

De la precisión a la impresencia, incursiones de abstracción y cotidianidad

Elisa Valero

Este texto formó parte del libro *INCURSIONES ARQUITECTÓNICAS*, Editorial Universidad de Granada EUG, Granada 2009, con Carlos Martí, José-Antonio Sosa y Juan-Carlos Annuncio. [E. V.]

¿Por qué algunas arquitecturas que no se hacen notar y quieren pasar desapercibidas, sin embargo nos emocionan? ¿Por qué algunas buenas arquitecturas son más grandes por dentro que por fuera?

Esta reflexión se dirige a desentrañar el porqué de esa cualidad arquitectónica de la no presencia de la arquitectura con el difícil reto de poner en orden las ideas y traducirlas a palabras. Incursión arriesgada porque las cosas obvias son las más difíciles de explicar. Se llega a ellas, como ocurre con el arte, por un conocimiento intuitivo, directo. La bondad o la belleza no dependen de razonamientos ni de la aplicación de una lógica científica, (pero como ya decía Aristóteles los trascendentales del ser están estrechamente vinculados) y por este motivo nos atrevemos a abordarlas por los caminos indirectos de la comparación y el análisis.

Voy a apoyarme para ello en cinco obras muy distintas pero que tienen en común 'algo' que las disminuye, que atenúa su presencia. A través de ellas voy a hablar de un rasgo de la arquitectura basado en una concepción abstracta de la forma¹. A ese 'algo' le podríamos llamar impresencia de la arquitectura. (Es sabido que los arquitectos somos muy dados a acuñar neologismos).

Estas obras tienen en común ser arquitecturas de la cotidianidad, arquitecturas necesarias, precisas, en esa acepción del término vinculada a lo indispensable que, según Le Corbusier, debe proporcionar al hombre el espacio de la casa, el trabajo y el ocio. Y también precisas en el sentido de exactitud y rigor. Las cinco procuran dar con lo esencial sin hacer simplificaciones.

A su vez, son arquitecturas con una gran carga poética. Porque, como ya intuía Valente, no debe ser casual la relación que hay en alemán entre el verbo *Dichten*, condensar y el sustantivo *Dichtung* poesía².

Las piscinas en Leça de Palmeira

Esta pequeña obra manifiesta la contraposición esencial en la obra de Siza: la relación entre naturaleza y construcción. El proyecto supone la transformación de un límite en un nudo, de una barrera en un lugar de encuentro. En efecto, esa zona de la costa, debido a motivos de protección militar, estaba delimitada por un muro construido con piedra revocada de más de kilómetro y medio de longitud que separaba la ciudad de una naturaleza inalterada, la playa, las rocas y el océano con toda la fuerza del Atlántico.

1. La forma tiene una doble acepción en el ámbito arquitectónico: Derivada del término griego *eidos*, la forma se identifica con la esencial constitución interna de un objeto, y alude a la disposición y ordenación general de sus partes, de manera que la forma concuerda con el moderno concepto de estructura. Si se considera como transcripción del término alemán *gestalt*, la forma se refiere a la apariencia del objeto, a su aspecto o conformación externa, de modo que se convierte en sinónimo de figura. MARTÍ ARÍS Carlos, *Abstracción*, DPA16, Editions UPC Barcelona 2001, p. 8.

2. VALENTE, José-Ángel, *Elogio del callígrafo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002, p.112.

Nota del editor

La estructura de la revista P+C necesita aportaciones gráficas como acompañamiento a los textos que publica. La ausencia de imágenes del texto original ha dado lugar a que haya sido preciso elegir ilustraciones concordantes con éste en contenido y número.

El proyecto de la piscina fue encargado inicialmente al hermano de Fernando Tavora, ingeniero, que al advertir el fuerte impacto paisajístico de su propuesta, una piscina delimitada por cuatro muros, propuso al ayuntamiento contar con la colaboración de un arquitecto, Alvaro Siza, que por aquel entonces ya había realizado en esa línea de costa y a menos de quinientos metros al norte el restaurante de Boa Nova, ganado por concurso en 1956.

