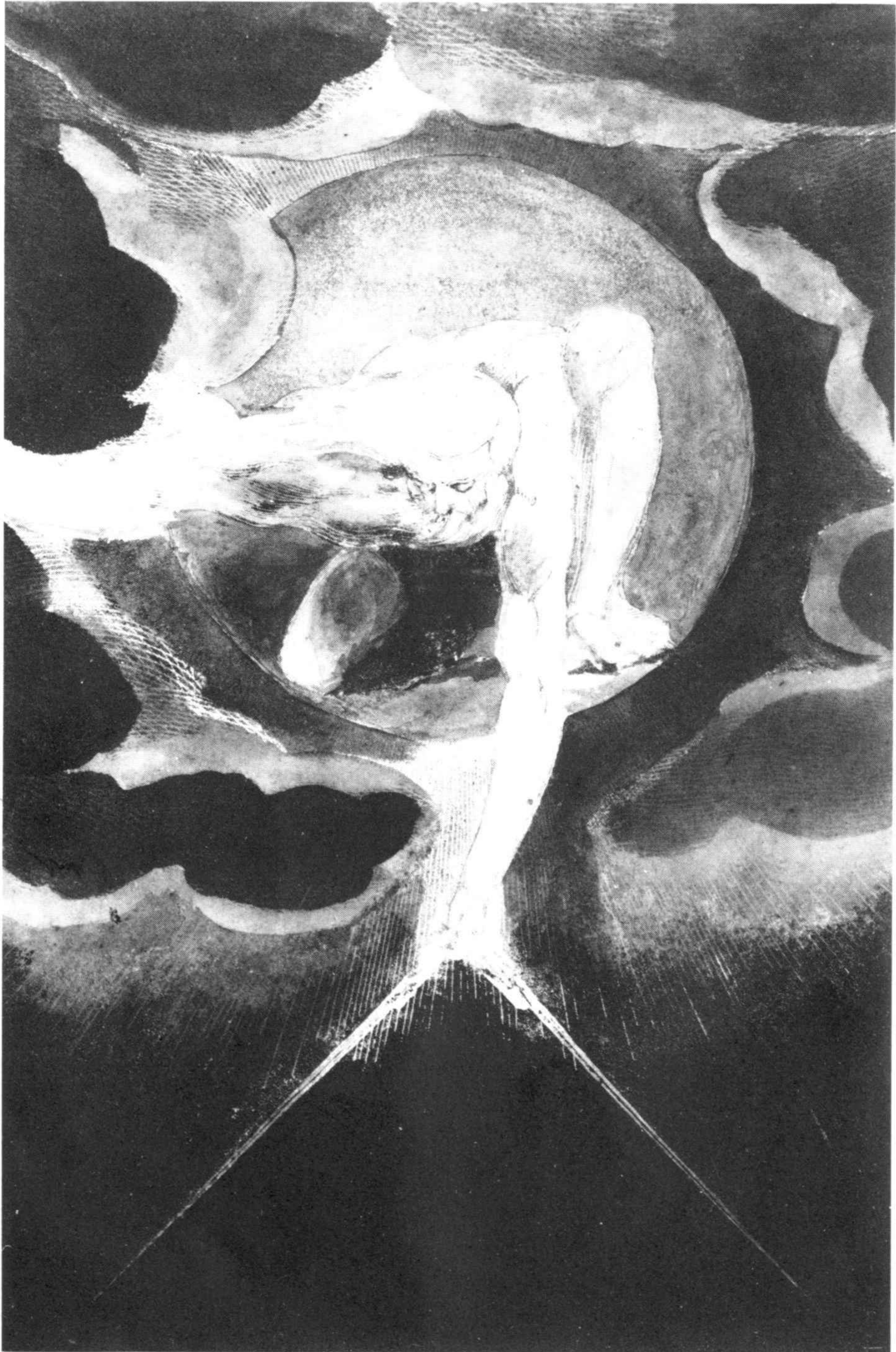


Ch. Moore
G. Allen

Colección
Arquitectura
y crítica

Dimensiones
de la arquitectura

Espacio, forma y escala



Charles Moore
Gerald Allen

**Dimensiones
de la arquitectura**

Espacio, forma y escala

The Ancient of Days, de William Blake

GG

Índice

Director de la Colección

Ignasi de Solà-Morales Rubió, Arquitecto
Catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Barcelona

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-29 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00
Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02
Vigo Marqués de Valladares, 47, 1.º. Tel. 21 21 36
Bilbao-2 Carretera de Larrasquitu, 20 (Recaldeberri). Tel. 432 93 07
Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30
1064-Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 33 41 85
México-12 D.F. Yácatas, 218. Tels. 687 18 67 y 687 15 49
Bogotá Diagonal 45, N.º 16 B-11. Tel. 45 67 60
Santiago de Chile Santa Beatriz, 120. Tel. 23 79 27
São Paulo Rua Augusta, 974. Tel. 256 17 11

Título original

Dimensions
Space, Shape & Scale in Architecture

Versión castellana de Pilar Bonet y Esteve Rimbau i Saurí
Revisión bibliográfica por Joaquim Romaguera i Ramió

© Architectural Record Books, Nueva York, 1976
y para la edición castellana.
Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.

Printed in Spain

ISBN: 84-252-0753-3

Depósito legal: B. 34393 - 1978

Imprenta Juvenil, S. A. - Maracaibo, 11 - Barcelona-30

| | |
|---|-----|
| Prefacio (G.A./Ch.M.) | 7 |
| Las dimensiones (Ch.M.) | 9 |
| El espacio (Ch.M.) | 17 |
| La realización formal (Ch.M.) | 21 |
| La escala (G.A.) | 27 |
| La iglesia de Santo Tomás: sirviendo a dos espacios (G.A.) | 35 |
| Arquitectura de acción: el Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara y el Carpenter Center de Le Corbusier (G.A./Ch.M.) | 51 |
| • Inclusivo y exclusivo (Ch.M.) | 61 |
| El Banco Federal de Minneapolis: mirando el diente del caballo regalado (G.A.) | 71 |
| Dos edificios de Joseph Esherick: dedicados al habitante en movimiento, no al creador de forma (Ch.M.) | 81 |
| • La villa de Adriano: todo un mundo en un círculo y un cuadrado (Ch.M.) | 89 |
| Semejanzas (G.A.) | 105 |
| La vida pública se ha de pagar (Ch.M.) | 115 |
| La discriminación en el diseño de viviendas (G.A.) | 141 |
| La meridionalidad, una dimensión regional (Ch.M.) | 153 |
| • Si la modestia no es el fin, sí es ciertamente el principio (G.A.) | 167 |
| Schindler y Richardson (Ch.M.) | 177 |
| Despedida | 185 |
| Notas | 187 |
| Fuentes de las ilustraciones | 191 |
| Índice geográfico y onomástico | 193 |

Prefacio

“Dos edificios de Joseph Esherick” se publicó de forma distinta como artículo en *Architectural Forum*; “La iglesia de Santo Tomás”, “El Banco Federal de Minneapolis” “Semejanzas”, “La discriminación en el diseño de viviendas” y “Si la modestia no es el fin” se publicaron en *Architectural Record*; “Schindler y Richardson” en *The Journal of the Society of Architectural Historians* y en *Progressive Architecture*; “Inclusivo y exclusivo”, “La Villa de Adriano” y “la vida pública se ha de pagar” en *Perspecta: The Yale Architectural Journal*; y “La meridionalidad” en *Perspecta: Yale Papers on Architecture*.

Este libro es un conjunto de itinerarios arquitectónicos. Los edificios descritos pertenecen a tiempos y espacios muy diferentes, y a estilos bajos y medios, así como al estilo superior. Estos edificios sólo están vinculados entre sí por el inmodestamente evidente hilo de nuestra admiración por ellos (o, en algunos casos donde esto pareció importante, por nuestra falta de admiración) y por un pequeño repertorio de conceptos generales que juzgamos útiles, no sólo en este caso, sino al contemplar cualquier edificio. Estos conceptos se describen en los cuatro primeros capítulos: “Dimensiones”, “Espacio”, “Forma” y “Escala”. Se ha intentado que estos capítulos fueran simples y concisos, y por esa misma razón puede parecer que carecen de sutileza. Esperamos que también parezcan claros.

Gerard Allen
Charles Moore
Nueva York, marzo de 1976

Las dimensiones

*Ante sus ojos, en repentina visión, aparecen
los secretos del arcaico abismo, un oscuro
e ilimitado océano sin límites
ni dimensiones, donde se pierden longitud, anchura y altura,
así como tiempo y espacio; donde la primitiva Noche
y el Caos, antecesores de la Naturaleza, mantienen
Eterna Anarquía, entre el fragor
de guerras interminables, sostenidos por la confusión.*

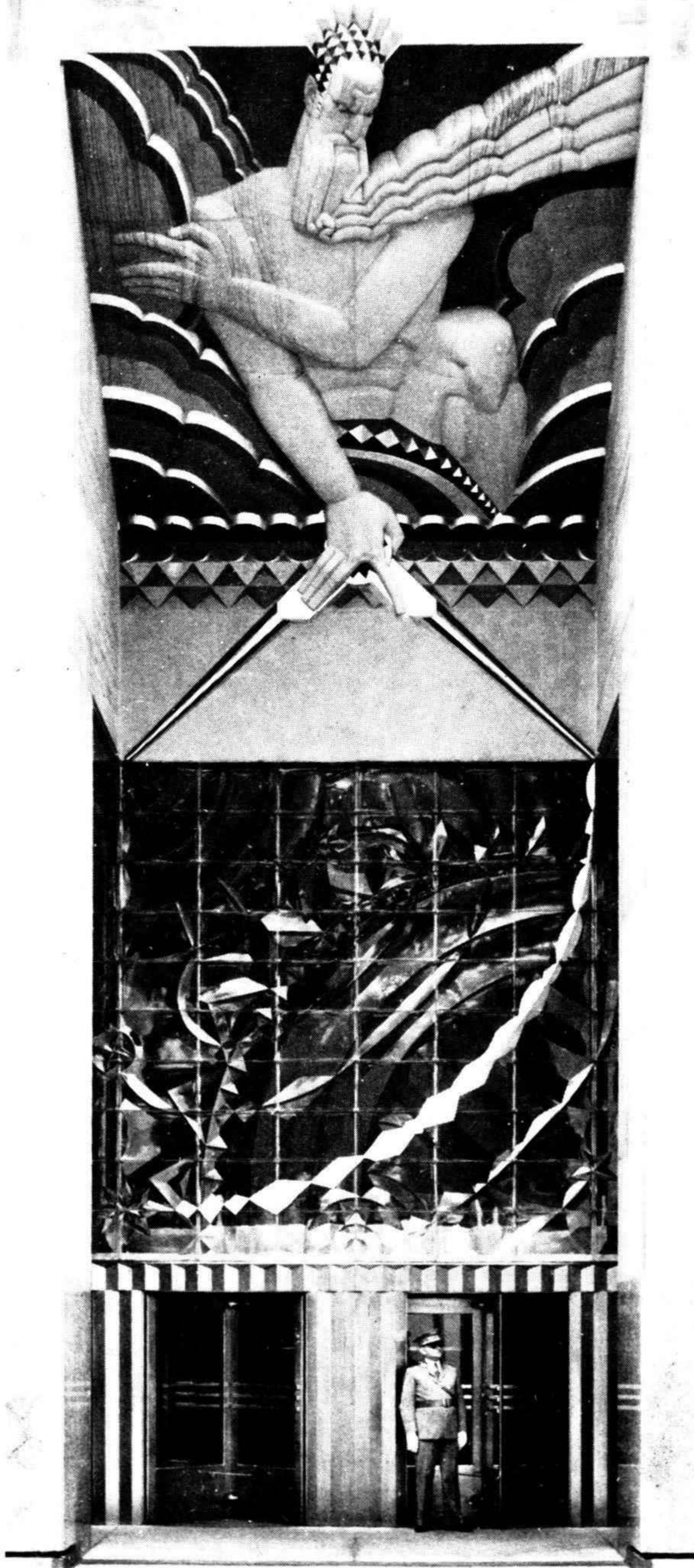
Milton, El Paraíso perdido, Libro II

Las dimensiones son variables independientes, aspectos que pueden aumentar o disminuir sin alterar las demás variables. En geometría decimos que una línea sólo tiene una dimensión. Un punto en la línea puede ser trasladado a cualquier otro lugar sobre ella sin afectar a nada más, y si preguntamos dónde está sólo hay un tipo de respuesta; a cuatro, cinco o mil metros de distancia de donde estaba al empezar.

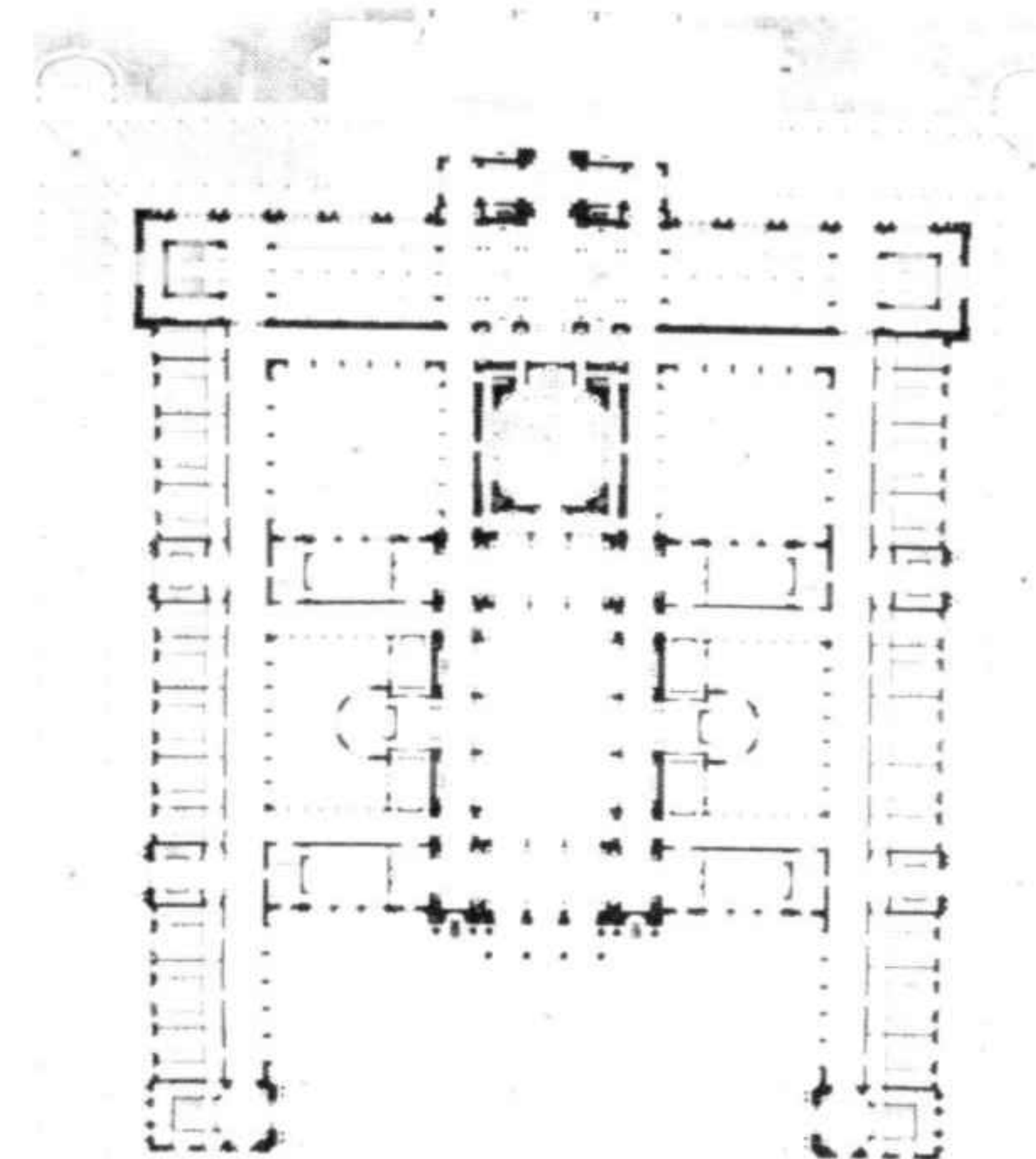
Un plano es un acontecimiento bidimensional, porque cualquier punto en él puede ser descrito en relación con dos puntos en dos líneas, o se coordina en ángulos rectos con cualquier otro punto del plano. Las dos dimensiones son independientes porque el punto en el plano puede, si lo deseamos, volver a colocarse de modo que sólo altere una dimensión: moviéndolo en una línea recta paralela a la otra dimensión.

Normalmente, sin embargo, concebimos las cosas como colocadas en el espacio libre más bien que en una línea o en un plano, y concebimos este espacio como tridimensional. Pensamos esto porque percibimos que puede ser medido en tres direcciones independientes entre sí: hacia arriba o hacia abajo; hacia adelante o hacia atrás, y de un lado a otro. Hay tres, y sólo tres, dimensiones mediante las cuales podemos situar un punto en el espacio libre; cualquier otra coordenada que introduzcamos dependerá ella misma de las tres primeras.

Con todo, la cuestión de las dimensiones en modo alguno tiene que ser considerada geoméricamente. Podemos elegir igualmente alguna otra cosa, cualquier otra cantidad que deseemos representar. La fuerza, por ejemplo, es una dimensión. Tómese una mampara que acaba de



Tímpano, por Lee Lawrie, sobre la entrada principal del edificio de la RCA de Nueva York



Un palais des Sociétés Savantes (1893), por Paul Dusart, según *Les Grands Prix de Rome*, 1850-1900

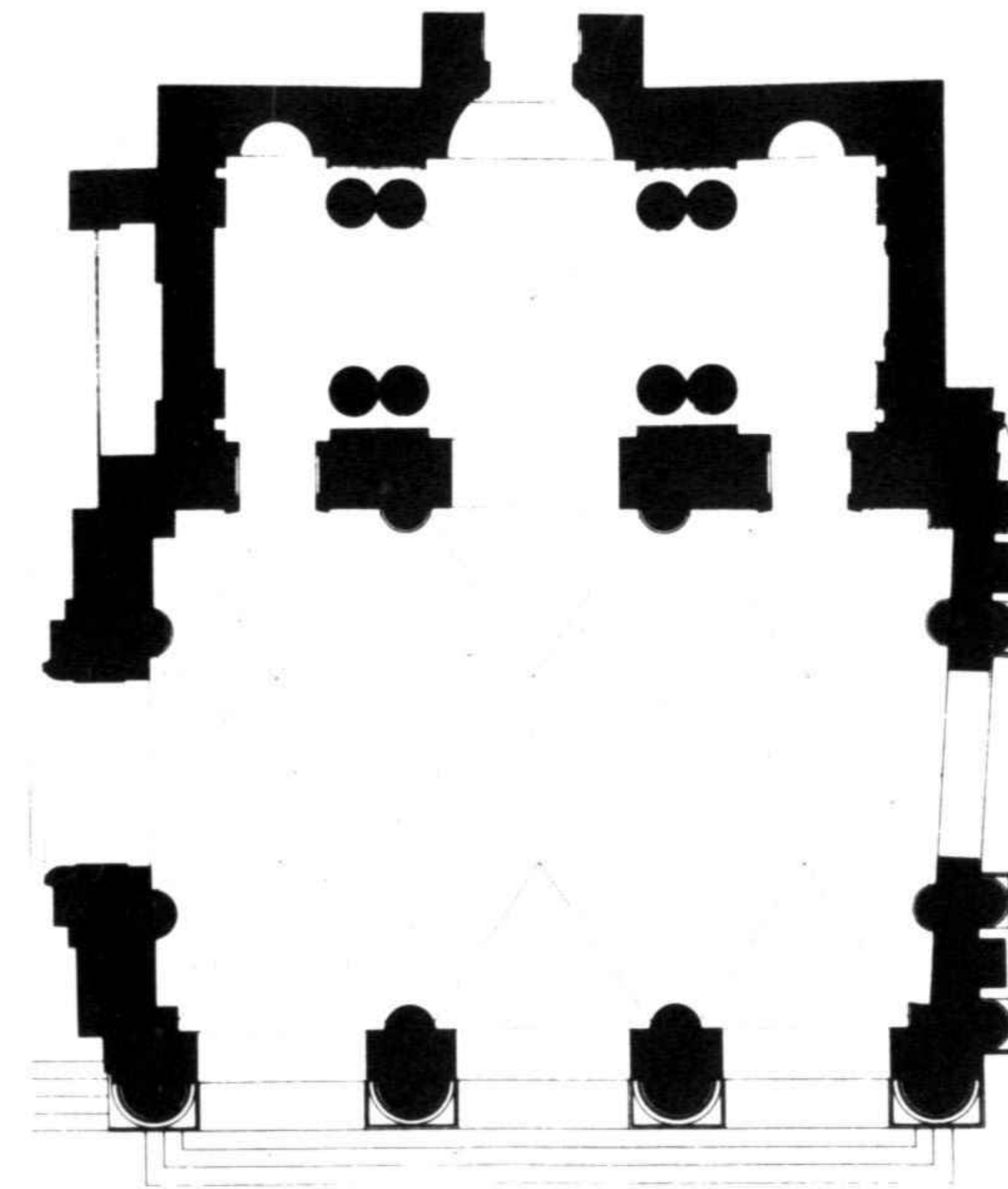
ser cerrada de golpe por un resorte. ¿Cuánto podemos abrirla, tirando de la manija? Este es un problema bidimensional, ya que la respuesta depende de dos variables independientes: de lo mucho que tiremos (una fuerza) y de lo tirante que esté el resorte (también otra fuerza). Los mapas se conciben generalmente como objetos bidimensionales. Pero pueden fácilmente, y así ocurre la mayoría de las veces, tener más de dos dimensiones. Si el mapa es de una ciudad, por ejemplo, podemos poner grupos de puntos en él para representar la densidad de población en los diferentes barrios, representando cada punto un determinado número de personas. Cabe también dar formas diferentes a los puntos para representar los orígenes étnicos de los habitantes, y podemos hacer grupos de puntos de diferentes colores para mostrar la densidad y la composición étnica de la población en diferentes momentos. El mapa tendrá entonces cinco dimensiones: altura y anchura, además del número, forma y color de los puntos. Estos tres últimos conceptos son dimensiones tanto como los dos primeros, porque todos son variables y porque pueden variar sin alterar a las demás.

Los planos arquitectónicos siempre tienen más de dos dimensiones. La misma palabra "plano" sugiere estas variables adicionales en su derivación semántica de su origen etimológico, "plano", al significado más general: * un intento o una línea de acción. El plano de un arquitecto para una casa está cargado de símbolos y números, y algunas veces también de co-

* El primer "plano" es la traducción de *plan*, plano o proyecto, y el segundo, de *plane*, llano. (N. del T.)

lores, y siempre tendrá las convenciones implícitas del dibujo, como la costumbre de las *Beaux Arts* consistente en depender del espesor de una pared en un plano para expresar la altura de una habitación, presuponiendo que, en los edificios de paredes sustentantes (en las construcciones de carga), cuanto más alta es la pared tanto más alto es el techo. Todas estas cosas del dibujo arquitectónico son ellas mismas dimensiones, variables independientes, exactamente igual que los puntos en el plano de la ciudad. Además, representan una multitud de dimensiones mucho más compleja en el edificio actual: la cantidad de calor que se necesita para hacer hervir una olla de agua, la cantidad de agua necesaria para cepillar una hilera de dientes, la cantidad de fuerza que se requiere para fijar el tejado (o mantenerlo durante un fuerte vendaval) o la cantidad, e incluso el tipo, de luz solar que será admitida a través de tantas ventanas de tal o cual tamaño en un sitio determinado. Todo lo cual trae a colación un punto obvio: la arquitectura tiene mucho más de tres dimensiones.

Los arquitectos piensan naturalmente que las dimensiones del espacio son de primera importancia para lo que ellos hacen, aunque algunas veces la costumbre de diseñar planos bidimensionales los lleva a recurrir repetitivamente a la tercera dimensión espacial, con el resultado de techos uniformes de ocho pies (2,4 m) de altura. Pero incluso cuando piensan en tres dimensiones, pueden trivializar, a pesar de todo, el problema dimensional. La altura, la anchura y la profundidad que medimos con las coordenadas X, Y, Z, no son "las" tres dimensiones, sino meramente "tres" dimensiones. Incluso la famosa "cuarta" dimensión —el tiempo— no es, aunque puede



Planta de la Loggia del Capitaniato (1571), por Andrea Palladio, según el *Corpus Palladianum*

serlo si queremos, "una" cuarta dimensión. Puesto que cualquier variable independiente puede ser una dimensión, cabe aumentar el número de dimensiones en muchas direcciones y éste es completamente arbitrario, dependiendo de lo que sea relevante para el problema en cuestión. El problema es éste: ¿Qué variables hay que observar? La respuesta es otra pregunta: ¿qué es lo que nos interesa medir?

Si tres dimensiones pueden generar lo que normalmente concebimos como un espacio, entonces todas las dimensiones que la mente puede percibir son capaces de generar "espacios observables". Los espacios observables, por supuesto, no tienen nada de aquel sentido de "ubicación" que asociamos con el espacio tridimensional, o al menos con los objetos colocados en él. Pero es importante recordar, efectivamente, que este sentido de "ubicación" puede ser únicamente un cómodo hábito. Por lo que nos es dable saber, el espacio tridimensional no existe fuera de nuestras mentes y las sensaciones de altura, anchura y profundidad, como las de luz, sonido, color, temperatura, olor o cualquier otra variable observable, no son realidades objetivas; son los resultados de cálculos neuronales en el cerebro basados en señales del equipo sensorial del cuerpo.

Los espacios observables pueden tener una sola dimensión o muchas. El número y el tipo dependen igualmente de los condicionamientos culturales, de la formación particular e incluso de la inclinación personal del observador.

Así pues, de un modo que es del todo misterioso para la mayoría de los pueblos "civilizados", los aborígenes australianos pueden com-

prender los más ligeros movimientos de la arena, los esquimales pueden entender la nieve, y las tribus primitivas a lo largo del Amazonas pueden comprender la jungla. Estos últimos, al no estar acostumbrados a percibir grandes profundidades, son propensos a una desorientación total cuando se les lleva a espacios abiertos, al igual que nosotros quedaríamos desorientados al ser encerrados.

Debido a su formación particular, los prácticos de puerto pueden ver remolinos y corrientes imperceptibles para el observador no iniciado; los catadores de café pueden juzgar una combinación casi infinita de tipos y calidades de granos, y los afinadores de piano pueden oír las disonancias de la escala que pasan por armonías para la mayoría de los demás. Tales percepciones son parte de los espacios observables de esas personas. Además, todos nosotros, podemos entender o no ciertas cosas, de acuerdo con nuestras inclinaciones permanentes o temporales. Oímos el despertador que nos despierta por la mañana, pero no el reloj que da las horas durante toda la noche. Algunas personas responden positivamente al verde, otras negativamente, e incluso otras sólo negativamente cuando está combinado con el morado. Los registros neuronales de algunas personas tienden a informar sólo de buenas noticias, mientras que los de otras lo hacen sólo con las malas.

Las dimensiones de la arquitectura son las dimensiones del espacio observable. Las tres dimensiones espaciales son naturalmente, y lo han sido siempre, de gran interés, pero no siempre del máximo. Una habitación de Palladio perfectamente proporcionada, por ejemplo, puede desper-

tar gran admiración. Pero no si se encuentra en llamas, o menos exageradamente, no tal vez si está iluminada por un cegador rayo de sol a través de una pequeña ventana, o si está pintada de rosa y marrón, o si la persona que se encuentra en ella le tiene adversión a Palladio. Son las tres dimensiones espaciales las que hacen la habitación, pero son esas tres más todas las otras consideradas relevantes que forman "un dominio".¹

En este punto, sin embargo, radica una ambigüedad, y es la siguiente: ¿Describe una obra arquitectónica un determinado espacio observable, existente por sí mismo? ¿O es algo que existe en los espacios perceptibles por el observador, ya que responde a muchas dimensiones que cabe percibir o no, y que pueden, cuando se perciben, ser consideradas positiva o negativamente? Creemos que se trata de lo último.

Las razones por las que pensamos así tienen que ver con la naturaleza de la elección. En la primera alternativa, donde la arquitectura representa un espacio observable (presumiblemente una réplica del espacio del arquitecto, y de lo que éste pudo y le interesó medir), las opciones han sido confrontadas. Pero también han sido hechas, y la única elección dejada al observador consiste en aceptar o rechazar todo el conjunto. En la segunda alternativa, las opciones han sido reconocidas, pero no han sido realmente hechas.

Ultimamente se ha hablado mucho entre arquitectos del diseño "exclusivo" e "inclusivo" (véase pág. 61-70). El primero intenta presumiblemente purificarse a sí mismo y conseguir una poderosa simplicidad limitando severamente el conjunto de imágenes y formas que emula. El otro

abarca una multitud de referencias dispares en su movimiento hacia el catolicismo. Sin embargo, una deficiencia más fundamental de la arquitectura "exclusivista" puede ser la contenida en las alternativas que acabamos de describir, pues si en el primer caso el observador es excluido de la elección, en el segundo no ocurre así.

G.A.

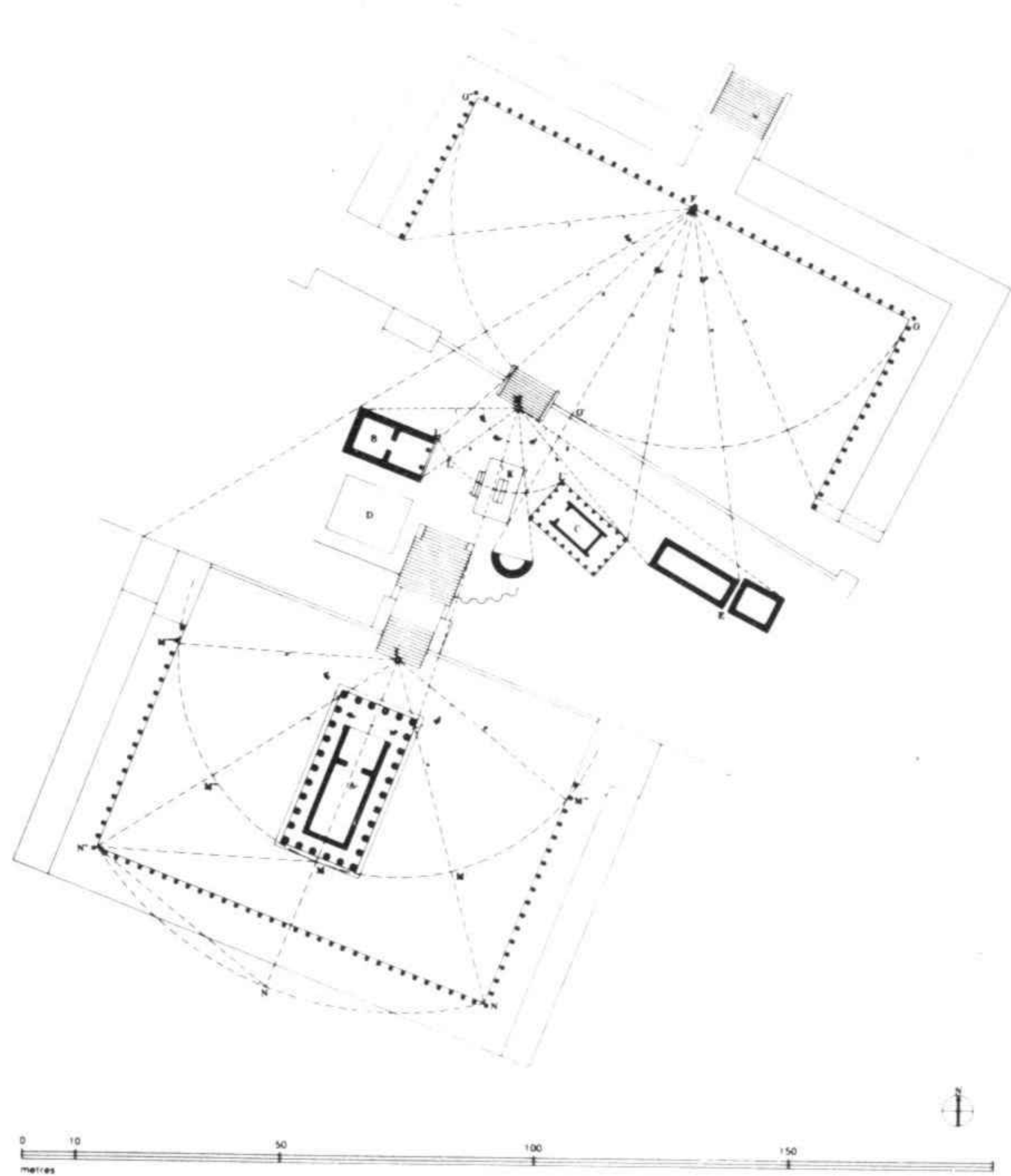
El espacio

El espacio arquitectónico es una categoría especial del espacio libre, fenoménicamente creada por el arquitecto cuando da forma y escala a una parte del espacio libre. Sus dos primeras dimensiones –longitud y anchura– responden principalmente a imperativos funcionales en sentido estricto, pero la manipulación de su tercera dimensión, la altura, garantiza a la mente del habitante la oportunidad especial de desarrollar además las otras dimensiones.

Las palabras de los arquitectos parecen sacar de quicio a la gente. Hablamos de “hacer” un espacio y otros señalan que no hemos hecho en absoluto un espacio, sino que ya estaba allí.¹ Lo que hemos hecho o intentado hacer, cuando delimitamos una parte del espacio del *continuum* de todo el espacio, es identificarlo como un “dominio” que responde a las dimensiones perceptivas de sus habitantes.

Curiosamente, los actos que los arquitectos pueden realizar de un modo efectivo con el espacio parecen ser contradictorios, aunque ambos parecen también ser efectivos. Se puede capturar el espacio o soltarlo, “definirlo” o “hacerlo explotar”. El espacio es, probablemente, una de las pocas cosas de las que se tiene mayor cantidad después de haberlas hecho explotar, pero parece medrar también en la cautividad. Los fracasos se producen cuando no lo hacemos reconocible, cuando no distinguimos entre una parte y el *continuum*.

Es fácil ver por qué fracasamos tan a menudo. En primer lugar, no dibujamos el espacio, sino más bien planos y secciones en los que el espacio está escondido. Así pues, hay la tentación constante de fijarse en

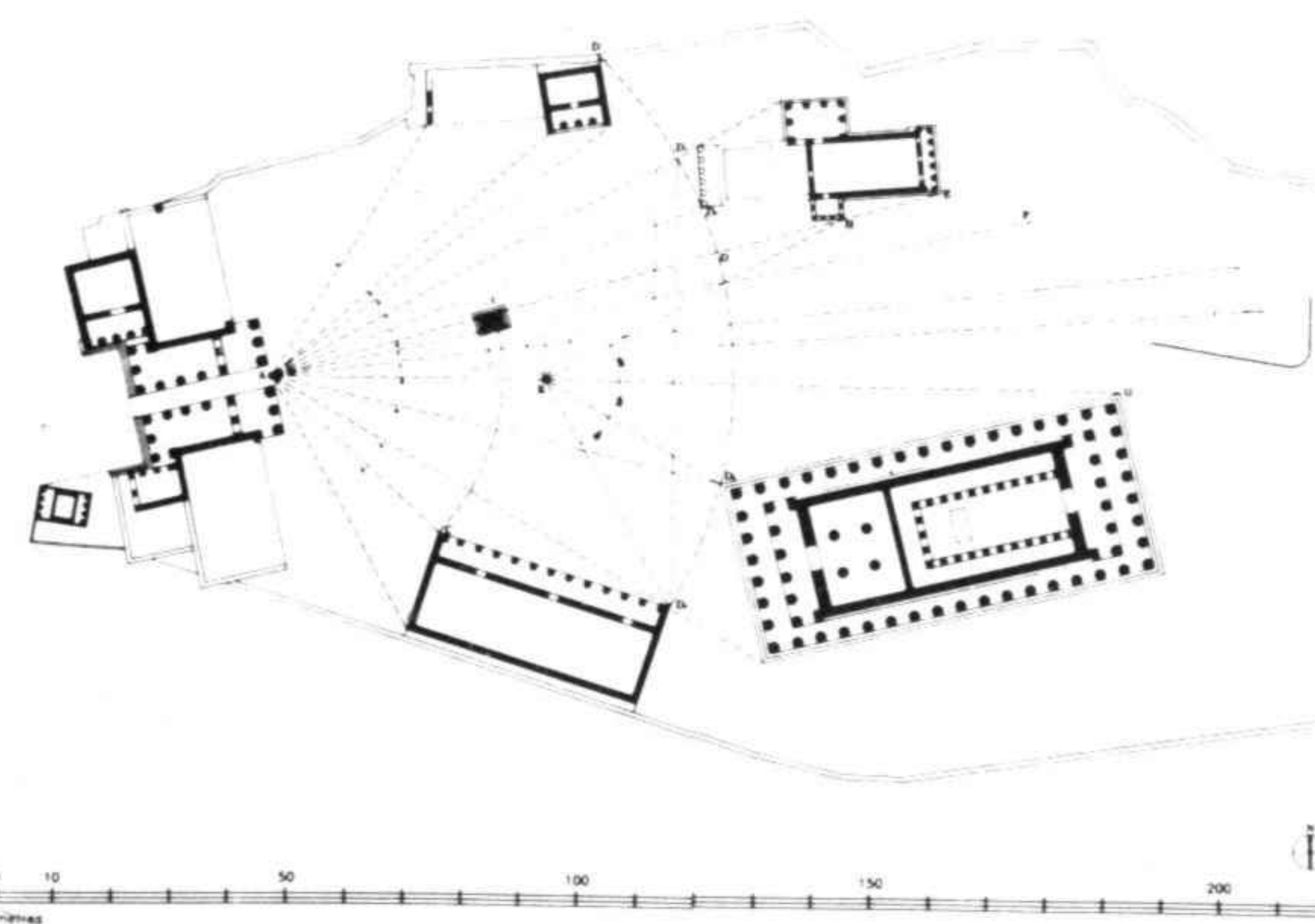


Un lugar jónico: la Acrópolis III de Atenas, según C.A. Doxiadis, *Architectural Space in Ancient Greece*, 1972

los objetos más que en el espacio arquitectónico en el que existen. Las victorias de la mesa de dibujo (tales como conseguir que todo quede alineado) reemplazan y niegan los placeres que se pueden descubrir en el espacio.

Los entusiasmos espaciales de los arquitectos han sido heterogéneos durante las pasadas décadas. Los principios del proyectista austriaco Camillo Sitte² (redescubiertos inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial y traducidos al inglés) se basaban en una simpatía por las *piazze*, *plazas*, *places* y *plätze* medievales. Sitte subrayó la importancia de mantener la solidez de sus esquinas para que el espacio no pudiera escapar. Estaba interesado también en mantener el centro de tales espacios libre del estorbo de estatuas o de otros objetos sólidos, de modo que el observador pudiera situarse allí y sentirse el centro de una composición perceptible en su totalidad. Pero la mayor equivocación, tal como lo vio Sitte, era dejar las esquinas abiertas de modo que el espacio, que ya no era contenido ni escapaba espectacularmente, pareciera difundirse y perderse.

Otra gran influencia que ha estado presente es una inversión casi completa de aquellas reglas. Se encuentra detrás de los dibujos escénicos barrocos de la familia Bibiena y las fantasías arquitectónicas de Piranesi, especialmente sus prisiones, donde rampas y escaleras se alzan a distancias pasmosas en los casi ilimitados confines superiores de espacios incomprendibles. Otra construcción espacial ha sido hallada por los arquitectos Modernos en la gran Mezquita de Córdoba, donde un huerto de columnas se desvanece en la oscura distancia e induce a error sobre los límites del lugar y la posición de los espacios y los objetos en él.



Un lugar jónico: la Acrópolis III de Atenas, según C.A. Doxiadis, *Architectural Space in Ancient Greece*, 1972

Siegfried Giedion³ intentó reconciliar (o mezclar por las buenas) estos diferentes entusiasmos espaciales, postulando, en una especie de código histórico-artístico para la teoría de la relatividad de Einstein, el supuesto de que el espacio arquitectónico desde el siglo XVII había llegado a vincularse al tiempo. Pero es verdaderamente difícil ajustar su tesis al diseño estático y repetitivo de la mayoría de los edificios Modernos.

Una tesis mucho más sorprendente (y a la postre esclarecedora) es la propuesta por el proyectista griego contemporáneo C.A. Doxiadis.⁴ Esta tesis consigue librarse de la cuadrícula cartesiana, que hasta el momento ha contenido más distribuciones espaciales, para discernir en los antiguos emplazamientos griegos un sistema organizativo radial. Desde el punto de entrada a una zona sagrada, irradiaban segmentos de 30 ó 36 grados de un círculo. Las esquinas de todos los edificios estaban entonces ubicadas en estas líneas radiales, de tal modo que, desde el punto de origen, los edificios ocultaban por completo la vista (en el orden dórico), o bien abrían un solo segmento en el paisaje circundante (en el orden jónico). Tal vez más importante que la cuestión de si éste era o no el modo que utilizaban los griegos, sea la capacidad del hombre moderno para imaginar tal sistema. Parece ser uno entre numerosos signos el de que nosotros, en nuestro pluralismo, nos distanciemos por fin de la rígida cuadrícula cartesiana, con su dictadura del ángulo recto, con la cual ha sido encasillada tan firmemente la arquitectura moderna. Representa un síntoma de que el espacio está empezando a ser entendido desde el punto de vista de la persona que lo percibe y lo experimenta, y no como una abstracción matemática.

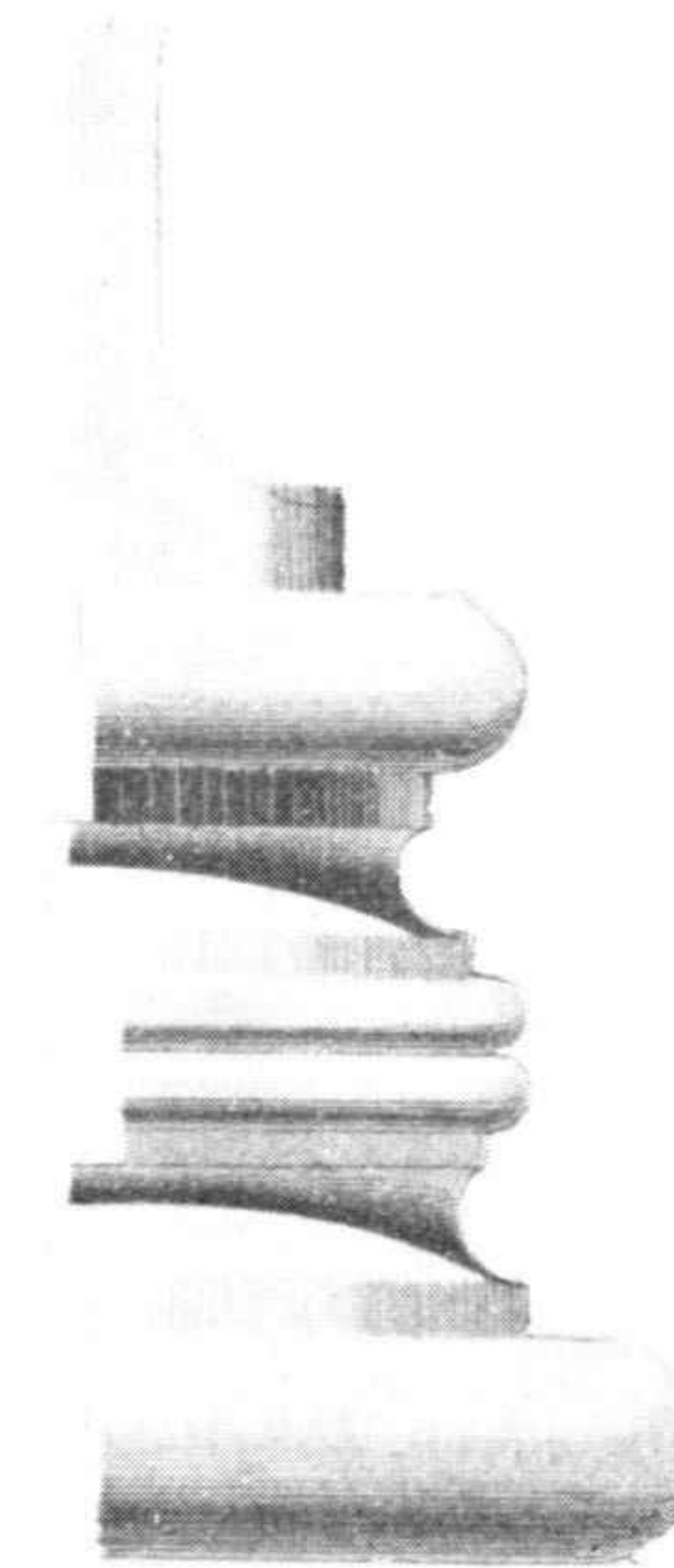
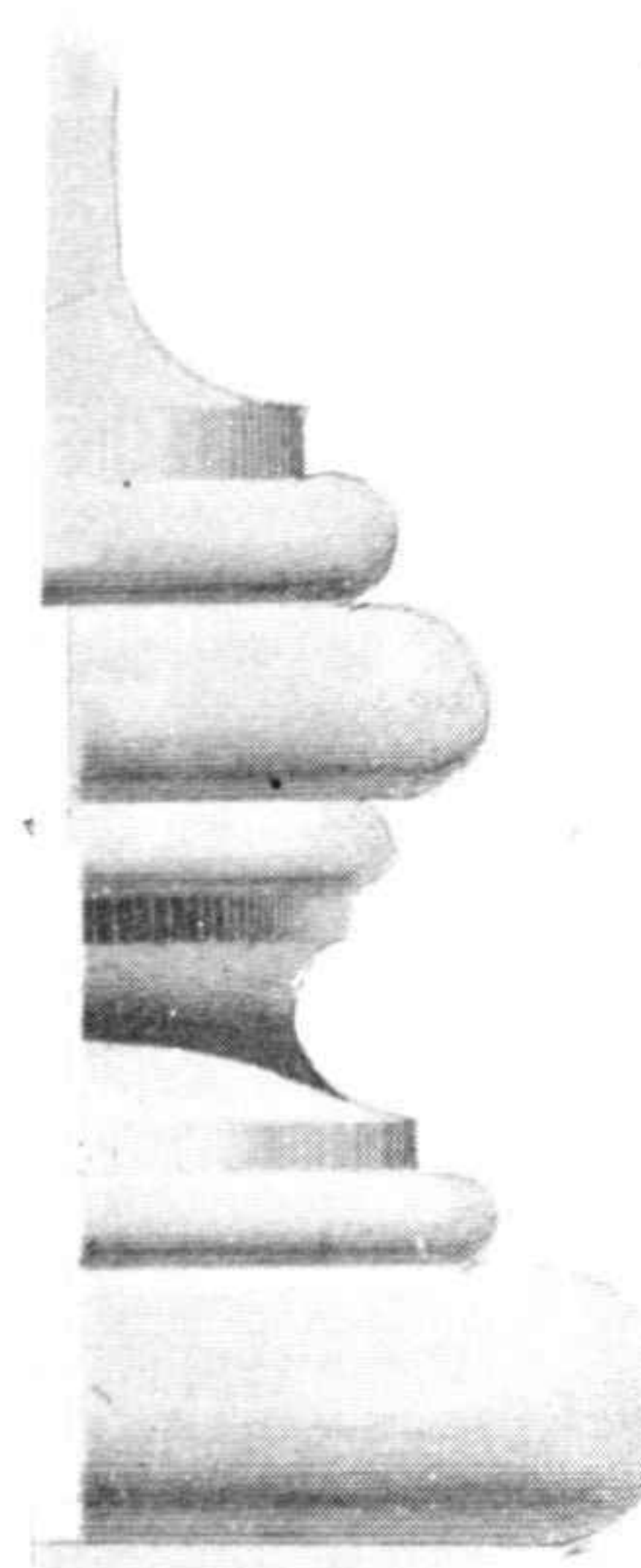
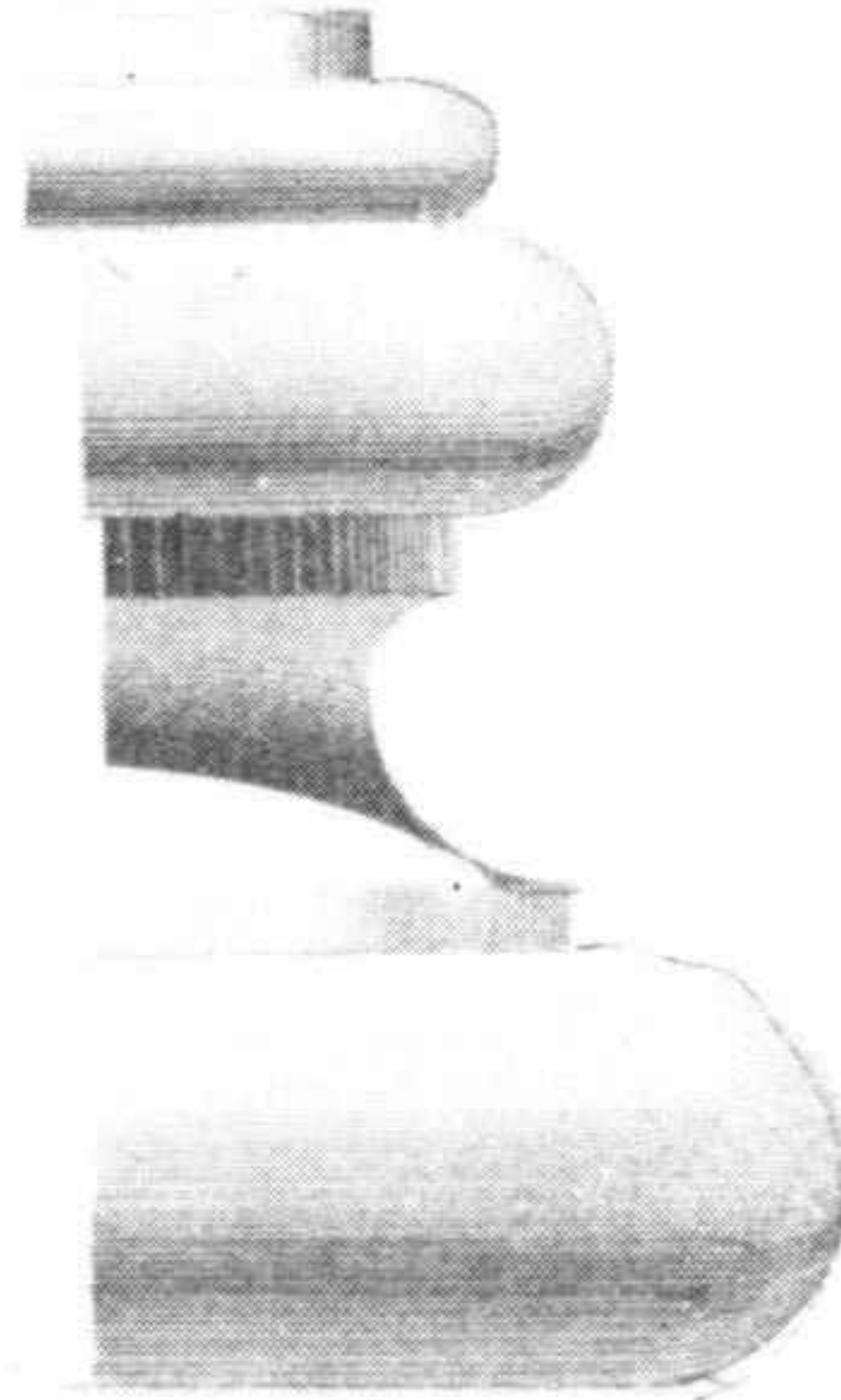
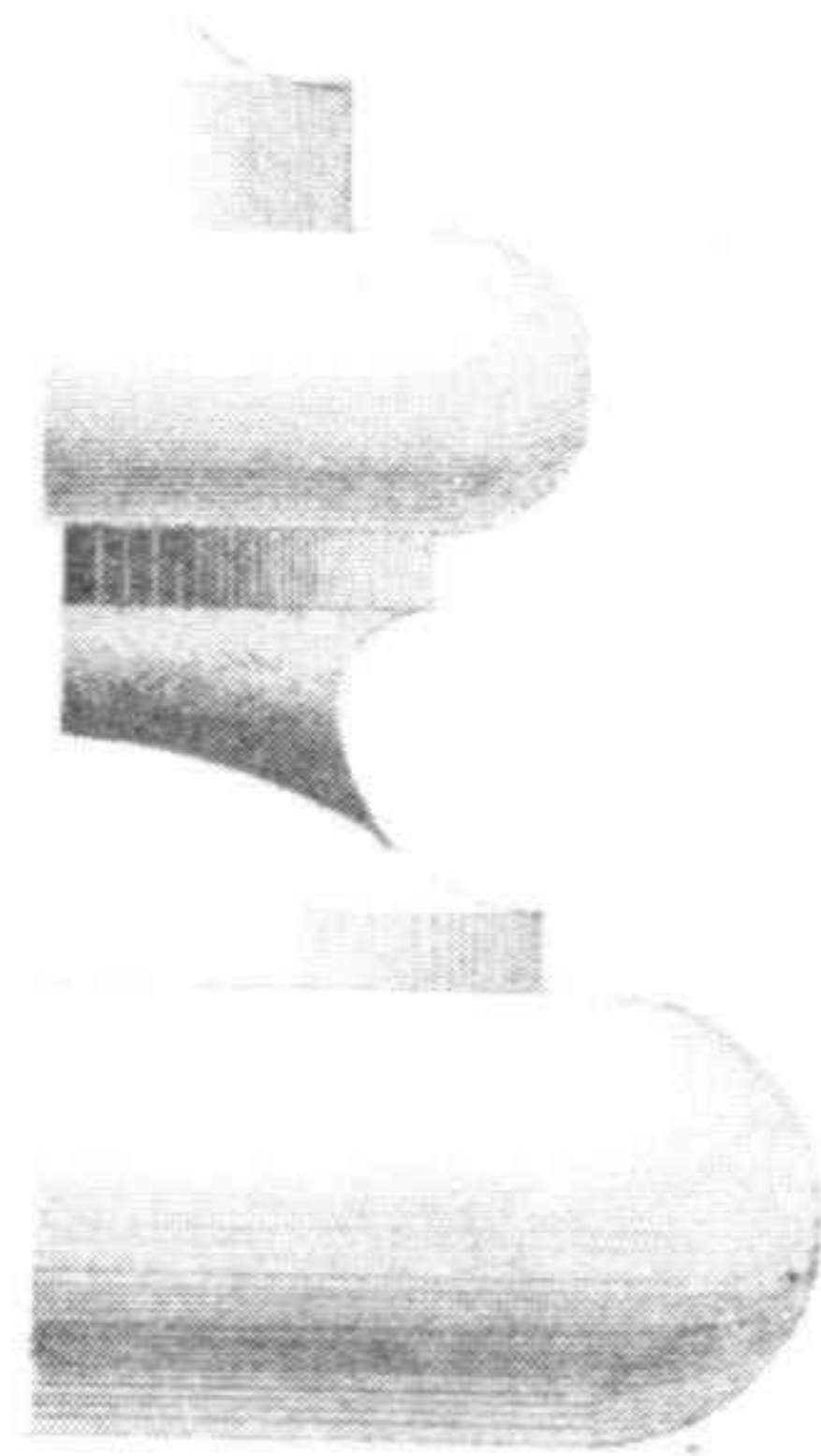
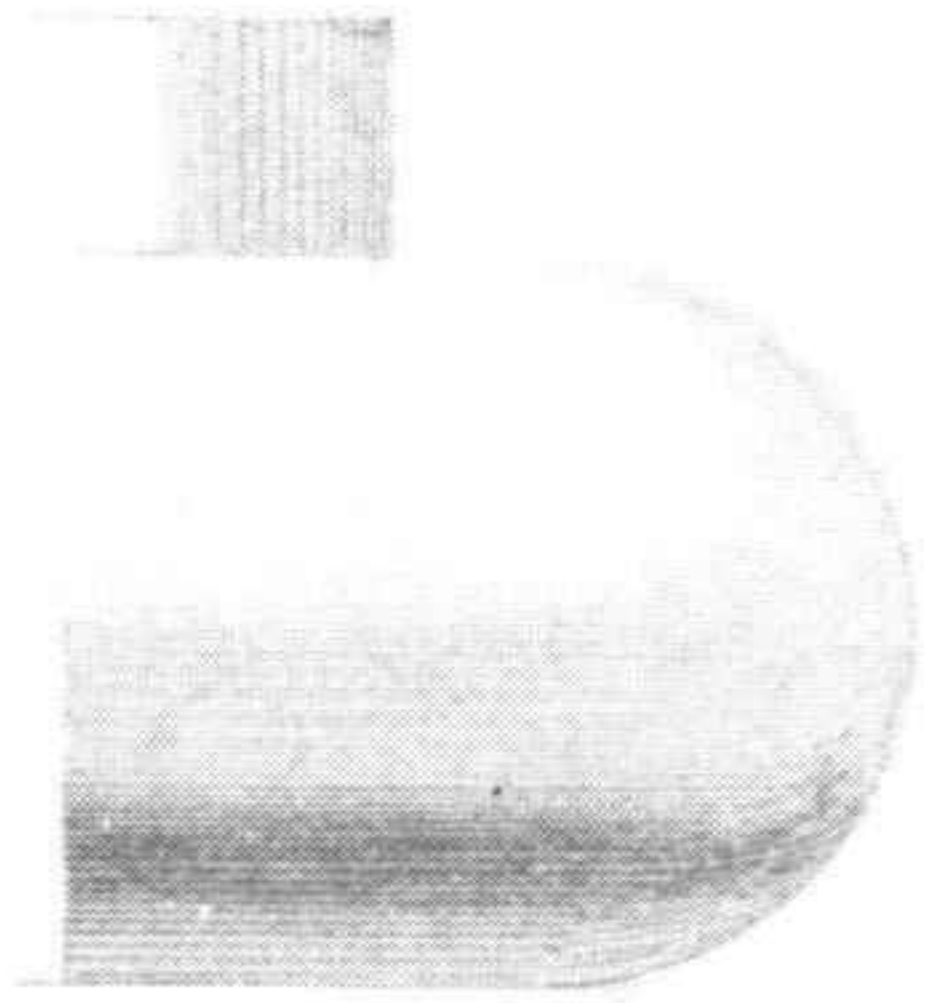
Otro síntoma, reforzado por la literatura psicoanalítica, es el regreso del espacio centrado en el cuerpo. Los psiquiatras han observado que lo primero que percibimos, cuando niños, es que arriba es diferente de abajo, que izquierda es diferente de la derecha, y que delante es muy diferente de atrás. Pero, a medida que crecemos, nos desengañamos gradualmente de la idea de que las tres dimensiones espaciales tengan realmente un significado "moral". Ahora, sin embargo, estas verdades arcaicas están empezando a ser consideradas de nuevo como la base para organizar el espacio que arrancamos del continuum.

Otra vez, el espacio en la arquitectura –cualquiera que sea el impulso organizador– sólo nos interesa en dos aspectos: ya sea debido a su ordenada capacidad de contener, o bien por el drama de su huida. El placer de un espacio sereno y cuidadosamente proporcionado (como una habitación de doble cubo de Palladio) puede coexistir para nosotros con la excitación de una explosión espacial del siglo XX (como el pabellón de Estados Unidos en la Expo'67 o el Matterhorn de Disneylandia).

Ch. M.

La realización formal dirige nuestra atención a las cosas y a sus significados. Los arquitectos, quieran o no, dan una forma concreta a las cosas y la gente que ve o habita estas cosas, sea del todo consciente o no, responde a estas formas. Las dimensiones de esta respuesta son algo difíciles de calibrar, ya que están formadas por componentes personales, así como por otros más generales. Los arquitectos han intentado desde el principio compilar sistemas y formular reglas de proporción y composición que les ayudasen a provocar respuestas por parte de la gente que viese las realizaciones formales que hacían. La idea de unos adultos dedicados a configurar cosas ha sido considerada por muchos durante el pasado medio siglo como un acto situado en algún punto entre lo poco elegante y lo ilícito. Se suponía que la función satisfaría el esfuerzo puesto en la forma y que cuanto menos atención se prestase a la realización formal, tanto mejor. En los años cuarenta, por ejemplo, un dibujo de mucho éxito fue el de un absurdo aeroplano probablemente diseñado por un arquitecto. El aeroplano era incapaz de volar bajo el lastre de sus mal comprendidos amuletos, columnas, frontones y ruinosas paredes de piedra.

Hacia los años sesenta se atacaba por razones sociales la arrogancia de los arquitectos que imponían una forma concreta a las cosas,



Bases de los cinco órdenes de columnas, por Samuel Sloan, según *Sloans Constructive Architecture*, 1859

y los que se dedicaban a dar forma (es decir, los que configuran las cosas) eran etiquetados como dinosaurios culturales. Se presumía o bien que las cosas buenas no debían tener ninguna realización formal (del mismo modo que una buena sociedad no necesitaría de ningún gobierno) o que la realización formal del entorno resultaría, sin que hubiera de ser ayudada a nacer, de la interacción de los usuarios y los creadores. Estas presunciones, naturalmente, estaban equivocadas. Se hundieron porque la función, por sí misma, es inadecuada para definir la realización formal de un edificio. Desde el momento en que cualquier problema funcional puede ser resuelto por realizaciones formales diferentes, la elección depende forzosamente de las preferencias de los creadores.

Así pues, nos encontramos todavía enfrentados a la necesidad de configurar las cosas, y los arquitectos deberían observar la naturaleza de las directrices existentes.

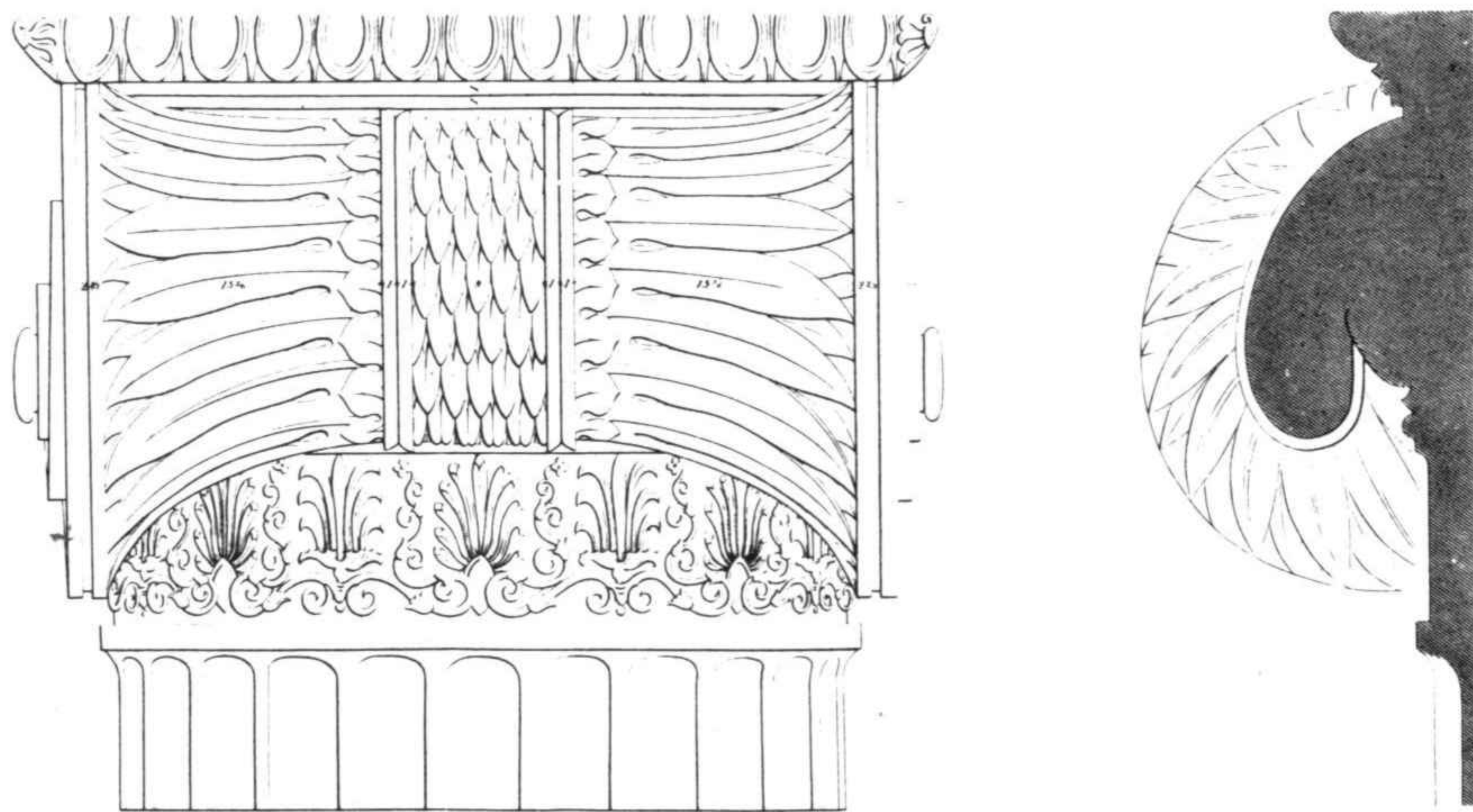
Una distinción que puede ayudarnos es la existente entre la realización formal y la forma. Según se nos ha dicho, la forma sigue a la función, y delimita un campo en el que las cosas pueden tomar —es decir, se les puede dar— una realización formal. Las cucharas, por ejemplo, son normalmente instrumentos con una superficie cóncava para contener líquidos, con un mango acoplado para facilitar el movimiento del líquido y para proteger la mano humana en caso de que el líquido esté caliente. Hay miles de millones de realizaciones formales posibles para una cuchara, aunque sólo exista una forma "cuchara". La elección de realización formal se basará en los diferentes modelos culturales y personales, o bien existe la

interesante posibilidad de que, para el menester que nos ocupa, no se necesite una cuchara en absoluto, y que un cuenco, un sifón, una bomba o una cañería hagan mejor el trabajo. Hay también casos en los que las exigencias de la forma de la cuchara han sido violadas, de tal modo que el líquido se desparrama, y ninguna asociación de la mente y la memoria, por muy aguda que sea, puede superar el fallo técnico.

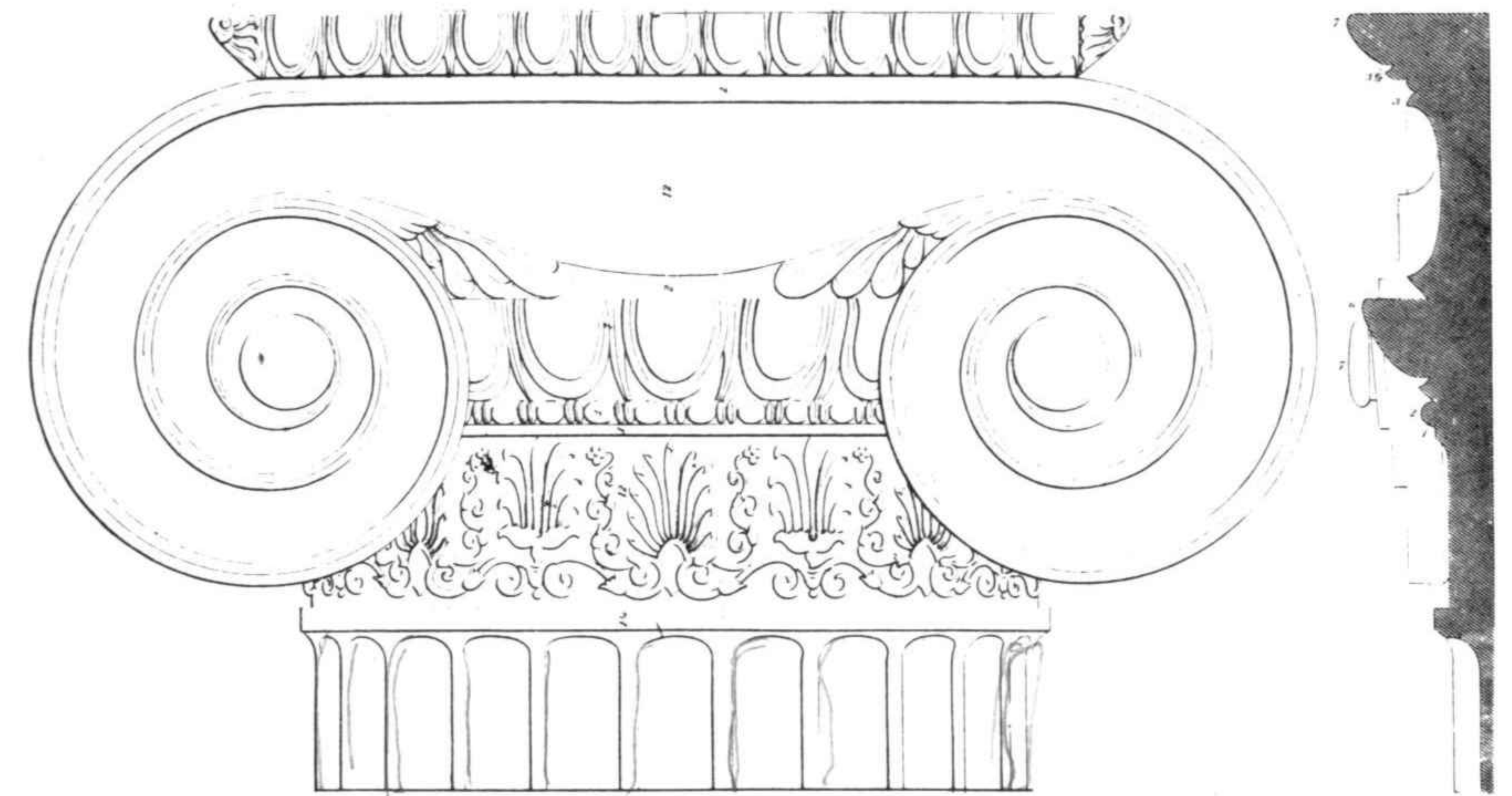
Existen tres medidas de la realización formal: las que todos compartimos (arquetípicas), las que compartimos con una cultura (culturales), y las que son un producto de nuestra propia memoria (personales).

Las figuras arquetípicas dependen de una antigua dialéctica entre columnas y muros. Desde que la humanidad salió de las cavernas, hemos erigido columnas y desplegado paredes y a partir de una orquestación de estos dos actos hemos desarrollado el arte de la construcción. Nuestras columnas han sido consideradas con bastante lógica como símbolos de la fertilidad masculina, pero tienen un papel más perdurable como celebraciones de la postura erguida de los humanos. Nuestra paredes seguramente traen a la memoria la cueva y las entrañas de la tierra, pero también exaltan, por el modo en que están dispuestas, la habilidad del geómetra y el triunfo que a veces consigue la razón. Los planos de los edificios y las ciudades son, hasta la actualidad, restos de columnas y paredes, y en civilizaciones que van desde Filadelfia hasta el Japón aún aportan las bases del diseño.

Los intentos de alcanzar armonías eternas a través de las apropiadas relaciones de las dimensiones empiezan a ser arquetípicos; sea



Capiteles jónicos, según Asher Benjamin, *The Architect*, 1845



como fuera, tienden un puente entre muchas culturas. Andrea Palladio¹ estaba interesado en la relación de los números enteros, y diseñaba habitaciones de tal manera que la relación de lo largo con lo ancho fuera la misma que la relación de la anchura con la altura. El predominio del Justo Medio en el mundo natural y en las preferencias de los seres humanos ha sido observada frecuentemente. El Justo Medio aparece probablemente con la mayor claridad en las series de números de Fibonacci, donde, a partir de una base de uno y uno, cada número sucesivo es la suma de los dos anteriores: 1,1,2,3,5,8,13,21,34,55, etc. Esta relación dibujada como una serie de cuadrados forma la base de una espiral. La misma espiral cabe hallarla en el caparazón de un caracol y señala el crecimiento de la criatura. La misma configuración fue hace tiempo apropiada para las volutas del capitel de una columna jónica. Incluso ahora, la gente cuando es puesta a prueba parece mostrar una marcada preferencia por los rectángulos en la proporción de dos números sucesivos cualesquiera en la serie de Fibonacci, pasados los dos primeros. La posibilidad de crecimiento, cabe suponerlo, es discernible en la realización formal, y es posible que esto explique su atractivo.

