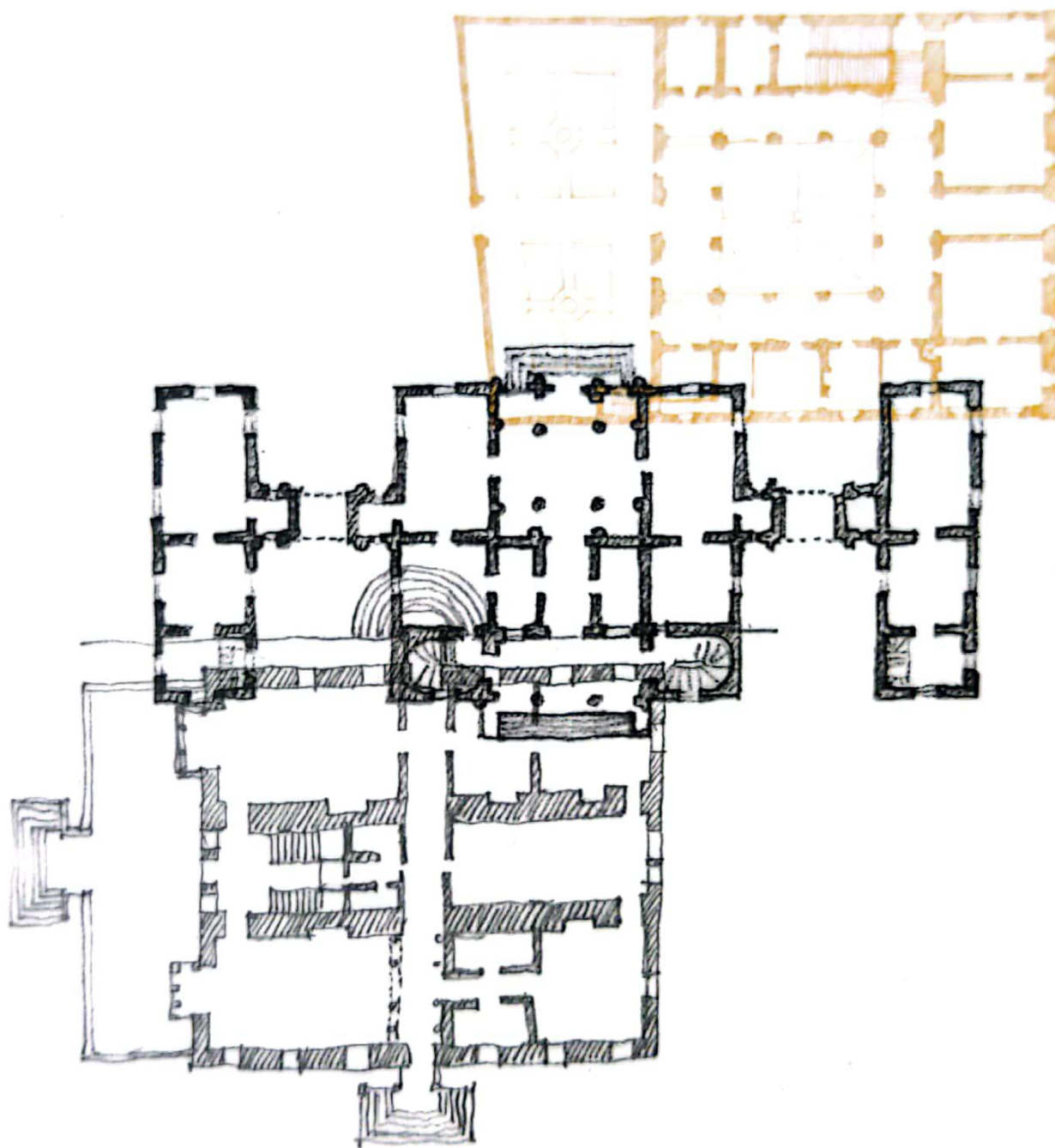


Tres sistemas arquitectónicos

Patios, partes y forma compacta

Antón Capitel



Antón Capitel

Tres sistemas arquitectónicos

PATIOS, PARTES Y FORMA COMPACTA

ANTÓN CAPITEL

Arquitecto y catedrático de Proyectos de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Ha sido Inspector General de Monumentos del Estado y director de la revista *Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. Ejerce la profesión en edificación, diseño urbano y restauración de monumentos y es autor de numerosos artículos y libros sobre arquitectura histórica, arquitectura moderna española e internacional, teoría y crítica del proyecto y de la restauración, etc. Entre sus libros están *La Arquitectura del patio*, *La Arquitectura compuesta por partes* y *La Arquitectura de la forma compacta*, obras que se han condensado en el presente volumen para convertir estos interesantes temas en cualificada divulgación.



COLECCIÓN EDITADA CONJUNTAMENTE POR FUNDACIÓN ARQUIA
Y LOS LIBROS DE LA CATARATA

PATRONATO FUNDACIÓN ARQUIA

PRESIDENTE
Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE 1º
Federico Orellana Ortega

VICEPRESIDENTE 2º
Alberto Alonso Saezmiera

SECRETARIO
Sol Candela Alcover

PATRONOS
Carlos Gómez Agustí
Francisco Javier Cabrera Cabrera
Fernando Díaz-Pinés Mateo
Montserrat Nogués Teixidor
Àngela Barrios Padura
José Antonio Martínez Llabrés
Naiara Montero Viar
Juli Pérez Ballester
Mariano Muixí Vallés
Marta Cervelló Casanova
Emilio Tuñón Álvarez

DIRECTOR
Gerardo García-Ventosa López

TRES SISTEMAS ARQUITECTÓNICOS.
PATIOS, PARTES Y FORMA COMPACTA

DISEÑO DE CUBIERTA: PABLO NANCLARES

© ANTÓN CAPITEL 2016

© FUNDACIÓN ARQUIA, 2016
ARCS. 1
08002 BARCELONA
WWW.FUNDACION.ARQUIA.ES

© LOS LIBROS DE LA CATARATA, 2016
FUENCARRAL, 70
28004 MADRID
TEL. 91 532 05 04
FAX. 91 532 43 34
WWW.CATARATA.ORG

ISBN (ARQUIA): 978-84-617-5644-5
ISBN (CATARATA): 978-84-9097-234-2
DEPÓSITO LEGAL: M-37 899-2016
IBIC: AM/AMX

LA EDICIÓN DE ESTA PUBLICACIÓN HA SIDO PATROCINADA POR ARQUIA
BANCA.

CUALQUIER FORMA DE REPRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN, COMUNICACIÓN
PÚBLICA O TRANSFORMACIÓN DE ESTA OBRA SOLO PUEDE SER REALIZADA
CON LA AUTORIZACIÓN DE SUS TITULARES, SALVO EXCEPCIÓN PRE-
VISTA POR LA LEY DIRIJASE A CEDRO (CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS
REPROGRÁFICOS) WWW.CEDRO.ORG SI NECESITA FOTOCOPIAR O ESCA-
NEAR ALGÚN FRAGMENTO DE ESTA OBRA.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 9

CAPÍTULO 1. LA ARQUITECTURA DEL PATIO. PRINCIPIOS Y CARACTERÍSTICAS DEL SISTEMA. GRECIA Y ROMA 13

Más sobre la Edad Antigua y sobre principios generales.

Grecia y Roma 16

El esplendor renacentista 19

Los palacios irregulares renacentistas 22

El Escorial, gran conjunto complejo, completo y regular 26

El patio como sistema en la arquitectura moderna.

Los maestros 32

Otros arquitectos modernos y contemporáneos 51

CAPÍTULO 2. LA ARQUITECTURA COMPUESTA POR PARTES 53

La composición por partes en la arquitectura de Palladio 54

El Barroco. La obra de Juvarrá 57

Más en el siglo XVIII. Inglaterra, Francia y España 60

La composición por partes en modo radical en el siglo XVIII
francés 64

Academia y modernidad 68

La composición por partes en la arquitectura moderna 75
Otros arquitectos modernos y contemporáneos 88

CAPÍTULO 3. LA ARQUITECTURA DE LA FORMA COMPACTA 90

La forma compacta en Palladio 93
Otros casos de forma compacta en Italia e Inglaterra 94
La forma compacta en los proyectos experimentales
de Claude-Nicolas Ledoux 99
La arquitectura moderna. Casas de Adolf Loos 102
La forma compacta en Le Corbusier 105
La obra de Louis I. Kahn 107
Una escuela española de la forma compacta 108
La forma compacta en la obra de Rafael Moneo 111
Otros arquitectos contemporáneos 115
Coda 116

BIBLIOGRAFÍA 117

INTRODUCCIÓN

La actividad de proyectar arquitectura no es algo del todo sistemático, ni tiene métodos demasiado precisos, pues ha sido y es una actividad empírica, mitad ciencia y mitad arte, y ha de atender a numerosas cuestiones a la vez que no tienden a coincidir entre sí. Los edificios y artefactos arquitectónicos se enclavan obligadamente en un lugar concreto y único, con sus características propias, y han de satisfacer simultáneamente al buen uso, a la buena construcción, conservación y comportamiento frente al clima; y también a una buena apariencia, ya que son necesariamente visibles y tienden además a ser permanentes.

Con condiciones así, por completo inevitables, no es fácil obtener ni sistemas generales ni métodos de proyectar. Los arquitectos proyectistas tienden, pues, a plantearse cualquier nuevo asunto casi desde el principio; esto es, como si la arquitectura empezara de nuevo. Cuentan, por supuesto, con el conocimiento, con el propio y con el histórico, pero no tanto con métodos seguros de acción. Es normal que aparezcan así métodos y sistemas que son personales. Y que todo ello quede sometido además a la evolución de los tiempos.

Pero, no obstante lo dicho, pueden detectarse a lo largo de la historia algunos grandes sistemas que recorrieron el tiempo y cobijaron diferentes estilos y tendencias. Son sistemas amplios, bajo los que caben muchas arquitecturas realmente muy distintas, pero que tienen algunos ideales y principios comunes. Son sistemas que en gran modo trascienden los lugares, los usos, la construcción y la composición, y que se proclaman así como universales. Son descubrimientos humanos que generaron importantes tradiciones, y que parece que estén próximos a descubrir y revelar algunos de los principios fundamentales de la disciplina arquitectónica, si es que estos pudieran ser reales. Pues aunque esta disciplina es una convención humana, y por lo tanto arbitraria, tal parece que la condición material del mundo, con sus características fundamentales invariables, concediera a la arquitectura, a veces, una suerte de naturaleza propia.

Pero es este un trabajo empírico, así que lo dicho anteriormente no ha de tenerse como una base de partida, sino, por el contrario, como una suerte de conclusión, pues se trata en buena medida de un trabajo de *arqueología arquitectónica*, podría decirse, al menos en el sentido de que se le da a la historia un valor muy relativo como tal, porque se contemplan los hechos arquitectónicos sin discriminar, por ejemplo, entre historia y modernidad. Y examinándolos como tales hechos formales, al margen de ideologías o intenciones extraarquitectónicas, aun cuando estas pudieran haber existido.

Los sistemas aludidos son tres. El primero, por más antiguo y abundante, es el de la *arquitectura del patio*. Esto es, el de concebir la disposición de un edificio en torno a un espacio abierto al cielo, pero interior a la construcción, que la dota de aire, luz y sol, y que se convierte en protagonista del conjunto, definiendo incluso los modos de circular por él. Puede tratarse de un solo patio, o de dos o más, dependiendo de la

complejidad del caso. Es un sistema tan antiguo, casi, como la propia humanidad, y que subsiste aún hoy en día.

El segundo es el que podemos nombrar como la *arquitectura compuesta por partes*. No es tan antiguo ni tan abundante como el anterior, pero tiene gran importancia, incluso por su modernidad y permanencia contemporánea. Se trata de la arquitectura cuya disposición responde directamente al programa de usos. Pues estos usos generan partes arquitectónicas, de formas y características diversas, iguales o distintas entre sí, siendo el conjunto el resultado de ordenarlas y presentarlas como un todo, que puede ser de características muy diversificadas.

El tercero es el de la *arquitectura de la forma compacta*, sistema menos abundante en la historia, pero que penetra más en la etapa moderna y contemporánea. Se trata de concebir la arquitectura como una forma o volumen unitario, generalmente simple o perfecto, dividiéndolo convenientemente en su interior para alojar los usos y los diversos ámbitos que les dan cobijo. Y que favorece así tanto las especiales cualidades del espacio interno como la condición exenta del edificio y la importancia de la composición de su aspecto exterior.

Trata el presente libro de explicar con sencillez estos tres sistemas¹, apoyándose en ejemplos e, inevitablemente, en algunos planos o dibujos. Sin ellos no puede definirse la forma, y sin forma la arquitectura no existe.

1. Para una información mucho más amplia y completa, véanse los libros del autor *La arquitectura del patio*, *La arquitectura compuesta por partes* (ambos publicados en la editorial Gustavo Gili, Barcelona) y *La arquitectura de la forma compacta* (Ed. Abada, Madrid), referidos en la bibliografía.

CAPÍTULO 1

LA ARQUITECTURA DEL PATIO. PRINCIPIOS Y CARACTERÍSTICAS DEL SISTEMA. GRECIA Y ROMA

Aseguran los arqueólogos que la ciudad nació en la India, y que esta estaría compuesta de casas patio, que eran, pues, casas urbanas. No tenemos documentos de estas ciudades, ni tampoco de las mesopotámicas o de las egipcias, aunque sí de las griegas y romanas, sucesoras de estas, y también compuestas de casas patio. Todas estas civilizaciones vivían en casas de este tipo, el primer invento arquitectónico de la humanidad, que se extendió en la Antigüedad por los países mediterráneos, y que fue también a América, ya en el Renacimiento, de manos de españoles y de portugueses. Aunque allí estaba ya en las civilizaciones precolombinas, en formas más ancestrales y llevadas en su momento desde Asia.

Las casas patio de las ciudades griegas (figura 1), dibujadas por los arqueólogos, nos muestran bien sus características y principios. El patio era un invento perfecto, que llevaba el aire, la luz y el sol al interior de la vivienda sin que esta necesitara abrirse al exterior más que por la puerta, evitando así ataques y robos. El patio griego tiene siempre una columna y, tras esta, unas galerías o pasillos que permiten la circulación, siempre por ellas. El patio, pues, lo centraliza

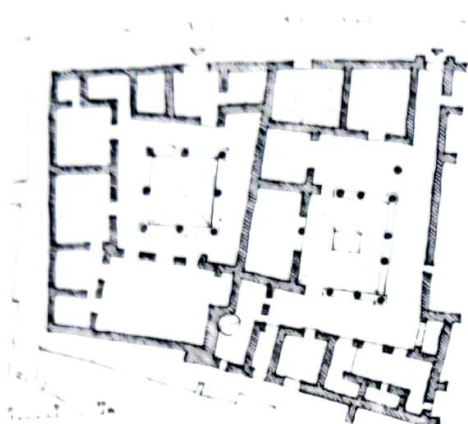


FIGURA 1. CASAS EN DELOS. GRECIA. SIGLO II A.C. PLANTAS
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR

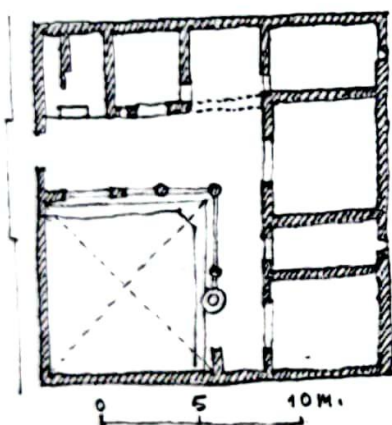


FIGURA 2. CASA DE PINARIUS CERIAUS. POMPEYA. PLANTA
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR

todo y se convierte, además, en la habitación principal de la casa, al aire libre. En los climas calurosos en los que nace y se extiende, esta cuestión se convirtió en fundamental: el patio es como un centro del mundo, personal y perfecto.

Las casas de las ciudades griegas y romanas se disponían generalmente en doubles hileras, formando manzanas repetidas y con entradas por las calles. Los solares solían ser irregulares, pero esta forma irregular no se llevaba al patio, que solía construirse casi siempre cuadrado y perfecto. Eran las galerías, y las crujías dispuestas entre dos muros, destinadas a alojar las habitaciones, y situadas tras las galerías, las que se encargaban de resolver las irregularidades, absorbiéndolas por sí mismas y salvando así la perfección autónoma del patio. Si la casa era suficientemente grande, las crujías entre dos muros de las habitaciones eran cuatro, con el patio en el medio y también cuatro galerías; esto es, una casa tipo completa y perfecta. Si era más pequeña, las crujías eran solo tres, y el patio quedaba ladeado, aunque salvaguardando casi siempre su propia perfección y conservando incluso las cuatro galerías, aunque una de ellas no tuviera detrás la crujía de habitaciones. Las casas más pequeñas llegaron a ser en forma de "L", con solo dos crujías de habitaciones y un patio con dos galerías, cerrado por dos muros en los otros lados (figura 2), pues el patio siempre era cerrado, interior.

Pero las entradas no se situaban en el eje de simetría del patio, por perfecto que este fuera, sino en continuidad con una galería, y, así, en una disposición de carácter funcional. Como no había ventanas a la calle por motivos de seguridad, las habitaciones se iluminaban mediante huecos —puertas y ventanas— hacia las galerías y, así, con luz algo indirecta, lo que era suficiente en climas de este tipo. Claro es que, en la disposición cuadrada o cuadrangular, aparecían muchas veces habitaciones de esquina y así sin huecos a la galería, e incluso con puertas desde otras habitaciones, aunque esto se

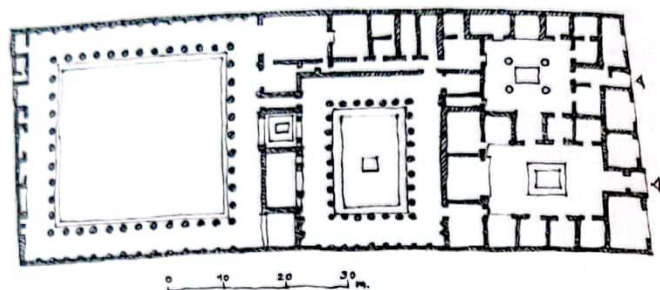


FIGURA 3. CASA DEL FAUNO, POMPEYA. PLANTA
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR

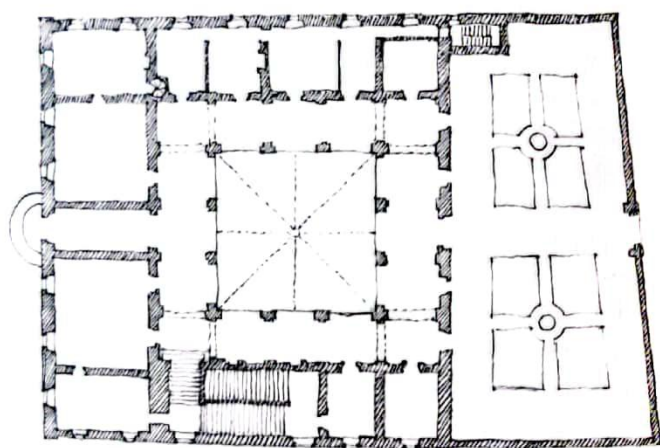


FIGURA 4. BRAMANTE, PALACIO GIRAUD-TORLONIA, ROMA, SIGLO XV. PLANTA BAJA
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR

evitaba muchas veces alargando algo las piezas hacia las cru-
jías. Esta condición complementaria de las habitaciones
quedaba contrarrestada por el atractivo de las galerías y del
propio patio. Si este era cuadrado y las galerías cuatro,
siempre había sol y sombra en algunas partes de ellos, y
dependiendo de la estación y del día o de la hora se podía
elegir el sitio idóneo para estar. La casa patio, de tradición
tan larga en el tiempo y en el espacio, basó en buena medi-
da su calidad y su aceptación en un excelente comporta-
miento frente al clima.

MÁS SOBRE LA EDAD ANTIGUA Y SOBRE PRINCIPIOS GENERALES. GRECIA Y ROMA

Las casas griegas y romanas eran casi siempre de una planta,
con muy escasas excepciones. Los patios, al ser columnados,
procuraban a la casa, además, su imagen más importante y
cuidada, configurada por medio de las columnas y de sus
entablamentos. Esto es, por medio de los órdenes clásicos,
nacidos para los templos, pero llevados también a los patios
y extendidos por cualquiera que fuese la arquitectura.

Las casas romanas fueron a veces simples, como las
griegas, pero también se complicaron bastante multiplicando
los patios y las crujiás (figura 3). La casa romana completa
tenía un primer patio, o atrio, con un *impluvium*; esto es, con
una apertura en la cubierta por la que entraba la lluvia, que se
recogía en el estanque y en el aljibe. Después había otro patio,
generalmente más amplio, que recibía a su alrededor las
estancias más internas. E incluso podía haber todavía otro
"patio" final, el *peristilo*, que era en realidad un jardín, rodea-
do por una galería de columnas, pero sin habitaciones detrás,
solo con muros. Esto es, tenía imagen de patio, pero no lo era,
en realidad, pues no daba paso ni luz a dependencias y habita-
ciones. No obstante, las casas romanas no respondieron

demasiado a tipos muy concretos como el descrito, aunque si colmataron las ciudades con casas de una planta —las *domus*—, dispuestas siempre en torno a patios.

Las casas romanas estaban a veces en calles comerciales, y tenían así tiendas o talleres que daban a la vía. Esto hizo que la crujía a la calle se duplicara frecuentemente, con dos cuerpos edificados paralelos, uno hacia afuera y otro hacia adentro, o con habitaciones en forma más mixta y mezclada. Esto es bastante importante si se considera en forma más abstracta o genérica, ya que nos muestra que cuando las casas querían abrirse hacia afuera podían duplicar sus crujías, pues una quedaba servida en cuanto a luz y circulación desde dentro, desde la galería de columnas, y la otra desde fuera, desde la calle. La posible comunicación entre ambas crujías, o incluso su unión, completaba la matización del sistema.

En relación con esto, y como cuestión general de cualquier momento histórico, puede decirse que si los edificios en torno a un patio podían, y querían, abrirse al exterior, las crujías, al tener dos luces, podían duplicarse, dando así lugar a dos filas de habitaciones o incluso a locales de tamaño doble y con luz por los dos lados. El esquema teórico de un edificio muy denso en torno a un patio y exento por sus cuatro lados sería el que tiene dos crujías por todos ellos, además de dos o tres plantas.

Pero, normalmente, los edificios de este tipo no tendieron a densificarse tanto o de forma sistemática, sino a matizarse de modo conveniente para cada caso. Lo ilustra bien un importantísimo ejemplo renacentista, el Palazzo Farnese, en Roma, realizado por Antonio da Sangallo y por Miguel Ángel, un edificio papal. Es un palacio muy grande, exento por sus cuatro lados y de tres plantas. Pero los espacios externos a los que vierte son muy distintos: de un lado, la plaza delantera y el jardín trasero, como espacios amplios, principales y opuestos; y, de otro, las dos calles laterales. La muy distinta importancia y amplitud de estos espacios exteriores hizo que a la plaza y al jardín se

dispusieran dobles crujías y a las calles laterales tan solo una. Como los lados de las dobles crujías corresponden además con los principales, el delantero y el trasero, la disposición permitió así situar bien las piezas singulares, como la galería de entrada y las salas nobles en la parte del acceso, o la *loggia* en la del jardín.

Esto es, las posibilidades del sistema permitían adaptarse al lugar, planteándose como edificios entre medianeras, en esquina o exentos, y tener así la composición por crujías que fuera posible y conveniente; pero también adaptarse a las necesidades del programa mediante una mayor densidad, duplicando para ello las crujías de los lados exteriores, o matizar y enriquecer el espacio interior utilizando la duplicación de crujías de una forma no convencional. El sistema, ya desde la Antigüedad, demostró así su conveniencia y sabiduría para servir a diferentes emplazamientos, densidades y usos.