Esa intervención demuestra ya una especial atención al equilibrio con lo preexistente: un faro, una capilla y el mar.

Se eligió para el nuevo equipamiento un lugar en el que las rocas se cerraban y se había empezado a formar una piscina natural. La propuesta consiste en completar con unos muros, los estrictamente necesarios, la contención del agua y de esa manera anudar de forma estrecha la arquitectura al lugar. Por medio de la geometría, clara y fuerte, Siza reconoce la influencia de la obra de Wright³, superpone un orden nuevo que no pretende anular la imagen orgánica de los elementos naturales sino añadir algo más.

Las condiciones del lugar también imponían dificultad de acceso por la proximidad de la carretera a la costa y la presencia del muro delimitador. Ese límite era un corte longitudinal con un fuerte cambio de cota. Siguiendo la lógica del lugar el acceso se establece descendiendo por una rampa entre muros paralelos en zig-zag. El proyecto construye una distancia. A través del recorrido genera la necesaria sensación de profundidad y asumiendo las características del lugar acentúa el sentido longitudinal del muro preexistente y lo hace permeable. Las dificultades se convierten en las claves del proyecto. Los obstáculos que esquivan llevan a Siza a la solución precisa, a la natural, la que parece evidente. Actitud que refleja muy bien el refrán castellano "hacer de la necesidad, virtud".

Pero el espacio se cualifica a través de la luz y es ella en este caso la que con su variación pauta las secuencias. En un primer momento, al descender perdiendo de vista el horizonte, nos introduce en una especie de foso fortificado y gradualmente transcurre del exterior a la penumbra bajo las cubiertas de madera de los vestuarios para volver protegido por la presencia de los altos muros finalmente a la playa, al encuentro con la luz del Atlántico.

Quizás podría definirse esta obra como un recorrido donde la idea de profundidad y el control de la iluminación son los elementos definitorios esenciales. A su vez, al ornarse el recorrido hace que la arquitectura no sea objeto para contemplar sino marco para la mirada, lugar desde el que mirar. El protagonista es el hombre frente al mar. La arquitectura es el instrumento que lo conduce al encuentro con la naturaleza atendiendo la escala humana en un juego de luz y proporciones.

Desde el exterior, no tiene presencia. Se convierte en horizonte. Desde la avenida marginal el edificio queda a cota inferior sin interrumpir la mirada y solamente se perciben las cubiertas verdes. Desde la playa su silueta emerge de la formación rocosa, con una geometría de largos e incisivos planos yuxtapuestos, con el carácter anónimo de las construcciones defensivas portuguesas.

