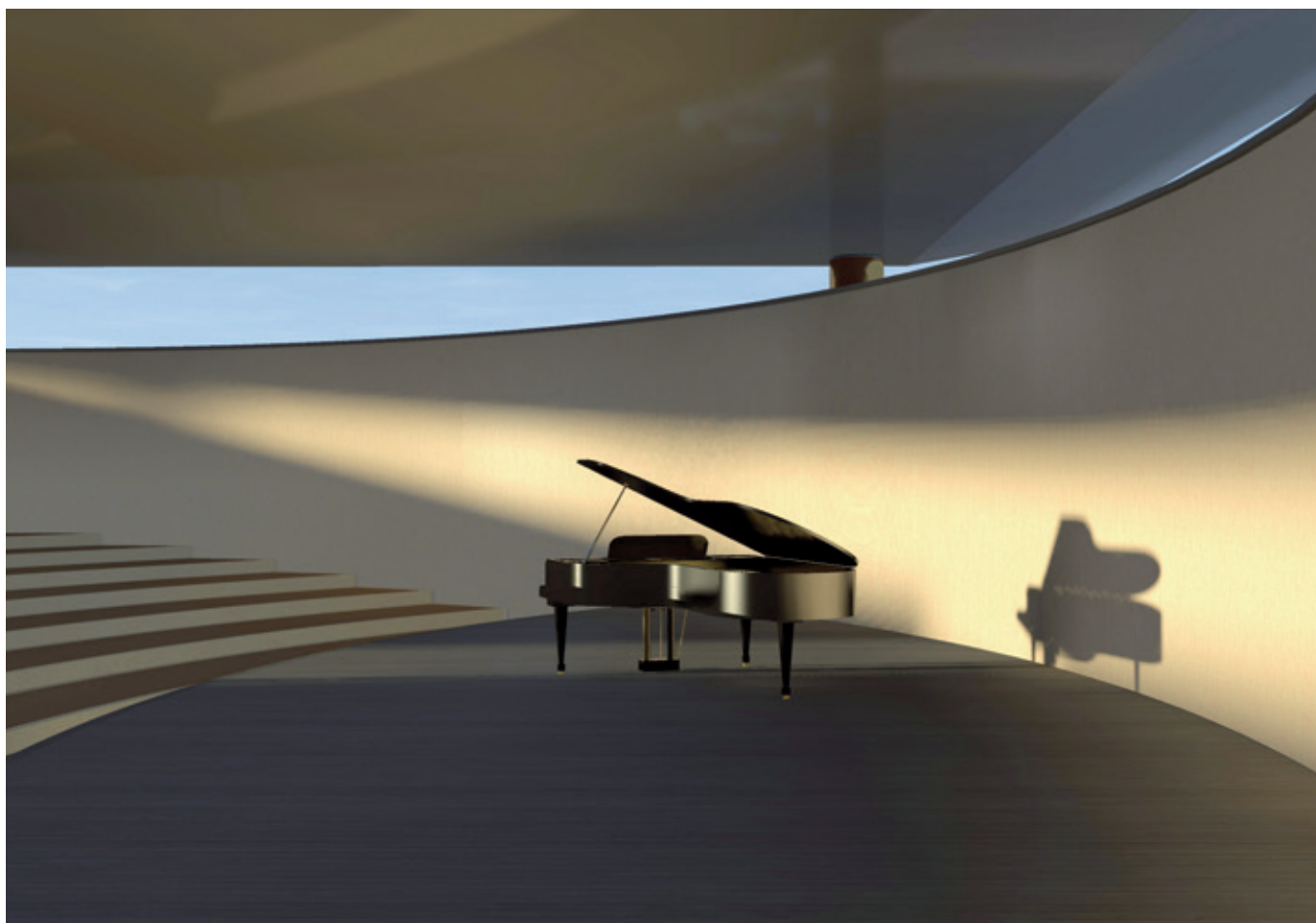


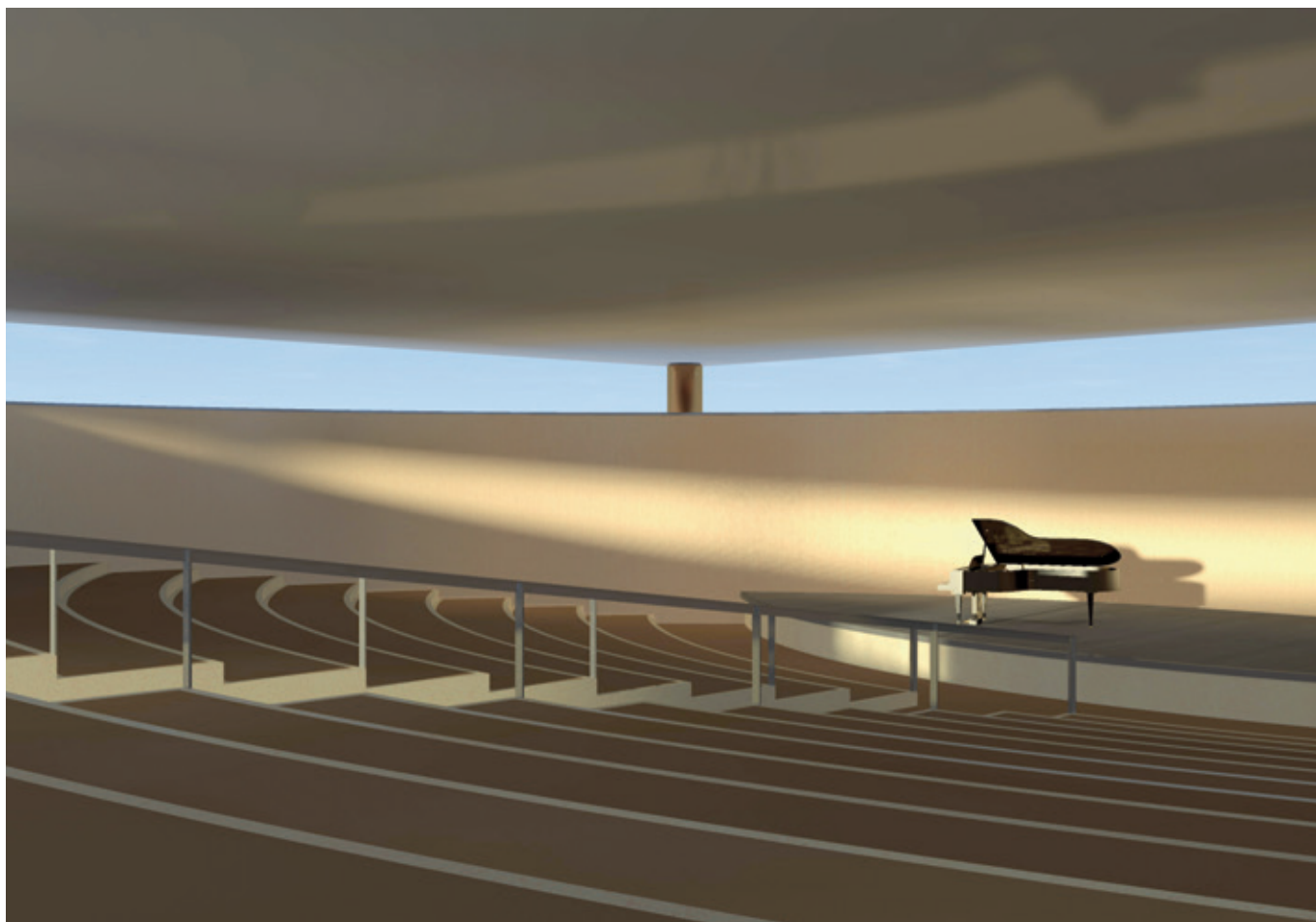






Sección







Cinco axiomas sobre el proyecto

El estado de decadencia constante en que se encuentra la arquitectura desde hace cuatro décadas se debe a una serie de circunstancias que no pueden atribuirse solo a factores contextuales: desde el interior de la arquitectura, se ha operado un triple suicidio que ha determinado, de manera definitiva, la situación actual: a) el abandono de la tradición frente a la ficción de cambio constante, b) el abandono de la técnica frente a la mitificación de la falsa libertad y c) el abandono de la mirada como vehículo de juicio frente al concepto como instancia de estímulo y verificación del proyecto.