EL ESPLENDOR RENACENTISTA

Aunque el patio no se perdiera en absoluto durante la Edad Media, todo lo contrario, no fue esta la época más importante para este sistema, que en lo doméstico sobre todo empezó a convivir con otros. Aun así, han de hacerse notar algunos de los edificios y tipos medievales que lo enriquecieron, tales como los hospitales y los monasterios. Y también las catedrales e iglesias más principales, pues incorporaron el claustro como elemento singular y propio del sistema, a veces en solitario como los peristilos romanos, pero muchas otras como verdadero patio al dar paso a salas capitulares y otras dependencias.

El esplendor del sistema de patio o *claustral* (lo llamaremos así cuando convenga distinguirlo inequívocamente) tuvo lugar en el Renacimiento, al ser este tanto de una época de actividad arquitectónica especialmente cualificada como un momento de intensa atención hacia la Antigüedad, de su

recuperación, en suma. Los palacios renacentistas en torno a un patio y formando una figura urbana, generalmente compacta y exenta, se iniciaron sobre todo en Florencia y en el *quattrocento*. Podemos citar los casos del palacio Medici Riccardi (1444-1464), de Bartolomeo di Michelozzo; el palacio Strozzi, de Benedetto da Majano. Fuera de Florencia es interesante el caso del palacio Piccolomini, en Pienza (1459-1463).

El tipo de palacio renacentista en torno a un patio se dispone, como se ha dicho, como un edificio exento (esto es, aislado), en torno a un único patio y casi siempre de tres alturas, aunque puede estar también, desde luego, entre paredes medianeras, dos o más. Fue Donato Bramante quien llevó a Roma el tipo florentino, y lo practicó y codificó en el palacio Giraud-Torlonia, de antes de 1503 (figura 4). Esta casa, de tamaño medio y exenta por completo, tiene un patio cuadrado y completamente regular; y la crujía a la calle, aunque no se duplica, es de una dimensión mucho más grande que las laterales, medida en ancho o profundidad. Tiene la entrada en el eje de la fachada principal (esto es, en una situación *compositiva*), pero la escalera se sitúa a un lado, en el ángulo entre las dos galerías y ocupando la crujía lateral. Es decir, en una posición funcional y no compositiva, que pasará a ser muy común en los palacios romanos de tradición renacentista, por lo que la llamaremos *canónica*. Además, esta casa no tiene crujía trasera, a fin de acortar su dimensión y dejar sitio a un jardín, pero sí galería, cerrada con un muro, que le da final. Por su disposición (entrada en el eje, crujías convenientemente desiguales, patio cuadrado) podríamos decir que se trata de un *palacio perfecto*, al menos en cuanto a la planta. Pero también podemos decir que es *incompleto*, al faltarle la crujía trasera.

Diremos, pues, que hay palacios perfectos y completos, perfectos e incompletos, y también imperfectos e incompletos. La perfección, como ya se ha visto, se refiere a la forma y

a sus condiciones de regularidad y composición. Y la condición completa, a tener todos los elementos que son propios del tipo. Pero ya se habrá entendido que el sistema no exige nada, ni la condición perfecta ni la completa, aunque invite a tender hacia ellas.

En Roma podemos encontrar palacios pequeños muy interesantes, como el llamado Palma o Baldasani (1512-1516), de Antonio da Sangallo. Tiene un patio cuadrado, entrada en el eje, escalera en posición canónica (*bramantesca*), y crujías más profundas en los lados principales. Pero está entre medianeras y su pequeño tamaño solo le permite una única galería claustral, la contigua al acceso. Es, pues, un palacio perfecto, pero incompleto. El palacio Ossoli, de Baldasare Peruzzi, es todavía más pequeño. Tiene tres paredes medianeras, pues la del fondo también lo es, entrada en el eje de la fachada, patio cuadrado, escalera canónica y una sola galería claustral. Es también perfecto e incompleto.

El palacio Farnese (Da Sangallo —1541-1546— y Miguel Ángel —1546-1549— y, también, de Vignola y Della Porta), igualmente en Roma y al que nos hemos referido ya, es muy grande, perfecto y completo (figura 5). Es perfecto, pues es completamente exento, tiene la entrada en el eje, el patio es cuadrado, las crujías son dobles en los lados de la plaza y del jardín y simples en las calles laterales, y la escalera está en la situación canónica (*bramantesca*) de la esquina de dos galerías claustrales. Y es completo, pues no le falta nada ni en las crujías ni en las galerías ni en ninguna otra parte o elemento.

Aunque la perfección del Farnese puede definirse como absoluta, pues tiene una extrema regularidad y una completa simetría, el sistema permite unos importantes grados de libertad, que pueden observarse en las plantas. Si se observa la baja, se verá que casi todo es igual y simétrico. Casi, pero no todo: los elementos principales y rituales, los visibles —entrada, patio y sus galerías, *loggia* trasera— así son, pero dentro de

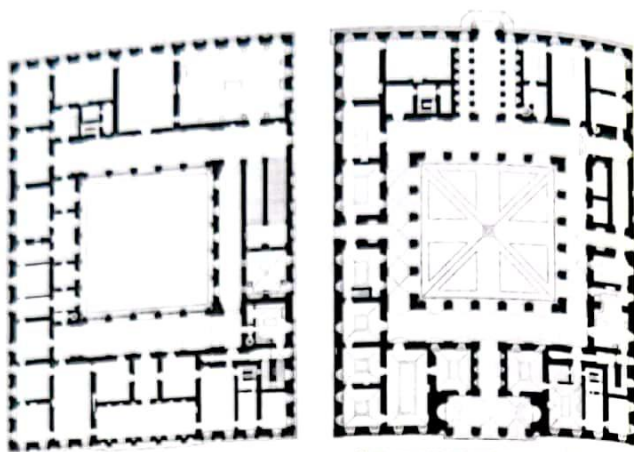


FIGURA 5. DA SANGALLO Y MIGUEL ÁNGEL. PALACIO FARNESE, ROMA, 1541-1569. PLANTAS
FUENTE: DIBUJO DE PAUL LETAROUILLY. ÉDIFICES DE LA ROME MODERNE OU RECUIL DES PALAIS, MAISONS, ÉGLISES
COUVENTS, PARIS, 1860

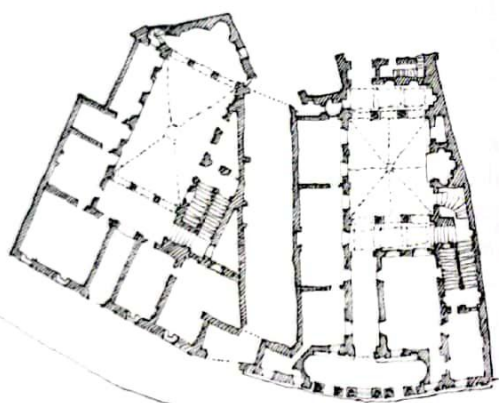


FIGURA 6. PERUZZI, PALACIOS DE ANGELO Y DE PIETRO MASSIMO,
ROMA, 1532-1536. PLANTAS BAJAS.
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR.

las crujías, dobles o sencillas, los troceos para formar locales son distintos en unos y otros lados y de disposición no simétrica, atienden al programa, a los usos, y se producen libremente. La construcción mural, aparentemente tan rígida, es la que permite esta libertad.

En la *pianta nobile* la libertad se acentúa. Tan solo la *loggia* de este nivel permanece simétrica y exacta, pues hasta el patio, aunque continúa perfectamente cuadrado, tiene una de las galerías laterales dividida en una sucesión de salas, si bien estas permiten el paso por ellas sin eliminar así la condición de galería. En la doble crujía principal, la que da a la plaza, su enorme anchura se aprovecha para disponer salas grandes, pero la mayor de todas no ocupa el centro, sino un extremo, y en el otro se hizo una subdivisión funcional y compleja. Esta libertad, lograda a favor del programa y sin poner en duda los elementos principales y rituales que nos permiten llamar perfecto a este atractivo palacio, es la que da gran valor a este sistema tradicional, capaz de obtener cualidades arquitectónicas y compositivas muy abstractas sin afectar a las variaciones necesarias para el cumplimiento de un determinado programa. Esto es, para el buen uso. Es esta una cuestión fundamental para entender el éxito y la continuidad del sistema claustral como garante de todas las cualidades que a la arquitectura han de adornar.

Hasta aquí los palacios que hemos llamado *perfectos*, completos o incompletos, pero que podríamos haber nombrado también como *regulares*.

LOS PALACIOS IRREGULARES RENACENTISTAS

No siempre los palacios pudieron ser regulares, ya que eran urbanos, generalmente al menos, y dependían así de la forma de los solares. Pero, casi siempre por esta causa, hubo también palacios de forma irregular o, si se prefiere, imperfecta.

Si bien esta inicial imperfección fue vencida, como veremos, por la extrema pericia de los proyectistas.

Los casos más interesantes y atractivos fueron los dos pequeños palacios para la familia Massimi (figura 6), edificados en Roma por Baldasare Peruzzi entre 1532 y 1536. Aquí, lejos de poder modificar la ciudad a su conveniencia —como fue después el caso del palacio Farnese, una obra papal—, Peruzzi se encontró con la necesidad de aceptar unos terrenos de forma irregular tanto en sus límites de paredes medianeras como en la alineación de las fachadas a la Via de San Pantaleo, recta y curva, además de conectar con antiguas construcciones existentes en la trasera.

Peruzzi proyectó ambos palacios en conjunto, de tamaño semejante, y con el fin de resolver con éxito la irregularidad. Ello le permitió actuar de dos formas diferentes y complementarias. Para el palacio de Angelo, a la izquierda del conjunto, utilizó un terreno casi triangular, lo que le permitía adaptar el modelo canónico (*bramantesco*) que él mismo había utilizado en el caso del palacio Ossoli. Dispuso una crujía frontal, relativamente larga y profunda, con un acceso que da paso por su eje de simetría a una única galería y, así, a un patio, rectangular y alargado, que deja al final una *loggia* abierta, o una exedra, si se prefiere llamarla así. En los laterales, se dispusieron la escalera y las salas irregulares que se adaptan a los límites. Esto es, es como si recortara con unas tijeras la planta del modelo canónico para adaptarlo al difícil terreno. Pero, al hacerlo, salvaguardó la integridad de la fachada, con su puerta en el eje, así como la de la galería, la del patio y la de la exedra, que formaron un sistema principal completamente regular, logrando así que la irregularidad tan solo se percibiera en el dibujo de la planta o bien en el interior de los locales que han debido ser adaptados o *recortados*. Es, pues, un caso de palacio imperfecto e incompleto, pero la percepción que de él se tiene es la de un palacio perfecto, aunque no completo.

El otro palacio, el de Pietro, tiene un terreno casi rectangular y está afectado por la curva de la calle, donde se ha de situar el frente. Peruzzi prolongó muy artificioosamente ese frente, alargándolo hacia la izquierda con un local que "robó" del solar de Angelo. Así consiguió situar en el centro de la curva, y frente a la calle perpendicular que acomete a la del palacio, el eje de la fachada y del acceso, que se inicia después de un curvo y columnado pórtico exterior. El largo portal de acceso acomete al extremo izquierdo de la galería, seguida esta del patio y replicada por otra galería o porche enfrente. Así consiguió disponer una crujía lateral, la izquierda, de modo casi regular. La profundidad del portal hizo que a la calle se asomara en su extremo esta crujía lateral y que, al otro lado, quedara espacio para unas salas de gran tamaño y profundidad. La crujía lateral derecha acogió la escalera y se convirtió, casi, en un residuo. Con todo ello, y sin acudir al tipo canónico más que para deformarlo inteligentemente, Peruzzi logró, de nuevo, un palacio que es en realidad imperfecto e incompleto, pero cuya percepción lo convierte en regular y perfecto.

Probablemente estos dos ejemplos de Peruzzi sean los más atractivos de entre los ejemplos irregulares. No obstante, pueden citarse algunos otros casos muy distintos. En el palacio Cambiaso, de Génova, por ejemplo, el arquitecto Galeazzo Alessi proyectó un palacio de planta rectangular, pero a cuya figura se le hizo un gran corte diagonal quitándole una notable pieza triangular de una de sus esquinas, aunque dejando el resto de la disposición en forma regular y como si este corte no existiera.

En su tratado *I sette libri dell'architettura*, Sebastiano Serlio dibujó un palacio irregular al que llamó "*Della sesta propositione d'un sitio furi di squadro*". Se trata de un palacio en torno a un patio y con un peristilo final que se dibuja ocupando en planta una figura romboidal. La división del romboide según líneas paralelas a sus lados cortos logra una

planta muy convincente que consigue hacer desaparecer la irregularidad en lo que hace a la percepción visual.

Con todo esto, ya se habrán entendido las extraordinarias cualidades de este sistema arquitectónico, que tiende a la perfección, a la regularidad y a la simetría, y que las busca siempre que se puede, pero que continúa como tal sistema aunque estas perfecciones no sean posibles, respetando los principios fundamentales del método, utilizando la permisividad que ofrece y salvaguardando lo más posible sus elementos principales. Ello hizo del sistema un modo fundamental de hacer arquitectura, que se extendió enormemente a lo largo de la historia y de la geografía, y que explica su éxito tanto por los flexibles principios que hemos explicado, de una parte, y por la existencia del patio —o de los patios—, de otra, como uno de los espacios al aire libre más atractivos y útiles que la humanidad ha inventado.

EL ESCORIAL, GRAN CONJUNTO COMPLEJO, COMPLETO Y REGULAR

Si pasamos a hablar de los conjuntos complejos, y no solo de los palacios individuales, encontramos en la región de Madrid el ejemplo excepcional del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (1563-1584), construido como edificio exento en el lugar elegido por su promotor, el rey Felipe II, y proyectado y realizado por los arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera.

Es un edificio completamente excepcional y único en el mundo, tanto por su complejidad de programa como por su tamaño, su condición regular y su alta calidad. Tuvo una enorme influencia, sobre todo en Inglaterra, Francia² y

2. En Francia puede hablarse, por ejemplo, del gran conjunto de Los Inválidos, en París. En Inglaterra tuvo notable influencia sobre el proyecto del palacio Whitehall, en Londres, realizado por Inigo Jones, y del que se conoce la gran planta.

otros países europeos, y también en la curiosa investigación (igualmente promovida por Felipe II) acerca de la reconstrucción del templo de Jerusalén, según los textos del profeta Ezequiel, y realizada por los padres jesuitas y arquitectos Juan Bautista Villalpando y Jerónimo del Prado. Estos publicaron un curioso y atractivo libro (*De ezechielem explanationem*) que incluye la reconstrucción gráfica y literaria, que fue publicado en Roma y en latín, y que alcanzó igualmente mucha influencia. El padre Villalpando, arquitecto, había trabajado con Herrera en El Escorial y sufrió así la influencia del atractivo y persuasivo trazado de la gran fábrica.

En El Escorial se reunieron muchos usos y muy diversos: un gran templo basilical, un gran convento, un colegio, un pequeño palacio para el rey, un palacio para la corte y una biblioteca. Todos ellos fueron reunidos en una convincente y muy ordenada planta unitaria, que había sido ideada por Juan Bautista de Toledo, y que fue construida por Juan de Herrera y sus ayudantes (destacando entre ellos Francisco de Mora y el padre Villacastín), que fueron responsables de la arquitectura definitiva del conjunto.

La ordenada y persuasiva planta se concibió mediante la repetición de patios, formando con ellos distintos edificios que la completaron y unificaron. Podemos descomponer los edificios para entenderla mejor (figura 7). En primer lugar, está la gran basílica, que es precisamente el elemento que no pertenece al sistema claustral, pero que se integra en él, como ocurre en todos los conventos y conjuntos religiosos: preside el conjunto escorialense, en este caso de una manera rotunda y perfecta, pues es el elemento que está en el eje de simetría, constituyendo su centro de una manera absoluta, como corresponde a su jerarquía. Es el fin del itinerario sacro y procesional que se inicia fuera, y que penetra por la

pero que nunca llegó a realizarse. En Italia, puede recordarse el gran palacio de Caserta.

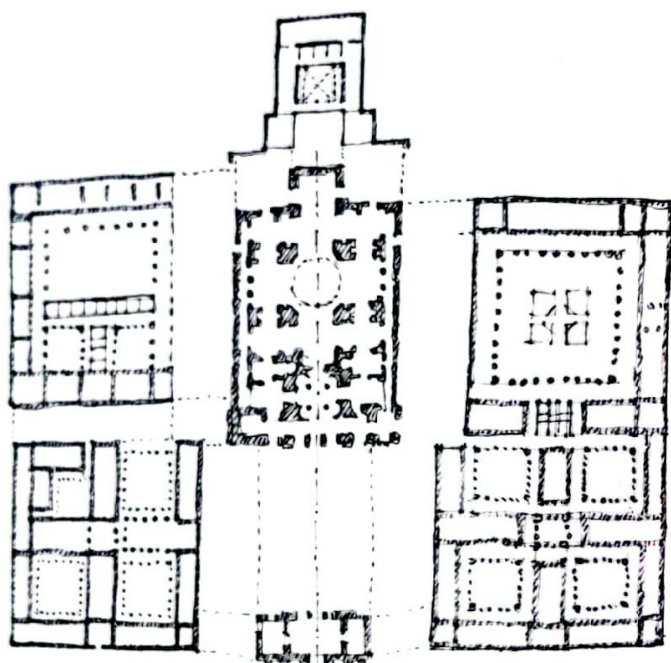


FIGURA 7. HERRERA. MONASTERIO DE EL ESCORIAL, MADRID, 1563-1584. DIVISIÓN EN EDIFICIOS.
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR.

puerta principal para seguir por el atrio de los Reyes (de Judá) y acabar en el templo.

Esto es, como en los demás conventos y conjuntos católicos, el de El Escorial está presidido por un elemento que no es una pieza en torno a un patio, el templo, si bien todos los demás elementos, menos uno, lo son. El otro elemento principal es el convento, situado a la derecha (al sur) del sistema entrada-atrío-templo, constituido por dos partes distintas y complementarias: el gran edificio en torno al claustro de los evangelistas, al costado sur del templo, y el edificio de cuatro patios, trazado a la manera de un hospital, que completa el convento y que se sitúa contiguo, al sur del atrio de los reyes, configurando una parte de la fachada principal o del oeste. Las dos partes forman el convento, pero podrían haber estado separadas, hablando en teoría, pues tienen un sentido arquitectónico completo si se consideran en abstracto y con independencia.

De hecho, en el sistema que se repite en modo simétrico, y a la izquierda (al norte) del atrio y el templo, las dos partes están separadas. La que está al norte del templo, equivalente al edificio del claustro de los evangelistas, es el palacio de la corte, y la que está al costado norte del atrio y forma también la fachada principal del oeste, de trazado hospitalario en cruz, es el colegio.

Esto en cuanto a los usos, que en realidad no importan demasiado y que podrían haber sido distribuidos de otra manera. Lo cierto es que hay cuatro edificios que podemos considerar arquitectónicamente completos, los dos de patio grande y los dos en forma de cruz y con cuatro patios. Dos de estos edificios son para un uso, el convento, y los otros dos son para dos usos distintos, los ya dichos, que incluso se mezclan algo entre sí, pues el sistema permite que los usos estuvieran distribuidos de maneras muy distintas sin afectar al buen funcionamiento ni a los principios que cualifican dicho sistema.

El otro edificio en torno a un patio es el pequeñísimo palacio del rey, construido simbólicamente en el remate del eje de simetría principal del conjunto; esto es, detrás de la cabecera de la basílica. Es de una escala muy pequeña, completamente diferente de la del resto del conjunto, sobre todo de la del templo al que da su remate oriental, y, así, tiene una muy pequeña altura, aunque suficiente para suavizar algo el simplicísimo y gigantesco remate del templo, cuya imagen, acaso demasiado pura, es la primera que se ve cuando se llega desde la dirección de Madrid, y se inicia así el itinerario procesional al que ya nos hemos referido, que ha de continuar por la también austera y poco expresiva fachada norte y que solo encuentra su recorrido culminante cuando se gira por la lonja al ver la fachada oeste y ver en su centro la portada que figura una iglesia, aunque no lo sea, y que da paso al recorrido definitivo por el eje principal.

Por la portada central de la fachada oeste entramos, pues, iniciando el culmen del itinerario procesional, y lo hacemos penetrando en una fachada eclesiástica (trazada según el modelo del tratadista Serlio), pero de una iglesia que no está inmediata. La fachada eclesial, en un gesto simbólico y conceptualista, anuncia una iglesia que está detrás, esto es, más allá del atrio de los reyes, y que consecuentemente no tiene fachada como tal, pues esta ya se ha producido antes para anunciarla.

Esto es, el atrio de los reyes no es un patio en el sentido del sistema que estamos analizando. No es el patio interno de un edificio, sino el espacio vacío que queda entre varios de ellos: el templo, al este; el convento, al sur, y el colegio, al norte, que tienen sus propios patios internos. Es un atrio para dar paso al templo y, como tal, podría haber estado abierto en su lado oeste, lo que hubiera convenido más a su naturaleza arquitectónica. Podría haber sido una suerte de plaza urbana de acceso. Pero como convenía que el conjunto fuera una figura cerrada, ya que aspiraba a una gran unidad, y que fuera así

continua la fachada oeste, el atrio se cerró y se convirtió en interno. Y ello se hizo mediante el último edificio, un pabellón lineal que tiene arriba la biblioteca y abajo el acceso y que convierte así en continua la fachada principal.

Por ello se pensó que en esta entrada, y "disfrazando" la biblioteca, hubiera una fachada en forma de iglesia, que anuncia la que realmente está más atrás y al fondo del atrio. Anuncia, en cualquier caso, que esa es la entrada principal, la entrada sacra, la que da acceso a la ciudadela sagrada que constituye el conjunto. Y para acceder, también simbólicamente, es necesario hacerlo pasando por debajo de la biblioteca, que se incorpora así al itinerario principal y procesional. Se accede a la ciudadela sagrada pasando bajo la sabiduría, que es en gran modo divina, pero también profana.

El conjunto, pues, además de ser el más complejo e interesante del mundo en su tipo y en su método —modelo de muchos, como ya se ha dicho—, es, pues, perfecto y completo, empleando de nuevo la terminología que habíamos usado para los palacios romanos. Pero no es completamente regular, pues —como ocurría en el palacio Farnese— se utilizó la permisividad propia del sistema para resolver cuestiones en relación con el programa. Así podemos observar cómo la parte izquierda o norte, correspondiente al palacio de la corte y al colegio, no es tan regular como el convento. El programa ha llevado a determinadas operaciones, algunas incluso muy drásticas, como es la de partir a la mitad el gran patio del palacio para introducir crujías secundarias y patios menores, si bien ello se hizo tan solo en la planta baja, logrando así que la alta tenga una continuidad que da al patio principal una gran apariencia de unidad. Otras operaciones de diverso tipo se hicieron también en el colegio, y de modo que la disposición cruciforme y de cuatro patios fuera mucho menos limpia que la del convento. Pero todo ello queda absorbido por las reglas y permisividades del sistema, además de relativamente oculto, visualmente hablando.

El gran conjunto escurialense es, pues, perfecto y completo. Pero es, a la vez, regular e irregular. Puede considerarse, como se ha dicho, el ejemplo de conjunto más complejo y elaborado que se ha realizado, verdadero culmen del sistema.

EL PATIO COMO SISTEMA EN LA ARQUITECTURA MODERNA. LOS MAESTROS

Dos son los arquitectos considerados como maestros de la arquitectura moderna que resultan más importantes para nuestro tema, el suizo y francés Le Corbusier, uno de los más importantes inventores de la modernidad, si no el que más, y Alvar Aalto, el gran maestro finlandés.

LE CORBUSIER

Le Corbusier, aun cuando fuera más conocido por su ruptura radical con la tradición para inventar precisamente la arquitectura moderna, resulta mejor comprendido si examinamos las bases tradicionales en que, a pesar de todo, todavía se apoyó. Le Corbusier, aunque no lo pareciera, fue en alguna medida un arquitecto *historicista*, valga el mote, pero el uso de la historia de la arquitectura que hizo fue muy peculiar y personal, muy lejano de los tradicionalistas o académicos, personajes que eran también propios de su tiempo.