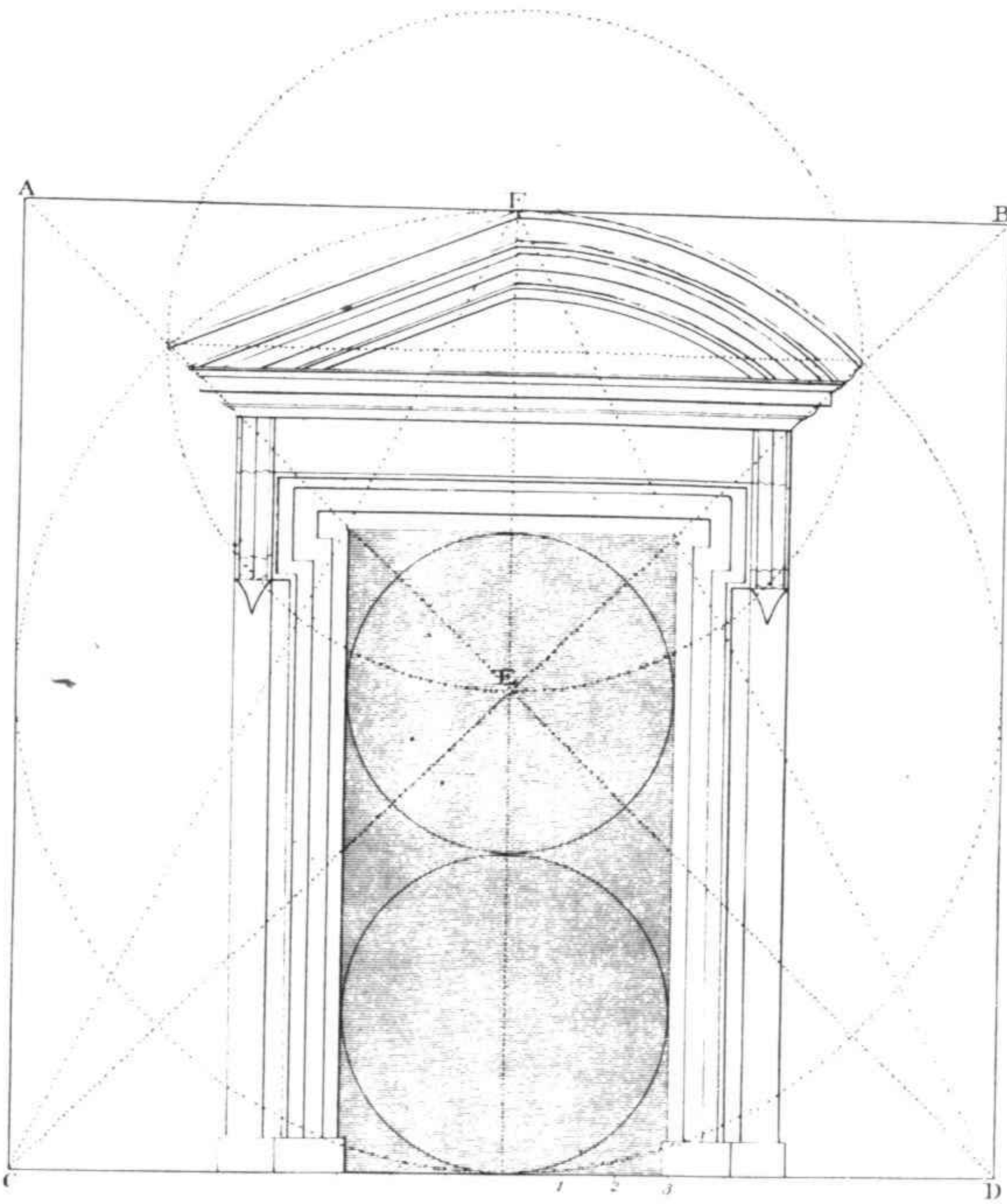
Algunas preferencias por la realización formal son culturales. A los constructores góticos les entusiasmaba la verticalidad. No puede sorprendernos apenas, por lo tanto, que la preferencia que se desarrolló en sus altísimas catedrales se extendiese también a las ventanas puntiagudas en las casas y a los remates puntiagudos en las cajas y los respaldos de las sillas. No es sorprendente tampoco que fuera asumida completamente por

los románticos del siglo XIX, quienes podían leer la rectitud moral y la ilustración espiritual en la verticalidad de la arquitectura puntiaguda, y sólo mundanería en las formas más horizontales. Las inclinaciones estéticas entre los estilos gótico y clásico se hicieron sorprendentemente viciosas. Pero si es que ya empezamos a sentirnos superiores debido a nuestra distancia de estas pequeñas e insoportables guerras de gustos, sólo necesitamos observar el fervor con el que los clientes contemporáneos afirman sus preferencias por los materiales; la elección de madera natural o de paredes blancas se ha convertido en una especie de Rubicón de la decisión arquitectónica.

Las preferencias culturales por una figura en vez de otra derivan muy pronto en preferencias personales, basadas en parte en lo que se nos ha enseñado, pero principalmente en nuestros recuerdos. A algunas personas el ruido de un motor fuera borda en un lago puede recordarles más bien un verano de su niñez libre de preocupaciones, que despertarles inquietudes por la crisis energética. Y varios modelos de parteluces en una misma ventana podrían tener connotaciones —dimensiones— muy diferentes unas de otras, según las connotaciones que tengan en nuestra propia experiencia, los lugares amados o despreciados de nuestro propio pasado.

Así, finalmente, ¿qué va a hacer el arquitecto frente a la infinita diversidad de la experiencia humana, la presencia de componentes personales además de los culturales y arquetípicos en nuestra percepción de la figura? Una parte provechosa de la respuesta es devolver a la imaginación lo que hay en la imaginación, pero con cuidado de que las

La escala



Pórtico clásico, por Samuel Sloan, según *Sloan's Constructive Architecture*, 1859

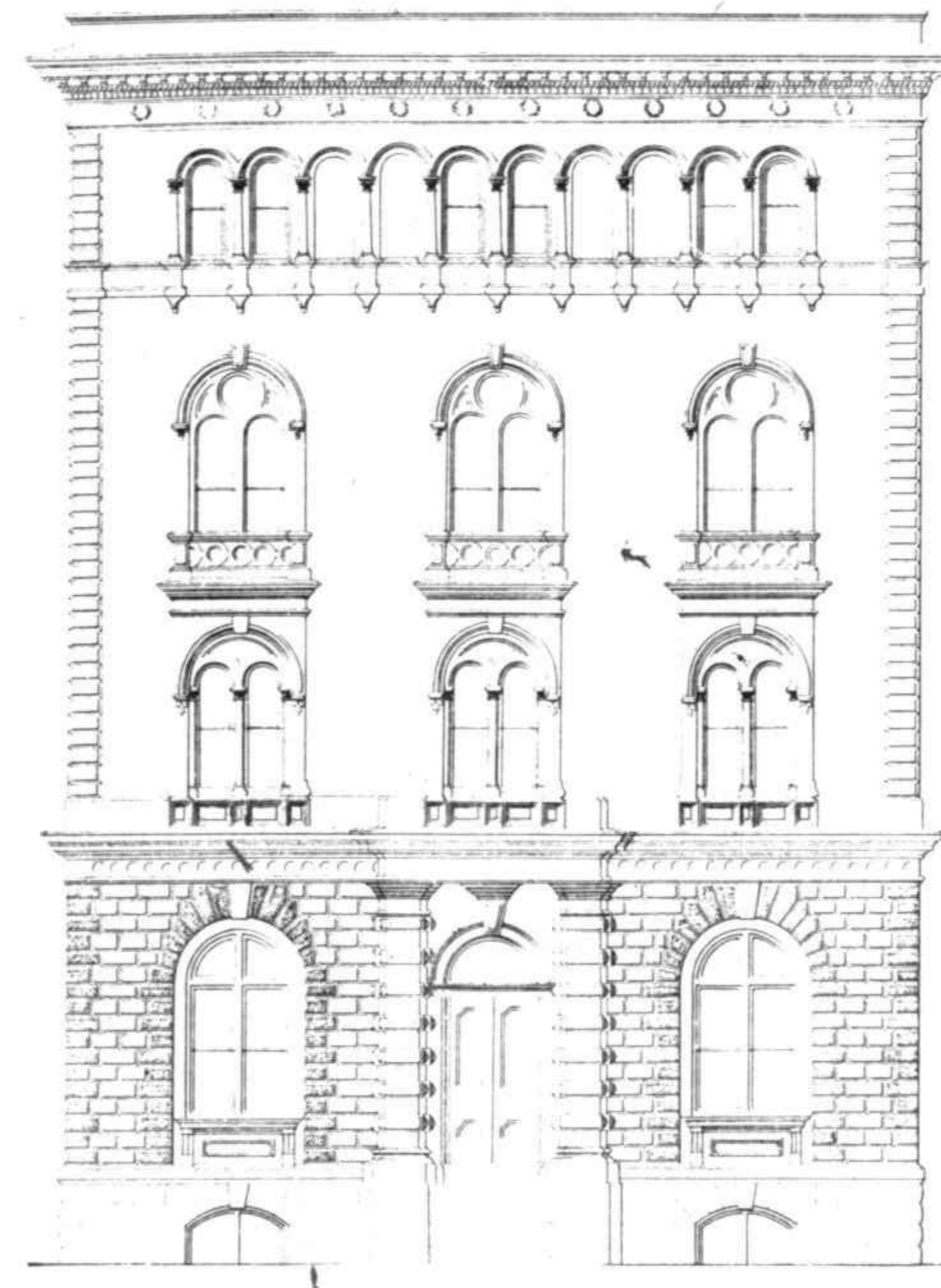
imágenes no interfieran en la flexibilidad del uso humano, como si se mantuviera el mito a distancia del suelo.² También nos parece útil contemplar el diseño como la coreografía de lo familiar y lo no familiar; la oportunidad de dar un masaje a nuestras sensibilidades con realizaciones formales que nos son probablemente familiares (cualquier que sea su connotación específica en nuestras vidas individuales) y realizaciones formales o relaciones llenas de sorpresa, que reclaman nuestra atención y respuesta, preparándonos para la elección.

Ch.M.

Mientras que la realización formal tiene que ver con el significado de las cosas individuales, la escala tiene que ver con su tamaño físico, y por lo tanto con su importancia y su significado en relación con otras cosas. Por muy insignificantes o sencillas que sean, todas las partes de todos los edificios tienen un tamaño. Y por lo tanto la escala, que implica ordenar los distintos tamaños de alguna manera, y elegir los tamaños concretos cuando la opción es posible, es de gran interés para todos los arquitectos y suscita muchas polémicas.

Pero a menudo no está, del todo claro lo que es realmente la escala. Hablamos, por ejemplo, de un desarrollo urbano a gran escala, y normalmente queremos decir tan sólo que es grande. En un contexto diferente, decimos que un dibujo arquitectónico tiene una escala, con el significado de que tantas unidades de medida del dibujo representan tantas unidades de medida en el edificio real. Por tanto, existe una superescala, una escala miniatura, una escala monumental, y –tal vez la más famosa– una escala humana.

Se supone que la gente usa todos estos términos porque significan algo. Así pues, el problema al hablar sobre la escala es el de no excluir ninguno de estos posibles significados, y encontrar, en cambio, algún propósito común en todos ellos. Un propósito común es éste: siempre que se emplea la palabra “escala”, algo se está comparando con otra cosa. El desarrollo urbano a gran escala es grande en comparación con un desarrollo urbano corriente. La escala del dibujo arquitectónico registra el tamaño del edificio representado en comparación con el real. La superescala



Fachada principal de cuatro plantas, por M.F. Cummings y C.C. Miller, según *Architecture*, 1865

significa generalmente que algo es mucho mayor de lo que podríamos haber esperado, y la escala en miniatura significa que es mucho menor. La escala monumental significa posiblemente que algo (sea lo que sea) tiene el tamaño de un monumento, y la escala humana debe significar que algo (sea lo que sea), es del tamaño de una persona.

Los objetos singularizados para la comparación son todos ellos diferentes: un dibujo, un complejo de edificación, un edificio singular, o simplemente una parte. Diferentes también son las cosas con las cuales se comparan los objetos: otro complejo de edificación, un edificio singular, nuestras expectativas, el supuesto tamaño de un monumento, y nuestro propio supuesto tamaño. Lo que es constante es que el tamaño de algo siempre es comparado con el tamaño de otra cosa y cabe sacar una conclusión de ello. Por lo tanto la escala no es lo mismo que el tamaño; la escala es el tamaño "relativo", el tamaño de algo relativo a otra cosa.

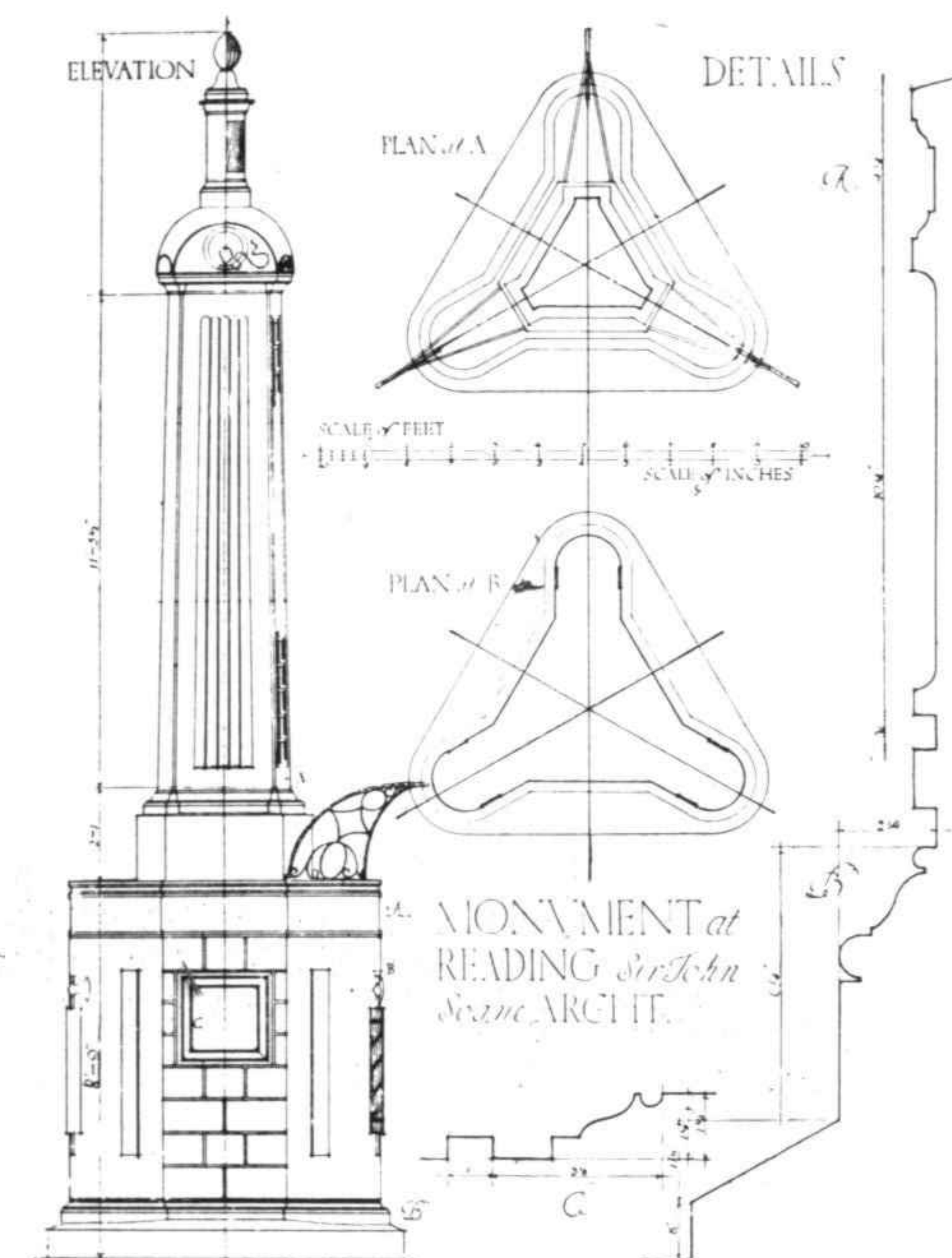
¿Pero relativo a qué? Existen muchas posibilidades, lo que es precisamente la razón de que la manipulación de la escala sea una herramienta tan útil en arquitectura. Entre las alternativas hay éstas:

Relativo al todo. Si tenemos en cuenta que los edificios están compuestos de partes, el tamaño de las partes en relación con el todo puede constituir una escala. La fachada de una casa georgiana típica, por ejemplo, tendrá ventanas. No importa lo grande que sea la fachada o lo grandes que sean las ventanas, pues tendrán una escala resultante de la relación de lo uno con lo otro.

Relativo a las otras partes. Si en una misma fachada, una ventana es mayor o menor que las demás, independientemente del tamaño real de ellas, surge otra escala, y a menudo esto puede ser una señal de que algo particularmente importante está sucediendo detrás de la ventana de diferente tamaño.

Relativo al tamaño habitual. La mayoría de las clases de objetos tienen, dentro de ciertos límites aproximados, un tamaño habitual. Lo tienen las ventanas de guillotina y lo tienen, por ejemplo, las chimeneas, los ladrillos, los trozos de madera corrientes y los moldes de yeso. Si alguna de estas cosas es mucho mayor o menor de lo habitual, tiene mayor o menor escala en base tan sólo a esa relación. Esta es una de las razones por la que a mucha gente le parecían interesantes los supergráficos en los años sesenta, porque eran mucho mayores que los gráficos habituales. Es también la razón por la que a menudo ya no parezcan muy interesante: ya son habituales.

Relativo al tamaño humano. Ciertas cosas que la gente usa directamente tienen ciertos tamaños aproximados. A efectos de utilización humana, estos tamaños pueden ser encerrados dentro de unos límites mínimos y máximos, como un tirador de una puerta, o condicionados tan sólo por un límite mínimo, como una puerta. Los tiradores de puerta y las puertas —y con ellos los asientos, mostradores, camas, escaleras y todo lo demás— tienen necesariamente una escala "humana". Sus tamaños están relacionados con las dimensiones del cuerpo humano; de otro modo la gente no puede utilizarlos. Curiosamente, sin embargo, sólo en relación con



Monumento por Sir John Soane, según M.E. Macartney, *Practical Exemplar of Architecture*, 1904

estos tipos de cosas el término "escala humana" parece tener un significado preciso.

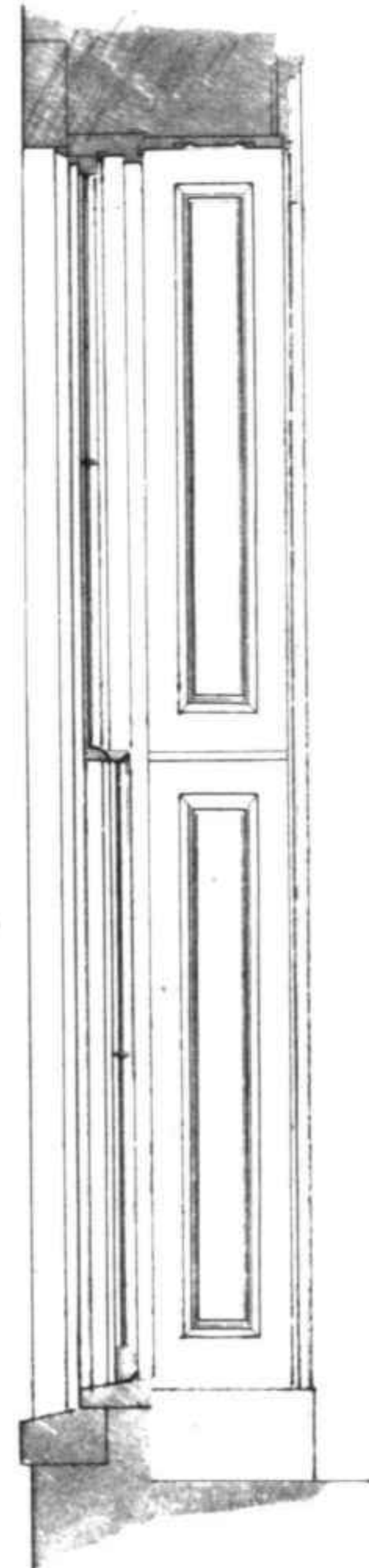
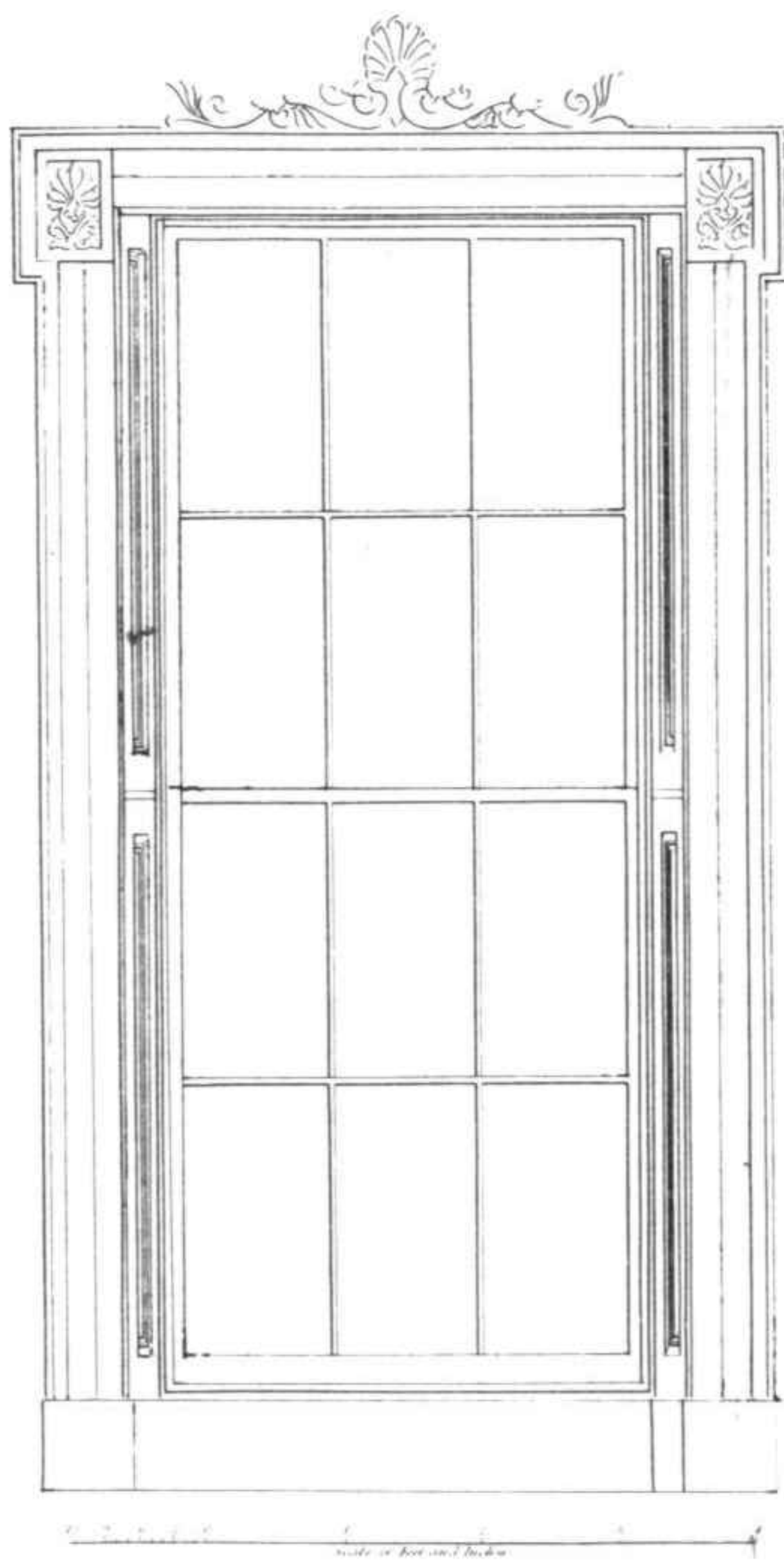
Haciendo un uso más general del término, los problemas empiezan, naturalmente, con el hecho evidente de que, puesto que la gente varía de tamaño, resultaría difícil dar dimensiones a todas las partes de un edificio precisamente en relación con el tamaño humano, aunque Le Corbusier, por ejemplo, con su sistema proporcional *Le Modulor*, y Frank Lloyd Wright con una serie de camas Procrusteanas, lo han intentado (ver pág. 65). De hecho, sin embargo, este método de medida no es aplicado muy a menudo.

En segundo lugar, es muy difícil que una persona perciba el tamaño de algo en relación con el suyo propio, a menos de que este algo esté muy cercano. Así pues, es fácil decir que un techo de dos metros de altura está cercano al tamaño humano, mientras que no es tan fácil reconocer que un techo de tres metros y medio es unas dos veces la estatura humana. Lo que probablemente tendrá un impacto más inmediato es el reconocimiento de que tal techo es habitual para ciertos tipos de habitaciones, y este reconocimiento puede suministrar un refuerzo, ya sea irónico o esperado, a la sensación que uno tiene de la habitación concreta donde se encuentra. Del mismo modo, si se pasa por una puerta de diez metros, es menos probable que uno se dé cuenta de que es más de cinco veces su estatura que advierta que es muy grande "para ser una puerta".

Finalmente, es también muy difícil que una persona perciba el tamaño de algo en relación con el suyo propio, a menos de que este algo esté

muy cercano. De otro modo, es mucho más probable que la idea de escala habitual entre en juego otra vez. El tamaño de un edificio en la distancia, por ejemplo, es comprensible principalmente en términos del tamaño que este tipo de edificio y sus partes identificables probablemente tienen, aunque incluso esto, como veremos, puede ser una fuente de sorpresas.

El término "escala humana" tiene, con todo, un significado más amplio y está claro que nos proponemos algo cuando lo usamos. Irónicamente, parece que este significado reside más bien en el dominio de la realización formal que en el de la escala, y en particular que reside en el dominio de las formas que tienen significado humano. Una ventana en una pared, independientemente de su tamaño, puede ser más memorable por la inferencia de que tal vez haya alguien mirando detrás de ella. Es como otras ventanas que conocemos y en las que esto ha pasado, y por las que nosotros mismos hemos mirado al exterior. Esta es una función de la forma, no de la escala. En general, es más probable que se experimente como humano el edificio que emplea formas que tienen significado humano, que el edificio que trata meramente de reproducir las dimensiones del cuerpo. Lo primero es lo que entendemos por "escala humana". Es interesante observar, así mismo, que el otro término difícil, "escala monumental", también tiene su significado más bien en el dominio de la forma que en el de la escala. Los monumentos, después de todo, pueden ser verdaderamente muy pequeños, y lo que parece señalarlos como "monumentos" puede ser una forma simple y severa (como un obelisco) o una forma con una connotación cultural todavía más específica (como una cruz latina). Uno de

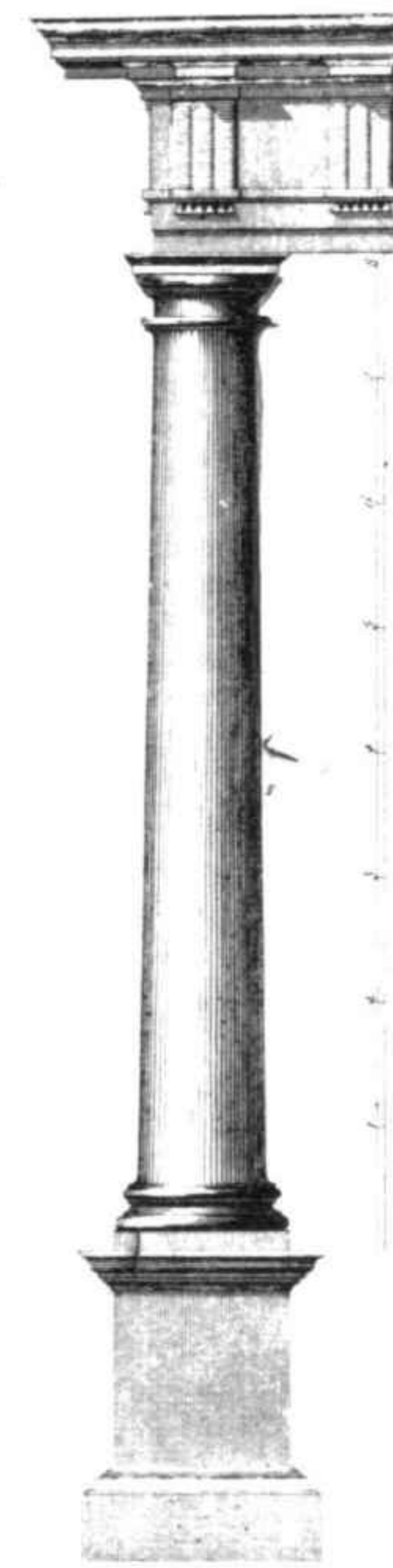


Ventana de guillotina, por Asher Benjamin, según *The Architect*, 1845

los poderes de la escala arquitectónica es que no queda confinada a una serie única de relaciones.

La escala es un sistema de codificación elaborado y complejo, según el cual las cosas, por sus tamaños, pueden ser puestas en relación de un solo golpe con algún conjunto, entre sí, con otras cosas como ellas, y con la gente. El resultado de todos estos cálculos puede ser un mensaje claro y tranquilo, donde una ordenada jerarquía de cosas sea revelada sin ningún tipo de sorpresas. El mensaje puede contener también algunas distorsiones evidentes. Lo más interesante, tal vez, es cuando el mensaje parece una coreografía de ambos aspectos, al ofrecer un orden claramente perceptible en algunos términos, y una serie de sorpresas y ambigüedades en otros. Entonces la escala opera a favor de la actitud inclusiva que, más que obsequiar al espectador con las respuestas ("Esto es lo que es"), incluye al observador impulsándole a formular una pregunta ("¿Qué es esto?"). La escala puede ser entonces un mecanismo que ayude a conseguir una cualidad que poseen todos los buenos edificios: ser a la vez "como" algo (y tener un significado general) y al mismo tiempo ser también algo especial (y tener un significado particular).

En las polémicas sobre la escala se menciona casi siempre la basílica de San Pedro en Roma, a la que normalmente se considera como un ejemplo de un "truco" de escala. De hecho, la razón por la que la manipulación de la escala en San Pedro es tan memorable es precisamente porque desde varios puntos de vista no hay truco alguno. La relación de cada una de las partes (ventanas, puertas, columnas y todo el resto) entre sí



Columna dórica, por Owen Biddle, según *The Young Carpenter's Assistant*, 1805

y con el conjunto parece absolutamente normal, basándonos en nuestra experiencia de edificios semejantes. Lo que no es normal, desde luego, es que el tamaño de cada una de estas cosas en relación con su tamaño habitual —y su relación con nosotros, que descubrimos cuando nos acercamos— sea disparatadamente grande. En este caso dos tipos de escala están en colisión con otros dos tipos, y el efecto depende tanto de la normalidad de un par como de la excentricidad del otro. El choque se hace evidente durante el tiempo que tardamos en acercarnos al edificio.

También se pueden descubrir múltiples escalas al mismo tiempo. Uno de los sitios obvios donde esto puede pasar es en la fachada de un edificio donde dos series de elementos semejantes sean ejecutadas en diferentes tamaños, y por lo tanto en relación diferente con el conjunto. Entonces surge la pregunta de qué es el sistema dominante, y cuál es, verdaderamente, el conjunto formado por partes aparentemente dispares.

Naturalmente, la escala puede estar, y lo está la mayoría de las veces, combinada con la forma, incrementando de este modo aún más el número de variaciones posibles a disposición del arquitecto. Una columna dórica es diferente de una ventana de guillotina, no sólo porque suele ser mayor, sino también porque tiene una forma diferente. Así pues, un edificio con conjuntos de ambas cosas, tiene una doble escala, porque cada conjunto tiene un tamaño diferente en relación con el conjunto total.

Manipulaciones semejantes, sólo de la escala o de la escala combinada con la forma, tienen lugar en el interior de las habitaciones. Algunas veces, la variación de tamaño se da entre cosas que tienen las mis-

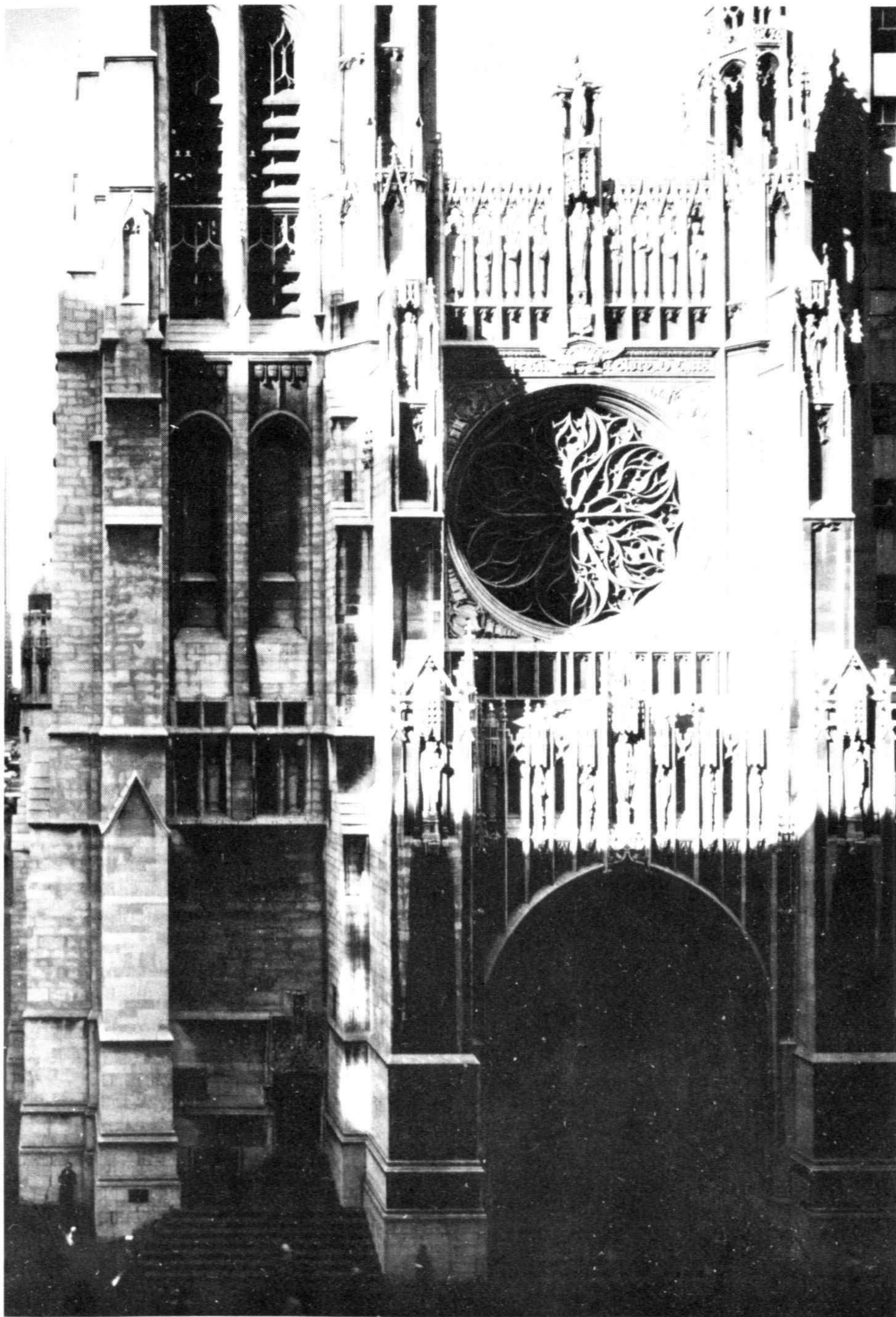
La Iglesia de Santo Tomas: sirviendo a dos espacios

mas formas –no sólo ventanas y puertas, sino también mobiliario, molduras y tablas del piso– y algunas veces entre cosas de formas diferentes. Por ejemplo, cabe dar a todas las partes– mobiliario, puertas, ventanas, paredes, suelos y techos– el tamaño habitual, teniendo así una relación normal y ordenada entre ellas y con el conjunto total. Pero entonces la cadena jerárquica puede ser interrumpida por alguna cosa adicional –una chimenea, por ejemplo– que sea sensiblemente mayor o menor de lo que uno podría esperar. ¿Cuál es el conjunto del que este elemento diferente forma parte? ¿Qué conjunto es más vigoroso? ¿El que podemos ver, sostenido por la escala de todo lo demás en la habitación? ¿O el que no podemos ver, sugerido por el sorprendente tamaño del objeto disonante? Hay una legión de combinaciones de los diferentes tipos de escala. Así mismo, estas combinaciones pueden ser adquiridas gratis por el arquitecto, ya que todas las partes de un edificio han de tener un tamaño, y ese tamaño tendrá automáticamente alguna relación con el conjunto total, con las otras partes, con el tamaño usual de tal o cual parte, y con la gente. Naturalmente, surge la pregunta de cuál de estas relaciones merece destacarse. Anteriormente apuntamos un aprieto semejante en el caso de las dimensiones y propusimos una solución en forma de pregunta: ¿qué nos interesa medir? La solución al problema de cómo tratar el tamaño relativo de las cosas (su escala), es idéntica en su género: ¿Sobre qué relaciones nos interesa llamar la atención?

G.A.

Una de las tradiciones más antiguas en la arquitectura es la propia tradición; el uso de precedentes comprendidos y probados que son en parte repetidos y en parte modificados para crear un nuevo edificio. Independientemente de lo que digan los arquitectos, todos ellos confían en la tradición. Puede ser una tradición antigua (georgiana) o bastante nueva (Moderna), y puede ser incluso la última novedad salida de la sala de dibujo de una escuela de arquitectura de moda. Pero la tradición no será ignorada, porque un conocimiento de lo que podría hacerse bajo un conjunto particular de circunstancias y de qué manera ha sido efectivamente realizado, es un instrumento valiosísimo de la práctica arquitectónica. Tal conocimiento guía al arquitecto a través de una desconcertante variedad de elecciones específicas, subrayando determinadas posibilidades y dando a otras una prioridad inferior. Los muros de cristal y el acero al descubierto que encierran un espacio rectilíneo, por ejemplo, llevan consigo multitud de sugerencias para realizar el resto del edificio, al igual que las paredes de madera sin pulimentar o de guijarros levantadas alrededor de un plano cruzado por sorprendentes diagonales. Las tradiciones evocan también imágenes, tanto para el habitante como para el arquitecto; suministran una serie de alternativas para la posible apariencia del edificio, así como para su construcción. Un conocimiento de lo que se ha hecho en el pasado evita, por supuesto, la inútil reinención de la rueda (dejando felizmente más tiempo para aquellas ruedas que realmente necesiten reinventarse).

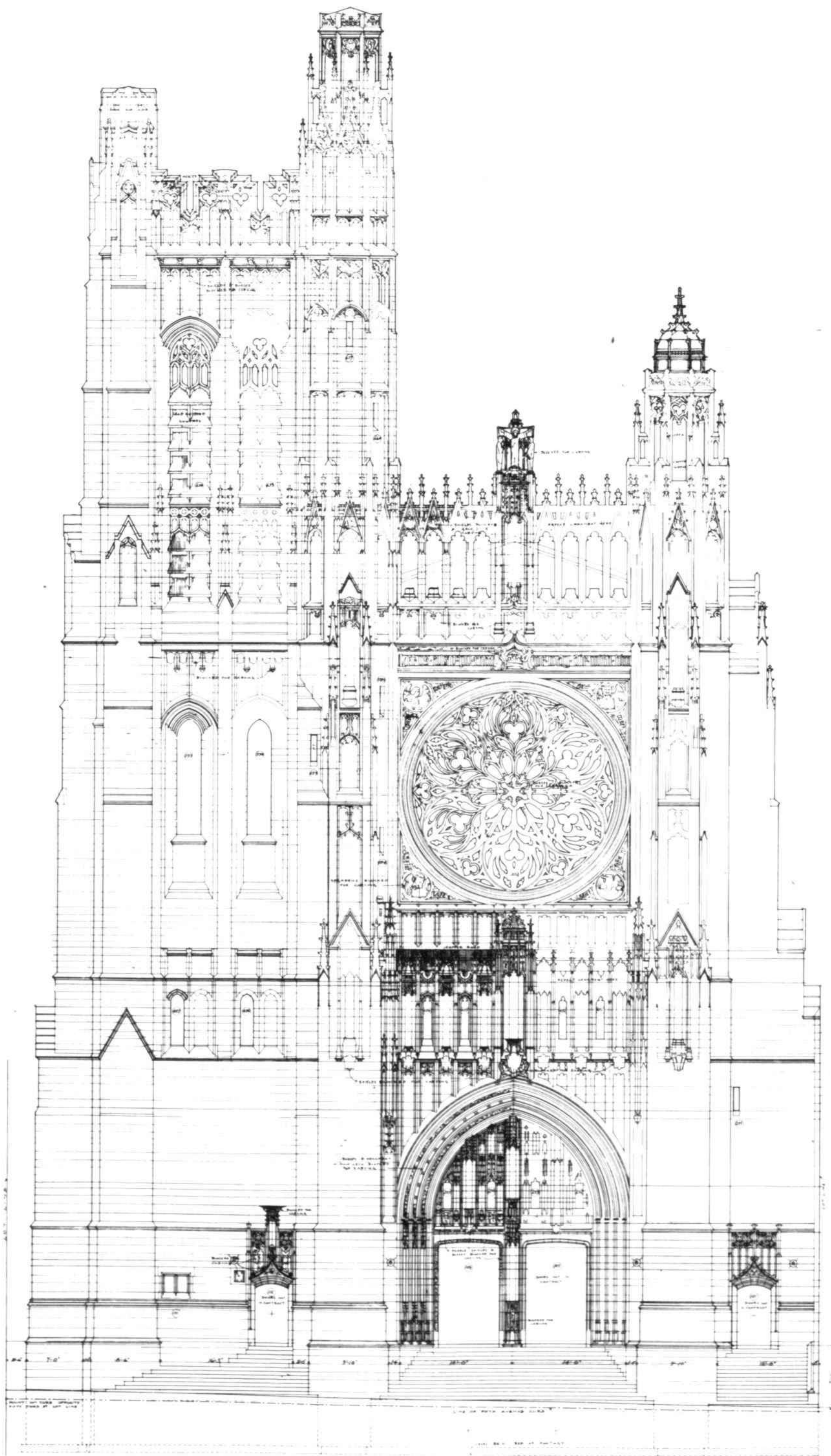
Ralph Adams Cram y Bertram Goodhue, los proyectistas de la iglesia de Santo Tomás de Nueva York, en 1911, prestaron considerable



La iglesia de Santo Tomás en Nueva York, por Cram, Goodhue y Ferguson

atención a la tradición arquitectónica, y de hecho lo hicieron con tanta erudición y maestría que somos mayoría los que en la actualidad tendemos a pensar en ellos como arquitectos meramente "tradicionales", si se nos permite usar esta palabra ligeramente despectiva. La iglesia de Santo Tomás tiene ciertamente un aspecto tradicional, y la gente que la recuerda lo hace las más de las veces por la abundancia y elegancia de sus detalles góticos. Cram y Goodhue entendieron claramente el poder que las imágenes arquitectónicas famosas tienen sobre la mente, y supieron con exactitud el tipo de conjunto apropiado en este caso y la manera de realizarlo correctamente. Sabían también cómo usar las formas tradicionales para resolver problemas tradicionales tales como la construcción de paredes en un espacio interior, su cubrimiento e iluminación.

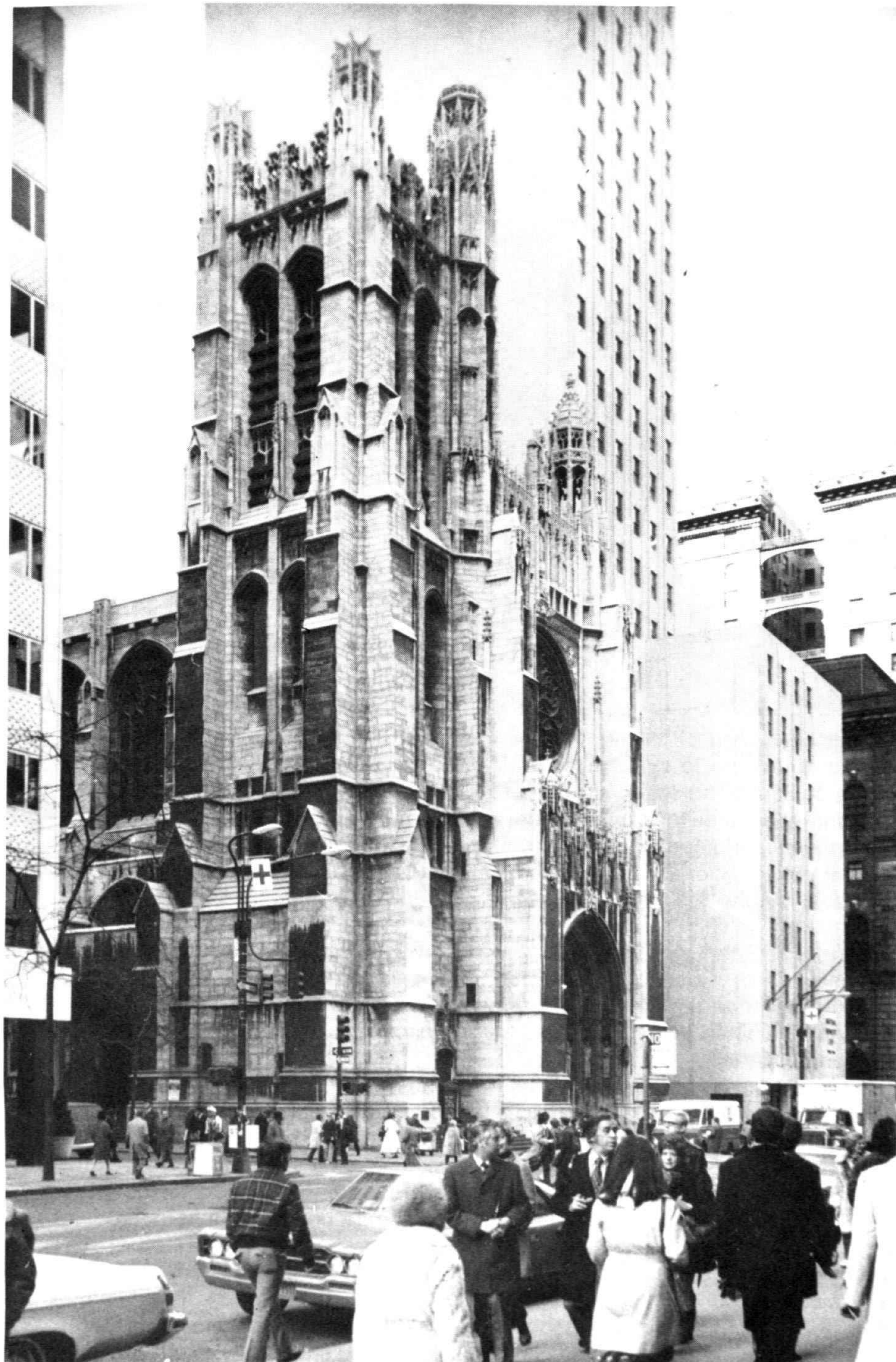
Puede parecer sorprendente, por lo tanto, que el edificio resultante sea, en muchos aspectos, audazmente original y en último extremo tenga poco más o menos tanto que ver con la arquitectura gótica como la ciudad de Chartres con Manhattan, ya que Cram y Goodhue parecen haber utilizado los precedentes tradicionales de un modo particularmente selectivo, no sólo para proporcionar modelos formales para cada una de las partes y una imagen que controlase el conjunto total, sino como medida de lo que era habitual y de lo que era único respecto al problema de diseño en cuestión. Es decir, si una tradición, cualquier tradición, es tomada como marco para un diseño concreto, entonces una parte de ella será apropiada y otra parte muy probablemente no lo será y tendrá que ser modificada. Si, como en el caso de la Iglesia de Santo Tomás, la tradición elegida tiene



asociaciones extensivas, entonces los aspectos en que es apropiada y aquello en que no lo es adquirirán una importancia poco corriente. Así, la iglesia de Santo Tomás, como cualquier pieza valiosa de arquitectura, habla con igual energía de lo particular (esta iglesia en una ciudad moderna) como de lo general (la Iglesia). Es esta combinación de lo particular y lo general, lo original y lo tradicional, y no ninguna marca literal de historicismo arquitectónico, lo que hace al edificio merecedor de una revisita a finales del siglo XX.

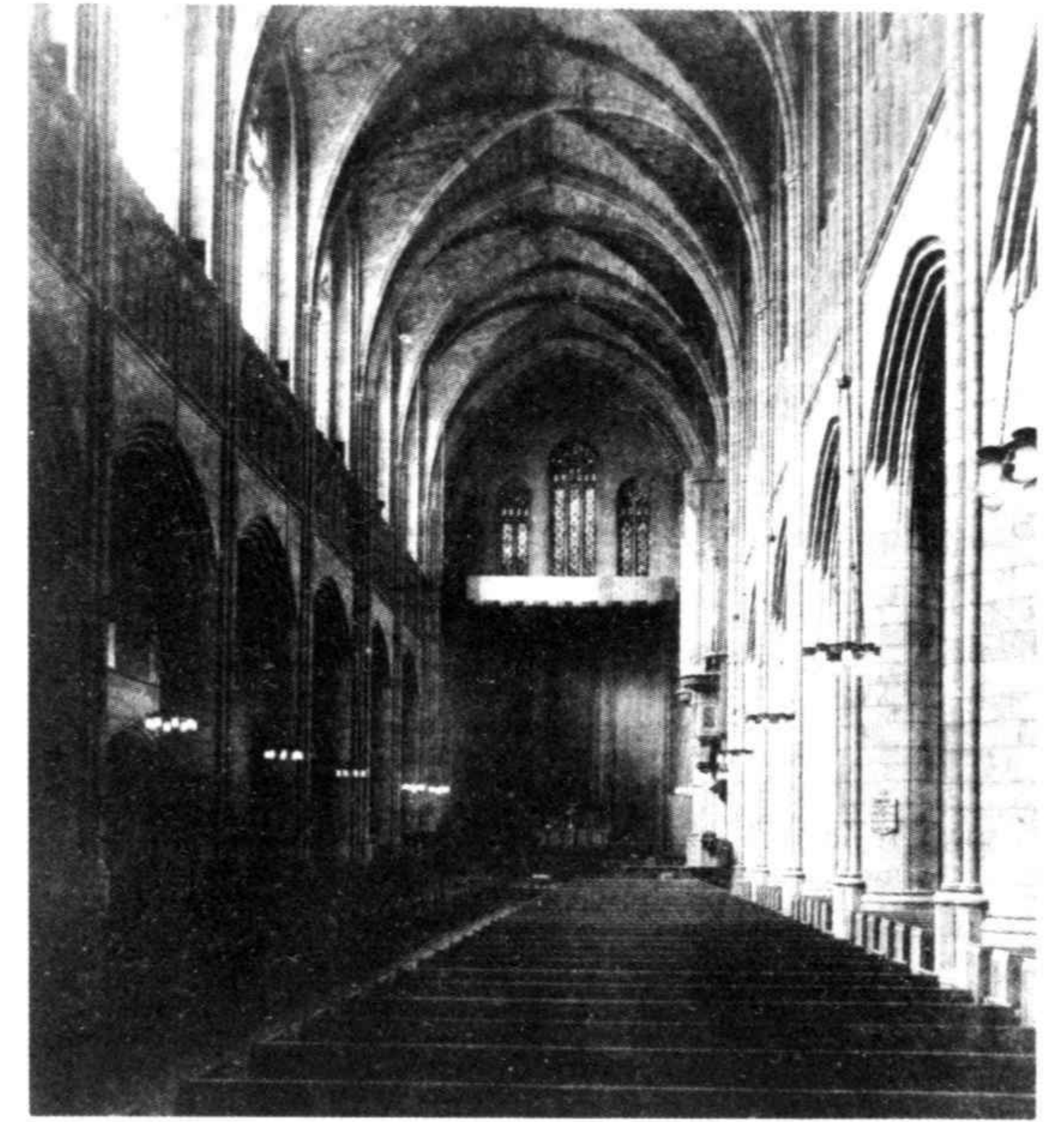
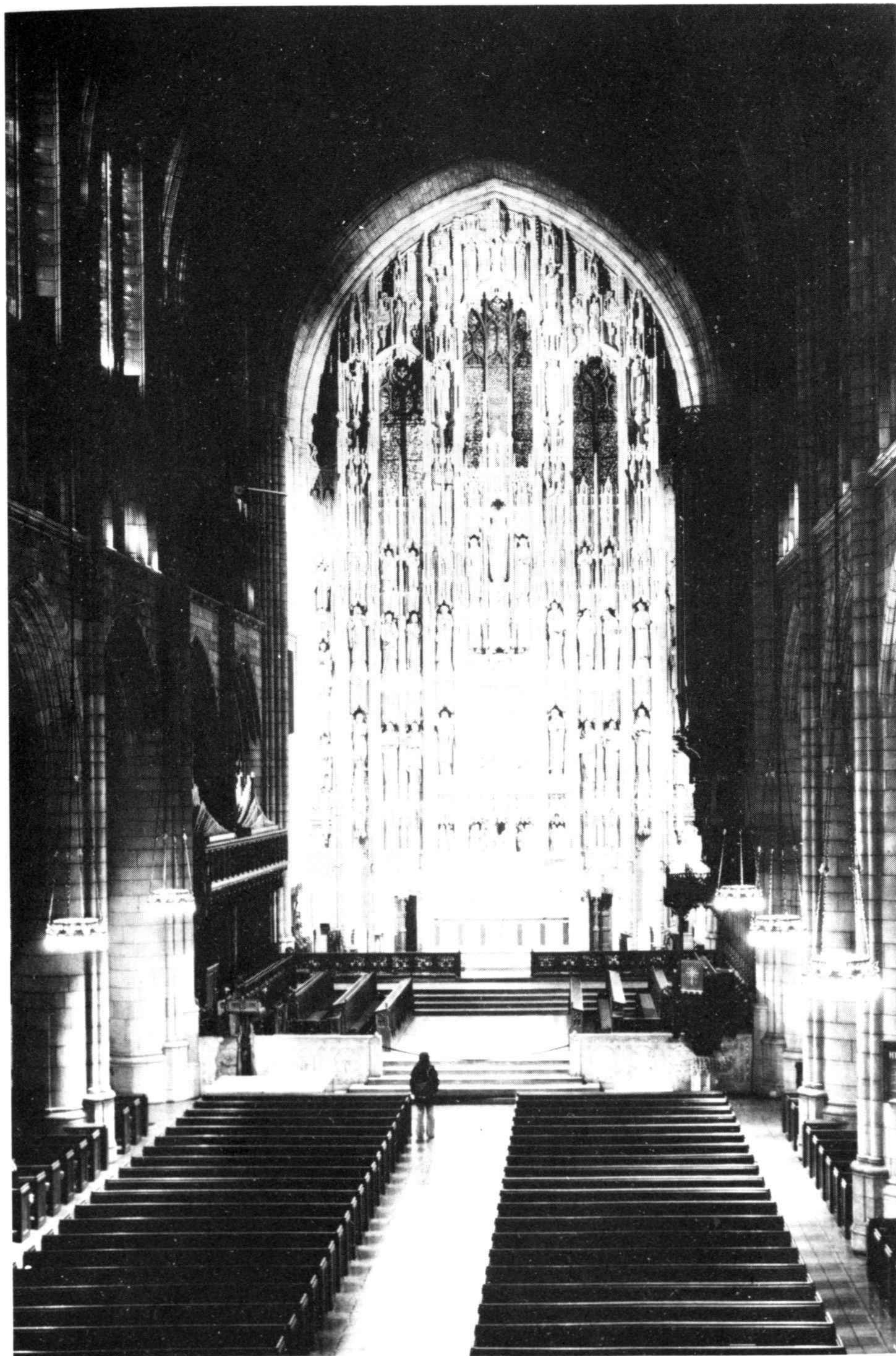
Ralph Adams Cram y Bertram Goodhue eran socios de la compañía Cram, Goodhue y Ferguson, de Nueva York y Boston, y juntos proyectaron importantes edificios en los primeros años del siglo XX, la mayoría de estilo gótico y de programa religioso (incluyendo la capilla de la Academia Militar de Estados Unidos en West Point). Cram, al igual que otros muchos arquitectos neogóticos de Inglaterra y Norteamérica, era exageradamente espiritual en su lealtad al estilo, al que atribuía una significación moral. Tan grande era su fervor que insistió, por ejemplo, en construir la iglesia de Santo Tomás enteramente de mampostería, al modo tradicional, sin ayuda de estructura de acero, excepto en el entramado de cubierta.¹ "La construcción falsa —escribió— no es sino una mentira contada por razones de penuria u ostentación."² Pero desgraciadamente, debido a un error de cálculo más tarde se tuvo que añadir acero para impedir que cayese el muro norte.³

Goodhue parece haber sido un poco más flexible en su enfoque, y considerado el gótico sólo como una alternativa entre muchas, en vez



La iglesia de Santo Tomás vista desde la Quinta Avenida

de ser la Unica Válida. Cuando la compañía de Cram, Goodhue y Ferguson se disolvió en 1914, precisamente cuando se estaba acabando la parte principal de la iglesia de Santo Tomás, Goodhue continuó proyectando edificios en otros estilos diferentes, incluido el exuberante edificio de tema hispánico para la exposición "Panama Pacific" de San Diego, y el severo capitolio a Lincoln en el estado de Nebraska. Debido a que Goodhue se convirtió en uno de los más originales arquitectos establecidos que ejercían en América a comienzos del siglo XX, y debido a que parte de la originalidad de la Iglesia de Santo Tomás la constituyen volúmenes fornidos y en forma de cajas tan característicos de la obra de Goodhue, es difícil resistirse a pensar que él desempeñó el papel principal en el diseño del edificio. De hecho, con la reciente ola de interés general por los edificios americanos anteriores a la *blitzkrieg* de la arquitectura moderna, los entusiastas han atribuido la Iglesia de Santo Tomás a Goodhue, en parte, se supone, por la claridad con la que refleja talento, algo que Goodhue evidentemente poseía, en contraste con su socio Cram, quien desde esta perspectiva parece un poco pedante y pomposo. Sin embargo, los alumnos y partidarios de Cram siguen insistiendo en que el edificio es sobre todo suyo y tienen algunos datos para probarlo.⁴ En cualquier caso, el problema del diseño era el de cómo proporcionar asientos para un gran número de personas (así como un espacio para oficinas y otras actividades parroquiales) en un solar urbano relativamente pequeño, y cómo construir un edificio que, desde el exterior, pudiera quedar como una presencia firme en la ciudad a medida que cambiasen sus alrededores, como era inevitable que lo hicieran.



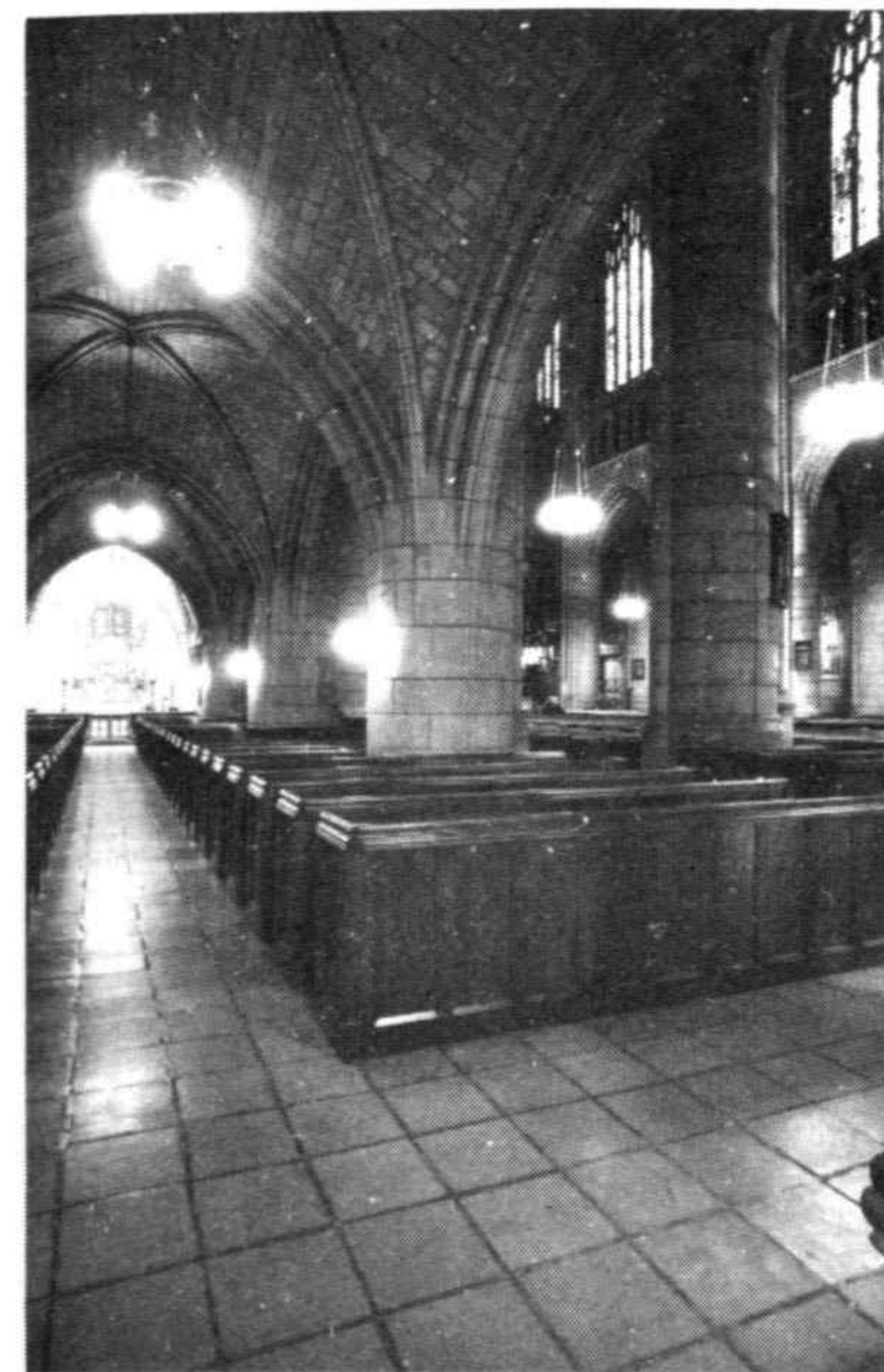
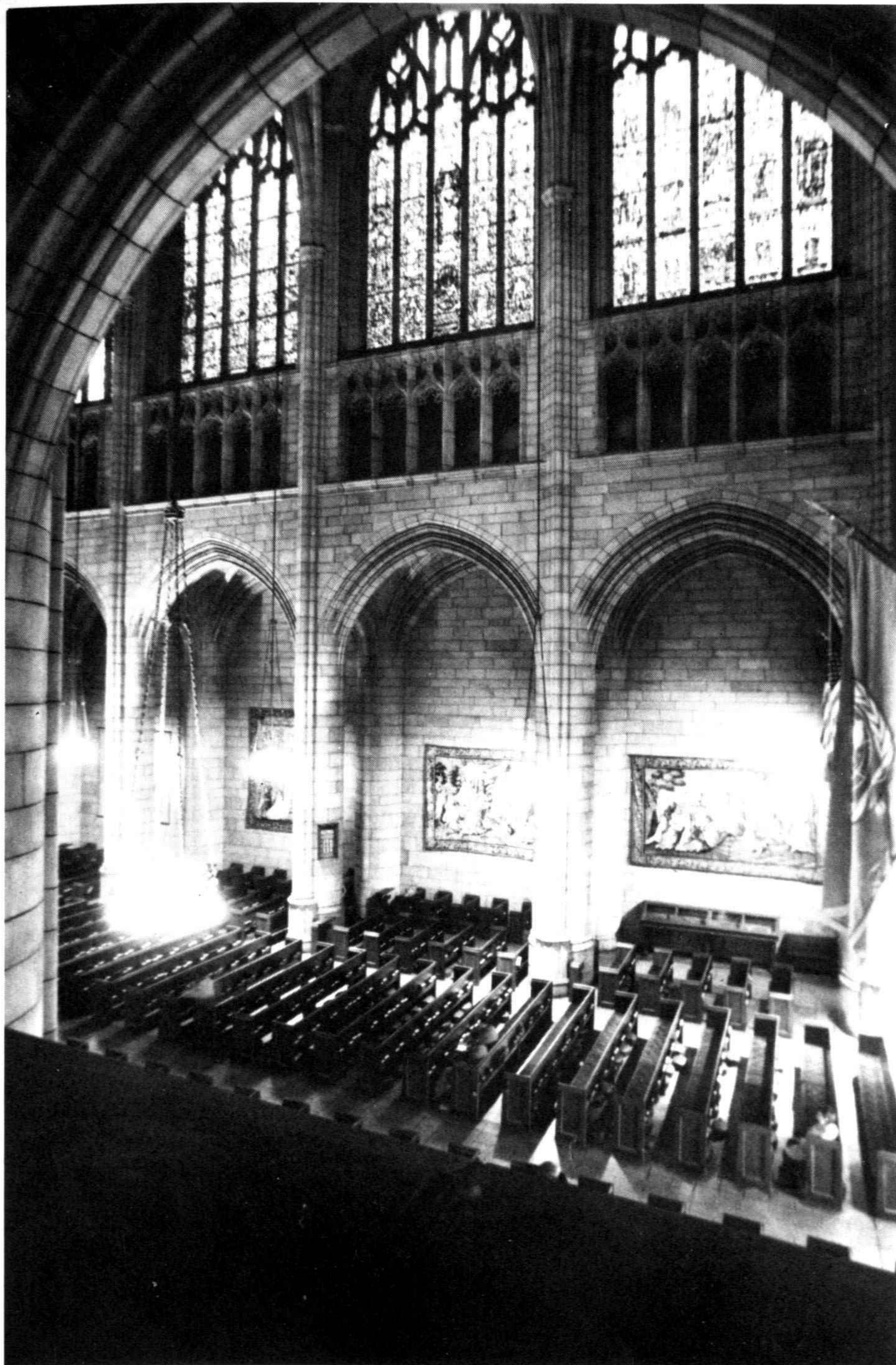
Plano de la iglesia de Santo Tomás

El interior de la iglesia de Santo Tomás en 1914, antes de la instalación del retablo.

◀ La nave, el coro y el retablo de la iglesia de Santo Tomás

La solución a la primera parte del problema es tan directa como poco ortodoxa. El espacio principal interior del edificio se extiende virtualmente desde la parte frontal del solar hasta la misma parte posterior, y está decididamente desplazado hacia el norte, dejando tan sólo el espacio suficiente para las dependencias y una capilla lateral con una galería encima en el lado sur (calle 53). La característica más notable del interior, que por otra parte está dignificado de un modo sólido y muy sencillo, es el enorme retablo sobre el altar en el extremo oeste (geográfico). Fue diseñado por Goodhue y Lee Lawrie, un artista versátil al que se deberían más tarde algunas de las mejores esculturas del Rockefeller Center, y sus piedras color marfil contrastan con la piedra arenisca más cálida y más oscura del resto del interior. Aunque todas las figuras se amoldan en él a una iconografía cuidadosamente planeada, el retablo en su conjunto se interpreta sobre todo como una textura rica y delicada. En términos arquitectónicos, lo más instructivo en él es que se trata de una lección ejemplificada de cómo hacer una virtud de la necesidad, porque la sensación es de profundidad y ligereza creada por multitud de hornacinas y baldaquines del retablo que revelan el hecho de que, con excepción de tres pequeñas ventanas a gran altura, este extremo del edificio es en realidad un cerramiento macizo lindante con la casa parroquial contigua inmediatamente detrás, y más allá con el Museo de Arte Moderno.