En esa situación, frente a la opción de seguir la desorientación generalizada –que los más optimistas llaman “fluctuaciones del mercado”, decidí asumir el compromiso de la historia y el cauce de la tradición moderna, cuya vigencia es tan evidente como la decadencia provocada por los intentos de superarla. Una tradición personal que me he ido construyendo a lo largo de medio siglo, elaborando un marco de referencia constituido por la asunción de la conciencia de las cimas alcanzadas por la arquitectura en su historia, en especial la del siglo xx.

De la experiencia de la mejor arquitectura del siglo y de la práctica personal del proyecto, he descubierto cinco axiomas que –en tanto que se trata de proposiciones evidentes– no necesitan demostración: son fruto de la experiencia de la arquitectura durante más de cuarenta años de ejercicio del proyecto y de docencia del mismo. Una experiencia que entiendo como un acopio de conocimientos, basado en una constante reflexión sobre el fundamento de la arquitectura y el sentido histórico de su práctica. No se trata, por tanto,

de principios que se presentan como dogmas indiscutibles, fruto de la creencia en una doctrina más o menos reconocida: son conclusiones, puntos de llegada de un proceso en el que la razón y la experiencia intervienen como polos de una actividad orientada al proyecto de arquitectura, que reconoce la importancia del juicio estético como acto de reconocimiento de formas y valores.

Las reflexiones que enmarcan los axiomas en torno a los que estructuro este escrito se encuentran ampliamente desarrolladas en mis libros: *Curso básico de proyectos* (1998), *Miradas intensivas* (1999), *Teoría del proyecto* (2006), *El proyecto como (re)construcción* (2005) y *El formalismo esencial de la arquitectura moderna* (2008).

1. La arquitectura es la representación de la construcción, es decir, el conjunto de principios y criterios orientados a lograr una configuración del edificio que trascienda la lógica técnica de su construcción material –sin oponerse a ella y, menos aún, negarla. Los templos de la Grecia clásica ilustran, de manera ejemplar, este principio esencial de la arquitectura: (re)presentan –es decir, presentan de un modo distinto– la construcción pétreo real, que toma como referencia la construcción adintelada en madera de los antiguos edificios del Pireo. Pero, la verificación del axioma con el que he iniciado este parágrafo no se reduce a este momento de la historia de la arquitectura: toda la historia de los estilos se ha construido con el horizonte del sistema constructivo adintelado que está en la base de los órdenes clásicos. Un horizonte que ha propiciado representaciones distintas, según los momentos, pero siempre figuradas, es

252 decir, representando una realidad conocida –a la que sabemos, por experiencia, que tiende el proceso histórico: la estructura adintelada sobre pilares, pero inexistente en la materialidad de la obra.

No se trata, pues, de construir a cualquier precio una ocurrencia, como podría desprenderse de algunos artefactos muy celebrados de las últimas décadas, sino, por el contrario, de ordenar una construcción, de modo que la peculiaridad concreta que la motivó –funcional, geográfica o técnica– quede comprendida en la sistematicidad genérica de la obra.

Los sistemas constructivos son los ámbitos legales del proyecto, en tanto que determinan la situación de partida que el autor deberá atender como estímulo y referencia de su actividad ordenadora. Unas referencias que, en modo alguno, pueden determinar la configuración del objeto, sino tan solo el marco sistemático en el que actúa la propuesta formadora de quien proyecta.

2. La actividad formadora del arquitecto actúa mediante la acción constructiva de la visión, no con el dictado del concepto, es decir, la propia noción de representación de la construcción sitúa la práctica del proyecto en el ámbito de lo visual, sin que ello suponga desprecio o renuncia a la razón. Reconocer la relevancia de lo visual no supone desprecio o renuncia a la razón: no habría que insistir en el hecho de que la razón interviene al establecer las categorías –los prejuicios– de la visión. En realidad, me limito a postular el papel relevante de la mirada en los juicios sobre los que se basa el proyecto, frente a la tendencia

a considerarlos determinadas por criterios racionales de carácter conceptual.