La primera utilización del patio por parte de Le Corbusier fue muy intensa e interesante, pero en algún modo también virtual, o figurada, podríamos decir. Se trata de proyectos de grandes bloques de viviendas conocidos por él como los Inmuebles Villas, organizaciones edilicias que propuso dos veces (1925), pero que no llegó a poder realizar en ninguno de los dos casos. Durante sus numerosos y conocidos viajes había visitado una cartuja en Italia, y quedó allí fascinado por

las celdas de los cartujos, verdadero paraíso personal con el que los monjes contrarrestaban sus austerísimas vidas. Las celdas de los cartujos eran y son unas casas patio en forma de L, con varias habitaciones, capilla privada, muchas veces de dos alturas que dan a un patio también privado, cerrado al exterior por una tapia. Esto es, se trata de un esquema bastante parecido a la *domus* romana más pequeña, en forma de L, aunque de dos pisos, y de la que ya se ha hablado en su momento.

Le Corbusier vio en la cartuja cómo estos paraísos privados se repetían en horizontal y en forma lineal, constituyendo un conjunto capaz de cerrar distintas figuras con las diversas líneas, y pensó así que podían repetirse también en la dimensión vertical, apiladas unas encima de otras para configurar un bloque en altura, al que llamó Inmueble Villa, y que propuso en distintas agrupaciones, una de ellas formando una gran manzana con patio grande interior, colectivo y propio.

Cierto es que, al repetirse en vertical, los patios particulares quedaban cubiertos por los de arriba, dejando en buena medida de ser tales, pero esto fue amplia y habilidosamente compensado de dos maneras (figura 8). El antiguo patio cartujo se había transformado en una gran terraza, en realidad, desde luego; pero en compensación era de dos alturas en dimensión vertical, por una parte. Y, por otra, la terraza-patio se abría a la fachada por su frente, pero también a un verdadero patio continuo, por la parte de atrás. La casa, servida por un corredor de acceso —trasunto de la galería claustral— era de dos pisos, y abrazaba en forma de L al conjunto cuadrangular formado por el patio verdadero y por la terraza o patio virtual. El patio verdadero servía así de iluminación y ventilación para las habitaciones de la planta primera del cuerpo paralelo a la galería de acceso. Y el patio-terraza, de altura doble y con sus dos frentes abiertos, estaba acompañado además por la estancia inmediata y principal, también

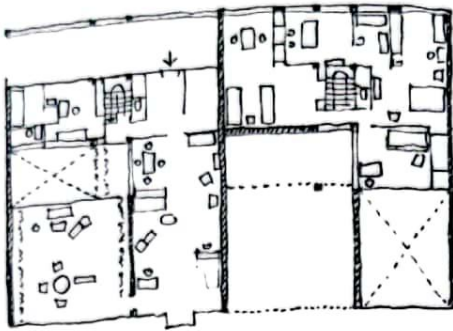


FIGURA 8. LE CORBUSIER. INMUEBLES VILLAS. PLANTAS ALTA Y BAJA DE LA UNIDAD DE VIVIENDA DUPLEX. FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR.

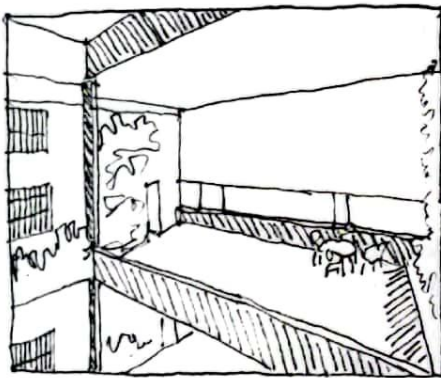


FIGURA 9. LE CORBUSIER. INMUEBLES VILLAS. PERSPECTIVA DE LA TERRAZA PATIO DE LA UNIDAD DE VIVIENDA. FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR.

de doble altura, pero interior. El patio-terraza, al repetirse las viviendas en vertical, perdía su apertura al cielo, pero ganaba lo ya dicho, y, además, las atractivas vistas que le daba su privilegiada posición en altura (figura 9).

Los patios domésticos se elevaron así hacia el cielo, dimensión que les faltaba, constituyendo el centro de una de las viviendas más atractivas que se propusieron en la arquitectura moderna, esto es, en el siglo XX, y que, a despecho de su altísima calidad e interés, nunca fueron construidas. Es decir, la sociedad las despreció de forma insensata. Le Corbusier, acaso consciente ya de las dificultades que iba a tener esta idea, realizó una unidad de vivienda como pabellón de su grupo de artistas (*L'Esprit Nouveau*) en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925. El paraíso privado pudo verse así en aquella muestra, si bien al estar esta unidad sobre el suelo no podían comprobarse los importantes efectos de la posición en altura, probablemente lo más importante de la propuesta.

El patio, como ya dijimos, era un paraíso privado, un centro particular del mundo, pero a su gran perfección le faltaba algo: las vistas. Esto fue detectado ya en el Renacimiento y a lo largo de su tradición, haciendo que algunas veces un palacio que tenía detrás un jardín perdiera sus crujías traseras para obtener las vistas desde el patio, lo que podía lograrse sin sacrificar su cierre espacial mediante las galerías claustrales, ya que la galería trasera podía ser transparente a través de la presencia única de sus arcadas.

Fueron estas consideraciones las que hicieron que la casa patio moderna se convirtiera las más de las veces en una casa en L y abierta, sin las tapias que tenían las *domus* romanas mínimas, en busca de la apertura espacial y las vistas, perdido ya el miedo de los tiempos antiguos a los depredadores y las guerras. Y esto es lo que hizo que Le Corbusier en los Inmuebles Villas prefiriera sacrificar el

techo abierto a favor de las vistas, confiado en las bondades de la altura.

El caso fue distinto cuando se trató de una vivienda unifamiliar, aislada en un prado. Esto es, en el caso de la casa conocida como Villa Savoye (Poissy, París, 1929), que además sí se realizó, pasando a ser uno de los primeros y más importantes emblemas de la arquitectura de la primera época del gran maestro suizo.

La Villa Savoye es una casa muy singular, que tiene tres alturas, y en ella se cumplen todos y cada uno de los cinco principios que el autor consideraba propios de la arquitectura moderna. Esto es: 1) casa construida sobre pilotes en planta baja: sobre soportes cilíndricos y exentos que dejan libre el espacio inferior; 2) planta libre: planta que no tiene las servidumbres propias de la presencia de los muros tradicionales resistentes y que puede permitirse así una configuración libre y voluntaria; 3) fachada libre: fachada que no es un muro de carga y que puede por lo tanto tener la composición plástica que se desee; 4) ventanas en longitud: huecos que pueden ser horizontales y continuos, lo largos que se quiera y 5) terraza jardín: con una coronación en forma de azotea habitable.

Pero, además, la casa es una villa, como en su propio nombre indica, y, así, se trata de una casa que se alza sobre los pilotes de planta baja para desarrollarse verdaderamente en la primera y en la segunda y constituir de este modo una casa relativamente alta, que se impone a su propio paisaje y que lo domina con la mirada. Una villa, en la tradición iniciada por Palladio en los campos del Veneto y en el siglo XVI, en el Renacimiento tardío (el conocido como *manierismo*), y que aquí Le Corbusier quiso seguir, si bien con una radical transformación moderna.

Pero aún hay más —y llegamos con ello al tema que nos ocupa—, pues la primera planta, la que es principal y contiene así el programa fundamental de la casa, adopta una forma

de L (casi de "C", podría decirse) para completar la figura de la planta cuadrangular al disponerse en torno a una terraza-patio que resulta así ser el espacio central y principal de la vivienda (figura 10). Le llamamos terraza porque está en la primera planta, y no en la baja; pero le llamamos también patio, pues esto es, verdaderamente, aunque esté arriba. Un patio descubierto, que se abre al cielo, pero un patio que se abre también a las vistas mediante una fachada lateral tan transparente como presente y compositiva (figura 11).

Una casa patio, pues, moderna y perfecta. Perfecta porque se eleva mediante los pilotes de una planta secundaria (de garaje y servicios) logrando así la altura propia de una villa para la planta primera y principal. Perfecta también porque a su maravilloso patio, centro de la casa, no le falta de nada, ya que además de cielo también tiene vistas. Y perfecta todavía, pues un tercer nivel, más pequeño, añade la azotea: esto es, la terraza jardín. Difícilmente encontraremos en la arquitectura un ideal tan logrado y tan absoluto. Pero fue, no obstante, una casa muy poco vivida, por cierto; usada durante muy poco tiempo. Esto es, otra vez un desprecio o inadvertencia social hacia una arquitectura exquisita. Menos mal que el Ministerio de Cultura francés la compró y la conserva, convertida en museo muy visitado como producto de altísimo nivel de la cultura arquitectónica moderna. Lograr reunir armónicamente en ella dos arquetipos arquitectónicos distintos, incluso contrapuestos, como son los de la villa y la casa patio expresa bien lo que se está afirmando. Y expresa igualmente muy bien un uso de la historia por parte de Le Corbusier completamente lúcido y absolutamente lejano de las servidumbres e imitaciones académicas y propiamente historicistas.

Algún patio más hizo Le Corbusier, esta vez en el convento dominico de La Tourette (1956-1959), ya en su segunda etapa, y resulta interesante que en esta ocasión se siguiera la disposición tradicional de una manera más clara. Puede que el maestro suizo hiciera una concesión a

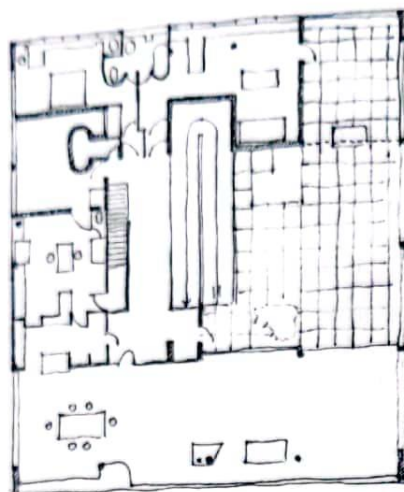


FIGURA 10. LE CORBUSIER, VILLA SAVOYE, PARÍS, 1929. PLANTA ALTA Y PRINCIPAL CON LA TERRAZA PATIO. FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR.



FIGURA 11. LE CORBUSIER, VILLA SAVOYE, PARÍS, 1929. TERRAZA-PATIO. FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR.

sus clientes, los padres dominicos, pero, en cualquier caso, lo cierto fue que planteó el convento siguiendo el esquema tradicional católico, con tres cuerpos de edificación lineales, que configuran una forma en C, que contienen las celdas de los frailes distribuidas mediante galerías claustrales, y cerrándose el patio que dejan entre ellos tres por medio de otro cuerpo edificado lineal que contiene la iglesia. Nada más próximo a la tradición, aunque el cuerpo eclesial no está físicamente unido a los otros tres, sino separado, si bien ello no impide la configuración espacial muy clara y definida del gran patio que centraliza y caracteriza la disposición (figura 12).

Pero el volumen del convento, a pesar de esta disposición canónica según la tradición clásica y católica, no se sitúa en un terreno horizontal, sino en una ladera fuertemente inclinada, ligándose al suelo tan solo en la parte alta, que sirve de acceso, y uniéndose a él mediante unos alambicados y extraños soportes en todas las demás áreas. De este modo, el claustro se queda sin el suelo que lógicamente le hubiera correspondido, ocupado y sustituido por un vacío sobre la ladera, y, así, sin galerías claustrales en este nivel principal. Las circulaciones desde el acceso y hacia los demás cuerpos se realizan mediante unas pasarelas cruzadas en medio del vacío.

La sumisa disposición tradicional se contrarresta así con este gesto insólito, revolucionario, que en buena medida traiciona el supuesto seguimiento del tipo clásico, y que nos hace pensar en la deuda que la obra de Le Corbusier tuvo muchas veces con el arte surrealista, observada por quien esto escribe en otras ocasiones³. Un claustro, pues, en buena medida ilusorio, inexistente en una de sus características principales, rasgo importante que fue acompañado en el convento por otros detalles de semejante cariz. Vemos, pues,

3. Véase Capitel, Antón, *op cit.* Y también: Capitel, Antón, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, ed. Tanaís, Sevilla y Madrid, 2004.

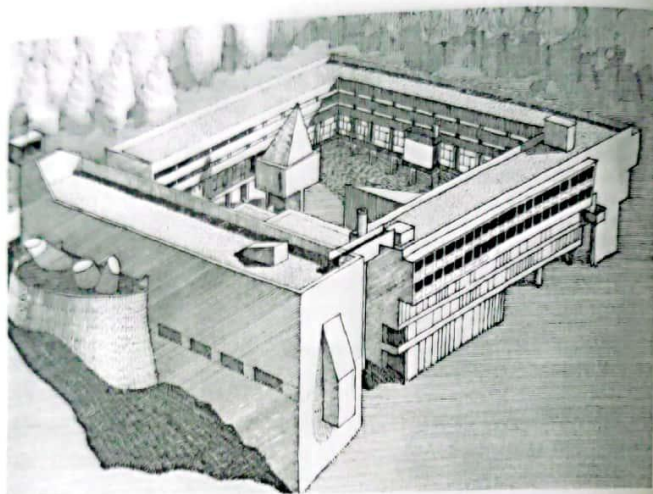


FIGURA 12. LE CORBUSIER, CONVENTO DE LA TOURETTE, 1956-1959. AXONOMÉTRICA.
FUENTE: DIBUJO DE JAVIER VELLÉS MONTOYA, FACILITADO POR ÉL.



FIGURA 13. ALVAR AALTO, VILLA MAIREA, PORI, 1937-1939. PATIO ABIERTO.
FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR.

que, a pesar de la ligadura que Le Corbusier mantuvo con elementos importantes de la historia de la arquitectura, como es en este caso el patio, hizo siempre un uso en buena medida subversivo y heterodoxo de la tradición, lo que le permitió apoyarse en ella para inventar su propia arquitectura, la arquitectura moderna.

ALVAR AALTO

El gran maestro finlandés Alvar Aalto, nacido en 1898, perteneció a una segunda generación respecto a los que se consideraron los grandes maestros modernos, tales como Wright, Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe. Puede decirse que no fue uno de los grandes inventores de la modernidad, pues estos sus antecesores ya lo habían hecho por él, al menos en buena medida, aunque su contribución a ella fue tan cualificada y tan rica que todos los historiadores y críticos de las primeras etapas le consideraron también como uno de los grandes; esto es, como alguien que era necesario unir a la lista antes citada.

Podría decirse que, en el tema que nos ocupa, también habría que estudiar al estadounidense Frank Lloyd Wright, el mayor entre todos ellos. Y al alemán Ludwig Mies van der Rohe, pues ambos hicieron edificios con patios. No obstante, y en el caso de Wright, ejemplos como el desaparecido Hotel Imperial en Tokio y algún otro se salen en buena medida del sistema que estamos analizando al concebirse mediante la ideología y los principios de la tradición académica moderna (del sistema conocido como *Beaux Arts*), en gran modo distinta y hasta enfrentada a la tradicional. En el caso de Mies van der Rohe, sus casas con patio intentaron una versión moderna que se separó también del sistema que estudiamos al considerar los patios como un atrio o como un jardín —un *peristilo*—, encerrado entre cuerpos edificados y entre muros, pero sin las condiciones

de centralidad, protagonismo de las circulaciones a través de ellos, y otras características propias de nuestro estudio. Aunque en un análisis más exhaustivo pudieran considerarse estos casos —desde luego, ilustres—, la brevedad de este nos invita a excluirlos.

La edad de Alvar Aalto le llevó a practicar el *Estilo Internacional*, en gran modo heredado de sus mayores, y de otros no citados, pero siempre muy fuertemente contaminado por contribuciones eclécticas, propias de su específica cultura nórdica, que enriquecieron su obra en gran medida. Fue, pues, y por herencia, más próximo a la tradición, si bien hizo de ella —como Le Corbusier, a quien admiraba y en quien mucho se inspiró— una plataforma para realizar una arquitectura moderna que, más allá de declaraciones propagandísticas, fuera capaz de aprovechar sus lecciones⁴.

Ya en su primera etapa, Aalto (con su mujer Aino Marsi, también arquitecta)⁵, realizó una lujosa, importante y extremadamente famosa casa patio, la conocida como Villa Mairea (Pori, Finlandia, 1937-1939), realizada para sus amigos, el matrimonio Gullichsen (figura 13). Fue una casa muy rica y compleja, extremadamente moderna, y, como tal, es una casa en forma de L; o, mejor dicho, en forma de C. Esto es, una casa patio en el sentido de que define un espacio exterior con la forma de su planta, pero que lo deja abierto hacia el resto del terreno y del paisaje. No es una casa urbana, sino campestre y exenta, lo que en buena medida explica esta transformación moderna que ya se había explicado. El patio es, pues, algo virtual, entendido como tal patio, pero también inequívoco como centro y protagonista de la vivienda. La casa es, entonces, extraordinariamente abierta, pero sin que llegue a perder la condición claustral. Casa que juega en

el campo propio de los arquitectos modernos, el de la edificación completamente abierta al exterior como un valor primero, nacido en la ideología del higienismo y sostenido como un principio. La incorporación del paisaje circundante al propio patio sigue también la senda de los arquitectos modernos, a la que ya nos habíamos referido, y que habíamos visto ya en la Villa Savoye de Le Corbusier, si bien en un modo bien distinto, opuesto en realidad. Lo que era en la obra de Le Corbusier una independencia completa con respecto al terreno, conseguida mediante la planta baja y secundaria procurada por los cilíndricos pilotes, es aquí, en Villa Mairea, una ligadura completa y absoluta al suelo, al terreno. Los Aalto eran de *Estilo Internacional*, como no podía ser de otro modo en la época que les tocó vivir, pero eran también *orgánicos*, tal y como fueron llamados y definidos, lo que significó una postura en buen modo contraria. Esto es, eran partidarios de una ligadura extrema con el suelo y con el paisaje, de una conciencia *telúrica*, que tantas veces les hizo, para la realización de la arquitectura, imitar incluso las leyes formales que entendieron como propias de la naturaleza. Nada más opuesto a las ideas y las obras de Le Corbusier, aun cuando en otros aspectos fuera considerablemente afin. Y, muy concretamente, en la disposición de la casa patio como abierta al exterior y al paisaje.

La atractiva Villa Mairea tiene otros muchos aspectos, muy ricos, en los que no podemos permitirnos entrar ahora. En gran medida se refieren a cuestiones de alambicada representación, y, concretamente, a lo que quien escribe ha estudiado como la participación de las *formas ilusorias* —de las formas que están representadas por la arquitectura, pero que no existen, en realidad— como medios de inventar la arquitectura moderna, y en los que tanto Le Corbusier como otros maestros también participaron. Pero dejemos esto para los iniciados y para los más interesados⁶, e insistamos

4. Véase Capitel, Antón, *Alvar Aalto, proyecto y método*, Ed. Akal, Madrid, 1999.

5. Aino fue coautora de todas las obras de su marido hasta su prematuro fallecimiento, poco después de finalizada la Segunda Guerra Mundial.

6. Véase al respecto, Capitel, Antón, *Las formas ilusorias...*, op. cit.

en la Villa Mairea como una de las primeras y más cualificadas casas patio de la arquitectura moderna. Quien tenga ocasión de visitarla no debería perdérsela.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Aalto abrió una etapa de revisión de la arquitectura moderna que fue muy importante en el panorama internacional, al proceder de quien procedía, en aquellos momentos uno de los arquitectos más prestigiosos del mundo. Se trataba de rechazar el enfrentamiento con la historia de la arquitectura que había servido precisamente para fundar e inventar la arquitectura moderna —el *Estilo Internacional*— por parte de los maestros citados anteriores al finlandés. Aalto pensaba —con algunos otros, sobre todo nórdicos e italianos— que algunos conceptos, rasgos y elementos de la historia podían integrarse con la arquitectura moderna, sin que esta dejara de ser por ello una manera nueva y revolucionaria, pero alcanzando así una condición más completa y más rica con esa relación, inmediatamente antes tenida por tan indeseable, una actitud incluso fundacional, soporte mismo de la idea de modernidad.

De esta idea y de este interés nacieron edificios en torno a un patio como fueron el Ayuntamiento de Säynätsälö (1949-1952), un pequeño edificio administrativo e institucional, y la casa en la isla de Muuratsalo (1953), ejemplo doméstico realizado para sí mismo y para su segunda mujer, Elisa, también arquitecta.

El Ayuntamiento de Säynätsälö resulta ser un ejemplo más importante al tratarse de un edificio institucional y al representar así, de un modo más completo, la revisión de la modernidad que se ha explicado. Esta revisión de Aalto tuvo mucha importancia precisamente por la difusión que alcanzó este edificio, admirado enormemente por parte de grupos profesionales de todo el mundo, y que se sigue admirando. Concretamente en España, la alta estimación de las obras de Aalto fue muy grande, y en muy buena medida debido a este pequeño edificio oficial y administrativo.

Aalto pensó en su momento que un ayuntamiento de un pequeño pueblo finlandés —edificado dentro de un proceso de colonización que se produjo en el país nórdico todavía en el siglo XX— debía alcanzar una importante capacidad de representación, además de todos los otros requisitos propios de la arquitectura. Y nada mejor para ello que ensayar el comportamiento de la arquitectura moderna —del “estilo” moderno, de la plástica moderna— en la configuración de un ideal clásico, latino y mediterráneo, el del edificio en torno a un patio. Como tantos artistas e intelectuales nórdicos, Aalto admiraba las civilizaciones mediterráneas, de las que se sentía heredero, y quería que se consolidasen más aún en su país. Era esta una idea compartida por arquitectos suecos como Erik Gunnar Asplund, o daneses como Arne Jacobsen y Jørn Utzon, y que en gran manera explica la aparición de este ideal clásico en los países nórdicos y en el siglo XX.

Pero obligado además a actuar en una población relativamente inexistente todavía y que por tantas cosas se iba a plantear como una población dispersa, compuesta de elementos aislados, la idea urbana tan poco mediterránea que este tipo de agrupación urbana suponía iba, paradójicamente, a sostener aún más la idea del patio. Esto es, si no hay ciudad compacta o de alta densidad, como las mediterráneas, y ha de ser esta por el contrario una ciudad abierta y dispersa como las nórdicas, tanto más razón para que exista el patio como única garantía posible de coherencia arquitectónica para lo aislado, de unidad formal para lo individual o único. Como ya había ocurrido en la historia, el patio, en principio urbano y propio de las *domus* para rellenar la ciudad continua, era también el garante de la coherencia y unidad de la forma aislada, incluso de su seguridad. El patio nació en la ciudad y en unión de elementos comunes y repetidos, pero también emigró al campo, y fue allí soporte de la coherencia, la unidad y la seguridad. Esto es, fue una estructura formal suficientemente compleja y completa, también, para existir en forma aislada.

De ahí —de todo lo dicho— que Aalto decidiera proponer el ayuntamiento como una suerte de *palacio italiano rural*, clásico y moderno simultáneamente. Clásico en su organización o estructura, en lo que significa la disposición claustral, y moderno en su arquitectura concreta, en sus formas y en su lenguaje. Como elementos intermediarios de unión, los materiales: el ladrillo, la madera, la piedra... materiales todos ellos tan clásicos como modernos y, así, unificadores.

El patio era también la garantía —casi la única posibilidad— de ofrecer un espacio civil público para un medio rural y disperso. De ahí que el patio de Säynätsälo sea a la vez abierto y cerrado (figura 14). Es cerrado y neto como espacio visual, pero está dos veces abierto al interrumpirse la continuidad de la edificación y ofrecer una de estas aperturas como acceso al patio y al edificio. El patio, además, se ha elevado un piso, como si el edificio se hubiera asentado en una pequeña colina, artificio naturalista que permitió varias cosas interesantes. De un lado, hacer que el patio ocupara una suerte de pequeña acrópolis, ideal para realzar la condición cívica y pública de la plaza municipal. De otro, dar a la edificación que rodea el patio tan solo una altura —salvo en la monumental torre que aloja la sala de sesiones— y ofrecer por fuera dos plantas, dando así satisfacción al programa (figura 15).