Igualmente, la pared norte del edificio es ciega, aunque este hecho está disimulado por las ventanas del triforio, mucho más dominantes y colocadas a unos 3 metros de distancia hacia atrás del límite del terreno, e

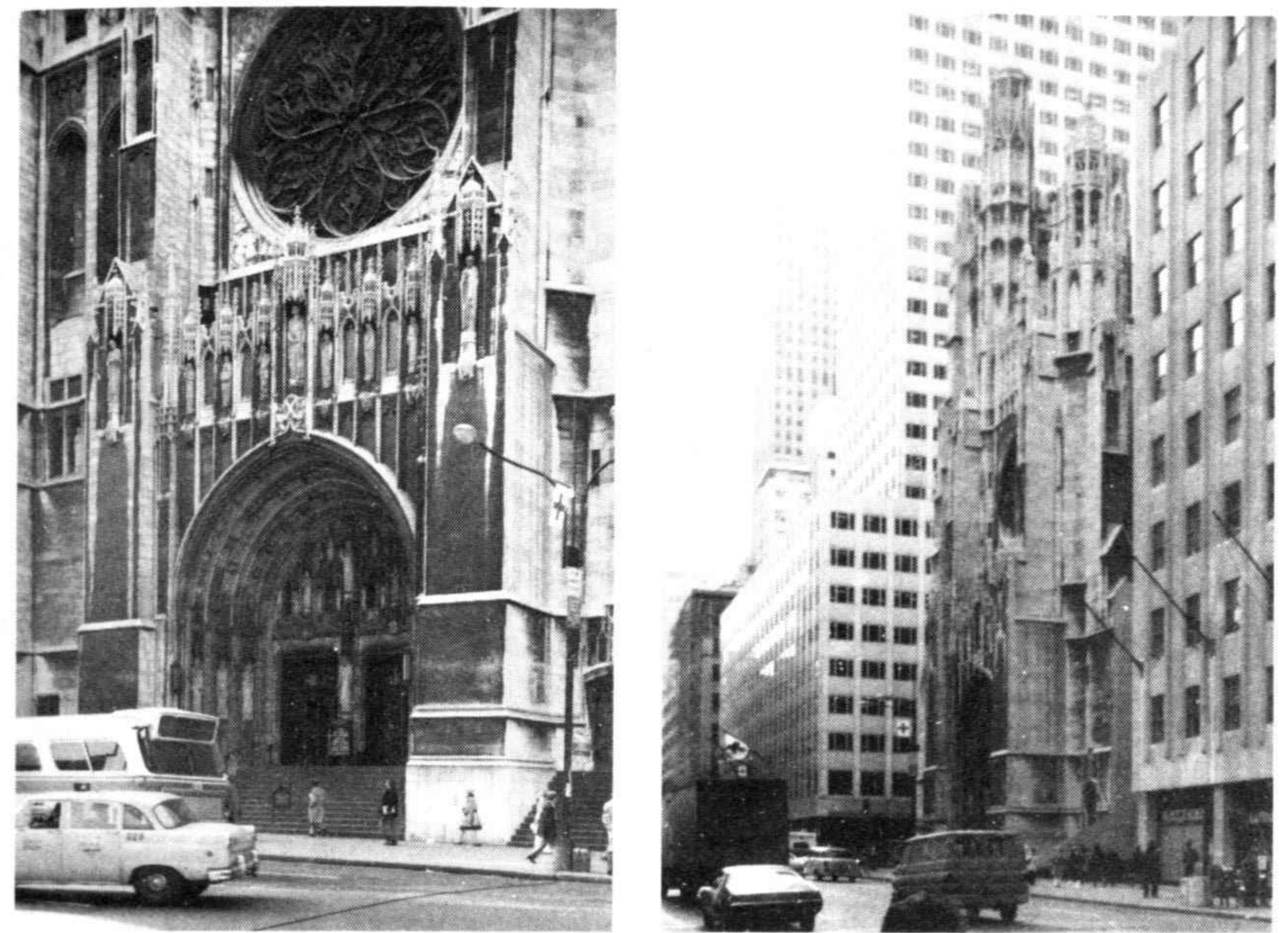
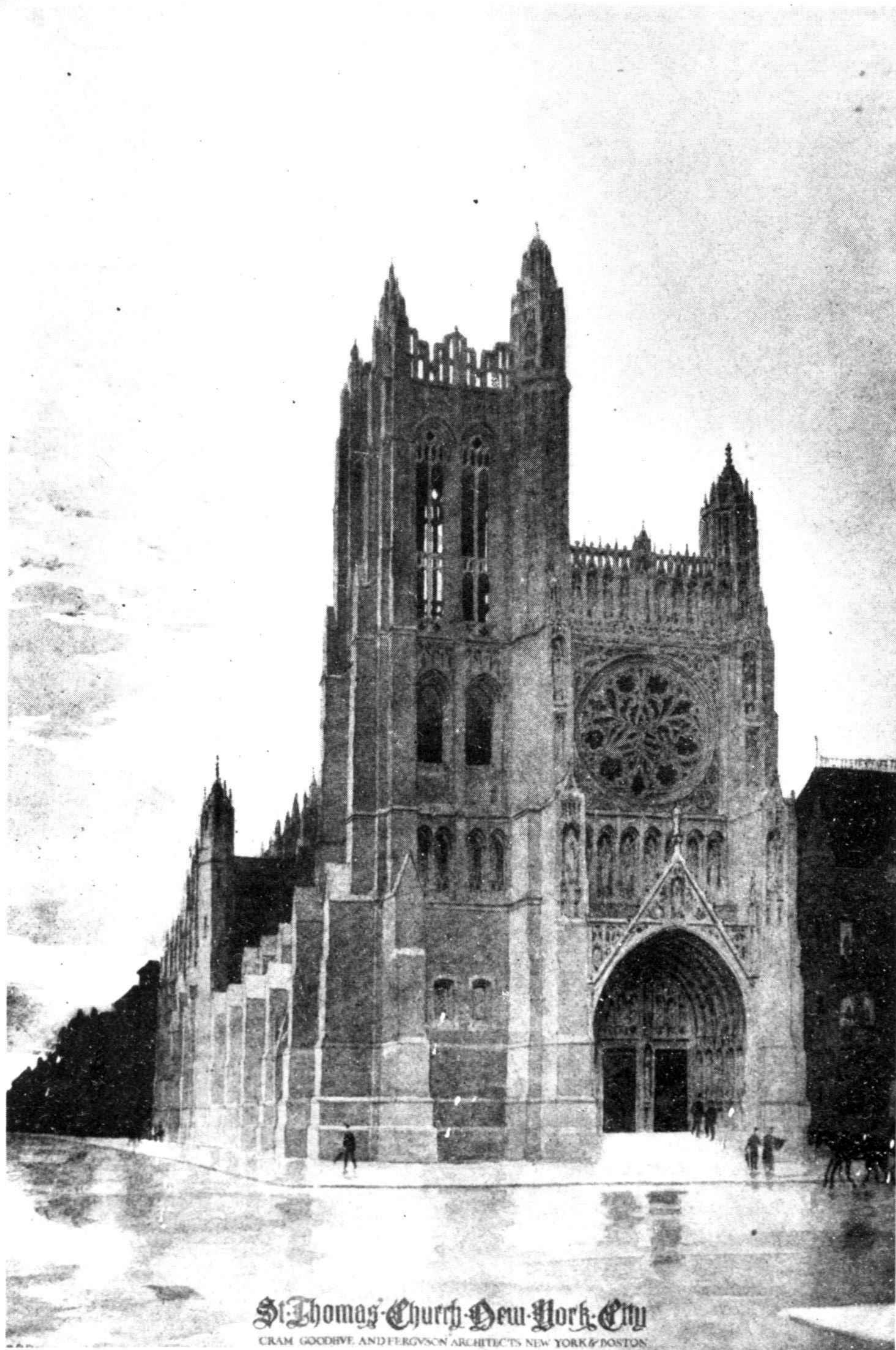


La capilla del lado Sur de la nave.

◀ La pared Norte de la nave de la iglesia de Santo Tomás

idénticas a las que hay en el lado sur de la nave. Así pues, hay una gran cantidad de "apariencia" aquí (deshonestidad arquitectónica, dirían algunos), y surgen similitudes parciales por todas partes. El resultado es de hecho que un espacio desviado del centro en un plano asimétrico y encerrado por dos de sus lados por edificios contiguos, se hace pasar por central y sin trabas, y por añadidura gótico.

El plano asimétrico, que es un rasgo peculiar del interior, desempeña también un papel importante en la resolución de la segunda parte del problema del diseño: hacer un edificio que pueda mantenerse en el mutable escenario urbano. Visto en alzado, la fachada de la iglesia de Santo Tomás parece truncada y casi extraña: dos tercios de una fachada gótica formada por una torre maciza bastante achaparrada, por un portal "central" más delicadamente adornado y un rosetón. El edificio, naturalmente, casi nunca ha sido visto de este modo, a no ser por un dibujante o por algún audaz fotógrafo de arquitectura, y el conocimiento de que no lo sería debe de haber constituido una de las justificaciones para diseñarlo así. Normalmente, cuando la fachada es vista directamente, el observador está a nivel de la calle y bastante cerca; desde esta perspectiva, predomina el portal saliente con sus puertas al fondo y sus anchas escaleras, oscureciendo la excentricidad del resto. Cuando el edificio es contemplado desde alguna distancia, ha de ser desde algún punto a lo largo de la avenida, y desde tal ángulo, la torre, que está diseñada para la solidez más que como graciosa elevación, en lo que no podría competir con sus vecinos, se convierte en el elemento con mucho más dominante.

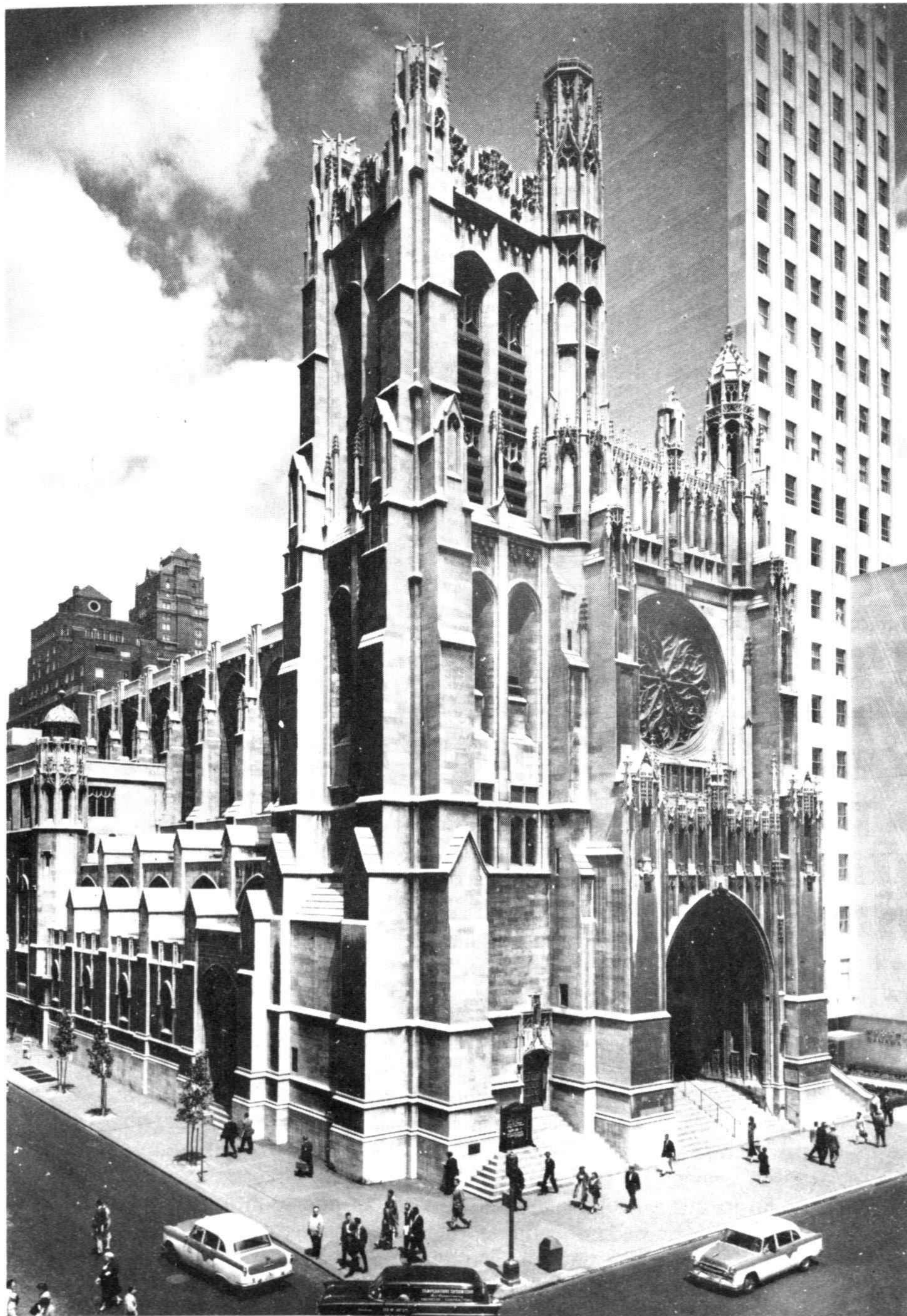


Entrada principal de la iglesia de Santo Tomás, vista desde la Quinta Avenida
La iglesia de Santo Tomás desde la Quinta Avenida

◀ Reproducción arquitectónica de un diseño preliminar para la Iglesia de Santo Tomás

¿Por qué, sin embargo, tendría sentido organizar un edificio de esta manera, si no es por el hecho de que tal organización refleja en alguna medida la distribución de los espacios en el interior? La respuesta a esta pregunta, en la medida en que indica una actitud general, tiene implicaciones muy importantes que los arquitectos sólo pueden decidir ignorar por su cuenta y riesgo (y el riesgo de los que tienen que vivir en sus edificios). A diferencia de muchos otros edificios, la iglesia de Santo Tomás no está compuesta alrededor de sí misma, ni tampoco con una consideración detallada por sus vecinos inmediatos (todos los cuales, casualmente, han cambiado desde que se construyó el edificio). En lugar de ello, el exterior de la iglesia se alía con lo que es el rasgo más básico y casi con seguridad el más permanente de sus alrededores, el bloque urbano y la calle de la ciudad. Las extraordinarias proporciones de la torre cuadrada la hacen aparecer a la vista como marcando la esquina de la Quinta Avenida y la calle 53, con tanta seguridad como marca la esquina del edificio, y el resto de la fachada, no interrumpida por una segunda torre en el norte, hace un ademán de continuidad con sus vecinos en este lado de la manzana.

En lo que se refiere a este ademán, es interesante observar que, en los últimos años de la década de 1950, los arquitectos y propietarios de la Canada House, llamada ahora Mutual Benefit Life Building, prestaron cuidadosa atención a la iglesia de Santo Tomás cuando diseñaron y construyeron su nuevo edificio inmediatamente al norte en la Quinta Avenida, imitando el color de la iglesia y destacando su silueta sobre una pared meridional simple y sin ventanas. Tal cortesía urbana no se puede desechar,



La iglesia de Santo Tomás inmediatamente después de la construcción de la Canada House, a finales de la década de los años cincuenta



Una parte de la pared Norte de Santo Tomás, vista desde la acera de la Quinta Avenida

ya que es bastante rara, pero uno no puede evitar el preguntarse si en este caso especial, en que el edificio más antiguo tiene tanta fuerza, se requería tanta meticulosidad, y si no hubiera bastado con respetar simplemente el formato de la calle, la acera y la fachada (como hace Santo Tomás) en vez de colocar el volumen principal del nuevo edificio al otro lado de una pequeña plaza (que es lo que pasa con la Canada House). En cualquier caso, el retroceso conduce a la anomalía de exponer una parte de la pared norte de la iglesia, que fue claramente proyectada para lindar con un edificio contiguo.

Tal vez, con toda su buena voluntad, los arquitectos de la Canada House tomaron el edificio más antiguo por una elegante y frágil curiosidad que debía ser tratada con delicado respeto, en vez de considerarlo como el fragmento de arquitectura fundamentalmente urbano que es, capaz de mantener su identidad entre sus vecinos mientras ellos respeten las mismas normas. Esta sería una falta fácil de cometer, pero que vale la pena corregir, porque la iglesia de Santo Tomás, en su estrecha alianza con la estructura de la ciudad y con su manifiesta preocupación por el modo de percibir la gente un edificio (más que por alguna construcción formal abstracta en la mente del arquitecto), expresa un tipo de arquitectura que es radicalmente diferente de muchas cosas a las que nos hemos acostumbrado.

Es diferente porque, como conjunto (o para el caso, como una colección de partes), el edificio no tiene ese sentido coherente y autónomo por el que los arquitectos se afanan a menudo en sus proyectos. El plano

Arquitectura de acción: el Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara y el Carpenter Center de Le Corbusier

tiene sentido principalmente en términos del espacio interior central "en cuanto es percibido desde el interior". La fachada tiene sentido principalmente "en cuanto es percibida desde la calle". El arquitecto Louis I. Kahn estableció la celebrada distinción entre espacio arquitectónico "servido" y espacio "sirviente"; el primero sometido a las dimensiones más disciplinadas que el arquitecto y el observador pudiesen ordenar, y el otro formado imprescindiblemente para completar los intersticios. Con la iglesia de Santo Tomás, los espacios "servidos" son dos: la iglesia interior y la calle; el edificio sirve a los dos, y, sorprendentemente, recordamos tanto estos espacios como el edificio.

G.A.

La iglesia de Santo Tomás es un edificio, apasionante por la intensidad con la que capta las poderosas imágenes de la arquitectura gótica, sin ser en realidad como ningún otro edificio gótico del mundo, y porque su composición refuerza y confirma el paisaje urbano en el que se alza. En el otro extremo del continente norteamericano, en un paisaje completamente diferente, otro edificio, el Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara, diseñado por William Mooser y concluido en 1929, muestra una serie de intuiciones arquitectónicas igualmente extraordinarias, y los resultados son como mínimo igualmente emocionantes.

Santa Bárbara,¹ se encuentra en un angosto llano entre las abruptas montañas de Santa Inés y el océano Pacífico. El clima es extraordinariamente benigno, y predomina en el lugar el exotismo de California. Es éste un exotismo que consta (o solía constar en los días en los que el Palacio de Justicia fue imaginado) de un increíble paisaje y de delicadas, lánguidas y lejanas imágenes de España, cuyos colonizadores habían extendido sus 21 misiones a través de lo que ahora es el estado. Los restos medio olvidados y oscuros de la arquitectura española parecieron conquistar en los años veinte el capricho de Santa Bárbara, y la gente se dedicó a alentarla y propagarla, creando una visión anglo-californiana de la idea romántica de España (tipismo español). En 1925, el arquitecto escocés James Osborne Craig acabó El Paseo, un laberinto de patios, pasajes y espacios abiertos que cobijan numerosas tiendas pequeñas y un espléndido restaurante abalconado abierto al cielo. Una de sus partes, la "Calle de España", bordeada por brillantes paredes de estuco y toldos llenos de colorido, dis-



El Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara, de William Mooser



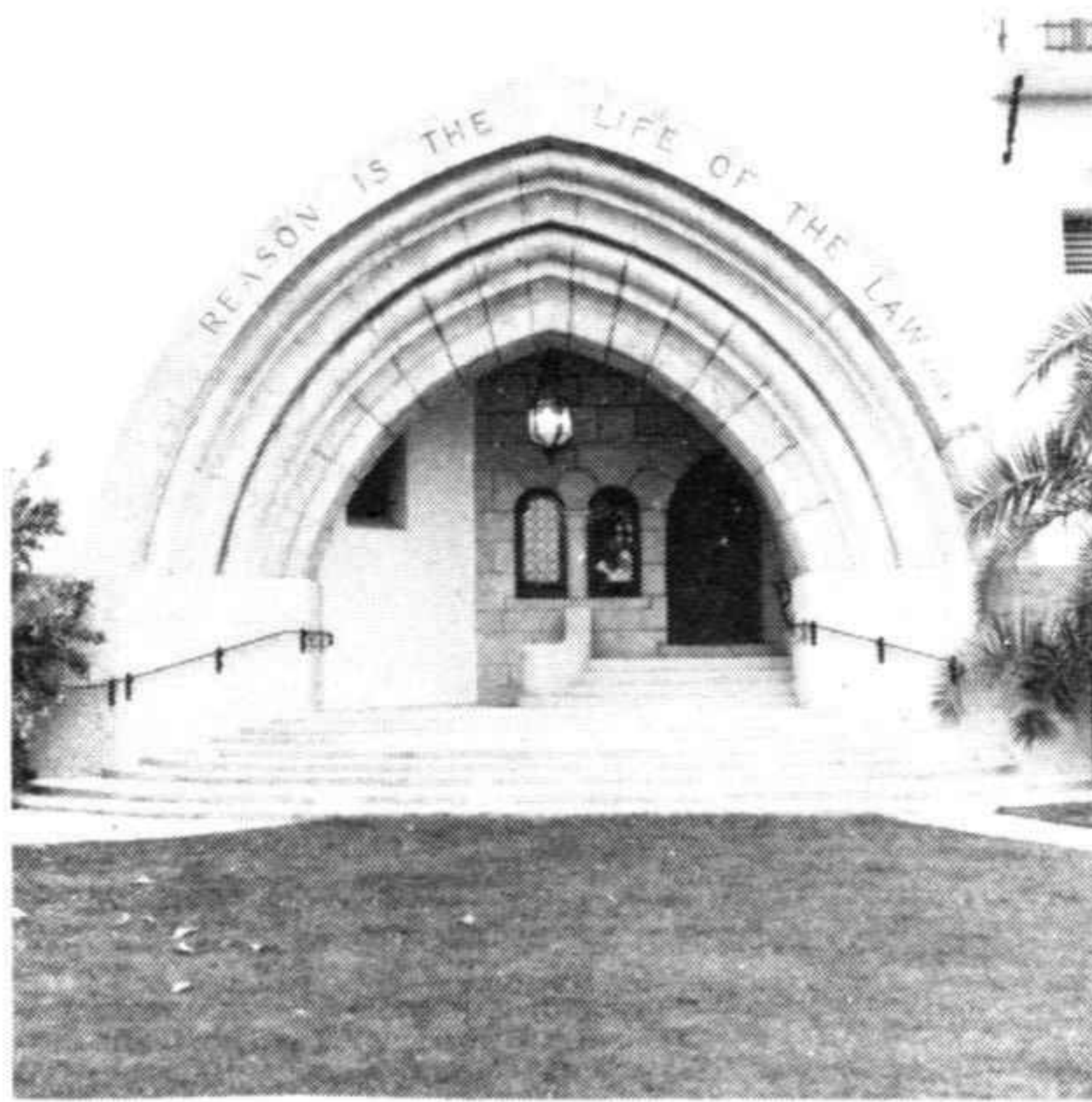
La "Calle española" en El Paseo, por James Osborne Craig

curre entre moradas históricas construidas a principios del siglo XIX y que se transforman en una parte del conjunto recién creado.

La obra de Craig, en este caso (más el trabajo del distinguido arquitecto de Santa Bárbara, George Washington Smith), contagió a la gente el apasionamiento por la arquitectura "española" y estableció un lenguaje arquitectónico de paredes de estuco blancas, plantas de grandes hojas, bogavilias, techados de tejas mediterráneas, de poca pendiente, y suaves siluetas contra el cielo azul intenso. Cuando Santa Bárbara padeció un desastroso terremoto en 1925 y tuvo que enfrentarse a la tarea de su propia reconstrucción, este idioma se extendió considerablemente, dándose el caso realmente extraordinario de la absorción intencionada de un estilo arquitectónico por toda una ciudad (pág. 121-122).

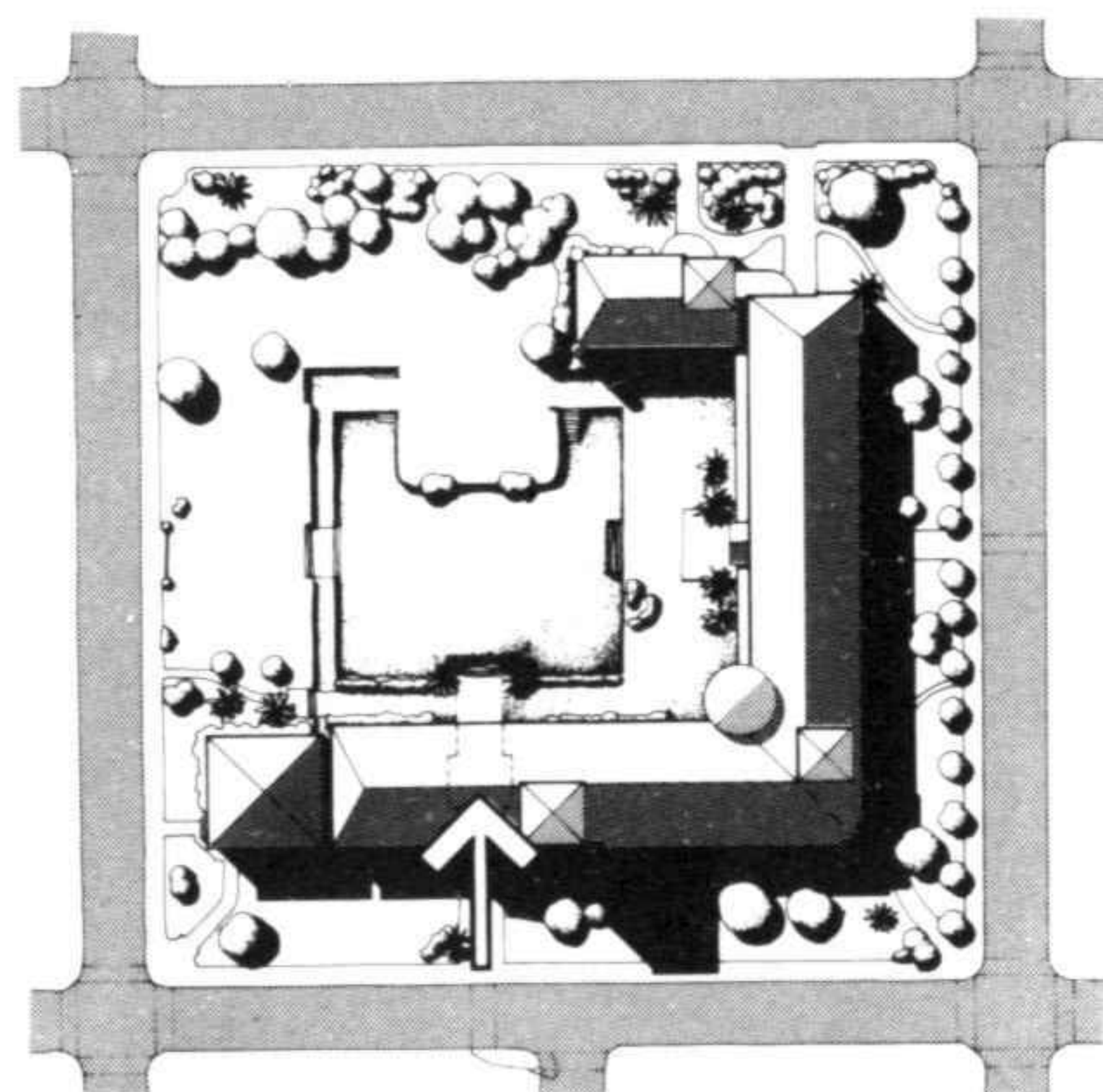
El Palacio de Justicia de William Mooser, el gesto consumado de todo este entusiasmo, es a la vez un catálogo y una síntesis de todo lo que los habitantes de Santa Bárbara y sus arquitectos estaban tramando. Se trata de una confección que se parece a muchas cosas, pero no es fiel a ninguna. No existe una adhesión escolástica y precisa a nada, pero, al establecer sus propios principios, el edificio se alía, romántica y apasionadamente, con un pasado semiimaginario.

Lo más absorbente en él no son precisamente sus ventanas, puertas y detalles (cada uno de ellos parecido a algo), sino el conjunto total, que sólo se parece a sí mismo. Al igual que en la iglesia de Santo Tomás, el Palacio de Justicia no es tan sólo un edificio elaborado sobre sí mismo, sentado aisladamente en su solar, sino un fragmento de escenario com-



Entrada al Hall of the Records

Plano del Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara



puesto y realizado a escala en función del paisaje gigante, en este caso no se trata de un paisaje urbano, sino de un extenso llano entre las montañas y el mar.

Mediante manipulaciones de escala muy atrevidas, las partes individuales del edificio se hinchan hasta las más sorprendentes proporciones, que van mucho más allá del tamaño requerido para el uso meramente humano y más allá desde luego, de lo que esperábamos; pero precisamente del tamaño adecuado para hacer una plaza pública central en este lugar. Un gran arco gótico en un lado del edificio, por ejemplo, se quiebra en una serie de arcos cada vez más pequeños que se retiran hacia atrás hasta lo que, de pronto y sin transición, se transforma en una pequeña puerta de entrada, la mitad de la cual está bloqueada por una pared blanca con una pequeña ventana de vivienda campestre. La otra mitad tiene una puerta y dos ventanas todavía más pequeñas, de tal modo que la enorme abertura ha quedado convertida de repente en una entrada de tamaño doméstico, a través de la cual uno se encuentra en el Hall of Records.

Recursos como éste mantienen una unidad en el edificio gracias a las enormes paredes blancas con plantas gigantes que extienden sus sombras sobre ellas. El edificio pretende ser español, pero la pretensión posee una especie de ligazón particular con la naturaleza que nada tiene de España, cuyos constructores nunca tuvieron la oportunidad de hacer un conjunto sin fortificar como éste, y cuyas tradiciones constructivas tendían en realidad a una dirección opuesta, dando la espalda al espacio más amplio y volviéndose hacia plazas y patios cerrados.²



Entrada principal del Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara

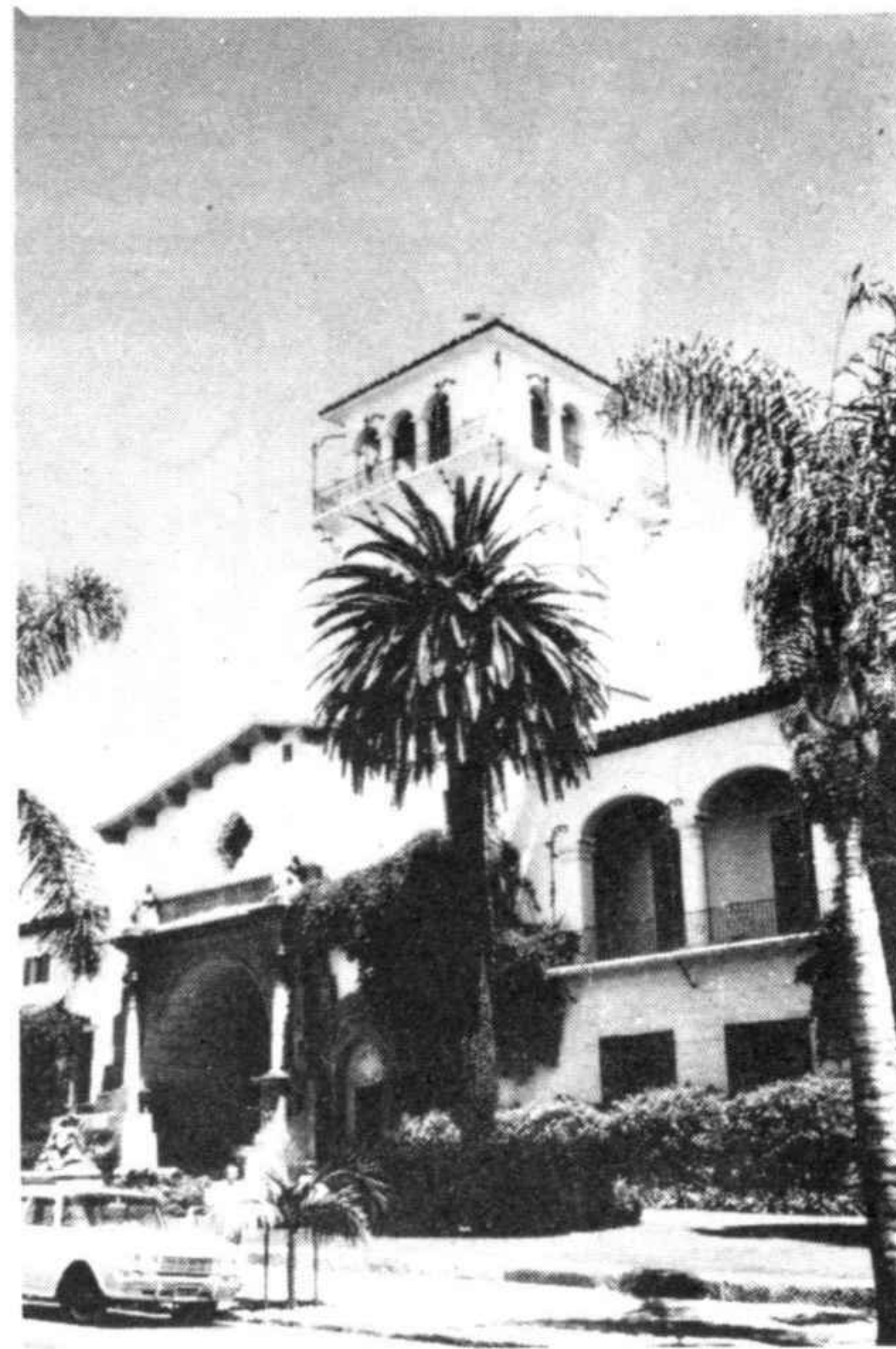
La entrada principal del Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara es un arco verdaderamente monumental que no conduce al interior del edificio, sino directamente, a través de él, a una vista de la sierra. El arco actúa como un propileo del conjunto del paisaje, y la inscripción española, traducida sobre la pequeña entrada de la derecha que realmente conduce al interior, documenta sobre la yuxtaposición que se está haciendo: "Dios nos dio los campos; el arte humano edificó ciudades".

Este arco es en sí mismo una extraordinaria composición de gran originalidad, una curiosa coreografía de imágenes familiares y desconocidas; está enmarcado por una cornisa y por dos columnas vagamente corintias que no empiezan hasta casi la mitad de la altura del arco. La columna de la derecha desciende hasta su base, del modo normal en una columna, pero la otra parece encerrada en varios bloques de piedra de cantera no del todo extraídos. Estos bloques caen al azar en un estanque que está delimitado por una gruesa moldura que parece la base de alguna otra columna, y desde el estanque se alzan un par de esculturas naturalistas del periodo.

Todo esto no se parece a nada en particular, pero, en términos de forma y escala al menos, todo es muy monumental. Así pues, resulta chocante el darse cuenta de que otras partes de la composición no son en absoluto monumentales, sino por el contrario completamente domésticas, con el tejado estilo "hacienda", con su gran alero, o la pequeña ventana de casa campestre con persianas, o la mayor ventana enrejada que parece sacada de la fachada de una casa sevillana.



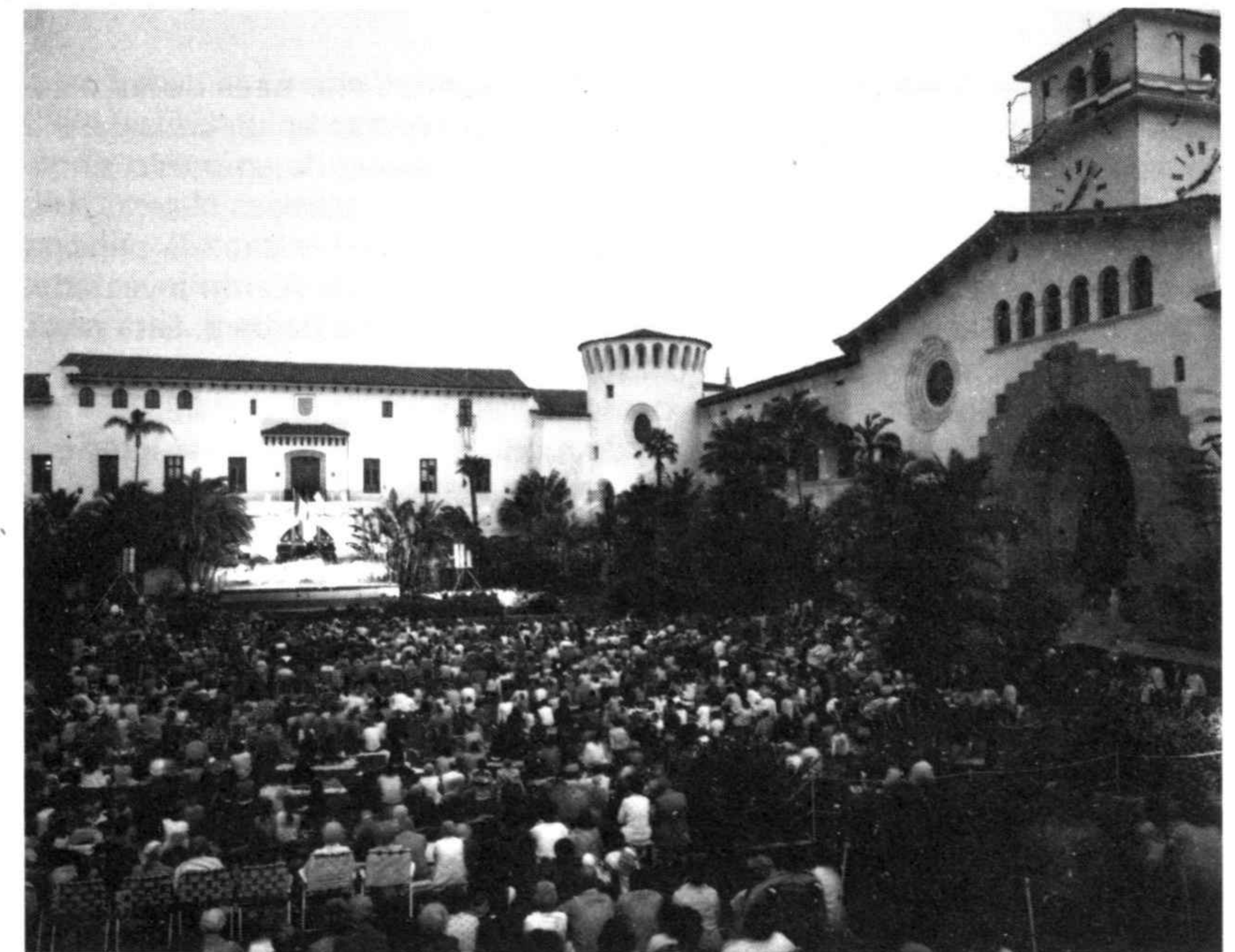
Entrada principal
Entrada principal y torre



El patio del Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara

Es una sorpresa también el advertir el abandono casi imprudente con el que están ensambladas las diversas partes, y la sensación pasmosamente cinética que adquiere todo el edificio. El centro del gran arco, por ejemplo, pierde su alineación con la cima del tejado situado encima de él y del cual tiran por una parte el arco en una dirección, y por otra la torre, colocándolo en algún punto entre ambos. Los arcos de la pared de estuco blanco, a la derecha del gran arco, son realmente enormes, y casi desgarran el edificio en su avance hacia la entrada. En todas partes hay contrastes extremos. Obsérvese cuán grande es la escala de la esfera del reloj, y la increíble pequeñez de la diminuta ventana redonda situada bajo el extremo del alero. Nótese el espesor y la plasticidad de las paredes de estuco y las vigas de madera, y la ligereza y delgadez de los soportes metálicos que sostienen el balcón de la torre. El edificio no responde a ninguna voz tranquilizadora que le ordene sentarse y estarse quieto. Todo está estirado, dislocado, apretado y retorcido bruscamente por el resto de las cosas allí presentes, incluido el imponente paisaje.

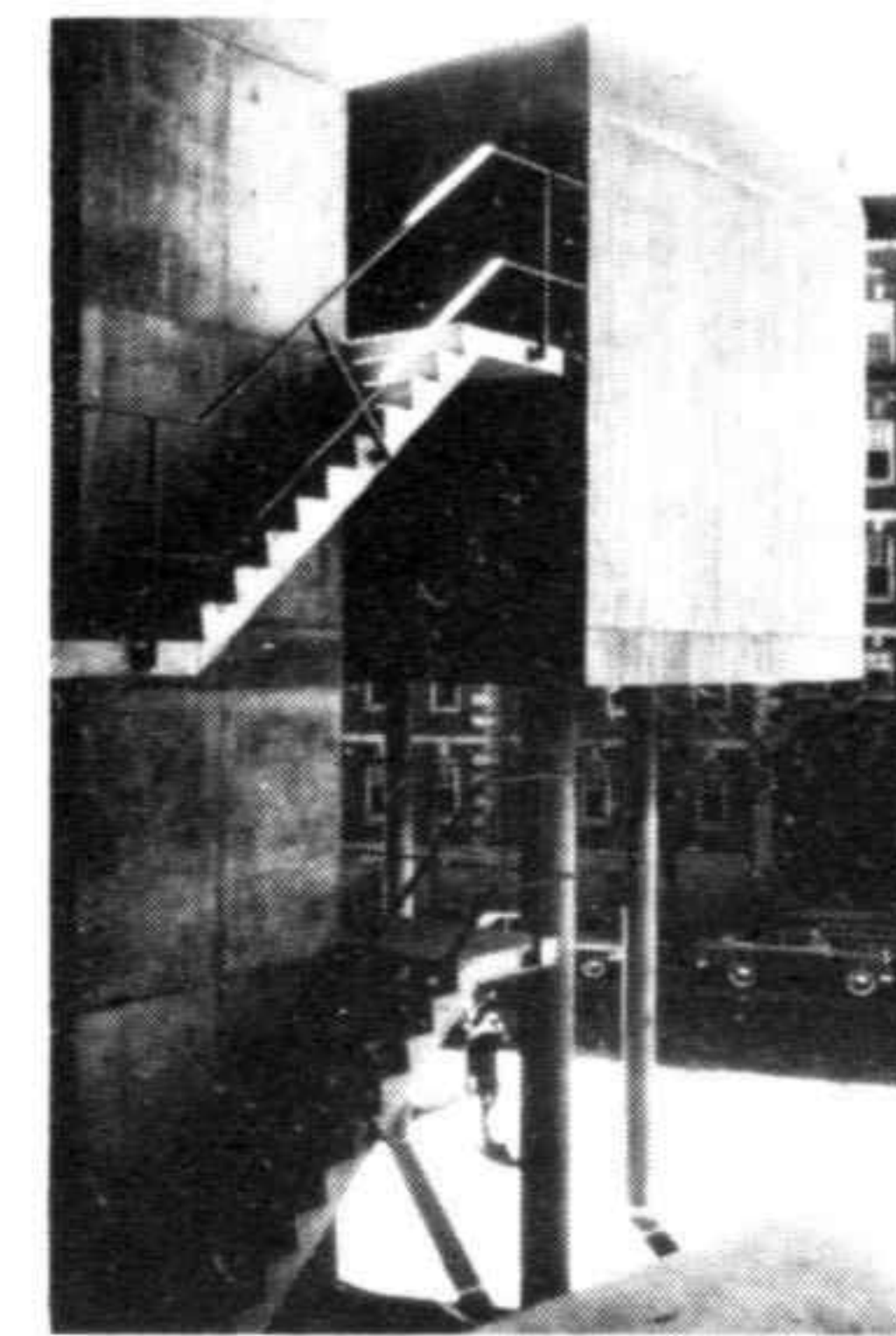
El patio sólo cerrado un poco en dos de los lados, es un jardín y contiene un escenario parcial para los recientes rituales de la fiesta anual que fue inventada en los años veinte y que continúa hoy en día. Cuando uno entra a través del arco principal y se enfrenta con la vista de las montañas a lo lejos, el jardín se retira educadamente seis o siete pasos para quitarse de en medio. Detrás de uno queda la parte posterior del arco principal, que extiende sus ásperas piedras sobre el estuco formando una especie de escalera de subida y bajada, que es muy diferente de todo lo



Una representación en el patio durante la Fiesta de Santa Bárbara



La cárcel del distrito de Santa Bárbara, dominando el patio
Detalle del Carpenter Center



Detalle del Carpenter Center
El Carpenter Center, de Le Corbusier, en la Universidad de Harvard, Cambridge (Massachusetts)

que acontece alrededor. La mayoría de las restantes aberturas de las paredes del patio son simples, pero de nuevo se presentan en un considerable despliegue de figuras y tamaños y están compuestas de un modo sincopado y polifónico, bailando sobre la superficie de las paredes blancas. Una de las danzas más fogosas tiene lugar al otro lado de la entrada principal del patio en una de las más abominables paredes que fueron inventadas jamás, que es la pared de la cárcel del distrito de Santa Bárbara. Esta pared tiene el aspecto de un mensaje cifrado de aberturas redondas, redondeadas, rectangulares o cuadradas, como agujeros misteriosamente taladrados en una tarjeta de computadora, de modo que los espacios al igual que las figuras signifiquen algo. Casi ningún elemento se alinea verticalmente con los demás, pero todo parece mantener una curiosa relación entre sí por medio de un complicado desarrollo de lo grande y lo pequeño, lo vertical y lo horizontal. Es como el jazz de Chicago en los años veinte, un conjunto de notas, no extraordinarias en sí mismas, tocadas según una fórmula de ritmos sincopados que constituyen un conjunto asombroso. Si supiéramos cómo leer las ventanas, podríamos cantar su canción.

Una de las muchas cosas impresionantes del famoso Centro Carpenter para las Artes Visuales en la Universidad de Harvard, realizado por Le Corbusier, es lo muy cercano que está en espíritu al Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara. Al igual que en el Palacio de Justicia, tiene una colección de imágenes apreciadas, pero en este caso las imágenes son aquellas imágenes americanas que Le Corbusier (que nunca había construido anteriormente en ese continente, a excepción de su contribución

a las Naciones Unidas) consideró como el espíritu de los modernos Estados Unidos. El lenguaje es hormigón de la calidad del Tennessee Valley, sólo que en delgado, ya que se trata de un edificio y no de una presa. El modo de usar el hormigón encarna una cuidadosa serie de avisos que recuerdan en lo posible el lenguaje del emocionante nuevo estilo americano. Le Corbusier no empleó nunca hormigón, en ningún otro sitio, de un modo tan ligero y espacioso, y el juego de lo delgado y lo grueso de los railes de metal y los bloques de vidrio junto a él, hace que el conjunto parezca más industrial y menos ágil que la mayoría de sus obras más recientes.

Atravesando el centro del "Carpenter Center", con todos sus bloques de hormigón y cristal y otros fragmentos de cosas americanas, se halla una enorme rampa peatonal. Se trata de una versión elevada del gran arco del Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara, ya que relaciona el edificio con su paisaje menor y más urbano. Otras cosas lo relacionan además, como por ejemplo la escalera visible en la fotografía superior, que parece apta para subir por el lado de un edificio de servicios públicos y que salta para sumergirse en el espacio adyacente. Colocado en diagonal respecto al Fogg Museum por un lado y el Club de la Facultad por otro, el edificio los empareja a ambos en una danza. En vez de usar ventanas, Le Corbusier emplea superficies de cristal, sabiendo (como la mayoría de los arquitectos contemporáneos no parecen saber) que, cuando el cristal esté expuesto a la luz la reflejará, y cuando esté colocado detrás, en la sombra, será transparente y permitirá ver lo que sucede en el interior. Al pasar por su lado, el vidrio de la superficie exterior refleja los edificios del otro lado de la



El Carpenter Center

calle, y como el edificio está colocado en ángulo respecto a sus vecinos, los empareja vertiginosamente. Cabe advertirlos a todos en conjunto, y de un modo no hostil el Carpenter Center siembra la discordia entre ellos.

En el Carpenter Center y en el Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara hay colecciones de imágenes que la gente, juzgaba apasionantes, y esperaba que otros las considerarían así. En cada caso, las imágenes, por definición, se parecen a algo. Pero los diversos modos de combinación crean edificios que no se parecen en nada a lo acontecido antes o desde entonces. El poder de imágenes visuales como éstas es algo a lo que la mente humana siempre es sensible y por lo que siempre ha tenido interés. La "corrección" es de un interés sensiblemente menor. Lo que es motivo de especial interés y apasionamiento es como estos edificios toman tan activa y libremente una postura respecto a sus alrededores, al igual que respecto a sus imaginarios antepasados, convirtiéndose en catálisis que resucita paisajes enteros.

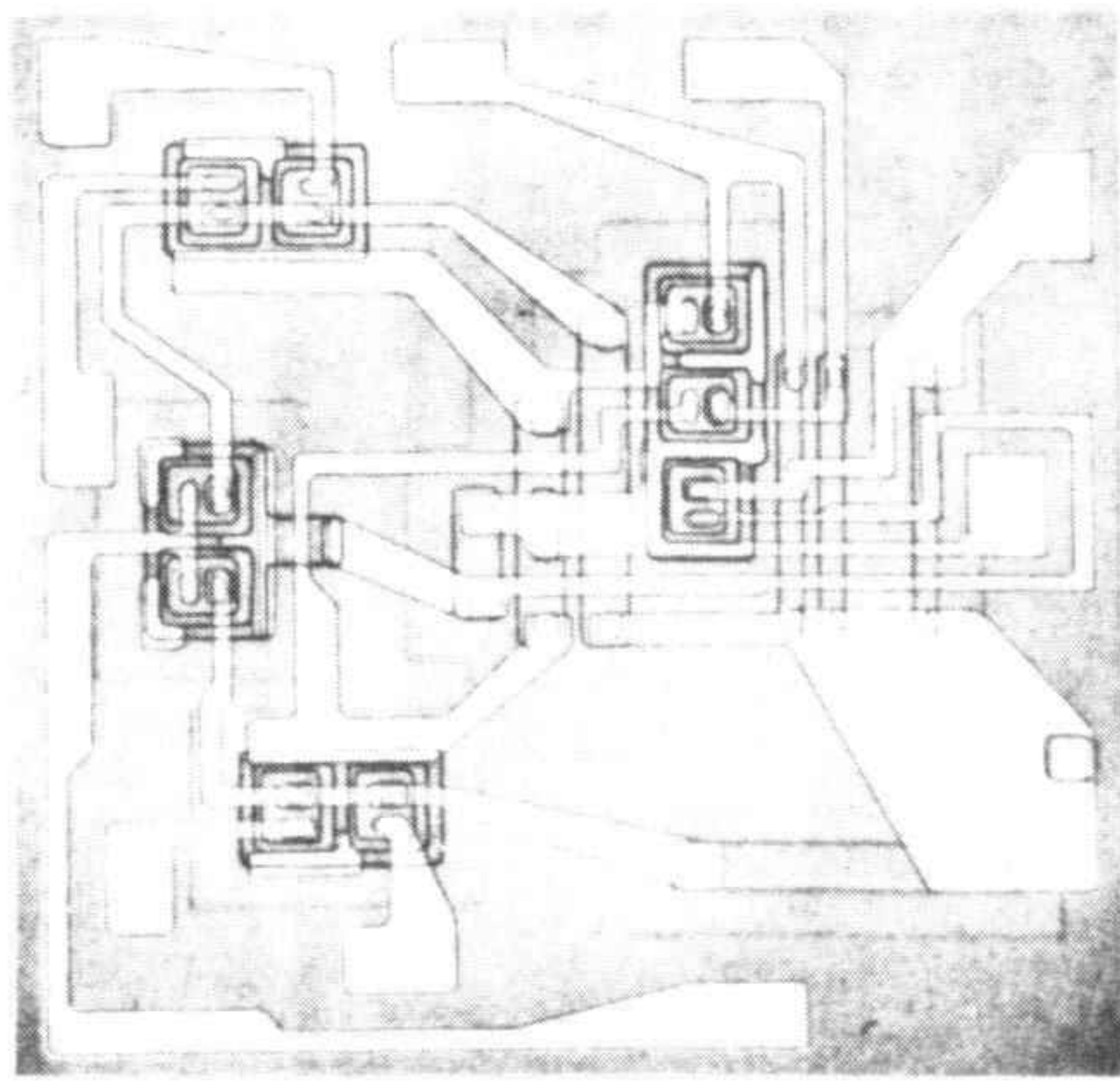
G.A./Ch.M.

Inclusivo y exclusivo¹

Si los arquitectos han de seguir haciendo un trabajo útil en este planeta, seguramente su preocupación específica debe ser la creación de "sitio"; la imposición ordenada del yo del hombre en localizaciones específicas sobre la faz de la tierra. Hacer un sitio es hacer un dominio que ayuda a la gente a saber dónde está, y, por extensión, a saber quién es.

Los lugares con más fuerza que nuestros antepasados se hicieron para ellos mismos, y que nos legaron, existen como una serie de espacios contiguos. Organizan una jerarquía de importancia, en primer lugar separando lo que está dentro de lo que está fuera, y a continuación ordenando de algún modo las cosas que están dentro. Los objetos confieren importancia a la localización, y la localización confiere importancia a los objetos. En Pekín, un eje penetra desde el exterior de la ciudad a través de sucesivas capas de murallas hasta el mismo trono del emperador. En las ciudades hindúes la casta determina la localización desde lo sucio hasta lo limpio a lo largo del río que sirve a todos. El visible orden jerárquico de estos lugares era reforzado por la confianza compartida de que expresaba el orden del mundo, o incluso del universo. El templo de Angkor Wat, con sus ejes cruzados y sus anillos concéntricos de templos, proporciona un diagrama del cielo que recuerda los anillos concéntricos de montañas alrededor de los siete mares que tienen por centro la montaña sagrada de Buda.

Sin embargo, nuestras propias percepciones, al igual que nuestras propias vidas, no están ligadas a un sitio determinado. Nuestro orden no está hecho de un único espacio interior claramente separado de



Un circuito impreso

otro espacio exterior, en los que podamos estructurar una simulación visible de nuestro mundo. De todos modos, el mundo más significativo para nosotros ya no es muy visible (como todos, desde Buckminster Fuller hasta Marshall McLuhan, han señalado).

Muchos tenemos campos de acción existentes en lugares distanciados, que terminan en un aeropuerto y se reanudan en otro. No importan donde se hallen nuestros cuerpos en cualquier instante, podemos tener "instantes en cualquier parte" estableciendo un contacto electrónico inmediato con gente en cualquier lugar de la faz del globo. Incluso podemos deleitarnos con el placer de lanzar personas fuera de la superficie terrestre para poder establecer contacto con ellas en el espacio exterior.

Esto equivale a decir que se está dando forma a nuestros nuevos sitios con un pegamento electrónico, más bien que visual. Este pegamento electrónico tiene, naturalmente, algunas limitaciones. Se puede argumentar que en el noviazgo, por ejemplo, aunque numerosas maniobras preliminares puedan tener lugar a través del teléfono, el contacto cara a cara todavía es necesario para cualquier consumación real de la actividad.

En la época en que los arquitectos y proyectistas empezaron a quejarse de la escala humana (como si estuviera únicamente relacionada con el cuerpo humano y en absoluto con su mente o sus ideas) y a hacer rapsodias sobre los placeres de sentarse en la Piazza di San Marco (el corazón de Venecia, y "el salón más bello de Europa"), en todas partes la gente se hallaba en un proceso de cambio del tipo de espacio que habitaba, extendiéndose electrónicamente de modo totalmente nuevo. Y mientras la

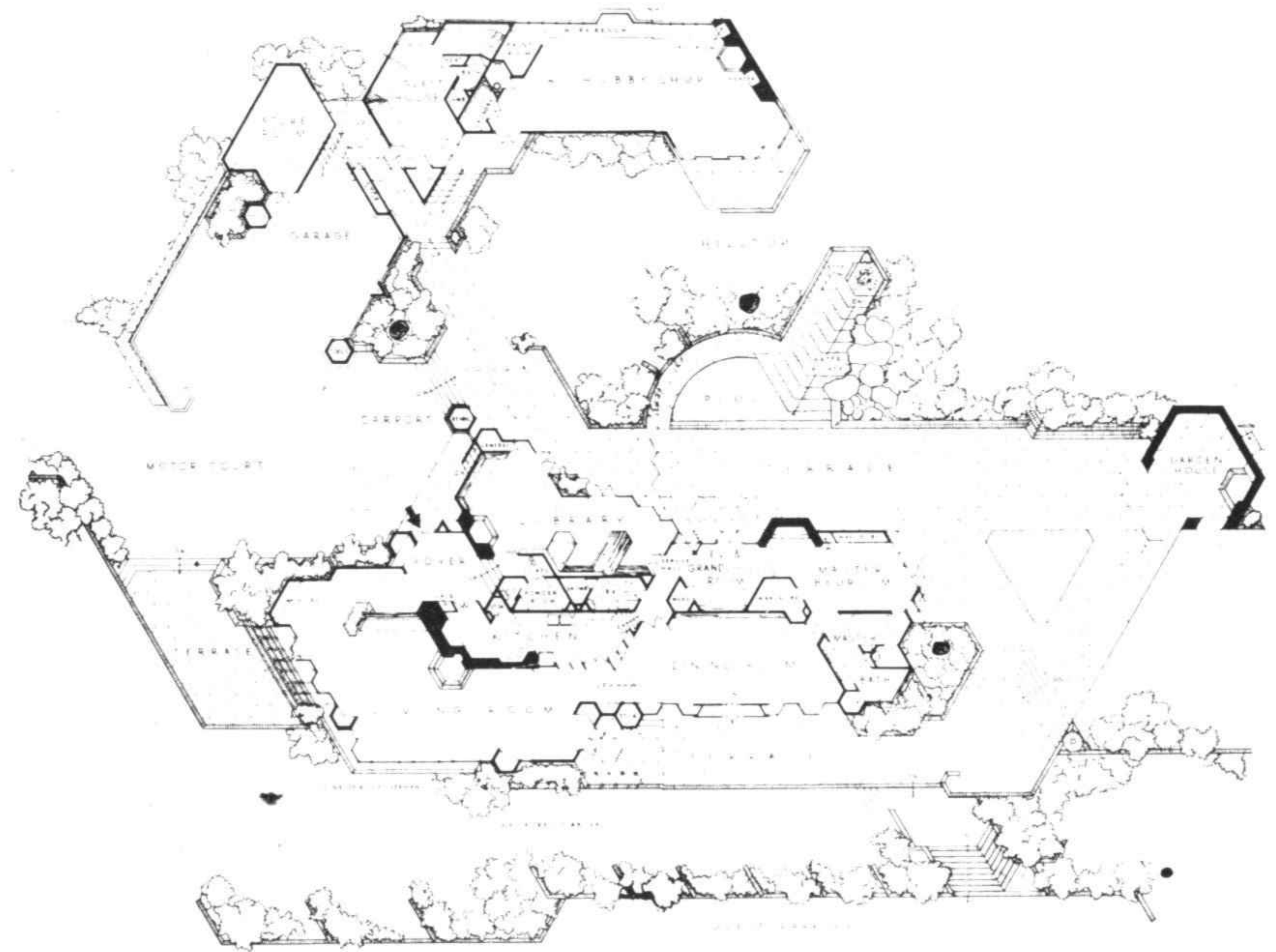


El sistema de autopistas de Los Angeles

"Piazza di San Marco" (llena de todo, menos de habitantes) ha sido emulada en solares de renovación urbana en todos los Estados Unidos, la jerarquía de importancias de lo individual a lo monumental ha desaparecido. La industria fue la primera. La organización piramidal de la corporación ha sido reemplazada por redes mucho mejor adecuadas para la comunicación y el "feedback" instantáneos, permitiendo una respuesta inmediata a las demandas diarias del mercado a través de enormes sistemas de distribución, y forzando al retiro prematuro de los ejecutivos que no pueden hacer frente a su situación con flexibilidad.

La imagen de la jerarquía piramidal, con alguien o algo claramente en la cima, y otros estratos sucesivos de alguien o algo debajo, que mandaban su información al ápice y recibían órdenes de las alturas, ha desaparecido casi en todas las partes. Las pirámides de los negocios, como las de Gizeh, fueron construidas para durar sin ayuda adicional de nadie; la red, por el contrario, necesita ayuda; necesita ser conectada a los mercados adecuados para obtener dinero, a la electricidad para iluminar, a un sistema de alcantarillado para desaguar, y a un marco social de trabajo para evitar el mal funcionamiento inmediato.

Durante algún tiempo, la ciudad moderna (al igual que la corporación moderna) ha sido un modelo de la nueva "falta de jerarquía". Los Angeles, por ejemplo, se ha extendido de forma no jerarquizada sobre el paisaje, demostrando que uno puede hacer ahora casi todas las cosas que necesita hacer en una ciudad y casi en todos sitios. Es curioso observar con qué consistencia los arquitectos, y especialmente los estudiantes de



La Casa Hanna, de Frank Lloyd Wright

arquitectura, continúan oponiéndose abiertamente a todos los hechos disponibles. Anuncian jadeantes que el único problema que merece su consideración es el núcleo urbano peatonal de enorme densidad del tipo existente en Nueva York, Calcuta, Provincetown, Carmel y una lista decreciente de otros lugares (como si incluso los problemas estuvieran pulcramente ordenados en una jerarquía piramidal).

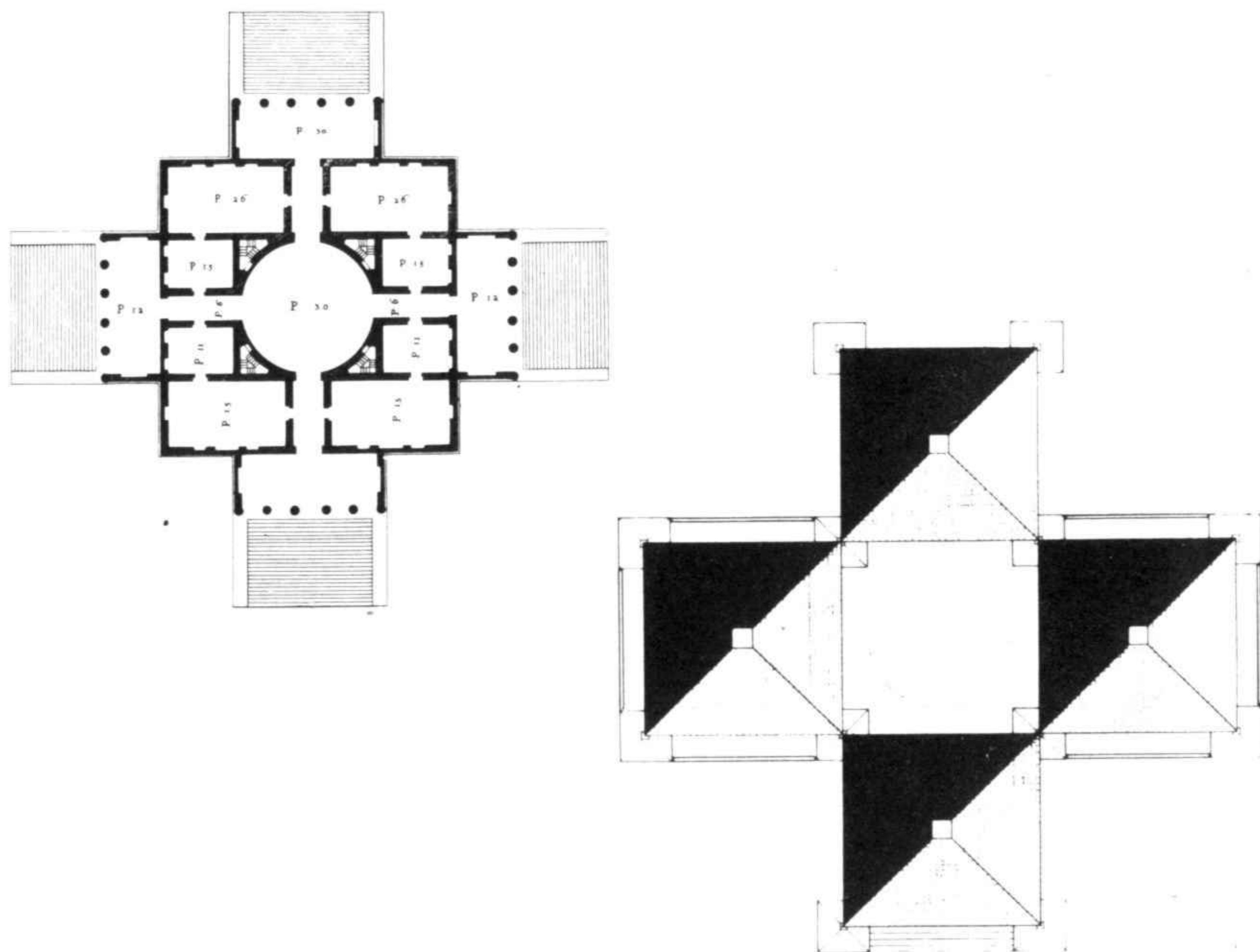
El Arquigrama, una versión inglesa actual de esa sistematización pasada de moda que fue recogida bajo el nombre de "plug-in" y adornada con algunos hermosos dibujos, merece una mención especial. Aparece como un arreglo que está bastante al día, a pesar de las dificultades para otorgar credibilidad a un despliegue de sistemas de tuberías lineales de finales de la época victoriana, que hubieran hecho centellejar los ojos del capitán Nemo mientras éste accionaba las válvulas del Nautilus. Admitimos que el Arquigrama es muy denso, pero parece estar basado en el período de la Revolución industrial en el que mecanización significaba repetición (un periodo que incluso Detroit parece haber superado), de tal modo que aquellas cosas preciosas y apelmazadas parecen extraños supervivientes en un mundo electrónico.

¿Adónde nos lleva esto? ¿Qué pueden hacer los arquitectos (creadores de espacio), si es que pueden hacer alguna cosa? En un mundo electrónico donde el espacio y la localización tienen tan poco significado funcional, no parece tener mucho sentido el definir a las ciudades espacialmente, incluso en los términos negativos ideados por aquellos eruditos que postulan panales huecos de bordes hacinados, cuando los

centros de las ciudades estén desiertos. En un mundo que recientemente ha sido testigo de la muerte de las viejas jerarquías, excepto en las áreas de resistencia antes mencionadas, no parece apropiado el considerar los nuevos entornos en términos de jerarquía. Tampoco parece esencial exponer para su demolición todas las ideologías falsas y dejar tan sólo la única arquitectura verdadera (la arquitectura eléctrica) en pie, particularmente porque a pesar de todo es probable que no haya buenos ejemplos de ello.

Incluso en este temprano punto de la nueva época, podemos observar que la arquitectura de las últimas décadas no ha llegado a controlar el entorno físico. Esta arquitectura puede ser llamada acertadamente la arquitectura de la exclusión. Los intentos, perfectamente naturales en las últimas décadas, de hallar el orden excluyendo el desorden y organizando cualquier fragmento sobrante dentro de un sistema, es el orden que la caracteriza: por ejemplo, la casa Hanna de Frank Lloyd Wright, donde todo lo que no se acomoda a la geometría orgánica del exágono es desechado y de algún modo hasta las sábanas están dobladas con esta forma. Si podemos suponer que la finalidad del orden orgánico es la de hacer algo con una vida que de algún modo crece, se reproduce y se extiende a otros aspectos de la vida, entonces tendremos que admitir tristemente que la casa Hanna no ha engendrado prole.

La misma especialidad y dificultad de retorcerlo y empujarlo todo dentro de una geometría tan natural para las abejas (y tan difícil para nosotros) deja al arquitecto con la encantadora geometría apartada de todo,



La Villa Rotonda, de Andrea Palladio
Casas de baños de Treton, de Louis I. Kahn

y todo lo demás parece hiriente. De modo análogo, la geometría de Ludwig Mies van der Rohe en el Illinois Institute of Technology excluía las posibilidades no inherentes en la red rectangular de 18 a 24 pies (5,5x7,3 m) a partir de la cual comenzó su proyecto de campus. Esta geometría tiene el atributo extra de ser casi imposible de descubrir sobre el terreno por cualquiera que no esté mirando simultáneamente un dibujo del plano.

Los diseños de Andrea Palladio, que intentaban llevar a cabo con orden geométrico la armonía de las esferas, eran algo más que juegos vacíos. Eran ideas centrales del pensamiento de su generación en todas las artes, desde la lógica hasta la música. Las mismas geometrías aplicadas a conseguir una cuádruple axialidad en las dunas de East Hampton parecen haber fracasado en movilizar toda la cultura.

La asunción de que la geometría no ha resuelto los problemas ambientales del diseño del siglo XX no es desmentida en modo alguno por la obra de Louis L. Kahn. Sus geometrías empiezan de un modo tan formal como las de Wright o Mies, o incluso las de Palladio, pero sus momentos más afortunados parecen realizarse en la primitiva albañilería maciza del Pakistán o de la India. Sus entusiasmos formales parecían ser contemporáneos a los de los Baños de Caracalla, pero despejó el camino y sirvió de guía para la mayoría de los arquitectos "inclusivos" a los que ahora cito, y también estuvo a la cabeza de ellos.

Los arquitectos de la exclusión han estado perfeccionándose en su arte durante décadas, y han constituido edificios en los solares que les han sido asignados. Pero de algún modo la zona comercial, que ellos



Una zona comercial de Los Angeles

aborrecen, se ha atribuido a sí misma más vitalidad, más poder de crecimiento y verdaderamente más "inevitabilidad" de crecimiento que todo el ordenado volumen de su producción en conjunto.

La manifestación de toda esta vitalidad debe aportarnos algún mensaje. Dudo de que el mensaje diga sólo que el arquitecto que produce a enormes costos una réplica de la zona comercial está a punto de salvar al mundo. Pero parece razonable, después del prolongado fracaso de los arquitectos de la exclusión en la lucha con nuestra civilización, que la oportunidad sea ahora aprovechada sin vacilar por los arquitectos de la inclusión, quienes pueden poner un orden que incluya el máximo de vida posible en lugar del mínimo. Admiten con gusto la redundancia y confían en ella del mismo modo que las redes electrónicas de información. Están deseosos de aceptar en sus propios sistemas de organización las ambigüedades y conflictos de los que se compone la vida.

La búsqueda de la ambigüedad de Robert Venturi es probablemente el ejemplo más claro de una arquitectura de inclusión consciente. Sus intereses se extienden desde la historia de la composición arquitectónica (con un conocimiento enciclopédico de sus monumentos santificados) hasta las manifestaciones populares callejeras de nuestro tiempo. Su Guild House para los ancianos en Filadelfia evoca en seguida las complejidades del diseño de pisos de los años veinte y la simple paleta de los materiales de la Filadelfia del siglo XIX. A esto se añade una especie de formalismo comercial con una fila de baldosas blancas de estación de metro, lo que constituye un gesto hacia el tipo más grandioso de



La Casa Guild, en Filadelfia, de Robert Venturi
 La estación de bomberos de Whitney Avenue, en New Haven, de Peter Millard ▶

composición histórica, dividiendo todo el volumen del edificio en una base (de azulejos blancos), un fuste (de ladrillo) y un capitel (de ladrillo también pero separado del fuste por la moldura de azulejo blanco). Sin separarse nunca de las realidades caseras, una antena de televisión anodizada en oro proporciona un toque escultural muy ingenioso y patético al mismo tiempo (ya sabemos lo poco que cuestan). Justo debajo de este remate, las conflictivas necesidades de la entrada y el soporte central están en oposición a él. En la parte posterior del edificio, los ladrillos sin adornos y las aberturas aparentemente regulares afirman confiadamente que este es un proyecto de viviendas corriente.

La estación de bomberos de Whitney Avenue, obra de Peter Millard en New Haven, tiene tuberías y conducciones de agua meticulosamente estudiadas y en principio parece tener muy poco en común con sus chillonas hermanas de la zona. A pesar del intento del arquitecto de incluir cosas, de preocuparse por conflictos que hace falta demostrar y más problemas que es preciso resolver, todo le involucra en las complejidades de su problema con la misma intensidad que los edificios de Venturi desafían los problemas que los acosan.

Es un placer especial dar publicidad a un edificio (de arquitecto no registrado) que es un ejemplo particularmente emocionante de la arquitectura de inclusión. El hostel Madonna, en la autopista al sur de San Luis Obispo, en California, nunca obtendría un aprobado en una escuela de arquitectura donde se premiase el buen gusto. Fue construido (y se continúa construyendo) por una familia de contratistas de la autopista, apellida-





El hostel Madonna, cerca de San Luis Obispo, California

dos Madonna, cuya conexión con apisonadoras y enormes piezas de equipo removedor de tierra los pone en estrecho contacto con enormes cantos rodados que, con gran ternura, han apilado para hacer un motel, un restaurante y una gasolinera. La entrada en este motel, dejando atrás una roca y bajando a una escalera que da a un comedor tapizado de terciopelo morado, es una de las experiencias más sorprendentes (y sorprendentemente completas) que se pueden encontrar a lo largo de una autopista americana.

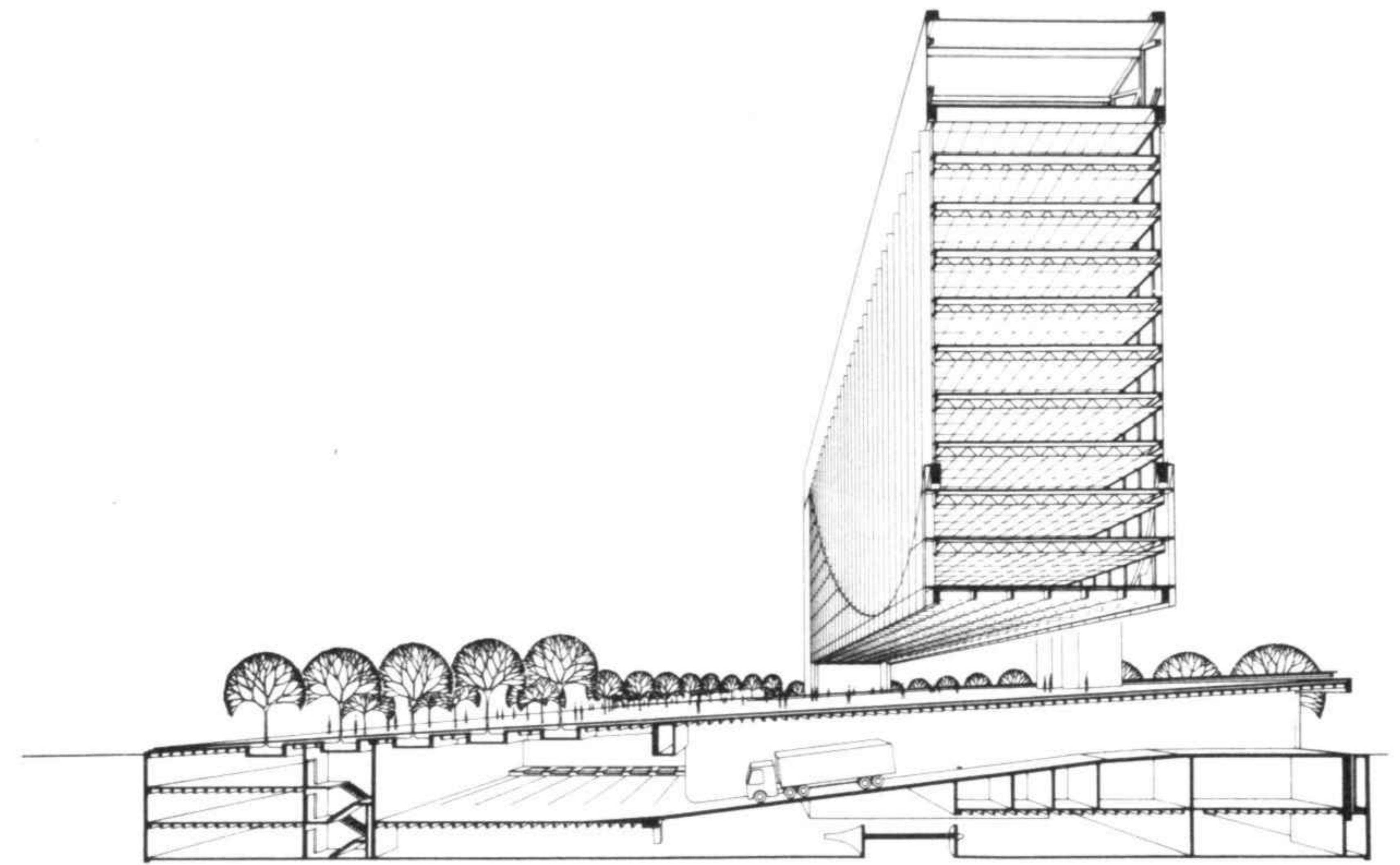
Puede que no venga al caso (aunque no lo creo) que en los lavabos de caballeros, próximos a una concha gigante con grifos dorados, el acceso a una enorme gruta rocosa, que sirve como urinario, interrumpe el haz de luz de una célula eléctrica y pone en funcionamiento una cascada en esa gruta. Es inquietante, por otra parte, observar que ejércitos de artesanos italianos todavía hoy están grabando minuciosamente uvas en capiteles de madera y recubriendo con planchas de cobre las mesas del café. El observar que aquí hay de todo en lugar de no haber nada, no es en absoluto inquietante, sino más bien jocoso. Se produce una especie de complicidad inmediata con el lugar, con el usuario y sus movimientos; de hecho, con todo a la vez, con la vitalidad y la vulgaridad del comercio real. El conjunto se estremece en un grado de entusiasmo que presagia, con más claridad que cualquier geometría pulcra y poco densa, una arquitectura para el presente eléctrico.