Es interesante advertir, a este respecto, que, debido a la importancia que adquiere el pensamiento racional en la vida de los seres humanos, la lógica visual de un proyecto bien formado difícilmente contravendrá los principios de la razón, aunque no se ajuste por definición a ella. En cambio, sabemos por experiencia que la lógica racional es unidimensional y exclusiva, por lo que prescinde de cualquier otra consideración no contenida explícitamente en sus propios principios.

El juicio estético –momento esencial del proyecto de arquitectura– es, pues, una actividad ajena a la deducción lógica o a la proposición conceptual, en tanto que se orienta al reconocimiento de la formalidad de un objeto, no al conocimiento de su constitución física o material. En el juicio, la visión actúa como instancia que detecta las cualidades de la obra y, a la vez, como vehículo que transmite una información que es elaborada en una interacción atípica de los sentidos con la imaginación y el entendimiento. El objetivo del juicio es reconocer los valores vinculados a la coherencia formal y al sentido histórico de la obra.

Por tanto, ningún criterio conceptual puede obviar el momento del juicio estético –una actividad subjetiva, irreducible a ningún sistema o doctrina previos, que ha de propiciar la construcción de la forma y cualquier toma de decisiones que la afecte.

Así, el propósito del proyecto no se centra en conseguir una “originalidad” entendida como el resultado de una “innovación compulsiva”, orientada a provocar la sorpresa,

sino que el valor esencial de la arquitectura –y, por tanto, el objetivo esencial del proyecto– es la identidad formal del edificio. La identidad se define, precisamente, como la cualidad que caracteriza un objeto, es decir, como el conjunto de cualidades que hacen que un edificio sea algo genuino, preciso y consistente, a la consideración de un observador o usuario. Una identidad que tiene que ver con la autenticidad y la coherencia del edificio: es decir, con la originalidad, en sentido estricto.

3. La forma es la manifestación sensitiva de la configuración interna de un objeto. No puede reducirse, pues, a la mera apariencia –figura o imagen–, como suele hacerse a menudo, ni a una entelequia metafísica, como proponen, en ocasiones, las doctrinas “conceptuosas”. En efecto, la forma no es una cualidad de la materia, sino una categoría del arte: un árbol no tiene forma; en cambio, la representación que un pintor hace del mismo sí la tiene.

La forma artística a la que nos referimos al hablar de arquitectura tiene una naturaleza sensitiva, pero no referida directamente a una realidad inmediata: es de naturaleza visual, pero no se ofrece inmediatamente a la visión. El fundamento de la forma está en la configuración interna de una cosa, pero su manifestación es visual, de modo que no es posible reconocerla sin el concurso de una mirada cultivada.

La identidad esencial de una obra de arquitectura se da en el ámbito de la forma, así entendida, no en el de la imagen, como cierta “arquitectura del espectáculo” contemporánea parece pretender: la imagen, entendida como

representación de una figura, está sometida por su propia naturaleza a una obsolescencia rápida, que se inicia en el momento de su concepción. La falta de espesor visual de los artefactos que comento, su banalidad e infantilismo congénitos son el coste estético de una práctica populista que encontraría un ámbito de acción más favorable –y, sobre todo, más económico– en el universo de las fantasías digitales.

Para concebir y proyectar edificios, hay que tener desarrollado el *sentido de la forma*, cualidad que –como recordaba Le Corbusier– caracteriza al arquitecto. Este sentido de la forma puede definirse como la habilidad de la mirada para reconocer relaciones donde la mayoría solo perciben imágenes.

Tener sentido de la forma es la condición para la inteligencia visual, es decir, para el conocimiento intuitivo –el que se adquiere sin que medie razonamiento–, que es característico de la práctica del proyecto.