Un mecanismo no del todo diferente del de Le Corbusier en Villa Savoye, la elevación del patio a un nivel más alto que el del terreno, pero hecho aquí de una manera *orgánica*, naturalista, de acuerdo con el terreno y con la naturaleza, al menos en la apariencia del resultado final. Esto es, no en una manera tan voluntariamente abstracta y artificiosa como la casa del maestro suizo. Pero esto es importante, porque demuestra la amplitud del sistema que estudiamos: el patio es tan válido para la arquitectura de Estilo Internacional como para la *organicista*. Es decir, para los dos movimientos principales de la tradición moderna, opuestos en realidad, aunque también combinables entre sí, como tantos ejemplos prácticos demostraron.

El ayuntamiento es tan fiel a la tradición que se hizo con cubiertas inclinadas que vierten hacia el patio en forma de *impluvium*, respetando todavía los modelos romanos, lo cual es, por otro lado, un magnífico recurso para la coherencia y la unidad del patio, que presenta también dos interesantes ambigüedades: es doméstico y público a la vez, debido ello a su pequeña escala. Y, asimismo, en la condición de cerrado y abierto que ya se ha explicado, presenta igualmente el doble carácter de exterior e interior, pues es tanto el patio interno de un palacete como una pequeña plaza pública, ambigüedad que puede verse con bastante frecuencia en algunos palacios de las ciudades mediterráneas, sobre todo en las italianas.

Por otro lado, el resultado estético del edificio es altamente valioso, destacando en él el papel singular de la torre que contiene la sala de sesiones, que preside el patio, el acceso y la visión desde la otra apertura no accesible y provista de un pequeño jardín escalonado. Todas las visiones de la torre desde sus muy diferentes puntos de vista la presentan presidiendo con eficacia el pequeño y rico conjunto, mostrando así su carácter simultáneo de clásica y de moderna. El edificio es una gran obra maestra y de este modo, con su ambigüedad, ha sido valorado de forma casi unánime. Es uno de los edificios más famosos de la arquitectura moderna y uno de los que demostró con extrema eficacia de que esta podía, y hasta debía, caminar por sendas más eclécticas que puras.

La casa en Muuratsälo, construida, como ya se ha dicho, para él, dentro de una isla en el interior de un lago y próxima al edificio antes explicado, ha de verse en relación con este, por supuesto, pero no solo por sus directrices arquitectónicas propias, sino también por esa voluntad de *plenitud*, que en tantos aspectos satisface la casa en torno a un patio también cuando se encuentra aislada.

Como es una casa pequeña, de veraneo y de un programa de tres dormitorios, se ha proyectado como una casa en



FIGURA 14. ALVAR AALTO. AYUNTAMIENTO DE SÁYNATSÁLO. 1949-1952
FUENTE. FOTOGRAFÍA DEL AUTOR



FIGURA 15. ALVAR AALTO. AYUNTAMIENTO DE SÁYNATSÁLO. 1949-1952
FUENTE. FOTOGRAFÍA DEL AUTOR

forma de L; esto es según la transformación moderna de lo clásico que ya se ha aludido repetidamente, y que alcanzó en este caso una condición neta y geométrica, muy clara. Tanto que podríamos decir que este ejemplo es, si no el primero, sí el verdaderamente representativo de esta forma de actuar, en donde la L es capaz tanto de configurar por ella misma el espacio del patio como de abrirlo hacia las vistas y hacia el paisaje (figura 16).

Y las cosas se han querido llevar aquí a ciertos extremos que las hacen más expresivas y más valiosas. La figura de la planta de la casa completa es un cuadrado perfecto, con la L de la edificación y el patio del espacio abierto. Y la forma de L también es muy neta y exacta, además de su ordenada ocupación: en un ala, el comedor y la estancia (con un altillo de estudio), y en la otra, los dormitorios y el baño. En la esquina, la entrada y la cocina, siendo esta última la única habitación que, por esta posición concreta, no se asoma al patio.

Pero, como en la Antigüedad, y a pesar de su condición aislada, los lados libres del patio se cierran con muros, definiendo así muy nítidamente a este, que es a la vez cerrado y abierto, porque enfrente del lago se abre una gran puerta y en el lateral una especie de gran ventana con celosía. Estas aperturas no disminuyen en nada la definición espacial y territorial del patio, y así este cuenta con toda clase de virtudes y ventajas, incluso contrapuestas.

Pero la cubierta no es en *impluvium*; aquí no hay gesto tradicional. Como el altillo encima de un extremo del estar exige más altura, la cubierta está inclinada en el sentido del cuerpo edificado y va cayendo hacia la otra ala, pero al llegar a ella la inclinación de la cubierta se invierte, creando así una cierta condición de *impluvium* tradicional. Esta interesante forma se lleva también a la definición de los muros del patio, en un gesto conceptualista, como si este estuviera cubierto, evitando así lo que hubiera sido la solución de una valla convencional y continua.



FIGURA 16. ALVAR AALTO. CASA EN LA ISLA DE MUURATSÄLO 1953
FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR

De nuevo, y como en Säynätsalo, una casa tan moderna como tradicional. Una síntesis de Aalto que, como se ha dicho, consideraba en aquellos momentos que esta posición significaba una reforma necesaria de la radicalidad moderna.

OTROS ARQUITECTOS MODERNOS Y CONTEMPORÁNEOS

Casas patio modernas fueron realizadas también por los arquitectos daneses Arne Jacobsen y Jørn Utzon. Jacobsen hizo una pequeña y muy atractiva hilera de casas patio para Berlín, en la exposición Interbau, Hansaviertel (1955-1957), y también la casa aislada Jürgensen (Vedbæk, Copenhagen, 1956). Utzon (el autor de la Ópera de Sídney) ganó el concurso de Skane (1954) con un sistema de casas patio campestres, que no construyó, pero que luego aplicó para el conjunto de las casas Kingo (Helsingør, 1957). Hizo además la casa aislada villa Herneryd (Helsingborg, 1962), tan moderna como fiel al sistema antiguo.

También el catalán Josep Lluís Sert construyó en Estados Unidos modernas casas patio. Proyectó una agrupación para Pittsburgh, de casas en forma de L, que no llegó a realizar. Pero sí que hizo para sí mismo la casa en Cambridge (Massachusetts, Estados Unidos, 1958), que repitió en gran medida para Georges Braque (Saint-Paul-de-Vence, Francia, 1960).

El arquitecto salmantino, afincado en Madrid, Antonio Fernández Alba hizo en Salamanca el Convento del Rollo (1960), con el que ganó el Premio Nacional de Arquitectura, que es una interesante y lograda mezcla del sistema claustral antiguo con criterios modernos. El portugués Álvaro Siza Vieira ha realizado bastantes edificios en torno a patios. Entre los casos de vivienda se encuentra el magnífico y dilatado barrio de la Quinta da Malagueira (Évora, 1977), compuesto todo él de casas patio, además de varias

casas unifamiliares. Entre los ejemplos institucionales está también el primer pabellón para la Escuela de Arquitectura de Oporto (1985) y la Escuela Superior de Educación de Setúbal (1986-1994).

De entre los casos más contemporáneos, puede destacarse el del trabajo del británico David Chipperfield, que ha proyectado algunas casas patio aisladas y de gran tamaño para el Reino Unido en estas dos primeras décadas del siglo XXI.

Los ejemplos son más numerosos, pero estos son suficientes para dar idea del interés moderno y contemporáneo del sistema explicado, que nació con la arquitectura misma y que tal parece que no morirá.

Acaba aquí esta pequeña historia y amplia explicación del sistema de la arquitectura del patio, pues lo dicho relata con suficiente detalle lo que se pretende transmitir. Hay algunos sistemas de hacer arquitectura, como se ha dicho al principio, y el del patio es quizá el más importante y abundante, además del más antiguo y, quizá, el más satisfactorio.

El sistema del patio es inteligente y versátil, apto para cualquier situación, urbana o campestre, aislada o colectiva. Sus reglas son sabias y muy poco rígidas. Tiende a la perfección geométrica y compositiva, pero no las exige. Y es capaz así de crear un paraíso privado, un lugar propio y perfecto, un centro particular del mundo. Por eso la época moderna no lo olvidó, y esperemos que la contemporánea tampoco lo haga.

CAPÍTULO 2

LA ARQUITECTURA COMPUESTA POR PARTES

Este segundo método, también histórico y también dotado de características muy universales, es algo más abstracto que el del patio. Cobijó también un sinnúmero de modos de hacer arquitectura y de estilos diferentes que, sin embargo y como en el sistema anterior, respondían a determinados e importantes principios comunes. Puede decirse que es un método independiente del tiempo y del lugar, pero que tuvo una vigencia histórica más moderna. Comienza de manera más notoria con el manierismo renacentista, concretamente con la obra del paduano Palladio, continuó hasta la arquitectura académica de los siglos XVIII y XIX, en cuyo seno puede decirse que adquirió una vigencia importante y plena, se trasladó a la modernidad, que transformó las maneras académicas, y continúa vigente todavía en la etapa contemporánea.

Este sistema se basa, sobre todo, en la consideración de que la arquitectura surge de un programa de necesidades —esto es, una vivienda, por ejemplo, consta de sala, comedor, cocina, dormitorios...—, y cada uno de los elementos de este programa genera una *parte*, en principio distinta y específica para su función y circunstancias. El edificio sería así el

resultado de unir todas estas partes con algún criterio suficiente para ser capaz de hacer de él un conjunto coherente y más o menos unitario.

Los productos del sistema tienden así a desarrollarse en un plano horizontal, extensivo y uniforme y muchas veces —casi siempre que sea posible— en una situación exenta y aislada. En una forma autónoma, sin relación con su entorno ni con otras construcciones. Y a estar provistos de una ley estética y plástica, de una idea de *composición* capaz de dotarles de las necesarias coherencia y unidad. De ahí que en las épocas anteriores a la moderna, el sistema estuviera caracterizado en buena medida por la repetición de las partes, de un lado, y por la ley de la simetría en la configuración del conjunto, de otro. Las descritas fueron así tanto las virtudes como las servidumbres del método. Y ya se ve, por lo dicho, que se trata de un sistema mucho más abstracto que el del patio, pues no cuenta con un elemento tan concreto y atractivo como fue este. A la simetría le acompañó también, muy frecuentemente, la centralidad, la existencia de un elemento central que protagoniza el conjunto.

LA COMPOSICIÓN POR PARTES EN LA ARQUITECTURA DE PALLADIO

Andrea Palladio (Padova, 1508-Vicenza, 1580), arquitecto paduano del manierismo renacentista, enormemente influente en Italia y en otros países europeos, singularmente en Inglaterra, fue un vanguardista que rompió en muchos aspectos con las tradiciones que los renacentistas anteriores y coetáneos todavía cultivaban y cuidaban en extremo. Y fue no solo un proyectista y constructor importantísimo, también un influyente tratadista⁷.

⁷ Escribió un famoso tratado, repetidamente editado, llamado *I Quattro libri dell'Architettura*.

Aunque no llegó a abandonar el sistema del patio o clausal —su cultivo por las lecciones de la Antigüedad se lo impedía—, lo relegó a una importancia relativamente secundaria, muy lejos de la universalidad y de la condición primordial que había tenido en arquitectos como Bramante, pero también en los manieristas como Peruzzi o Da Sangallo. Practicó así tanto la *forma compacta* —el sistema que se tratará en este libro en tercer lugar— como la *composición por partes*, métodos que, como veremos, llegó a mezclar con notable fortuna.

Esta mezcla se dio, por ejemplo, en dos casos tan importantes como el de la Villa Pisani en Montagnana (1553-1555) y el de la Villa Barbaro en Maser (Treviso, 1554-1599). En ambos casos, el elemento central que caracteriza casi siempre este sistema es idéntico, una villa propiamente dicha, que si se presentara en forma aislada e independiente la clasificaríamos como una *forma compacta*. De aquí la mezcla aludida.

Esto es, en ambos casos el elemento central es un volumen unitario, con planta de forma perimetral cuadrangular, relativamente próxima al cuadrado, y en los dos también este elemento se desarrolla hacia sus extremos formando alas o elementos laterales, simétricos entre sí y con respecto a la villa o elemento central, que también es simétrico en sí mismo y que contiene el eje de simetría.

Si nos fijamos en el primero de los dos ejemplos, el de la Villa Pisani, veremos que en la planta del elemento central es clave el mecanismo de proyecto que podemos definir como de *división de la figura cuadrangular*, cuestión importantísima en los edificios de forma compacta (figura 17). En ambas plantas de la villa, primera y segunda, la división de la figura completa es la misma. A lo largo del eje de simetría se sucede un pórtico exterior con cuatro columnas en su frente —dos de ellas, las extremas, empostradas en el muro—, un paso o vestíbulo con dos salas secundarias, una a cada lado, y una sala final, perfectamente cuadrada, que tiene en la planta baja cuatro columnas exentas, a su vez en disposición cuadrada.

Esta sucesión, que se inicia en planta baja sobre un podio, y con accesos —entradas o salidas— en los dos extremos, caracteriza al eje de simetría, y, diríamos, que hasta lo convierte en una arquitectura concreta. Para cerrar la figura total de la planta de la villa solo faltan los laterales, simétricos, naturalmente, y compuestos por dos recintos que alojan escaleras oblongas a ambos lados del pórtico, dos salas pequeñas pero perfectamente cuadradas a ambos lados del vestíbulo o paso, y dos salas rectangulares a ambos costados de la cuadrada y principal.

Hasta aquí la división de la figura que caracteriza a la forma compacta y, así, a uno de los dos métodos mezclados. O, si se prefiere, a la parte central de la composición por partes, que es el sistema que define la totalidad. Ha de notarse la importancia que dio Palladio a las proporciones numéricas de las figuras de la planta y a su predilección por la forma cuadrada, que está, como se ha dicho, en la figura completa, en la sala principal y en otras pequeñas. Esto es, a la proporción simple de $a \times a$. En el caso de las formas rectangulares se favorecieron las proporciones entre números enteros, como la de dimensiones dobles ($a \times 2a$) y otras no tan simples.

La villa, o forma central, se completó con otras dos partes, dos pabellones laterales, que son simétricos e idénticos, de la misma altura que la villa y unidos a ella por dos *viaductos* o puentes. En la planta, la dimensión de estos pabellones es la misma que la de los laterales de la planta central.

A pesar de las tres partes tan diferenciadas y tan separadas entre sí, la coherencia formal del conjunto es absoluta, lo que queda patente tanto en las plantas como en los alzados. Y no solo por la coincidencia de dimensiones en estas y en aquellos, sino también por la continuidad del lenguaje —en este caso el clásico de los órdenes— que es absolutamente completa, satisfaciendo así la coherencia y unidad que el sistema necesita, como ya se había dicho.

Es ocasión para hacer notar la importancia que siguieron teniendo los órdenes clásicos para Palladio, y, en general, para los arquitectos manieristas (Peruzzi, Vignola, Giulio Romano...), que manipularon por completo todos los elementos de la arquitectura renacentista, incluso los órdenes mismos, pero que nunca prescindieron de ellos y los tuvieron siempre por una cuestión fundamental.

EL BARROCO. LA OBRA DE JUVARRA

Tiene sentido que la composición por partes se desarrollara enseguida en la arquitectura británica renacentista. Esto es, en un país que no necesitaba tanto de las bondades climáticas del sistema claustral, que, de hecho, apenas se utilizaba, al menos con las características que se han explicado en la parte anterior. Y también donde, consecuentemente, se dieron con frecuencia las casas señoriales y los palacios campestres y aislados fuera de las poblaciones.

Podemos así encontrar ejemplos interesantes en la arquitectura isabelina del siglo XVI, de la mano de Smythson, y en la realizada por Inigo Jones, de un lado, y por John Vanbrugh y Nicholas Hawksmoor, de otro, en los siglos XVII y XVIII. De estos últimos son especialmente interesantes el Castillo de Howard, en York (1699-1712) y el palacio de Blenheim, en Oxon (1706-1724), si bien ambos son demasiado complejos para exponerlos aquí.

Resulta, en cambio, especialmente expresivo para nuestro tema el caso del palacete de Stupinigi, realizado por el italiano Filippo Juvarra (Messina, 1678-1736), que fue discípulo de Carlo Fontana y que trabajó sobre todo en el Piamonte. El edificio de Stupinigi fue construido para Vittorio Amedeo II y se realizó de 1729 a 1733. El hecho de que esta obra se realizara en Italia, como casi todas las de Juvarra, da prueba

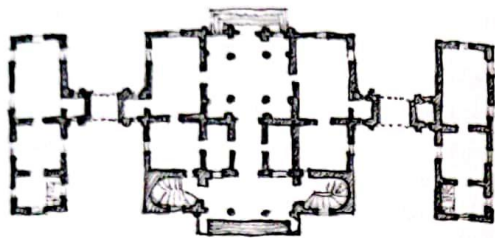


FIGURA 17. PALLADIO. VILLA PISANI. MONTAGNANA. 1553-1555.
FUENTE: IMAGEN DE ARRIBA: DIBUJO DEL AUTOR.
IMAGEN DE ABAJO: I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA. 1570.

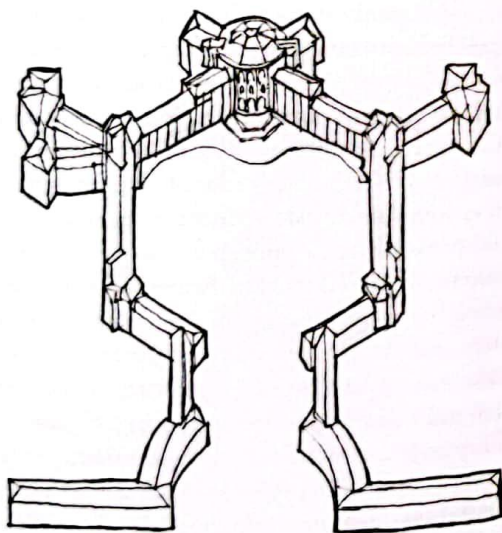


FIGURA 18. JUVARRA. PALACETE DE STUPINIGI. 1729-1733.
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR

de la fuerza que iba tomando el nuevo sistema frente al tradicional también en tierras latinas.

La obra de Juvarra es muy expresiva del tránsito del Renacimiento al Barroco y así del sistema claustral al de las partes. El palacete de Stupinigi está presidido por una gran sala central elíptica a la que se enlazan y en la que se cruzan en forma de aspa dos pabellones lineales (figura 18). Dos de ellos quedan interrumpidos, pero los otros dos son el inicio de una concatenación de elementos, siempre lineales, que van modelando el espacio externo, primero en forma de gran plaza hexagonal y luego de un espacio mixtilíneo, que acaba colocando los elementos lineales en modo transversal y en la formación de un largo frente. La operación permite poner en valor la espacialidad barroca, de una forma tan esquemática como eficiente, presidida por la jerarquía formal que hace valer la gran sala central como valor primero, y por la simetría. La simetría es extremadamente importante, pero puede ser alterada en una pequeña parte, como puede verse, lo que prueba más que otra cosa la extrema arbitrariedad formal que Juvarra utiliza y de la que, aunque pudiera haber abusado, se lo impide su sentido del equilibrio arquitectónico.

La condición autónoma y exenta del palacete se manifiesta carente de decisiones o rasgos que lo ligen al lugar, o a cualquiera que sean las preexistencias físicas o las formas urbanas. Constituye una arquitectura abstracta y autónoma, completamente aislada, que necesita crear su mundo formal propio y que rechaza cualquier tipo de contaminación de lo ajeno, esto es, de lo real. Así, es una arquitectura opuesta, en grado máximo y desde este punto de vista, a la condición urbana y a la elasticidad, a la capacidad de adaptación y al eclecticismo del sistema antiguo o claustral. El sistema moderno queda, pues, mucho más caracterizado por la condición mental, esquemática y apriorística de la arquitectura que por la condición material y realista que caracterizaba al mundo antiguo, medieval y clásico. Este ejemplo de Juvarra

es especialmente expresivo de lo que se dice; quizá incluso demasiado.

MÁS EN EL SIGLO XVIII. INGLATERRA, FRANCIA Y ESPAÑA

En el siglo XVIII, sobre todo ya en la segunda mitad, volvió en el Reino Unido una intensa influencia de Palladio, que había sido ya muy acusada en la obra de Inigo Jones en el siglo anterior, pero que fue más importante aún en esta época, en lo que se llamó precisamente el *neopalladianismo* británico.

Lord Richard Boyle Burlington (1694-1753) y William Kent (1685-1748), colaboradores y amigos, ambos viajeros por Italia, realizaron la casa Holkham Hall (Norfolk, 1734), desarrollando las ideas de Palladio de proyectar una villa central y extenderla hacia afuera con otros elementos o partes externos y sometiendo el conjunto a la ley de la simetría. Aunque el caso más claro e interesante probablemente sea el de la realización de James Payne (1716-1789), llamada Kedleston Hall (Derbyshire, 1757-1761).

Es un edificio semejante, pero más radical todavía que el anterior: la villa central está rodeada por otras cuatro, más pequeñas, pero de figura en planta de proporción muy parecida, y separada de su centro, unidas a él mediante corredores o pasadizos de curiosa forma curva que convierten el conjunto en algo muy próximo a un esquema (figura 19). La independencia formal entre la villa central y los cuatro elementos periféricos es muy extrema, habiéndose perdido en buena medida gran parte de la coherencia compositiva que había sido tan importante en las obras de Palladio. Incluso las plantas son muy distintas, pues la central conserva las características típicas de las villas, con las dos piezas que definen el eje de simetría, sus dobles entradas o salidas y sus

salas laterales y simétricas que cierran el rectángulo. Las plantas de las piezas de los elementos o partes externas —las villas menores, podríamos decir— son completamente distintas y mucho más abstractas. Podríamos llamarlas *funcionalistas*, pues en buena medida lo son, y, consecuentemente con ello y con los diferentes usos que albergan, sus plantas son todas distintas entre sí.

Estos antecedentes dieciochescos ingleses continuaron con la gran abstracción y autonomía formal iniciada ya por Palladio, y anunciaron operaciones aún más radicales, como fueron los ejercicios academicistas del francés Marie-Joseph Peyre (1730-1788), con su Conjunto de Academias (1765) o del inglés John Soane (1753-1837), con su Senado Británico y su Palacio Real (1779). En estos ejercicios, realizados por los autores en sus estancias como pensionados de las academias extranjeras en Roma, la arquitectura se volvió completamente abstracta, absolutamente autónoma. En ellos la composición y la forma son puros, sin compromiso alguno ni con los usos ni con la construcción ni nada que provenga del mundo real. La revolución academicista de los siglos XVIII y XIX se preparaba y, casi, se consumaba, dando paso a lo que algunos autores han considerado como el inicio de la arquitectura moderna. No obstante, ha de señalarse que un arquitecto tan cualificado como Soane —tal y como demostró su obra posterior— tuvo estos ejercicios como propios tan solo de la formación juvenil. Un edificio como el Mausoleo y Museo de Dulwich (Londres, 1811-1812) muestra bien cómo el sistema de la composición por elementos o partes podía ser tratado con gran sensatez y fortuna.

También pensionado en Roma, y más o menos coetáneo de los anteriores, ha de hablarse del español Juan de Villanueva (1739-1811), de una educación algo más moderada y más ligada a lo tradicional, pero que demostró además sus grandes cualidades y su modernidad con el proyecto y la construcción del Museo del Prado (Madrid, iniciado en 1785).

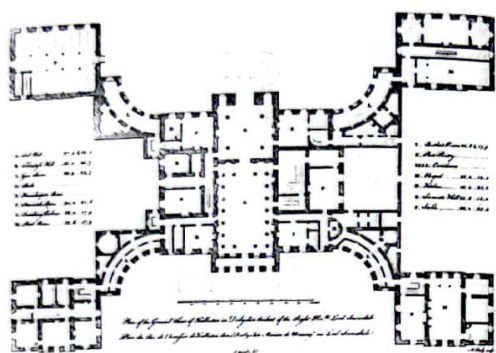


FIGURA 19 PAYNE, KEDLESTON HALL, DERBYSHIRE, 1757-1761.
FUENTE: VITRUVIUS BRITANNICUS, VOL. 4, 1767.