Ch.M.

El Banco Federal de Reservas de Minneapolis: mirando el diente del caballo regalado

La compañía arquitectónica Gunna Birkerts and Associates, de Michigan, ha conseguido una gran fama por su permanente interés por figuras arquitectónicas claras y poderosas que realizan sorprendentes declaraciones constructivas. Su diseño para el Banco Federal de Reservas de Minneapolis es ciertamente, desde estos criterios, una impresionante realización de impresionantes objetivos. Helo ahí, grande, osado y real, producto del entusiasmo y la imaginación de los arquitectos, los ingenieros y el cliente.

Los arquitectos adoptaron un complicado programa y lo tradujeron a términos absolutamente vivos e inolvidables. Las zonas de seguridad del banco (alrededor del 60 por ciento del total) son subterráneas y están debajo de una plaza inclinada. Las operaciones burocráticas y administrativas se albergan en un bloque de oficinas de reluciente vidrio, que tiende un puente entre las dos enormes torres de hormigón y que es sostenido, como un puente colgante, por dos vigorosos elementos "catenarios" (así llamados porque la figura de su curva es la que describe una cadena que cuelga libremente entre dos puntos). La curva está también reproducida en el muro cortina de las fachadas; debajo de ella, el vidrio está colocado hacia fuera, y sobre ella hacia dentro. El efecto de conjunto del diseño sorprende por su eminente claridad. Si preguntamos a cualquier persona en Minneapolis por el edificio Federal de Reservas, y no acierta a contestar, describamos una curva catenaria con la mano e inmediatamente sabrá a qué edificio nos estamos refiriendo. Este hecho representa en sí mismo, en cierto modo, todo un logro.



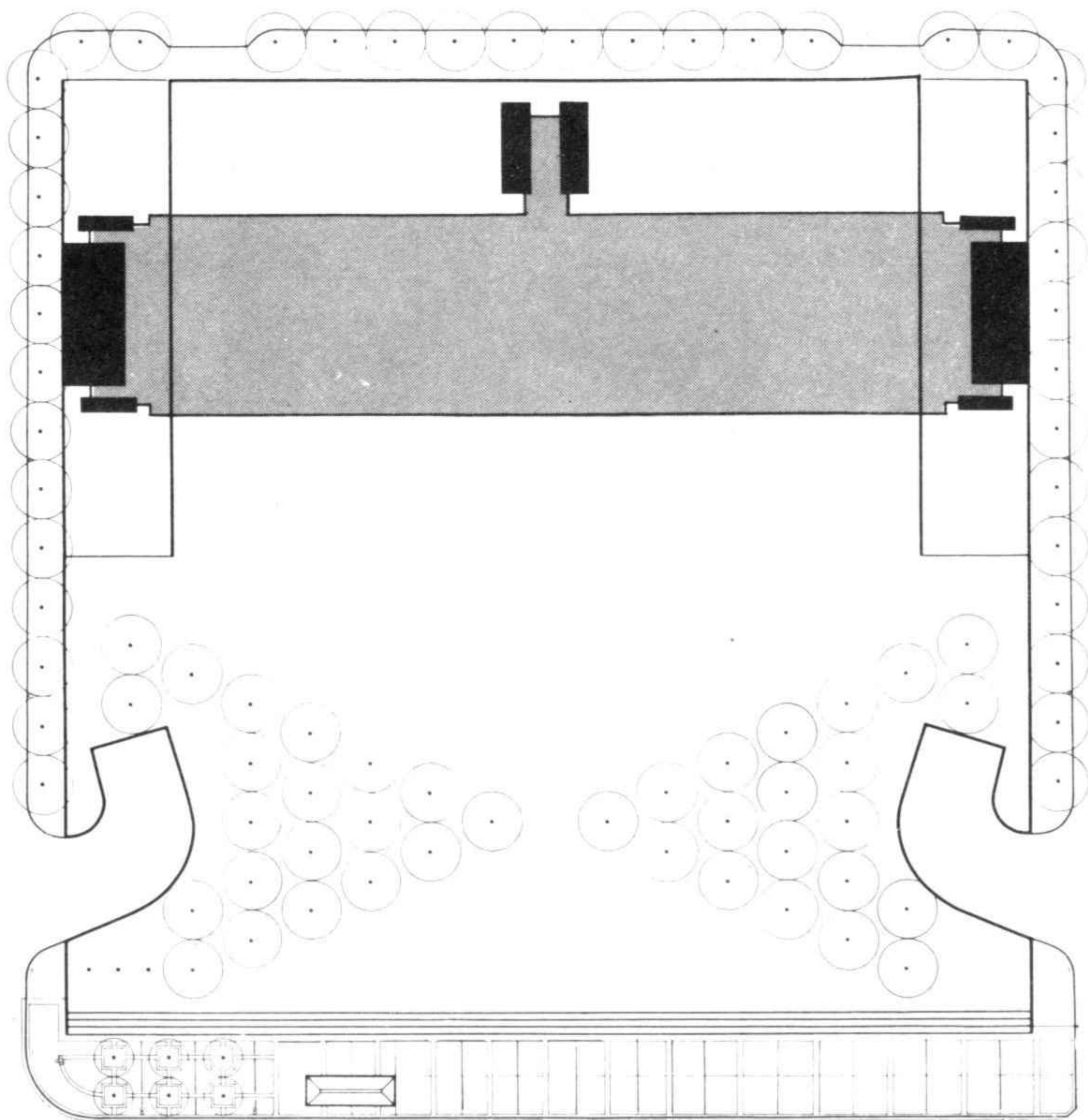
Sección transversal del Banco Federal de Reservas

◀ El Banco Federal de Reservas de Minneapolis, de Gunnar Birkerts and Associates

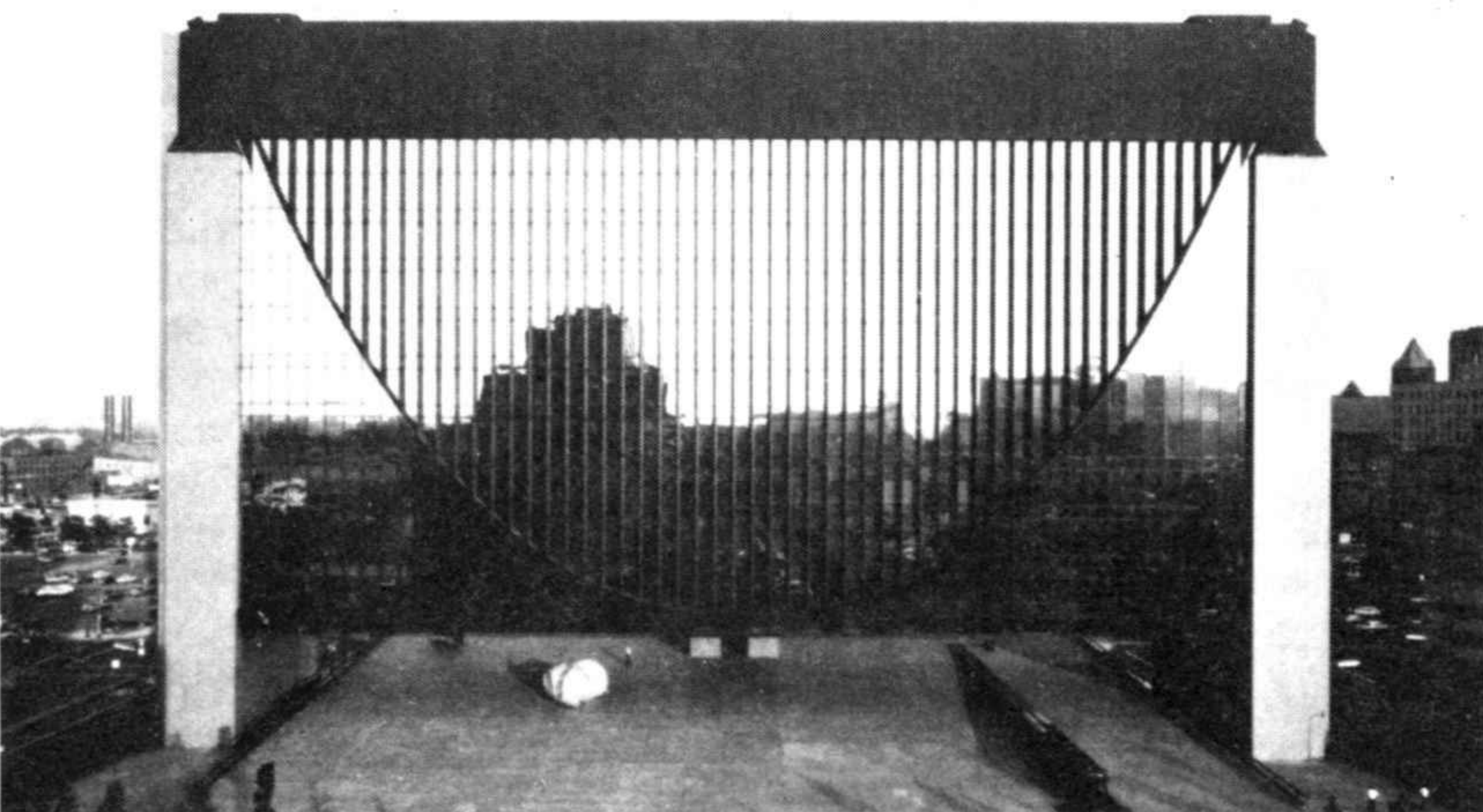
El diseño de los arquitectos exigió una actuación extraordinaria por parte de los ingenieros de la construcción. Muchos de ellos sabían que era posible construir un edificio de oficinas con un espacio de 275 pies (84 metros) libre de columnas, pero pocos lo habían realizado de hecho, y pocos pondrían objeciones respecto al precio evaluado en 47 dólares el pie cuadrado. Conceptualmente, la estructura es la simplicidad personificada. Dos catenarios, uno en cada lado del edificio y separados 18 metros entre sí, sostienen las dos fachadas principales; la parte superior de cada una de ellas se apoya en el catenario y la parte inferior cuelga de él. Las fachadas son, a su vez, marcos rígidos que sostienen los once pisos extendidos entre ellas. La propensión de las dos torres sustentantes en ambos extremos del edificio, a volcarse hacia dentro, es frenada por un sistema de dos entramados de 8,5 metros de altura en la parte superior del edificio, y el espacio entre ellos contiene el equipamiento mecánico.

Un resultado de todos estos trabajos de los arquitectos e ingenieros es un conjunto de espacios de trabajo eminentemente flexibles, no interrumpidos por paredes o núcleos sustentantes interiores. Otro resultado es la creación de una plaza pública de una hectárea, "regalo" del Banco Federal de Reservas al público.

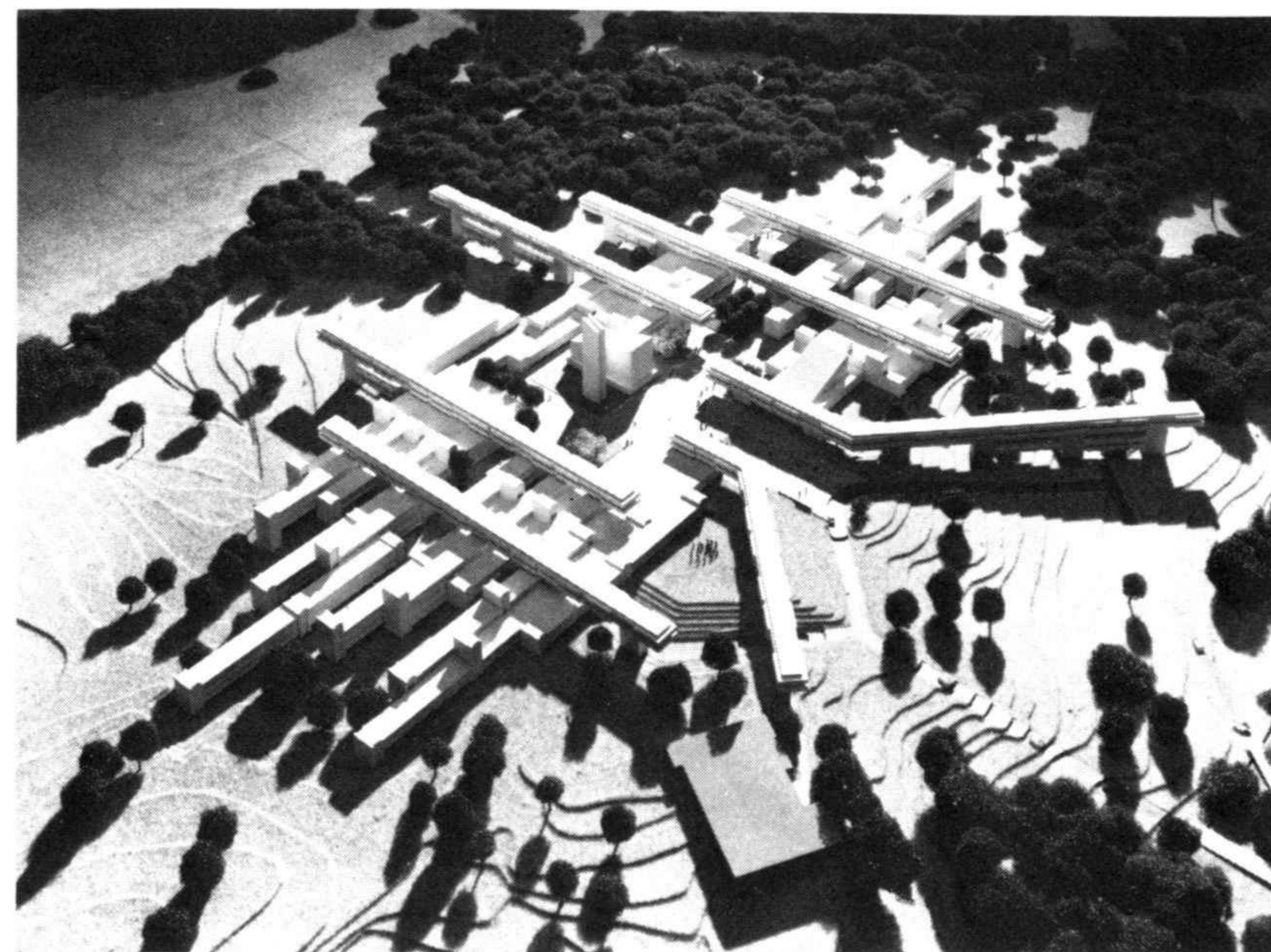
El primitivo Federal de Reservas de Minneapolis era, como otros muchos bancos por doquier, una construcción lúgubre y sin ventanas, cuyo arquitecto, Cass Gilbert, describió como una "caja fuerte para la moneda del noroeste". En la actualidad, el presidente del Banco se hace eco de la preocupación de Gilbert por la seguridad (hay un helipuerto en el tejado



Planta del Banco Federal de Reservas



Fachada del Banco Federal de Reservas



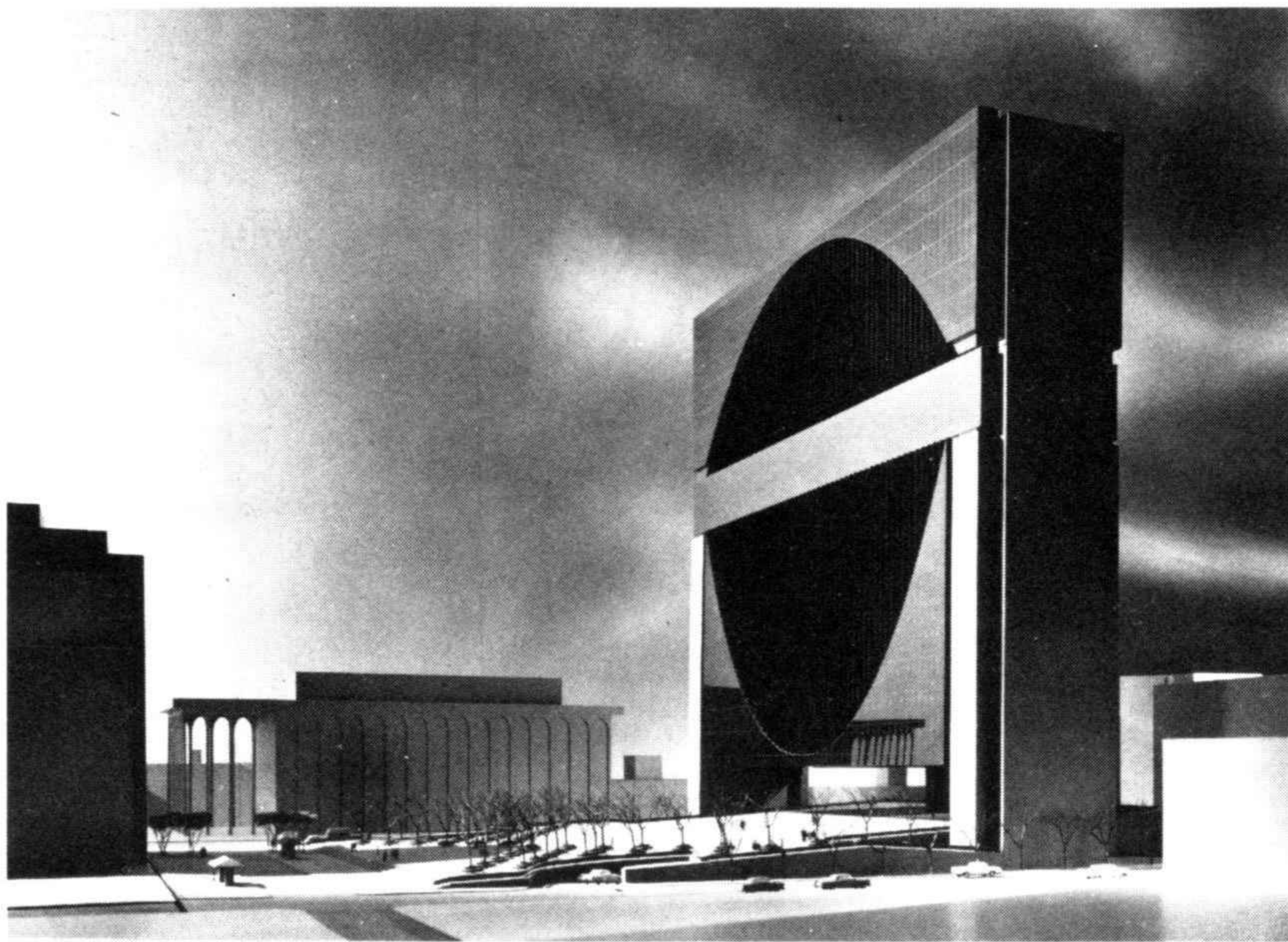
Proyecto para el Tougaloo College, en Tougaloo (Mississippi), de Gunnar Birkerts and Associates

para una evacuación apresurada), pero añade un nuevo matiz: "La responsabilidad del banco en servir a la comunidad financiera y al público requiere franqueza y accesibilidad". Esta puede parecer, en verdad, una intención admirable que se traduce en oficinas con vista y una plaza para el esparcimiento del público en general. Admirables pueden ser también las intenciones que hay detrás de la forma desvergonzadamente atractiva del banco, y el poco frecuente sistema estructural.

Así pues, con tan buenas intenciones llevadas a cabo dentro de variadas limitaciones reales, no es injusto formular esta pregunta: ¿Qué se ha conseguido, de hecho?

Una cosa que ha sido al menos intentada es algo que al principio no figuraba en el programa, pero que, sin embargo, ha preocupado a los arquitectos durante muchos años. Es su idea de la "ciudad estratificada". Los arquitectos mantienen que muchas ciudades modernas no logran un éxito total como diseños porque están zonificadas horizontalmente. El área central de negocios forma una zona, y el centro cultural, el centro médico, el centro comercial y los barrios residenciales constituyen otras zonas más o menos discretas. Su localización exige una gran cantidad de transporte de mercancías y gente de un lugar a otro, creando al menos algunos de los problemas prácticos que la mayoría de las grandes ciudades afrontan en la actualidad. Así pues, los arquitectos proponen un sistema alternativo en el que las diferentes zonas estén integradas en capas horizontales.

Su proyecto de campus para el Tougaloo College en Mississippi, por ejemplo, tiene tres estratos. El inferior posee un circuito de tráfico



Modelo de la última fase del Banco Federal de Reservas

y zonas de aparcamiento diseminadas que encajan bajo los edificios. De este modo, las mercancías, los servicios y la gente pueden ser repartidos (o pueden repartirse ellos mismos) entre los edificios desde la parte inferior. El siguiente nivel es la "matriz académica", el principio planificador es, en este caso, una especie de sistema de prolongaciones, y las futuras necesidades de espacio pueden ser satisfechas por la adición de unidades a las prolongaciones. Sobre la matriz académica están los dormitorios, conectados al estrato medio por escaleras y pasillos. Al quedar superpuestos, se ha creído que están más integrados que si estuvieran esparcidos horizontalmente en zonas separadas.

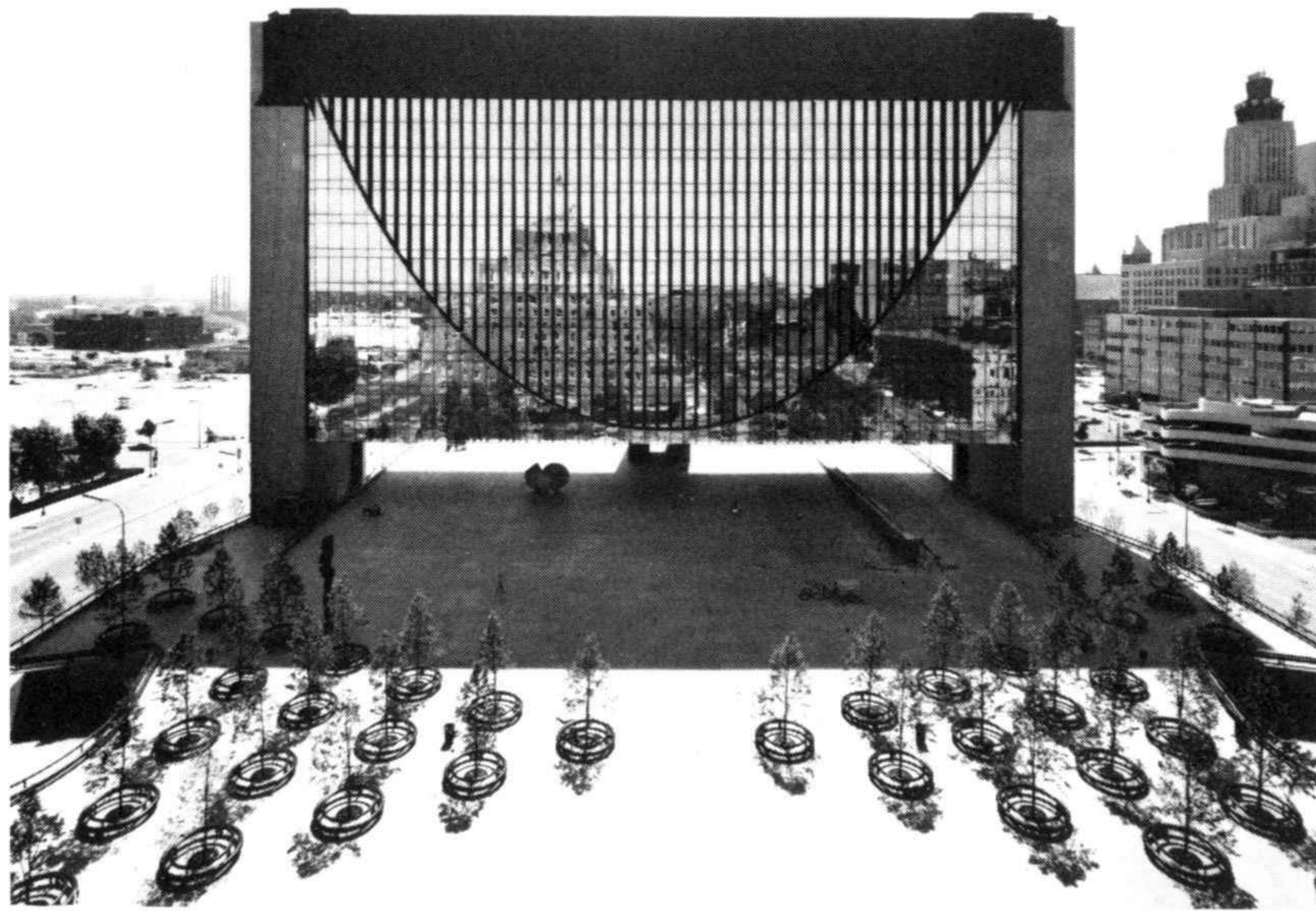
Los arquitectos comparan esta disposición con las de las ciudades medievales, donde las actividades estaban enlazadas en estrecha proximidad entre sí. La comparación es ciertamente apropiada, como lo es su preocupación por lo que le ocurre a una ciudad cuando todo está dividido en zonas bien delimitadas e independientes, problema que describimos en un capítulo posterior (págs. 141-142). Lo que proponen, sin embargo, parece ser, lamentablemente, tan sólo una versión más de la misma cosa, una zonificación vertical en lugar de horizontal. Y de hecho, muchas ciudades modernas, especialmente Manhattan, son ya así, con numerosos servicios bajo tierra, almacenes, tiendas y paseos a nivel del suelo, y oficinas y apartamentos arriba. Los arquitectos proponen llevar más lejos las ordenaciones ya existentes, situando *todos* los transportes y servicios bajo tierra, y reservando el nivel del suelo para el tráfico peatonal, recreo y actividades comerciales. El espacio residencial y de oficinas estaría de nuevo arriba.



Proyecto de "ciudad estratificada"

El Banco Federal de Reservas de Minneapolis es, en la imaginación de los arquitectos (y tal vez para desconcierto del cliente), una parte de una ciudad estratificada. Está diseñado para ser ampliado ya sea hacia arriba o hacia fuera, sobre una ciudad entera, aunque no está del todo claro cómo podría imponerse tal ampliación sobre toda una ciudad sin mayores reajustes políticos y sociales. También resulta problemática la cuestión de si el espectro de edificios gigantes al proyectarse sobre los espacios libres inspiraría placer y respeto, o simplemente terror en los corazones de los ciudadanos de Detroit, lo que constituye el tema del experimento del arquitecto mostrado en la fotografía superior, donde nos presenta un proyecto de "ciudad estratificada".

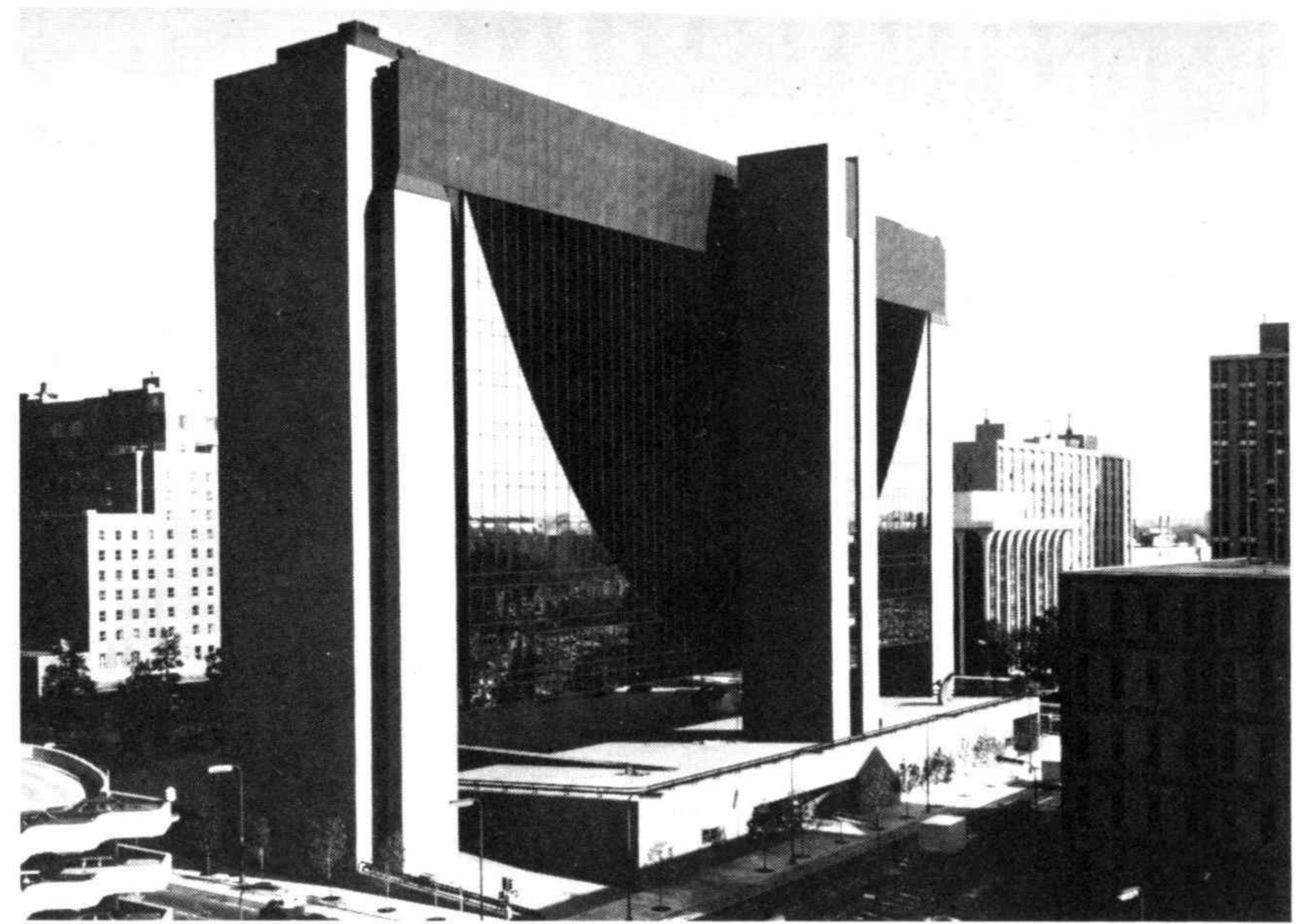
En cualquier caso, cualquiera que sea la emoción que pueda generar un edificio colgado sobre una autopista, nos lleva directamente al gran desencanto del Banco Federal de Reservas de Minneapolis, pues está visiblemente tendido a modo de puente sobre algo que obviamente no necesita de ello. Los arquitectos afirman que la zona de seguridad que hay debajo, con su complicada disposición de cámaras acorazadas y rampas de servicio, formaba un sistema de columnas convencional de difícil —si no imposible— uso, aunque tales problemas han sido resueltos anteriormente de modo convencional. También afirman que suspender en el aire la parte de oficinas del banco permite devolver prácticamente "todo" el solar a la gente, acto que está en concordancia con el deseo manifestado por los funcionarios del banco en cuanto a realizar un gesto de apertura hacia la ciudad.



Plaza del Banco Federal de Reservas

Suponiendo por el momento que una afirmación de este tipo no sea meramente una exageración producto de las relaciones públicas (y de hecho existe razones imaginables por las que un banco, especialmente uno que no mantiene cuentas personales o comerciales, deba parecer abierto y accesible, vale la pena preguntar qué es lo que en realidad se ha devuelto a la gente. Una plaza, efectivamente, y muy grande por cierto. Está dotada de una fuente, asientos, plantas, esculturas, tomas de corriente eléctrica y televisión, y provisiones para una estancia temporal, todo lo cual está allí para inducir varios tipos de uso público.

Pero uno se pregunta si no es más probable que estos acontecimientos hayan de ser programados en vez de ocurrir espontáneamente, es decir, si no serán poco habituales más bien que frecuentes. Debido a que la plaza adquiere inclinación hasta un punto que está por encima del nivel de la calle en uno de sus lados, no invita, y ni siquiera permite, el discurrir el tráfico peatonal a través de ella. Como la entrada al banco no se realiza por la plaza, sino desde la calle de abajo, ni siquiera la gente que entra en él cruza necesariamente la plaza. Puesto que, además, ésta no está protegida por edificios contiguos, la gente que utiliza la plaza la encuentra probablemente incómoda en las frecuentes ocasiones en que el termómetro está bajo cero en Minneapolis. Un empleado del banco objetó que incluso era incómoda en verano, pues cuando intentó almorzar en ella, los grandes tubos de acero negro que sirven de bancos públicos estaban demasiado calientes para sentarse encima, y cuando se sentó en el granito, el huevo pasado por agua rodó por la pendiente, alejándose de él. "Siempre hay la posibilidad de



El Banco Federal de Reservas, visto desde el lado opuesto de la plaza

poder sentarse en algún otro sitio a la sombra" —replicó el arquitecto.— *Qu'ils mangent de la brioche!*

Si la plaza es verdaderamente incómoda o poco acogedora, entonces tiene que haber razones para ello, más serias y más instructivas que la caprichosa fuga de un huevo duro.

En primer lugar, todas las partes parecen o bien muy grandes (el edificio y la misma superficie de la plaza) o muy pequeñas (los bancos, las esculturas, los árboles y la gente). Hay pocas cosas que sirvan de intermedio entre lo grande y lo pequeño para amortiguar el impacto de la impresionante fachada del banco, manteniendo al mismo tiempo su emoción. En este aspecto, la plaza contrasta notablemente con la famosa plaza del Rockefeller Center (que es descrita en las págs. 105-114), donde un conjunto de árboles, esculturas, astas de bandera y edificios menores conduce paso a paso hasta el edificio de la RCA escalonado en un conjunto de bloques verticales de impresionante visión desde sus delgados costados.

En segundo lugar, casi todos los elementos de la plaza del Banco Federal de Reservas de Minneapolis son abstractos. Los bancos allí situados constituyen un ejemplo. ¿Puede encontrarse la felicidad sedentaria en un banco realizado con tubería de acero y que parecen dos grandes tubos concéntricos? En sentido más amplio, ¿puede la imaginación humana encontrarse a gusto en un entorno desprovisto de connotaciones humanas, con una fachada que expresa un fenómeno físico (la curva catenaria) más bien que el acto humano de estar encerrado (por una pared) o mirando hacia fuera (por una ventana)?



Escultura y bancos en la plaza del Banco Federal de Reservas

Lo que desgraciadamente parece ocurrir aquí es que los arquitectos, con todos sus considerables talentos, parecen haber respondido tanto a su propia visión formal de la arquitectura y la planificación urbana, como a las dimensiones del problema real concreto. La energía, y de hecho la pasión, de su respuesta es evidente por doquier, y merecen ser especialmente ensalzados por su intento de empezar a ver las necesidades humanas en términos de planos a gran escala y formas arquitectónicas monumentales. Como describimos más adelante, en el capítulo acerca de la modestia, necesitamos esos talentos una vez que encontremos los métodos de hacer realmente efectivos grandes planos, y una vez que hayamos podido llegar a algún acuerdo general sobre lo que merece monumentos. Por ahora, las preguntas sobre lo que es posible y lo que, en este limitado marco, es humano, parecen mucho más urgentes.

G.A.

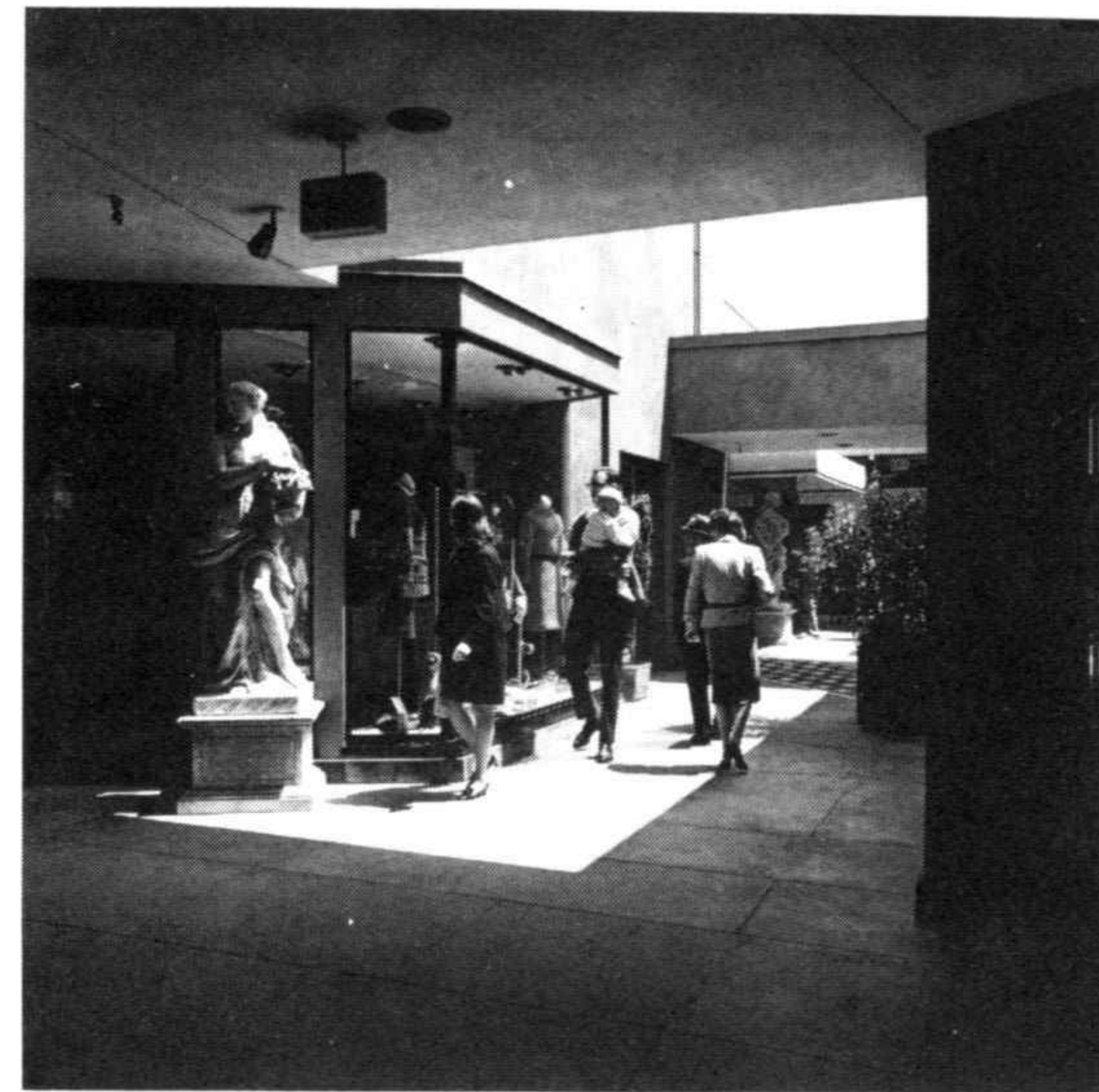
Dos edificios de Joseph Esherick: dedicados al habitante en movimiento, no al creador de la forma

En los años sesenta, se supuso durante algún tiempo que la plaza Ghirardelli de San Francisco llevaba al límite la distancia que uno podía avanzar en el soleado dominio del diseño urbano. Hasta que llegó la "Cannery".

La idea surgió de un abogado de San Francisco, Leonard Martin, quien imaginó la gigantesca y vieja fábrica de conservas Del Monte, precisamente detrás del muelle de pescadores, como un marco natural de exposición de mercancías. La idea de Martin, a su vez, fue transmutada por el arquitecto Joseph Esherick en un fenómeno que parece tener una relación más estrecha con la ceremonia japonesa del té (en su período de esplendor) que con los más accidentales halagos a la plaza Ghirardelli.

El almacén esta convertido ahora en un museo del transporte y las antiguas vías muertas han sido transformadas en un olivar. El interior de la Cannery fue demolido y sólo se dejaron en pie las viejas paredes; en el interior de esas paredes se situaron tres almacenes de productos de última moda, separados por un espacio peatonal en zigzag. Este espacio parece evitar cualquier crescendo espacial. En cambio, el centro de la actividad es la gente, que compra activamente objetos caros en tres niveles distintos y ejerce su gran poder persuasivo sobre el recién llegado que todavía no ha gastado su dinero.

Una escalera móvil curiosamente disimulada y un deslumbrante ascensor, así como varias escaleras, atraen a la gente a los lugares donde radican los extraordinarios prodigios arquitectónicos. Las cosas mejores son las más hábilmente desmañadas, como los sencillos anaqueles

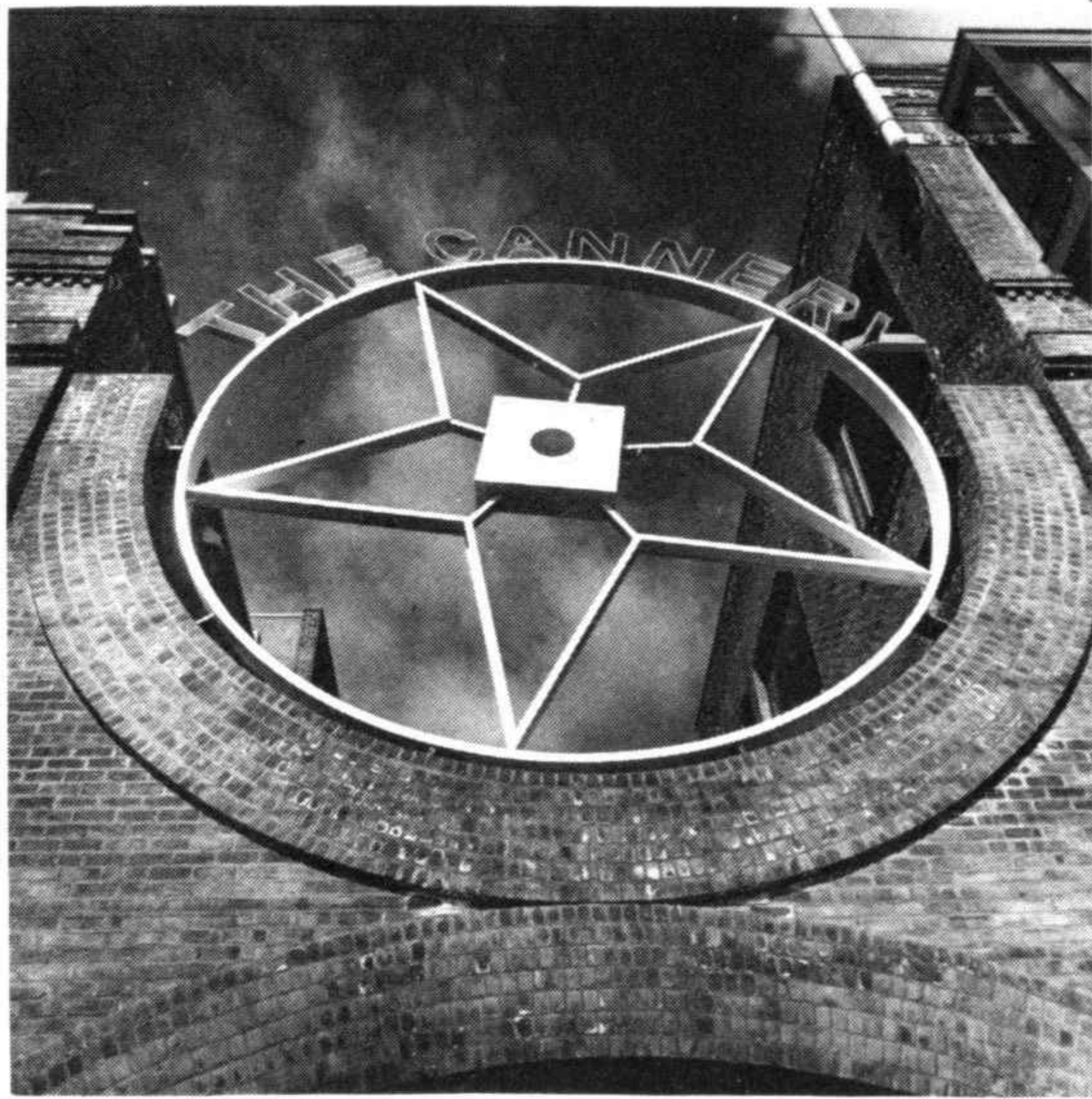


Escaparates de la Cannery

◀ La Cannery, de San Francisco, por Esherick Homsey Dodge y Davis

para pipas en la elegante tienda de caballero o los apliques que iluminan las salchichas. El invitado (para volver a la ceremonia del té) podría notar la misma propensión a la náusea que sentiría delante de una tetera de mil dólares, de aspecto vulgar, al contemplar la solemne combinación de tres horribles papeles pintados en ese sitio de tanto éxito llamado *Spendiferous*, y podría o no sentirse sorprendido al saber que el éxito de este establecimiento precipitó la aparición de otra tienda de ropas llamada "Very Very Terry Jerry".

Pero son, naturalmente, las mismas paredes de ladrillo las que forman el verdadero tazón de té, describiendo el juego mientras prolongan una narración a la vez tan ingenua y tan loca que la más gigantesca fantasía bizantina se convierte en elegante insinuación. ¿Cuál es el cuento que narran las paredes? ¿Volverán alguna vez las sardinas para ser enlatadas? Las ideas de *wabi* y *sabi*, centrales en el arte ceremonial de los maestros del té japoneses durante los últimos 400 años, están estrechamente encerradas en la Cannery. Estas ideas se basan en la esperanza de que los más humildes detalles de la vida ordinaria, y los objetos pertenecientes a ella, pueden, después de un estudio seriamente realizado, sufrir una transformación que los eleve a los niveles más nobles y más puros del arte. Esto es casi lo contrario de la doctrina Pop, que mantiene que si uno no puede vencer los objetos, debe unirse a ellos. En el Japón del siglo XVII, los objetos útiles para la ceremonia del té (tales como potes) podrían parecerle bastante corrientes al no iniciado, ya que tienen el metamorfoseado refinamiento de la vulgaridad. Pero estos objetos eran tan cotizados por los iniciados que po-



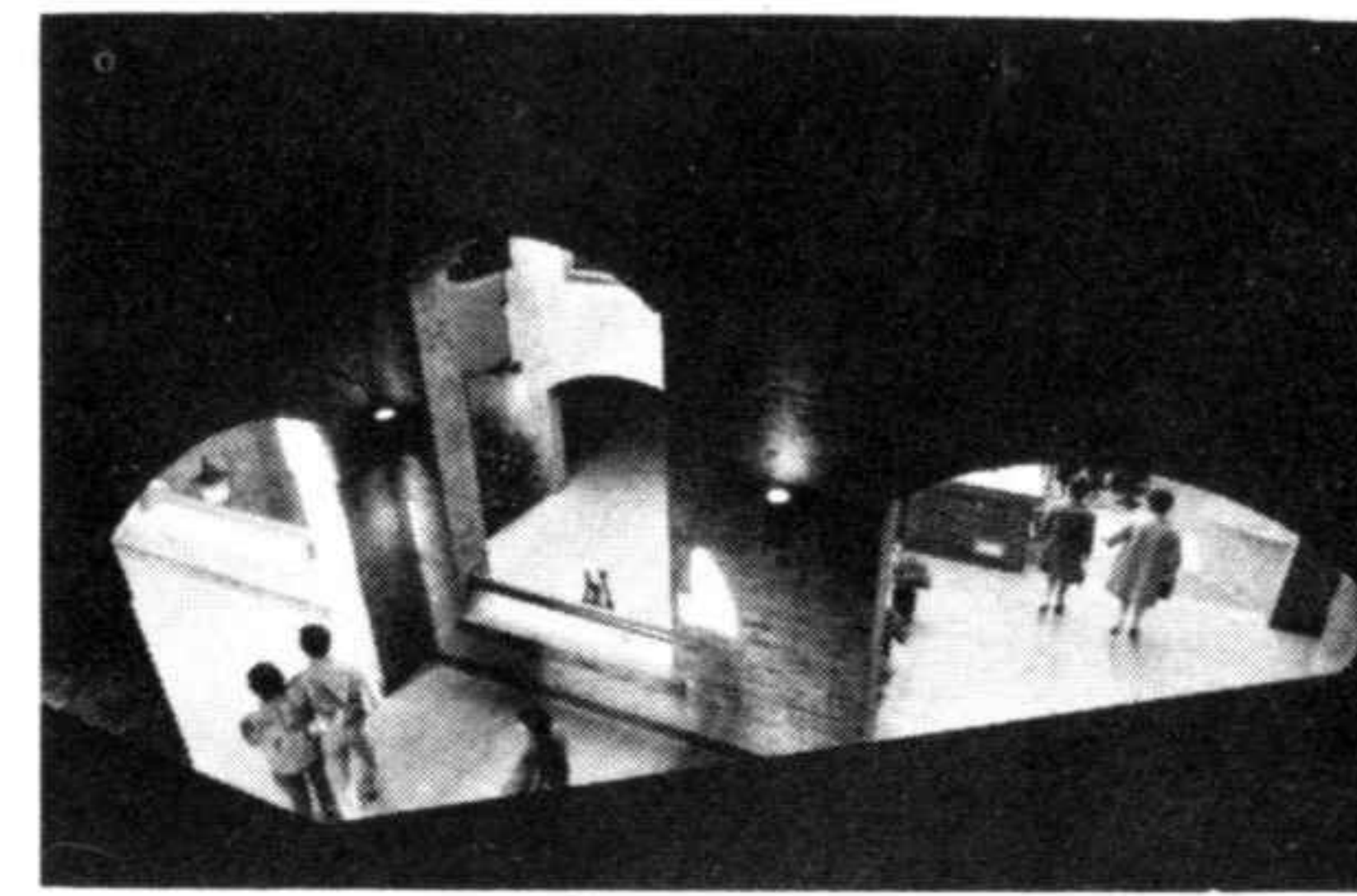
Emblema sobre la entrada principal de la Cannery

drían traer una fortuna al mercado antes que asumir un papel central en un ritual, muy desarrollado, muy esotérico y no precisamente popular.

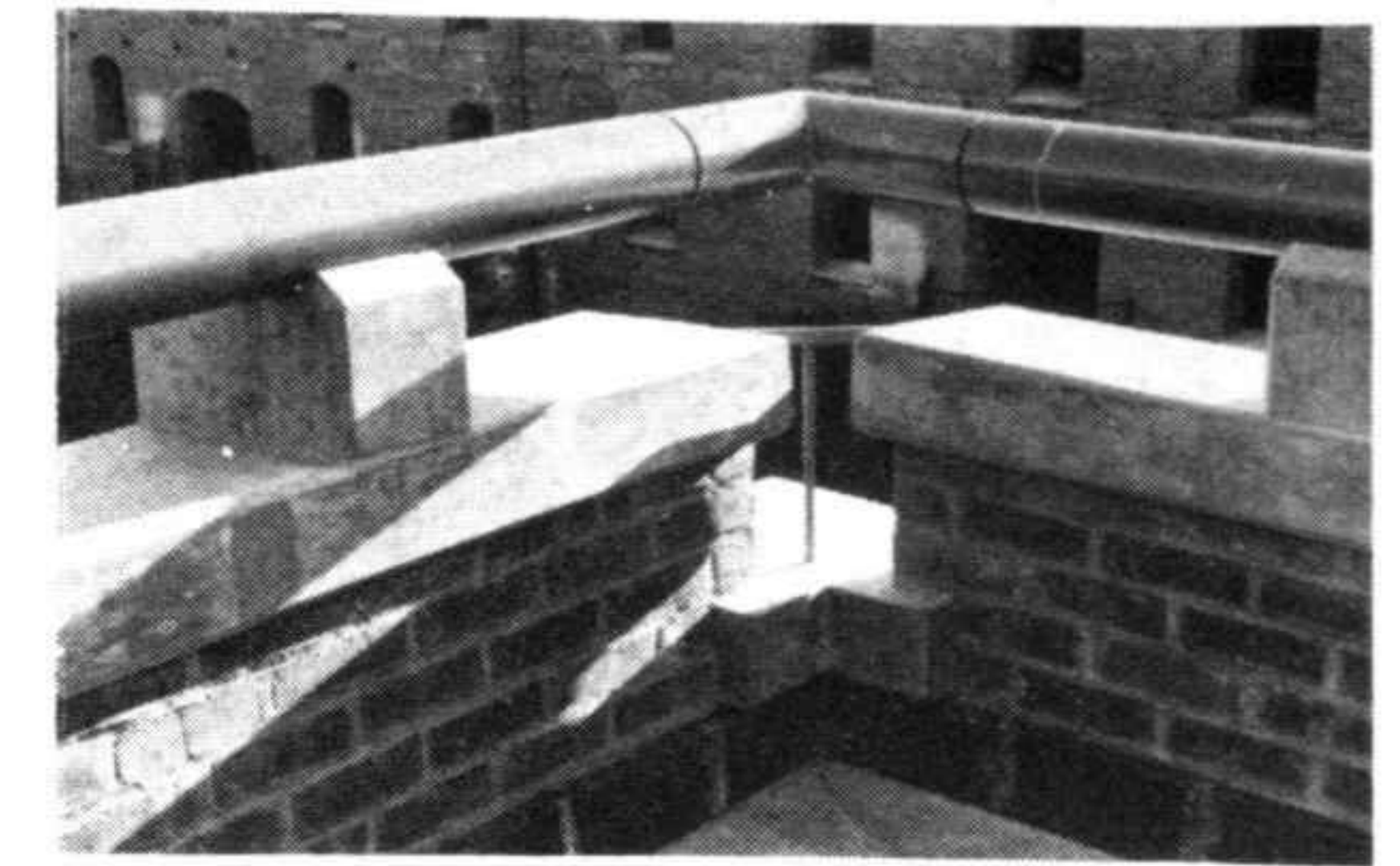
No creo que sea del todo ridículo contemplar la transfiguración de la Cannery bajo el mismo prisma. En este caso, Joseph Esherick es el maestro del té que posee la llave del superaristocrático ritual de modestia, mientras que al Kitsch repetidamente empapelado de la tienda de ropas Spendiferous podríamos muy bien asignarle un papel semejante al de la fabulosa tetera.

Desde luego, a veces se puede encontrar al aventurero maestro del té tropezando con los escalones, aunque acaso lo empujaron. Los ruinosos muros de ladrillo, del tamaño de una manzana, de la antigua fábrica de conservas Del Monte empezaron a contar una narración de calles peatonales y muros blancos en su interior, donde Esherick, que es el maestro consumado de la luz deslizándose sobre las paredes blancas, pudo manipular su magia; pero entonces alguien decidió que todas las paredes de yeso debían pintarse de un escalofriante color morado, casi rojizo, que absorbe la luz. Esto es un poco como enterrar la tetera.

Una vuelta por el local es muy difícil de describir. Es algo tan digresivo (aproximadamente como una saga nórdica escrita por S.J. Perelman) que uno se marcha sin estar del todo seguro de dónde ha estado o de lo que era. Era, naturalmente, una fábrica de conservas (la vieja fábrica de conservas Del Monte), una estructura de muros de ladrillo con extremos puntiagudos de doble vertiente que se repiten, ocupando la mitad de una amplia manzana y separada del almacén por medio de vías de apartadero.



Interior de la Cannery



Detalle de la barandilla de la Cannery



Detalle de la Cannery



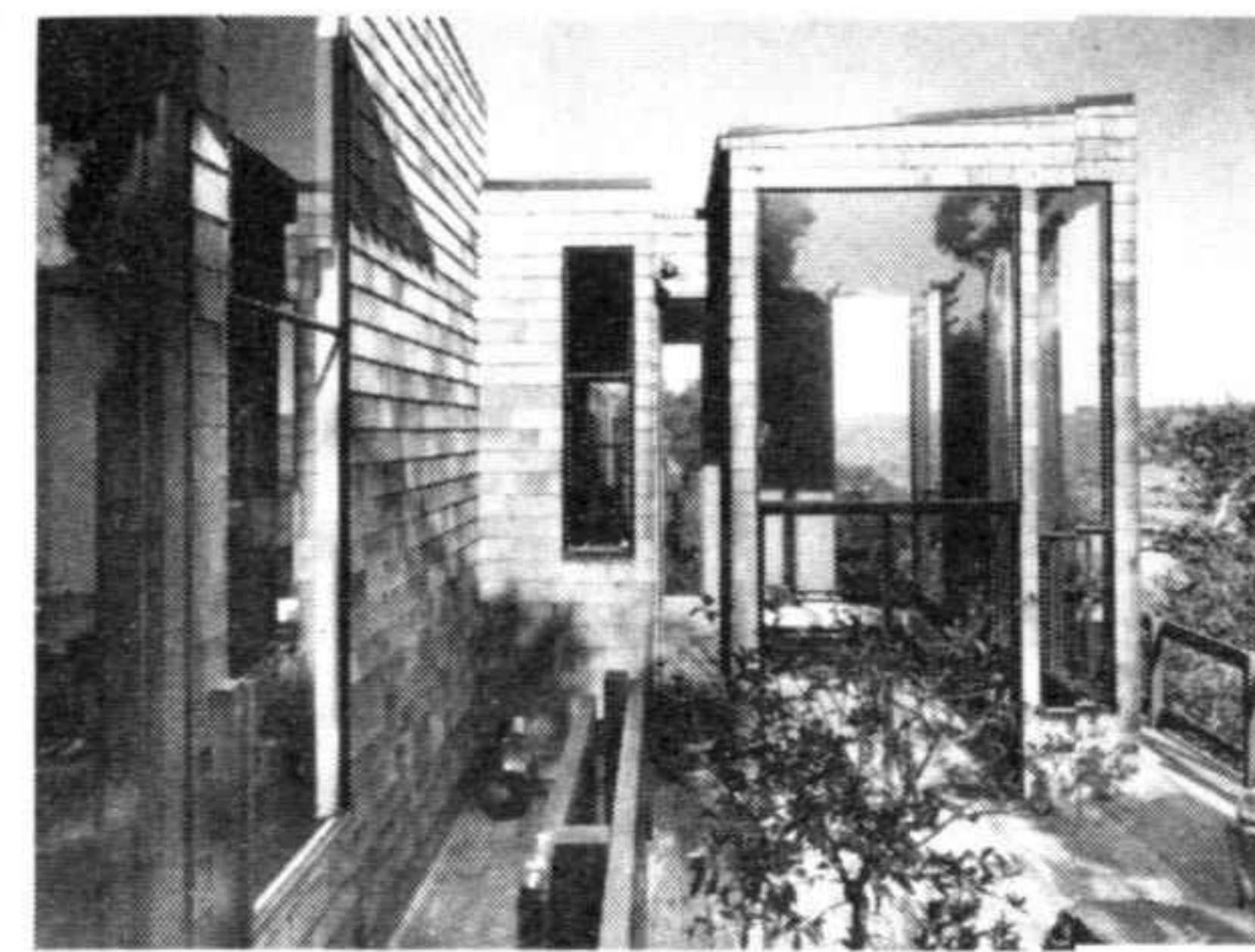
La casa McLeod, en Belvedere (California), por Esherick Homsey Dodge y Davis

Pero la Cannery no parece una broma, ni mucho menos. Es un juego serio, como lo era la ceremonia del té, y la misma supervivencia del espíritu de nuestras ciudades, la metamorfosis del local, lo particular y lo común de algún universal útil, son el premio. La ceremonia está en manos del maestro, y sólo nos queda esperar que nadie deje caer su taza.

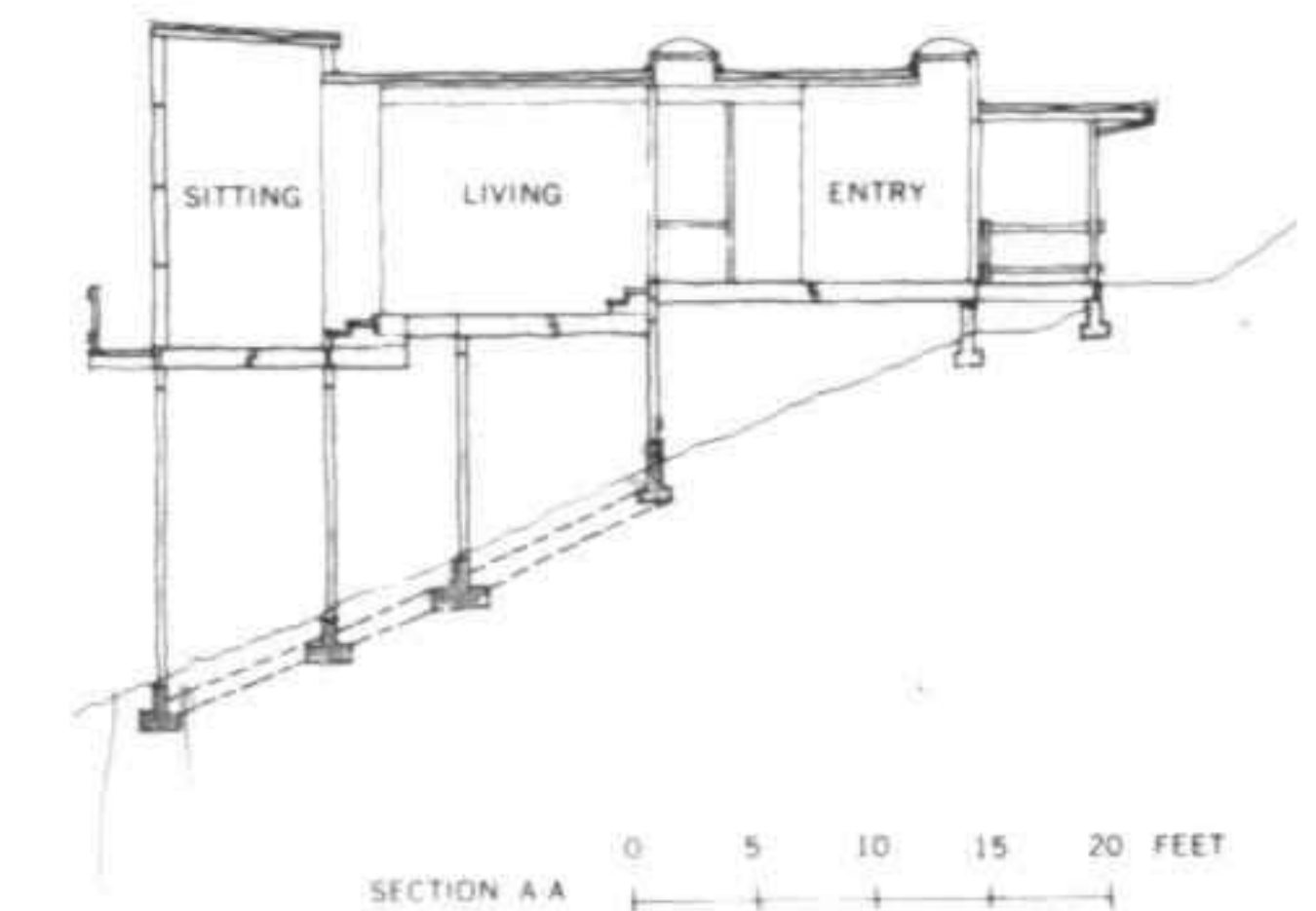
Con una casa, incluso una bella casa de Esherick, el juego no es tan esotérico ni las dimensiones tan inexcrutables. Aquí, el papel del arquitecto me parece que no es tanto el del maestro de té como el del pintor de acción. En la casa McLeod, en la cumbre de la isla Belvedere que domina la bahía de San Francisco, se mantiene la sensación de que el arquitecto se precipitó por la abrupta colina, dejó atrás los robles en pos de la vista marina, lo engulló todo ávidamente, y ofreció la casa en pedazos de luz y perspectiva. Así es como el pintor de acción lanza su pintura húmeda sobre la tela y luego responde directamente a ella del modo que parecen exigirle los segundos siguientes.

Esto no equivale a decir que la casa McLeod esté hecha a la ligera. Los detalles son minuciosos, la hechura, es pulcra, la gama de materiales y colores austeramente disciplinada, los gastos ajustados al presupuesto exacto previsto, y la atención prestada a las comodidades domésticas, completa. Sucede, simplemente, que la casa da constantemente la sensación de explotar en su solar.

La explosión es tan casual, tan fácil de asumir, que la señora McLeod ya no la nota, hasta que va a la casa de otra persona y se siente encarcelada. La casa es probablemente tan fácil de aceptar porque no se



La Casa McLeod



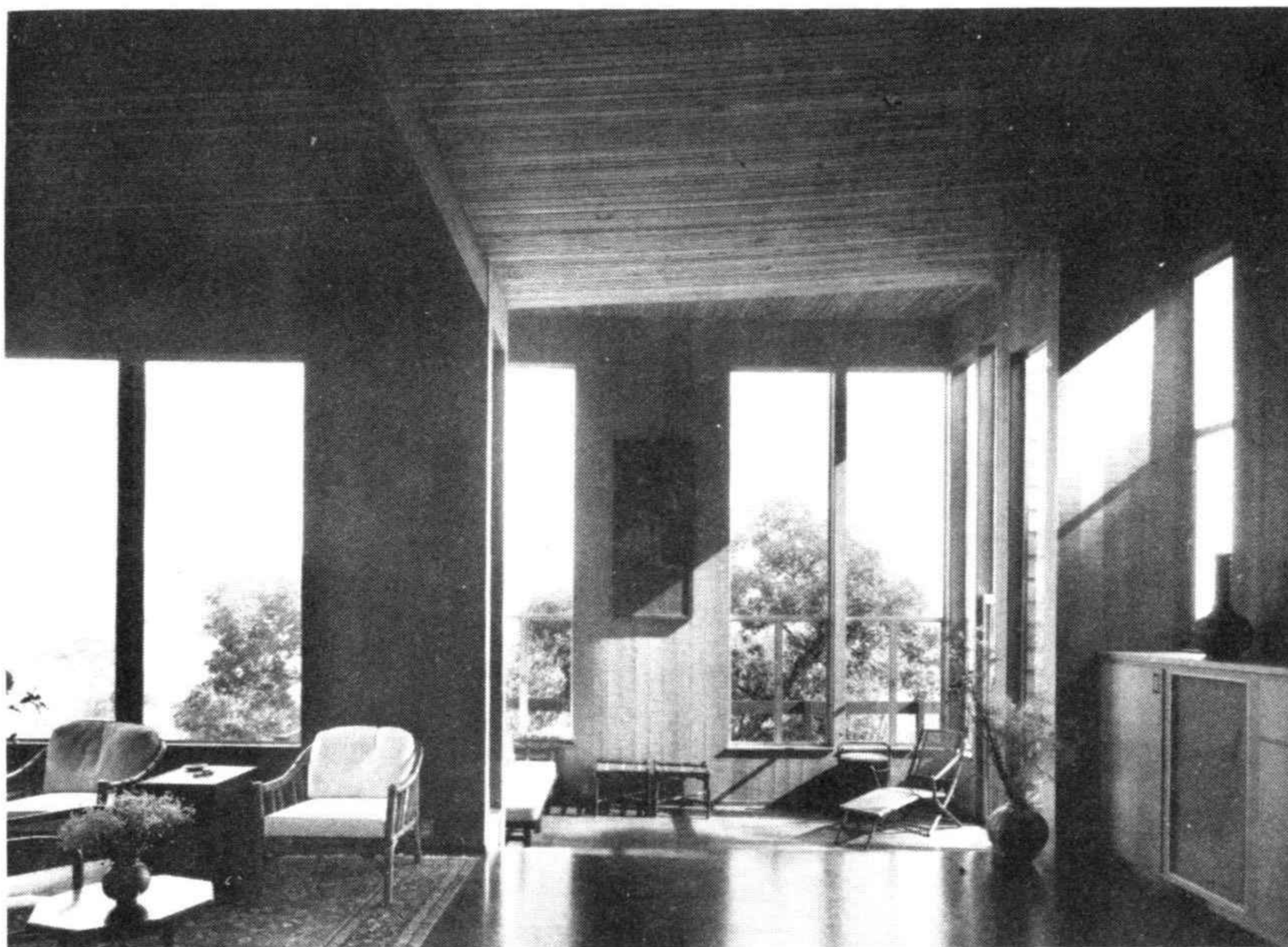
trata de una explosión compuesta por formas que choquen unas con otras, sino de luz, amortiguada en el exterior.

El vestíbulo es ya inesperadamente claro, gracias al tragaluz situado sobre las puertas principales. Otro tragaluz está en el techo, sobre el primer punto de acción con el que nos cruzamos, donde la plataforma de dos por cuatro desciende dejando el recibidor a la izquierda, para desaparecer en luz en una pared blanca situada detrás de las escaleras.

Sin embargo, al principio apenas si hay tiempo para percibir todo esto, porque el suelo se abre hacia abajo, hacia la sala de estar. Hay vistas sobre la colina, hacia la bahía que se extiende por la derecha, la izquierda y al frente, reforzando sólidamente la sensación de movimiento hacia abajo. La casa parece ilimitada e inexplorada, pero en realidad sólo tiene seis escalones.

El movimiento no acaba en el cuarto de estar. Desde allí, los tragaluces, el alto techo del comedor y el alto vidrio que llega hasta la plataforma sustentante del comedor, e incluso las curiosas ventanas de guillotina invertidas, situadas entre el comedor y la sala de estar, hacen explotar la casa por su parte trasera, colina arriba. Es particularmente digna de mención la abertura lateral desde la sala de estar al alto comedor, pasando por encima de un aparador y desembocando en un enrejado y un enorme roble.

Todo esto funciona tan bien tal vez porque no hay ningún "diseño", si "diseño" significa hacer objetos con figuras agresivas. Hay paredes blancas y suaves paredes cálidas de secoya reserrada; hay una



Interior de Casa McLeod

plataforma de madera encima y suelos con mullidas alfombras orientales, una simple chimenea, y algunos focos corrientes que brillan en las blancas paredes.

Y hay muchas ventanas y tragaluces que dan al solar, cada uno colocado para responder a una necesidad especial, pero cada uno concebido como parte de una exigencia más general que es más cinética que estática, dedicada al habitante en movimiento y no al creador de la forma.

Ch.M.