El sentido de la forma se adquiere con la práctica, como el del gusto o el del olfato: no parece razonable pensar que el mejor modo de formarse como catador de vinos sea leer tratados de enología; del mismo modo, difícilmente alguien adquirirá sentido de la forma con la sola lectura de tratados de estética. La convicción de que los atributos de la arquitectura están en el modo en que se presenta su constitución formal, y no en su apariencia o imagen, sitúa la identidad de las obras en el ámbito de lo formal. Tal convicción pone, en primer plano, la necesidad de adquirir o desarrollar el sentido de la forma, de modo que el juicio se base en las categorías visuales de la arquitectura auténtica.

4. La materia prima de la arquitectura es la propia arquitectura –no las ideas–, como se desprende del axioma segundo: si la arquitectura es una actividad ordenadora –no conceptual–, parece razonable pensar que tal acción formadora no actúa sobre la nada, sino sobre una materia prima que no puede reducirse a los *materiales de construcción*. En efecto, además de los materiales de construcción, que constituyen la materia prima, en sentido físico, el arquitecto cuenta con *materiales de proyecto*, que son el conjunto de elementos arquitectónicos y criterios formales que la historia de la arquitectura pone a disposición de quien proyecta. Contar con la arquitectura anterior al proyecto que se acomete no tan solo es legítimo, sino que es una prueba de responsabilidad histórica. Por el contrario, es un síntoma de ignorancia –y de desprecio al sentido común– creer que la arquitectura se inventa cada día, partiendo de cero, como ha difundido la idea más banal e irresponsable de modernidad, sobre la que se ha basado la ordinariez posmoderna.

Naturalmente, situados en la aporía a que conduce la falsedad anterior, los arquitectos han tenido que recurrir a las ideas como estímulo y, a la vez, como verificación del proyecto. No; el proyecto se orienta a proponer un orden consistente, que no puede reducirse a la traducción material de una idea o concepto, sin otra condición que la de ser vagamente descriptible en palabras. El concepto, tal como se entiende en el ámbito del conocimiento, tiene una dimensión universal: el concepto *mesa* reúne lo que, por ser específico de las mesas, es común a todas ellas. Una naturaleza universal que la conceptualización arquitectónica no recoge, sino más bien al contrario: es frecuente valorar el

concepto de un proyecto por su adecuación a la propuesta, es decir, se suele valorar un concepto por aquello que niega precisamente su condición conceptual. De ese modo, la reducción conceptual de la arquitectura pierde la única dimensión –la tendencia a la universalidad– que, siendo característica del concepto auténtico, le es propia, en tanto que actividad artística.

La actividad formadora se apoya en juicios estéticos –de carácter subjetivo y sobre realidades visuales– en los que el entendimiento interviene en interacción con los sentidos –como se ha visto–, aunque jamás en sustitución de los mismos.

5. La habilidad de proyectar se aprende (re)construyendo obras de arquitectura de calidad reconocida, del mismo modo que ocurre con la pintura o la música: en efecto, si para proyectar hay que tener sentido de la forma y capacidad de juicio, así como disponer de unos materiales de proyecto solventes, no cabe duda de que el mejor modo de ejercitar esas cualidades y acopiar tales elementos es (re)construyendo arquitecturas de indudable calidad. El argumento racional –de innegable contundencia, como se ve– es prácticamente irrelevante ante la prueba de la experiencia: reconocer la arquitectura mediante su reconstrucción gráfica es el procedimiento que se ha utilizado a lo largo de la historia para aprender a proyectar. Exceptuado el último medio siglo –cuyas formas de aprendizaje han dado los frutos que se conocen–, dibujar arquitectura ha sido el modo de adquirir competencia para proyectar. Las posibilidades que ofrecen las aplicaciones digitales de reconstrucción y mode-

lado tridimensional potencian, de un modo inestimable, el procedimiento de aprendizaje que comento, pues ofrecen una experiencia espacial que sustituye a la real en condiciones óptimas para verificar las cualidades del proyecto.

Para abordar el proyecto, se ha de disponer de elementos constitutivos básicos y criterios de forma para relacionarlos: no basta con un deseo que, en el mejor de los casos, actúe sobre la nada, como ocurre en las aproximaciones “inventivas” a la arquitectura. En la mayoría de los casos, se abusa –la inconsciencia no es excusa– de los recursos más banales de las arquitecturas que la coyuntura encumbra.