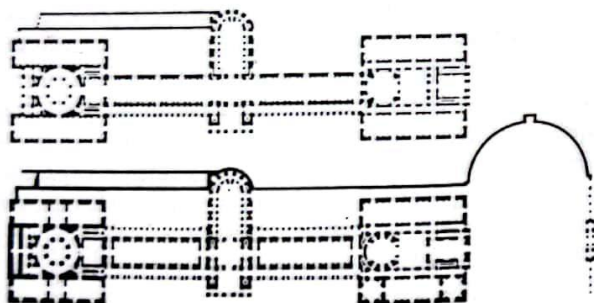


FIGURA 20 DE VILLANUEVA, MUSEO DEL PRADO, MADRID, 1785. PLANTAS
FUENTE: MOLEÓN GAVILANES, LA ARQUITECTURA DE JUAN DE VILLANUEVA, 1988. CON AUTORIZACIÓN DEL AUTOR

El edificio es complejo por dos razones. Una, porque se construyó en una ladera en pendiente, siendo en realidad un edificio de desarrollo horizontal. La otra es que debía alojar dos instituciones, ambas para las ciencias naturales: una era la Academia, en el piso bajo, con entrada por el centro desde el Paseo del Prado (la llamada entrada de Velázquez), y otra era el Museo, en el piso alto, con entrada desde el extremo norte (la llamada entrada de Goya), aprovechando el hecho de la pendiente que permitía entrar a nivel. Hoy esto ya no es así, pues se cambió la configuración del terreno y se construyeron las actuales escalinatas laterales, pero todas estas características generaron un edificio de comportamiento difícil cuando se destinó a un solo uso, el de museo de pintura. Pero todo ello, aunque bastante interesante para entenderlo, es relativamente independiente del tema que nos mueve, el del sistema de proyecto que tratamos.

En cuanto a la composición por partes o elementos, el edificio se configuró utilizando una unión de cinco de ellas — los dos elementos extremos, los dos intermedios o uniones, y la parte central—, mecanismo de proyecto que venía ya desde tiempos de Palladio. Lo interesante en este caso es la naturaleza de las partes (figura 20). La del centro es una suerte de *basílica*, aunque laica, naturalmente, destinada a un *paraninfo*, con su pórtico dórico de acceso y que señala su condición de centro y de primera jerarquía, y con su ábside trasero, aunque esta pseudobasílica no configura un espacio único, sino que tiene dos pisos. Hoy la planta baja es el vestíbulo principal y el piso superior la gran sala de Velázquez.

Los elementos intermedios, de unión entre el central y los extremos, son las dos grandes galerías museísticas, también de dos pisos, con la alta más monumental. Y los dos extremos son dos edificios cuadrangulares y singulares. El de la puerta de Goya, con la gran escalinata, es una suerte de villa, con rotonda central en su planta alta, y el de la puerta de Murillo es un palacete relativamente tradicional, pues incluso tiene un pequeño patio central.

Villanueva rompió así con la tradición al eliminar el sistema claustral, y organizó un edificio lineal, de gran monumentalidad y atractivo, para cualificar con su presencia el Paseo del Prado. Es decir, su ruptura radical con la tradición no le impidió relacionarse con el lugar, y tampoco dotar de unidad a un conjunto compuesto por cinco partes muy diferentes entre sí. Su respuesta no fue pues tan abstracta como en otras ocasiones europeas que hemos aludido o explicado, y puede decirse así que en el Museo del Prado nos encontramos con uno de los edificios del sistema y del estilo neoclásico más logrados del mundo, si no el que más.

Nótese cómo la larga fachada al Paseo es absolutamente simétrica, pero las dos laterales, la de Goya y la de Murillo, son distintas entre sí a pesar de ocupar una posición de simetría. Como no se ven simultáneamente pueden ser distintas, cuestión que ya ocurría también en algunas de las obras inglesas del siglo XVIII (las de Boyle, Kent y Payne), pero que no sucedía nunca en las de Palladio, cuyo sentido de la coherencia formal y de la unidad era más rígido. O más mental y absoluto, si se prefiere decirlo así, no tanto visual. Este detalle muestra una cierta permisividad que será más grande en la arquitectura académica de la composición por partes en el siglo XIX, y que se convertirá en absoluta en el siglo XX.

LA COMPOSICIÓN POR PARTES EN MODO RADICAL EN EL SIGLO XVIII FRANCÉS

En el último tercio del siglo XVIII y en Francia surgió una forma muy radical de entender la composición por partes. Radical sobre todo si se compara con las formas de hacer de arquitectos como Villanueva o Soane, algo más jóvenes incluso que los que vamos a citar aquí, pero que, alcanzando una gran calidad, ejercieron la arquitectura algo más ligados a las maneras e ideas tradicionales.

La manera radical francesa fue extremadamente abstracta, esto es, conducida prácticamente por la geometría más pura. Quizá lo más extremo fueron los hospitales (los *Hôtel-Dieu*) proyectados por Antoine Petit en 1774 y por Bernard Poyet entre 1785 y 1786. Concretamente el de Petit es un inmenso edificio con planta en forma de *rueda con radios* (figura 21). La *rueda* consiste en unos grandes deambulatorios y los *radios* son los pabellones de los enfermos, seis inmensas naves superpuestas en cuatro pisos y que se encuentran en un gran centro, constituido por una gran capilla central, de gran escala y altísima cubierta cónica. Es lo que se llamó una *máquina de curar*, que se basa en principios funcionalistas, siendo desde luego el antecedente de estos, pero identificando el funcionalismo con la geometría pura y esquemática. Es también el principio de las disposiciones *panópticas*, es decir, de aquellas ordenaciones dispuestas para obtener una vigilancia muy centralizada y eficaz, y que, si en un principio se pensaron para los hospitales —en los que era importante tanto la vigilancia como la visión común de la capilla—, tuvieron luego una verdadera y larga aplicación para las prisiones.

Los arquitectos Étienne-Louis Boullée y Claude-Nicolas Ledoux fueron los dos grandes de la manera iluminista francesa, muy cualificados e influyentes en la tendencia radical. Sus obras son de un esquematismo y purismo geométrico muy fuerte, tanto como el de los hospitales, pero llevado a algunas disposiciones que permitían aún la presencia de elementos tradicionales como las columnatas y las cúpulas y, en general, el lenguaje de los órdenes clásicos.

Boullée realizó edificios muy abstractos, presididos por una simetría absoluta y central. Pueden citarse muchos trabajos, como fueron el Museo (1783), la Biblioteca Pública (París, 1784-1785) o el Palacio Municipal (1784-1785), si bien, y a pesar de estos nombres tan concretos y de algunas localizaciones, no puede verse en ellos nada que los ligue a un uso o

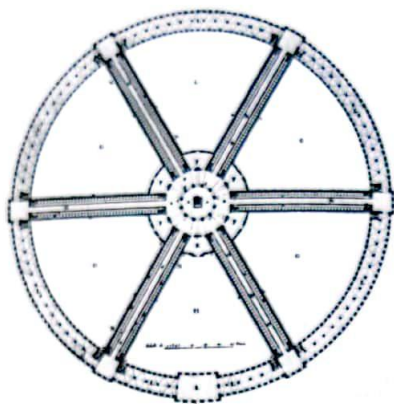


FIGURA 21. PETIT HÔTEL-DIEU. 1774.
FUENTE. AA VV. LES MACHINES À GUÉRIR. 1976.

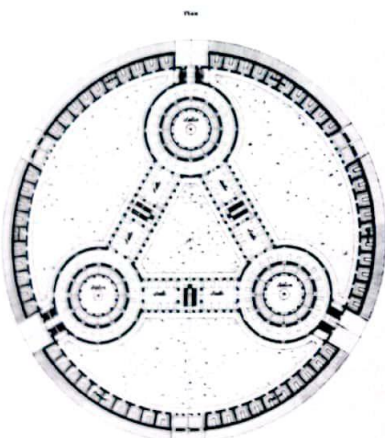


FIGURA 22. LEDOUX. TABERNA DE SAINT MARCEAU. 1780-1789.
FUENTE. ARCHITECTURE DE C. N. LEDOUX. 1847.

función determinada, y mucho menos a un lugar. Fueron antecedentes de la abstracción moderna y también de las construcciones de hormigón armado, pues sus formas, aunque ligadas a las de la tradición, solo con dificultades hubieran podido construirse con fábricas pétreas o de albañilería.

Quizá Ledoux fuera algo más concreto, aunque igualmente radical y extremo, y muy cualificado. Podemos citar de él algunos de los muchos proyectos experimentales, no dibujados para realizarse, sino para ser publicados y exhibirse como piezas de investigación, y que hizo en el tiempo de su realización máxima, la de las Salinas de Chaux. Dibujó muchísimos experimentos formales, algunos de ellos relativos a la composición por partes y otros a la idea de forma compacta. Entre los que nos interesan para nuestro sistema destacan la Taberna del Templo, la Taberna de Saint Marceau y la Casa del placer (los tres de 1780-1789).

La segunda, la Taberna de Saint Marceau, algo tiene que ver con la radicalidad de los proyectos de hospitales, aunque no tanto con su escala y, así, con su exageración (figura 22). Se trata de una forma redonda, compuesta por un cuerpo de edificación circular y perimetral, de una sola altura, y que tiene dentro de su gran espacio tres salones redondos, unidos a los tres accesos por las coronas circulares, y unidos también entre sí por cuerpos rectos. Los salones, rodeados de otros cuerpos edificados singulares, forman con ellos volúmenes cilíndricos y tienen un espacio interior cupulado. Todo muy abstracto, como en los casos anteriores, aunque en los de Ledoux aparezca una calidad de diseño más poderosa que los vuelve más convincentes.

La más importante consecuencia de todas estas investigaciones proyectuales fue la de la aparición de los conocidos tratados de Jean N. L. Durand, discípulo de Boullée, que fueron muy influyentes para la enseñanza del academicismo del siglo XIX y para la construcción en ese siglo, tanto en Francia como en otros países europeos. Durand convirtió en códigos

diversificados, elementales y combinatorios lo que había sido la gran arquitectura iluminista, en gran medida nacida para perseguir lo sublime, que devino en recetario para ingenieros, constructores y proyectistas de provincias. El pensamiento prosaico de Durand dibujó todo lo que podía salir de la radicalidad geométrica y la abstracción formal de los arquitectos investigadores antes citados, así como del cultivo de la repetición, de la simetría como sistema formal absoluto y de la combinatoria sistemática, añadiendo también los órdenes clásicos como ropaje todavía insustituible. La Academia francesa, como sistema que se convirtió en universal, vivió en gran modo de estas ideas, aunque no solo. Y también la arquitectura moderna del siglo XX tuvo aquí uno de sus antecedentes importantes.

ACADEMIA Y MODERNIDAD

LUTYENS

El arquitecto inglés Edwin Landseer Lutyens (1869-1944) era coetáneo del estadounidense Frank Lloyd Wright y del escocés Charles Rennie Mackintosh, e inició su trabajo como arquitecto paisajista hacia 1896. Apegado por completo a la práctica del historicismo romántico y desinteresado en la revolución moderna que pudo conocer plenamente ya en su madurez, practicó la composición por partes mediante una manera tan académica como poco convencional.

Probablemente la muestra más atractiva y significativa sea la casa y la finca llamada Grey Walls (1900) en Gullane, Escocia. La ocupación de un gran terreno irregular mediante artificios compositivos que lo convierten en algo perfectamente claro y ordenado es tan hábil y tan lograda como absolutamente extrema, y representa un caso singular dentro de la obra de este autor y también dentro de la arquitectura en general (figura 23).

El acceso se produce mediante un muro en forma de exedra que da paso a un atrio de entrada, cerrado por paredes, con tres pequeños edificios al fondo, uno central y otros dos laterales y simétricos. Entre ellos, los coches o carruajes pueden dirigirse hacia dos partes: a la derecha, hacia el patio de los garajes, que también está encerrado entre muros y que corresponde al pequeño edificio central antes citado; y a la izquierda, donde puede tomarse un largo y solemne camino diagonal, que hace de eje primario y longitudinal de un jardín principal que tiene al fondo la casa grande y que está también encerrado entre paredes que lo vuelven ordenado y simétrico. Otro eje secundario, perpendicular al anterior, lleva, del lado derecho, a una casa auxiliar encerrada por paredes en un patio propio y, del lado izquierdo, a un gran jardín independiente, también encerrado por muros y con un espacio simétrico y ordenado.

La casa recibe esta avenida diagonal mediante una rotonda para los coches, a la que abraza con la curvatura de su fachada y cuya puerta se sitúa en el centro de la curva. El volumen de la casa rodea este espacio para convertirlo en un lugar perfectamente ordenado y simétrico, pero, como observamos bien en la planta, esto se produce mediante paredes murales y la casa. Esta última, sin embargo, no es simétrica en absoluto, ni demasiado ordenada, al menos en cuanto a su composición, pues se desarrolla internamente con una extrema libertad y con un orden funcional y relativo al complejo programa del que consta.

La simetría y el orden del eje principal exterior no tras-pasa siquiera el pequeño porche, o vestíbulo abierto, ya que dicho eje finaliza en él y no penetra en el edificio ni tampoco ordena, por lo tanto, su interior. Esta característica es propia, en general, de las casas de Lutyens y contrasta con la rigidez y la coherencia simétrica que era común en este sistema desde la tradición manierista hasta la académica, como

hemos visto con anterioridad. Tras este porche, y en primera planta, se ordenan, hacia la derecha, la zona de día de los propietarios (comedor, salones....), compuesta por piezas y partes diversas, y que forma un elemento con centro y dos alas simétricas hacia el sureste. Este elemento preside y se relaciona con otro jardín, definido también por paredes y situado entre los dos antes descritos, el *formal garden*, de planta cruciforme y con dos parterres centrales cuadrados.

Hacia la izquierda se dispone el complejo programa de cocinas y servicio, según un pabellón de doble cuerpo de edificación y con algún saliente trasero. Este pabellón colabora con la disposición más libre de la zona señorial para lograr que toda esta trasera, por el lado noroeste, sea completamente pintoresca y definida por las grandes paredes pétreas, las inclinadas cubiertas y las chimeneas, todo ello en un armónico y atractivo desorden, lejos de lo propiamente académico. En esta visión pintoresca de la casa, como en todo el conjunto, son los materiales, sobre todo la piedra, quienes salvaguardan la unidad formal, colaborando con un lenguaje escueto, aunque enfático, y compuesto casi tan solo de huecos y cubiertas.

Otros ejemplos interesantes de Lutyens, en el tema que nos mueve, son el de la casa llamada Orchards, en Munstead, Surrey (1897-1899); la casa Tigbourne Court (1899), en Witley, Surrey; la casa llamada Deanery Garden (1901), en Sonning, Berkshire, y la casa Marshcourt (1901-1904-1924), en Kings Somborne, cerca de Stockbridge, Hampshire. Algunos de estos ejemplos son mixtos, en el sentido de que tienen partes, o residuos, del sistema tradicional del patio.

Y todas ellas, como la anterior, son ejemplos de una actitud que supo trascender la rigidez de las simetrías y de otras normas académicas para utilizarlas con gran riqueza, soltura, habilidad y eficacia. Puede decirse así que aunque Lutyens no quiso romper con el academicismo, combinó en él dos opuestos, el clasicismo y el romanticismo; y la libertad con la que utilizó la tradición historicista en la que se había educado y

que decidió llevar adelante le convirtió en un precursor de la modernidad, aun a pesar suyo, aunque no tantos estudiosos compartan quizá esta apreciación. En el tema que nos mueve resulta evidente, pues —con Wright, como luego se verá—, que fue quien eliminó la rigidez tradicional de la composición por partes, preparando así el camino de los modernos.

WRIGHT

Frank Lloyd Wright (1869-1959) fue estudiante de ingeniería y rechazó posteriormente la posibilidad de estudiar arquitectura en la École des Beaux Arts de París, cuando se lo ofreció el poderoso arquitecto de Chicago Daniel Burnham, conocedor de la brillantez que había demostrado aquel en su trabajo como ayudante del arquitecto Sullivan. No obstante, la condición académica de este último —que sí había estudiado en París— parece traslucirse en el modo de hacer de su genial empleado una vez que este se independizó.

Efectivamente, puede decirse que toda la primera época de la obra de Frank Lloyd Wright está guiada en buena medida por el método o sistema de la composición por elementos o partes, que proviene sin duda de la ideología de la institución académica francesa, como no puede ser de otro modo, dados los antecedentes citados y el tiempo histórico de que se trata. Wright, como Lutyens, arquitecto de la misma edad, utilizó el método académico de un modo personal y lo modernizó en gran manera; en realidad, quizá no más que el gran arquitecto británico, aunque pudiera parecerlo por la afición de este último a las imágenes románticas y clásicas —valga la contradicción— y por el interés de Wright en modernizar, por el contrario, la imagen de la casa tradicional sin llegar a rechazarla, inventando un lenguaje propio mediante el que será admirado y seguido por tantos.

Es más que probable que Wright trabajara a lo largo de su primera época en una posición que sentía como la más

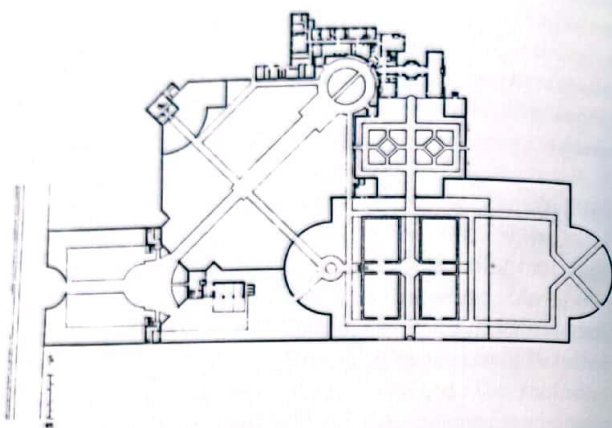


FIGURA 23. LUTYENS, GREY WALLS, GULLANE, 1900. PLANTA GENERAL DE CASA Y JARDINES
FUENTE: LAWRENCE WEAVER, HOUSES AND GARDENS BY E. L. LUTYENS, 1911

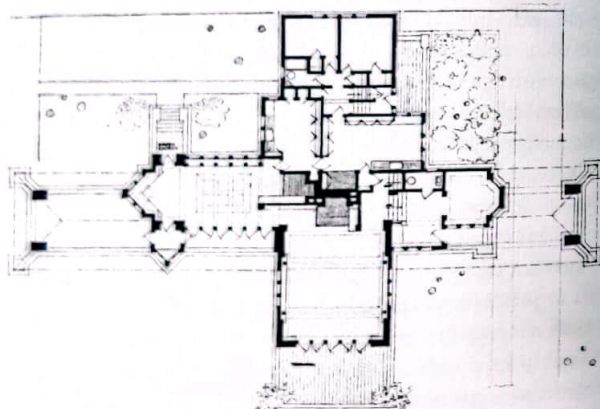


FIGURA 24. HITCHCOCK, CASA WILLITS, HIGHLAND PARK, 1902. PLANTAS Y PERSPECTIVA
FUENTE: DRAWINGS AND PLANS OF FRANK LLOYD WRIGHT, THE EARLY PERIOD (1893-1909), 1910

moderna y radical de su tiempo. Y es posible, por lo tanto, que lo que hoy consideramos concesiones o residuos tradicionales no fueran para él más que lógicas elementales de la disciplina del proyectar o de los contenidos arquitectónicos inevitables. Esto es, el método académico de la composición por partes probablemente era considerado por él, en su abstracción, como algo muy avanzado.

Pueden citarse como algunos de los primeros ejemplos el del proyecto de la casa McAfee, realizado hacia 1893 para Kenilworth (Illinois) y el estudio para sí mismo en Oak Park (Illinois, 1895). Según el gran historiador estadounidense Henry R. Hitchcock, la casa Willits, en Highland Park (Illinois, 1902), es la primera obra maestra de las llamadas *casas de la pradera*. A ella vamos a referirnos como un adecuado ejemplo (figura 24).

Puede verse en sus plantas cómo el interior es una disposición completamente *funcionalista*: los elementos o partes son las habitaciones del programa y estas toman la forma que a cada una le corresponde —la que a cada una ha querido dársele—, disponiendo agrupaciones, unitarias o compactas, que configuran una forma en cruz, ni completamente simétrica ni completamente uniforme, pero bastante ordenada y similar en sus dos plantas. No obstante, el funcionalismo más radical de los interiores se transforma en más ordenado y compositivo en los extremos de estas cruces, que se unifican, a veces con simetrías, para dar lugar a una forma más adecuada de los remates externos.

Luego son las cubiertas las que, con su poderosa presencia, confirman el orden absoluto y convincente que todos estos extremos han facilitado. En la planta baja, una gran cubierta transversal impone un orden muy acusado, y carece de importancia que los pabellones extremos que cubre no sean simétricos ni del mismo ancho, pues el orden formal es igualmente efectivo que si lo fueran. Presidiendo la casa, el pabellón frontal se presenta con un orden y una

simetría absolutos, y así nos hace sentir que toda la casa fuera en realidad tan igualitaria como él.

Lo cierto es que en la casa se utiliza un sabio y habilidoso juego de orden y desorden. Y hasta se diría que no es exactamente que el orden disimule el desorden. Por el contrario, orden y desorden cumplen un papel formal complementario. Las condiciones funcionales —la complejidad del programa, en definitiva— desordenan la casa, pero esto favorece un modo de configurarse que resultaría demasiado rígido sin ello. Así, la simetría no completa, o no perfecta, y la uniformidad aparente, pero no real, juegan un papel tan importante tanto en la ordenación funcional como en la composición visual.

Nótese, por otro lado, que en el interior de la planta baja, donde se han acumulado las salas y habitaciones principales, no hay un elemento central, ni siquiera un vacío, pues el centro está ocupado por las chimeneas, y es un elemento centrífugo, que lleva las actividades y la atención visual hacia los extremos. Probablemente esta sea la característica más opuesta a la tradición en esta época de la obra de Wright. Nótese también el lenguaje propio del maestro estadounidense que, sin salirse de las reglas académicas, ordena los volúmenes y sus apariencias con decididos estratos horizontales, donde hacen el papel de *friso* los cuerpos composítivamente continuos que alojan las ventanas.

Otros ejemplos interesantes todavía son el de la casa Susan Lawrence Dana, en Springfield (Illinois, 1903); la casa Coonley (Riverside, Illinois); la casa Martin (1904, Búfalo, Nueva York) y la casa Robie (1909, Chicago), siendo esta última uno de los ejemplos finales de la etapa conocida como la de las *casas de la pradera*, y en la que se introducen disposiciones y procedimientos más modernos, menos académicos.

Puede decirse, en conclusión, que Wright y Lutyens fueron los últimos grandes del sistema académico, y que, como se ha querido demostrar, supieron utilizar las posibilidades y

libertades implícitas en dicho sistema, llevándolas a sus extremos más interesantes y valiosos.

Ambos descubrieron —quizá sin reflexión consciente sobre ello, pero sí de hecho—, que dicho sistema se dividía en dos partes netamente separadas: recursos de la disposición —de la planta— y lenguaje arquitectónico concreto. Constataron una necesidad final de unificación entre ambas cuestiones que los dos supieron resolver con singular fortuna, aunque probablemente tomaran esta escisión como parte de la naturaleza propia de la disciplina arquitectónica.

No obstante, si Lutyens había incorporado la disposición académica mediante lenguajes históricos, Wright, en cambio, inventó su propio vocabulario formal, aunque sin renunciar por completo a las imágenes tradicionales, como ya se ha dicho. Este se reveló enormemente efectivo para sus necesidades metodológicas, elástico y versátil para servir cualquier disposición, constructivamente eficaz y formalmente muy brillante.