La Villa de Adriano: todo un mundo en un círculo y un cuadrado

La entrada en la Villa de Adriano, en el Tivoli, se efectúa normalmente contra una corriente de turistas que son vertidos al exterior con aspecto muy acalorado (si es la temporada) y muy cansado (siempre), murmurando –si es que todavía les quedan fuerzas– sobre el sorprendente tamaño de todo lo que han visto. Unos cientos de metros más lejos resulta que tenían razón, pues gracias a la extensión absolutamente agotadora, convertida en infinita por el sol, el lugar no tiene par. Y sin embargo, los arquitectos acuden fascinados en tropel. Este relato pretende examinar lo que vemos, o tal vez lo que pensamos que vemos, en zonas cuya ruina es casi completa, para intentar averiguar por qué la villa tiene tal significado para nosotros, los arquitectos del siglo XX. Este no pretende ser un relato histórico, pero una personalidad histórica domina el lugar y afecta nuestra relación con él de tal modo que cualquier narración debe comenzar con la personalidad histórica de Adriano, de la que todavía queda mucho en la Villa.

Un condiscípulo mío, cuyas experiencias me parecían pasmosas, observó en una ocasión que le asqueaban las perversiones a las que no era adicto. De igual modo, es probable que nos sintamos fascinados por las extravagancias de otras personas por muy repelentes que puedan parecer, si coinciden con las nuestras. Los antiguos romanos están para siempre catalogados como merecedores de nuestra atención, porque, para ser antiguos son increíblemente americanos, y lo que es peor es que la comparación parece mantenerse en detalle hasta un punto que nos anima a llevarla todavía más lejos. Adriano se reunió con el rey de los partos, en un

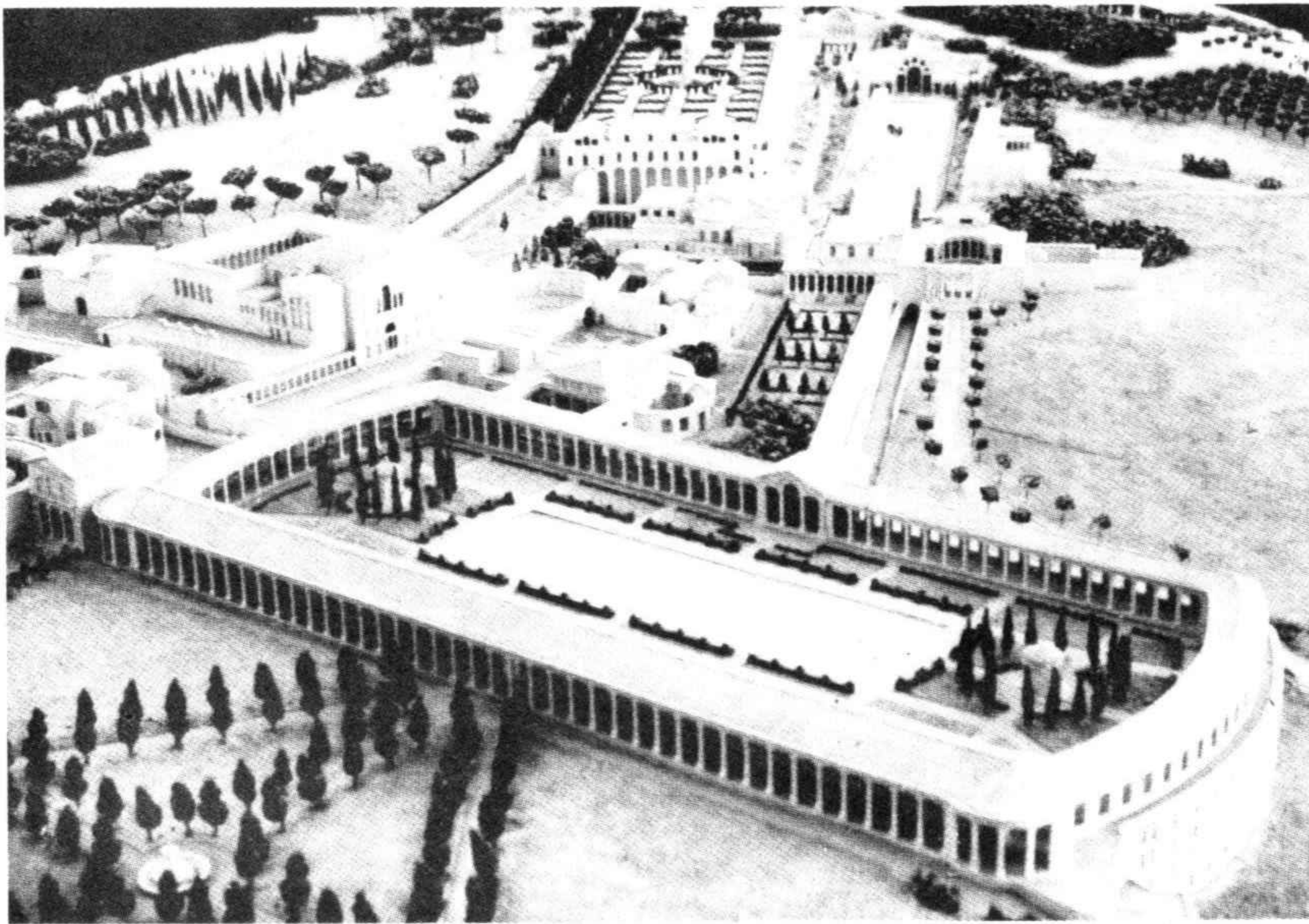
afortunado intento de evitar una guerra, en una atmósfera que tiene un aire extraordinario del siglo XX. E incluso una comparación entre Adriano y su villa y Thomas Jefferson y la suya, puede no resultar demasiado inverosímil, aunque Adriano es, en realidad, un enigma.

Tiene fama de haber sido un tipo espléndido por tratarse de un emperador romano, capaz y eficiente, en posesión de la mayoría de las cualidades valoradas por los miembros del partido liberal inglés del siglo XIX. Pero también sabemos que tenía un interés especial en hacerse adorar como una deidad (una forma no muy buena) y que sus esfuerzos dirigidos a este fin tuvieron un éxito considerable en las zonas orientales de su imperio. También su celo por divinizar a su favorito Antinoo después de que ese joven hubiera evadido los problemas del envejecimiento ahogándose en el Nilo, nos llamarían la atención como forma todavía peor en alguien de la época victoriana. Pero la dimensión de sus empresas, la avidez de su búsqueda de cultura y la mediocridad de su triunfo al encontrarla, son nada menos que tejanas. Y la eternización de su construcción en el Tivoli deja atrás Versalles (que, después de todo, estaba basado en una idea bastante simple) y compite con la escala del siglo XX. Caminar entre las ruinas del Centro Técnico de la General Motors será igualmente agotador, aunque probablemente muchísimo menos divertido.

Sin embargo, por el hecho de llevar la impronta de un solo hombre, la entrada de Adriano en la sección de megalómanos parece estar más cercana al borde de la locura. Es el producto, como señaló Eleanor Clark, de una manía por construir muy semejante a aquellas locuras del siglo

XIX en Estados Unidos, cuyos propietarios ampliaban continuamente de un modo disparatado, obedeciendo a los dictados de algún irresistible mandato interior y detenidos sólo por la muerte. Pero la obra de Adriano no es disparatada del mismo modo, porque a menudo resulta bella. Hay quizás un paralelismo mayor con los esfuerzos de Thomas Jefferson en Monticello, la obra de un hombre impulsado a establecerse firmemente en un trozo de tierra y a reafirmar su posición construyendo constantemente, mientras sus deberes y sus intereses lo mantenían lejos, en el extranjero, ya que el desempeño del cargo de Adriano, como el de John Foster Dulles o el de Henry Kissinger, se basaba en viajar. Adriano consolidó el Imperio Romano viajando a través de él, y formó su propio carácter por el camino. Había nacido en España, pero se decía que Atenas era su lugar favorito y que el arte de Grecia, en parte con más de cinco siglos de antigüedad, era su ideal, aunque coleccionaba también arte de Egipto, de Oriente y de otros muchos sitios, y parece ser que encontró los encantos vagamente orientales de un bitiniano más de su gusto que los talentos griegos disponibles.

En verdad, el punto de relación más chocante entre Adriano y nosotros es este eclecticismo. "Ecléctico" ha sido una palabra fea para la mayor parte del siglo XX. Sólo muy recientemente, si acaso, la mayoría de los arquitectos modernos han querido abandonar la presunción de que su trabajo surge a la vida hecho y derecho a partir de sus imaginaciones no influidas, o que es el producto de una nueva tradición, una versión siglo XX de una artesanía medieval. Un arteano medieval podía trabajar en el marco de su tradición, desarrollándola sin ser consciente del trabajo de otros

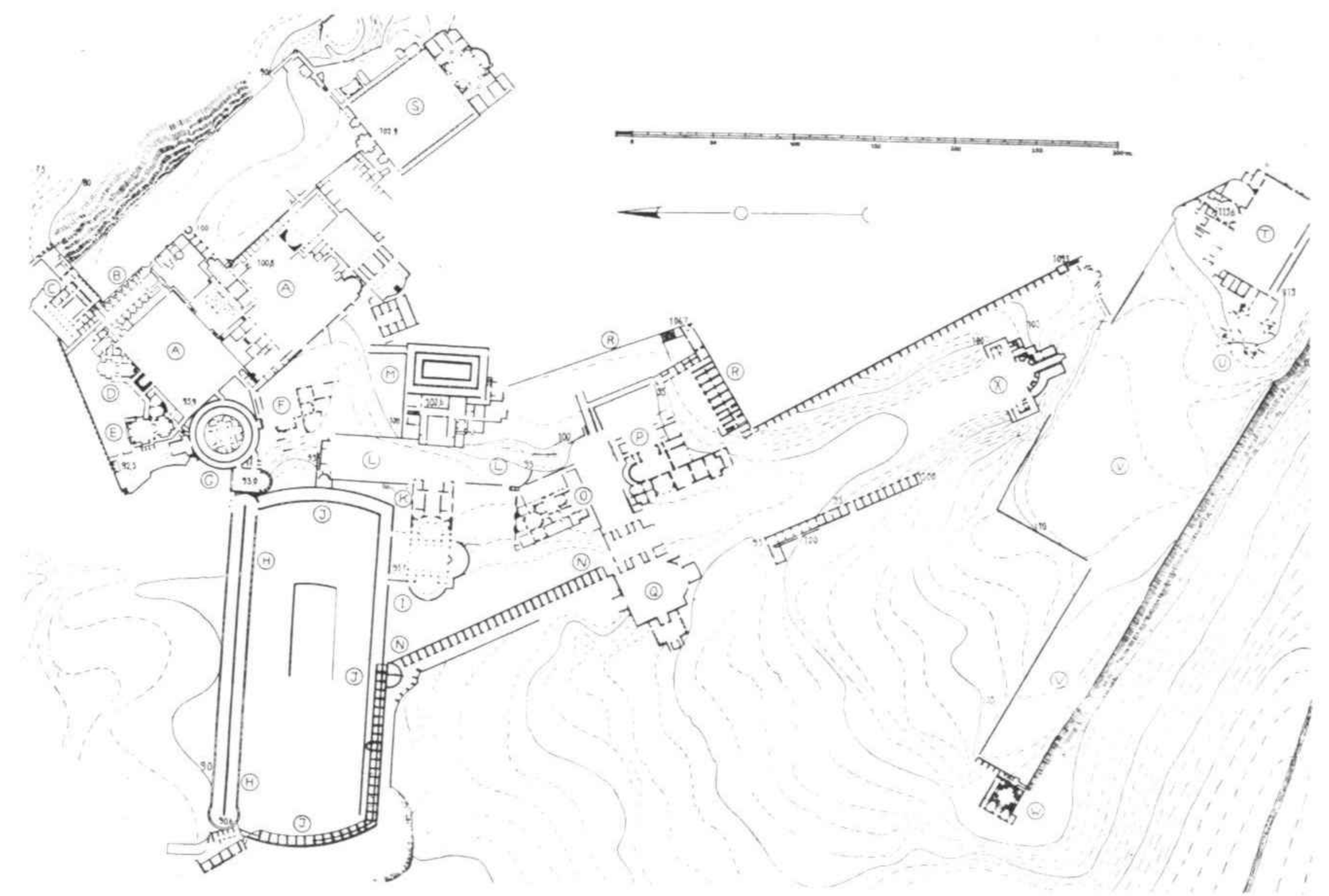


Maqueta de la Villa de Adriano, con una vista del templo de Canope

tiempos y otros lugares. Un hombre del Renacimiento podía formar sus imágenes a partir de la antigüedad romana, así como de la tradición local y los diseñadores del siglo XIX sucumbieron al señuelo de una diversidad de redescubiertos procedimientos constructivos que ellos intentaban reproducir.

Pero Adriano iba embarcado en otro buque muy parecido al nuestro. Cada vez que nos sentamos en un vagón de metro y miramos los anuncios pegados sobre las ventanillas, somos invitados a unos 30 tipos diferentes de llamadas, desde las abstracciones al modo de Mondrian en nombre de un banco, pasando por figuras en forma de salvavidas o cigarrillos hasta una delicada línea, vagamente botticelliana, que perfila a una dama limpia y delicada después de usar el tipo adecuado de champú y lo que es más, respondemos a todo ello. Los libros, las revistas, las películas, la televisión y las facilidades para viajar inundan nuestra imaginación con una increíble colección de cosas. No podríamos negarles la entrada aunque quisiéramos, ni tampoco podemos elegir entre ellas. En vez de eso tenemos que transformarlas en nuestras visiones, absorberlas en el conjunto de nuestro ser y después crear, pero no a partir de un fragmento de nuestra experiencia, sino de la totalidad.

El triunfo de Adriano es haber hecho precisamente esto. Su biógrafo Espartiano dice que Adriano creó en el Tivoli reproducciones de edificios y localidades famosas que lo habían impresionado en sus frecuentes viajes. Pero no los reprodujo como una Disneylandia de formas exóticas, sino que los transformó. No sólo son completamente romanos,



Plano de la Villa de Adriano

sino que constituyen un tipo enteramente nuevo de estilo romano, menos griego en todo caso que lo que se había hecho en Roma anteriormente. Desaparecen ahora efectivamente los órdenes y los revestimientos de mármol que habían sido aplicados antes a porciones de las formas de mampostería. Pero todo esto nunca podría haber constituido todo el espectáculo. Hay demasiada agitación en las formas de mampostería, en las paredes y en las bóvedas, y especialmente en las cúpulas y en los espacios que en otro tiempo debían estar abovedados. Detrás de todo esto está la búsqueda del orden geométrico.

Círculos y cuadrados, todo un tumulto de combinaciones de ambas figuras, son los mecanismos de ordenación que dan unidad y continuidad al conjunto. Son aditivos, como en realidad cabe esperar de un complejo que estaba ampliándose constante y obsesivamente. No es éste el tipo de lugar que insiste en que nada puede ser añadido o quitado. Este tipo de conjunto hubiera sido destrozado después de varios siglos de utilizado como cantera. Pero no es, en la medida en que podemos decirlo, el tipo de sitio sutilmente templado según los diferentes dictados de la función. Los arqueólogos se han pasado incontables horas asignando usos a los espacios y tratando de adivinar qué escenario específico y exótico se pretendía que volvieran a crear. Pero los arqueólogos no pueden ponerse de acuerdo porque los espacios no son específicos hasta este punto. Para emplear las palabras de Louis I. Kahn, la villa es un dominio de espacios, diseñados como espacios, abovedados y cubiertos de columnas, dispuestos para evocar su uso. El uso, según E. Baldwin Smith, hubieran sido las

solemnes ceremonias de palacio inspiradas en las del Oriente helenístico que divinizaron a Adriano, en la colocación del simbolismo real en la columnata, del simbolismo divino y celestial en la cúpula, y –según sospecho– el simbolismo de la fertilidad en el agua corriente. El profesor Smith, que debió de haber estado a menudo en Tivoli bajo el sol del mediodía, opinaba que “sin las solemnes formalidades de un ritual cortesano, que lo presentase como un dios manifiesto, sus creaciones arquitectónicas en Tivoli le hubieran resultado tan vacías, tan carentes de sentido y tan pesadas como lo son para el visitante ocasional que vaga sin rumbo fijo entre las construcciones por estrenar.”³

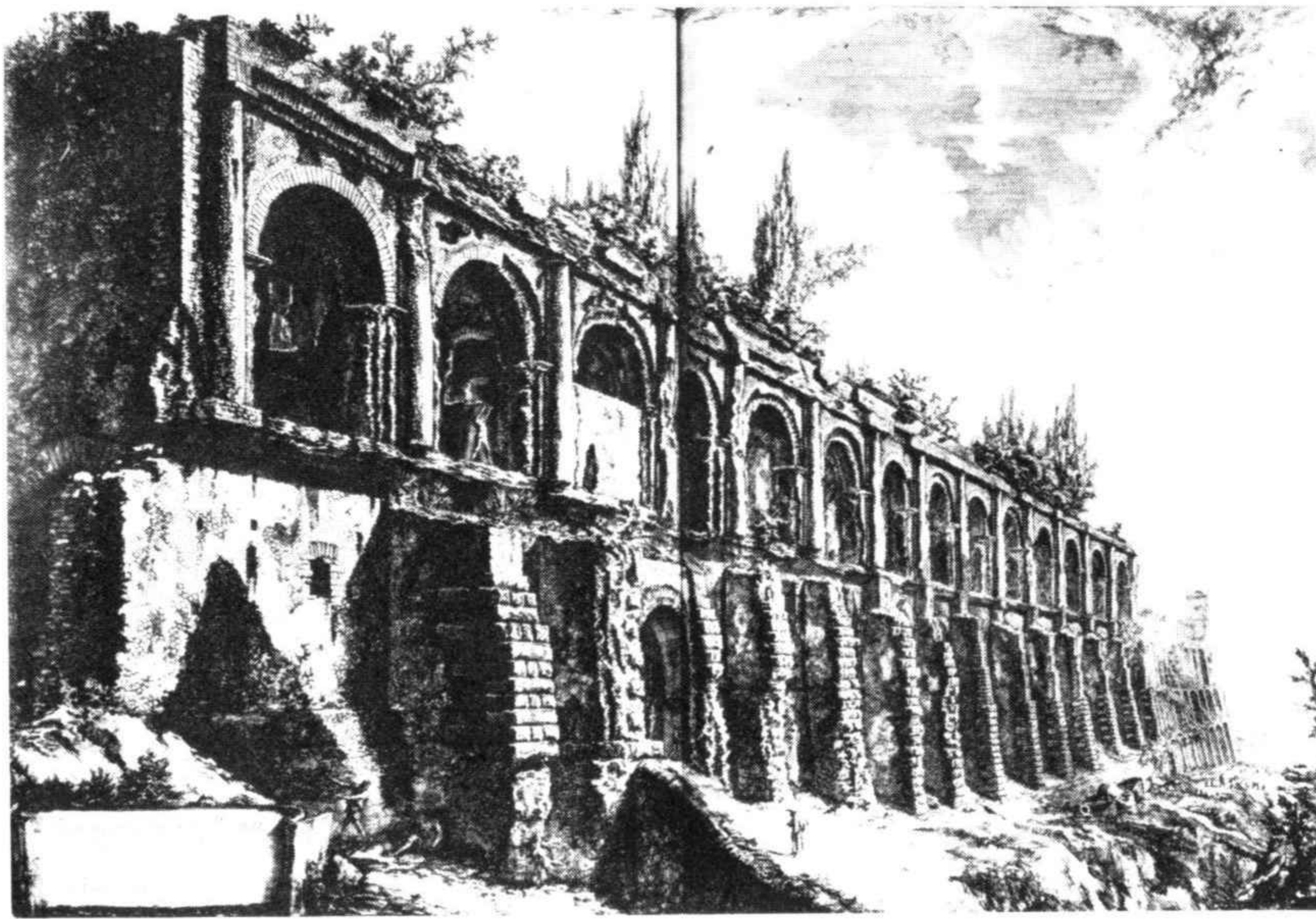
Animando los espacios situados mas allá de lo que hoy podemos ver, o tal vez más allá de lo que podemos imaginar, el bullicio y el chapoteo del agua corriente habrían estado presentes por doquier. Es posible rastrear su presencia, pero es casi imposible conjeturar siquiera qué especiales placeres ofrecía cada fuente. ¿Burbujeaba alguna de ellas, echaba un chorro hacia arriba para sostener pelotas y objetos danzantes en el aire, o irradiaba bellos riachuelos? ¿Mojaban silenciosamente los mosaicos, o permanecían silenciosas y misteriosas (en profundos estanques? Los eruditos han observado que un rasgo constante de la Villa habrían sido las prolongadas vistas a través de ejes rectos, a lo largo de los cuales había tal vez manchas dispersas de luz y sombra, de modo que el desplazamiento de una zona a otra empezaría a ser una experiencia ordenada en el tiempo. La visión, el sonido y el discurrir del agua deben de haber contribuido todavía más a esta cualidad procesional, dando algo de coherencia al tránsito de un

espacio a otro. Esta coherencia es actualmente la cualidad más esquiva de todas en el tránsito entre las ruinas.

El emplazamiento de la Villa de Adriano al pie de las colinas, al borde de la *campagna* romana, suscita una pregunta inmediata: ¿Por qué un hombre con todo un imperio donde elegir optó precisamente por este lugar? Jefferson eligió para Monticello la cumbre de una colina que dominaba el panorama más amplio y más bello que conocía. Las vistas desde la ciudad de Tivoli, a una altura no muy superior a la de la Villa de Adriano, son magníficas.

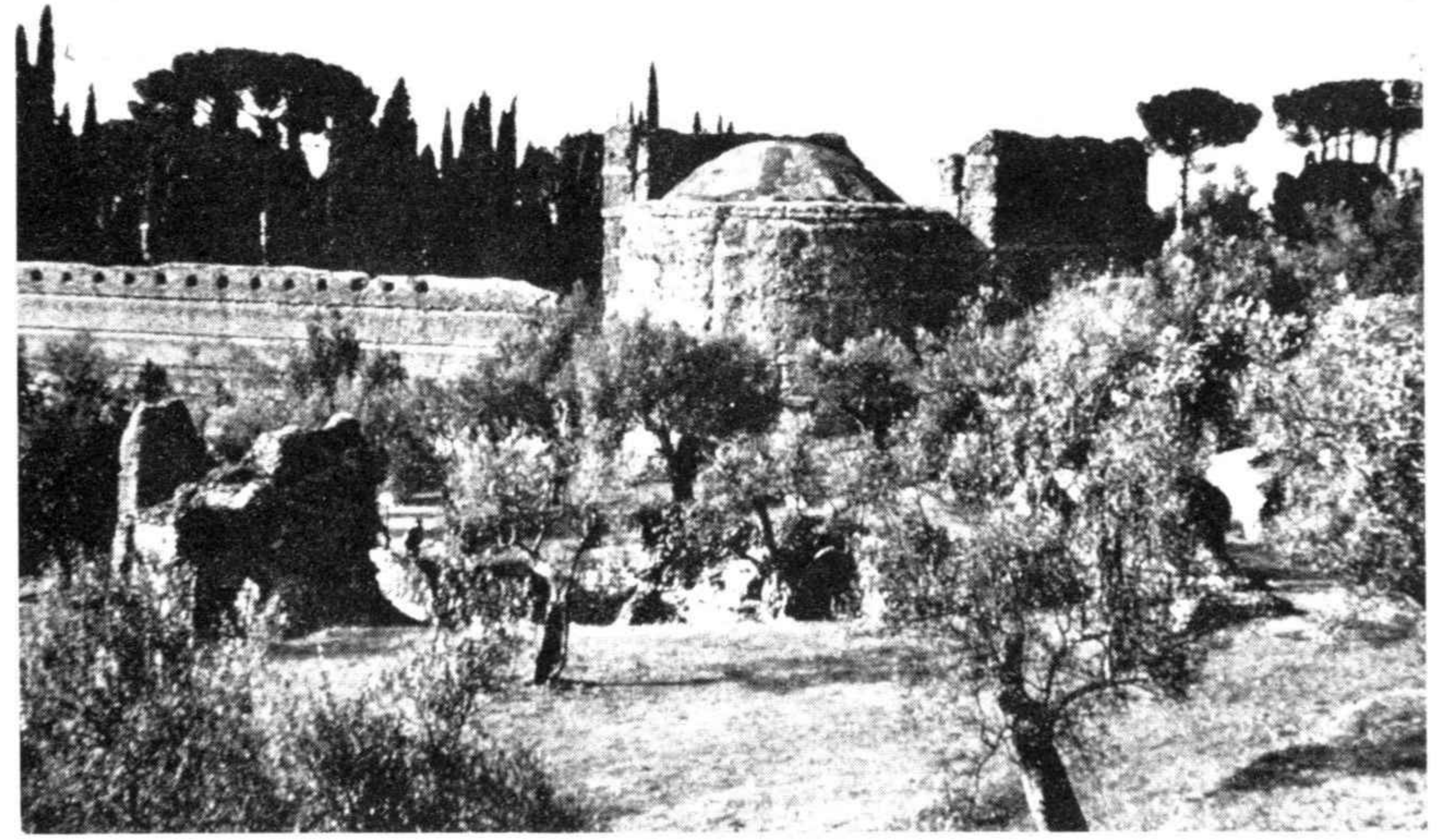
El tiempo es mejor y seguramente el emperador podía disponer del lugar. La vista de Adriano sobre la *campagna* ni siquiera se extiende hasta Roma y es, escriban lo que escriban los entusiastas, totalmente anodina, mientras que en el valle de Tempe, que se halla entre la Villa y las montañas más abajo, ha sido acertadamente descrito como un barranco, y resulta que este barranco incluso debe su tamaño actual a las excavaciones hechas allí en busca de material durante la construcción de la Villa.

La guía del Touring Club Italiano afirma, sin convicción, que el poco impresionante emplazamiento fue seleccionado porque la propiedad pertenecía a Sabina, la mujer que desempeñó un papel tan insignificante (o negativo) en la vida de Adriano. Esto no parece ser un motivo suficiente, pero tampoco parece haber habido un motivo suficiente para toda la conmoción que se armó con Antinoo, el joven pastor de Bitinia, quien era fofo, gordinflón, malhumorado y, probablemente, bastante estúpido. Fueron las energías del emperador las que lo convirtieron en deidad.



Vista de las murallas de contención con los cubículos, por Giovanni Battista Piranesi

Tal vez no sea salirse del tema sugerir que el emplazamiento debajo de Tivoli era tan tratable como Antinoo, moldeable según el designio del emperador, algo sumamente positivo para empezar, pero absorbible dentro del magnífico esquema, ya que aquí la naturaleza está más dominada por la geometría que en el mismo Versalles. En Versalles, un sistema de ejes impone un orden formal sobre los terrenos, pero en la Villa de Adriano no hay terrenos; sólo la arquitectura que lo contiene todo e incluye los espacios, cubiertos o sin cubrir, abiertos al exterior y cerrados. El terraplén que ocupa esta arquitectura, y que antiguamente debió de estar a punto de ser desalojado, se extiende abruptamente hacia el norte y el sur cosa de un kilómetro y medio (aunque parece mayor) y tiene aproximadamente un tercio de esa amplitud. En el este, más allá del llamado valle del Tempe, se encuentran las montañas de Sabina; en el oeste se extiende la llana *campagna* romana, visible casi hasta Roma, que está a veinticinco kilómetros de distancia. La villa se extiende hacia los lados norte, oeste y sur del terraplén, bien delimitada bajo su superficie en unos lugares, especialmente en el Canopus y en el Inferi, y sobresaliendo bastante en otros, sobre todo en el Poikele. Allí la colina ha sido sustituida por un muro de varios pisos y lleno de cubículos para los guardias o los esclavos. Este muro retiene un amplio terraplén a una altura vertiginosa sobre la pendiente, un "salto de los enamorados" como alguien lo ha llamado,⁴ reforzado por los alojamientos de los esclavos. Todo parece terriblemente antidemocrático, un horror tal vez mitigado para nosotros porque Jefferson hizo exactamente lo mismo en Monticello a una escala mucho menor. Allí, un

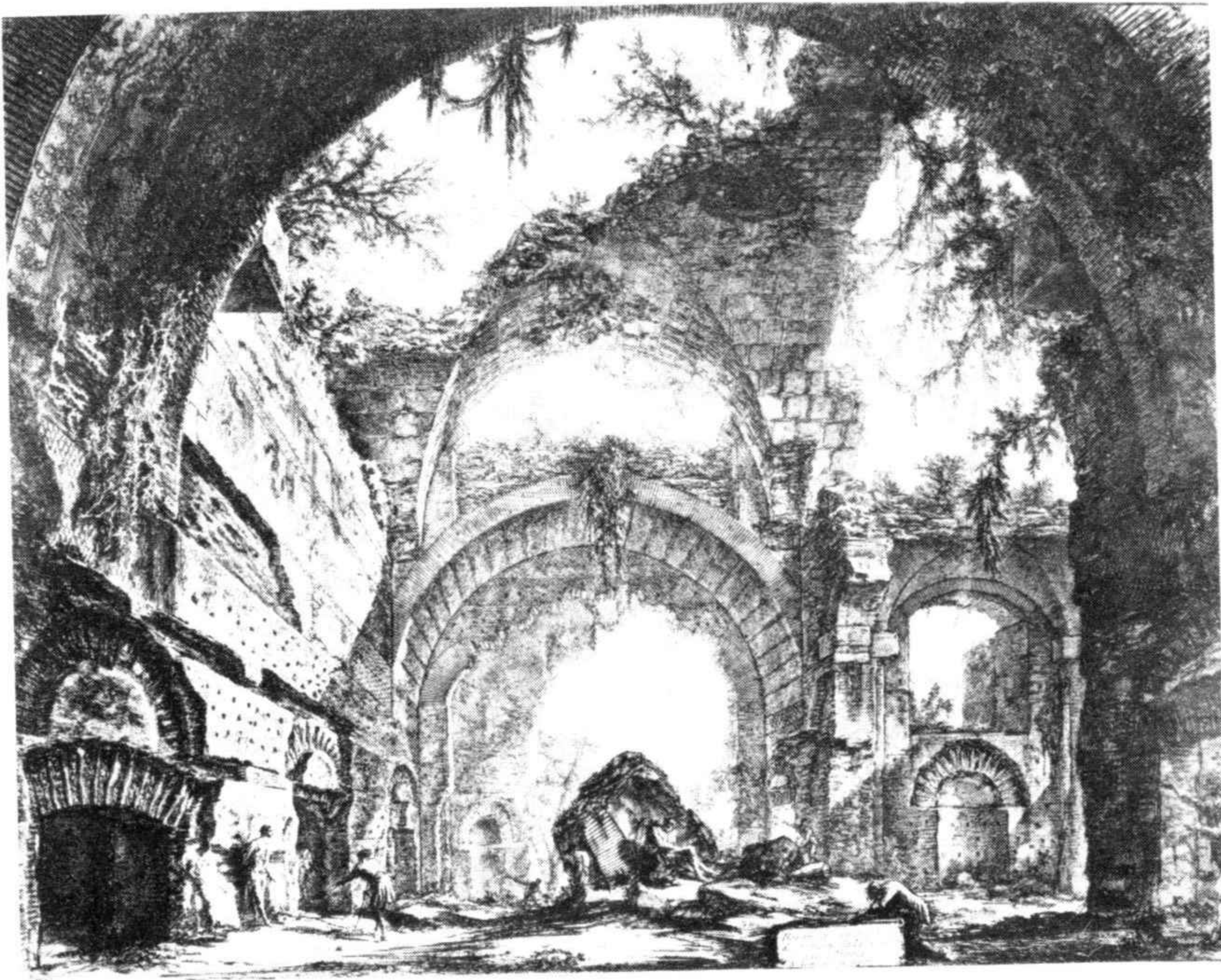


Muralla del Stoa Poikele y ábside de "La Sala de los Filósofos"

nivel semisubterráneo de habitaciones de servicio llega hasta la cumbre de la colina y forma una base para la geometría de los pabellones colocados encima. En Tivoli, la escala de las formaciones naturales y de las construcciones realizadas por el hombre coincide de tal modo que las colinas llegan a ser, en cierto sentido, de fabricación humana, y las construcciones adquieren la calidad de una formación natural.

Algunas zonas reciben un nombre sobre el plano oficial, pero en la mayoría de los casos esto es sólo por conveniencia y para conmemorar los interminables esfuerzos de los arqueólogos por encontrar en las ruinas lugares que concordasen con las descripciones de Espartiano, quien contó cómo el emperador "creó en su villa de Tivoli un prodigio de arquitectura y ajardinamiento del paisaje, y asignó a sus diversas partes los nombres de edificios y localidades famosos, tales como el Liceo, la Academia, el Pritaneo, el Canope, la Stoa Poikele, y el Valle del Tempe, mientras que, para que no faltase nada, construyó incluso una representación del Tártaro."⁵

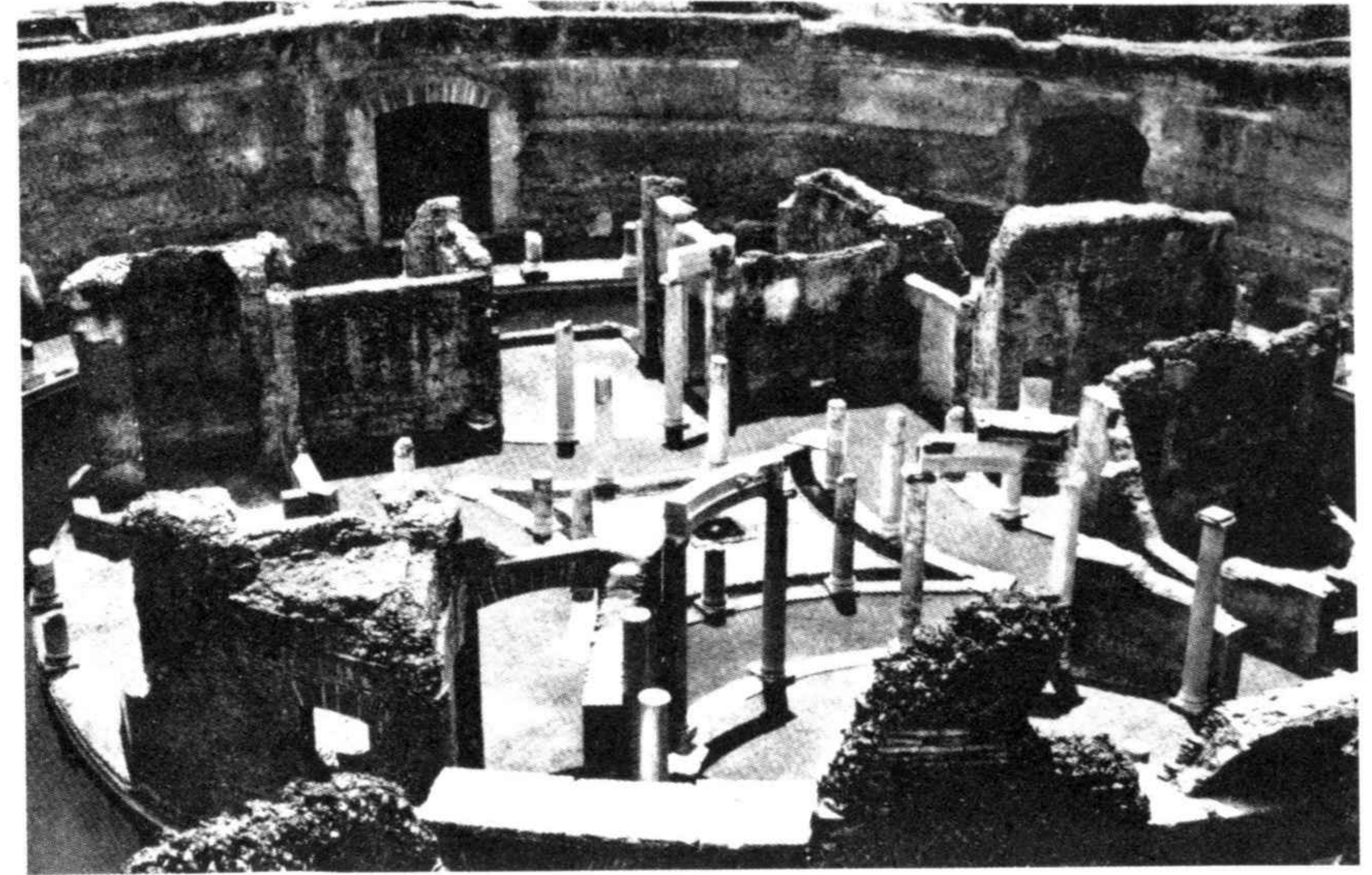
Sin embargo, varios sitios, en particular el Canope y la Stoa Poikele, están suficientemente claros. El resto de los nombres facilita por lo menos la discusión y recuerda que esos espacios se niegan resueltamente a ser etiquetados. La moderna entrada en la zona se efectúa desde el norte, hacia el Poikele. El antiguo acceso, que se supuso había sido Vía Poikele y el Canope, es la entrada a la Villa más satisfactoria que imaginar se pueda, ya que el acceso tendría que pasar por debajo de los enormes muros de contención rellenos de habitaciones (las cien cámaras) que sostienen el



Vista de los baños mayores, por Giovanni Battista Piranesi

Poikele en lo alto de la pendiente de la colina. La entrada da a un vestíbulo lo suficientemente grande como para celebrar la llegada del emperador divinizado, con un pórtico y un ábside semicircular que fuerzan la yuxtaposición del cuadrado y el círculo, y establecen un tema alrededor de cuya repetición está organizada la geometría de toda la villa.

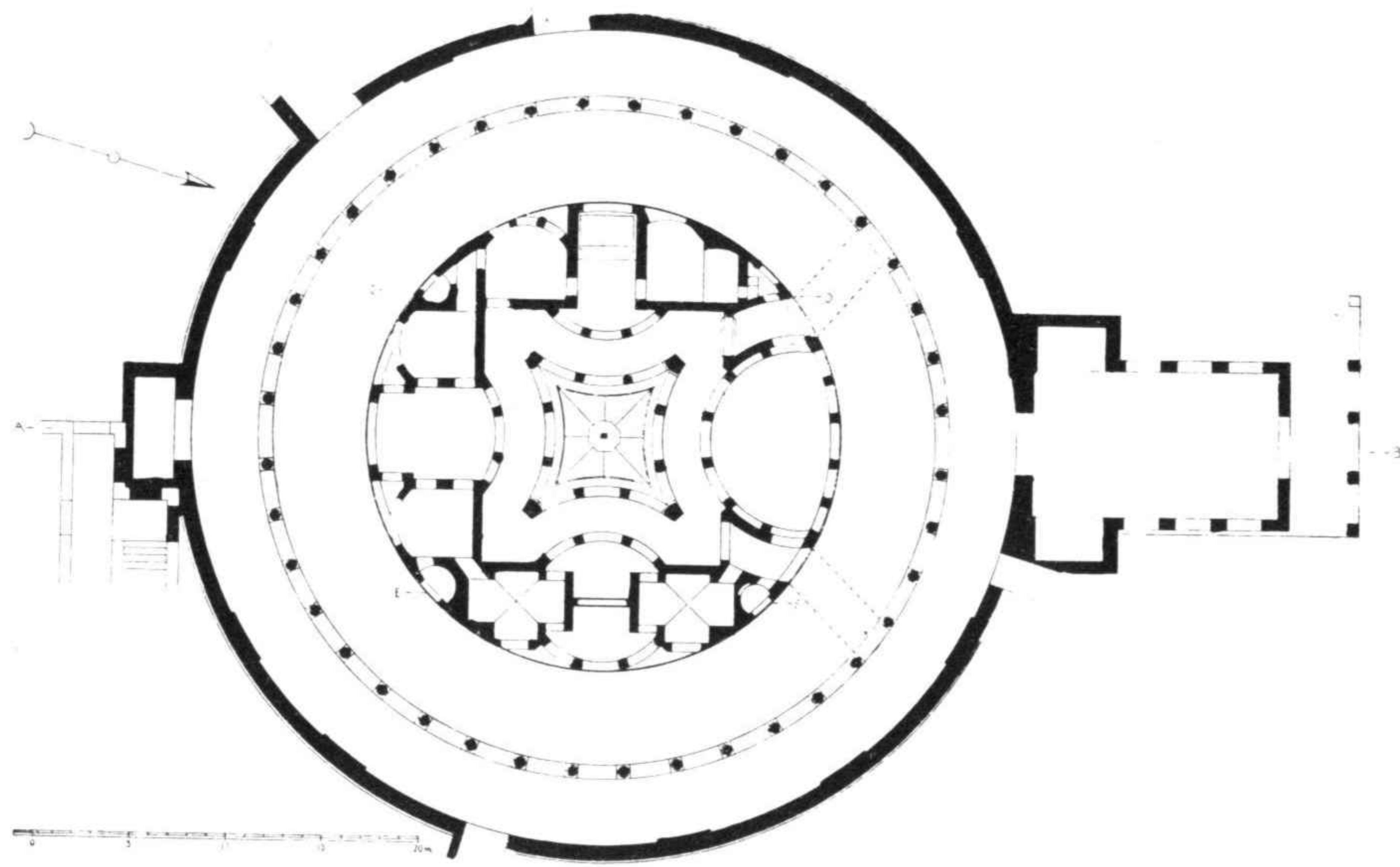
Desde el mismo vestíbulo, siguiendo el eje largo del conjunto, se encuentra el templo de Canope. El eje seguido hacia la izquierda llevaría al Poikele e, inmediatamente a ambos lados del eje (a la izquierda y a la derecha de él), se encuentran dos baños diversamente rotulados como "caballeros" y "señoras", "verano" e "invierno", "grande" y "pequeño". Una de las *Vedute di Roma* de Piranesi, sobre los baños mayores, muestra, tan fielmente como puede hacerlo un dibujo, la emoción que acompaña a la traducción de los círculos y cuadrados bidimensionales de Adriano en un apilamiento tridimensional de bóvedas y cúpulas. El espléndido follaje de Piranesi, deslizándose sobre la mampostería desnuda, sin duda nos complace más que los suntuosos materiales que debían de cubrir antiguamente las superficies, aunque esta sea la zona donde todavía sobrevive algo de la decoración de estuco, y es muy bella. Durante el siglo y medio anterior a Adriano, los romanos habían adquirido el hábito de adornar las construcciones con caprichosos sistemas de decoración de columnas, normalmente bastante banales y muy del siglo XIX. Parece ser que el pobre Adriano tuvo que soportar también las mismas cruces que nosotros, deparadas por el gusto de sus predecesores. Con todo, está suficientemente claro que en lugares como estos grandes baños ninguna aplicación



"El Teatro Marítimo"

cosmética podría velar la claridad y la fuerza de la simple geometría. Se trata de una geometría que es inmensamente efectiva, capaz de contener sin disolverse enormes cantidades de chismes enjorjados y policromados. A juzgar por la cantidad de *objets d'art* encontrados aquí y piadosamente hechos desaparecer, Adriano, pese a todo, debió de tener las manos llenas.

El Poikele es una enorme columnata de 100 por 225 metros, inspirada, según nos dicen, en el Stoa Poikele o "Pórtico pintado" de Atenas. A pesar del acuerdo general sobre su nombre, el edificio es difícil de comprender en el terreno arquitectónico. La orientación de esta parte de la villa, como hemos visto, ha sido desplazada respecto a la del Canope y los baños que están en correspondencia con la curva de la colina. Este vasto campo, perfectamente llano, abandona la colina y se remonta hacia el oeste, proyectándose sobre el valle y retenido sobre la pendiente por las Cien Cámaras. La magnitud de toda esta empresa es difícil de percibir desde la cumbre y la necesidad de un vasto campo llano, precisamente en aquel punto, nos pasa inadvertida, pero no así el poder que surge de la forma simple geométrica. La misma figura rectangular de bordes cóncavos que vimos en los baños menores es reproducida por un largo estanque en el centro, alrededor del cual dicen que hubo un hipódromo, o un jardín, tal como ha sido hipotéticamente restaurado. Alrededor del jardín se supone que hubo una especie de claustro, que sería menos emocionante que el fragmento que se mantiene en pie a lo largo del lado norte del campo. Se trata de una gran pared de 230 metros de longitud y casi 10 de altura, que discurre casi perfectamente orientada de este a oeste, de tal manera que el

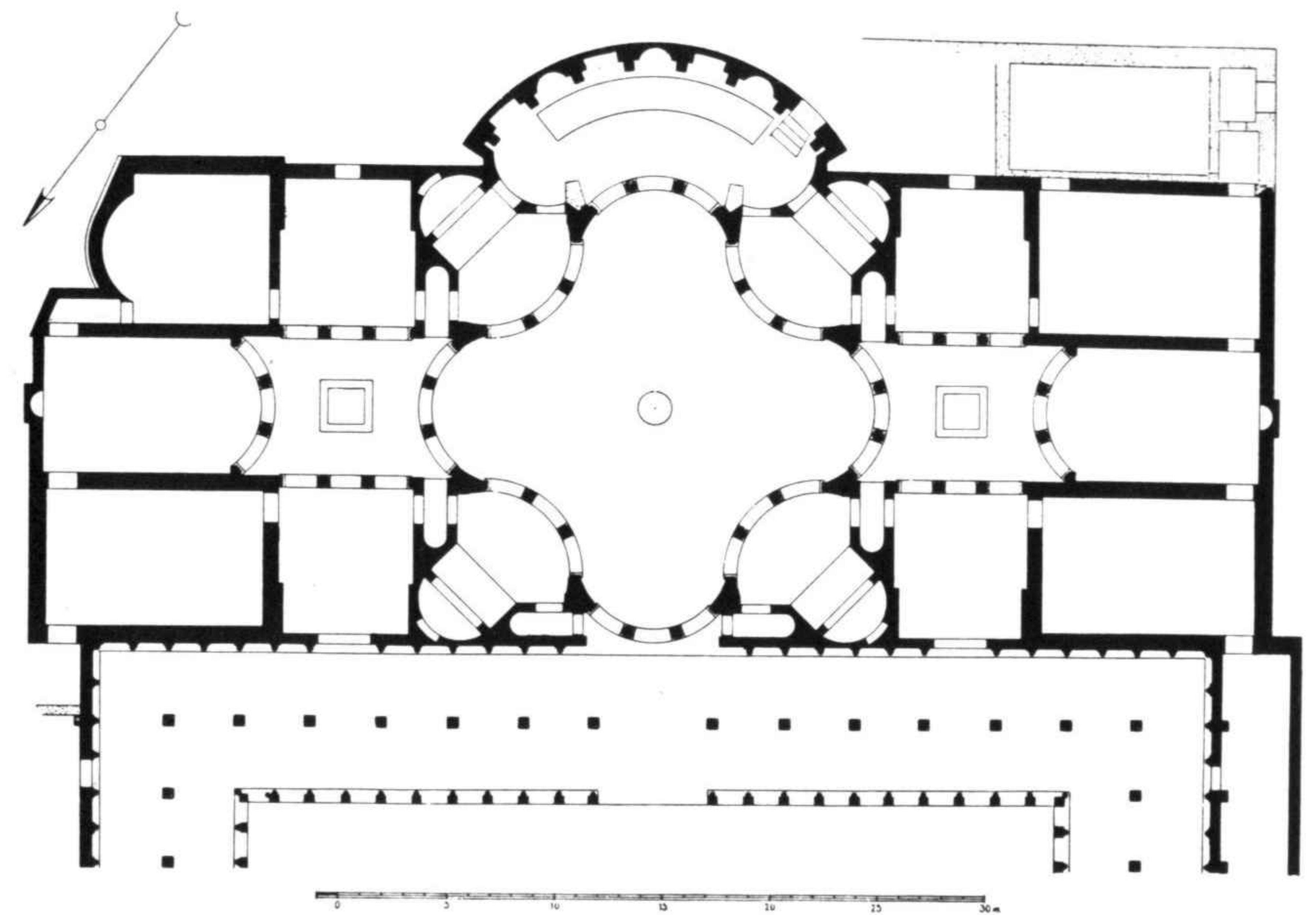


Planta del Teatro Marítimo

lado sur está al sol y en el norte hay sombra. La simple fuerza de esta manifestación —una larga losa rodeada por espacio, que separa el sol de la sombra— acumula una grandeza que en su ruinoso estado es algo más que simplemente romana.

En el extremo este de esta magnífica pared y pasada la Sala de los Filósofos, se encuentra la zona circular que constituye un punto central en el plano y que es más que cualquier otro espacio singular, el foco y corazón de la villa. Se la ha denominado el Teatro Marítimo o Natatorium, pero ninguno de estos nombres tiene sentido, pues es una isla redonda bordeada por un foso, rodeado a su vez por una columnata que a su vez está respaldada por una muralla circular. En la época de Adriano, la isla sólo era accesible por dos puentes retráctiles. Como hemos visto, en la villa el agua se usaba en todas partes, y su discurrir creaba una impresión de distancia e inmersión. Pero aquí, en esta plaza redonda, se ha hecho que el agua dé la impresión de delimitar una isla, con toda la sensación de abandono e independencia que implica una isla. Aquí, en esta vasta jungla de ruinas, hay un sitio inviolado, un círculo perfecto rodeado de agua, con un sentido del espacio más poderoso que en cualquier otro sitio de la villa.

En la isla hay habitaciones increíblemente pequeñas, y en el centro del conjunto hay un minúsculo atrio cuadrado, de ángulos cóncavos, que debió de sostener una fuente, un manantial de agua en movimiento que seguramente se perdía en las tranquilas aguas del foso que rodea la isla. No es posible averiguar qué sucedía en las habitaciones, pero probablemente era algo muy especial. Los círculos concéntricos de la isla, el foso y la co-



Planta de la Piazza d'Oro

lumnata forman lo que parece ser un punto central del plano, pero dos armatostes llamados Bibliotecas causan una serie de problemas espaciales al continuar la dirección de algunas construcciones del sur de la isla hasta una zona donde todo está orientado en un nuevo sentido. Los Ospidali, que ocupan el lado contiguo del patio rectangular en el cual se afianzan las Bibliotecas, son presentados como habitaciones de huéspedes, mas para embutir a los huéspedes en cuchitriles como éste, haría falta un tejano particularmente excéntrico, a pesar de que los canales de agua que allí hay sugieren Dios sabe qué tipo de ocultos placeres. (Este es quizás el momento de señalar que los deleites ocultos en toda esta masa de mampostería han sido rebuscados, no sólo con la habilidad arqueológica que es de esperar actualmente, sino también con la habilidad, el verbo y el gran entusiasmo de Eleanor Clark en *Rome and a Villa* y de Marguerite Yourcenar⁶ en *The Memoirs of Hadrian*. Estos monumentos no deben ser diseccionados, sino que, como los de Adriano, deben ser tomados de una sola vez. Las fantasías y las intuiciones de estas autoras han llegado a ser, sin embargo, una parte del lugar, al estilo de las residencias más recientes que cobran fama por los huéspedes que han alojado. Por eso hacemos referencia en este lugar a sus especulaciones.)

Más allá de las interminables habitaciones del palacio, y más allá de la sala de los Pilares Dóricos, se encuentra la Piazza d'Oro, muy nombrada por la superior suntuosidad de los objetos obtenidos en ella. La Plaza en sí es un rectángulo cuyas 68 columnas eran alternativamente de granito oriental y de cippolino. Se entra en ella por el centro de uno de sus lados



Vista hacia el templo de Canope y el Serapeion

cortos, a través de un vestíbulo octogonal de lados alternos cóncavos, de tal modo que sobre el plano parece un cuadrado de ángulos redondeados. Habría tenido una bóveda en forma de cúpula a causa de las implicaciones celestiales de las ceremonias cuando llegaba el divinizado emperador. Flanqueando el vestíbulo y abriéndose a la Piazza, hay espacios cuadrados abovedados, con nichos semicirculares. En uno de los lados largos de la Piazza, cara al noreste, una zona semicircular da al Valle del Tempe, pero frente al vestíbulo se encuentra lo que debió ser un espacio reservado para las ceremonias más elevadas. En el plano es un amplio octógono de lados alternativamente cóncavos y convexos, no vallados, sino sólo sugeridos por medio de arcadas, como se iba a indicar la forma de San Vitale en Rávena, cuatro siglos más tarde.

En los lados cóncavos, rectángulos achaflanados ayudaron a completar un cuadrado. En el lado opuesto a la entrada, que era convexo, la forma fue reproducida por una pared absidial concéntrica, con la arcada convexa limitando el octógono. Los dos lados restantes, situados en ángulo recto con la entrada y el ábside daban a rectángulos cuyos extremos eran cóncavos. Estos rectángulos no tienen paredes, sino tan sólo arcadas que dan a otros espacios. Se trata de una suma barroca animada por el agua que mana por doquier de las geometrías más simples del cuadrado y el círculo que toda la villa ha desarrollado. El agua y la geometría del resto de la villa debieron de alcanzar aquí un crescendo ceremonial, aunque en el centro de todo, a varios metros de distancia, se encuentra la isla.

A lo largo del magnífico eje que seguimos anteriormente hacia



Interior del Serapeion

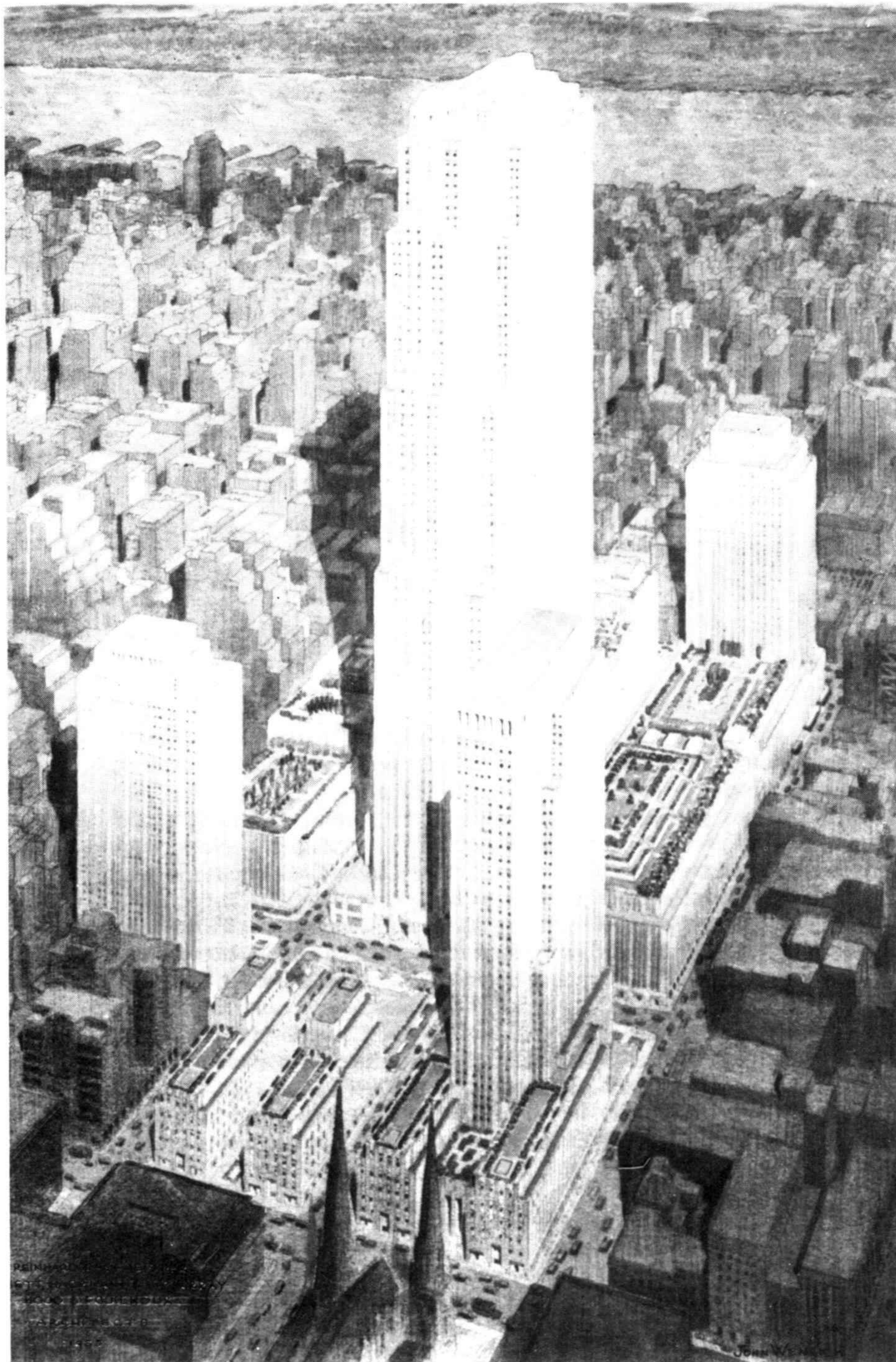
el norte, se encuentra el Valle de Canope, cortado artificialmente en la roca de toba de la colina. Esta es una parte de la villa de cuyas afinidades particulares cabe poca duda. "Canope —según Estrabón—⁷ es una ciudad situada a 120 estadios de Alejandría... y que contiene un templo de Serapis muy reverenciado... Batallones de peregrinos descienden el canal desde Alejandría para celebrar las fiestas de esta diosa. Las inmediaciones del templo bullen, día y noche, con hombres y mujeres que pasan el rato en sus barcas, bailando y cantando con el más desenfrenado regocijo, o que se alojan en la ciudad de Canope y prosiguen allí sus orgías." La Canope de Adriano también tiene sus cubículos a lo largo de los bordes del valle y un templo de Serapis al final de un estanque de agua. El canal, restaurado y lleno de agua, no es en realidad ningún canal (y Adriano podría ciertamente haberse permitido un canal si lo hubiera querido, y de agua corriendo cuesta arriba si hubiera sido necesario); es un estanque, con una de las formas características de la villa, un rectángulo con un extremo convexo. En su extremo norte, una columnata con arquitecra alternativamente plano y arqueado (una forma nueva incluso para Roma y desconocida en Egipto); ha sido restaurada en la actualidad. Frente a ella, el templo adquiere una forma aún más extraordinaria: un círculo de cúpula amelonada cuya parte frontal parece cercenada por un plano que habría producido una abertura arqueada dividida por columnas. Por detrás del espacio circular venía un túnel cubierto y descubierto a trechos (creando por tanto luz y oscuridad), a través del cual discurría una corriente principal de agua que se repartía a través de las fuentes. La mirada es aquí hacia adelante, no hacia atrás. Se ha dicho que los festivales en esta

Canope imitaban a los egipcios, pero ni las formas de los edificios ni los planos eran copias de ninguna otra cosa.

El resto de la villa hacia el sur, con una garganta tallada en la roca para evocar, se dice, el río Styx, y misteriosos pasajes bajo tierra que la comunican con otros fenómenos subterráneos, incluido, uno al que se le puso el nombre de Tártaro, parece fascinante en los libros, pero es propiedad privada y no entra en la visita, y de todos modos ésta ha sido ya suficiente, incluso en los días más frescos. La fila de cipreses dieciochescos que conduce más allá de la colina es bella, su sombra es deliciosamente fresca, y apetece tomar un refresco. Probablemente, no nos acordamos de mirar atrás. Será más tarde cuando necesitemos un refresco de otra clase, cuando queramos mirar otra vez toda la colina dedicada a la primacía de las formas y a un serio juego de espacio; un juego basado en las más sutiles permutaciones de las posibilidades inherentes en un círculo y un cuadrado, y en transformar con ellos los objetos e impresiones de todo un mundo.

Ch.M.

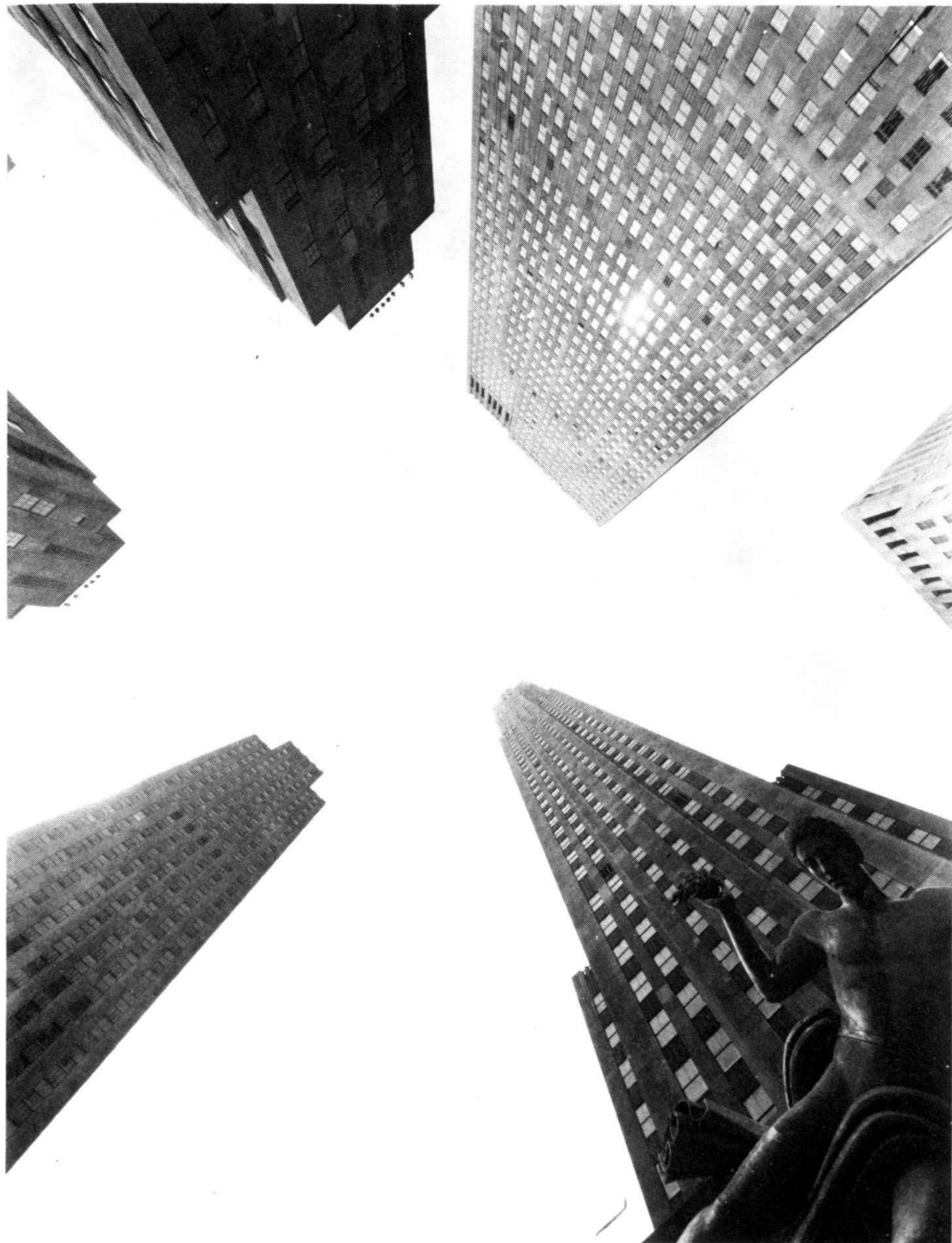
La plaza Rockefeller de Nueva York y los edificios de Rockefeller Center que la rodean son tan famosos que no necesitan ser descritos. Aunque han sido abominados por algunos —“una serie de malas tentativas, intentos a ciegas y grandiosas necedades”, escribió en una ocasión Lewis Mumford—,¹ forman un lugar agradable de visitar, acogedor y cómodo. En consecuencia (y como reacción a nuestro desencanto del siglo pasado respecto a los atractivos de la arquitectura Moderna) mucha gente ha llegado a pensar que la plaza Rockefeller es una de las más espléndidas creaciones urbanas del siglo XX, diseñada mucho antes de la llegada definitiva del estilo Internacional a nuestras costas. ¿Por qué, pues, parece la plaza Rockefeller tan especial? ¿Cuáles son las semejanzas que sugiere y qué tienen que decirnos éstas sobre el diseño de plazas públicas? Como era previsible, las respuestas no son directas. Al describir su propuesta para la reconstrucción de la plaza Copley, en Boston, Robert Venturi escribió que una plaza abierta es “raramente apropiada para una ciudad americana actual, salvo para facilitar a los peatones los atajos en diagonal. Los americanos se sienten incómodos cuando se sientan en una plaza; deberían estar trabajando en la oficina, o en su casa mirando la televisión con la familia”.² A la gente, sin embargo, parece gustarle la plaza Rockefeller, y la explicación de su entusiasmo debe de radicar en que verdaderamente se encuentren a gusto allí, que se sienten en un lugar que es diferente de los demás, que es apropiado que estén allí, y que tienen algo que hacer, una ocupación para sus mentes y cuerpos, e incluso se les brinda también la oportunidad de dejar volar su imaginación.



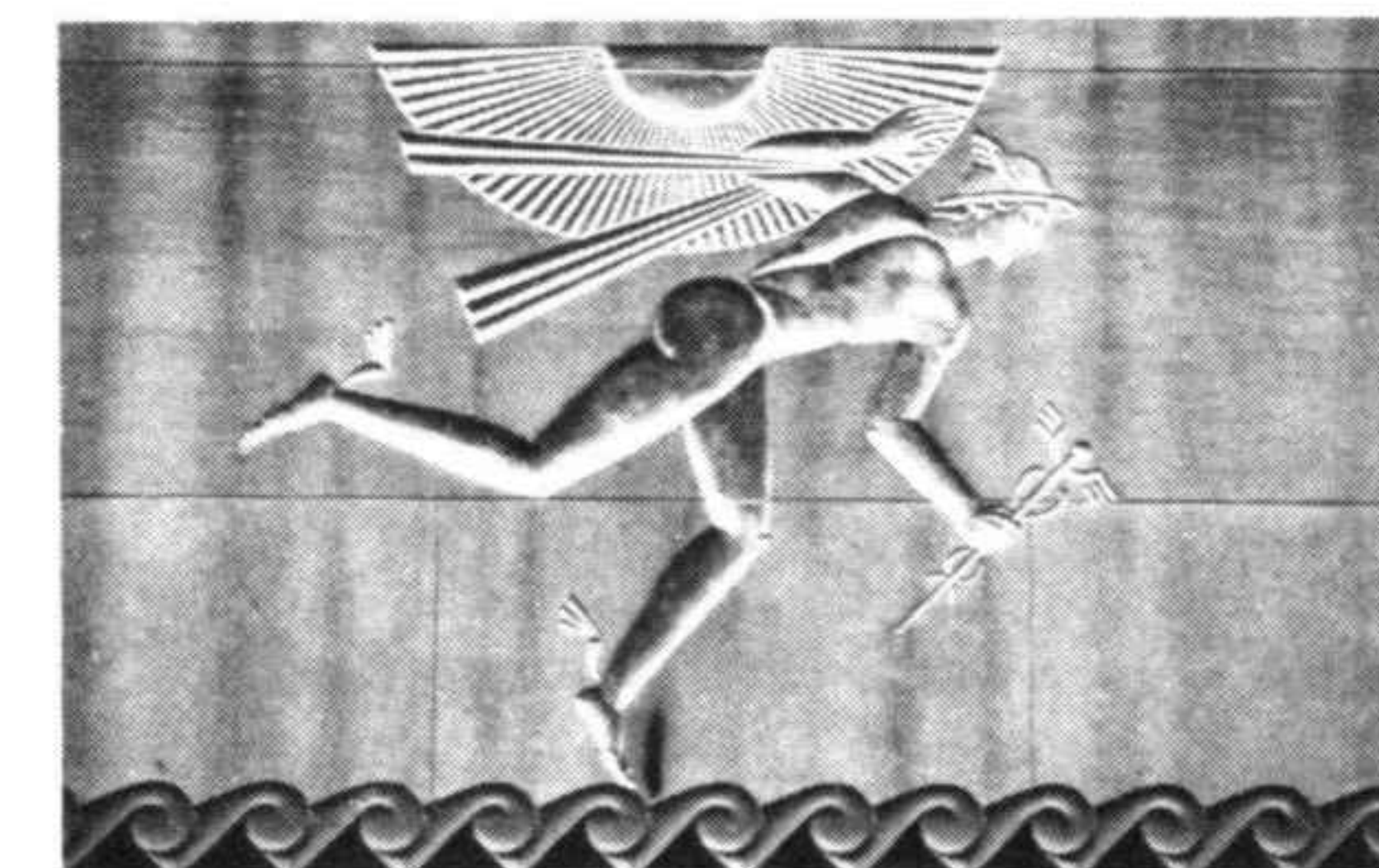
La Plaza Rockefeller

El Rockefeller Center, de Reinhard y Hofmeister, Corbett Harrison y Mac Murray, y Hood y Fouilhoux

La Plaza Rockefeller es extraordinariamente pequeña— alrededor de sesenta metros de lado— para la impresión que produce. Está rodeada de edificios por los cuatro costados, e incluso el paseo y las calles que desembocan en ella refuerzan la sensación de recinto. A menos que uno se halle en la acera de una de las calles transversales de la ciudad (en cuyo caso no se está realmente en la plaza), no hay vistas que alcancen más de una manzana y media de longitud, más o menos. La pequeñez de la plaza y esta sensación de relativa cerrazón le confiere un aspecto muy diferente de la mayoría de los lugares de los alrededores. De hecho, la sensación que produce, la de estar casi encerrado en un espacio público exterior, es virtualmente única en la isla de Manhattan, a excepción de la parte inferior, que fue desarrollada antes de la imposición del planeamiento reticular de avenidas y calles transversales en 1811. Además de crear una sensación de encierro, la plaza Rockefeller tiene la suerte de estar bien concurrida. Mucha gente parece ansiar la huida cuando se encara con el anonimato a gran escala de las multitudes de una ciudad, y sólo se siente a gusto volviéndose un poco anónima ella misma a su vez, sin llamar una atención no deseada y sin dar el aspecto de estar ociosos. Así pues, la plaza Rockefeller puede atraer a la gente gracias a la cantidad de personas que la atraviesan automáticamente, proporcionando una masa crítica de población que indica que éste es un lugar para la gente. Casi nunca se está solo allí y, por si alguien lo pregunta, tampoco falta alguna cosa eventual que hacer. Se miran los escaparates, las fuentes, las flores o las banderas, y, si la temporada es buena, se mira a los patinadores en la pista. Hay, después de todo, otras muchas personas haciendo lo mismo. El tipo de sociabilidad que se desarrolla aquí



Edificios del Rockefeller Center, vistos desde el centro de la Plaza



Adornos y decoración en la Plaza Rockefeller

es agradablemente aislacionista. Muchas personas están en presencia mutua, pero no necesariamente en compañía mutua. La plaza no parece ser un sitio adecuado para que se formen manifestaciones públicas espontáneas, pues da la impresión de ser demasiado pequeña, demasiado contenida y demasiado cómoda para ello.

Por otra parte, tantos y acogedores atractivos pueden hacer que la plaza resulte tan agradable y tan educada que casi podría parecer aburrida. Sin embargo, no lo es. No hay limitaciones para la vista y la imaginación. Las estrechas losas de los edificios circundantes, por ejemplo, llevan la vista hacia arriba, hasta alturas estimulantes, y los adornos de los edificios en la misma plaza transportan la imaginación. Casi todos ellos utilizan figuras humanas en movimiento para dar forma a algún fenómeno mítico. Algunas de las figuras tienen precedentes históricos, como Atlas, Prometeo o Mercurio; otras fueron inventadas sobre el terreno y para la ocasión, como el sonido situado sobre una entrada del edificio de la RCA. El conjunto de estas figuras puebla la plaza de sugerencias de vida humana, sugerencias que pueden ser verdaderamente tan intensas para la imaginación como las mismas personas. La plaza Rockefeller está semicerrada y es cómoda; hay muchas cosas agradables que cabe hacer allí, apasionantes cosas que mirar y en las que pensar. Muchas de las cualidades que posee la sitúan en fuerte oposición con la mayoría de las plazas americanas de cosecha más reciente, incluyendo, por ejemplo, la estéril extensión de granito, algunas veces barrida por el viento, delante del Banco Federal de Reservas de Minneapolis (páginas 71-80), y también en este aspecto, las más modernas series de



Edificios del New Center Rockefeller, visto desde la Avenida de las Américas

edificios al otro lado de la Avenida de las Américas, que forman la reciente extensión del Rockefeller Center.