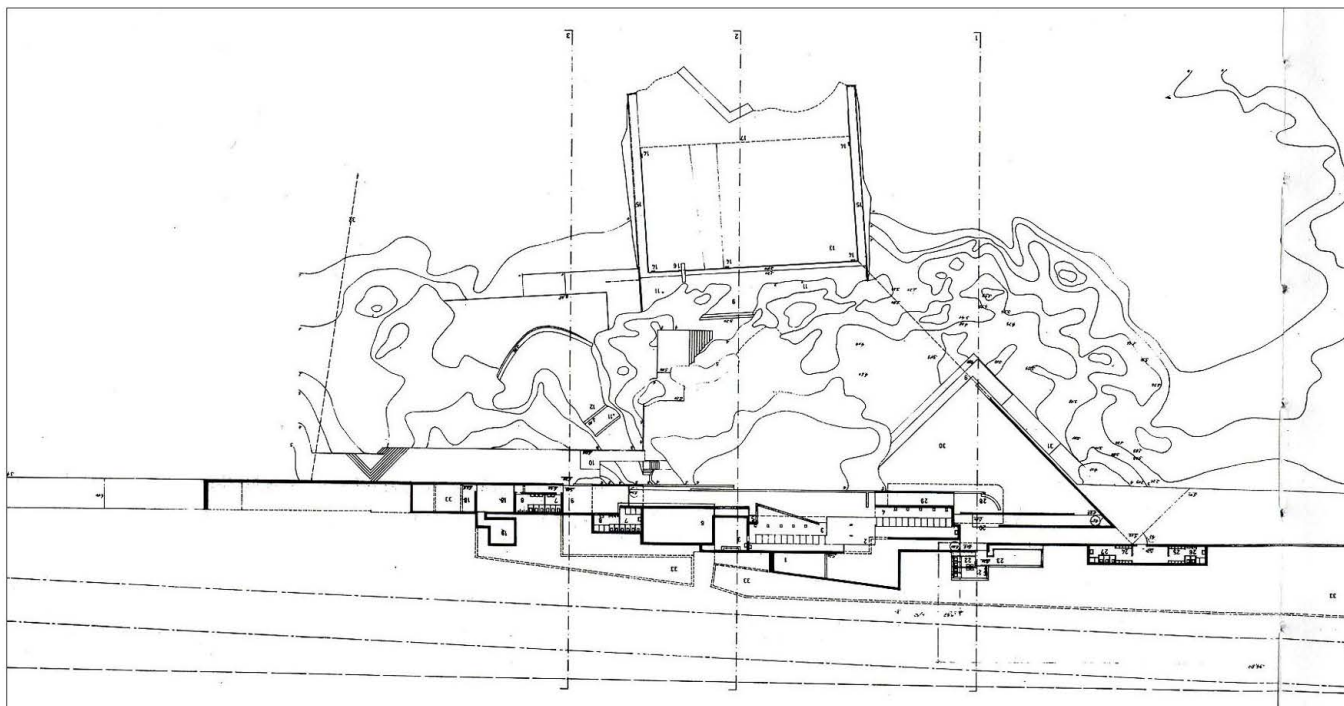
Con la misma naturalidad se resuelven los aspectos constructivos, respetando las formaciones rocosas existentes y utilizando los



[1 Y 2] ÁLVARO SIZA, PISCINAS DES MARÉS, MATHOSINHOS, 1961-1966. [P+C]

3. Los cuarenta y cinco grados del proyecto de la piscina tienen algo que los liga con la planta de Taliesin en el desierto divulgada en la revista *Arquitectura*, así como por la *Historia de la arquitectura moderna* de Bruno Zevi.

4. El resto del equipo lo componían Nelson Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, juntamente con los escultores Francesco Cocciá y Mirko Basaldella.



[3] ÁLVARO SIZA, PISCINAS DES MARÉS, MATHOSINHOS, 1961-1966, PLANTA GENERAL. [P+C]

materiales precisos, los que conoce el Atlántico como propios, la arena de la playa haciéndose hormigón y la madera embreada de los barcos. Lo masivo de los muros contrasta con la cubierta ligera, de cobre, en el proyecto original directamente con tela asfáltica, sobre vigas de madera oscurecida que parecen desmaterializarse al confundirse con la sombra. Claro que envejece bien esta pieza en que los líquenes el viento y el agua, la van haciendo cada vez más playa y más sombra. Si antes hablábamos de anonimato, ahora podemos hacerlo de atemporalidad.

Memorial en las Fosas Ardeatinas

Frente al sentido lúdico de las piscinas, el sentido conmemorativo o trascendente de las Fosas Ardeatinas. Fruto del primer concurso de la Italia de la postguerra convocado en 1944, se trata de un memorial a las 335 víctimas civiles asesinadas por los nazis en las galerías de unas antiguas canteras como represalia por un atentado. Se construye el Memorial por un equipo de jovencísimos arquitectos⁴ —no llegaban a los treinta años de edad— dirigido por Mario Fiorentino y Giuseppe Perugini.