Podría afirmarse, sin demasiada exageración, que la etapa de Wright en las *casas de la pradera* significó la versión más cualificada de la composición por elementos o partes en la historia de la arquitectura. Al menos, en lo que tenía de sistemático, y, así, de conservación, de transformación y de sabia utilización de algunos de los más importantes recursos académicos. A partir de Wright, el método sufrió los cambios radicales que una arquitectura moderna plena necesariamente significaba.

LA COMPOSICIÓN POR PARTES EN LA ARQUITECTURA MODERNA

LE CORBUSIER

Resulta especialmente significativo el hecho de que Le Corbusier practicara con cierta frecuencia el método o sistema

de la composición por partes o elementos. Y ello por algunas razones.

Está entre las primeras el hecho de tratarse de un sistema académico; esto es, surgido de aquel modo ya tradicional de hacer arquitectura al que los modernos se opusieron directamente, incluso como forma de definir, por oposición, la propia arquitectura moderna. Habría que entender, por lo tanto, que este enfrentamiento corbuseriano —y el de otros— era más un enfrentamiento plástico y figurativo que metodológico o de disposición. Si se eliminaban los lenguajes tradicionales —esto es, el clasicismo, en primer lugar, pero, en general, los lenguajes historicistas que fueron propios del eclecticismo del siglo XIX— parece ser, podríamos entender, que la disposición, en su sentido más genérico y abstracto, podría admitirse que fuera la heredada.

Esto es lo que se deduciría, en un principio, de un uso del método académico por parte de Le Corbusier acerca del que ya había llamado la atención, en su día, el historiador británico Reyner Banham⁸, y que queda claramente probado en la observación de casos como el proyecto del concurso del Palacio de las Naciones en Ginebra (1927-1928), el edificio Centrosyus en Moscú (1928-1933), el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria (París, 1930-1932), el proyecto del concurso del Palacio de los Soviets, en Moscú (1931), y el edificio para la *Cité de Refuge* en París (1932-1933), por hablar tan solo del trabajo anterior a la Segunda Guerra Mundial.

Por otro lado, resulta conveniente recordar que Le Corbusier practicó muchos métodos, inventó algunos, y continuó experimentando con ellos a lo largo de su muy dilatada obra. Y hay una ocasión en que reflexionó sobre algunos a propósito de las viviendas unifamiliares. Al comentar un esquema sacado de su proyecto para las casas La Roche-Jeanneret

(1923), y en un pedagógico cuadro que podríamos llamar *Las cuatro composiciones*, dice de él, como sistema, que es "muy fácil", acaso con un cierto desprecio, y no se trata de otra cosa que de unas viviendas unifamiliares proyectadas con el sistema de la composición por partes.

¿Se avergonzaba un poco Le Corbusier de un sistema que, por otro lado, empleó tantas veces? Puede ser. Le parecía, al menos, que ir configurando elementos distintos y unirlos con un cierto equilibrio y unidad no merecía mucho la pena, o no era muy meritorio, verdaderamente. Reservaba sus mayores elogios para el logro de un volumen arquitectónico geométrico, unitario y compacto —un ideal muy semejante al del Renacimiento— al que apostilló como "muy difícil: satisfacción del espíritu". Se trataba de lo que podemos definir como "la forma compacta", objeto de la tercera parte de este libro, y que, paradójicamente, Le Corbusier usó muy poco, y casi nunca, podría decirse, en un modo completamente pleno y nítido. Pero así demostró su condición pragmática y poco idealista: debería usarse aquel método que diera más satisfacción al problema planteado, y fue más veces oportuno el de la composición por partes que el de la forma compacta.

Tal vez el que explique mejor el método de entre los ejemplos de entreguerras antes citados sea el edificio para el Centrosyus en Moscú, pues en él se dieron cita tanto los criterios neoacadémicos de disposición en planta y en volumen como la transformación total estética y plástica de la arquitectura concreta (figura 25).

El edificio se presenta ante las calles, dispuestas en ángulo recto, ofreciendo los frentes principales del conjunto como elementos formales servidores del aspecto de la ciudad, de su condición urbana. En esta cuestión no hace otra cosa que seguir las tradiciones, desde el Renacimiento hasta la academia, pero lo hace mediante un cambio arquitectónico total, como habíamos dicho, en cuanto a los medios formales de la arquitectura. El volumen que resuelve en el

8. Banham, R., *Theory and architectural design in the first machine age*. (Hay traducción castellana de Nueva Visión, Buenos Aires.)

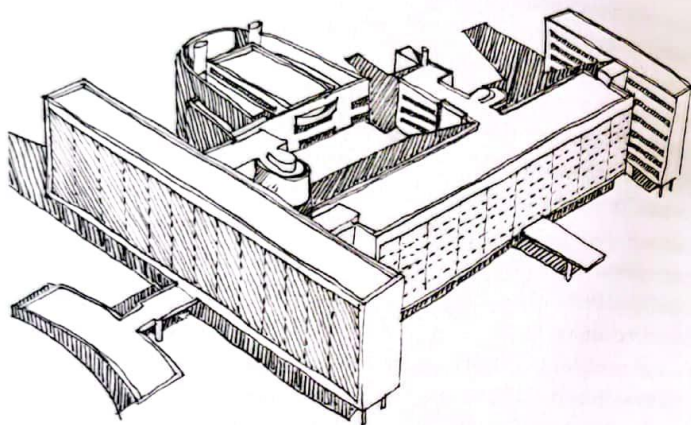


FIGURA 25. LE CORBUSIER. CENTROSOYUZ. MOSCÚ. PERSPECTIVA AÉREA.
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR

lateral en contacto con el exterior es un prisma frontal acristalado, simple y absoluto, matizado tan solo por la marquesina, que avanza ofreciendo su condición moderna. En el frente principal, ortogonal a este, las cosas son más elaboradas, pero, aunque también la arquitectura es completamente nueva, la composición de volúmenes y de esta fachada principal es neoacadémica, simétrica, con dos elementos extremos, dos nexos de unión y un gran elemento central. Como en el lateral, otra marquesina, moderna pero en posición simétrica, matiza la composición.

Al interior del terreno se pasa por debajo de los edificios que configuran estos dos frentes, pues ambos se elevan sobre soportes exentos que dejan franco el paso. La parte central del auditorio y que incluye los nexos con los pabellones exteriores es también más o menos simétrica y de diseño y plástica modernos, pero no está situada en una posición simétrica con respecto al conjunto, ya que para esta no se puede por la forma del solar.

El edificio, en síntesis, es un ejemplo excelente para comprobar el uso relativamente nuevo que se hace de los trazados académicos y cómo estos se revisten por completo de una arquitectura moderna, esta sí completamente nueva, revolucionaria, en lo plástico y lo concreto. Este caso representa a una gran cantidad de ellos proyectados y realizados en este periodo de entreguerras y en el mundo occidental.

Le Corbusier heredó la composición por partes del sistema académico decimonónico, y tal parece que lo hiciera en forma parecida a Wright. Esto es, entendiéndolo como un sistema de disposición en planta y en volumen que se comprende como abstracto, como neutral, no perteneciente a ningún estilo ni tendencia. De un lado esto era más o menos cierto, pero, de otro, el maestro suizo debió entender que no era así, o que, al menos, el sistema no era universal; tenía que acudir a muchos otros, incluso a inventarlos. Aunque siguió practicando el método con menos intensidad casi

siempre lo hizo mediante la unión de pocas piezas, muchas veces incluso dos, y de naturalezas formales distintas.

ALVAR AALTO

Ya hemos hablado de Alvar Aalto al examinar el sistema de la arquitectura del patio, pues, como se recordará, realizó algunos ejemplares excelentes que modernizaban el sistema y que atendían tanto a programas institucionales como domésticos.

Pero, como Le Corbusier —a quien seguía de cerca, aunque su manera tan distinta lo ocultara—, eligió la composición por partes como algo que no le parecía un instrumento académico, sino un sistema plenamente moderno; o, simplemente, abstracto, neutral en relación con la plástica y con las ideas. En su caso, esto estaba intensamente relacionado con un funcionalismo que fue siempre enormemente importante para el arquitecto finlandés, pues incluso fue entendido como inspiración estética.

Así, Aalto entendió el sistema por partes de un modo casi estrictamente funcionalista, al menos de modo más intenso que nunca en toda la historia anterior. El programa de necesidades significaba para él unas determinadas *funciones* —unos determinados usos— a las que había que dar —o a las que convenía dar— formas específicas. Pero resulta interesante entender que esta cuestión de la forma específica no era tanto la garantía de un buen funcionamiento como la búsqueda de la coherencia de la arquitectura con la naturaleza formal que para él debía tener. Aalto no era un ingenuo: sabía bien que los usos se podían resolver perfectamente con muy distintas formas, y que había también muchas formas genéricas que podían servir a muy distintos usos. No buscaba solo, o tanto, el buen funcionamiento como que cada uso alcanzara su propia *naturaleza formal*, y, así, la imagen que le correspondía. Pues para la *filosofía* de la arquitectura que Aalto practicaba con sus obras resultaba

necesario descubrir, y así usar, la *naturaleza* de las formas arquitectónicas. Esto era una suerte de idealismo, desde luego, pero con él se alcanzó precisamente la alta calidad y el alto interés artístico e intelectual.

Para programas complejos, y en su juventud, sustituyó los rígidos esquemas académicos de disposición por esquemas más abiertos, informales y pintorescos. Si era necesario lograr una unidad formal para todas aquellas partes diversas del conjunto edificado, él no acudió a cosas tales como la simetría o la repetición, sino a la plástica libre y al pintoresquismo. Una forma segura de ser moderno, con la importancia que entonces aquello tenía. Puede verse bien lo dicho en el Sanatorio de Paimio (1928-1933), cerca de Turku (Finlandia), su primera obra, con la colaboración de su primera mujer, Aino Marsi, que resultó famosa.

Algunos ejemplos posteriores, como el de la Biblioteca de Viipuri (hoy Viborg, Rusia, 1930-1935) y la Universidad Politécnica de Otaniemi (Helsinki, 1961-1964), fueron productos mixtos. En la biblioteca, el sistema de la composición por partes se combinó hábilmente con el de la forma compacta: la parte principal de la composición no es un elemento simple, sino una compleja forma compacta. En la universidad, la disposición general de la planta y del volumen es un intermedio, una mixtura, entre el sistema de las partes y el de los patios, pues, como Le Corbusier, Aalto demostró que los posibles *sistemas*, como cualquier otra cosa, eran puramente instrumentales. Buenos en cuanto sirvieran para hacer una cualificada arquitectura, que se reconocía como tal por medio de la existencia de otros valores, ajenos en buena medida a los propios sistemas o métodos. Y que estos podían ser mezclados, o manipulados de diversas formas, para conseguir la calidad buscada.

Alguna vez Aalto utilizó el método de una forma muy pura y, a la vez, mixta; esto es, en forma parecida a Le Corbusier en el Pabellón Suizo de París. Fue en la Casa de

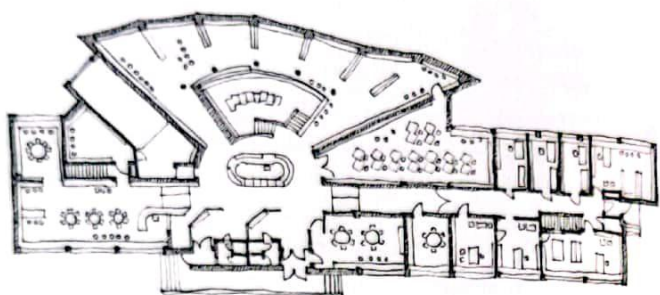


FIGURA 26. ALVAR AALTO. BIBLIOTECA DE SEINÄJOKI, 1963-1965. PLANTA.
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR

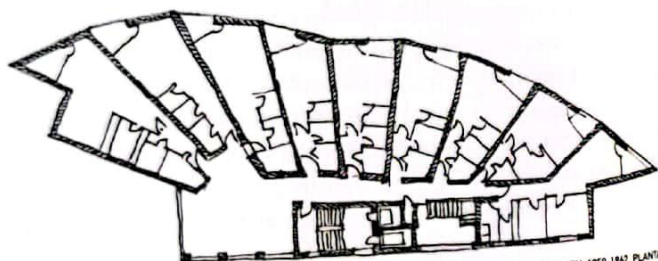


FIGURA 27. ALVAR AALTO. APARTAMENTOS DE BREMEN, 1958-1962. PLANTA.
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR

Cultura de Helsinki (1955-1958), constituida por tres piezas (el edificio de oficinas, el de entrada y nexo, y el del auditorio), concebidas en una arquitectura completamente diferente, cada una de ellas con lo que se considera que sea su naturaleza propia de acuerdo a su uso. Así, el pabellón de oficinas, alto y estrecho, es de una concepción estricta y pura, cartesiana, elegante... El pabellón intermedio de entrada y nexo lo acompaña de la misma manera, pero el auditorio se convierte, de acuerdo con su uso y naturaleza, en una forma plenamente *orgánica*, redondeada y expresiva. Aalto se complace así en el contraste entre las partes, en demostrar que en un mismo edificio pueden convivir arquitecturas de distinta, de contraria naturaleza. Y que no solo pueden, sino que incluso conviene que lo hagan. La unidad, como siempre, a través de los materiales, aunque precisamente en este caso concreto no se buscara demasiado.

La unión de dos partes de naturaleza arquitectónica opuesta se convirtió para Aalto en un verdadero principio personal, en un método o sistema propio, practicando un modo que, en vez de basarse en la yuxtaposición de elementos como en la Casa de Cultura, se sustentó en la integración o simbiosis entre ellos. Esto puede verse en tres de sus bibliotecas, correspondientes a un mismo tipo o concepción básica de edificio: la de Seinäjoki (Finlandia, 1963-1965), la de Rovaniemi (Laponia, 1963-1968) y la del Colegio Benedictino Mount Angel (Oregón, Estados Unidos, 1965-1970). Las tres, aunque con distintas variantes, responden a una división del programa entre los servicios, trazados en forma cartesiana —de Estilo Internacional— y atentos a una buena definición formal recta y con respecto a la calle; y la sala de lectura, en forma *orgánica*, en este caso de *abanico* (figura 26). Una forma, pues, mixta y simbiótica, que transmite de nuevo el mensaje de que la arquitectura, para ser perfecta, ha de ser incoherente, valga la paradoja; esto es, compuesta por partes de distinta naturaleza formal.

Este modo de ver las cosas fue tan importante para Aalto que practicó una forma de la planta muy parecida a la de las bibliotecas nada menos que en una cosa tan distinta como es la torre de apartamentos en Bremen (Alemania, 1958-1962), también con la unión entre una parte cartesiana, que aloja las circulaciones públicas, y otra en forma de abanico, que aloja los apartamentos, dispuestos como si fueran las cartas de la baraja en la mano de un jugador (figura 27).

La cuestión es la misma, pero, en relación con los edificios de las bibliotecas, estaríamos en presencia de una nueva paradoja: formas entendidas como específicas que se aplican, sin embargo, a edificios de muy distintos usos y de muy diferentes características y configuraciones.

Entraríamos con ello en un contenido muy propio de Aalto, y muy interesante, pero que nos aleja de nuestro tema: el hecho de que Aalto considerara como formas *apriorísticas*⁹ —esto es, como formas elegidas *a priori* en cuanto tenidas como perfectas, como más valiosas— a unas formas muy personales, y complejas, muy alejadas de las formas y volúmenes simples y unitarios considerados como perfectos por los arquitectos renacentistas y por el propio Le Corbusier. Cerremos con ello el que resulta ser muy denso y atractivo asunto de la composición por partes en la obra del gran arquitecto finlandés.

KAHN

Louis I. Kahn (Saaremaa, isla de Osel, Estonia, 1901-1974) estudió arquitectura en Filadelfia, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Pensilvania, donde fue discípulo de Paul Philippe Cret, arquitecto en quien se había confiado la transmisión del rigor de la École des Beaux Arts de París. Se tituló en 1924.

⁹ Véase el libro del autor, Capitel, Antón, *Alvar Aalto, proyecto y método*, Ed. Akal, Madrid, 1999.

Quizá resulte demasiado inmediato dar por sentado que tanto esta universidad como este maestro, académico y ecléctico, fueran responsables de la derivación de la arquitectura de Kahn, pero lo cierto es que el gran arquitecto estonio emigrado a Estados Unidos tuvo una educación académica, como correspondía todavía a su edad y a su lugar de enseñanza. En 1928 inició un viaje por Europa que culminó en una estancia más dilatada en Italia, destino tradicional de los arquitectos. Entre 1951 y 1952 volvió a vivir en Roma.

Al regreso a Filadelfia tras su primer viaje, en 1929, trabajó en la oficina de su maestro Cret, donde colaboró en algunos proyectos de transición, como el edificio del Tesoro en Washington. Luego trabajó para la revista *T-Square Journal*, lo que le permitió relacionarse con artistas y arquitectos de vanguardia, por lo que hacia 1932 puede afirmarse que ya, en cierto modo, se había transformado, que ya era un moderno.

Su carrera resultará finalmente en una búsqueda de la adecuación al programa, la coherencia de la forma arquitectónica con la estructura resistente y la manifestación del concepto de orden, expresado en uno de sus más famosos escritos, *Order and Design*. Ejerció la docencia en escuelas como la de Yale, MIT, Harvard, Filadelfia, etc., y a través de sus enseñanzas hizo famosos algunos conceptos, como la *de forma* (idea primera o contenido originario del edificio) y origen del *diseño* (o resultado final).

La noción académica del orden mediante una composición por partes fue revitalizada por su trabajo, si bien impuso criterios de unidad formal que lo alejaron tanto de los principios estrictamente académicos como del modo en que habían sido asimilados por los recursos modernos. La composición por elementos adquirió en Kahn un contenido nuevo e interesante mediante su conocida distinción entre *espacios servidos* y *espacios servidores*, que tan

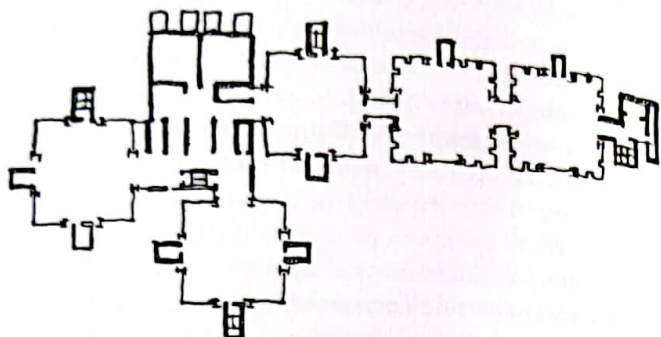


FIGURA 28. KAHN, LABORATORIOS RICHARDS, FILADELFIA, 1957-1961. PLANTA
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR



FIGURA 29. KAHN, LABORATORIOS RICHARDS, FILADELFIA, 1957-1961
FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR

emblemáticamente expresaron algunas de sus obras y que tan directamente se refieren al método que tratamos.

Algunos ejemplos de casas unifamiliares, de distintas épocas, responden al sistema. Tal como la casa Weiss (East Norriton Township, Pensilvania, 1947-1950), que recuerda a la arquitectura de Frank Lloyd Wright, referencia que no será ajena al arquitecto estonio. La planta de la casa Adler (Filadelfia, 1954-1955) se compuso mediante cinco elementos cuadrados del mismo tamaño que contienen el garaje, el vestíbulo, la estancia, el conjunto de la cocina y el comedor, y los dormitorios. La casa Fisher (Hatboro, Pensilvania, 1960-1967) es una atractiva construcción, de la época de madurez y esplendor de Kahn y de carácter muy diverso, compuesta por dos piezas en planta cuadrada unidas oblicuamente.

El edificio que proporcionó a Kahn fama internacional fue el que realizó para el Laboratorio de Investigaciones Médicas A. N. Richards (Filadelfia, 1957-1961). Es muy cualificado y atractivo y se puede afirmar que presenta además una utilización del sistema de composición por partes plena y madura, coincidiendo así la condición de obra maestra con la de perfección del método.

La obra es de geometría y composición muy idealistas (figura 28). Sus partes principales de uso (los *elementos servidos*) son cinco torres dedicadas a los laboratorios, de poca altura y de planta cuadrada, que se enlazan entre sí mediante elementos separados y que contienen, a veces, en los centros de sus lados *elementos servidores* yuxtapuestos y externos, correspondientes a conductos de instalaciones o a comunicaciones verticales, y que se expresan al exterior como esbeltos volúmenes de ladrillo. La estructura resistente de las torres bajas es de una disposición especial, con dos soportes en cada lado exteriores a la planta, y así de posición simétrica respecto del centro. Nos encontramos aquí con un intento extremo de coherencia entre disposición resistente y

geometría de la planta que está resuelto mediante la figura cuadrada que enlaza y prosigue con las ideas al respecto que fueron propias de Mies van der Rohe. Otros dos elementos de la planta del conjunto se dedican casi por completo a la disposición de *elementos servidores*, tanto de instalaciones como de comunicaciones verticales.

El resultado, como ya se había dicho, es muy cualificado y expresión muy clara y adecuada del método (figura 29). Con respecto a la arquitectura moderna supone una cierta *contestación* al recuperar ideas que podemos tener como académicas, pero también resulta ser una expresión fiel y muy original de las plásticas nuevas, así como una preocupación por la adecuación de la forma al programa de necesidades y por la coherencia de la relación entre forma arquitectónica y estructura resistente que podemos tener por ideales modernos muy valorados.

OTROS ARQUITECTOS MODERNOS Y CONTEMPORÁNEOS

Algunos otros arquitectos modernos y contemporáneos siguieron utilizando el sistema de la composición por partes. El italiano Aldo Rossi, cuya aproximación teórica y práctica fue tan importante en los años setenta (y que en alguna medida puede tenerse por una cierta consecuencia de la obra de Louis I. Kahn), lo practicó en proyectos como el Ayuntamiento de Scandicci (1968), la Casa Bay en el Borgo Ticino (Italia, 1973) o la Casa del Estudiante en Trieste (1974).

Puede encontrarse en otros casos más contemporáneos aún, y valga el ilustre ejemplo del arquitecto canadiense afincado en Estados Unidos Frank O. Gehry, que entre su muy compleja y diversificada obra tiene casos como el Cabrillo Marine Museum (San Pedro, California, 1979), casas singulares como la Norton House (Venice, California, 1983) o, yendo

muy cerca y a algo muy famoso, el propio Museo Guggenheim de Bilbao (1995-1998), cuya complejísima disposición se hizo acudiendo al sistema que se ha explicado.

Otras muchas obras modernas y contemporáneas lo han seguido. Por su ligadura con la solución a un programa de necesidades diversificado es muy posible que permanezca en modo indefinido entre los instrumentos de los arquitectos.

LA ARQUITECTURA DE LA FORMA COMPACTA

El tercer y último método o sistema que este libro examina es el que corresponde a aquella manera "muy difícil", pero que provocaba la "satisfacción del espíritu", según Le Corbusier, que dibujaba un paralelepípedo cerrado y perfecto para expresarla, aunque nunca llegara a practicarla del todo, al menos de modo pleno y absoluto. Es un ideal de forma arquitectónica, la de la forma compacta, que Le Corbusier compartió, o recuperó, del Renacimiento, aunque en este fueran los elementos parciales de una forma más compleja en los que se depositara en realidad la idea de perfección.

Sea como fuere, a lo largo de la historia, y al menos desde el manierismo de Palladio, se practicó este sistema, caracterizado por encerrar la diversidad del programa propia de una determinada arquitectura dentro de una forma simple y que aspira a las buenas proporciones y adecuada composición externa. Pues se trata casi siempre de una forma exenta, libre por todos sus lados, y que debe así exhibir su perfección visual. Pero, también, es una apretada y compleja disposición interna y que muy a menudo contiene una idea de espacio interior con valor formal propio. Además, y al ser

un volumen compacto, necesita asomarse al exterior para recibir luz y disfrutar de vistas, aunque la importancia dada a una parte del interior, que muchas veces se convierte en protagonista del mismo, haya hecho aparecer con frecuencia la luz cenital, dicho esto último, sobre todo, en relación con lo que conocemos como arquitectura moderna.