Las regulaciones urbanas de Nueva York fueron revisadas en 1961, en un importante intento para emplear estímulos de zonificación a fin de conseguir ciertos objetivos deseados en el diseño urbano. Como compensación parcial por las restricciones en el tamaño permisible de los edificios, las regulaciones permitían al urbanizador un aumento en área superficial de hasta el 20% si ofrecía una plaza, y un suplemento más pequeño si ofrecía una arcada. El proyectista urbano Jonathan Barnett ha señalado que las nuevas regulaciones de zonificación tuvieron el efecto de "imponer tardíamente este concepto de modernismo en la ciudad de Nueva York, creando torres que se yerguen en remansos de espacio individuales, rodeadas por las paredes medianeras de construcciones anteriores que fueron planeadas para dar a la calle. Las fachadas comerciales son interrumpidas y los espacios abiertos aparecen al azar, sin relación con la topografía, la luz del sol, o el diseño de la plaza de enfrente".³ La extensión del Rockefeller Center en el lado oeste de la Avenida de las Américas respondía directamente a la zonificación de 1961, y bien merece la pena el contemplar estos edificios por la claridad con la que dan cuerpo al principio moderno de la plaza, porque este principio se ha convertido en algo casi automático en otras ciudades, y porque hoy se ha puesto de moda el criticarlo sin más.

En primer lugar, aunque estas plazas situadas delante de los edificios del New Rockefeller Center pueden efectivamente parecer inhumanas, como han pretendido algunos de sus críticos, no están ni mucho



Edificios del nuevo Rockefeller Center, vistos desde la plaza del edificio McGraw-Hill

menos desiertas. La población activa en esta parte de la ciudad es demasiado elevada para ello, y las plazas son de fácil acceso. Así pues, llegamos a un punto obvio: los espacios públicos se usarán si son accesibles y si hay suficiente gente en los alrededores para hacer que todos se sientan a gusto allí; y esto ocurrirá con gran independencia de la belleza particular del diseño. En segundo lugar, estas plazas y los edificios adyacentes no son, como algunos precipitadamente han concluido, meros ejemplos de ineptitud arquitectónica y de diseño urbano, aunque a algunos de nosotros bien pueden no gustarnos.

Según todos los indicios, las plazas funcionan muy bien y, lo que es igualmente importante, los edificios, vistos sin prejuicios, producen una poderosa impresión, tal vez incluso única, en la mente. En conjunto forman un "lugar" en la ciudad, distinto de cualquier otro. Es cierto que aquí no se produce la sensación de cómodo encierro, como sucede en la primitiva plaza Rockefeller, y los edificios parecen acomodarse en un grado mínimo a la calle y a la gente que hay en ella; simplemente se estrellan contra el suelo. Todas las metáforas son también rigurosamente impersonales. Los edificios de los alrededores de la plaza Rockefeller tienen todos ellos ventanas de guillotina convencionales, diseñadas para la ventilación natural antes de la llegada de los ecosistemas herméticos que ahora encierran la mayoría de edificios de gran altura. Las ventanas convencionales son identificables como tales, y nuestro reconocimiento es una función de su figura y su escala. Se repiten una y otra vez sobre las caras de los altos edificios y dan la impresión de que el interior está habitado. En los edificios más nuevos, la



Los edificios McGraw-Hill y Exxon

escala y la figura son difíciles de reconocer, y también es difícil distinguir la ventana de la enjuta, o cualquiera de ellas de las altas hendiduras verticales que se prolongan, casi sin interrupción, desde el suelo hasta el tejado. La impresión de ventana ha desaparecido, al igual que la impresión de gente. De un modo semejante, mientras la decoración de los edificios de la Plaza Rockefeller trae a la memoria y reproduce la figura humana en movimiento, en los edificios más recientes los embellecimientos son todos abstractos, como la escultura triangular delante del edificio del Mc. Graw Hill.

Así pues, el efecto de estos edificios y sus plazas es poderoso, expansivo, impersonal y abstracto. La clave del éxito aquí es que, sea lo que sea lo que estos edificios estén haciéndole al espacio público de la ciudad, lo hacen juntos. Son ejemplos poco corrientes en su género, porque hay varios de ellos uno al lado del otro, y todos ellos están flanqueados por tragaluces de gran altura, diseñados con un formato semejante. Por consiguiente, no están disolviendo un tejido urbano. Nos guste o no, están tejiendo un tejido que es enteramente suyo.

Las lecciones más importantes de la primitiva plaza Rockefeller y de las plazas situadas delante de los más recientes edificios del Rockefeller Center no se refieren al estilo, sino a la creación de espacios, o en todo caso a hacer alguna que otra cosa que valga la pena. Se puede tomar mantequilla, harina y leche y hacer una salsa bechamel, o se puede tomar aceite, vinagre y hierbas y preparar una vinagreta. Pero el vinagre y la leche juntos sólo hacen un revoltijo. Una parte del problema es saber cómo hacer lo que se quiere hacer. Otra parte del problema, naturalmente, es darse cuenta de



El edificio de la RCA

que hay un vasto repertorio de cosas que se pueden hacer, y que uno tiene muchas opciones al seleccionar las que parecen merecer la pena. Para la mayoría de los arquitectos, sin embargo, esta toma de conciencia ha llegado bastante despacio. La mayoría de los que ejercen en la actualidad se educaron después de la segunda guerra mundial, y una buena parte de su educación procede de los apuntes de la teoría arquitectónica Moderna, que en sus diferentes capítulos declaró que el adorno era un crimen, que los estilos históricos eran una mentira y que, como dijo Walter Gropius en una ocasión, se había abierto una brecha con el pasado. Las enseñanzas del movimiento Moderno representaron un intento deliberado de romper con lo que había acontecido anteriormente, y de crear un nuevo estilo, independiente de la historia y basado en la lógica, que reflejase la civilización tecnológica de la época Moderna y fuese capaz de lograr una honestidad de pensamiento y sentimiento. El esfuerzo no tenía la intención de adoptar las necesidades y puntos de vista del presente en un cómodo *continuum* de la historia, sino de poseerlo de cualquier modo: o moderno o antiguo, o satisfactorio o absurdo. El esfuerzo era, en una palabra, revolucionario. Pueden haber tenido razón. Eran ciertamente apasionados, desde luego doctrinarios y sin duda (a su manera revolucionaria) ortodoxos.

Desgraciadamente, no necesitamos ortodoxias como aquellas. Todos nosotros nos enfrentamos cada día a un alud de experiencias que requiere respuestas variadas, complejas y ágiles. Esto equivale a decir que vivimos en un mundo pluralista y que nosotros mismos somos criaturas polifacéticas. Así pues, ninguna ortodoxia, ni siquiera el obstinado retorno a

la copia de edificios del pasado, ninguna serie de formas e imágenes para configurar el entorno que edificamos para nosotros, sirve. El significado de edificios como los que hay alrededor de la plaza Rockefeller y los nuevos a lo largo de la Avenida de las Américas, es que la arquitectura puede tener muchas y poderosas semejanzas. La elección es enteramente nuestra, y la tarea consiste en aprender a lanzar nuestras redes hacia atrás en el tiempo y hacia fuera, para encontrar lo que resulta adecuado para un problema de diseño dado, y la opción que, entre muchas, parezca realmente digna de consideración.

G.A.

En 1964 me propuse encontrar ejemplos de arquitectura monumental contemporánea en California que funcionasen como parte del escenario urbano. Pensé que podría descubrir que no existe allí una arquitectura monumental contemporánea, o que no hay un escenario urbano (con excepción de un sector de San Francisco), o tal vez que faltaban tanto la arquitectura monumental como el escenario urbano. Mis sospechas estaban bien fundadas, pues cualquier discusión desde California sobre la arquitectura monumental urbana iba forzosamente a referirse no tanto a lo que teníamos, como a lo que teníamos en su lugar.

Cualquier discusión sobre la arquitectura monumental en su emplazamiento urbano debería proceder a partir de una definición de qué constituye "lo monumental" y de qué significa "urbano" para nosotros. Los dos adjetivos están estrechamente ligados ya que ambos implican el traspaso individual de algo (espacio, dinero, importancia o interés) al dominio público.

La monumentalidad debe tener que ver con los monumentos, y un monumento es un objeto cuya función estriba en señalar un "sitio", ya sea en la frontera de ese sitio o en su centro. Hay, naturalmente, monumentos privados, sobre sitios tales como las tumbas de los desconocidos, mas para que merezca nuestra atención aquí y para que inspire algún interés a la mayoría de la gente que lo contempla, un monumento debe señalar un sitio que tenga más importancia e interés que el privado. El acto de señalarlo es entonces un acto público, y el acto de reconocerlo es un acto público que despierta expectación entre los miembros de la sociedad que posee el lugar.

La monumentalidad, considerada de este modo, no es un producto de técnicas de composición (tales como una simetría alrededor de varios ejes) o de las extravagancias de la forma, ni siquiera de un notable consumo de espacio, tiempo o dinero. Es, más bien, una función de la toma de posesión, o del consentimiento de la sociedad, de o sobre sitios extraordinariamente importantes en la superficie de la tierra, y de la celebración social de su importancia.

Una versión de este consentimiento y esta celebración fue desarrollada por José Ortega y Gasset en una definición de la urbanidad. "La *urbs o polis* —dice— empieza por ser un espacio vacío; el foro, el ágora y todo lo demás es, simplemente, una manera de fijar ese espacio vacío, de limitar su contorno. La plaza, gracias a las paredes que la encierran, en una porción de campo que se vuelve de espaldas al resto, lo elimina y se erige a sí mismo en oposición a él".¹

El producto de Ortega y Gasset es la ciudad, la unidad urbana basada en la plaza abierta mediterránea, una unidad comprensible política y físicamente, y por la que la gente solía estar dispuesta a morir. Para crear un foco urbano, se realiza el mismo proceso que para llevar a cabo la monumentalidad.

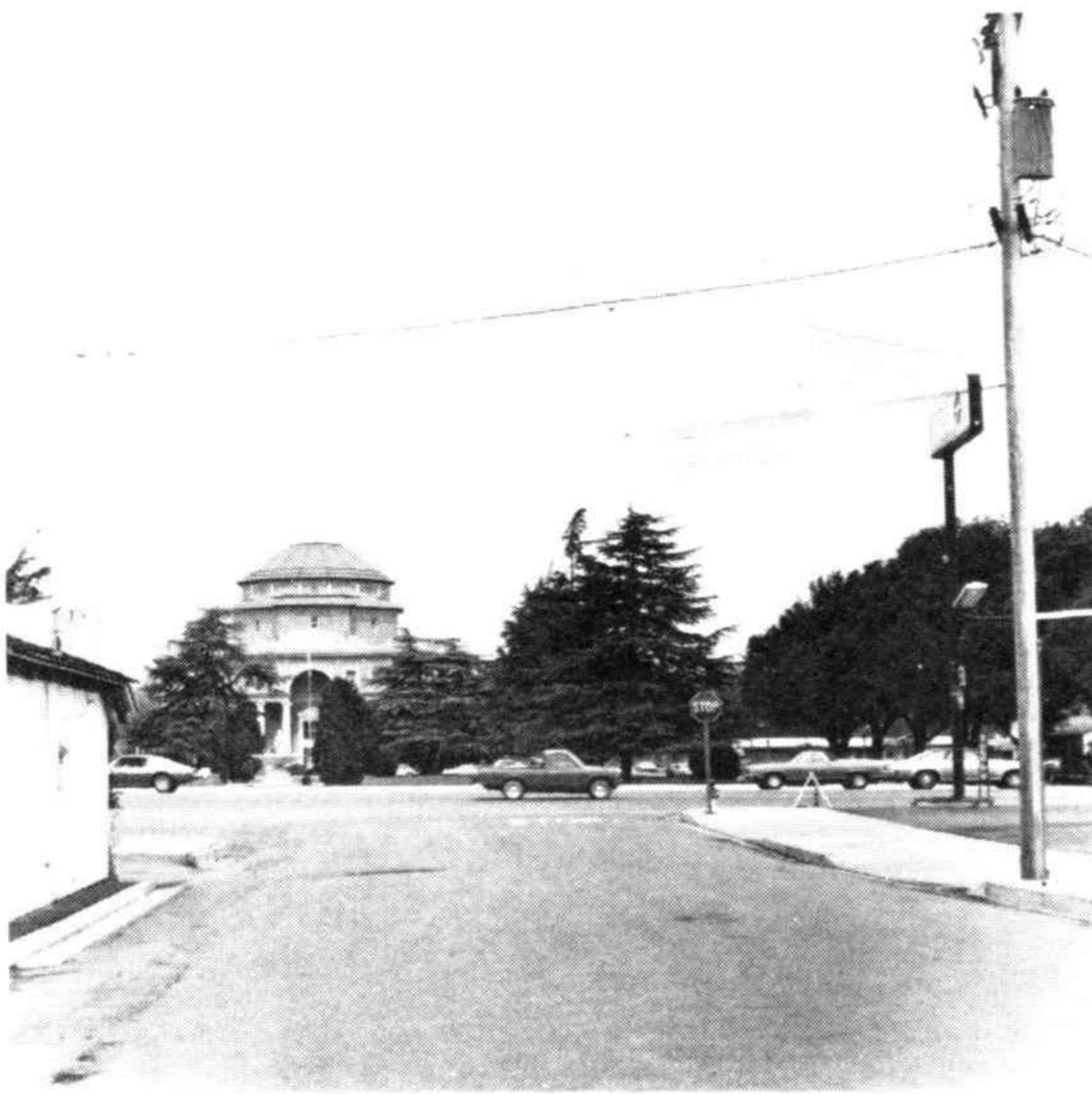
Se comienza con la selección de un lugar que haya de ser de especial importancia, y se continúa cuando los habitantes invisten este sitio con los atributos de la importancia, tales como bordes o algún tipo de señal. Este proceso de fundación de ciudades y señalización de sitios importantes constituye casi toda la parte física en la creación de civilización.

Charles Eames hizo ver que lo esencial de este proceso civilizador es la renuncia de los individuos a algo, para que el dominio público pueda ser intensificado. En la ciudad, los sitios urbanos y monumentales, de hecho las propias urbanidad y monumentalidad, puede darse sólo cuando algo es cedido al público.

Algunos proyectistas articulan de tal modo su descubrimiento (privado) que la "gente" resulta ser la preocupación principal del estado, y dicen luego, de un modo inconexo, que está muy mal que la ciudad en crecimiento sea tan informe. Bien podría ser que, si se diese la vuelta al dogma sobre la gente, si los esfuerzos de planificación estuvieran dirigidos a aumentar la preocupación y los sacrificios de la gente en favor del dominio público, el escenario urbano se acercase más estrechamente a la visión de los proyectistas y que la gente estuviera mejor atendida.

Lo más evidente de Los Angeles, concretamente, y de otras nuevas ciudades del Oeste, es que, en oposición a las tradiciones heredadas, casi nadie da nada al dominio público. En cambio, no está nada claro en qué consiste el dominio público o incluso, por ahora, quién lo necesita. Lo que está claro es que los atractivos cívicos (de los considerados como "monumentales" por los arquitectos), que eran muy apreciados a principios de este siglo, preocupan mucho menos en la actualidad.

Un ejemplo destacado es la pequeña ciudad de Atascadero, situada en un valle costero de particular belleza entre los Angeles y San Francisco, urbanizada en 1920 como una empresa inmobiliaria con matices fuertemente culturales y una expresión arquitectónica extensa. Una archi-



Atascadero, California

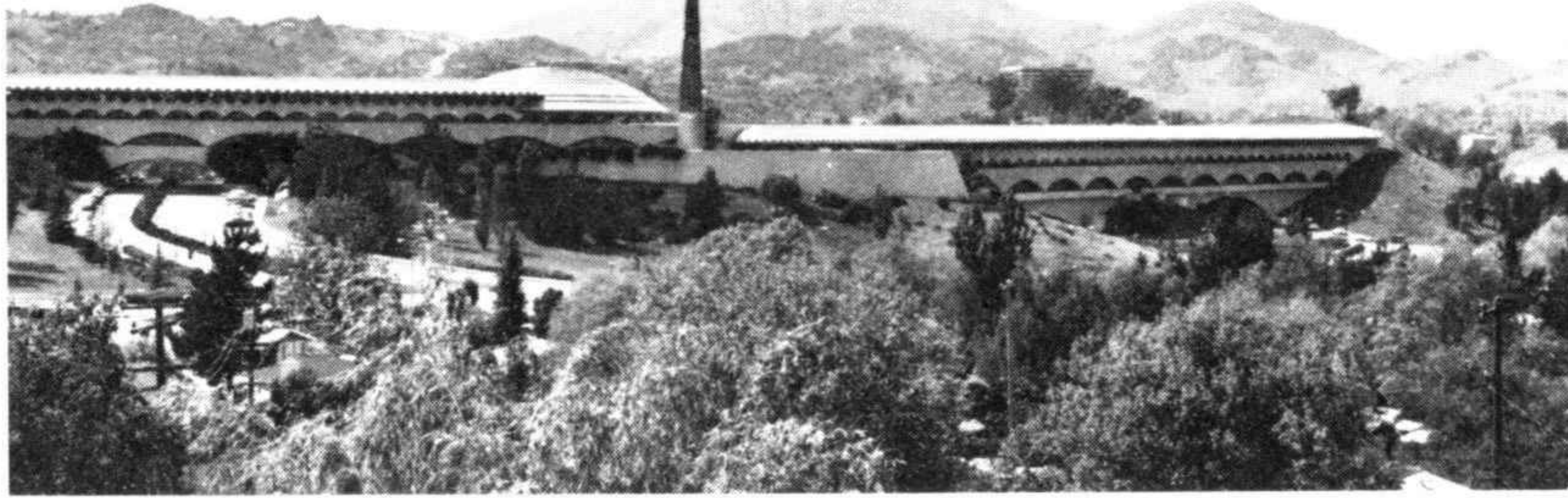
tectura "monumental" extraordinariamente ambiciosa aparece inesperadamente sobre todo el suelo urbano: edificios de una persuasión romántica vagamente italiana con un toque del Renacimiento clásico, simétricos respecto a varios ejes, y que dan a amplias alamedas interrumpidas o rematadas por grupos escultóricos canovescos. Innegablemente, el efecto, a pesar de ser un poco irreal, era realmente espléndido y magnífico, aprovechando los amplios panoramas cubiertos de yerba entre los densos robles de California.

Pero Atascadero apenas sí pudo llamarse ciudad hasta los años cuarenta. Entonces, en la alameda principal (una zona de verde irrigado y elaboradamente hundida) se instaló una gasolinera, y luego otra, y más recientemente un paso elevado ha continuado la destrucción del magnífico diseño. Todo esto ha sucedido durante el mismo periodo en que los habitantes de Filadelfia, con energías y gastos sorprendentes, conseguían para su Centro Urbano largas alamedas, magníficas vistas a todas las escalas, una expresión arquitectónica arrolladoramente serena; un desiderátum urbano que los habitantes de Atascadero no desean ni necesitan especialmente y que han estado liquidando alegremente. ¿Acaso esta liquidación no constituye un crimen contra el público?

Antes de tomar medidas, deberíamos considerar qué es el dominio público o, mejor, lo que podría ser en California actualmente y durante las próximas décadas. La "monumentalidad" y la "urbanidad" que buscamos pueden ser entonces apropiadas como funciones de nuestra sociedad y no de otras.

En las ciudades californianas, al igual que en las modernas ciudades de todo el país, el modelo de construcciones sobre el terreno es tan estereotipado como explosivo. En todas partes, cerca de los centros de población, aparecen nuevas casitas con incipiente césped. Se podría decir que están al borde de la ciudad, si no fuera porque no existe un borde real, debido a la velocidad de crecimiento, el salto de las áreas rurales y las largas prolongaciones comerciales que siguen a las autopistas mucho más allá de donde todavía llegan las casas. Mientras tanto, en zonas no mucho más antiguas, las casas son demolidas tan pronto como lo permiten las regulaciones de zonificación, para ser reemplazadas por apartamentos cuyo único atractivo es su emplazamiento cerca de un garaje en el sótano.

Las nuevas casas son independientes y privadas; islas junto a las cuales están aparcados los automóviles que llevan a los habitantes a otros sitios. Sería más útil y más exacto advertir que las casas y los automóviles se parecen mucho y que los dos grupos se parecen a su vez a las casas rodantes que participan de las características de ambos. Todo es muy nuevo, y su lapso vital es corto. Todo es muy corriente, pero ha permitido a sus compradores las angustias de la elección manifestando suficientes diferencias para que puedan ser identificados fácilmente durante el periodo de pertenencia y para que la sensación de intimidad sea completa, tanto en el coche como en la casa. Esto es la intimidad con movilidad física por lo menos. Las casas no están mucho más sujetas a un sitio que una casa remolque o los automóviles, van a la deriva en el mar de los barrios residenciales periféricos, no tan móviles como los coches, pero sí tan desligadas



Centro Cívico del distrito de Marin, por Frank Lloyd Wright

como ellos. Mucho más que parecerse a islas junto a las cuales amarran los coches, se parecen a pequeños yates, todavía más disminuidos por los magníficos botes guarnecidos de cromo que buscan su socaire.

Después de todo, este es un mundo flotante en el que una población flotante puede saltar de isla en isla impunemente; casi nunca se necesita desembarcar. Existen los auto-bancos para los conductores, los moto-cines y las reparaciones de calzado desde el coche, e incluso existen en Marin County un centro cívico de Frank Lloyd Wright donde se puede entrar en coche; se trata de una construcción de la mayor importancia biográfica y tal vez histórica, cuyas formas han suscitado una gran cantidad de comentarios sorprendentemente respetuosos. Para un distrito que se llenaba de comunidades periféricas adyacentes y progresivamente indistinguibles, aquí iba a estar *el* centro de actividades cívicas. Cabía suponer que iba a ser el dominio público por el cual numerosos líderes de la comunidad llenos de civismo habían luchado durante y por largo tiempo.

Continuando con nuestra metáfora, podría haber sido una especie de muelle al que pudiera acudir la población flotante: monumental en cuanto señalizaba un lugar especial que sí tenía un emplazamiento fijo y que, por su importancia era, si no cívico, urbano. Pero en lugar de un muelle para los flotantes habitantes de los barrios exteriores, es sólo otro barco más, mucho mayor que la mayoría y actualmente varado (embarrancado, de hecho) entre dos colinas. Exige y devuelve poca cosa de la gente que flota por allí. Les permite penetrar en el interior por un punto subterráneo cercano a la entrada de reparto, pero las relaciones posteriores son desalentadas y la



Arcada del teatro Fox-Arlington, por Edwards, Plunkett y Howell

demora de los visitantes en su interior es muy a menudo resultado de la incapacidad de encontrar la salida.

Esta indeterminación del espacio no ha sido siempre característica. Durante las décadas de 1920 y 1930, junto sin duda con una gran ayuda de la visión de Hollywood en los días de mayor esplendor, se desarrolló una imagen arquitectónica de California que era exótica pero específica, poco original y sin embargo estimuladoramente libre, y que estaba relacionada con la *Ramona* de Helen Hunt Jackson, con el clima benigno, con el esplendor de los solares y su exuberancia floral, con la disponibilidad general de madera y estuco, y también con la certeza, ofrecida por Hollywood, de que las apariencias eran importantes, y la presunción de que nosotros, los herederos de cien tradiciones, teníamos nuestro derecho a elegir. Lo que salió de esto fue una arquitectura que le debía algo a España, muy poco a la gente que estaba introduciendo el Estilo Internacional, y mucho al ojo móvil de la cámara cinematográfica.

A los enérgicos ciudadanos de Santa Bárbara, por ejemplo, les pareció perfectamente adecuado que, después de ser su ciudad devastada por un terremoto, se erigiera de nuevo española. Las cocheras circulares del ferrocarril se convirtieron en una plaza de toros, el cine en un castillo, y en todas partes, en la ciudad reconstruida, el acto de traer a la memoria otra civilización del todo imaginaria creó un nuevo y poderoso dominio público. De este acto público surgió el Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara (pág. 51-60), sin duda uno de los edificios públicos más extraordinarios de Estados Unidos. Hizo tanto por recoger todo el paisaje de su alre-



Detalle de un edificio del campus de la Universidad de Stanford, por Shepley, Ruten y Coolidge

dedor que cabría haber esperado que los proyectos verdaderamente a gran escala de los años sesenta absorbieran todavía más la grandeza del lugar.

Los centros universitarios completamente nuevos, por ejemplo, que surgen mágicamente en los campos por obra del estado, presentaban seguramente incomparables oportunidades de ordenar un dominio público revistiendo un lugar de importancia pública con los atributos físicos de la importancia.

Sin embargo, desde cualquier criterio, el campus de diseño más claro y vigoroso que cabe encontrar en el estado es todavía el viejo campus de Stanford, diseñado en Boston por Shepley, Ruten y Coolidge, y edificado poco después de 1887. Los edificios del antiguo campus son H.H. Richardson recalentado (y enfriado de nuevo en el largo pasadizo desde las cocinas de los arquitectos de Boston); la llamativa fachada de mosaico de la capilla, la pieza central de la composición, es una ofensa a las superficies de piedra de color amarillo suave de su alrededor. Pero el juego de la luz solar local a través de las largas arcadas, el desarrollo infinitamente sorprendente de los espacios interiores desde lo grande a lo pequeño y a lo grande de nuevo, la emoción de un marco discreto lo suficientemente fuerte y flexible como para incluir las actividades académicas más dispares, todo se combina para convertir este sitio en un lugar completo y memorable. Aunque el paisaje circundante no está incorporado a la imagen como en Santa Bárbara, hay al menos una orquestación de espacios lo suficientemente variada y completa como para evocar un uso público complejo.

Se trata de un sitio, sin embargo, que data del siglo pasado



Ayuntamiento de San Francisco, por Bakewell y Brown

y esto es un estudio de nuestros propios tiempos actuales, tiempos que han multiplicado las oportunidades de orquestación espacial y funcional como la de Stanford y Santa Bárbara. Por tanto, ¿qué tenemos?

Durante los años de crecimiento de California, las extravagancias del paisaje y de los pobladores asentados en él han dado a muchos la idea de que la simple opulencia podría crear centros del dominio público. A este respecto, tres ayuntamientos reclaman atención. El Ayuntamiento de San Francisco probablemente encabeza la lista en lo que se refiere a pura y costosa magnificencia. Su carestía fue —cabe intuirlo— un fenómeno tanto político como físico, pero la magnificencia es una manifestación de las habilidades de composición muy desarrolladas, a lo *Beaux Arts*, de los arquitectos Bakewell y Brown. Estas magníficas habilidades, sin embargo, han sido curiosamente inefectivas en cuanto a encomendarse a la empresa pública. Es una experiencia relajante, por ejemplo, estar en el espacio dominante debajo de la cúpula, agresivamente magnífica, y darse cuenta de que casi nadie mira hacia arriba. Por otra parte, el desarrollo del extenso y muy formal centro cívico en el exterior ha tenido un efecto muy pequeño en el crecimiento del área del centro de la ciudad, que ha permanecido decididamente separada de toda esta afirmación arquitectónica. Probablemente, una parte del fracaso en conseguir un importante espacio público en este lugar reside en la naturaleza totalmente abstracta del primer estilo internacional de las *Beaux Arts*. Se necesita un maestro principal como sir Edwin Lutyens en Nueva Delhi para sacar esta expresión de lo abstracto y revalorizar su existencia en algún sitio. El Ayuntamiento de San Francisco demuestra habili-



Ayuntamiento de Gilroy

dad, pero no tal maestría, y por tanto la ciudad no se enriquece específicamente por su existencia allí. Podría perfectamente levantarse en cualquier otro sitio.

O casi en cualquier sitio. Difícilmente podría estar en Gilroy, una pequeña comunidad cultivadora de ajos situada al norte de Salinas, que contaba con una muestra de opulencia similar, aunque más relajada, en el edificio de su propio Ayuntamiento, que data de 1905. Una elaboración de precedentes vagamente flamencos servía a los deseos de la ciudad; un despliegue verdaderamente extraordinario de remolinos y volutas se concentraba ahí para señalar el centro del dominio público. Pero, esta concentración no ha mantenido su dominio sobre la mente del público de un modo mucho más efectivo que el Ayuntamiento de San Francisco, y ahora esta caprichosa mole lleva una precaria existencia como dependencias provisionales de la Cámara de Comercio y puesto de policía.

Los ciudadanos de Los Angeles adoptaron una ruta ligeramente diferente para lograr importancia en su Ayuntamiento. En la amplia extensión horizontal de su ciudad "subieron" lo que les pareció práctico y organizaron sus estatutos de tal modo que ningún otro edificio pudiera ser más alto. Pero la presión económica ha aumentado y ahora las construcciones comerciales abultan en el horizonte más que el Ayuntamiento. En cualquier caso, se debería dar crédito al ademán vertical de Angeleno, por ser un ademán, un intento de crear un centro para una ciudad que de otro modo no tendría ninguno. Como gesto formal, incluso ha ejercido cierta pequeña influencia en la mente del público, aunque su imagen popular incluye actual-



El Nut Tree

mente una familiar torre que se yergue sobre un fondo neblinoso mientras un cruce de autopistas llena el nítido primer plano.

A pesar de la opulencia y los esfuerzos incorporados a los Ayuntamientos de San Francisco, Gilroy y Los Angeles, todos ellos parecen causar muy poco impacto en el público, ya que todos carecen de una actividad que logre la participación pública. Cualquiera que sea la naturaleza de la sociedad del bienestar, el *welfare state*, estos edificios públicos parecen ofrecer al transeúnte mucho menos que instituciones californianas tan típicas y extraordinarias como el Nut Tree, un restaurante de ruta en la autopista de Sacramento a San Francisco, que ofrece en medio de una bucólica zona comodidades tales como un ferrocarril en miniatura, un aeropuerto, una amplia tienda de juguetes, regalos y caprichos muy sofisticados, un pequeño bar que sirve cervezas y quesos de importación, un restaurante cordialmente elegante, exposiciones de pintura y artesanía, e incluso una pajarera, todo ello rodeado y presentado con un diseño gráfico de consumado refinamiento y gran intuición. Se trata de una empresa enteramente comercial, pero, a juzgar por la multitud, ofrece al viajero un regalo de mucha importancia; es un regalo de urbanidad, sofisticación y *chic*, una especie de anticipo, para aquellos que van rumbo al oeste, de los atractivos urbanos de San Francisco.

En la época anterior a la televisión, los cines ofrecían una de las vías más fáciles y claras para la participación de la gente en el "Sueño Americano" En el sur de California, donde surgieron las películas y donde el clima permite que las salas teatrales estén en su mayoría al aire libre, los



Torre del teatro Fox-Arlington

cines eran unos de los lugares más llenos de imágenes donde se congregaba el público. El Fox Arlington Theatre de Santa Bárbara invita a ser inspeccionado. El lenguaje es un mundo de ensueño cinematográfico español (que no existe en España). La oportunidad arquitectónica era doble: en primer lugar, el inmenso auditorio, colocando una manzana atrás de la entrada del teatro en la calle principal, se iba a convertir en uno de los bastiones más nobles de la ciudad, con altas paredes blancas de las que surgen torreones, balcones y extravagancias. Sólo el más grande de los grandes del otro hemisferio podría haberse permitido paredes de este tamaño para añadirles sus balcones.

En segundo lugar, y ello tiene mayor importancia para la ciudad, el pasillo de una manzana de longitud desde la taquilla al portero, iba a quedar parcialmente cubierto y parcialmente descubierto, proporcionando así la oportunidad de extender las aceras de la ciudad, todavía al aire libre, a lo largo de jardines y de una explanada embaldosada, donde las suaves luces juegan por la noche, y donde durante el día el sol se filtra entre las hojas. Las aceras de Santa Bárbara son bastante vulgares, pero en la imaginación se funden con el pasaje del Fox-Arlington Theatre y otras galerías y patios comerciales fuera de State Street, para formar un dominio público lleno de atmósfera arquitectónica y, lo que es aún más importante, lleno de público.

Otro de tantos monumentos públicos que no deberían ser olvidados aunque haya quedado aislado por los modelos velozmente cambiantes de Los Angeles, el Teatro Chino de Grauman. Sorprendentemente,



El Teatro Chino de Grauman, en Los Angeles

parece más imponente hoy en día que cuando millones de personas contemplaban en los cines de los alrededores cómo las estrellas cinematográficas immortalizaban con sus manos y pies los pedazos de hormigón húmedo.

También hay monumentos dedicados a tiempos más recientes. De hecho, por cualquier método de evaluación concebible que no excluya al público, Disneylandia ha de ser considerada como la construcción singular más importante del Oeste en las últimas décadas. La gente que todavía no ha estado allí supone que se trata de una especie de extensión física de Mickey Mouse. Esto está muy alejado de la realidad. Por el contrario, sin ayuda de nadie Disneylandia está comprometida en la tarea de reemplazar y difundir muchos de los elementos del dominio público que han desaparecido en el privado mundo flotante, sin rasgos característicos, del sur de California, cuyo único límite es el océano y cuyo centro es inaveriguable. Curiosamente para un sitio público, Disneylandia no es gratis. Las entradas se han de comprar en la puerta. Pero también Versalles costó en otro tiempo una gran suma de dinero a alguien. Ahora, como entonces, la vida pública se ha de pagar.

Disneylandia es extraordinariamente importante y tiene tanto éxito porque recrea todas las posibilidades de respuesta a un entorno "público" que Los Angeles, concretamente, ya no tiene. Permite tanto tomar parte en la farsa como contemplarla. En el lugar más inverosímil que podía haberse concebido, fuera de la autopista de Santa Ana y a poco más de una hora de distancia desde el Ayuntamiento de Los Angeles, en un inexplorable mar de barrios exteriores, Disney creó un sitio que es

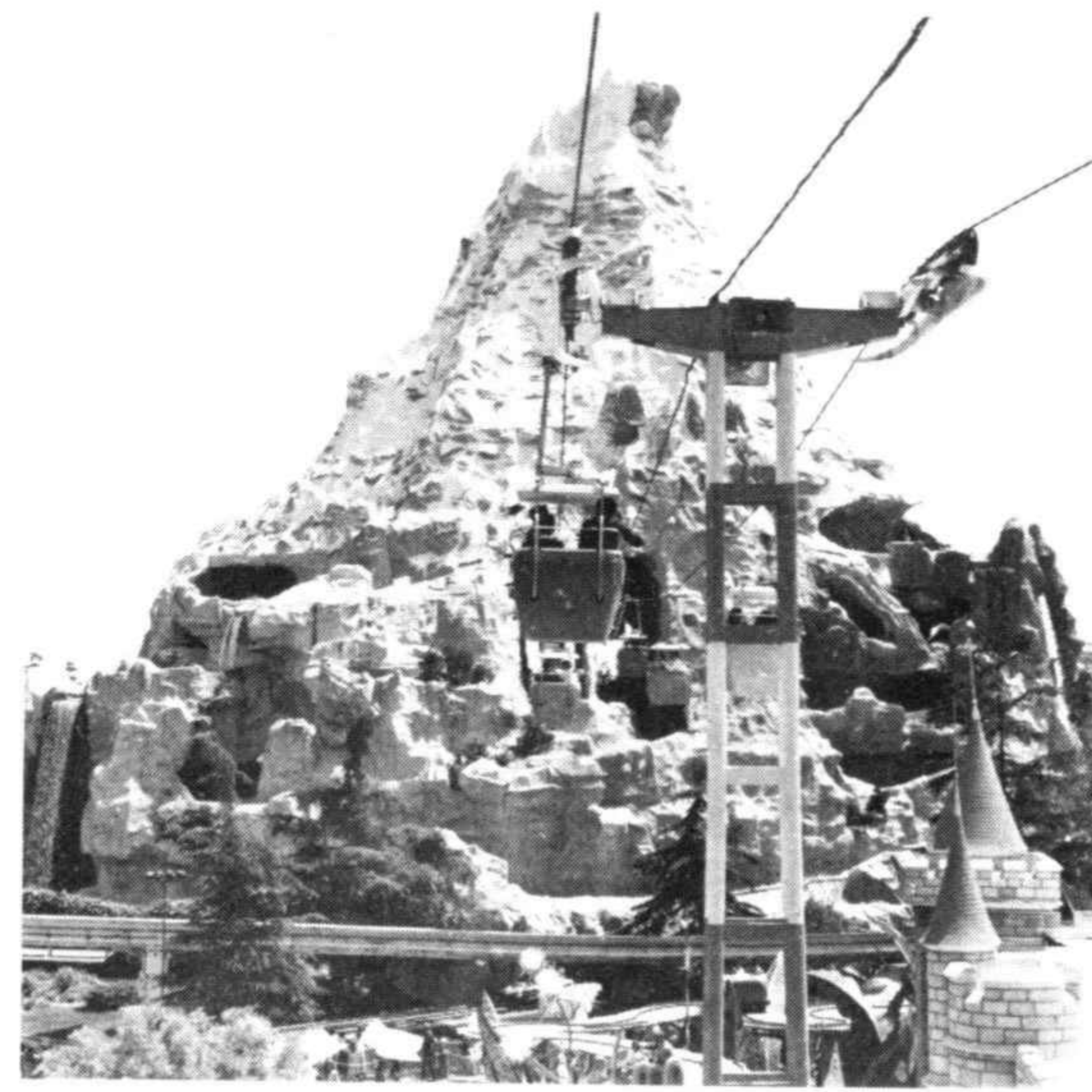


Calle Mayor de Disneylandia

efectivamente un mundo público completo, lleno de acontecimientos sucesivos. Tiene grandes y pequeños dramas, jerarquías de importancia y diversión, con posibilidades de respuesta a velocidad de trineo de reacción (o cohetes de reacción) o de tranvías arrastrados por caballos. Una calle mayor norteamericana de alrededor de 1910 es el tema principal sobre el cual juegan las fantasías de cuentos de hadas, situaciones de aventura fronteriza, junglas y el mundo del futuro.

Toda esta diversidad, con infalible sensibilidad, está acorde con el tipo de participación sin obstáculos que aparentemente ansiamos. Ningún acabado chapucero estropea la imagen de Disneylandia. Todo es tan immaculado como en los pueblos de comedia musical que Hollywood ha ofrecido a nuestro deleite contemplativo. Jóvenes apuestos y elegantemente vestidos barren los envoltorios de chicle casi antes de que caigan en el immaculado pavimento. Todo funciona como ya no parece funcionar nada en el mundo exterior.

La habilidad demostrada aquí al recordar con asombrosa exactitud todo tipo de tiempos y lugares se ha estado desarrollando naturalmente en Hollywood a lo largo de todo este siglo. Los expertos de Disney son pasmosamente precisos cuando traen a la memoria el pan de jengibre de una calle mayor de finales de siglo o uno de los característicos barcos de vapor del Mississippi, aun cuando eliminan la mugre y la porquería, y reducen la escala al espinoso terreno entre la delicadeza y la ficción. Curiosamente, las cosas al estilo de Mickey Mouse y Blancanieves, que son las más memorables de Disney y que se hallan concentradas en una zona



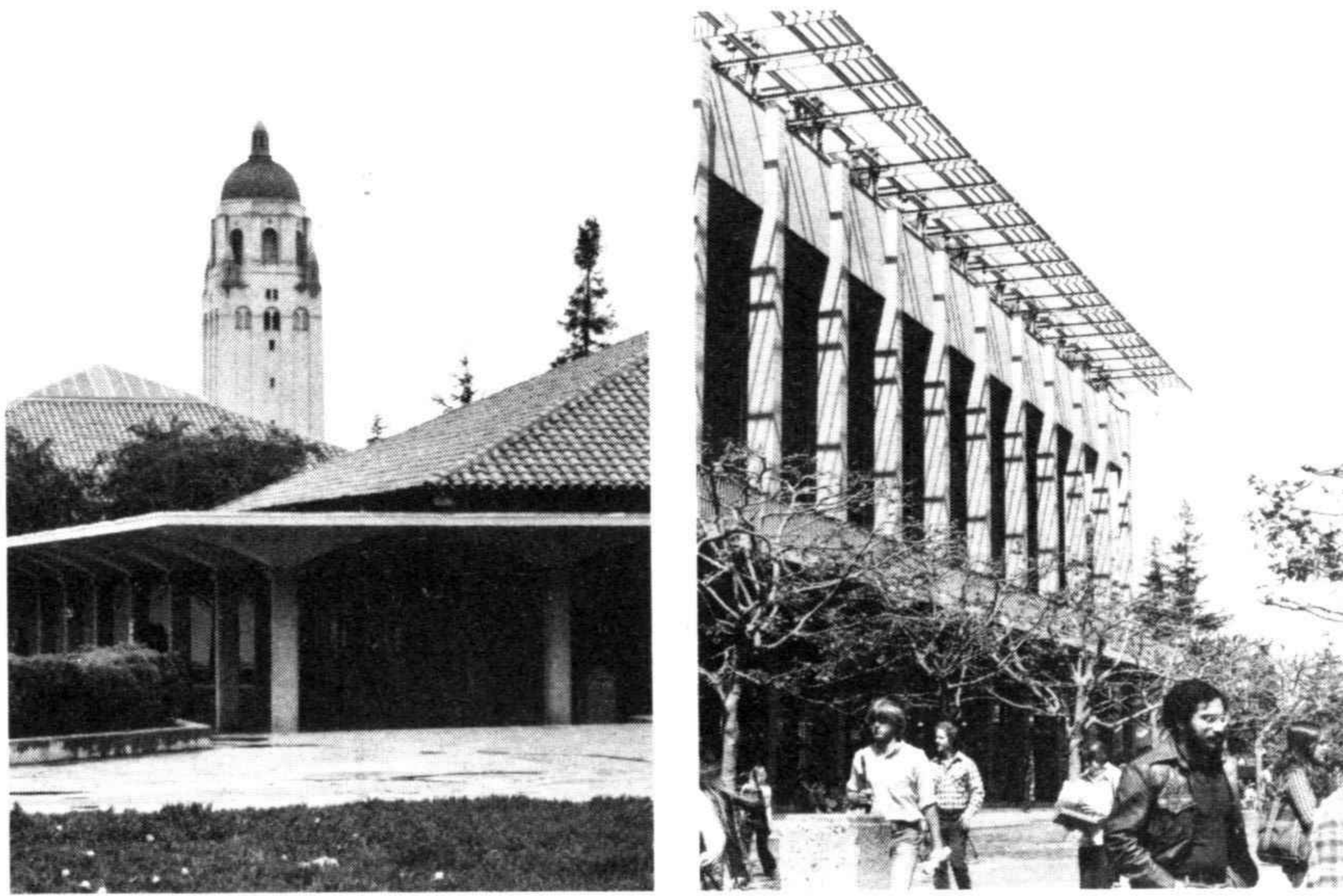
El Matterhorn de Disneylandia

llamada Fantasilandia, no tienen tanto éxito como el resto, ya que forzosamente caen del todo en el mundo de la auténtica ficción.

Otros acontecimientos fuerzan la credulidad, pero de algún modo evitan romperla. La experiencia individual más emocionante del lugar es la que abarca tomar un funicular teleférico en Fantasilandia, remontarse sobre sus castillos de ficción, sumergirse después a través de una gran montaña de cartón piedra denominada Matterhorn y que resulta estar agujereada y cubierta de trineos que se lanzan precipitadamente en direcciones sorprendentemente verticales, y desde allí surgir sobre el País del Mañana. Nadie se cree, naturalmente, que aquella montaña sea el Matterhorn, ni tan sólo una montaña, o que aquellos trineos corran sueltos por sus laderas, laderas que normalmente existe en las superficies exteriores de las montañas. A pesar de todo, recorrer este espacio es una experiencia real extraordinariamente emocionante, como lo es el contemplar una cárcel de Piranesi o subir las escaleras mecánicas del metro de Londres.

A pesar de la habilidad y la variedad de sus encantos, Disneylandia no ofrece naturalmente, la gama completa de la experiencia pública. La experiencia política, por ejemplo, no está manifestada allí. Sin embargo existe una variedad de formas y actividades lo suficientemente amplia como para asegurar una excelente oportunidad de que el visitante individual encuentre algo con lo que identificarse.

En el Norte de California los procedimientos de "caracterización" en los edificios son mucho menos teatrales que en el Sur y se ajustan más estrictamente a un modelo único, un brote del estilo Bay Region de



Librería de la Universidad de Stanford, por John Carl Warnecke
 Unión de Estudiantes de la Universidad de California, Berkeley, por Vernon De Mars

secoya en la línea del motel americano corriente, empleando paredes estuco, ventanas de aluminio, tejas de madera y actitudes despreocupadas, cuando no desdeñosas, hacia la forma. Los nuevos edificios monumentales de la California del Norte llevan una reminiscencia más firme del estilo residencial Bay Region. Ha conseguido distintos grados de éxito arquitectónico y crítico. La oficina de correos y la librería de John Carl Warnecke, colindantes con el antiguo campus de la Universidad de Stanford, utiliza sus paredes de mampostería y los tejados mediterráneos de tejas rojas como punto de partida para crear, con dos amplios y empinados tejados que sobresalen en voladizo, una forma casi lo suficientemente vigorosa para tener su sitio al lado del viejo campus. Una columnata primorosamente detallada, cubierta con paraboloides hiperbólicos, se esconde debajo del gran alero de tejas y no logra estar a la altura de lo demás. El cuidado puesto en la construcción de las partes de hormigón es, sin embargo, una alentadora promesa de que las artes constructivas no se han extinguido aún.

En la Unión de Estudiantes de Berkeley, en la Universidad de California, Vernon De Mars ha buscado provocar una respuesta pública activa ideando (de un modo parecido al de Disney) sorprendentes yuxtaposiciones de fragmentos. Individualmente, están a menudo exquisitamente diseñados, pero han sido abandonados a su suerte en una barahúnda que pretende recordar el caos de la ciudad. Las formas, como las de Disney, traen a veces descaradamente a la memoria otro tiempo o lugar; se dice que un enrejado de acero que corona el bloque principal de la



Edificio Minero Hearts, por John Galen Howard

construcción rinde culto a los enrejados de madera de Bernard Maybeck, de una generación más temprana, aunque aquellos generalmente sostenían parras. Los espacios alrededor del edificio son, a modo de apreciación, de la Piazza di San Marco. Los accesorios de la calle, cuidadosamente perfeccionados, recuerdan Escandinavia. Pero el alcance ofrecido por esta colección de acontecimientos no es en absoluto de Disney, de modo que las oportunidades de recrear los diferentes talentos de la ciudad están severamente limitadas. Desde la Unión de Estudiantes no existe ningún tranvía aéreo directo al País del Mañana, ni la oportunidad de Disneylandia de crear otro mundo nuevo.

Falte lo que falte, sin embargo, este enfoque de coleccionista cara a la animación del dominio público muestra ventajas reales sobre la obstinada resolución de, digamos, el Ayuntamiento de San Francisco o algunos de los más sobrios edificios docentes que están diseminados en el campus de Berkeley. La simplicidad y anonimato de estos altos bloques, en su mayoría cubiertos de tejas, situados en lomas, en medio de robledales y bosques de eucaliptus gigantes, están en el espíritu del área del golfo, son dignos de elogio y se han elogiado frecuentemente, pero el éxito esquiva a la mayoría de ellos, probablemente porque proponen recordar los dos últimos lenguajes de la zona, pero rara vez con la suficiente convicción que les permita alzarse por encima de lo superficial. Los dos lenguajes locales que intentan recordar eran vigorosos y lo parecen todavía.

El primero, una fogosa explosión de formas clásicas o de otro tipo que se apartan dejando vacíos en sitios sorprendentes, con objeto de



Una calle de Gilroy, California

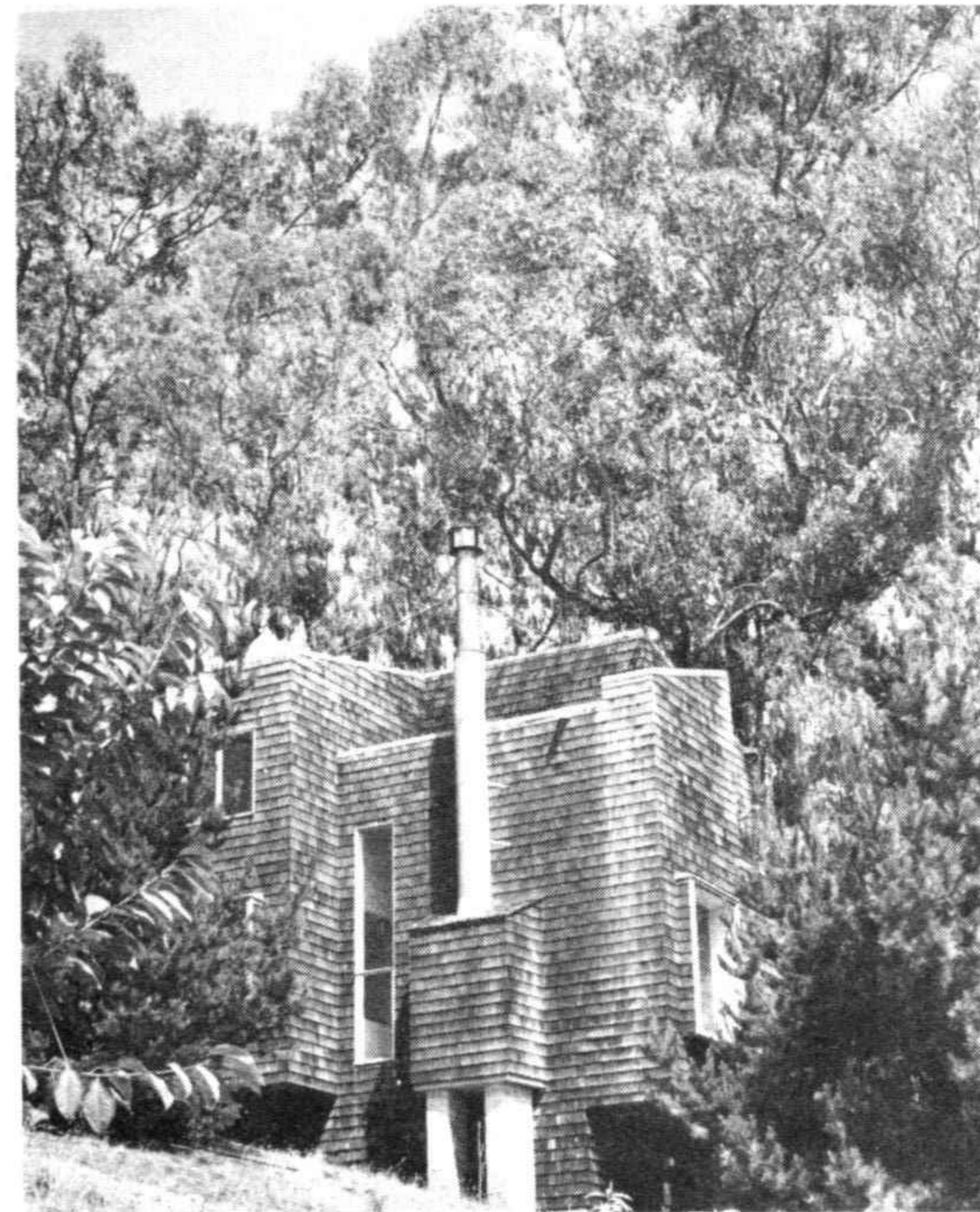
crear soberbios espacios y oscuras sombras, ha dejado un monumento importante en el campus: el Hearst Mining Building de 1907, cuyo arquitecto fue John Galen Howard. El segundo lenguaje local, en cuyo desarrollo fue figura central William Wurster, normalmente resulta mejor a escala reducida, ya que la eficiencia sobrante, casi anónima y cuidadosamente subestimada de un sistema estructural de carpintería bien entendido, está allí evidenciada de una forma más clara. "Cueste lo que cueste —señaló Catherine Bauer Wurster, sobre el trabajo de su marido—, nunca se exhibirá." Los amplios edificios nuevos del campus de Berkeley, en la Universidad de California, tuvieron éxito porque participan de la exuberancia del primer lenguaje local o bien de la naturalidad del segundo. Cuando fracasan, lo hacen por intentar una continuidad del primer lenguaje (sus grandes techados de tejas perdiéndose de vista) o por buscar sacar partido de la aparente accidentalidad del segundo lenguaje, sin darse cuenta de que se trata de una accidentalidad nacida de una íntima comprensión de un sistema constructivo y una manera de vivir.

No sólo la universidad, sino toda California y el Oeste, se enfrentan actualmente a una crisis arquitectónica diferente en muchos aspectos de los problemas del resto del país. Los arquitectos bostonianos del magnate ferroviario del siglo XIX Leland Stanford, tenían sus propias y claras nociones sociales y arquitectónicas acerca de la naturaleza de la jerarquía, y las manifestaron con gran éxito en el antiguo campus de Stanford. Pero la California del siglo XX ha sido igualitaria. Como su población crece de un modo fenomenal, las personas que la componen,

ricas y pobres, vienen de todo tipo de lugares y no deben lealtad a ninguna ley, al menos de las que ejercen un control económico y estético en zonas menos florecientes.

Mientras California fue mayoritariamente rural, su igualitarismo otorgaba unos encantos especiales a la vida allí. En el sur de California se desarrolló un modo de construir grandes cantidades de viviendas privadas de un encanto nunca realizado anteriormente, a partir de una combinación del estilo Colonial español de paredes blancas, y el Estilo Internacional allí desarrollado gracias a Gill y Schindler, Neutra y la revista *Art and Architecture*, y gracias al clima y el paisaje. Este desarrollo sólo fue superado en el norte de California. Si bien el clima era un poco más inestable allí, las vistas marítimas y forestales eran mejores, y había arquitectos, primero de la generación de Bernard Maybeck y después de la generación de William Wurster, Gardner Dailey y Hervey Parke Clark, que tenían una gran capacidad y estaban deseando aprovechar al máximo las oportunidades. Estas desarrollaron una arquitectura doméstica, no sólo apreciada por los arquitectos, sino aceptada y disfrutada casi universalmente por aquellos para quienes fue realizada. Esta es la arquitectura doméstica a la que podemos llamar estilo Bay Region.

California fue antiguamente una dorada tierra de ensueño y con mucho espacio, con campos abiertos al público, con un magnífico paisaje como imagen compartible, y con las grandiosas ofertas de Hollywood como experiencia públicamente compartible. Nada pues, podría haber sido más natural que la importancia dada al abastecimiento de la vida



La Casa Rubin, en Albany (California) por George Homsey

doméstica, nada más comprensible que la progresiva atrofia de la preocupación por un dominio público visitado y utilizado por la gente. El bien público fue tomado ampliamente en consideración en proyectos contruidos a cientos de kilómetros de distancia de Los Angeles y San Francisco para suministrar agua y energía eléctrica a esas ciudades. Pero el tipo de monumentalidad que se da cuando el Estado requiere edificios más importantes que otros en sitios de especial importancia, nunca tuvo lugar. Durante las cuatro primeras décadas del siglo XX, California evolucionó mayoritariamente a escala doméstica, y muy bien además. Parecía del todo oportuno que el impacto del hombre sobre la tierra fuera de ese estilo acogedor, igualitario y muy agradable.

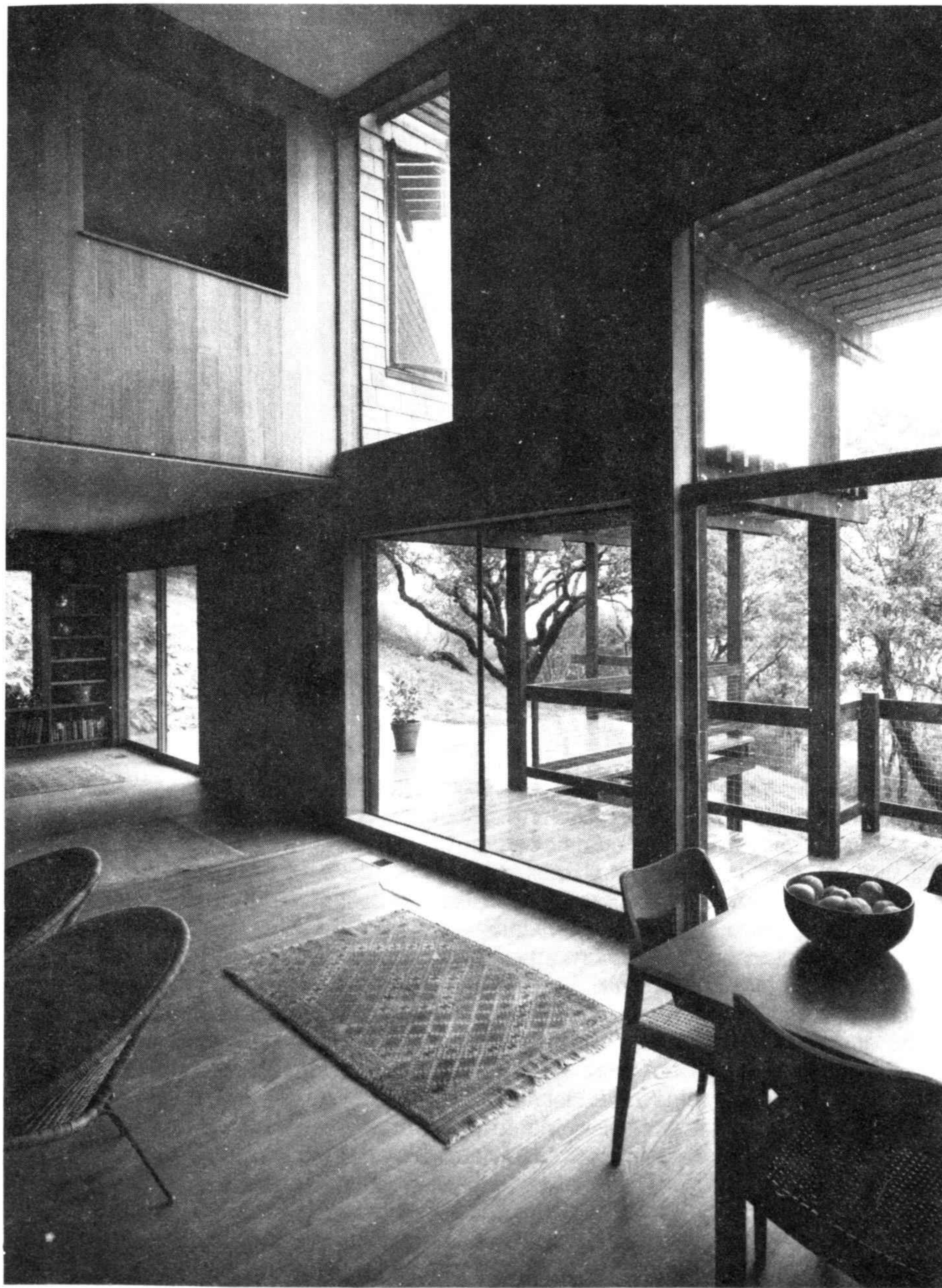
Este proceso continúa, sin embargo, ya avanzado el siglo XX, y por ahora trae problemas. Los ordenamientos domésticos de las pasadas décadas son reproducidos sin parar, no ya en los sitios que reclaman una atención pública, como Bel Air, Berkeley, Sausalito (por la vista), San Francisco y San Diego (por la bahía), Hollywood (por una actividad muy especial) y Santa Bárbara (por las altas montañas cercanas al mar), sino, por el contrario, en lugares intermedios sin ninguna característica especial, como Hayward, la ciudad de Daly, Inglewood, Manchester y otras ficciones municipales aún menos importantes. El carácter y la sensación de sitio especial que llegaban gratuitamente a las primeras comunidades, procedentes de los robles que las rodeaban, las colinas amarillas, las montañas y el mar, no parecen servir del mismo modo a los recién llegados. En realidad, no sirven a nadie. Los robles desaparecen, las colinas amarillas se esfuman, las

montañas menores están aplanadas e incluso porciones de mar están rellenadas, todo ello para ser cubierto de un modo más igualitario con infinitas casas. Incluso los estudios cinematográficos están siendo tapados.

Mientras las grises olas domésticas de este mar periférico llenan los valles y las bahías y erosionan las montañas, a algunos se les ocurre que debe hacerse algo, y que este algo debe ser urbano y monumental. El estilo Bay Region, a pesar de sus triunfos domésticos, no ofrece un marco arquitectónico para realizar una celebración especial. La reticencia característica de Wurster, que ha contribuido tanto a crear el tejido doméstico continuo de las ciudades del Golfo, está arraigada demasiado profundamente para permitirlo. En el sur de California, una reciente honradez, nacida principalmente del hábito de la conveniencia comercial, milita contra la celebración arquitectónica de un sitio particular. Pero todavía más básica que la ausencia de un lenguaje arquitectónico para realizar centros públicos, es la ausencia de un estado dispuesto a cargar con la responsabilidad del dominio público. Así pues, tal como preguntamos al principio, ¿qué marco arquitectónico podríamos tener en lugar de eso?

La primera y mejor oportunidad para esos flotantes barrios grises periféricos surge cuando preguntamos cuáles son realmente los problemas.

Unas cuantas casas realizadas por unos cuantos arquitectos, en su mayoría influenciados directamente por Joseph Esherick, están especialmente afectadas por el análisis específico de la respuesta a los problemas de emplazamiento, su perspectiva, su clima, el cliente y sus



La Casa Cari, en Mill Valley (California), por Joseph Esherick



La Casa Graham, en Berkeley (California), por Richard Peters y Peter Dodge

necesidades. En realidad, esto no es una revolución alejada de las actitudes del segundo lenguaje de la Región del Golfo, pues incorpora muchos de los mismos métodos de respuesta directa al problema, pero busca clarificar y extender estos métodos para enfrentarse a la irritante situación.

La casa Cary de Esherick en Marin County, por ejemplo, tiene vista al bosque, pero no cuenta con una pared de cristal orientada en esa dirección; en vez de ello, tiene una pared con aberturas de cristal cuidadosamente situadas para cumplir funciones específicas: entrada de luz, iluminación de una superficie, o la exposición de un fragmento de la vista cuidadosamente seleccionado. La casa Rubin en Albany, realizada por George Homsey, aunque está en un lugar menos espectacular, reacciona de modo aún más específico a los placeres locales tales como las salpicaduras (manchas) de luz que se filtran entre las hojas de los eucaliptus y el sol generalmente brumoso de la costa del golfo, deslizándose a través de los tragaluces y a lo largo de las paredes blancas. El exterior de la casa Graham, de Richard Peters y Peter Dodge, en una empinada ladera de Berkeley, muestra también formas que surgen, no de un impulso formal generalizado, sino de una búsqueda específica de la luz, el aire, el espacio y las perspectivas. Todo esto amplía el lenguaje de la primera e informe obra del Bay Region hacia lo que promete ser un vocabulario mucho más completo; generado como precursor, y no por sistemas formales restrictivos, sino por respuestas específicas a problemas específicos. Hasta hoy, éstos son problemas domésticos restringidos, pero no hay razón para que los esquivos problemas del dominio público no puedan responder a sofisticada-



Autopista en Los Angeles

das ampliaciones de los mismos esfuerzos. En cuanto a la oportunidad de crear un dominio público, debemos considerar fuentes distintas del Estado, como son personas o instituciones interesadas al mismo tiempo en la actividad y el espacio públicos. Dependemos, en parte, de más Disneys o de más hombres deseosos de sumergir sus propias visiones de Mickey Mouse en una perspectiva más amplia y de mayor interés público. Deben estar deseosos y ser capaces de centrar su atención en un sitio particular. Disneylandia, por muy arbitrario que sea su emplazamiento, es única, tanto como lo es Los Angeles, y sin duda buena parte de su poder procede de este hecho.

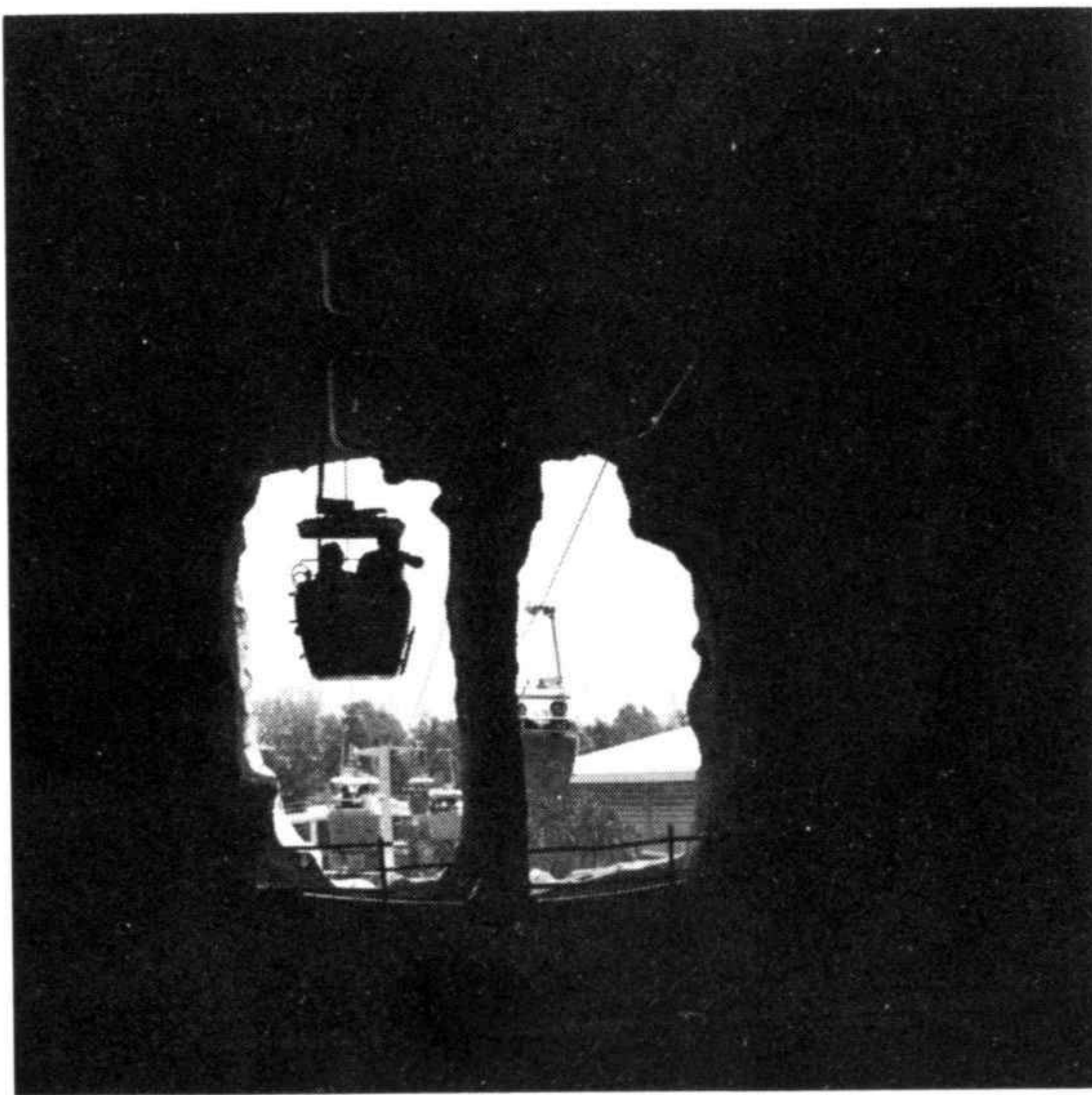
Hasta hace poco, el mayor modelo sencillo aprovechable para ser puesto al servicio del dominio público ha sido el State Highway Department. Las autopistas han sido unos de los uniformadores del espacio más serios del estado: implacables e irreflexivas, dividiendo unas comunidades y congestionando o eliminando otras, echando a perder, excavando y aniquilando paisajes enteros. Con todo, ocupan un puesto importante a ojos del público con uno de los mayores, más fuertes, más emocionantes y más característicos elementos de la nueva California. Si uno tuviera que dar un nombre al centro de la California Sur, sería probablemente el lugar no lejos del ayuntamiento de Los Angeles, donde las tres mayores autopistas de la zona se arrebuja en un lazo de tres niveles, airoso, fuerte y repetidamente fotografiado.

Gran parte de la emoción del público respecto al pequeño pero impresionante horizonte de San Francisco es función de la capacidad de

verlo, una capacidad que está enormemente realizada por los puentes (ellos mismos monumentos principales de California) y por las autopistas que conducen a ellos. Verdaderamente, San Francisco es uno de los pocos sitios donde la vista que da una perspectiva completa de la ciudad es una de las partes más valiosas del dominio público. Es también, una de las partes más a menudo atacadas y que debe ser defendida celosamente. Uno de los defensores más efectivos de las vistas públicas podrían ser los constructores de autopistas, aunque éstos desde luego, han actuado con más frecuencia como saboteadores, como por ejemplo cuando intentaron, y en parte consiguieron, construir un muro de autopista entre San Francisco y la Bahía.

Las ciudades de California necesitan urgente atención, antes de que las características que las distinguen sean eliminadas. No hay necesidad, ni tiempo, de esperar a que un estado todavía no existente construya el tipo tradicional de monumentos; tampoco hay tiempo para que un desastre lo suficientemente acongojante despierte la conciencia pública respecto a los lugares del dominio público en proceso de desaparición y que tuvimos gratis en otro tiempo. Lo más eficaz sería que pudiéramos desarrollar en primer lugar un vocabulario de formas que respondieran a las formas maravillosamente complejas y variadas de nuestra sociedad. Entonces podríamos empezar a clasificar las cosas por las que el público ha de pagar y a partir de las cuales cabría derivar la vida pública. Estas cosas no serían ni los ayuntamientos ni las estatuas ecuestres de otro tiempo y lugar. Más valdría que fueran algo mejor y de mayor uso público.

La discriminación en el diseño de viviendas



En el interior del Matterhorn, en Disneylandia

Podrían ser, por ejemplo, autopistas. Las autopistas no son para gente aislada (como lo son las salas de estar y como ciertos diseñadores equivocados nos harían creer que debería serlo toda ciudad). Son para uso público y son parte del dominio público. Si las inquietas construcciones junto a ellas (y los desiertos para aparcar —o para nada— debajo) no tienen sentido, es seguramente porque no se ha comprendido bien el dominio público. Las autopistas podrían ser los monumentos reales del futuro, los lugares reservados para celebraciones especiales de la gente capaz de experimentar el espacio, la luz, el movimiento y las relaciones con otras personas y cosas, a una velocidad que sólo este siglo ha permitido.

Aquí hay construcciones lo suficientemente grandes y fuertes, una vez que consideradas como parte de la ciudad, como para reactivar la imaginación pública sobre la misma. No es ninguna deshonra estar cubierto por forros metálicos suburbanos o puesto en cuarentena detrás de ciclónicas verjas. Es la característica de un lugar en movimiento que se transforma a su vez en otro lugar. No es sorprendente que donde mejor destaquen las emocionantes perspectivas sea en Disneylandia. Allí, en el interior del Matterhorn, desde el funicular aéreo al interior de la montaña de plástico, se da la visión de un lugar señalado para la vida pública, una especie de monumentalidad a reacción, más dinámica, mayor, y quién sabe si incluso más útil a la gente y el público que ninguna de las que el mundo ha visto hasta ahora.

Ch.M.

La discriminación en el diseño de viviendas no es entre el “blanco” y el “negro”, sino entre el “delante” y el “detrás”, entre lo “público” y lo “privado”, lo “nuestro” y lo “vuestro”; es una componente básica del proceso contemporáneo de diseño de viviendas, y puede ser muy bien un componente básico de su ruina. Se trata de una técnica aprendida en las escuelas, practicada en los estudios de arquitectura, y tan bien aprendida y familiar que muchos diseñadores jamás se han planteado siquiera el hecho de que la estén utilizando. Esta técnica analiza y disecciona el problema en cuestión en componentes discretas y (se supone) esenciales.