De nuevo el proyecto introduce el factor tiempo y se convierte en un recorrido. El monumento, en su sentido profundo, no es ya entendido como objeto ensimismado e inaccesible, centro de las miradas, sino que desplaza el protagonismo al lugar, de forma que hace coincidir el camino del visitante con el escenario de la tragedia. La propuesta parte de la idea de arquitectura orgánica contraria a la arquitectura monumental convencional. La arquitectura revela su capacidad de establecer relaciones explorando la topografía y reconociendo el lugar.

El muro que cierra el recinto desde la Via Ardeatina se pliega ligeramente indicando la llegada al lugar. Un espacio central, vacío, cobra protagonismo, el lugar se puntúa y se tensa por la presencia de una serie de elementos, el grupo escultórico de Cocía, la presencia de la

[4] MARIO FIORENTINO Y GIUSEPPE PERUGINI, MEMORIAL DE LAS FOSAS ARDEATINAS, 1944. [P+C]





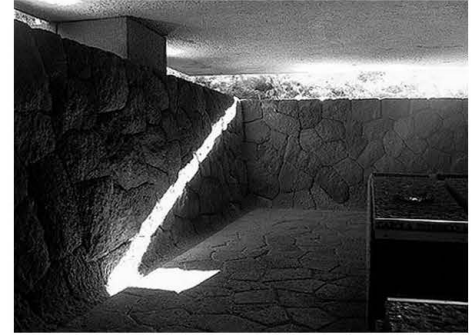
cantera y a un lado un elemento de geometría rotunda, una enorme losa de hormigón que parece flotar sobre el suelo dejando una ranura de sombra, el acceso de luz al interior que no permite la visión.

El carácter abstracto de esta pieza genera un cierto extrañamiento en el exterior por la falta de referencia de escala. La losa que flota se sitúa en el territorio como una pieza de una pureza prístina, un único material sin ningún elemento reconocible que nos permita medirlo en la distancia ni nos informe de su espacio interior. De igual forma que su acceso no es directo tampoco lo es su comprensión. Mudo y ciego al exterior el monumento se configura y se carga de sentido a la medida en que se descubre, en que se avanza y la percepción es un sumatorio de secuencias complementarias que revelan de forma serena la crudeza de la tragedia.

De nuevo se yuxtapone la naturaleza del lugar, en este caso el carácter sinuoso y orgánico por las galerías de la propia cantera por donde se inicia el recorrido, y la contundente geometría del espacio final en el que una cavidad pétreo rectangular perfectamente definida de 48,50 x 26,65 m alberga las sepulturas en hileras transversales, dispuestas de forma no jerárquica. Por contraste con las galerías y por las proporciones, el suelo se inclina ligeramente. La altura interior es de poco más de 3 m, pero el espacio interior resulta de una sorprendente grandiosidad.

La gran losa se sustenta por seis pilastras, tres en cada lado largo, y vuela avanzando hacia la plaza de ingreso por lo que se percibe como en voladizo. La iluminación rasante, producida por la elevación de la losa produce un espacial dramatismo al enfatizar la textura abujardada del hormigón y una sensación contradictoria entre la pesantez del techo y su flotabilidad. El carácter abstracto de la intervención, en el sentido en que Worringer entiende la abstracción en la arquitectura, se refuerza por esta desnaturalización de la percepción y querer escapar de las leyes de la gravedad.

La aparente simplicidad del resultado requiere una enorme precisión constructiva, como se explica en los croquis de Perugini. Es necesario un gran esfuerzo técnico⁵, para obtener las exactas proporciones del espacio. Las correcciones visuales que implican el abovedamiento de la losa en las dos direcciones para percibirla como plana, así como la especial atención a la estructura y la construcción pasan elegantemente desapercibidos. Renuncia por la que se alcanza, desde la abstracción, un resultado de enorme intensidad emotiva. Un espacio central que sólo el Panteón puede superar.