Aunque podría decirse que el sistema es más propio de esta etapa moderna, tiene valiosos ejemplares muy diversos y muy anteriores. Incluso hay un antecedente, muy ilustre y atractivo, que es el edificio conocido como Santa María del Naranco, en Oviedo, del siglo IX y supuestamente edificado como palacete campestre para el rey asturiano Ramiro I. Este edificio nos lleva a aclarar que el sistema fue operativo tanto para viviendas unifamiliares como para edificios institucionales, y, en general, para aquellos de programa complejo. Han de eliminarse, pues, los caracterizados por un programa protagonizado sobre todo por un gran espacio principal, como iglesias o teatros y auditorios; o por un programa superpuesto y repetido como los edificios de vivienda colectiva.

Santa María del Naranco (figura 3o) no tiene demasiada complejidad interna, pero la tiene en alguna medida: aloja en un mismo volumen una planta baja, dividida en habitaciones, y otra alta, de espacio único con dos *belvederes*, iguales y en opuesta situación. Más allá del cuerpo de escaleras, el volumen es absolutamente simple y unitario, pero la composición no está ausente, todo lo contrario: el volumen se grafía y define mediante los huecos y los contrafuertes, todos ellos en un refinado lenguaje. El espacio interior alto, supuestamente una estancia, es un espacio abovedado y también compuesto mediante arcos y pilastras y mediante los huecos, todo ello igualmente refinado. El volumen se enclava exento en el paisaje y mira hacia él desde una posición elevada. Todo hace de este antiguo y algo misterioso edificio una suerte de arquetipo, un ilustre antecedente del sistema que pasamos a estudiar.



FIGURA 30. SANTA MARÍA DEL NARANCO.
OVIEDO. SIGLO IX.
FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR.

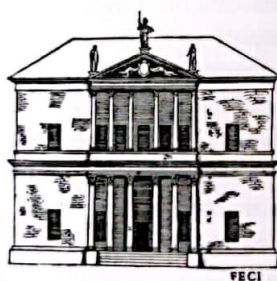
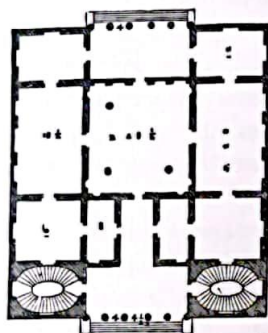


FIGURA 31. PALLADIO. PALACIO GARZADORI. VICENZA.
PLANTA Y ALZADO.
FUENTE: I QUATTRO LIBRI DELL' ARCHITETTURA. 1570.

LA FORMA COMPACTA EN PALLADIO

Puede decirse que Andrea Palladio (Padova, 1508-Vicenza, 1580) trabajó en todos los sistemas posibles y, así, en los tres que aquí se tratan. Sin embargo, no proyectó ni realizó muchas obras de forma compacta, aunque algunas de ellas fueron muy famosas y muy imitadas.

La primera que encontramos en su obra es un producto juvenil, la Villa Valmanara (Vigardlo di Monticello, Vicenza, 1541). El siguiente ejemplo, cronológicamente hablando, es el de su producción más famosa, la Villa Capra, llamada La Rotonda (Vicenza, 1551), que es una forma compacta a pesar de la importancia de sus cuatro pórticos iguales. Otro ejemplo de interés, no construido, pero que aparece en los *Quattro Libri*¹⁰, es el llamado Palazzo Garzadori (proyectado para Vicenza, 1555-1556). También pertenece al sistema la Villa Foscari, llamada La Malcontenta (al borde del canal del Brenta, 1560). Todos ellos son ejemplos interesantes de un ideal arquitectónico que para Palladio tuvo que ser muy claro y apreciado. Todas las plantas de estos ejemplos denotan la condición ideal de los mismos, aunque ello sea más notorio en la Rotonda y en La Malcontenta. Y precisamente por eso quizá sea más interesante comentar brevemente el edificio más prosaico de todos, el Palazzo Garzadori (figura 31).

Está compuesto por dos plantas de la misma altura y orientado según dos fachadas opuestas que cuentan ambas con un pórtico idéntico de doble cuerpo y con su correspondiente porche. La planta es cuadrangular, pero no cuadrada ni simétrica desde el centro, aunque provista de extremo orden y de simetría axial. Como el porche delantero tiene a su lado sendas escaleras, la sala principal, cuadrada y con cuatro columnas exentas, se retrasa hasta dar salida hacia el porche trasero, y hace las veces de una suerte de centro de la

10. Véase Palladio, Andrea, *Quattro Libri dell' Architettura*.

planta que, sin embargo, está desplazado. Las dimensiones de las salas, siempre rectangulares si no son cuadradas, son todas ellas de proporciones entre números enteros ($a \times a$, $a \times 2a$, $2a \times 3a$...) y el exterior es absolutamente racional y frío, duplicando con la misma altura dos plantas iguales, sobre un pequeño podio; y dos fachadas que suponemos también iguales por los datos de la planta y porque Palladio publicó tan solo una.

Los otros ejemplos, en su alto idealismo, explican todavía con más intensidad los contenidos propios del sistema.

OTROS CASOS DE FORMA COMPACTA EN ITALIA E INGLATERRA

Quizá los más interesantes sean los casos urbanos de los palacios que no tienen patio en las ciudades de Génova y de Venecia. Los de Génova, situados en la Strada nuova, fueron dibujados por Rubens para su obra *Palazzi antichi di Genova*¹¹. Son interesantes, por ejemplo, el Carrega Cataldi, realizado por G. B. Castello il Bergamasco (1558-1561) y el Palazzo Spinola, realizado en 1558 por Bernardo Spazio. Ambos tienen plantas compactas, casi al modo de una villa, y volúmenes de varias alturas absolutamente netos.

Otros ejemplos, más singulares, son el palacio Cattaneo Adorno (1583), construido para Lazzaro y Giacomo Spinola, y que es doble; esto es, con dos casas en altura duplicadas en forma simétrica (figura 32). Tiene seis alturas, si contamos la basamental, y una configuración rectangular y absolutamente compacta tanto en planta como en alzado, si bien este es de una composición extremadamente rica. Y también el palacio Centurione Cambiaso (1612), que procede de una

11. *Palazzi antichi di Genova raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens*, Apresso Giacomo Meursio, anno MDCLII, Edición facsimil de Tormena editore, Génova, 2001.

reestructuración y que tiene una planta algo irregular, aunque con una disposición que podemos llamar *canónica*. Cuenta nada menos que con siete alturas y con una octava de ático. Estos dos palacios, de figura esbelta, más altos que anchos, anticipan en cierta medida las construcciones de los primeros edificios en altura construidos en Chicago en el último tercio del siglo XIX, y se salen así sobradamente de la tradición renacentista a pesar de la fidelidad de su lenguaje.

Los palacios venecianos de los siglos XVI y XVII tampoco tienen patio y se alzan, más altos que anchos, al borde del Gran Canal o de otros lugares importantes. Puede hablarse de ejemplos como el *palazzo* Balbi (San Tomá, después de 1590 y atribuido a Alessandro Vittoria); el *palazzo* Tassis (destruido, mitad del siglo XVII); el *palazzo* Fontana (San Felice, primeras décadas del XVII); y el *palazzo* Lini (San Samuele, 1670, de Sebastiano Mazzoni)¹².

Todos tienen planta rectangular o cuadrada, y sus plantas, verticalmente repetidas, están compuestas por tres naves longitudinales, de parecida anchura y disposición simétrica en el sentido perpendicular a las fachadas principales. La nave del medio, que se asoma solo a las dos fachadas, es continua, y hace las veces de circulación y estancia. Las laterales, con posibilidades de huecos a todo lo largo, alojan escaleras y habitaciones diversas. La excepción es el *palazzo* Lini, pues es más complejo, con cinco naves. Las alturas suelen ser cuatro y en muchos casos las dos de abajo pertenecen a negocios comerciales, con sus oficinas y almacenes, y las dos de arriba a la vivienda. Es común que las fachadas, generalmente exquisitas y de tradición clásica, destaquen la entrada desde el canal al negocio, casi siempre mediante un arco, y que en la tercera planta —o en la tercera y en la cuarta— se señale la nave de la estancia con arcos o *belvedere*.

12. Véase Bassi, Elena, *Palazzi di Venezia*, La Stamperia di Venezia Editrice, Venezia, 1976.

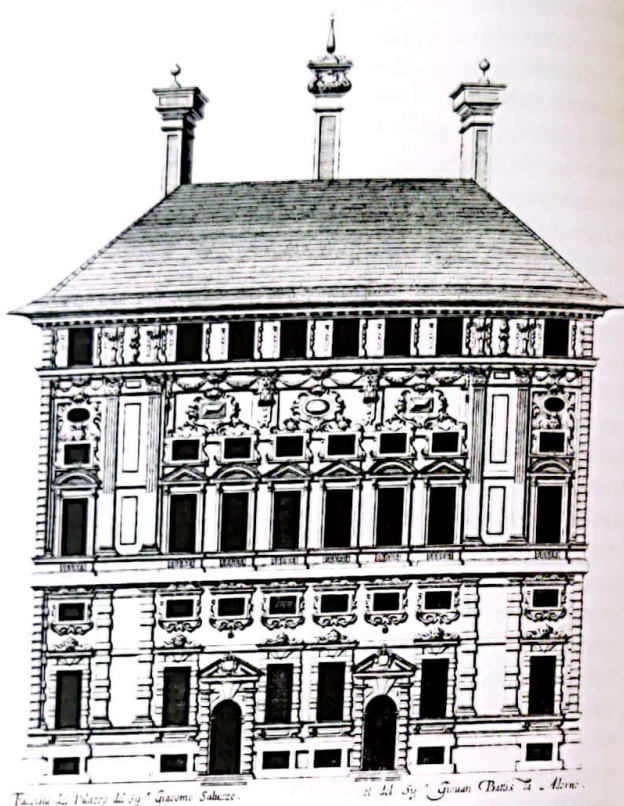


FIGURA 32. PALACIO CATTANEO ADORNO, GÉNOVA, 1563. ALZADO.
FUENTE: DIBUJO DE RUBENS. I PALAZZI DI GÉNOVA, 1652.

Como los de Génova, estos palacios urbanos constituyen una interesante excepción al no tener patio y al reproducir una disposición más o menos semejante a la de una villa, pero como planta repetida y en altura. Por eso avanzan los casos de los edificios de estratos horizontales repetidos, propios de los siglos XIX y XX y dedicados a viviendas o a oficinas.

Volvamos a las casas campestres, y en el Reino Unido, lo que equivale a decir a las villas, casi siempre en Gran Bretaña de influencia palladiana. En el siglo XVII pueden destacarse Colinghills (Berks, 1650, de Roger Pratt); Thorpe Hall (Longthorpe, Hunts, 1653-1656, de Peter Mills) y Eltham Lodge (Londres, 1663-1664, de Hugh May). Todas de planta perfectamente rectangular, de volumen absolutamente compacto y puro, y de fría, estricta y atractiva composición externa, tan solo la primera tiene una disposición interior en la tradición de las villas; esto es, con dos grandes elementos centrales (vestíbulo y salón). Las otras dos tienen plantas mucho más abstractas y casi se diría que modernas, valga el anacronismo (figura 33). Parecen pertenecer ya a la tradición doméstica británica que podríamos llamar funcionalista, pero —si pudiera ser así— sin absolutamente nada del pintoresquismo que se había observado en la obra de Lutyens.

En el siglo XVIII, Colen Campbell (1676-1729), con el proyecto Stourhead (Wilts, 1721), volvió a una influencia italiana más plena, aunque mediatizada por el palladianismo de Inigo Jones. Es una obra relativamente convencional, pues el neopalladianismo más pleno y brillante correspondió a Richard Boyle, lord Burlington, que proyectó la conocida Chiswick House (Londres, 1725), emulación dieciochesca de la Villa Rotonda, muy lograda y significativa¹³ (figura 34).

13. Para toda esta obra británica, véase Summerson, John, *Architecture in Britain, 1530-1830*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1969.

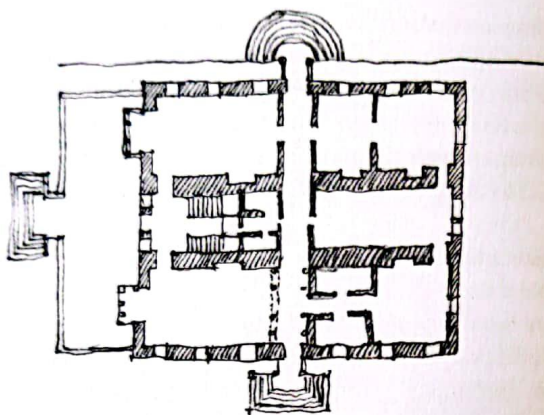


FIGURA 33. MILLS, THORPE HALL, HUNTS, 1653-1658. PLANTA.
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR.

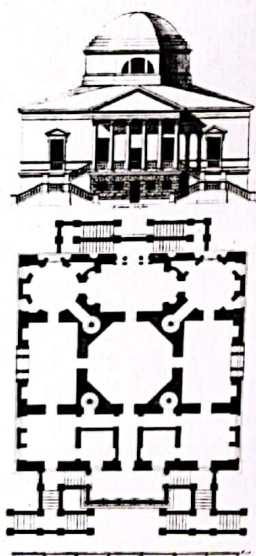


FIGURA 34. BOYLE, CHISWICK HOUSE, LONDRES, 1725.
FUENTE: W. KENT, DESIGNS OF INIGO JONES, 1725.

LA FORMA COMPACTA EN LOS PROYECTOS EXPERIMENTALES DE CLAUDE-NICOLAS LEDOUX

Se ha hablado algo ya de la obra de Ledoux (1736-1806) al explicar la arquitectura compuesta por partes, pero podría decirse que tiene obras más interesantes y en mayor número en el sistema que nos mueve ahora. Se trata de trazados ideales y experimentales, ninguno de ellos construido, y realizados de 1780 a 1804, todos ellos muy relacionados con la gran construcción de las Salinas de Chaux.

Dentro de sus numerosos experimentos puede hablarse, por ejemplo, de la casa y taller de leñadores, la casa para guardas agrícolas en Maupertius, la casa de campo para corredores de bolsa, la casa para un hombre de letras y la casa de los gremios de Chaux. En los propios títulos de estas especulaciones arquitectónicas, alguno de ellos humorístico, se evidencia su carácter indagatorio, de investigación personal. Lo que no les quita interés alguno, todo lo contrario; estos experimentos de Ledoux fueron y son de alto valor.

El primero y los dos últimos son investigaciones en torno a la planta cuadrada y a su consiguiente división en partes para la disposición del programa. Los tres volúmenes son muy distintos, experimentando diversas maneras de entender la composición compacta, todas ellas de gran pregnancia visual. En la tercera se experimenta con el volumen cilíndrico, de planta redonda, y con la división de esta, con el espacio interior y con la composición externa.

El segundo de los citados, la casa para guardas agrícolas, es un experimento realmente insólito, pues se trata de un volumen esférico puro, reto algo disparatado, pero que Ledoux se planteó y en buena medida resolvió (figura 35). A la esfera, previendo que una de las dificultades era su asentamiento en el suelo, se le preparó un gran foso cuadrado, amplio pero poco profundo, para disimular que su encuentro

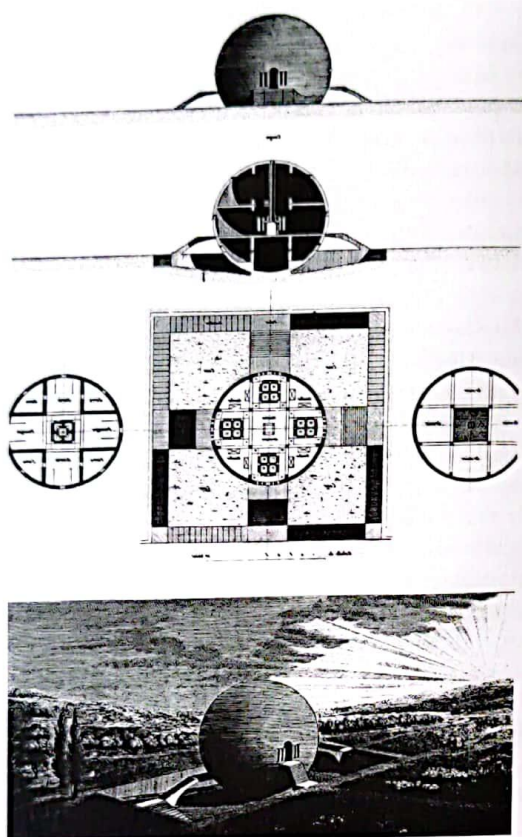


FIGURA 35. LEDOUX, CASA PARA GUARDAS AGRÍCOLAS.
FUENTE. ARCHITECTURE DE C. N. LEDOUX, 1847.

con el suelo ha de consistir necesariamente en un achata-
miento inferior de la bola. También para incluir en él las
escaleras exteriores de acceso y para dotar de un entorno
propio a una forma tan pura y abstracta.

Después viene el asunto principal de la división interna
del volumen para alojar el programa. En planta se divide este
mediante una figura en cruz, que obtiene un espacio central
cuadrado, cuatro extremos casi cuadrados y cuatro diagona-
les en forma de triángulos mixtilíneos. En sección, en cam-
bio —y aunque se trata de una división muy parecida que
provoca la existencia de tres plantas de altura— la división no
es simétrica, pues se reducen los espacios inferiores con el
fin de que sean más pequeños los que resultan peores, y se
deja en doble altura el espacio central, de modo que todos los
elementos de la planta intermedia y de la superior formen un
conjunto con él.

Pero nótese como asunto muy importante que Ledoux
no cae nunca en la tentación de realizar una división interna
mediante la geometría interior del círculo o de la esfera, esto
es, mediante radios o diámetros. Los elementos para la divi-
sión son siempre ortogonales, cartesianos, y ello tanto en
planta como en sección, único tratamiento racional posible
en la división interna de un cuerpo esférico, como pasa tam-
bién con el círculo. No obstante, y como se había dicho, es un
experimento algo disparatado, aunque no carezca de ingenio
y mucho menos de habilidad. Lo forzado del asunto puede
comprobarse mediante las aperturas de los huecos, que son
dos alambicadas puertas de las llamadas *serlianas*¹⁴, y algu-
nos otros muy pequeños que solo figuran en la sección, pero
no en el alzado ni en la perspectiva.

Pero todos estos ejercicios experimentales de Ledoux,
que fueron muchos y que se encuentran convenientemente

¹⁴. Por haberlas inventado el tratadista italiano del Renacimiento Serlio.

publicados¹⁵, constituyeron una importante colección de lúcidas y habilidosas reflexiones sobre los métodos y los instrumentos de la disciplina arquitectónica. Y no ha de extrañar que estén bastantes veces contagiadas por el gusto de la exageración y del humor, como correspondía a los intelectuales y artistas del Iluminismo, pues ello estaba dictado también por la persecución del conocimiento.

LA ARQUITECTURA MODERNA. CASAS DE ADOLF LOOS

Puede decirse que la manera propiamente moderna de la forma compacta fue fundada y practicada por el arquitecto vienes Adolf Loos (1870-1933), uno de los fundadores de la arquitectura y el pensamiento arquitectónico modernos. Lo hizo mediante importantes y muy conocidas viviendas unifamiliares aisladas, entre las que puede citarse la casa Horner (Viena, 1912) y, sobre todo, la casa Moller (Viena, 1928) y la casa Müller (Praga, 1930), producciones estas muy semejantes, aunque pueda considerarse a la vivienda de Praga como su culminación. Loos murió pocos años después de finalizada esta casa, acabando así el papel de arquitecto radical que había decidido representar, si bien es preciso reconocer que Le Corbusier, el gran monstruo suizo, le había sobrepasado sobradamente en dicha ambición.

Tomando como mejor ejemplo la casa Müller, observamos que es una casa vertical, de cuatro alturas, siendo la última de volumen muy pequeño, pues deja una amplia terraza. Tanto esta cuarta planta como la primera y basamental forman elementos complementarios en lo que hace al volumen externo,

definido sobre todo por la presencia exterior de las dos plantas intermedias o principales (figura 36).

La planta basamental, o de semisótano, sobresale del volumen principal para formar una terraza delante del estar. Esta planta es por completo de servicios e instalaciones de todas clases y está distribuida así de acuerdo con ello; esto es, sin consideración formal alguna, y hasta el desorden completo del que parece hacerse bandera pretendería demostrar su funcionalismo absoluto. La siguiente, que es la principal, es por completo contraria: la función se satisface de modo exquisito, pero lo que brilla en ella es el cultivo del espacio como valor formal, para el que se reserva la gran altura de la estancia, de un lado, y las elaboradas alturas intermedias, dedicadas al comedor, a la biblioteca y al cuarto de la señora, de otro. La planta de basamento ha de soportar las servidumbres que le envía la principal para servir las cualidades espaciales, pero esta soporta también la necesidad de tener un techo continuo y plano para que sea el suelo uniforme que necesita la planta tercera o de dormitorios.

Así, pues, la forma compacta en Loos es la satisfacción de una gran complejidad interna —la que necesita el programa, la funcionalidad de este, y sus cualidades espaciales— capaz de encerrarse en un volumen simple. Un volumen no unitario, por cierto, pues, como ya se ha dicho, del basamento surge un bulto para configurar una terraza o en la cuarta planta solo hay un pequeño volumen y lo demás es una azotea. No por ello la casa deja de tener una gran simplicidad externa, así como una gran elegancia (figura 37). Dentro, la planta principal muestra uno de los interiores más ricos, elaborados y afortunados de la arquitectura moderna.

Loos se había hecho famoso por asegurar y defender que el ornamento era un delito, oponiéndose así, frontalmente, a la escuela secesionista (el *art nouveau* vienes), de carácter tan decorativo, en la que se había educado. No quería ello

¹⁵ Véase, por ejemplo, Vidler, Anthony, *Claude-Nicholas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, The MIT Press, 1990.

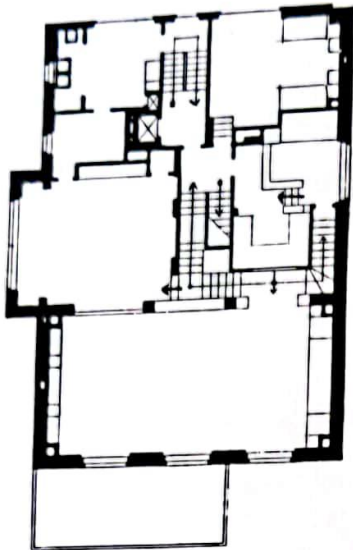


FIGURA 36. LOOS. CASA MÜLLER, PRAGA, 1930.
PLANTA PRINCIPAL.
FUENTE: LUDWIG MÜNZ UND GUSTAV KÜNSTLER.
DER ARCHITEKT ADOLF LOOS, 1964.

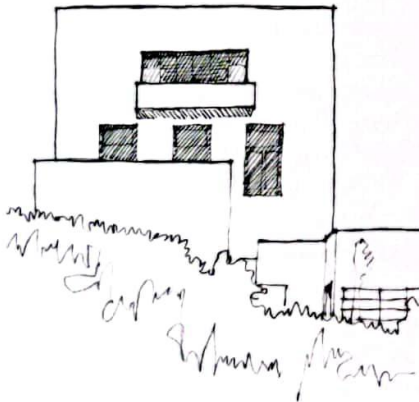


FIGURA 37. LOOS. CASA MÜLLER, PRAGA, 1930.
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR.

decir, sin embargo, que se despreciara para los interiores la riqueza de los materiales nobles y del sofisticado diseño moderno. Mármoles y maderas, y elaborados diseños de detalles, parientes del arte moderno, convirtieron estos interiores en una joya. Y a la casa Müller, concretamente, en uno de los más logrados ejemplos de la forma compacta.

LA FORMA COMPACTA EN LE CORBUSIER

Al reflexionar sobre los posibles métodos de proyecto de casas unifamiliares, Le Corbusier (1887-1965) señaló cuatro ideas posibles, entre ellas la simbolizada por un paralelepípedo elemental (esto es, la forma compacta, aunque él nunca llegó a nombrarla así). Escribió al lado de ese dibujo: "Muy difícil: satisfacción del espíritu", como ya se había señalado, demostrando así cómo estimaba este ideal de arquitectura de volumen simple, tan cercano a aquellos otros ideales de forma arquitectónica propios del Renacimiento.