Tómense, por ejemplo, los colores empleados por un proyectista en un mapa de utilización del suelo. Al consagrar zonas enteras de una ciudad a un uso particular, están discriminando. Las burocracias gubernamentales que regulan el diseño arquitectónico realizan también cuidadosas discriminaciones, como las existentes en un edificio entre el espacio de tránsito y el espacio habitable, lo cual implica —podríamos aventurar— que no es posible transitar en una habitación o vivir en un pasillo.

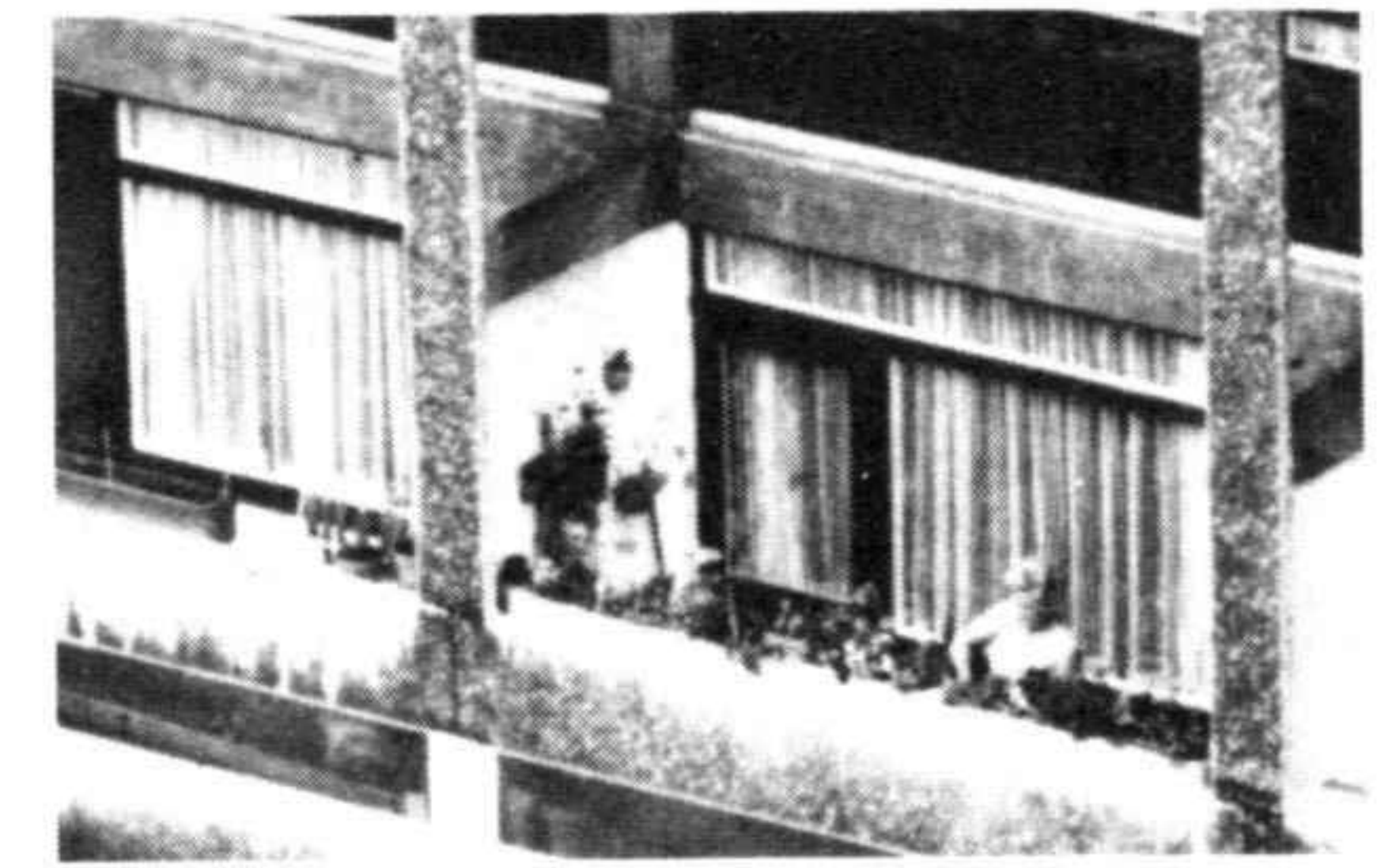
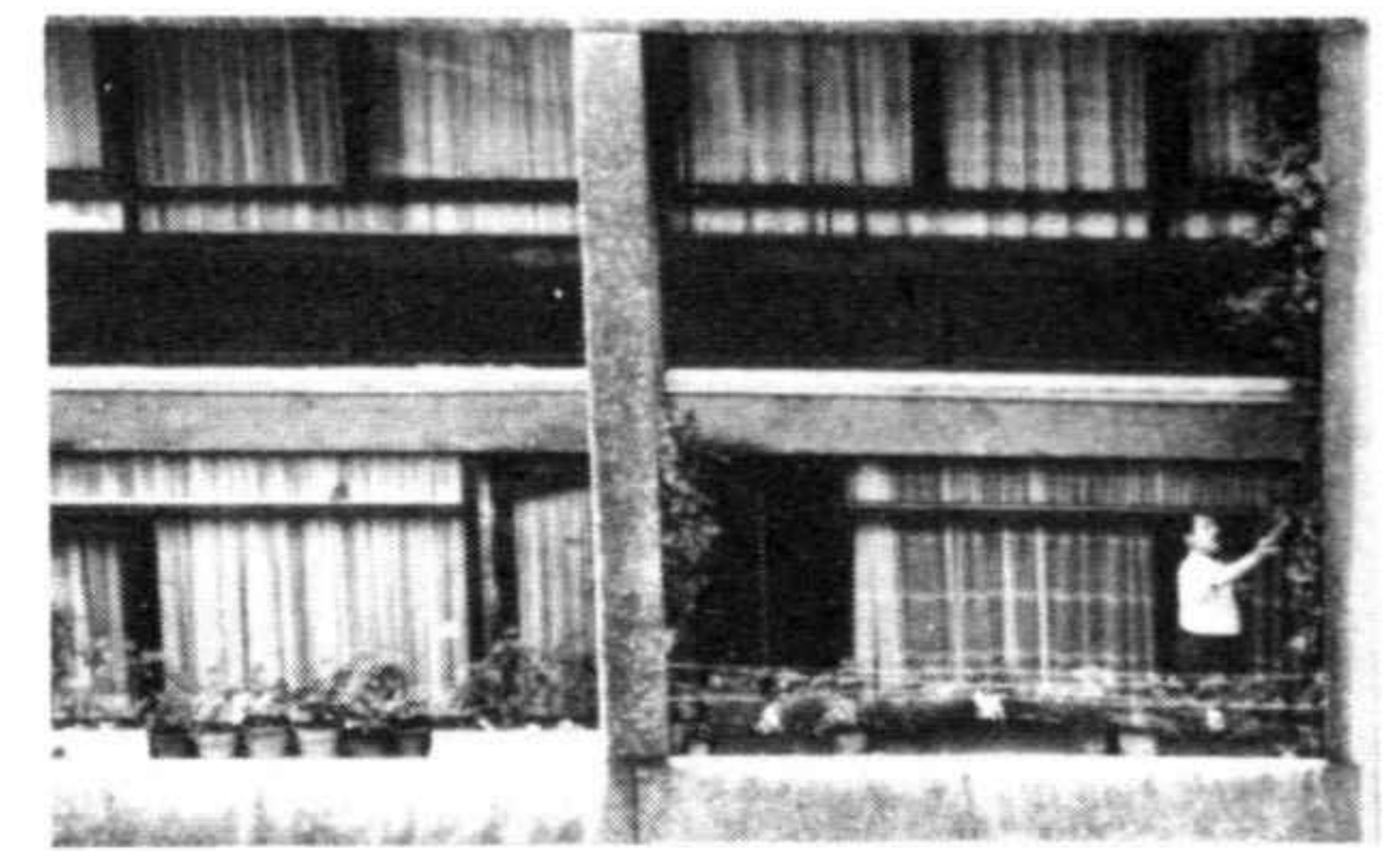
Los arquitectos practican la discriminación cuando aíslan todas las exigencias programáticas de un edificio y les asignan una determinada cantidad de metros cuadrados. Luego, con la ayuda de los diagramas de globos o una “matriz de relaciones funcionales”, analizan y demuestran cómo se relaciona cada parte con las demás. También hacen suposiciones amplias y generales sobre zonas “públicas” y “privadas” y las zonas requeridas para el equipamiento mecánico y para el tránsito rodado y peatonal.



Bloques de viviendas de Roehampton, del London County Council



Plano del emplazamiento de Roehampton
Terrazas privadas en los bloques de Roehampton



Lo que resulta de todo este esfuerzo analítico es un universo formado por partes discretas. Aprendemos a aceptar, en primer lugar, que cada una de estas partes puede ser realmente identificada de un modo preciso, y en segundo lugar, de un modo más o menos sutil, que cada una de ellas es sólo ella misma (por ejemplo, verde en el mapa del diseñador) y ninguna otra cosa además (rojo). Estas suposiciones llegan a estar tan sorprendentemente bien arraigadas que puede generarse un gran acaloramiento entre los arquitectos cuando empiezan a hablar de nociones contrarias tales como "usos mixtos" en un edificio o de un desarrollo de provisión de viviendas de "renta mixta". Estos tipos de edificios parecen negar la relación excluyente de las partes (o verde o rojo) y sustituir una conjunción no tan claramente esquemática. Si nos preguntan qué tipo de edificio es ese o el otro, a la mayoría nos resulta más fácil enfrentarnos con entidades esenciales que con ambigüedades esenciales.

¿Puede el diseño por discriminación ser realmente tan malo? Nadie, desde luego, puede negar que es perfectamente razonable comprender un problema intentando entender sus partes. Consecuentemente, la práctica arquitectónica actual ha sometido a discriminación a todas las partes imaginables del diseño y el proceso de construcción. El proceso mismo es considerado como una colección de procesos aislados y simultáneos (diseño arquitectónico, diseño estructural, diseño mecánico y eléctrico, planificación del solar, etc.) y su secuencia es organizada en una progresión de niveles distintos (programación, esbozo, desarrollo del esbozo, y así sucesivamente).

La teoría arquitectónica del estilo noble del siglo XX ha insistido mucho, además, en intentar encontrar formas esenciales y puras para expresar una función de un edificio, y separarlas de los detalles superficiales desmerecidos. Un notable ejemplo de esta propensión puede verse en los bloques de viviendas diseñados por el London County Council de Roehampton, a finales de los años cincuenta. Son ejemplos clásicos del diseño moderno de viviendas, aunque su éxito puede surgir, más que de ninguna otra cosa, del hecho de que Richmond Park, donde están emplazadas, es un lugar indiscutiblemente atractivo para vivir, en contraste con los emplazamientos de otros clásicos del siglo XX, como el infame Pruitt-Igoe de Saint Louis (o, para el caso, la famosa Unité d'Habitation de Marsella).

El diseño de las viviendas de Roehampton está basado en multitud de cuidadosas discriminaciones. Unidades de apartamentos de dos pisos, cuya separación entre sí está claramente indicada en el exterior, se unen para formar bloques gigantes que no sólo son distintos del entorno natural (debido a su blancura y sus formas simples), sino que están realmente separados de él (mediante la elevación sobre el terreno por columnas). Obsérvese cuán fácil resulta, incluso sin identificar los rótulos, decir qué es qué en el plano: los edificios son claramente edificios, las calles son calles, y los caminos son caminos, todos ellos sistemas agradablemente distintos y que flotan en un agradable e indiferenciado césped. Obsérvese, además, cómo la presencia de la gente y sus deseos pueden violar agradablemente estas discriminaciones, como en el caso de los jardines que han emigrado directamente a las terrazas de los apartamentos (la mejor manera



Una calle de Little Venice, en Londres



de que sean atendidos, y la peor para adaptarse al sistema). Otro ejemplo de discriminación en el diseño de viviendas, también en Londres y por el London County Council son las viviendas de Paddington, diseñadas con un vocabulario completamente moderno, pero cuidadosamente formadas alrededor de un barrio más antiguo conocido como Little Venice.

El solar tiene vistas a un pequeño estanque formado por el ensanchamiento de un canal de barcazas y rodeado en tres de sus lados por bellas casas de principios y mediados del siglo XIX. En el cuarto lado, reemplazando viejos y deteriorados edificios, se encuentra el bloque de viviendas protegidas. Sus arquitectos han intentado que los nuevos edificios se avengan con sus más antiguas inmediaciones, y su éxito es extraordinario en muchos aspectos. La escala de las fachadas, las partes salientes de las ventanas y las ventanas están cuidadosamente reflejadas en los nuevos edificios, de igual modo que su acabado de estuco pintado de color crema.

Sin embargo, lo más extraordinario en el bloque de viviendas protegidas son tal vez los aspectos en los que éste es completamente diferente de las casas más viejas de sus alrededores, aquellos aspectos en los que no parece haber avenencia en absoluto. En el bloque de viviendas protegidas no se han regateado esfuerzos para aclarar qué es cada cosa y qué es lo que pertenece a cada uno. La fachada principal, por ejemplo, es simplemente la expresión conjunta de todas las unidades individuales, sin añadirles nada más. Los residentes más ancianos viven todos en apartamentos tipo estudio en la planta baja, con entradas directas desde una terraza de lantera compartida, separada de la acera adyacente por una verja de hierro y



Viejos y nuevos edificios, frente al Canal en Little Venice

Nuevas viviendas en Little Venice, por Hubert Bennett

Plano del emplazamiento de las nuevas viviendas

Entrada típica de las nuevas viviendas

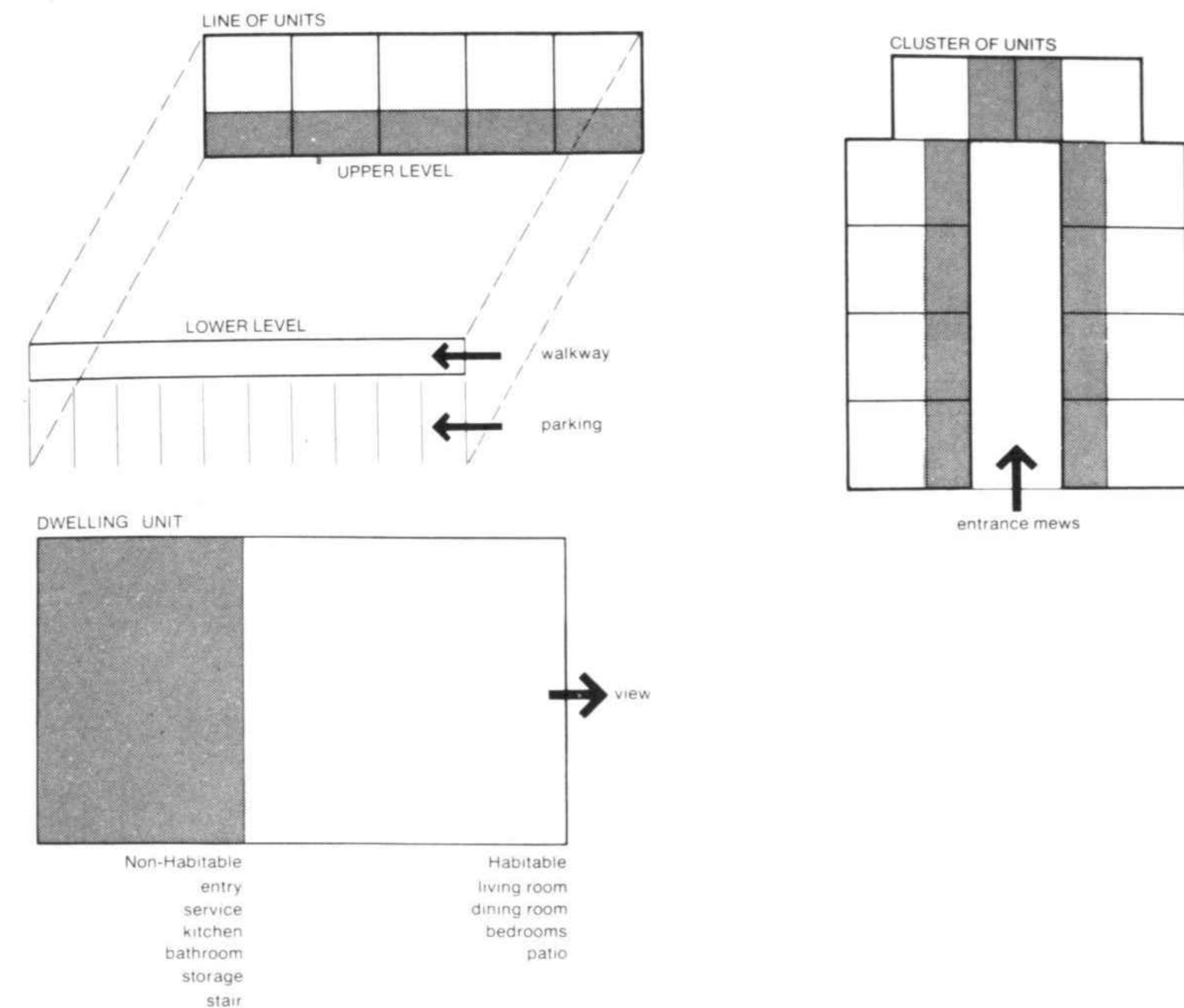


Casas más antiguas con vistas al canal, en Little Venice

un cambio de nivel. Las familias más jóvenes viven todas en dúplex de tres habitaciones en los pisos superiores y se accede a ellos por puentes que conducen desde la acera hasta entradas sin características dignas de ser recordadas y detrás de las cuales se encuentran escaleras comunes.

Obsérvese como, por contraste, en las casas más viejas de los alrededores no está en absoluto claro qué es cada cosa o qué es lo que pertenece a cada uno. Uno de ellos es, en realidad, una casa de dos familias, aunque está diseñado de modo que no lo parezca. El diseño es un ejemplo gráfico del uso de la escala doble. El porche delantero, las columnas y las pilastras, las barandillas y el pequeño piso ático central, son todos ellos elementos de un sistema cuya parte más amplia es el conjunto de la fachada. Pero, por otra parte, las puertas principales propiamente dichas, las ventanas del primero y segundo pisos, y el par de ventanas del ático colocadas en un marco común, forman otro sistema diferente que empieza a informarnos de la duplicidad de la casa. Igualmente, pero más extensamente, una casa que da al canal agrupa tres casas distintas con sus amplia cornisa y columnas y pilastras corintias acopladas a ella. Aunque este edificio es una colección de unidades de vivienda, está construido —dentro de la espléndida tradición de las más ilustres casas de terrazas georgianas— para que parezca una ilustre casa. Es, además, la magnífica casa cuya presencia se observa a lo largo de la calle, y los habitantes de cada una de sus partes pueden, si lo desean, compartir su notoriedad.

Para bien o para mal, estas viejas casas son ejemplo de la arquitectura "inclusiva" que hemos descrito anteriormente en este libro (pági-



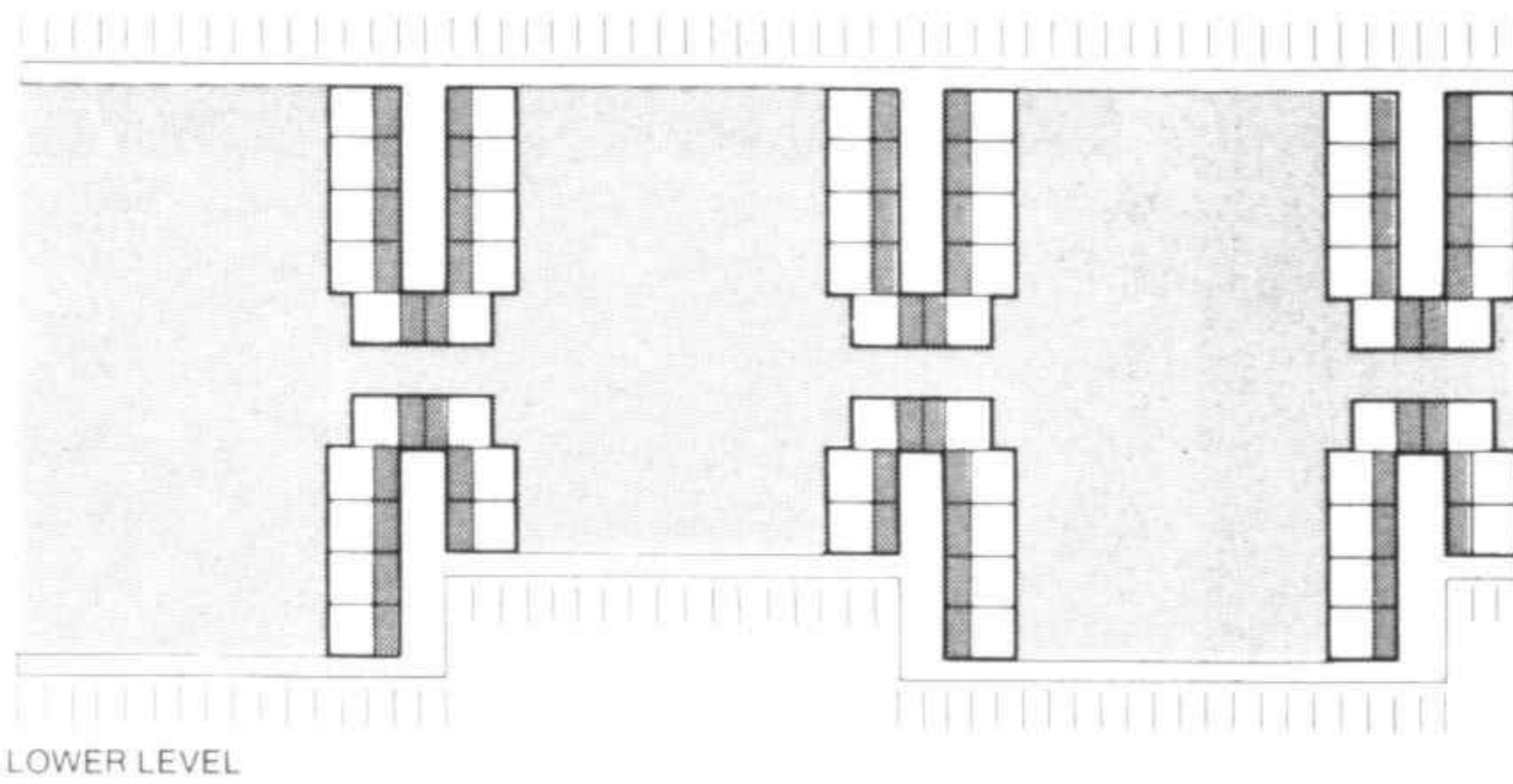
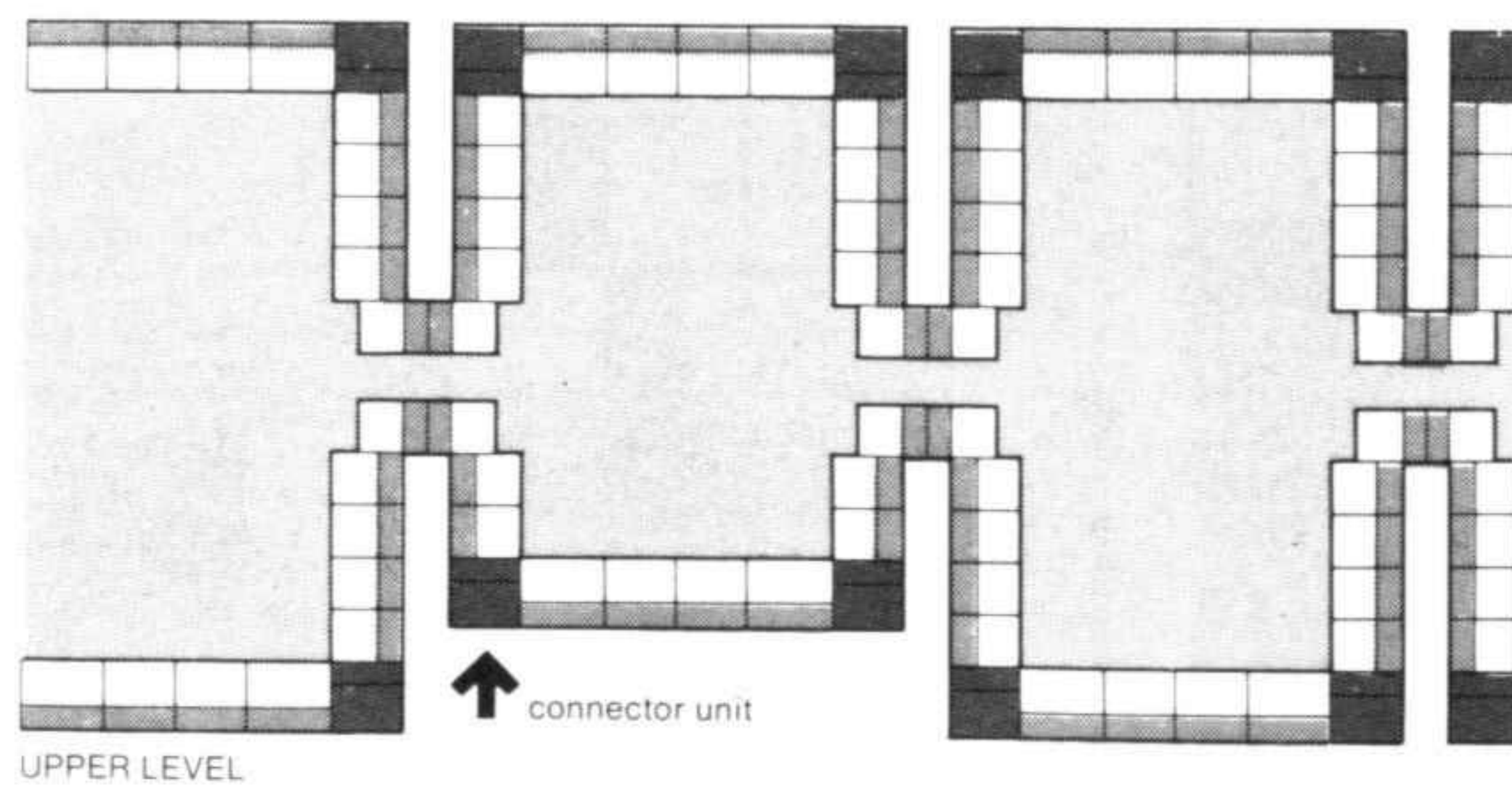
Diagramas para el desarrollo residencial de la calle Whitney en Perrinton (Nueva York), por Gwathmey y Siegel

nas 14-15, 61-70). ¿Son casas o habitáculos? ¿Quién vive dónde? ¿Qué partes pertenecen a qué? Estos edificios incluyen muchas alternativas de lo que deberían ser, y también nos incluyen a nosotros, persuadiéndonos para que nos formulemos estas mismas preguntas.

Estas viviendas protegidas, por otro lado, son un ejemplo de la arquitectura "exclusiva". Está bastante claro lo que es, y lo que son sus componentes. Representa la obra rotundamente, y su afirmación está basada en discriminaciones.

Igualmente discriminatorio es el diseño de un proyecto de viviendas de poca altura y poca densidad en Perrington, Nueva York. Fue trazado a principios de los 70 por los arquitectos neoyorquinos Charles Gwathmey y Robert Siegel, quienes han publicado una serie de diagramas que describen cómo emprendieron esta tarea. Estos diagramas revelan un aparente proceso lógico. En primer lugar, el espacio en cada una de las unidades de vivienda está dividido en zonas "habitables" y "no habitables". A continuación, las unidades están agrupadas en otra de dos recorridos con las zonas "no habitables", siempre orientadas hacia las zonas "públicas", y las "habitables" hacia las vistas. Seguidamente, estos racimos están agrupados en unidades mayores, y, mediante la imposición del diagrama del tráfico rodado, surge por fin el plano del emplazamiento.

Los diagramas de Gwathmey y Siegel son en apariencia razonables. Incorporan un conjunto de suposiciones analíticas que, una vez hechas, parecen avanzar inexorablemente hacia una solución arquitectónica. Por esta razón (y porque tantos arquitectos han sido enseñados a diseñar

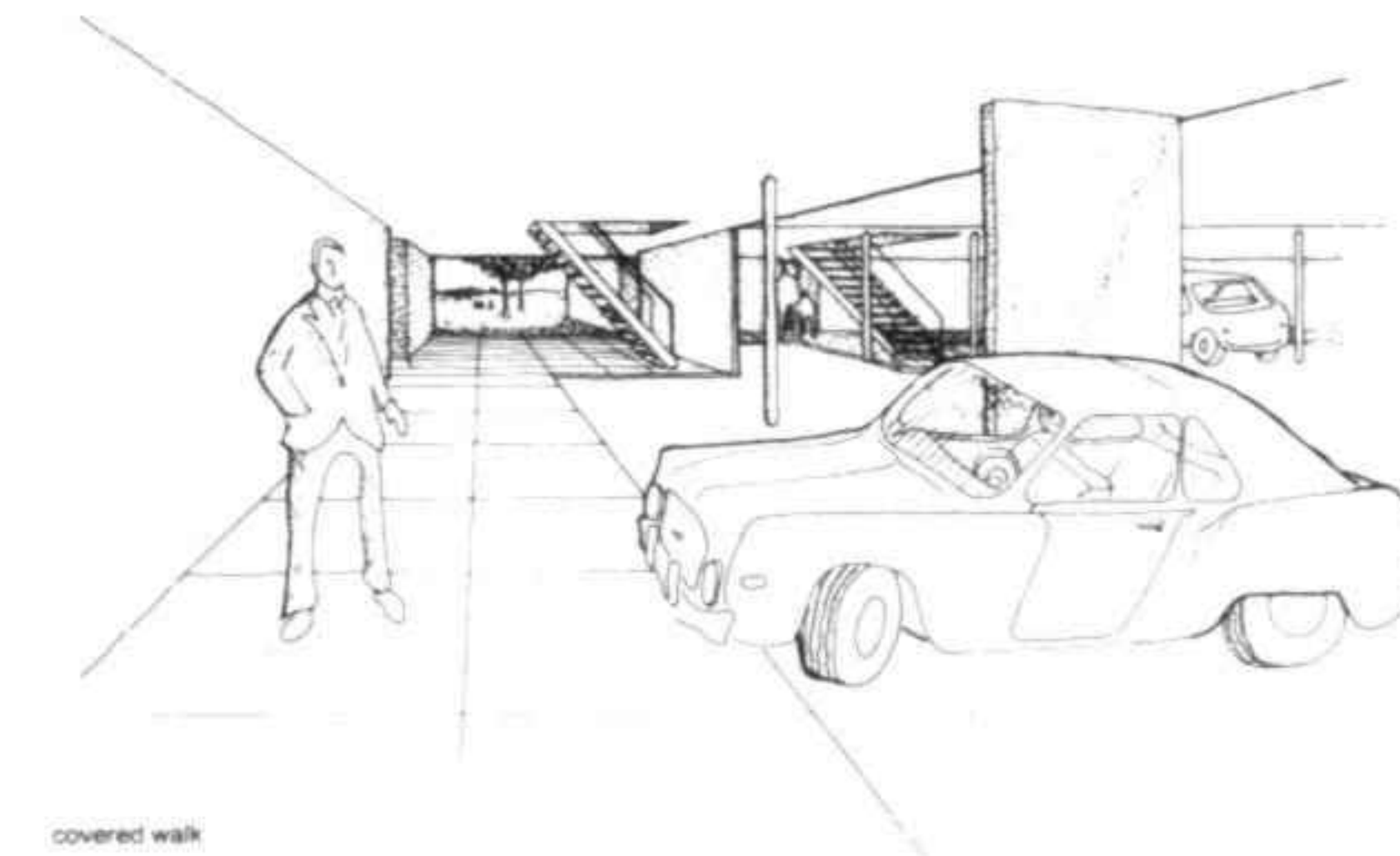


Diagramas de Gwathmey y Siegel

precisamente de este modo) estos diagramas proporcionan un instructivo ejemplo del método, y un análisis excesivamente exclusivo no sólo puede falsificar a veces el problema, sino también parecer tan incisivo y convincente que llegue a ser confundido con una solución. Es decir, el diagnóstico puede acabar siendo seductoramente la cura.

En un principio, las distinciones arquitectónicas entre espacios habitables y no habitables en cada unidad de vivienda parecían perfectamente sensatas y traían a la memoria otras discriminaciones más o menos semejantes, como los espacios "sirvientes" y "servidos" de Louis I. Kahn, o los espacios "específicos" e "inespecíficos" de Robert Venturi, y para el caso, la distinción que Charles Moore, Donlyn Lyndon y yo hemos hecho entre "habitaciones" y "dominios mecánicos". Algunas personas, sin embargo, podrían asombrarse frente a la terminología de Gwathmey y Siegel. ¿Acaso una cocina o una escalera no deberían ser habitables, o al menos no inhabitables, exactamente igual que una sala de estar?

En cualquier caso, lo cierto es que se hace una distinción entre dos clases de espacio interior. Puede ser muy buena, pero, una vez hecha, establece un modelo para distinciones paralelas posteriores que puede resultar mucho menos apropiado, ya que cabe que responda más al sistema abstracto que a las dimensiones reales del problema en cuestión. Así pues, la distinción en este caso entre espacios habitables y no habitables parece exigir que todos los espacios catalogados como habitables estén orientados a la fachada de entrada de las viviendas. El aparcamiento y también los accesos de los vehículos van, naturalmente, a este lado, que se



Bocetos para el desarrollo urbano de Whitney Road

convierte en una especie de lado "público". Por contraste, la vista va al otro lado, donde puede ser disfrutada desde los espacios habitables; este otro lado se convierte, pues, en una especie de lado "privado".

Por tanto, el resultado de esta cadena de discriminaciones —sutiles y ciertamente no premeditadas— es que pueden llegar a existir un lado "bueno" y otro "malo". El lado malo es el resultado de aislar elementos del diseño que son menos atractivos o menos problemáticos (como la acomodación de los coches aparcados) o potencialmente peligrosos (como los senderos que los que discurren los coches) y apiñarlos, separándolos de las cosas más bonitas. Este proceso, que se describe aquí tan sólo en términos de diseño arquitectónico, es sorprendentemente semejante a lo que sucede en los casos de discriminación social, donde las personas contra las que se ejerce la discriminación acaban por juntarse en un *ghetto*, con el poder aparentemente irresistible de recoger todos los males físicos, económicos y sociales de la sociedad que las rodea. Por eso bien vale la pena preguntar si una discriminación demasiado despiadada por parte de los arquitectos entre lo público y lo privado, por ejemplo, no puede, involuntaria pero inevitablemente, conducir a desastrosas discriminaciones entre "lo vuestro" y "lo nuestro", y lo "peligroso" y "lo seguro", y "lo malo" y "lo bueno".

El problema radica en incluir a la gente y su cuidado en todas partes. Una medida segura del éxito de ciertas viviendas es saber qué le parecen a la gente, y lo que les parezcan está seguramente reflejado en lo visible que sea su preocupación por ellas. La misma vivienda puede suministrar un vehículo de cuidado y puede expresarlo directamente, como en los



Casas en Oak Bluffs, en la viña de Martha

minuciosos detalles de adorno en las pequeñas casas de Oak Bluffs en la viña de Martha, en Massachusetts. O bien el cuidado puede estar expresado por los habitantes en contradicción con el formato arquitectónico, como hemos visto en Roehampton, donde los residentes han creado jardines en las terrazas de sus apartamentos, contrariamente al "concepto" de diseño que separa lo natural (Richmond Park) de lo realizado por el hombre (los bloques de hormigón).

Del mismo modo, la ausencia de señales de atención bien puede ser síntoma de una mala vivienda, independientemente de donde ocurra. La intuición de la gente, en el sentido de que no hay nada en el entorno general de lo que valga la pena preocuparse, o, de que su preocupación no va a cambiar nada, o, de que será torpedeada, puede ser muy bien una "causa" y no simplemente un resultado de los lugares malos para vivir y "sus" efectos pueden no ser tan sólo los habituales sobre los que la mayoría de nosotros hemos oído hablar, pero a los que probablemente no hemos tenido que enfrentarnos en realidad: el crimen violento en las calles de la ciudad llenas de basura. Sus efectos pueden extenderse, finalmente, a las anchas calles periféricas, concurridas principalmente por magníficos coches, y a casas cuyas fachadas blancas y abiertos garajes pregonan que el cuidado está fuera, detrás de la barbacoa y la piscina.

La solución de estos problemas, en la medida en que la arquitectura por sí misma tiene alguna capacidad para resolver amplios problemas sociales, debe hallarse forzosamente en una especie de entorno residencial que implique a la gente activamente, que al menos no desaliente el



Una calle periférica en Charlotte, Carolina del Norte

cuidado en ninguna de sus partes, y que, con un poco de suerte, invite a él en todas ellas. ¿Que asegurará esto? En primer lugar, puede asegurar que se evite la ridícula coherencia, por muy atractiva que la coherencia pueda ser. Considérese, por ejemplo, el caso del diseño esquemático de una casa que tiene un espacio público delante, un espacio privado detrás, el coche en el cobertizo, el horno en la sala del horno y la cocina, los baños, las habitaciones y la sala de estar, todo pulcramente consignado a sus propios sitios. Constituye un sistema lógico, una representación abstracta que yace en la mesa de dibujo del arquitecto. Pero su problema puede ser que, debido a toda su claridad diagramática, esté en conflicto con un tipo totalmente distinto de coherencia, la de la sensibilidad humana que, presumiblemente, no cambia mientras circula desde el garaje (que puede ser frío, húmedo y atiborrado de cosas) o desde el espacio público (que puede ser peligroso) al interior de la casa, por ejemplo a la cocina (tal vez diseñada en torno a las máquinas, más que en función de la comodidad de los propietarios), o la sala de estar (que puede ser absolutamente magnífica). En casos como éstos, una coherencia de las formas habrá sido sustituida por una continuidad de la experiencia.

Anteriormente, hemos estudiado en este libro edificios —La iglesia de Santo Tomás, el Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara, el Carpenter Center, la Cannery, y una casa realizada por el arquitecto de la Cannery— que rehuyen la coherencia formal, las pequeñas victorias privadas de la mesa de dibujo, en favor de las percepciones de la gente que debe observarlas. Muchos lectores constatarán que muchos de estos edificios

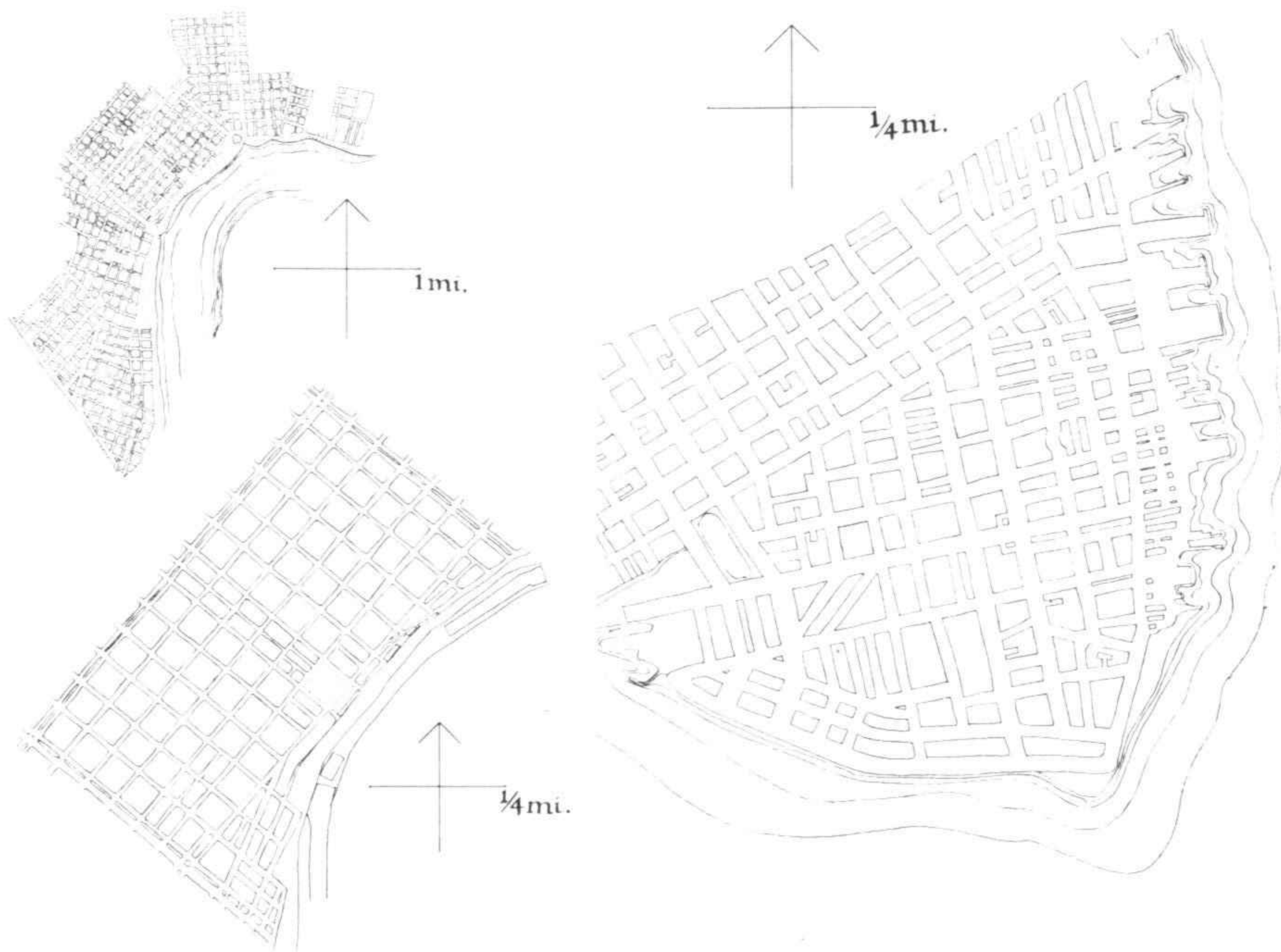
La meridionalidad: una dimensión regional

parecen anticuados y tradicionales. No encontramos en ello motivo de alarma, porque al ser tradicional la arquitectura puede vestir la especialización de edificios singulares en la semejanza parcial de otras cosas, hacia adelante mediante la cultura, y hacia atrás en el tiempo. Así pues, es posible convertir en un paradigma del mundo el reflejo de la lucha tradicional por conciliar la individualidad personal con el conjunto social, como las casas del siglo XIX de Little Venice, que, gradual y ambiguamente, juntan sus personalidades individuales para realizar algo que es más que ellas mismas. El mensaje de edificios como éstos a los arquitectos debería ser directo y claro: invitar al compromiso. Invitar al cuidado.

G.A.

Si John F. Kennedy calificó claramente la ciudad de Washington, en el distrito de Columbia, de ciudad de eficiencia meridional y encanto septentrional, se trataba de una afirmación caracterizada menos por su absoluta exactitud y agudeza de doble filo que por la sorprendente falta de ambigüedad que la acompañaba. La parte norte de Estados Unidos es apreciada por su eficiencia y la opulencia de su progreso. Se considera, en cambio, que al Sur le faltan esas cualidades y que depende de métodos más pausados (y más atractivos). Hay, naturalmente, una distinción continuada en todo el mundo entre el Norte (de Italia, pongamos por caso) industrial y progresista, y el Sur, rural y pobre. Incluso en las grandes ciudades sureñas, las diferencias siguen siendo observables a menudo. Recientemente, me he enterado de una cuidadosa distinción entre el norte de Louisiana, rígido y severo, y el sur, alrededor de Nueva Orleans, más gracioso y urbano.

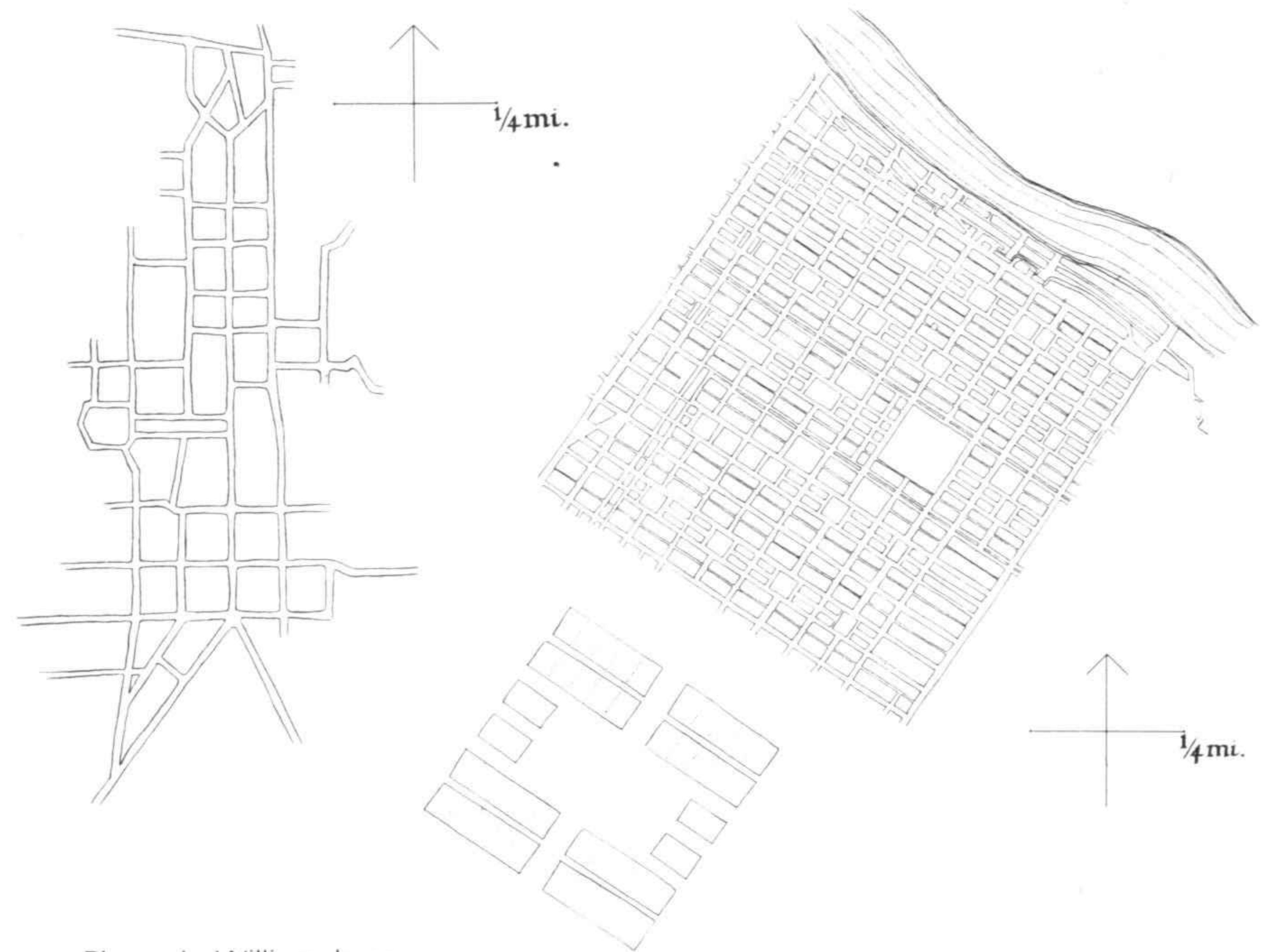
Se trata, de hecho, de una especie de urbanidad a escala reducida que a mí, un septentrional, me parece la imagen meridional con más fuerza. Debido a mi afecto por esa cualidad y esa parte del país, me tomo la libertad de escribir sobre la contribución del Sur a la arquitectura norteamericana. El único comentario semejante que puedo recordar fue el de Lewis Mumford en 1941, quien había estudiado el Sur, principalmente a través de dos grandes arquitectos: Tomas Jefferson (quien procedía, como todos sabemos, de Virginia) y Henry Hobson Richardson (oriundo de Louisiana, pero que realizó su obra desde Boston). Por otra parte, creo que vale la pena empezar por una colección de edificios y ciudades del Sur que han mantenido su arraigo en mí, e intentar discernir lo que tienen en común.



Plano de Nueva Orleans
Plano de Charleston

Una cosa que los sitios por mí reunidos no comparten es la paternidad arquitectónica local. Los arquitectos procedían de Inglaterra y Francia, y posteriormente de Rhode Island y Nueva York, además de Charlottesville y Charleston. Muchos sólo visitaron el Sur, y muchos, naturalmente, no eran ni mucho menos arquitectos profesionales, sino ingenieros (como L'Enfant), caballeros colonizadores (como Oglethorpe) o, especialmente, un hombre del Renacimiento: Thomas Jefferson.

Lo que generalmente se considera el Sur (desde la línea de Mason Dixon hasta el golfo de México, y desde el Atlántico hasta Texas) tiene una variedad de climas que va desde las pronunciadas diferencias estacionales de las montañas Blue Ridge y Smokies al clima casi tropical de la costa del Golfo. Pero casi todo el Sur tiene largos y cálidos veranos, lo que ocasiona que el ritmo de alguno de nosotros se relacione con el encanto (otros lo vinculan a la indolencia y la pobreza). También toda la zona (excepto en un ángulo de ella al norte de Washington) comparte un pasado que incluye la institución de la esclavitud negra, la secesión de la Unión, una sangrienta y extenuante guerra, y una lenta y dolorosa recuperación. El sentimiento de autonomía local que impulsó la secesión está actualmente bien considerado en general a lo largo de todo el país (pero no la esclavitud negra, naturalmente) si uno pregunta en Mount Vernon donde están los barrios de esclavos, le enseñaran las "dependencias"). Así pues, el clima y la herencia institucional pueden proporcionarnos una dirección en la búsqueda de la meridionalidad arquitectónica, aun cuando los orígenes de los arquitectos no lo hagan.



Plano de Williamsburg
Plano de Savannah

La misma colección suministrará la mayoría de las claves, pues incluye lugares especialmente memorables. Deja fuera los jardines, que merecen un estudio separado, y las humildes moradas rurales, también en el mismo caso. Omite también los ejemplos de este siglo, en parte al menos porque los edificios construidos durante el apogeo energético han sido instalados con aire acondicionado, de manera que han perdido parte de su razón para la especialización y han llegado a parecerse fielmente a edificios de otros lugares. Si hubiera podido indicar con toda precisión el mágico momento de los años treinta en el que Miami Beach se convirtió en el primer sitio del mundo en parecerse, aunque en miniatura, a la Ville Radieuse de Le Corbusier, también lo hubiera hecho.

Los lugares que recordé y elegí son, alfabéticamente, los siguientes:

Biltmore House, cerca de Asheville, en Carolina del Norte, diseñada para George Washington Vanderbilt en 1890, por Richard Morris Hunt, de Nueva York.

La plantación *Bremo*, en Virginia, diseñada por su dueño, el general John Harwell Cocke después de 1817, con fuerte influencia jeffersoniana.

Charleston, la ciudad de evolución posterior a 1730, que incluye en especial lo siguiente: la iglesia de St. Michael, construida entre 1752 y 1761, y proyectada por un tal Samuel Cardy, un irlandés, o tal vez por James Gibson de Carolina del Sur, o posiblemente incluso por el arquitecto



Plano de Washington

inglés James Gibbs; y la casa de Nathaniel Russel, construida en 1811 y proyectada por Russel Warren, de Rhode Island.

Monticello, cerca de Charlottesville, en Virginia, diseñado en varias fases entre 1770 y 1808 por su propietario Thomas Jefferson, un virginiano con libros de Italia e Inglaterra y fuertes recuerdos de Francia.

Mount Vernon, al sur de Alejandría, en Virginia, más escueto al principio y ampliado en el siglo XVIII por su dueño, el general George Washington.

Otra ciudad en una marisma costera, Nueva Orleans, fundada en 1718 y ampliada posteriormente bajo gobierno francés, español y americano.

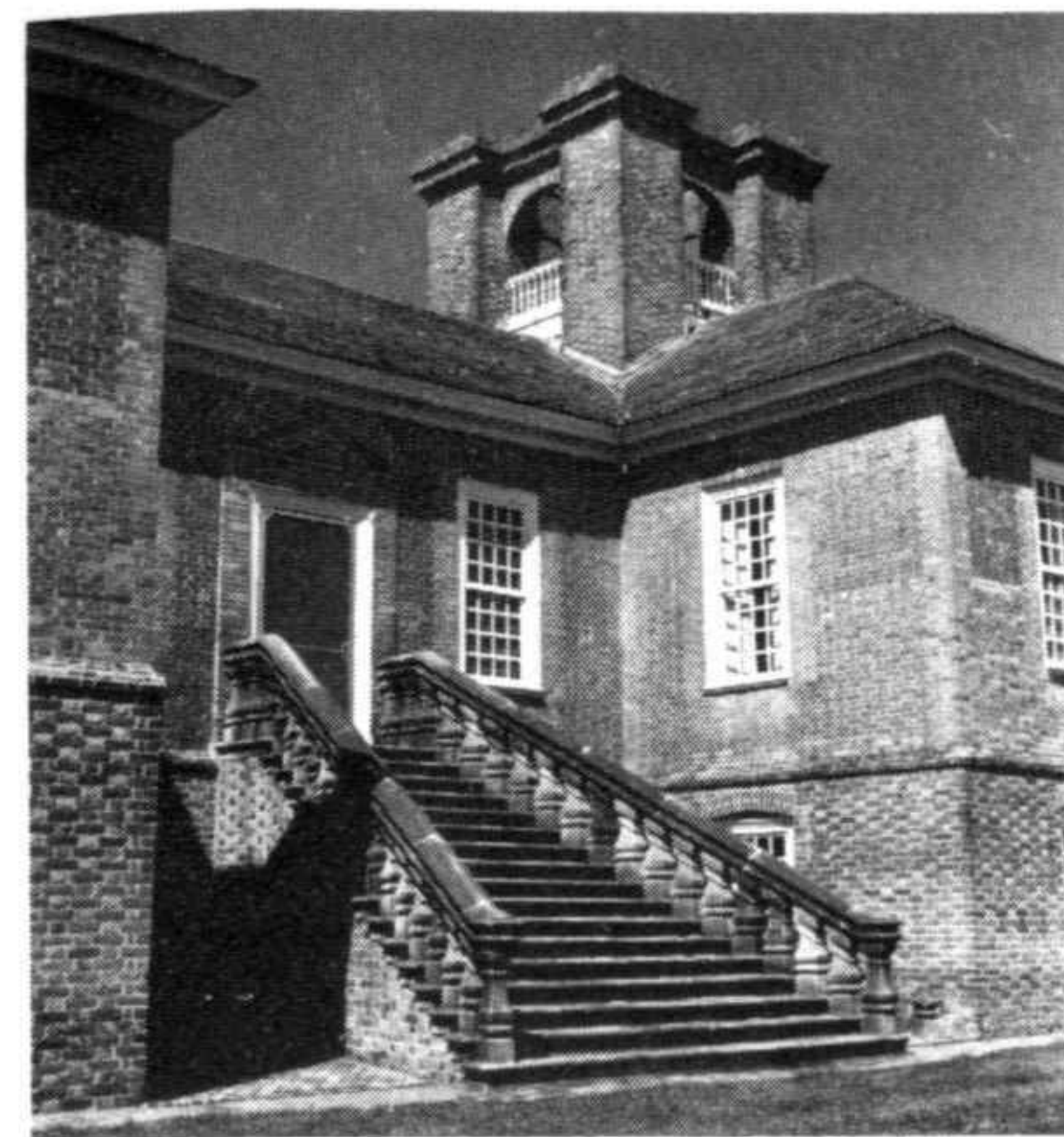
La ciudad de *Savannah* tal como fue trazada en 1733, siguiendo un plan de James Oglethorpe, un empresario aristócrata inglés, tal vez según un esquema descrito en Venecia el año 1567 por Pietro di Giacomo Cataneo.²

Stratford Hall en el distrito de Westmoreland, en Virginia, diseñado para la familia Lee por una mano enérgica y desconocida alrededor de 1725.

La *Universidad de Virginia*, la obra de Thomas Jefferson, acabada en fecha posterior a 1810.

La ciudad de *Washington*, una incrustación de modelos radiales barrocos, desarrollada por el Mayor Pierre L'Enfant de Francia, y una red clásica propuesta por Thomas Jefferson.

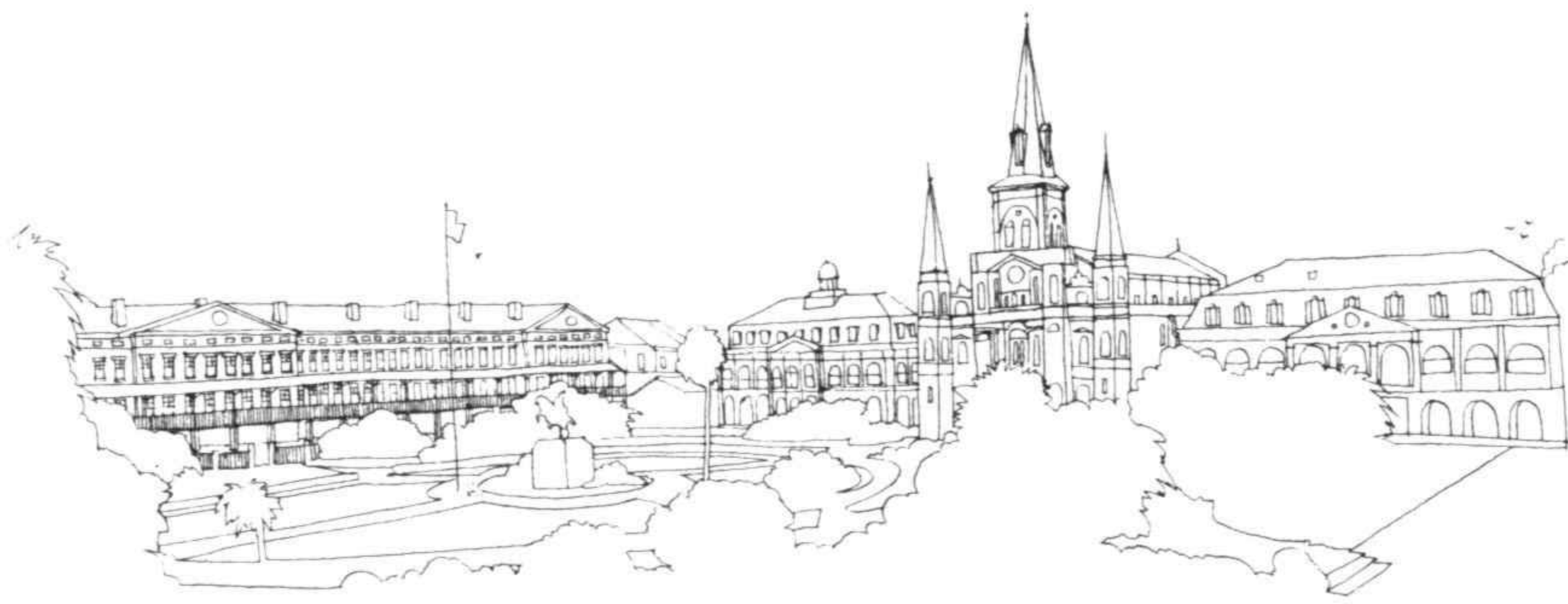
Y finalmente, *Williamsburg*, la capital de Virginia hasta el final del siglo XVIII, construida por sus gobernantes ingleses.



Stratford Hall, en Virginia

Estos lugares, tanto ciudades como edificios, con la accidental excepción de Washington, distrito de Columbia, son en su mayoría muy pequeños; los más poseían un alto grado de orden geométrico y debieron de estar atestados de gente durante la mayor parte de su existencia. En esto reside su especial cualidad y la paradoja esencial de esta colección. Las ciudades industriales densamente pobladas de este país han estado principalmente en el Norte (donde las actitudes, como ha señalado Vincent Scully,³ no eran urbanas e incluso eran antiurbanas, y la vida de la imaginación estaba enfocada en la frontera de lo ilimitado). El Sur, mucho más rural, monumental y de pequeña escala al mismo tiempo abrumado por la ferocidad de sus veranos, consiguió un grado de habitación pública sólo describable como urbanismo unido a urbanidad.

Incluso las casas ilustres de esta colección debían de ser antiguamente diferentes en extremo de la callada delicadeza de su personalidad en el siglo XX. Los guías de Stratford Hall, cuando enseñan las habitaciones (con una cama en cada una de ellas), describen tal cantidad de miembros dieciochescos de la familia Lee, además de los sirvientes y huéspedes, que su alojamiento temporal tuvo que hacer que Stratford Hall se acercase a la densidad de población de Hong Kong. Su reunión en una bochornosa noche de verano debía de ser un fenómeno completamente diferente de la solución térmica de finales del siglo XX (mucho más efectiva y fatal), que organiza a la población en frigoríficos individuales durante los largos meses de verano.



La Plaza Jackson, en Nueva Orleans



Una casa de Charleston



La casa de Nathaniel Russell, en Charleston

Por otra parte, ciudades enteras y especialmente de la costa, como Charleston y Nueva Orleans, fueron forzadas por el terreno pantanoso a ocupar espacios muy pequeños y luego fueron abiertas internamente para aprovechar algo de brisa estival. Debían de ser modelos de atropellada animación urbana, con una vida callejera de intensidad casi veneciana. En el Vieux Carré, la parte primitiva de Nueva Orleans, la densidad de la vida urbana estaba, a principios del siglo XIX, reforzada por la presencia a ambos lados de las angostas calles de edificios cuyas galerías enrejadas sobresalían en las aceras. En un escenario urbano de grano fino como éste, los actos de formalidad geométrica, incluso suaves, pueden ejercer un enorme poder. Los bloques gemelos de apartamentos de la baronesa Pontalba, de absoluta simplicidad, con sólo tres amplias plantas y galerías ininterrumpidas a lo largo de los pisos superiores, transmite mediante su simetría una sensación real de centro (una sensación urbana) a la plaza Jackson, con la que lindan. La puntiaguda y poco atractiva catedral, situada en el centro de la composición y flanqueada por dos edificios gubernamentales de simple elegancia (el Cabildo y el Presbiterio), se ve forzada a una posición de importancia muy aumentada gracias a los apartamentos Pontalba, a lo largo de los lados de la plaza. Para comparar, cabría considerar una típica ciudad moderna del siglo XX y preguntarse dónde se podrían situar, por ejemplo en Columbia o en Maryland, dos bloques gemelos de apartamentos de tres pisos de modo que tuvieran algún efecto sobre el paisaje urbano.

El tejido urbano en Charleston, Carolina del Sur, que también

tuvo su inicio en el siglo XVIII, es, como indica el plano, algo menos formal. Incorpora, sin embargo, varios tipos de viviendas (al menos uno de ellos inventado para este mismo lugar) cuyo objetivo específico era mejorar la calidad de acomodación a lo largo de esta vaporosa costa y establecer con ello un modelo de ciudad absolutamente digna de memoria. La forma especial de la vivienda "independiente" de Charleston se da a menudo. En un episodio de cooperación urbana actualmente reglamentada como no existente, el sistema coloca largas casas de una habitación de ancho, que forman ángulo recto con la calle, con una galería de dos o tres pisos a la que se abren las habitaciones y que discurre paralelamente al jardín. Las ventanas de la casa contigua se airean por el mismo jardín, pero no se ha gastado espacio útil en un retranqueo. Todo el conjunto se ha hecho habitable y todas las habitaciones tienen ventilación natural y espacio contiguo en una galería cubierta, y todas las casas tienen un jardín. La entrada se efectúa directamente desde la calle y es a menudo muy elaborada para celebrar el paso de la acera pública, al aire libre, al dominio privado (todavía al aire libre) que empieza al otro lado de la puerta.

Las casas más pequeñas de Charleston relegan el jardín a la parte posterior, y se aproximan a sus vecinas, situadas en filas paralelas a la calle. Las casas más ilustres se despliegan siguiendo un formato que permite generosos espacios verticales en el interior, como en la casa de Nathaniel Russell, donde se ha ocasionado un tiro de aire y la escena está preparada para los graciosos movimientos de las damas vestidas con vaporosos trajes. Todo estos tipos de edificios están situados dentro de los



La iglesia de San Michael, en Charleston

límites (disciplinados por el clima y la escasez del suelo) de un denso tejido urbano que permite que los matices, como el avance frontal del porche y el campanario de la iglesia de Saint Michael, tengan poderosas visuales, asegurando la importancia de Saint Michael,

Sin embargo, la geometría urbana más desarrollada del Sur (o de todo el país) es, con mucho, la de Savannah en Georgia, proyectada por James Oglethorpe, el caballero inglés que fundó el lugar en un risco sobre el río Savannah, alrededor de una serie ampliable de cuadrados. La cualidad más extraordinaria del plano es la gran cantidad de terrenos edificables que ofrece, dentro de un marco aparentemente tan simple, y los modelos alternativos de tráfico que permite. En cada plaza hay cuatro monumentales solares, visibles desde el otro lado de la plaza y públicos en tres de sus lados, y paralelamente a los lados largos, solares más modestos comparten su atractivo con los edificios vecinos, que se escabullen en una fila ininterrumpida que forma la manzana, la cual no mira en realidad a la plaza, pero tampoco se aparta de ella. Las calles más memorables (las perpendiculares al río) se han preservado, mientras tanto, del tráfico denso mediante las mismas plazas, que poseen en sus ejes unos monumentos que exigen cada vez una circunnavegación a poca velocidad. Por consiguiente, el tráfico principal está relegado a las calles rectas alternas que abriga el comercio, dejando remansos de paz residencial alrededor de casi todas las plazas. Las calles paralelas al río se deslizan al costado de las plazas, sin interrupción, en la parte de tierra del par de calles comerciales más próximas al río. Las casas, que normalmente están en hilera dentro de este denso

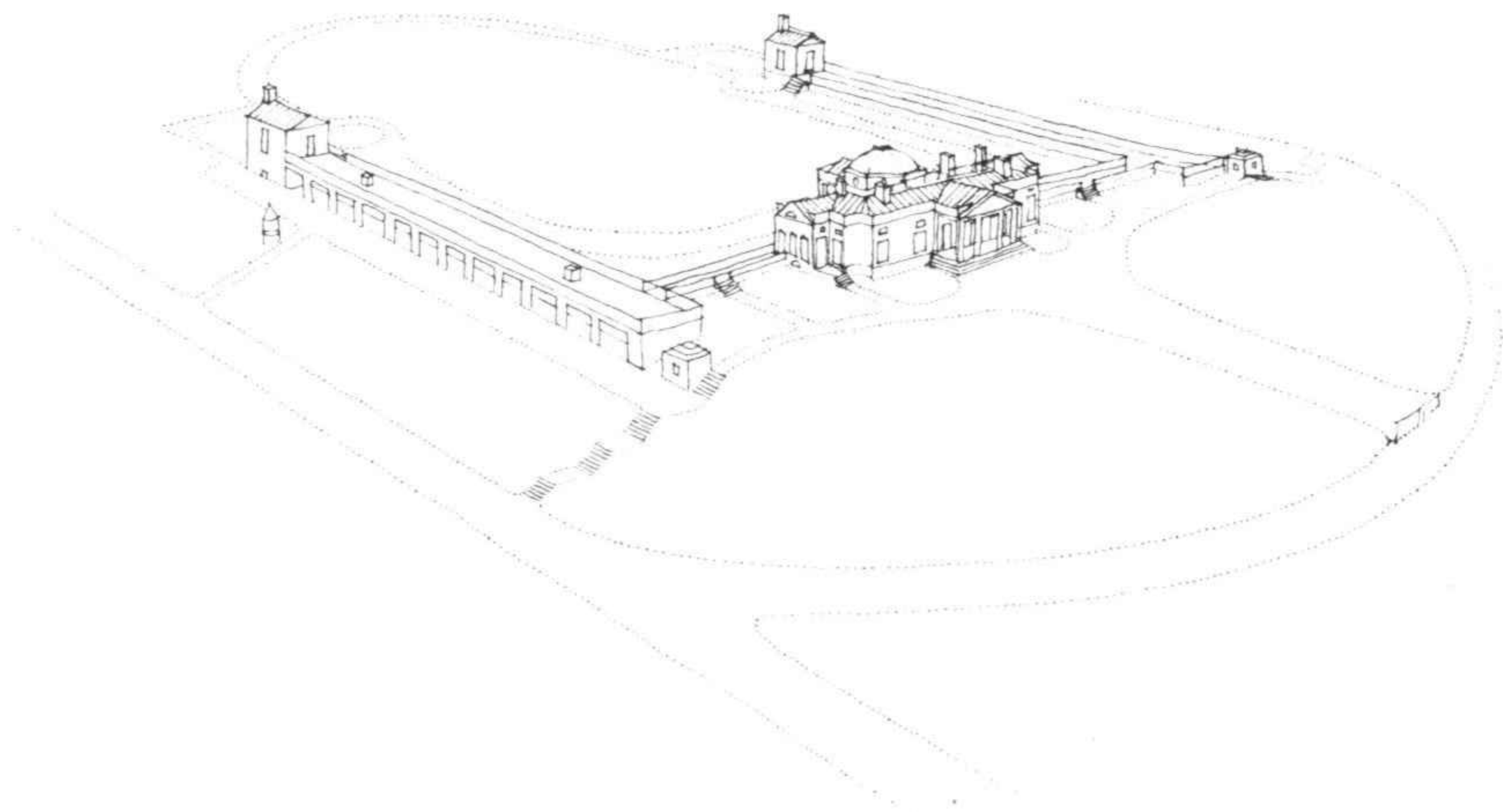


La calle del Duque de Gloucester, en Williamsburg

tejido, tienen sus habitaciones principales a un piso de altura sobre el nivel de la calle, para así mejorar la circulación del aire bajo los techos de elegante altura.

El Williamsburg que vemos actualmente en Virginia, devuelto a una pureza y elegancia cinematográficas, fue antiguamente una colección de edificios mucho más accidental que sus equivalentes más al sur y era además muy pequeña. Pero incluso la corta y muy ancha calle mayor, llamada del Duque de Gloucester, tiene un edificio colegiado (tal vez según los diseños de Christopher Wren) perpendicular en un extremo, y un Capitolio en el otro. Atraviesa una larga avenida barroca que conduce al palacio del gobernador, y divide en dos una plaza del Palacio de Justicia. Los edificios de la ciudad, no sometidos a las presiones de densidad de Charleston, Nueva Orleans o Savannah están en su mayoría situados libremente en los jardines, pero a lo largo de la calle del Duque de Gloucester, dan directamente a la acera y casi la tocan. En las tiendas de estas casas situadas en la planta baja, hay un rastro todavía intenso de los variados usos que han contribuido a la animación de esta pequeña pero importante ciudad.