[5 Y 6] MARIO FIORENTINO Y GIUSEPPE PERUGINI, MEMORIAL DE LAS FOSAS ARDEATINAS, 1944. [P+C]

5. Dos jácenas paralelas sobre los lados largos y una tercera en el eje central unidas perpendicularmente por 15 vigas aligeradas en la dirección menor. La sección longitudinal muestra la disposición del entramado de vigas.

6. Extracto de la memoria del proyecto.

[7, 8 Y 9] ALEJANDRO DE LA SOTA, EDIFICIO DE AULAS Y SEMINARIOS DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 1972. [UNIVERSIDAD DE SEVILLA] [P+C]



Edificio de Aulas y Seminarios de la Universidad de Sevilla.

En 1972, Alejandro de la Sota gana el concurso de este aulario con la empresa Construcciones Gargallo. El campus universitario de Reina Mercedes iniciaba su andadura y no había aun edificios circundantes. La apuesta fue arriesgada y el jurado mostró su sensibilidad y perspicacia al elegir este proyecto de alzados provocativamente duros. Tan sólo era un tranquilo paralelepípedo, sin concesiones que añadieran al edificio ese toque de representatividad que le corresponde a un edificio público. A lo más por lo menos, esa enseñanza de San Juan de la Cruz, que tiene su traducción sotiana en *lo más nada posible* está bien representado en esta obra.

Se ajusta al programa estrictamente, incluso, asumiendo su la simetría de forma provocativamente literal.

El elemento aislado del programa general, salón de actos y cafetería, se coloca, se arrima al bloque de aulas y seminarios, en su lugar lógico. Su aproximación crea tensiones interiores que acusa la composición general. Por densidad de uso se sitúan las aulas importantes en planta baja y las que no caben se amontonan en curiosas torres en los extremos. El mayor número de alumnos se concentra en planta baja. Los seminarios tan lejos como se ha podido. Se llega a ellos atravesando el patio por ligeras pasarelas como si de jardín o un bosque se tratase.

Se repite, al exterior se cierra, con muros y persianas; al interior se abre al jardín, cubierto con toldo en primavera hasta el otoño, al modo de las calles y patios andaluces⁶.

Al exterior el edificio se muestra discreto, hermético, silencioso con su fábrica de ladrillo que no requiere mantenimiento pasará desapercibido entre los árboles ya crecidos del campus. Las líneas horizontales de las ventanas parecen reducir su altura y su acceso no se reduce a un hueco de una puerta sino que se configura con un espesor nuevo, un espacio de transición contemporáneo. El paso del exterior al interior se produce por un cambio de escala. El espacio se comprime, el suelo se eleva para devolvernos en el interior una altura amplitud y luz más intensa. A esa sensación ayuda la percepción de los pilares que no son sino tirantes, el uso del acero funcionando a tracción por su esbeltez remite a la idea de tensores que evitan que se eleve el techo.



En esa actitud de Sota del cubo que funcione hay un implícito desprecio a esa 'belleza' sensible de lo compuesto, y parece renegar de ella evitando la composición y dejando que sean los criterios de orden funcional y coherencia constructiva. Una belleza a la que llega casi por negación por desnudez. Que se produce en la complejidad de la especialidad, en la sección riquísima en la que condensa en torno al patio los pasillos a diversos niveles, un verdadero espacio de relaciones, lugar de encuentro. La tipología tradicional de edificio con patio interior es poco reconocible y si lo es se debe a los toldos flotantes, por otro lado tan característicos de la ciudad. El patio se convierte en un jardín interior, una tierra de nadie, indispensable en un programa tan amplio que necesita sus partes para hacerse inteligible y disponer de luz y aire en el interior.