Pero acaso por la dificultad que él mismo señalaba, no practicó mucho ese ideal, aunque podamos indicar algunos ejemplos o aproximaciones. El más antiguo y muy interesante, no realizado, fue el proyecto de casas en serie para artesanos (1924), pequeña casa de planta cuadrada y volumen casi cúbico, con un atractivo y extraordinario interior diseñado mediante un espacio a doble altura en el que la entreplanta está definida mediante la línea diagonal del cuadrado (figura 38). Dentro de las muchas casas unifamiliares pueden citarse la casa Cook (Bologne-sur-Seine, 1926), también de plantas cuadradas y de intensa y atractiva complejidad interior, y la casa Guiette en Anvers (1926), de planta muy alargada. También la Villa Stein en Garches (1927), una de sus realizaciones más famosas e importantes, en la que el lenguaje moderno de sus exteriores fue diseñado con la transformación de criterios clásicos. Todas estas realizaciones

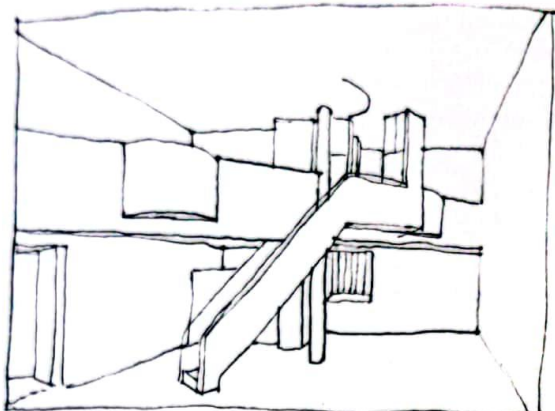


FIGURA 38. LE CORBUSIER. CASAS EN SERIE PARA ARTESANOS. 1924. PERSPECTIVA INTERIOR.
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR.

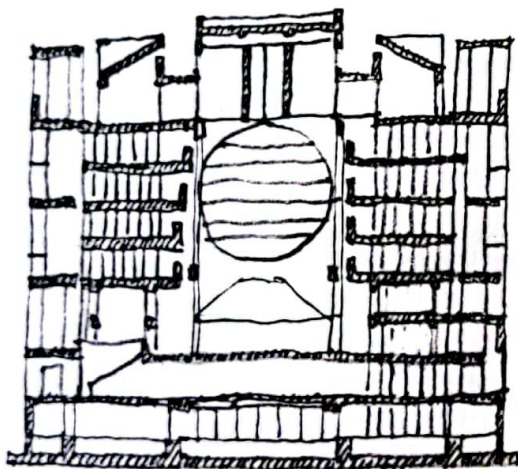


FIGURA 39. KAHN. BIBLIOTECA. EXETER. 1967-1972. SECCIÓN.
FUENTE: DIBUJO DEL AUTOR.

cumplieron los principios de complejidad interna, de volumen simple y de presencia externa compositiva y plena.

Todavía podríamos añadir otros dos casos, con el objeto de salirnos de las viviendas unifamiliares. Uno de ellos es el proyecto no realizado de inmueble de alquiler (1928-1929), aunque pertenezca al uso de vivienda colectiva, pero de interés para nuestro tema en función de su singularidad: un paquete paralelepédico estricto, absolutamente compacto y de alta complejidad interna. El otro es el edificio de la Asamblea de Chandigarh (Parlamento, 1952-1957) con el que entramos en la segunda parte de su obra y representamos los edificios no residenciales. De nuevo vuelven a cumplirse en él, y de manera clara, los principios que caracterizan el sistema que estudiamos¹⁶.

LA OBRA DE LOUIS I. KAHN

Kahn (1901-1974), nacido en Estonia, pero afincado y educado como arquitecto en Estados Unidos, fue un revisionista de la modernidad. Esto es, trató de introducir en la arquitectura moderna algunos de los principios académicos en los que había sido formado. Ya hemos explicado esta posición suya al tratar del sistema de la composición por partes.

En el tercer sistema que ahora nos mueve pueden destacarse algunos de sus famosos y apreciados edificios. El primero es el de la Galería de Arte de la Universidad de Yale (New Haven, 1951-1953), una de sus primeras obras conocidas; otro es el de la Biblioteca de la Academia Philip Exeter (Exeter, New Hampshire, 1967-1972) y otro más el del Centro de Arte y Estudios Británicos de la Universidad de Yale

16. Para quien quiera consultar los casos en los que no se aportan ilustraciones ni se explican mucho, puede acudir a una de las numerosas monografías de Le Corbusier, preferiblemente a sus *Obras completas*. Lo mismo ocurre en otras ocasiones afectadas por las limitaciones de este libro.

(New Haven, 1969-1974). Todos ellos pueden ser considerados emblemáticos del sistema que estamos estudiando, pero nos concentraremos en el segundo por su extrema claridad (figura 39).

El edificio de la biblioteca es de geometría cuadrada, con una primera figura interior que corresponde a un espacio vacío (un patio cubierto, podría decirse), una segunda que aloja los depósitos de libros y que contiene otros pequeños cuadrados en sus esquinas que disponen, a su vez, los *elementos servidores* (escaleras, ascensores e instalaciones) y un anillo externo también cuadrado que aloja los lugares de lectura y estudio, volcados sobre la fachada. Las plantas, que transforman ligeramente el cuadrado exterior achafanando las esquinas, son casi absolutamente simétricas desde ambos ejes y, por lo tanto, desde el centro.

La sección muestra una espacialidad interna más compleja, sobre todo por las diferencias de los pisos de acceso y por la cubierta. El volumen externo lleva al extremo la idea de composición simple, cadenciosa y emparentada con lo clásico. El edificio representa así, con lo descrito, los valores más característicos de la forma compacta, y podríamos decir que lo hace con el énfasis y la insistencia de un verdadero manifiesto. La idea de *orden*, la de *composición* y la de un programa de necesidades definido por la distinción entre *elementos servidos* (los de usos principales) y *elementos servidores* (los auxiliares) son cuestiones que tomaron en todas las obras de Kahn un papel básico, aún cuando parecieran inventadas para este caso.

UNA ESCUELA ESPAÑOLA DE LA FORMA COMPACTA

La influencia del pensamiento y de la obra de Kahn (y la de sus secuelas directas o indirectas, como Venturi y Rossi, por ejemplo) fue una de las razones para que surgiera en España

una generación de arquitectos y profesores que practicaron, entre otras muchas cosas, el ideal de la forma compacta, haciéndolo incluso con una notable radicalidad. La citada influencia fue uno de los componentes de una notable transformación arquitectónica incubada en los años setenta y desarrollada sobre todo en los ochenta y en los noventa.

Pasando a los ejemplos concretos, podemos reseñar al respecto la biblioteca de La UNED en Madrid (1989-1994), de José Ignacio Linazasoro (1947). También el Museo de Arqueología y Bellas Artes en Zamora (1992-1996) y el Museo de Bellas Artes de Castellón (1996-2000), ambos de Luis Moreno Mansilla (1959-2012) y Emilio Tuñón (1958). Ejemplo especialmente significativo es el de la Caja General de Ahorros de Granada (1992-2001), de Alberto Campo Baeza (1946). Y es conveniente añadir la Biblioteca Pública de Usera (Madrid, 2001-2002), de Iñaki Ábalos y Juan Herreros.

Puede decirse que hacer operativa la revisión de la modernidad iniciada por Kahn significó reconciliar la arquitectura del Movimiento Moderno —de los maestros modernos en general— con la historia de la arquitectura, a la que se habían opuesto intensamente, aunque fuera de un modo más simbólico que real. La forma compacta (entre otras muchas cosas) surgió como algo casi evidente; esto es, como un reconocimiento de las bases comunes que existían entre modernidad y clasicismo, y que ya quedaban implícitas en el reconocimiento por parte de Le Corbusier de un ideal que procedía del Renacimiento.

Probablemente sea la Caja General de Ahorros de Granada, de Alberto Campo Baeza, el ejemplo más claro (figura 40). Sobre un basamento, se alza un volumen casi cúbico, de planta cuadrada. Las oficinas del edificio se ordenan en torno a un patio interior cubierto, también cuadrado e iluminado cenitalmente, que establece un equilibrado juego entre simetría y asimetría al estar desplazado respecto del centro el cuadrado del patio interior, pero no la figura, igualmente

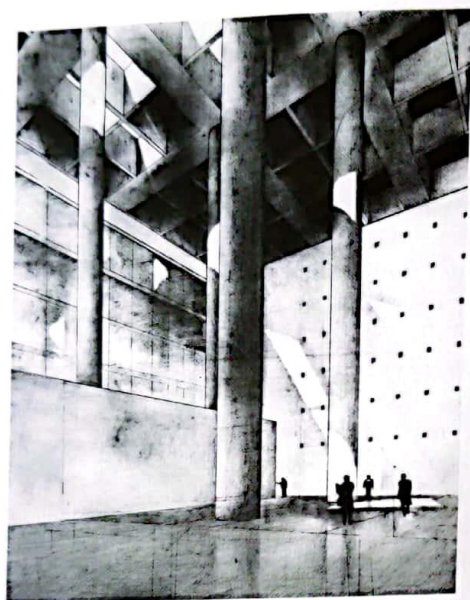


FIGURA 40. ALBERTO CAMPO BAEZA. CAJA GENERAL DE AHORROS DE GRANADA, 2001. FUENTE: ORIGINALES DEL ARQUITECTO FACILITADOS POR EL

cuadrada, que forman los cuatro grandes pilares cilíndricos internos. En sección, el sector de las oficinas que tiene mayor dimensión en profundidad se escalona hacia atrás, y la última planta se vacía para que pase libre la totalidad de la cubierta hasta descansar en las fachadas. El matizado y complejo interior así obtenido contrasta con la simplicidad de los elementos que lo configuran y también con la radicalidad externa, voluntariamente enfática y dura, para lo que se cuenta con el hormigón armado, material casi único del edificio.

Así, pues, forma externa simple, compositiva y plena, de condición exenta e interior de cierta complejidad y con premeditado valor espacial. Tales las características propias de la forma compacta y a la que hemos de añadir también la importante presencia de la iluminación cenital, que estaba presente ya en antecedentes tan valiosos como la obra de Ledoux, pero que quedó especialmente clara en la Asamblea de Chandigarh de Le Corbusier y en la Biblioteca de Exeter de Louis I. Kahn. Los usos y los espacios se ordenan y comprimen en el interior de la forma compacta, y es así como si esta, algo sofocada por su propia contención formal y por sus dimensiones anchas, saliera a recibir la luz y a respirar por la cubierta. La forma compacta moderna y contemporánea se caracteriza las más de las veces por la presencia de la luz cenital.

LA FORMA COMPACTA EN LA OBRA DE RAFAEL MONEO

La idea de forma compacta es muy importante en una buena parte de la obra del prestigioso arquitecto español Rafael Moneo (Tudela, Navarra, 1937). En su caso, el sistema que nos mueve viene de lejos, pues podemos rastrear sus antecedentes desde un proyecto de Escuelas en Tudela (Navarra, 1966-1972) y en el conocido Museo Nacional de Arte Romano

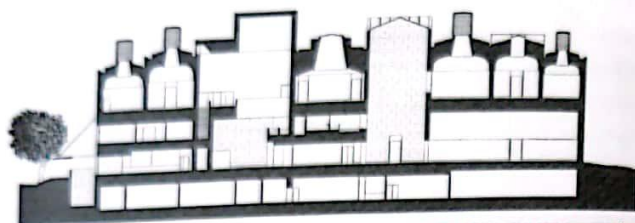


FIGURA 41. MONEO. MUSEO DE BELLAS ARTES DE HOUSTON, 1992-2000. SECCIÓN.
FUENTE. ORIGINALES DEL ARQUITECTO FACILITADOS POR EL

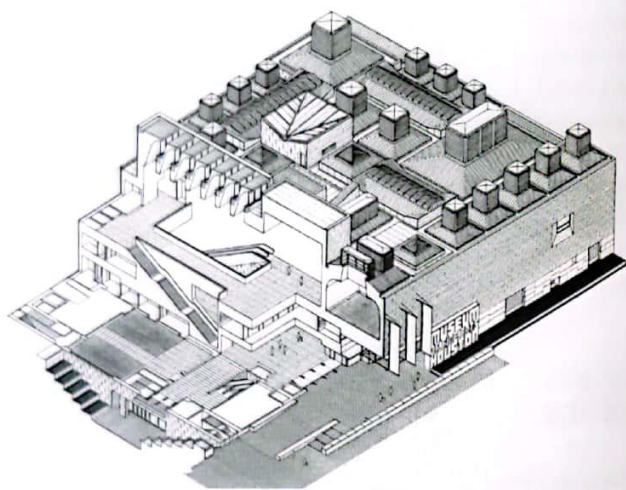


FIGURA 42. MONEO. MUSEO DE BELLAS ARTES DE HOUSTON, 1992-2000. AXONOMETRÍA SECCIONADA.
FUENTE. ORIGINALES DEL ARQUITECTO FACILITADOS POR EL

en Mérida (1980-1986). Adquirió una intensidad plena en su obra para el Banco de España en Jaén (1980-1988), en el Museo Thyssen-Bornemisza, en Madrid (1989-1992) y hasta en algunas partes del Museo de Estocolmo (1991-2000). También en el volumen principal del Davis Museum Cultural Center en Wellesley (Estados Unidos, Mass., 1991-1993), y, sobre todo, en el edificio Audrey Jones Beck Museo de Bellas Artes (Estados Unidos, Houston, 1992-2000), en donde tomó una expresión genuina, atractiva y completa. Fueron, pues, los museos los que condujeron a Moneo a este sistema, aunque ello no es exclusivo, como hemos visto, y podemos añadir otros ejemplos como el del aeropuerto de Sevilla (1987-1991) y, más propiamente, el de la Casa de Cultura en Don Benito (Badajoz, 1991-1997).

La obra de Moneo se puede ofrecer así como fundamental para la práctica contemporánea de este sistema, exhibiendo versiones que pueden considerarse emblemáticas del mismo, dando un paso más sobre el arquetipo moderno realizado por Loos en sus viviendas unifamiliares.

Ello nos permite reflexionar sobre la naturaleza del sistema, que deviene con su obra mucho más maduro. Además del *empaquetamiento* de un programa muy diverso dentro de un volumen simple, condición básica del sistema, podemos añadir también el método, de raíz corbuseriana, consistente en la superposición en altura de plantas horizontales, o de espacios individuales, de configuración muy distinta y que no necesitan guardar entre sí ni igualdad ni siquiera coherencia. Esto nos lleva a la posibilidad de dar paso a lo acumulativo e incluso a lo azaroso, a lo aritmético e inorgánico, a lo sumatorio o yuxtapuesto. La compacidad permite estas características, favoreciendo la individualidad y la diversidad de los elementos o partes frente a sus relaciones. Algo que no estaba, por ejemplo, en Palladio, desde luego, ni en la arquitectura anterior a la moderna, en general, pero que aparece ya con claridad en la obra de Loos.

Podemos completar lo dicho con la importancia de la luz cenital en los edificios institucionales, que introducen la luz y la ventilación en el interior del compacto volumen, que convierten a la cubierta en un elemento extraordinariamente activo, incluso con un papel figurativo bastante intenso.

Puede decirse que el Museo de Bellas Artes de Houston es un culmen metodológico en la obra de Moneo y en el sistema que nos ocupa (figuras 41 y 42). Es un volumen paralelepédico, de gran tamaño, con fachadas casi ciegas, servido por lucernarios cenitales muy variados. Pero no solo: también se extrema en él la naturaleza geométrica y compositiva de las plantas como superposición de estratos horizontales de disposición distinta. Y, además, la condición yuxtapuesta y sumatoria de los recintos que las componen, dotados de forma individual muy cuidada, pero ajenos a la idea de composición o articulación del conjunto. Podríamos decir que es un nuevo modo de componer: se yuxtaponen salas rectangulares y cuadradas sin otro orden que su parecido geométrico y su capacidad para rellenar correctamente la figura rectangular principal y para responder a recorridos diversos y aleatorios. No es ello absoluto, pues el vestíbulo, de tres alturas, sirve de orientación y de ordenación relativa del conjunto.

La diversidad de las salas se convierte también en la diversidad de linternas y lucernarios. La cubierta, extraordinariamente animada y pintoresca, expresa así la individualidad y la variedad de los recintos. La condición compacta y de volumen simple queda intensamente contrastada con la complejidad de las plantas y de la cubierta.

El Museo de Houston —y, en general, las obras de Moneo citadas—, al practicar y exhibir las cualidades de la forma compacta, es un muy valioso ejemplo de nuestra época, pues se opone tanto a la práctica contemporánea de la forma exacerbada y caprichosa como al abandono de las

tradiciones metodológicas y, sobre todo, modernas. La obra testimonia el valor que para el arquitecto ha tenido este sistema, y también cómo puede dar respuesta a muy diferentes programas, situaciones, disposiciones e ideas.

OTROS ARQUITECTOS CONTEMPORÁNEOS

No solo en España, sino también en otros muchos lugares, se han seguido contemporáneamente los ideales de la forma compacta. En la arquitectura europea pueden destacarse los famosos equipos holandeses de OMA (con Rem Koolhaas) y MVRDV. OMA tiene ejemplos que no se basan en la forma cúbica o paralelepédica, como el proyecto de la Sea Trade Center en Zeebrugge (1987), realizado con una forma circular en planta y de tronco de cono invertido coronado por una forma oblonga en volumen. Aunque sí es cúbico el proyecto para la Biblioteca de Francia (1989). El equipo MVRDV realizó la interesante casa doble en Utrecht (2004).

En la arquitectura japonesa destacan ejemplos de Toyo Ito y del equipo SANAA (Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa). Toyo Ito realizó la cualificada Mediateca de Senday (1995-2000), muy contemporánea y personal, pero con atractivas referencias a conceptos y estrategias de Le Corbusier. Mies van der Rohe y Kahn. El equipo SANAA realizó la Casa Sen Okayama, prismática, el Museo de Arte Contemporáneo de Sidney y la Escuela de Diseño Zollverein en Essen (Alemania), de forma cúbica. Más original es la Casa Pequeña, proyectada para Tokio, que sin dejar de ser una forma compacta constituye un volumen irregular y de interesante efectos plásticos.

Tampoco parece que este tercer sistema deje de practicarse en el futuro, si bien será el soporte de arquitecturas distintas que todavía no podemos imaginar.

CODA

Espero que al lector le haya resultado útil e interesante la agrupación que se logra con la explicación de los tres sistemas universales estudiados y el recorrido por la historia de la arquitectura que estos permiten. Como se había advertido al principio y como se habrá notado sin duda, han sido sistemas útiles, pero muy amplios, capaces de cobijar arquitecturas muy distintas, fieles a muy diversos valores. Y se habrá percibido también, en consecuencia, cómo la arquitectura, en realidad, escapa a toda sistematización que pretendiese ser completa, precisa o esquemática. Pues la arquitectura es un arte muy difícil, con el que se experimenta siempre de forma obligada, pero que está sometido, desde luego, al conocimiento, y gobernado por medio de la razón.

Asturias y Madrid, agosto y septiembre de 2016

BIBLIOGRAFÍA

- AALTO, Alvar (1963): *Obra completa*, Artemis, Zürich.
 BASSI, Elena (1976): *Palazzi di Venezia*, La Stamperia, Venecia.
 BOSCARINO, Salvatore (1973): *Juvarra Architetto*, Officina edizioni, Roma.
 CAPITEL, Antón (1999): *Alvar Aalto, proyecto y método*, Akal, Madrid.
 — (2005): *La arquitectura del patio*, Gustavo Gili, Barcelona.
 — (2009): *La arquitectura compuesta por partes*, Gustavo Gili, Barcelona.
 — (2016): *La arquitectura de la forma compacta*, Abada, Madrid.
 FOUCAULT, Michel y otros (1976): *Les machines à guerir*, Institut de Environnement, Paris.
 GIURGOLA, Romaldo y MEHTA, Jaimini (1976): *Louis I. Kahn*, Gustavo Gili, Barcelona.
 LE CORBUSIER (1964): *Obra completa*, Artemis, Zürich.
 LETAROUILLY, Paul Marie (1840): *Edifices de la Rome Moderne*, Firmin Didot/D. Avanzo, Paris/Lieja.
 MOLEÓN, Pedro (1988): *La arquitectura de Juan de Villanueva*, COAM, Madrid.
 MONEO, Rafael 1995-2000 (1999): *Revista El Croquis*, 98, Madrid.
 MUNZ, Ludwig y KUNSTER, Gustav (1964): *Der Architekt Adolf Loos*, Anton Schroll, Viena y Múnich.
 PALLADIO, Andrea di (1570): *I Quattro libri dell'architettura*, Venezia.
 PAVOLINI, Carlo (1983): *Ostia. Guide archeologiche*, Laterza, Roma/Bari.
 RUBENS, Pietro Paolo (1622): *Palazzi antichi di Genova*.
 SERLIO, Sebastiano (1584): *I sette libri della architettura*, Venezia.
 SUMMERSON, John N. (1970): *Architecture in Britain, 1530-1830*, Penguin, Baltimore.
 VIDLER, Anthony (1990): *Claude-Nicolas Ledoux*, MIT Press, Boston.
 WEAVER, Lawrence (1913): *Houses and Gardens by E. L. Lutyens*, Baron Pub., Woodbridge.

FUNDACIÓN ARQUIA

La FUNDACIÓN ARQUIA es una entidad cultural privada sin ánimo de lucro creada por ARQUIA BANCA en 1990, con el objetivo de promover y fomentar fines de carácter cultural, social, asistencial, profesional y formativo en el campo de la arquitectura, la construcción, el diseño, el urbanismo y, en general, de todo aquello relacionado con la profesión de los arquitectos.

Entre las actividades principales de la fundación desde su constitución cabe destacar la edición de materiales en diferentes formatos (libros, blogs, DVD) a través de colecciones como *arquia/tesis*, *arquia/temas*, *la cimbra*, *arquia/e-temas*, *arquia/maestros* o *arquia/documental*; la convocatoria de diferentes concursos para la concesión de becas y la publicación de tesis doctorales; la gratuidad de programas culturales como la filmoteca, filmografía y descarga de libros; y otras actividades como premios y exposiciones.

Esta colección, editada conjuntamente con LOS LIBROS DE LA CATARATA, se integra dentro de las actividades de la institución.

A lo largo de la historia, las obras arquitectónicas han ido dando respuesta a condiciones como el lugar, el clima, el uso, la construcción o la apariencia. A pesar de la gran diversidad de estas, una mirada analítica permite abstraer criterios y principios comunes que definen unos sistemas universales: la arquitectura del patio, la arquitectura compuesta por partes y la arquitectura de la forma compacta. Antón Capitel los explica de tal forma que constituyen una sencilla y clara referencia para entender obras arquitectónicas realmente muy distintas. Por ejemplo, conocer las características de la arquitectura del patio permite valorar con criterio numerosas creaciones desde la Antigüedad, cuando el patio vertebraba las viviendas, hasta la actualidad. Y es que la versatilidad de este sistema es tal que incluso aquellos arquitectos modernos reconocidos por sus proyectos innovadores, como Le Corbusier, Alvar Aalto o Arne Jacobsen han sabido hacer valer sus virtudes.

Antón Capitel es arquitecto y catedrático del Departamento de Proyectos arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Ha sido director de la revista *Arquitectura* del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Entre su extensa y reciente obra publicada sobre arquitectura, destacan *Nuevas lecciones de arquitectura moderna* (2011), *La arquitectura como arte impuro* (2012) o *Papeles de Crítica: de arquitectura, arte y ciudad* (2015).



9788490972342

TRES SISTEMAS ARQUITECTONICOS
PATIOS PARTES Y FORMA COMPACTA
ANTONIO GONZALEZ CAPITEL LIBRO
FISICO



31889221