Thomas Jefferson, que fue a la escuela allí, pensó que Williamsburg era una zona arquitectónica desastrosa, y en la nueva república que estaba ayudando a crear consideró obligatorio que la arquitectura y la planificación funcionasen de un modo mucho más sofisticado e importante de lo que lo habían hecho en la fortuita agregación de minúsculos edificios monumentales de Williamsburg. Así pues, aunque



Monticello, en Virginia



Bremond, en Virginia

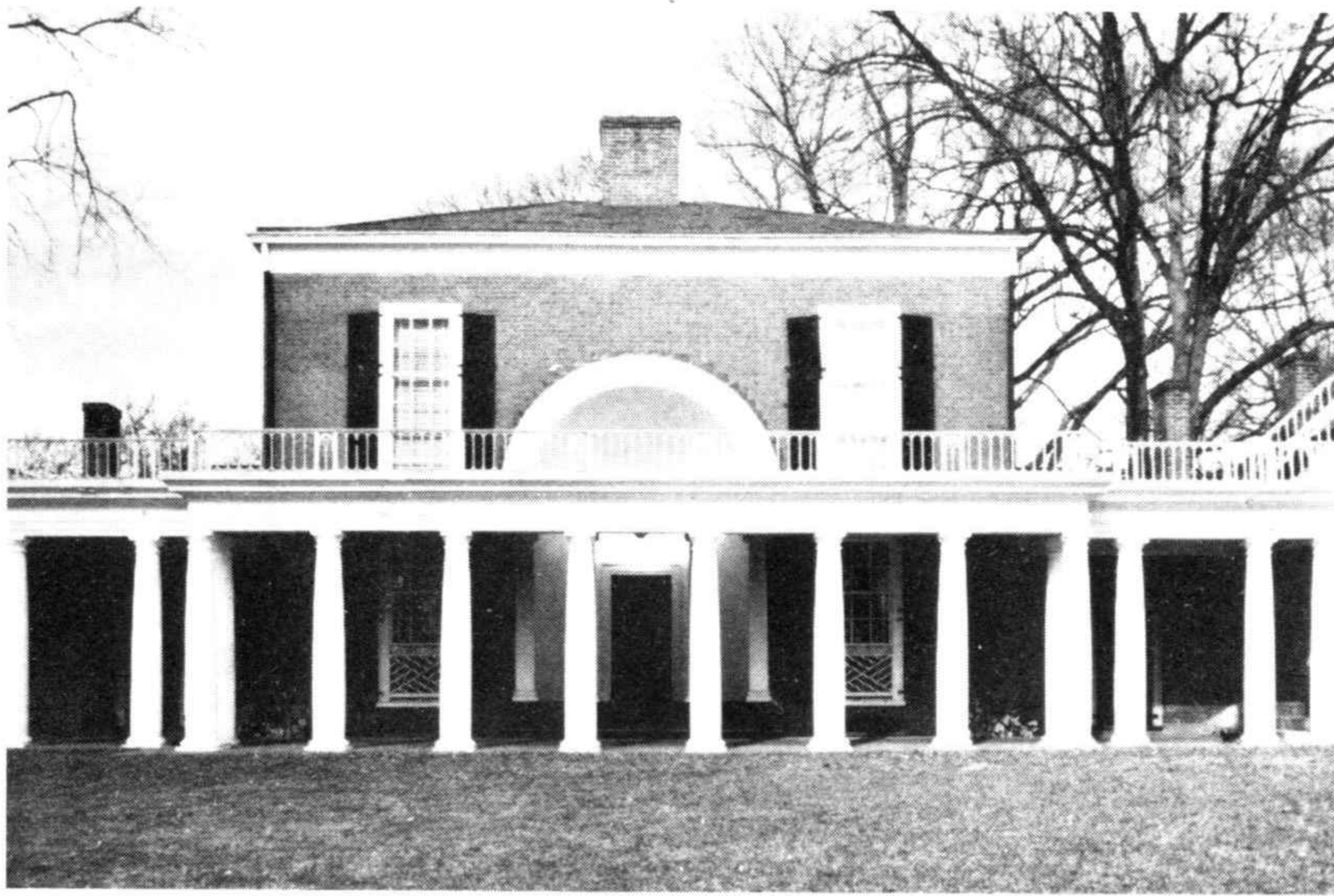


Mount Vernon, en Virginia

imaginaba un plano reticular para la nueva capital de la Nación, filosóficamente más perfecto aparte de más conveniente, no podía estar del todo disgustado con las avenidas barrocas de Pierre L'Enfant, especialmente si se tiene en cuenta que fueron trazadas con extraordinaria sensibilidad respecto a los rasgos naturales del emplazamiento, desde las colinas (como la colina del Capitolio) hasta los canales (lo que hubiera puesto el monumento a Washington casi en la costa y hubiera permitido una espléndida cascada que bajase por la colina al oeste del Capitolio) e incluso la irregular frontera de la parte del interior en el Piedmont (actualmente la Avenida de Florida).

Si estas ciudades meridionales eran, como las casas, sensibles a sus emplazamientos, densas, formalmente coherentes y llenas de una vida en común, las casas, que son como ciudades, son una fuente todavía más evidente de urbanidad meridional. La gente se agolpa en ellas, pero están ordenadas con instrumentos arquitectónicos que establecen una dignidad formal que las convierte en lugares logrados, y no en umbrales, hacia algún otro sitio, del modo aceptado por buena parte del país. Incluso Mount Vernon (que tiene el plano más desordenado de todas las casas ilustres de esta colección) hace un único y magnífico ademán público con su pórtico hacia el Potomac (la entrada principal cuando la casa era nueva). Pero, por otro lado, las galerías colindantes abarcan discretamente todo un poblado de "dependencias" de un piso.

Thomas Jefferson pasó las horas más felices de su larga vida convirtiendo su casa de Monticello en una ciudad, haciéndola encajar y

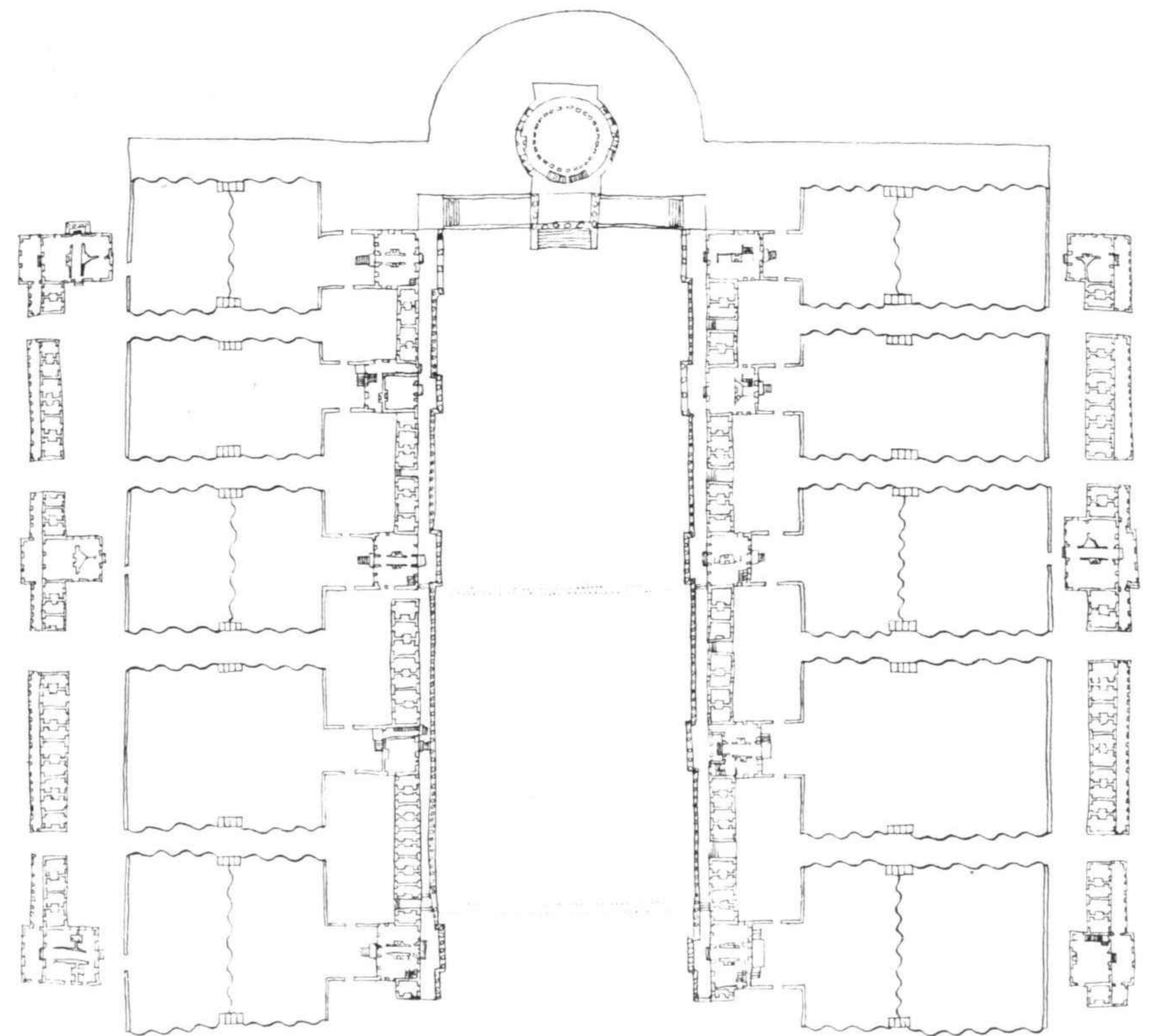


Pabellón IX, en la Universidad de Virginia, por Thomas Jefferson

colocándola en la cumbre de la montaña, coronando la colina con un pabellón monumental lo suficientemente memorable y lo suficientemente simbólico para el país que estaba ayudando a formar; así pues, parece apropiado que su imagen honre una de nuestras monedas nacionales. En este caso, el tema "casa" se afirma en el edificio de una habitación que Jefferson construyó primero y al que llevó a su recién casada esposa. Luego elaboró el tema mediante las complejas operaciones de un establecimiento, en su mayor parte escondido en la colina y subordinado a ella mediante un conjunto de galerías muy organizado. El conjunto fue rematado finalmente por el pabellón monumental, el Capitolio, centro de recepción y símbolo.

La influencia de Jefferson en Breno, Virginia, ha contribuido, sin duda, a transformarlo, a escala sólo ligeramente más modesta, en el mismo tipo de ordenado complejo urbano en miniatura que Monticello, un poco menos ambicioso y un poco más coherente.

Pero la ciudad-casa más depurada de todas es la parte de Thomas Jefferson en la Universidad de Virginia. Creo que es más clara que cualquier otro conjunto de edificios de este continente, con cualidades de invención, reflexión y pasión por la arquitectura y la vida que se lleva allí. Se trata de un plan de educación universitaria manifestado en los edificios de un solar, con un lugar de lectura y asambleas en su parte principal y casas para los profesores flanqueadas por lugares de residencia para los estudiantes, con una oportunidad de corporeizar en las casas todos los modelos arquitectónicos, desde los más sólidos de Palladio a los últimos de Ledoux, todo ello democratizado, socializado y enlazado por una columnata



Plano de la Universidad de Virginia



La Rotonda, Universidad de Virginia



La Casa Biltmore, cerca de Ashville (Carolina del Norte), por Richard Morris Hunt

ininterrumpida. Es el mundo de la mente en un microcosmos y un espléndido lugar para sentarse a trabajar, a hablar o agasajar a los amigos.

El exotismo es una última cualidad característica del Sur, que empezó a dejarse ver en las postrimerias del pasado siglo. La sensación transilvana de aislamiento de un mundo rápidamente cambiante, especialmente evidente después de la Guerra Civil, impulsó a los arquitectos septentrionales a no importar únicamente estilos exóticos (que no hubieran realizado en ningún sitio), sino a perseguirlos hasta la Tierra de las Hadas para crear un mundo absolutamente exótico: francés en las montañas Smoky y español (por razones locales más evidentes) en San Agustín, Florida, o algo árabe en Tampa. Después, Addison Mizner prosiguió, en los primeros años de este siglo, el estilo español en la costa este de Florida.

No hay nada más moderno en esta colección, no porque no se haya construido nada, sino porque la implantación del aire acondicionado ha precipitado la pérdida de aquel conjunto característico de desafíos del clima y el lugar que ofrecían las vivas, urbanas y al mismo tiempo encantadoras ciudades y edificios de esta colección.

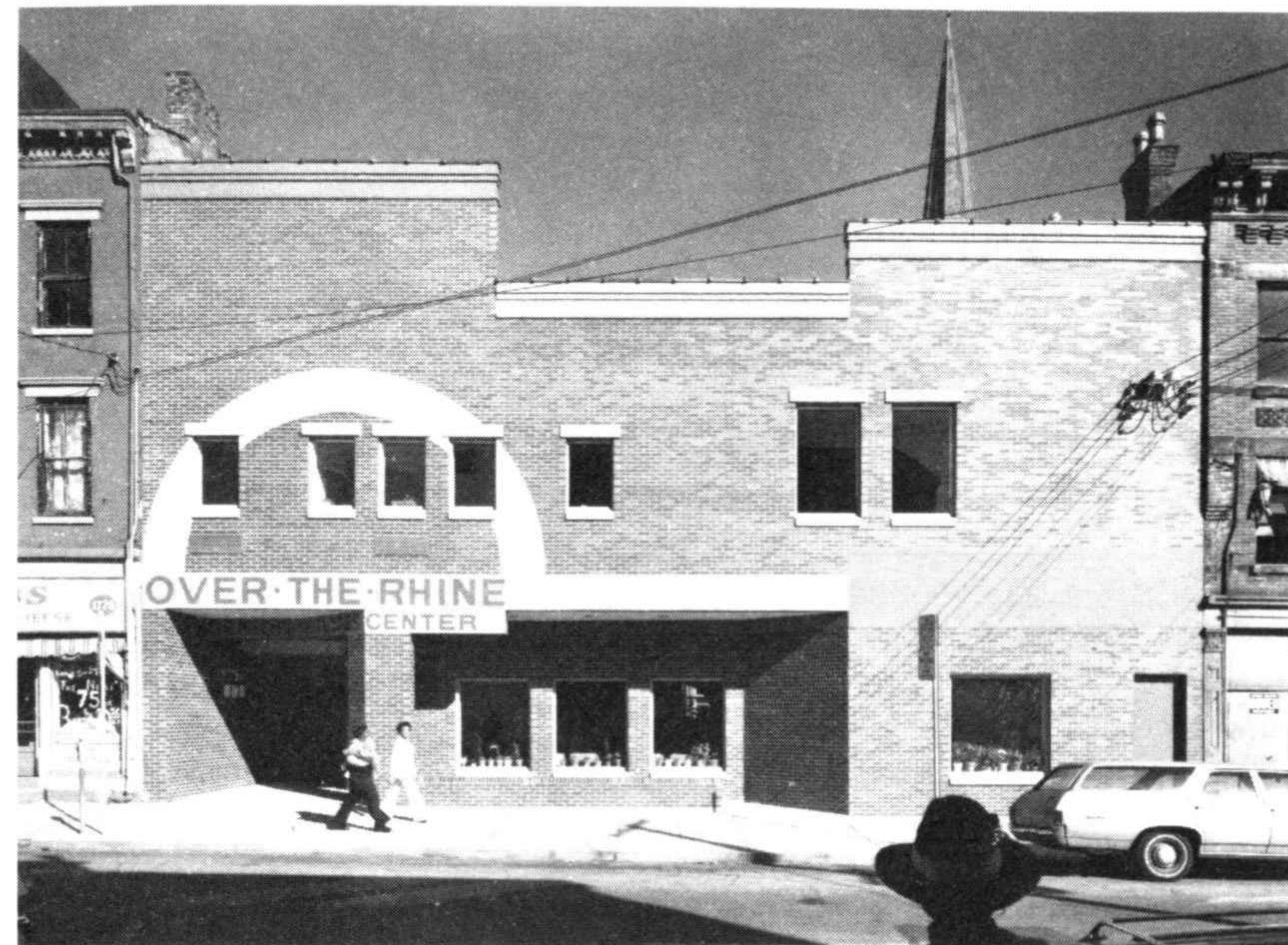
Ch.M.

**Si la modestia no es el fin,
sí es ciertamente el principio**

Tal vez una de las más útiles contribuciones que la idea de la arquitectura Moderna ortodoxa ha aportado a nuestro entorno durante las últimas décadas, es la de convertirse en objeto de mofa entre algunos arquitectos y muchos elementos del público en general. Al parecer, representar todo lo que ha sido construido tiene el poder de sugerir lo que debería haberse construido en su lugar, y de este modo se ha convertido en el patrocinador inconsciente de una amplia investigación de vías alternativas para la construcción de nuestras ciudades.

El número de direcciones diferentes de investigación es extraordinario y también tranquilizador. Desde la posición ventajosa de mediados de los años setenta, la arquitectura Moderna ha adquirido en la imaginación popular algunos atributos muy generales y muy simples. Parece aterradora, y por tanto poderosa; austera, y por tanto hostil; abstracta, y por tanto inhumana; inflexible, y por tanto autoritaria. Es importante observar que todos estos adjetivos tienen significados que van mucho más allá de lo que se necesita para describir simplemente las cualidades físicas de un edificio, ya que este hecho confirma la creencia en que la arquitectura tiene, en efecto, una multitud de dimensiones además de las tres ya familiares, y que el tipo de arquitectura que elegimos al construir puede afectar a la imaginación de la gente, a sus cuerpos, sus sueños y sus necesidades físicas.

Uno de los problemas actuales parece ser que, en un mundo que es evidentemente pluralista y que sirve a millares de situaciones y experiencias distintas, la arquitectura moderna habitual siempre parece



El centro de servicios del Pilot Center, en Cincinnati, por Woollen Associates
 ◀ Una calle del distrito de Cincinnati, Over-the-Rhine, con el Pilot Center a la izquierda

manifestarse igual. Los esfuerzos para resolver este problema se han concentrado en dos amplios frentes; uno de ellos es puramente formal y visual, e implica hacer edificios que respondan mejor a los lugares donde están construidos. El otro esfuerzo es más complejo, ya que exige prestar una atención más sutil a toda la serie de corrientes económicas, sociales y políticas que definen lo que debería ser en realidad un edificio.

Dos proyectos que ejemplifican estas dos tendencias pertenecen a la empresa arquitectónica de Indianápolis Woollen Associates, y merece la pena estudiarlos por las soluciones que proponen y las preguntas que suscitan. El primero es el Pilot Center en el distrito de Over-the Rhine en Cincinnati. Se trata de un conjunto de cuatro unidades aisladas, de diversión y servicio público, que ocupan lo que originalmente eran dos manzanas de casas, abriéndose camino hacia el interior entre los edificios vecinos más antiguos, y llenando en la calle los huecos dejados por anteriores demoliciones.

Over-the-Rhine es un barrio habitado, aproximadamente, por un 45% de negros, otro 45% de blancos apalaches y un 10% de procedencia alemana, que ha estado padeciendo muchos de los males familiares y aceptados de los barrios urbanos más antiguos: degradación de la vivienda, pérdida de población, y bajo promedio de rentas (4.500 dólares por año) entre la que se queda. Así pues, lo que antiguamente fue un tejido social (y arquitectónico) que se había mantenido bien entrelazado, había empezado a deshilacharse.

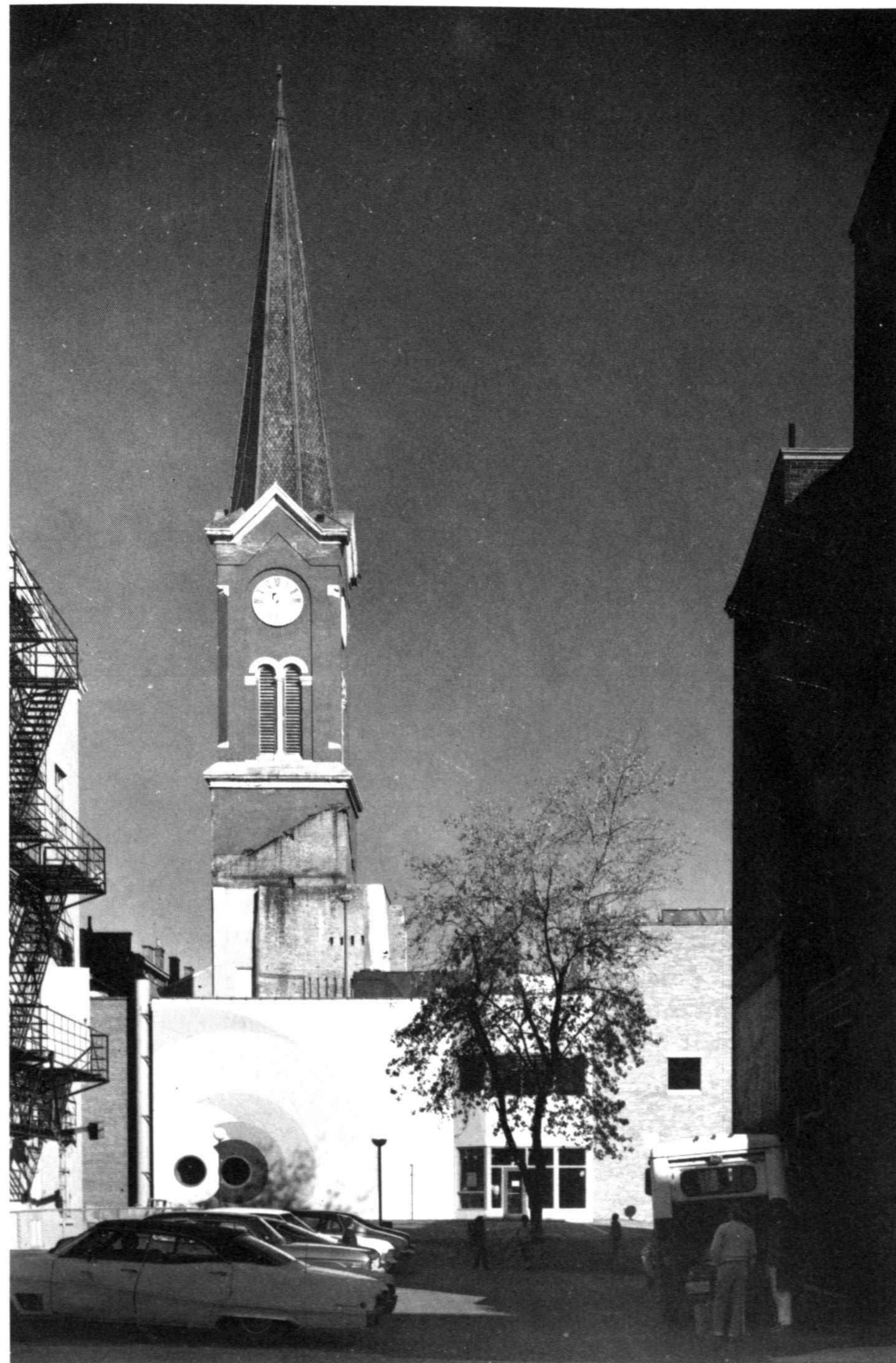
Pero los proyectistas y residentes que confiaban en un futuro

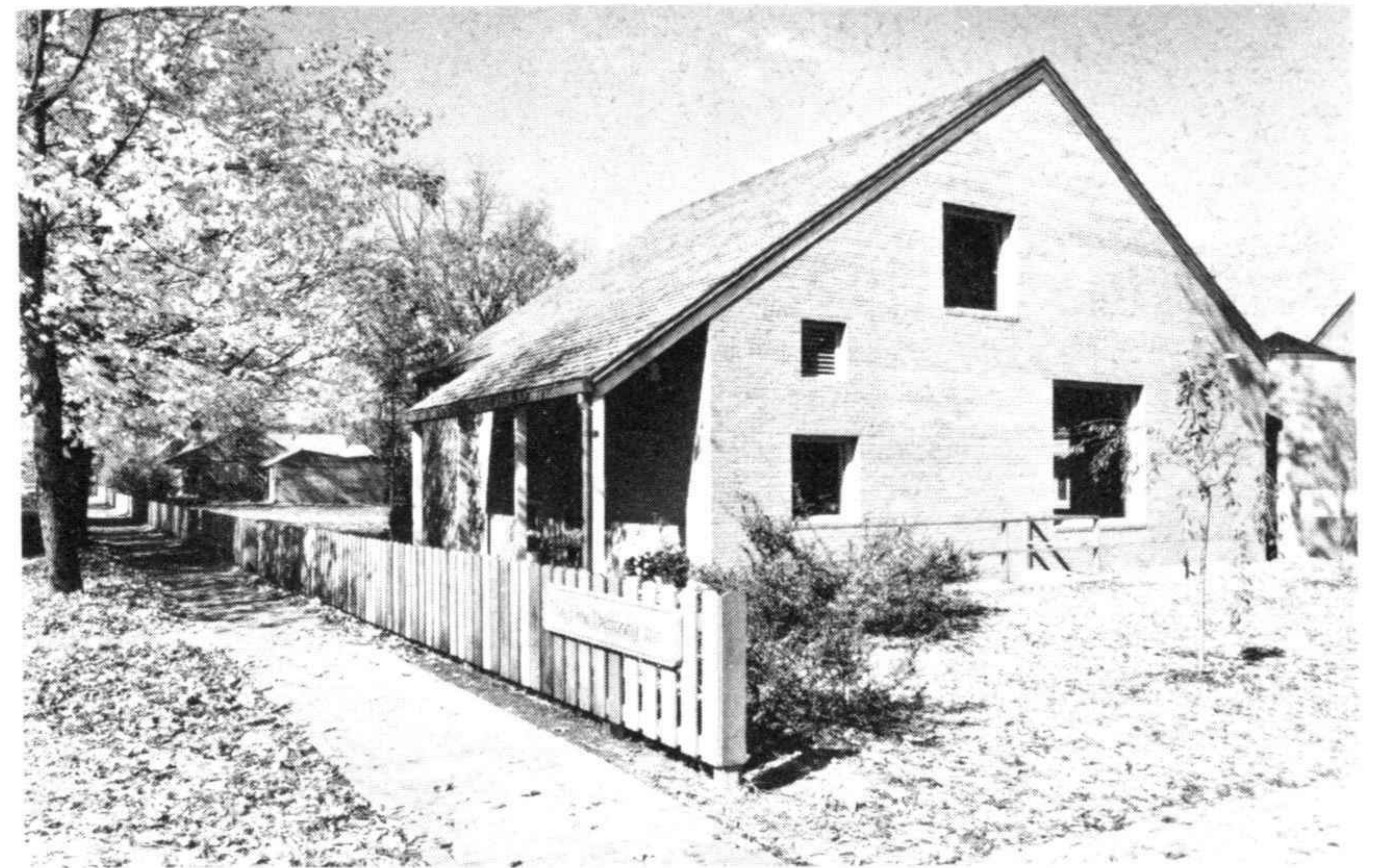


Vista aérea del Pilot Center y sus inmediaciones
 Entrada al edificio de diversiones del Pilot Center ►

más brillante para Over-the-Rhine, no pusieron sus esperanzas en la panacea inmediata de la renovación urbana al por mayor. En vez de eso, optaron por un proceso más minucioso consistente en conservar todos los edificios en buen estado y preservar así la imagen y el carácter del distrito. Inicialmente, sólo una parte del mismo, la Target Area, fue seleccionada por los proyectistas para su estudio; en el centro de ella estaba el mercado Findlay, que data de 1850 y es un centro de venta de carnes y mercancías al aire libre situado en diagonal al otro lado de los almacenes A&P que pueden verse en la fotografía superior. Desde el punto de vista de los proyectistas, el mercado Findlay tenía para la zona de Target una importancia análoga a la de un centro comercial en un barrio residencial actual. La mayor parte de los edificios claves, por tanto, estarían construidos cerca de él.

Así pues, el Pilot Center no es sólo un diente de la rueda de la zona de Target. Con objeto de tener el máximo contacto con los residentes locales, Woollen Associates lo proyectaría desde una oficina sucursal en un almacén cercano al lugar. El mayor de los cuatro edificios del centro es el edificio de diversiones que se ve en la parte superior de la fotografía, a la derecha. Un edificio de servicios públicos se halla junto a él, y al otro lado de un patio interior hay un centro de ancianos, una escuela y una guardería. El campanario que se ve a la derecha de la fotografía es el resto superviviente de una iglesia católica de 1840, demolida con el fin de dejar espacio para el nuevo edificio de diversiones, una pérdida para la causa de la preservación histórica, y también para los arquitectos que argumentaron a favor de su conservación.





Edificios de recepción en el hostel de New Harmony, por Woollen Associates
 ◀ Una calle de New Harmony (Indiana), con el hostel new Harmony al fondo

Evans Woollen describe el trabajo de su empresa como arquitectura "situacional", una arquitectura que dirige todos sus esfuerzos a convertirse en específica del lugar donde es construida. En el caso de su Hostel en New Harmony, el lugar es una ciudad del Medio Oeste de unos 900 habitantes, fundada en 1814 por una secta comunal de luteranos alemanes que se denominaban a sí mismos *Rappites*. Recientemente, New Harmony se ha convertido en protagonista de un importante programa de desarrollo ideado para convertirla en un importante centro turístico y de programas educacionales. El nuevo hotel de 45 habitaciones es parte importante de esta restauración.

El primer diseño de la empresa de Woollen para el albergue, realizado a finales de los años sesenta, era fuertemente neo-corbusieriano, y, aunque finalmente no llegó a construirse porque no se pudo comprar el terreno, atrajo fuertes resistencias. "Tenía muchos atractivos —dice Woollen—, pero nada que ver con New Harmony; la gente creyó que se perdería algo si se construyese." Ya la ciudad tiene varias vigorosas cualidades, rápidamente identificables. Los edificios más antiguos no tienen más de tres pisos de altura y los importantes están contruidos en ladrillo, en tanto que los menos importantes son de madera. Ninguno de ellos, además, tiene una apariencia tan memorable como el formato general de la ciudad, que se caracteriza por sus calles bordeadas de hermosos árboles.

El nuevo hostel está diseñado para reforzar el contexto ya existente. "Gracias a su recóndita existencia, en New Harmony se tiene un arraigado respeto por el contexto —dice Woollen—. La gente de los años



Primitivo dormitorio de los *Rappites*, en New Harmony
 Vista aérea del hostel, con la "iglesia descubierta" de Philip Johnson
 Hostel de New Harmony, con el edificio de recepción a la derecha ►

setenta del siglo pasado seguían construyendo tal como lo hacían treinta años atrás; su mundo era mayor y más real que el mundo exterior. Era como si una campana de cristal hubiera estado colocada sobre la ciudad, y nosotros no quisiéramos dejar entrar mucho aire con el nuevo albergue."

Así pues, el diseño del albergue contrasta con el diseño del Pilot Center de Cincinnati. También contrasta con la más famosa y más agresiva "iglesia sin techo" de Philip Johnson, que está virtualmente al lado y que puede verse en el ángulo izquierdo inferior de la fotografía aérea situada arriba. Sin embargo, recientes informes de New Harmony indican que el deterioro de la pared de tres metros de la iglesia, y la consecuente reducción de su altura a la mitad aproximadamente han dado como resultado una relación de escala más afortunada entre ella y el resto de la ciudad.

El albergue de New Harmony consta de dos edificios aislados; el menor y más próximo a la calle es la recepción, y contiene una galería y un amplio salón de reunión adecuado para conferencias y pequeños conciertos. El edificio mayor, o "dormitorio", en homenaje al saber popular de New Harmony, no está organizado a lo largo de pasillos, sino de acuerdo con un sistema de acceso, consistente en habitaciones que se abren directamente a una de las tres escaleras.

El diseño de Woollen Associates para el albergue de New Harmony parece ser "situacional" en todos los aspectos, al igual que su diseño para el Pilot Center. Ambos edificios son modestos y responden con sensibilidad a los emplazamientos. Pero esto suscita una cuestión muy



importante. Al ser tan modestos, tan apropiados a sus emplazamientos, ¿son acaso apropiados para ellos mismos? (Suponiendo, como hacemos normalmente, que se pretende que todos los edificios sean, en cierto modo específicos.) Ciertamente, nadie puede discutir con gran violencia la sensatez básica del enfoque de Woollen Associates en estos dos casos. Tanto si el enfoque "situacional" satisface las expectativas de todos sobre lo que la arquitectura debe ser siempre, como si no lo hace, parece que vale la pena señalar que es precisamente ahí donde bien podría empezar.

G.A.

Algunas dimensiones son una función del arquitecto mismo, sus fantasías y sus límites. Estudiemos a Rudolph Schindler y H.H. Richardson, tal como son tratados en dos recientes libros sobre ellos.

El libro de David Gebhard¹ sobre Rudolph Schindler fue, para mí, la historia de un arquitecto más emocionante que he leído desde que, cuando era pequeño, quedé admirado por una autobiografía de Frank Lloyd Wright. Estar emocionado, naturalmente, puede incluir algo más que el transporte en alas de paloma y es una cualidad característica de este libro el acercar y tensar de tal modo las agridulces victorias (¿o fueron derrotas?) de una elegante y ajetreada carrera, que durante párrafos enteros imaginé que yo era Schindler, o que él era yo.

El libro cuenta la historia de un joven nacido, y educado en Viena, que continuó su educación en Chicago en 1914 y después con Frank Lloyd Wright, por cuyos asuntos se desplazó a Los Angeles en 1920. Desde entonces y hasta que murió en 1953, la historia de Schindler formó parte del exótico desarrollo del sur de California, grotesco entonces pero que resultó precursor para buena parte del mundo. Es de esta parte de la historia, contada con especial perspicacia, de donde Gebhard extrae todo el patetismo del reciente pasado de un soleado lugar actualmente tan abismado como la Atlántida, enterrado por su propio peso, ahogado por la gente, por las construcciones al por mayor, y por los humos nocivos.

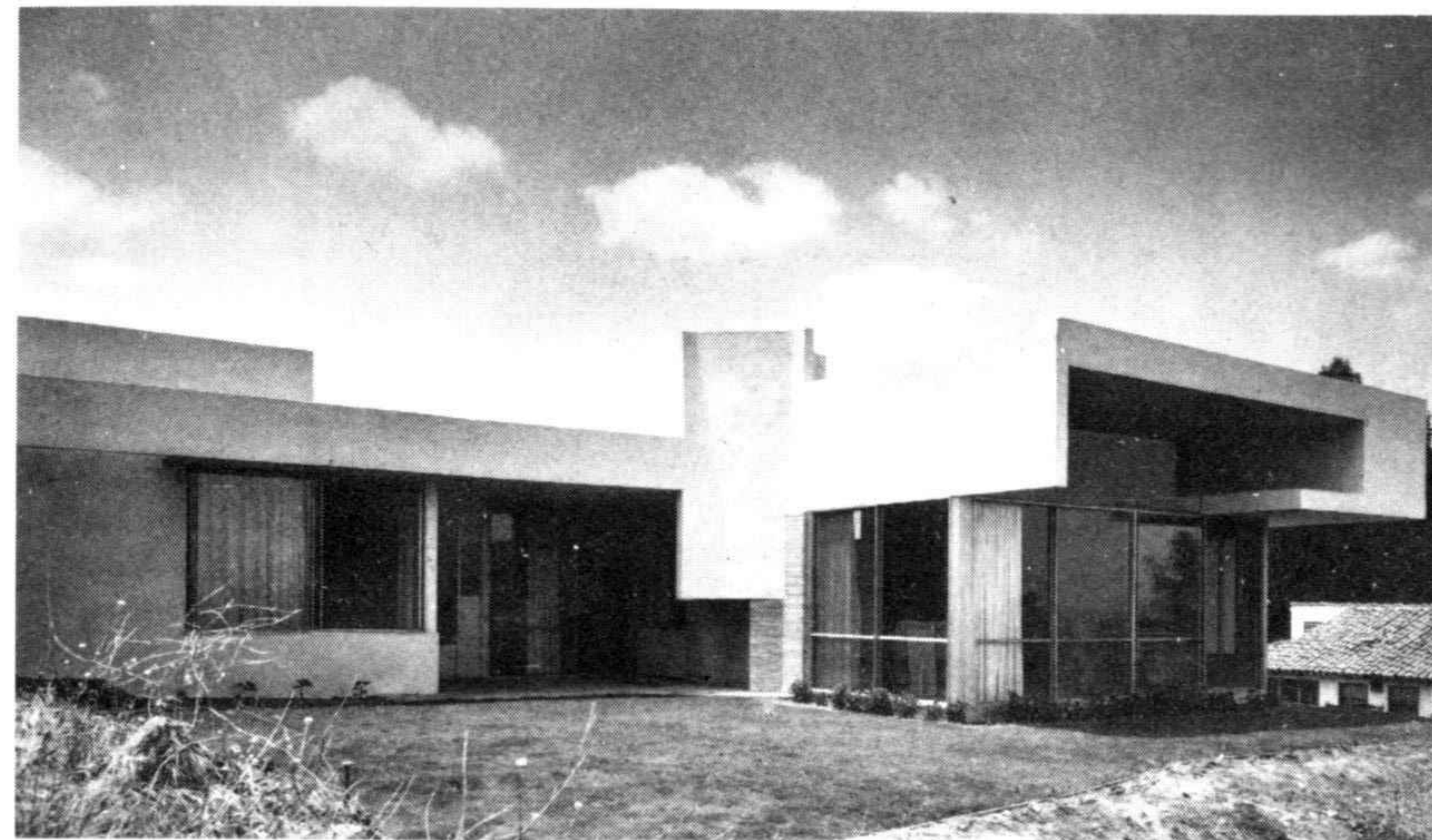
El renombre de Schindler en el sur de California estaba oscurecido, incluso cuando ejercía, por la reputación mucho más diestramente empaquetada de su contemporáneo vienés Richard Neutra, y por su propia



Apartamentos Falk, en Los Angeles, por Rudolph Schindler

incapacidad para obtener encargos realmente sustanciales. Uno de los benévolo prodigios de la obra de Gebhard es que percibe las ideas de Schindler, incluso las pequeñas, aun cuando abortaron, y explica cómo éstas salvaron a Schindler del desespero que podría haber provocado una serie tan pequeña de oportunidades. Afortunadamente, existe en la actualidad una impresionante cantidad de libros en circulación sobre arquitectos olvidados demasiado pronto, especialmente los contemporáneos de Richardson y Wright, y resulta que muchos de ellos realizaron edificios amplios, bellos y capaces de inspirar. ¿Por qué entonces preocuparse de Schindler, cuya obra fue pequeña y barata y (en mi opinión) de calidad desatinadamente excéntrica? La respuesta, para mí, fue expresada en una entrevista radiofónica que oí recientemente; en ella un famoso autor estaba alabando a una joven actriz con la que había trabajado y que había despertado su admiración. Buscó una palabra para describirla y sugirió "vulnerable", es decir, abierto a todo tipo de cosas (nadie está abierto a todo) del entorno. Rudolph Schindler parece haber sido también vulnerable, y a mí me gusta creer que lo soy. Su vulnerabilidad le produjo sufrimientos, le hizo perder trabajo y dio lugar a algunos edificios de terrible aspecto, así como a otros de fuerza permanente. En este aspecto, Schindler no se representa sólo a sí mismo, sino también a un gran número de otros arquitectos vulnerables, la mayoría de ellos despachados superficialmente como "imitadores".

La vulnerabilidad de buena fe, tal como yo lo veo, implica el preocuparse tanto por las cosas específicas que uno encuentra y averigua, que uno llega a cambiar su actitud para acomodarse a ellas. Los arquitectos



Casa Waverly, en Los Angeles, por Rudolph Schindler

invulnerables también ven y aprenden las cosas, pero tienen una actitud o un sentido de destino recién alcanzado, al que contribuyen las cosas aprendidas y vistas, pero sin el poder de cambiarlo. Vulnerable e invulnerable no significan bueno y malo. El *Beyond Habitat*² de Moshe Safdie es la orgullosa historia de un invulnerable que ha visto, conocido y sentido muchísimo, para mayor gloria de su firme visión. Tal vez podría existir un juego histórico: Me gusta pensar que Bernini era invulnerable, y Borromini vulnerable. Algunos arquitectos tal vez son vulnerables hasta cierto punto y luego fijan sus posiciones. Estoy deseoso de creer que el AFL-CIO Medical Center de Louis I. Kahn en Filadelfia fue la obra de un vulnerable, y la Librería Exeter, del mismo autor, de un vulnerable (esto me disculpa por preferir el primer tipo); Walter Gropius fue el pensativo invulnerable insigne; el estilo Internacional, el templo de la invulnerabilidad.

Prefiero distinciones de este tipo que participan de lo bueno y de lo malo en ambos términos. La que utiliza David Gebhard, para algunos de los mismos fines, es entre arte noble y arte vulgar, y considera que los traslados de Schindler del uno al otro, en ambos sentidos, contribuyen a su fuerza. No cuestiono, en realidad, la existencia de un vacío entre arte noble y arte vulgar, o el tenso drama del salto sobre ese vacío, pero creo que la distinción le es más útil al mundo de galería de la pintura y la escultura (donde algunas cosas consideradas como arte noble adquieren precios y atributos muy especiales) que a la arquitectura (donde los edificios sometidos a nuestra recompensa ritual periódica) tienen mucho en común, y sólo algunas diferencias, con el trabajo "folklórico" de nuestro ricos amigos los



H.H. Richardson en el salón de su casa de Brookline (Massachusetts), alrededor de 1880

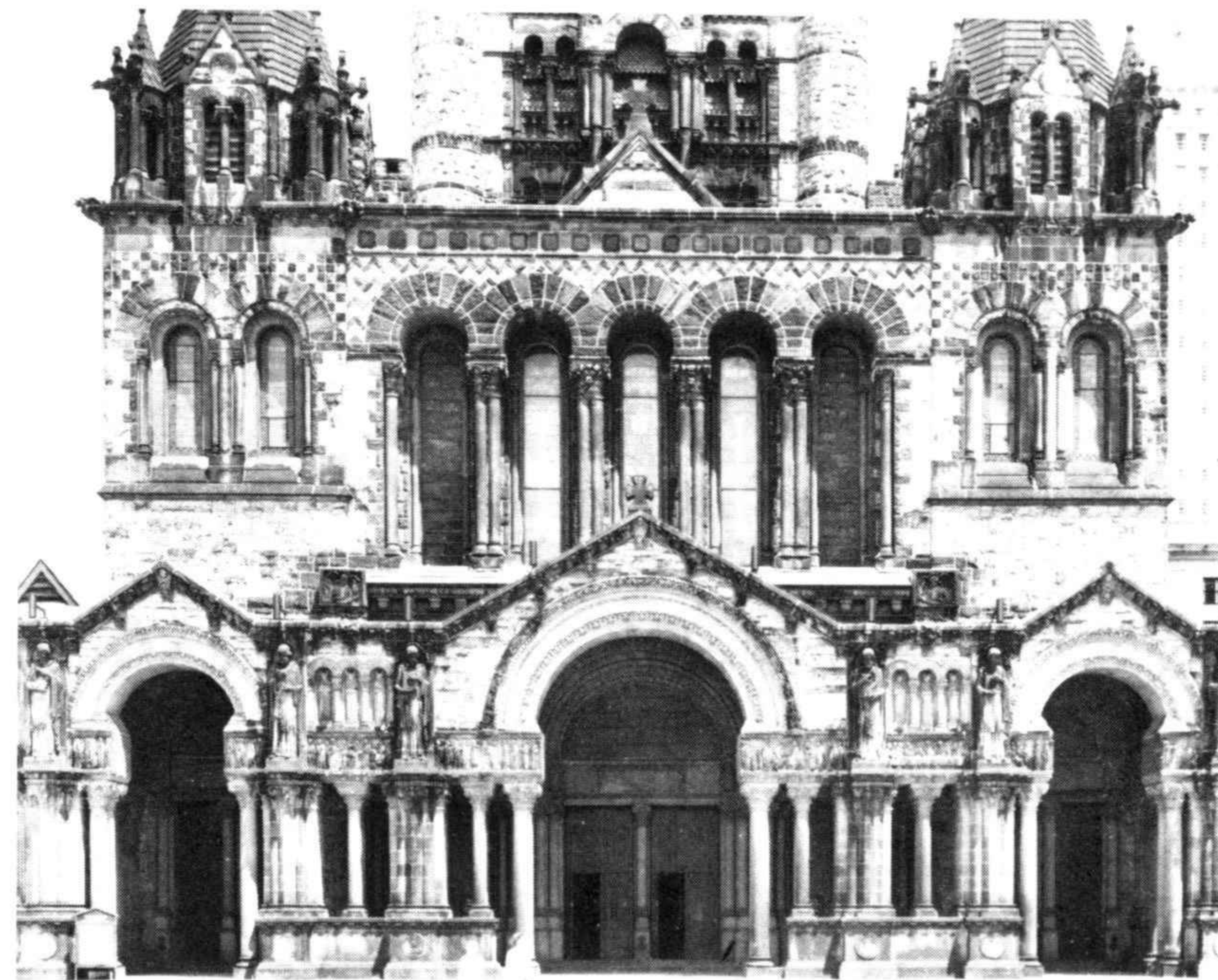
contratistas. La obra de Schindler es corriente, pero muy especial en aspectos que la vuelven tensa y agri dulce, y también bastante intimidadora.

Mientras leía el libro me estuve acordando de mi primer viaje al Japón, cuando aspiraba a ser un arquitecto Bay Region. Había estado en Europa y había quedado extasiado por la presencia de Chartres, el Partenón, la Alhambra y Batalha, pero no fui amenazado por ellos. Estaban hechos de material bello y extraño. Después, en el Japón había gente que había tomado tablas —precisamente lo que yo usaba, aunque las suyas parecían ser de mejor calidad— y había hecho con ellas las cosas más maravillosas que jamás hubiera podido soñar. Aquello sí era amenazador y, naturalmente, también era emocionante.

Rudolph Schindler hizo cosas que yo intento hacer, y algunas de ellas las hizo sensacionalmente bien; nunca tuvo verdadero éxito, pero estuvo respondiendo todo el tiempo. Esto es lo que a mí me emociona.

Por otra parte, el catálogo de dibujos escogidos de una reciente exposición de Henry Hobson Richardson, realizado por James F. O’Gorman,³ es el documento más revelador que he visto nunca acerca de la moderna práctica arquitectónica. En principio llama poderosamente la atención por la simple e inolvidable belleza de algunos de sus dibujos, y la retiene por su continua revelación del poder de la economía.

La economía de esfuerzos es una cualidad que nunca se me había ocurrido asociar con la mecha de dos cabos que parece ser H.H. Richardson. La biografía de la señora Schuyler van Rensselaer⁴ se concentra en su expansivo encanto; la de Henry Russell Hitchcock⁵ en crearle una re-



Fachada de la iglesia de la Trinidad, en Boston, por H.H. Richardson

putación como arquitecto moderno (lo que parece ser, para empezar, una proposición dudosa y especialmente preocupante cuando se están desvaneciendo tantos dogmas de la arquitectura Moderna y la reputación de Richardson permanece segura). Pero este catálogo constituye un vivo ejemplo de lo eficaz que resulta concentrar y conservar las energías profesionales para crear (en este caso, por lo menos) una poderosa arquitectura en respuesta directa a los límites de tal energía.

Es sorprendente darse cuenta de que toda esta obra profundamente importante surge de sólo ocho años en el *atelier* de Brookline, con un Richardson frecuentemente enfermo y aparentemente consciente del poco tiempo que le quedaba. La comparación con Miguel Angel, por ejemplo, es chocante, ya que éste alcanzó la cima de su carrera arquitectónica cuando tenía 71 años y pudo, de igual modo, haber adivinado que el tiempo era corto. Ambos hombres hicieron dibujos simples y poderosos y derrocharon atención en el edificio con un presupuesto energético completamente diferente de, pongamos por caso, Paul Rudolph, quien, dotado de extraordinaria resistencia, con un temprano comienzo y la esperanza de una larga carrera, podía permitirse derrochar su atención en dibujos deslumbrantemente complejos. Mientras leía las páginas de O’Gorman, me parecía estar oyendo la voz de Jean Labatut dando clases en Princeton e insistiendo continuamente en “El máximo efecto con el mínimo esfuerzo” y me preguntaba si el problema de aplicar una cantidad limitada de energía a una obra extensa y prestigiosa no es en realidad el problema central del practicante profesional.



El techo y la torre de la iglesia de la Trinidad

Un boceto para una casa no identificada, por H.H. Richardson ►

La conservación de energía de la que, según a mí me parece, trata este libro tiene que empezar a partir de una persona, y es asombroso cómo una colección de diminutos bocetos de Richardson, a menudo realizados en su lecho de enfermo, tuvieron la capacidad de requerir de sus socios los convencionales dibujos que, junto con la "permanente crítica" y el "vistazo final" de Richardson, produjeron los "macizos y simples" ⁶ edificios que han ofrecido la imagen de toda una época. El mismo medio proporciona una clave, ya que los dibujos fueron realizados a lápiz, con las decisiones firmes (momentáneamente) trazadas con una decisiva línea de trazo grueso. La misma técnica elimina la posibilidad de que aparezcan las melindrosas y lisiadas siluetas de algunos de los contemporáneos más ancianos de Richardson, y también milita contra la posibilidad de que las afiladas curvas líticas que dan tanta fuerza a la obra de Frank Furness sean una parte del lenguaje de Richardson.

Pero confieso que todavía no comprendo como lo hizo, a pesar de la cuidadosa conservación de la energía del diseñador que denotan sus dibujos, y a pesar de la clara concentración de lo simple y lo macizo. El número de edificios, desde Boston a Chicago y todavía más lejos, a los que tenía que viajar (por tren), por los que tenía que batallar y a los cuales dio la gracia del ser (aunque su gracia fuera la admiración de sus contemporáneos), es sorprendente. Que lo hiciera un hombre enfermo durante aquellos ocho años extraordinarios de Brookline, incluso contando con la disciplina altamente controlada de su diseño, es algo casi increíble.

Hace 40 años, al estudiar Hitchcock por qué la presencia de

H. H. Richardson.

ARCHITECT.

Handwritten text in pencil, possibly a sketch or note, including the name "Richardson" and some illegible words.



///

Richardson había sido tan abrumadora, lo calificó de moderno. Cuarenta años después, me parece más provechoso considerarlo como un refinado profesional de dedicación exclusiva a la arquitectura, el líder indiscutible de un complejo equipo que realiza las cosas (la edificación de edificios de poder duradero) con una bella economía de esfuerzos y un conocimiento de cómo ser efectivos conducidos por la ambición, efectivamente, pero guiados por una visión de cómo han de ser las cosas.

Ch.M.

La arquitectura avanza describiendo rodeos hacia su objetivo de creación de espacio, una creación pluridimensional que responde a los espacios perceptivos de la mente humana. Comienza con el cuidadoso montaje de un número limitado de materiales de propiedades y dimensiones también limitadas, pero el producto útil no es el montaje en sí mismo. Por el contrario, es otra cosa: un trozo de espacio separado del resto y al que se le han dado las dimensiones de longitud, anchura, altura, tiempo y lugar, y connotaciones surgidas de nuestra percepción, sueños, visiones y recuerdos.

Ningún pase de diapositivas, ninguna película y ningún libro pueden hacer algo más que aludir a la experiencia de la arquitectura: la sorpresa del sol abriéndose camino y brillando en un mundo en sombra, o la emoción de una repentina brisa traída por el aire y el olor de lo que podría ser el infinito, o el olor de ajo o de las flores de azahar. Ninguna cosa de efímera existencia puede recrear la revelación que aparece en el *Propylaea* ateniense después de la larga y calurosa caminata cuesta arriba, un prodigio que está formado tanto por nuestra asociación imaginaria con Pericles hablando allí, como por la perfección de las figuras de mármol en sí mismas. Estas son las dimensiones de la magia, nacida de nuestra permanente emoción ante el milagro de mantenernos en pie, de nuestra necesidad de determinar un territorio, y del rico conglomerado de nuestras experiencias y fantasías.

Pero la arquitectura empieza por el montaje simple de cosas físicas, que pueden, por su manera de estar reunidas, empezar a dar cuerpo

a las dimensiones mágicas, al igual que, en un poema, las palabras simples se agrupan de un modo ordenado para rimar y cuadrar en número de sílabas, y luego, gracias a su montaje, para hacer mucho más. Recuérdese que en poesía hay muchas clases de poemas: sonetos, elegías, endechas, rondallas, coplas (y sin duda versos incluso heroicos). Así pues, los edificios nos hablan con múltiples voces, suaves y chillonas, sobrias y estúpidas, importantes y modestas. Y bienaventurados sean principalmente los modestos, porque pronto cubrirán la tierra.

Las dimensiones

1. Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1953, p. 95; versión castellana: *Los problemas del arte*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1968.

El espacio

1. Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, cit.
2. Camillo Sitte, traducido por Charles T. Stewart, *The Art of Building Cities*, Reinhold Publishing Corp., Nueva York, 1945; versión castellana: *Construcción de ciudades según principios artísticos*, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1969.
3. Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, 5.ª ed., Cambridge (Mass.), 1967; versión castellana: *Espacio, tiempo, arquitectura*, Editorial Científico-Médica, S.A., Barcelona, 1968.
4. C.A. Doxiadis, traducido por Jaqueline Tyrwhitt, *Architectural Space in Ancient Greece*, The M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1972.

La realización formal

* El autor distingue entre *forma*, "forma abstracta" y *shape*, con un sentido más concreto y que en este artículo hemos traducido por "realización formal" y "forma concreta", "distinción que no mantenemos en los otros capítulos donde los dos conceptos no se contraponen. (N. de T.)

1. Andrea Palladio, *The Four Books of Architecture*, Dover Publications, 1965.

2. Charles Moore/Gerald Allen/Donlyn Lyndon, *The Place of Houses*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1974, p. 143; versión castellana: *La casa: forma y diseño*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1977.

La iglesia de Santo Tomás

1. H.L. Bottomley, "The Story of St. Thomas Church", en *Architectural Record*, vol. 35, n.º 2, febrero de 1914, pp. 101 a 131; "A Detail of Construction", p. 173.

2. Ralph Adams Cram, *Church Buildings*, Small, Maynard & Company, Boston, 1899, p. 85.

3. *St. Thomas Church*, ed. privada, Nueva York, p. 5.

4. Douglass Shand Tucci/Ralph Adams Cram, *American Medievalist*, Boston Public Library, Boston, 1975, pp 30 y 35.

Arquitectura de acción

1. Charles Moore/Gerald Allen/Donlyn Lyndon, *The Place of Houses*, cit., pp. 19 a 30.

2. José Ortega y Gasset, *The Revolt of the Masses*, W.W. Norton, Nueva York, 1932, pp. 151 y 152; edición original: *La rebelión de las masas*, Editorial Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1976.

Inclusivo y exclusivo

1. Una versión anterior de este ensayo fue titulada "Plug It in, Rameses and See if Lights Up: Because We Aren't Going to Keep It Unless It Works". Véase *Perspecta 11*, The Yale School of Architecture, New Haven, 1967, pp. 32 a 43.

2. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966; versión castellana: *Complejidad y contradicción en la Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978.

La Villa de Adriano

1. Eleanor Clark, *Rome and a Villa*, Country Life Press, Garden City (Nueva York), 1950, p. 143.

2. Espartiano, traducido por William Maude, *The Life of the Emperor Hadrian*, Cambridge Encyclopedia Co., Nueva York, 1900, p. 23.

3. E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton University Press, 1956, pp. 145 a 147.

4. E. Clark, *op. cit.*, p. 144.

5. Espartiano, *op. cit.*, p. 23.

6. Marguerite Yourcenar, traducida por Grace Frick, *Memoirs of Hadrian*, Farrar, Strauss and Young, Nueva York, 1954; versión castellana: *Memoirs de Adriano*, Editorial Sudamericana, S.A., Buenos Aires, 1969.

7. Estrabón, traducido por H.C. Hamilton, *The Geography of Strabo*, George Bell & Sons, Londres, 1887, pp. 3 y 238.

Semejanzas

1. Lewis Mumford, "The Sky Line: Mr. Rockefeller's Center", en *The New Yorker*, n.º 9, 23 de diciembre de 1933, pp. 29 y 30.

2. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, cit., p. 133.

3. Jonathan Barnett, *Urban Design as Public Policy*, Architectural Record Books, Nueva York, 1974, pp. 41 y 42.

La vida pública se ha de pagar

1. José Ortega y Gasset, *The Revolt of the Masses*, cit., pp. 151 y 152.

La discriminación en el diseño de viviendas

1. Vincent Scully, Jr., *Louis I. Kahn*, George Braziller, Nueva York, 1962, p. 120; versión castellana: *Louis I. Kahn*, Editorial Hermes, S.A., Buenos Aires, 1965.

2. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, cit., p. 11.

3. Charles Moore/Gerald Allen/Donlyn Lyndon, *The Place of Houses*, cit., pp. 82, 108 y 109.

La meridionalidad

1. Lewis Mumford, *The South in Architecture*, Da Capo Press, Nueva York, 1967; véanse del autor: *La cultura de las ciudades y Perspectivas urbanas*, Emecé Editores, S.A., Buenos Aires, 1964 y 1967, y *La ciudad en la historia*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966.

2. Edmund N. Bacon, *The Design of Cities*, The Viking Press, Nueva York, 1974, pp. 216 y 217.

3. Vincent Scully, Jr., *American Architecture and Urbanism*, Frederick A. Praeger, Nueva York, 1969.

Schindler y Richardson

1. David Gebhard, *Schindler*, The Viking Press, Nueva York, 1972.

2. Moshe Safdie, *Beyond Habitat*, The M.I.T. Press, Cambridge (Mass), 1970.

3. James F. O'Gorman (Ed.), *H.H. Richardson and his Office: Selected Drawings*, David R. Godine, Boston, 1974.

4. Mariana Griswold Van Rensselaer, *Henry Hobson Richardson and His Works*, Dover Publications, Nueva York, 1969.

5. Henry-Russell Hitchcock, *The Architecture of H.H. Richardson and His Times*, The M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1966.

6. M.G. Van Rensselaer, *op. cit.*, p. 123.

Fuentes de las ilustraciones

Gerald Allen

Páginas 40, 44, 45, 47 derecha e izquierda, 49, 52, 53, 54 derecha, 55, 57 arriba, 109 derecha e izquierda, arriba y abajo, 113, 126, 142, 143 arriba y abajo derecha, 144, 145 arriba, centro izquierda y abajo derecha, 146 izquierda y derecha, 151, 152, 157 izquierda y derecha, 159, 160 izquierda, 162 abajo, 164, 165 abajo, 166.

Architectural Record

Páginas 43 izquierda y derecha, 46.

Morley Baer

Página 137.

Beinecke Library, Universidad de Yale

Páginas 96, 98.

Gunnar Birkert and Associates

Páginas 73, 74 arriba, 77.

Paul David Birnbaum

Páginas 36, 42, 59, 60, 181, 182.

Melinda Blauvelt

Página 52 abajo.

E. Braun

Página 85 arriba y abajo.

Cameza Arts Studio

Página 174 arriba izquierda.

Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio

Página 13.

George Cserna

Página 173.

Environmental Communications

Páginas 67, 139.

Esherick Homsey Dodge and Davis

Página 87 derecha.

Federal Reserve Bank of Minneapolis

Páginas 74 abajo, 79.

Roy Flamm

Páginas 86, 87 arriba y abajo izquierda, 88, 136.

Joshua Freiwald

Páginas 83, 84.

Douglas Gillespie
Página 174 abajo izquierda.

Gwathmey Siegel Architects
Páginas 147, 148, 149.

Harr, Hedrich-Blessing
Página 72.

William Hersey
Páginas 154, 155, 156, 158, 160 derecha, 161, 162 arriba, 163, 165 arriba.

Houghton Library, Universidad de Harvard
Página 183.

Steven Izenour
Página 168.

Heinz Kahler
Páginas 93, 100, 101.

Kathleen Kershaw
Páginas 82, 135.

Balthazar Korab
Páginas 75, 76, 78, 80, 168, 169, 171, 172, 175.

Library of Congress
Página 2.

William McDonald
Páginas 92, 97, 99, 102, 103.

McGraw-Hill
Página 112.

The MIT Press
Páginas 18, 19.

Charles Moore
Páginas 56 izquierda y derecha, 58 izquierda, centro y derecha, 70 derecha

e izquierda, 118, 121, 124, 128, 129, 133, 140.

Michael Moose
Página 69.

Wade Perry
Página 150.

Perspecta
Páginas 62, 63, 65, 66 izquierda y derecha.

Rockefeller Center
Páginas 8, 106, 107, 108, 110.

Julius Schulman
Páginas 178, 179.

Louis Schwarts
Página 160.

Shepley, Bulfinch, Richardson y Abbott
Página 180.

Carl Smith
Páginas 120, 122, 123, 125, 130 izquierda y derecha, 131.

A.F. Sozio
Página 48.

George Stille
Página 170.

Bruce Torrence Historical Collection
Página 127.

John Veltri
Página 111.

Woollen Associates
Página 174 derecha.

Indice geográfico y onomástico

Acrópolis III de Atenas, 19.

Adriano, 90, 91, 92, 94, 95, 98, 99, 100, 103.

Adriano, Villa de, Tívoli (Italia), 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98.

Angkor Wat, templo de, (Pekín), 61.

Archigrama, 64.

Asclepeion de Cos, 18.

Atascadero, California, 117, 118.

Bakewell and Brown, 123.
San Francisco City Hall, San Francisco (California), 123.

Barnett, Jonathan, 110.

Benjamin, Asher, 24, 32.

Bennett, Hubert, 145.
Little Venice, Londres, 145.

Biltmore, casa; cerca de Asheville (Carolina del Norte), 155, 166.

Bibiena, familia, 18.

Biddle, Owen, 33.

Birkerts, Gunnar and associates, 71, 73, 75.
Federal Reserve Bank of Minneapolis (Minneapolis), 71, 73.
Tougaloo College, Tougaloo (Mississippi), 75.

Bremo, plantación (Va.), 155, 163, 164.

California 115, 118, 121, 123, 125, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 177.

Canada House (Mutual Benefit Life Building) Nueva York (N.Y.) 47, 48, 49.

Cannery, San Francisco, California, 81, 83, 84, 85, 151.

Cardy, Samuel, 155

Carpenter Center, Harvard University, Cambridge (Massachusetts) 51, 58, 59, 60, 151.

Cary House, Mill Valley (California), 136, 137.

Clark, Eleanor, 90, 101.

Clark, Hervey Parke, 133.

Cocke, general John Hartwell, 155.
Plantación Bremo (Va.), 155

Corbett Harrison & MacMurray, 107.
Rockefeller Center, Nueva York (N.Y.), 107.

Córdoba, 18.

Craig, James Osborne, 51, 53.
El Paseo, Santa Bárbara (California), 51, 53.

- Cram, Goodhue and Ferguson (California) 39, 41.
Iglesia de Santo Tomás, Nueva York (N.Y.), 39, 41.
- Cram, Ralph Adams, 35, 36, 37, 39, 41.
Iglesia de Santo Tomás, Nueva York (N.Y.), 35, 36, 37,
- Cummings, M. F., 27
- Charleston (Carolina del Sur), 154, 155, 158, 159, 161.
- Charlotte, (Carolina del Norte), 151, 152, 154.
- Dailey, Gardner, 133
- De Mars, Vernon, 130
Student, Union, University of California, Berkeley (California), 130,
- Disneylandia (California), 20, 92, 127, 128, 129, 138, 140.
- Dodge, Peter, 137
Casa Graham, Berkeley (California), 137.
- Doxiadis, C. A., 18, 19.
- Dusart, Paul, 11.
- Eames, Charles, 116-117.
- Edwards, Plunkett and Howell, 121.
Teatro Fox-Arlington, Santa Bárbara (California), 121.
- Esherick Homsey Dodge and Davis, 83, 86.
Cannery, San Francisco (California), 83.
Casa McLeod, Belvedere (California), 86.
- Esherick, Joseph, 81, 84, 135, 136
Cannery, San Francisco (California), 81, 83, 84, 85, 151.
Casa Cary, Mill Valley (California) 136, 137
Casa McLeod, Belvedere (California), 86, 87, 88
- Falk Apartments, Los Angeles (California), 178, 179.
- Federal Reserve Bank of Minneapolis (Minneapolis), 71, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 109.
- Ferguson, 36.
- Fibonacci, 24.
- Fox Arlington Theater, Santa Bárbara (California), 126
- Freeways - véase Los Angeles, sistemas viarios de.
- Fuller, Bukminster, 62.
- Ghirardelli, Plaza, San Francisco, 81.
- Gibbs, James, 156.
- Gibson, James, 155.
- Giedion, Siegfried, 19.
- Gilbert, Cass, 73.
- Gill, 133.
- Gilroy, California, 124, 133.
- Gilroy, Ayuntamiento de, Gilroy (California), 124, 125
- Gizeh, 63.
- Goodhue, Bertram, 35, 36, 37, 39, 41, 43,
iglesia de Santo Tomás, Nueva York, (N.Y.) 35, 36, 37.
- Graham, Casa, Berkeley (California), 137.
- Grauman's Chinese Theater, Los Angeles (California), 125, 126.
- Gropius, Walter, 113, 178.
- Guild House, Filadelfia; 67, 68.
- Gwathmey Siegel Architects, 147, 148,
urbanización de Whitney Road, Perinton (N.Y.), 147.
- Hearst Mining Building, Berkeley (California), 131, 132.
- Homsey, George, 135, 137.
Rubin, casa, Albany (California), 135, 137.
- Hood & Fouilhoux, 107.
Rockefeller Center, Nueva York (N.Y.), 107.
- Howard, John Galen, 131, 132.
Hearts Mining Building, Berkeley (California), 131, 132.
- Hunt, Richard Morris, 155 166.
Biltmore House, cerca de Asheville (N.C.), 155, 166.
- Jefferson, Thomas, 90, 91, 95, 96, 153, 154, 156, 161, 163, 164.
Monticello (Va.) 91, 95, 96, 156, 163.
Universidad de Virginia, 164.
- Johnson, Philip, 174.
- Kahn, Louis, I. 50, 66, 93, 148, 179.
Trenton Bath Houses, 66
- Lawrie, Lee, 8, 43.
- Le Corbusier, 30, 51, 58, 59, 155.
Carpenter Center, Universidad de Harvard, Cambridge (Massachusetts) 51, 59.
- L'Enfant, Pierre, 154, 156, 163.
Washington, (Distrito de Columbia), 156.
- Little Venice, Londres (Inglaterra) 144, 145, 146, 152.
- London County Council, Londres (Inglaterra), 142, 143.
- Little Venice, Londres (Inglaterra), 144.
- Rochampton, Londres (Inglaterra), 142, 143.
- Los Angeles, Ayuntamiento de, Los Angeles (California), 124, 125, 126, 138.
- Los Angeles, cinturón comercial de, Los Angeles (California) 63, 67.
- Los Angeles, sistemas viarios de, Los Angeles (California), 63, 138, 139.
- Lutyens, sir Edwin, 123.
- Lyndon, Donlyn, 148.
- Madonna Inn, cerca de San Luis Obispo (California), 68, 70.
- Marin County Civic Center (California), 120, 137.
- Martin, Leonard, 80.
- Maybeck, Bernard, 131, 133.
- McLeod, casa, Belvedere (California), 86, 87, 88.
- McLuhan, Marshall, 62.
- Mies van der Rohe, Ludwig, 66.
- Millard, Peter, 68,
estación de bomberos de Whitney Avenue, New Haven (Connecticut), 68.
- Minneapolis Federal Reserve Bank (Minneapolis)
véase Federal Reserve Bank of Minneapolis.
- Mizner, Addison, 166.
- Monticello (Va.), 91, 95, 96, 156, 162, 163, 164.
- Moore, Charles, 149.
- Mooser, William, 51, 52, 53.
Palacio de Justicia del distrito de Santa Bárbara, Santa Bárbara (California), 51, 52, 53.
- Mount Vernon (Va.), 154, 156, 162, 163.
- Mumford, Lewis, 105, 153.
- Neutra, Richard, 133, 177.
- New Harmony Inn, New Harmony (Indiana), 173, 174.
- Nueva Orleans (La), 154, 156, 158, 161.
- Oak Bluffs, Martha's Vineyard (Massachusetts), 150.
- Oglethorpe, James, 154, 156, 160.
Savannah (Ga.) 156, 160.
- Ortega y Gasset, José, 116.
- Palladio, Andrea, 13, 14, 20, 24, 66, 164.
Loggia del Capitanato, 13.
Villa Rotonda, 66.
- Perelman, S. J., 84.
- Peters, Richard, 137.
Graham, casa, Berkeley (California), 137.
- Pilot Center, Cincinnati (Ohio), 169, 170, 174.
- Piranesi, Giovanni Battista, 18, 96, 98, 129.
- RCA, edificio, Nueva York (N.Y.), 8, 79, 108, 109, 113.
- Reinhard & Hofmeister, 107.
Rockefeller Center, Nueva York (N.Y.), 107.
- Richardson, Henry Hobson, 122, 153, 177, 178, 180, 181, 182, 184.
Trinity Church, Boston (Massachusetts), 181, 182.
- Rockefeller Center, Nueva York (N.Y.), 43, 79, 105, 107, 108, 110, 111, 112.
- Rochampton, Londres (Inglaterra), 142, 143, 150.
- Rubin House, Albany (California), 135, 137.
- Russell, Nathaniel, casa de, Charleston (S. C.), 156, 159.
- St. Michael, iglesia de, Charleston (S. C.), 155, 160.
- San Francisco, Ayuntamiento de, San Francisco (California), 123, 124, 125, 131.
- Santa Bárbara, Palacio de Justicia del Distrito de, Santa Bárbara (California), 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 121, 151.
- Santo Tomás, iglesia de, Nueva York (N.Y.) 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 151.
- Savannah (Ga.), 155, 156, 160, 161
- Schindler, Rudolph, 133, 177, 178, 179, 180.
Apartamentos Falk, Los Angeles (California), 178, 179.
Waverly, casa, Los Angeles (California), 179.
- Scully, Vincent, 157.
- Shepley, Rutan, y Coolidge, 122.

Universidad Stanford, campus (California), 122.
 Sitte, Camillo, 18.
 Sloan, Samuel, 22, 26.
 Smith, E. Baldwin, 93, 94.
 Smith, George Washington, 53.
 Stanford University, librería (California), 130.
 Stratford Hall, Westmoreland County (Va.), 156, 157.
 Student Union, Universidad de California, Berkeley (California), 130, 131.
 Tougaloo College, Tougaloo (Mississippi), 75.
 Trenton Bath Houses, 66.
 Trinity Church, Boston (Massachusetts), 181, 182.
 Universidad de California, Berkeley Campus (California), 131.
 Universidad de California, Student Union (California), 130.
 Universidad de Virginia (Va.), 156.
 Venturi, Robert, 67, 68, 105, 148.
 Guild House, Filadelfia (Pa.), 67, 68.
 Warnecke, John Carl, 130.
 Universidad Stanford, librería (California), 130.

Warren, Russell, 156.
 Russell, Nathaniel, casa de Charleston (S.C.) 156.
 Washington, D.C. (Distrito de Columbia), 153, 154, 156, 157.
 Washington, George, 155, 156, 163.
 Mount Vernon (Va.), 156.
 Waverly, Casa, Los Angeles (California), 179.
 Whitney Avenue, estación de bomberos, New Haven (Connecticut), 68.
 Whitney Road, urbanización, Perrinton (N.Y.), 147, 149.
 Williamsburg (Va.), 155, 156, 161.
 Woollen Associates, 169, 170, 173, 174, 176.
 New Harmony Inn, New Harmony (Indiana), 173, 174.
 Pilot Center, Cincinnati (Ohio), 169, 170.
 Wren, Christopher, 161.
 Wright, Frank Lloyd, 30, 65, 66, 120, 177, 178.
 Hanna, Casa, 65.
 Marin County Civic Center (California), 120.
 Wurster, William, 132, 133, 135.
 Universidad de California, Berkeley Campus (California), 131.
 Yourcenar, Marguerite, 101.

Colección Arquitectura y Crítica

- C. Aymonino La vivienda racional. Ponencias de los Congresos CIAM: 1929-1930
- D. Bayón Sociedad y arquitectura colonial sudamericana. Una lectura polémica
- A. Bonet Correa Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España
- J. P. Bonta Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación
- G. Broadbent, A. Ward (Eds.) Metodología del diseño arquitectónico
- A. Colquhoun Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976
- P. Collins Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750-1950)
- J. Ekambi-Schmidt La percepción del hábitat
- El Lissitzky 1929. La reconstrucción de la arquitectura en la URSS y otros escritos
- A. Loos Ornamento y delito y otros escritos
- K. Lynch ¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente
- Ch. Moore, G. Allen Dimensiones de la arquitectura: espacio, forma y escala
- J. Muntañola i Thornberg La arquitectura como lugar. Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura
- S. Pepper Renovación de la vivienda: Objetivos y estrategia
- C. Rowe Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos
- J. Rykwert La casa de Adán en el Paraíso
- J. Summerson El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier
- M. Tafuri, M. Cacciari, F. Dal Co De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura
- R. Venturi Complejidad y contradicción en la arquitectura