El edificio, que no aspira a ser otra cosa que un cubo que funcione, tiene lecturas paradójicas: puede leerse como una metáfora sobre la institución universitaria en la sociedad actual. Sin presencia, sin rostro, hermética, cerrada sobre su propia interioridad, ajena a la construcción del entorno. A su vez racional luminoso y con gran énfasis en los pasillos, verdaderos condensadores de la vida universitaria.

Impresencia vinculada a la idea de ligereza. *¿Cuánto pesa un edificio? Un edificio pesado, yo no sé hacerlo...* Con la seguridad de que la materia sutil es más potente que la densa. La precisión en la tecnología con los materiales al uso, materiales vulgares, el hierro justo, con la facilidad que da la maestría.

Los funiculares de las vigas en celosía organizan los desniveles de las aulas en el gimnasio Maravillas de Madrid. En el edificio de aulas de la universidad de Sevilla, se repite el mismo tema en otra dimensión. Es necesario haber hecho aquel para concebir éste.

Desde la construcción del César Carlos, Sota se arriesga al más difícil todavía y levanta sus edificios sin apenas esfuerzo aparente, haciendo alarde de una perfecta adecuación entre la idea y el sistema constructivo.

La idea de perfección de Alejandro de la Sota es distinta a la de Mies. La precisión está presente, pero Sota piensa que la arquitectura no debe estar completamente acabada, sino encontrar ese punto que la dota de vitalidad; hay que saber hasta dónde ajustar los detalles para que esa tensión de lo que está en formación no se esfume. Sota dice que la arquitectura debe tener cierta *deshabillé*. Esta actitud lo aleja del High-Tech y establece una relación con Le Corbusier, en principio menos evidente. La maestría provocadora de Sota en los años de madurez llega a la abstracción en la claridad, en la exactitud, que no tiene nada que ver con un reduccionismo formal.

La Universidad Laboral de Almería.

Este gigante de casi veinte mil metros de extensión se hace a la medida del hombre, se humaniza y se estructura por medio de secuencias rítmicas de escala y de luz que acompañan los recorridos, evitando la monotonía y regalándonos la sorpresa. Este recorrido a través de la Laboral, se acompaña con la variación de la luz, obtenida por el paso en primer término desde el desierto exterior, a través del vestíbulo como elemento de transición a otro exterior, esta vez cerrado, la Plaza como

[10 Y 11] JULIO CANO LASSO, ALBERTO CAMPO BAEZA, MIGUEL MARTÍN ESCANCIANO, ANTONIO-JOSÉ MAS GUINDAL, UNIVERSIDAD LABORAL DE ALMERÍA, 1976. [ALBERTO CAMPO BAEZA] [P+C]



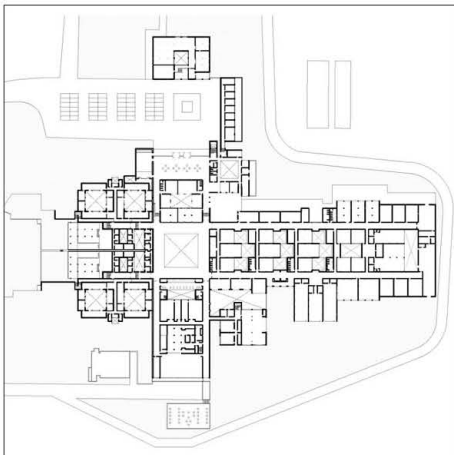


centro neurálgico, y a continuación desde él, a la penumbra en los recorridos de las calles interiores, los ejes, que finalmente, conducirán de nuevo al aire libre, bien sea en el final abierto del eje público, o en los patios de las clases en la trama transversal.