Es irresponsable confiar en los profesores de Proyectos para adquirir tales elementos y criterios: los profesores han de actuar como intermediarios entre la arquitectura y quien se prepara para practicarla. El profesor ha de hacer evidente que la autoridad está en los edificios, no en sus opiniones: sus intervenciones han de orientarse a identificar y a subrayar los valores y los criterios que puedan extraerse de ellos.

* * *

Las consideraciones anteriores no pretenden argumentar unas propuestas que, como he dicho al principio, son axiomáticas, es decir, no necesitan demostración. Se trata de sentencias evidentes para quien se aproxima a la historia de la arquitectura con la mirada cultivada y la mente libre de los prejuicios y las censuras provocados por cuarenta años de desorientación. Sea cual fuere el estatuto de la arquitectura en la construcción del mundo actual, nada autoriza a responder a la indiferencia y al desinterés de los responsa-

bles de nuestras ciudades con la incompetencia y la ignorancia de los valores de la arquitectura de siempre.

La arquitectura viene de un pasado inmediato –cuarenta años de decadencia continuada son un episodio irrelevante en el marco de la historia–, en el que la competencia en el proyecto alcanzó un grado de calidad y de difusión desconocidos en épocas anteriores. Se trata de un pasado en el que la asunción de la subjetividad no supuso el abandono del impulso ordenador, sino que, por el contrario, el abandono del tipo y de los órdenes clásicos, como elementos estabilizadores de la forma, no conllevó merma alguna en la precisión y la intensidad formal de los edificios.

No parece, pues, que los criterios de proyecto modernos resulten demasiado sutiles y refinados para la visualidad de los arquitectos profesionales, si se atiende al excelente aprendizaje y a la rápida difusión internacional de tales modos de proceder, durante los años cincuenta y sesenta. Han sido la incompetencia y la insensibilidad de los críticos y de los profesores universitarios, respectivamente, las que han propiciado el cuestionamiento y el abandono de la arquitectura que había supuesto la mayor revolución estética de la historia, hace cincuenta años, precisamente cuando estaba dando sus mejores frutos. En ese episodio –es justo reconocerlo, los arquitectos, acaso porque conocían el calado estético de lo que estaban manejando, fueron los últimos en abandonar sus criterios: solo cedieron cuando la presión de la crítica hizo tambalear sus claras –aunque, poco firmes– convicciones.

El abandono de los criterios modernos de forma se basó en el pretexto falso de que, al internacionalizarse, la arquitec-

256 tura moderna traicionó sus principios auténticos. La realidad es que, como se sabe, cualquier sistema estético solvente tiende a la sistematización, constituyendo una tradición que enmarca y avala la experiencia personal: es una consecuencia de la universalidad de los criterios que caracterizan su práctica. El proceso que dio lugar al Estilo Internacional es una prueba inequívoca de que la arquitectura moderna era un modo nuevo de concebir, basado en la acción decisiva del sujeto y en una idea distinta de forma, en la que la igualdad, la simetría y la jerarquía se habían sustituido por la equivalencia, el equilibrio y la clasificación.

La irresponsabilidad y la falta de sentido histórico de unos y otros han determinado la pobre situación actual; una situación en la que, sin infravalorar el papel intrigante de la crítica, los arquitectos hemos de asumir la responsabilidad fundamental. Me refiero a una situación en la que la arquitectura –cuando menos la que goza de un mayor reconocimiento publicitario– parece que solo es capaz de asumir su cometido productivo si renuncia a su propia esencia ordenadora. Una arquitectura que ha logrado notoriedad tras abandonar su competencia formadora, a cambio de un cometido subalterno, presuntamente ornamental, que se quiere relacionar con el “espectáculo” por el efecto sorpresa en que se basan sus productos pero que, en realidad, se centra en la materialización de imágenes arbitrarias, banales y toscas, lo que aboca a sus autores a la extravagancia y al despilfarro.