Se hace especialmente patente al observar la Laboral que la primera característica de la relación de este edificio con el paisaje es su alto grado de abstracción. La laboral participa de esta abstracción buscando la libertad de un mundo interior, a modo de oasis que se cierra al desierto que lo rodea. No es difícil adivinar que no interesa ya la apariencia del objeto en sí mismo, sino de su capacidad de responder a un orden propio y establecer las relaciones adecuadas. Por lo tanto, el valor de la pieza arquitectónica no radica tanto en la materialidad de sus componentes como en la relación que se establece entre ellos y la calidad espacial de sus vacíos o espacios interiores, proporciones, escala, encuentros. Se abre la posibilidad de percibir el fondo y la forma, el positivo y el negativo.

Esta arquitectura no figurativa, no representativa, no se significa, de la misma manera que no se deja medir tampoco se deja leer desde el exterior. Está hecha de geometrías puras que no son mensurables por el ojo sin una referencia humana. No hay escala, como en el desierto no hay puntos de referencia, no existen esos elementos convencionales a los que se llaman puertas o ventanas asociados a un determinado tamaño. Su exterior es mudo, como el desierto al que se enfrenta. El acceso es una sombra, una línea horizontal. El edificio se conforma en una poderosa y a la vez callada referencia territorial. Se quiebra, se eleva, pero siempre sin revelar su verdadero tamaño. Los volúmenes de la residencia de cuatro plantas de altura quedan medio enterrados de forma que, aunque contrastan por su mayor tamaño con los volúmenes

[12] JULIO CANO LASSO, ALBERTO CAMPO BAEZA, MIGUEL MARTÍN ESCANCIANO, ANTONIO-JOSÉ MAS GUINDAL, UNIVERSIDAD LABORAL DE ALMERÍA, 1976, PLANTA. [ALBERTO CAMPO BAEZA] [P+C]



adyacentes, parecen contener en su interior espacios únicos. Nada en ellos denota su doméstica escala interior. Desde el exterior no se deja medir, es, en palabras de Luis Martínez Santa-María "in-escalable". Por ello, abstracto.

No podemos dejar de remarcar el extraordinario paralelismo entre la obra de Gerardo Rueda "De levante a poniente", realizada en el mismo año en que se acaba de construir la Laboral (1974),

...de extrema contención formal, con una voluntad, muy cercana a la de los espacialistas italianos, de remitir al límite los elementos en juego, y de crear obras, como ha dicho Albert Sauvenier, "en que el soporte material tiende a desaparecer". De levante a poniente es relieve de madera uniformemente pintada de blanco, de un formato mediano pero de presencia monumental. Es un buen ejemplo del modo que tiene el geómetra heterodoxo, sensible y meticuloso que es Rueda, de jugar con la línea recta, sin que esta se convierta en un sistema cerrado. Tan importantes como las relaciones de formas y de volúmenes son aquí los juegos de la luz y de la sombra, favorecidos por el monocromo blanco⁷.

Esas palabras, de uno de los mejores críticos de arte del siglo XX, se podrían aplicar a la Laboral, que en ese mismo año 1974 levanta de levante a poniente sus volúmenes blancos, definidos por luces y sombras rotundas bajo la luz del sol de Almería.

Pero las coincidencias llegan más lejos. La simetría, el cruce de ejes, el juego compositivo, la materialidad de la composición de madera monocroma en blanco, el orden y la claridad con que se articulan vacíos y llenos, nos remiten de forma literal a la pieza, que preside a modo de mural la pared frontal del vestíbulo y que no es sino la propia maqueta del edificio, que a ojos de un extraño y por su fuerza plástica bien hubiera pasado por otra obra de la colección. La Universidad Laboral de Almería, contenedor de arte, no se sustrae de su propia carga⁸.

La casa estudio de Barragán en Tacubaya

Si para Heidegger la esencia del construir es permitir habitar y la realización de la esencia del construir es erigir lugares a través de ligar sus espacios, eso es, precisamente, lo que Barragán logra en su casa en Tacubaya, erigir lugares a través de ligar sus espacios. Barragán recoge en ella la esencia del habitar. Y así lo entiende Louis I. Kahn cuando comenta que esta casa no es simplemente una casa sino la casa misma. Cualquiera puede sentirse en casa. Su material es tradicional, su carácter eterno.

La casa estudio de Barragán se construye en 1947, en la tercera etapa de su obra, en la que se sintetiza los procedimientos de analogía y abstracción de las etapas previas. Enraizado en su tierra y en su cultura, interpreta los problemas del hombre contemporáneo y se centra en construir espacios donde el hombre pueda vivir con dignidad. Lugares para la reflexión, para el silencio.

La casa estudio de Barragán se encuentra en una calle de casas bajas, alineadas e irrelevantes. En este entorno se integra con maestría siendo un elemento más de la calle Francisco Ramírez. La fachada presenta un muro sobrio, articulado con sólo una gran ventana perforada a la altura de la vista como un mirador cuadrado. La severidad y la falta de decoración recuerdan de nuevo la campaña de Loos contra la decora-

7. BONET, Juan Manuel, *Col·lecció March art espanyol contemporani*, Fundació Juan March, Madrid, 1990 p. 76.

8. En esa maqueta se hace patente que su fachada principal es su quinta fachada, en este caso la más conocida, ya que al estar este edificio junto al aeropuerto sus casi 20.000 metros de superficie construida no pueden pasar desapercibidos. Es por ello especialmente grave que en una reciente intervención, con motivo de la impermeabilización de la cubierta, se ha sustituido su color blanco original, encalado al igual que los paramentos verticales por un tela asfáltica negra que produce una impresión deplorable. Sin mencionar los daños que pueden provocarse por las dilataciones debidas a los aumentos de temperatura de los forjados debidos a las absorciones de calor del negro en el verano almeriense.





[13, 14, 15, 16 Y 17] LUIS BARRAGÁN, CASA ESTUDIO DEL ARQUITECTO EN TUCUBAYA, 1947. [P+C]

ción. El ideal de fachadas neutras, hechas de masa, mudas, ininterrumpidas se repite en las fachadas de las casa Prieto López, Gálvez y Egerstrom.

Desde el exterior no tiene presencia, como la arquitectura de tradición árabe, como los cármenes granadinos que se esconden detrás de la tapia el jardín. En el interior la arquitectura no tiene presencia porque no se percibe como objeto, sino como secuencia de lugares que remiten al habitar. Los recorridos de Barragán se inician con el paso desde el exterior indiferenciado y bullicioso al interior íntimo y acogedor. Esto supone una gradación de sensaciones, con tonos y texturas muy determinados, un recorrido más de los sentidos que de la razón.

Mi casa es refugio, una pieza emocional de arquitectura, no una fría pieza de conveniencia. Cuando le piden que explique esa afirmación contesta así:

Caminar en una catedral provoca en mí una emoción. Yo persigo las causas de esa emoción; por los espacios cerrados que nos llevan de una sorpresa a otra, de un misterio a otro...de un descubrimiento a otro, como en los patios de la Alhambra en Granada, que tanta influencia tuvo en mí.

Y eso es lo que hace, Arquitectura que sólo se puede percibir desde el recorrido, incorporando la dimensión temporal a la percepción. Como ocurre con la música. Utilizando la misma articulación de los espacios que en la Alhambra. Sus plantas emergen de una secuencia de cuartos que no están ligados a un eje ni encajan en una trama, aunque insista en utilizar la ortogonalidad. El silencio se establece entre las diferentes piezas porque son elementos autónomos, aunque estén comunicados.

Barragán no se preocupa de elaborar teóricamente su arquitectura, pero demuestra gran sensibilidad para hacer eco al clima cultural circundante. La cercanía de Matías Goeritz o de Chucho Reyes es evidente, pero en esta casa la integración de las artes llega más allá, en la carpintería que sujeta la cristalera de la sala y desaparece en el muro Barragán construye el negativo del cuadro de Alberts *White cross* de

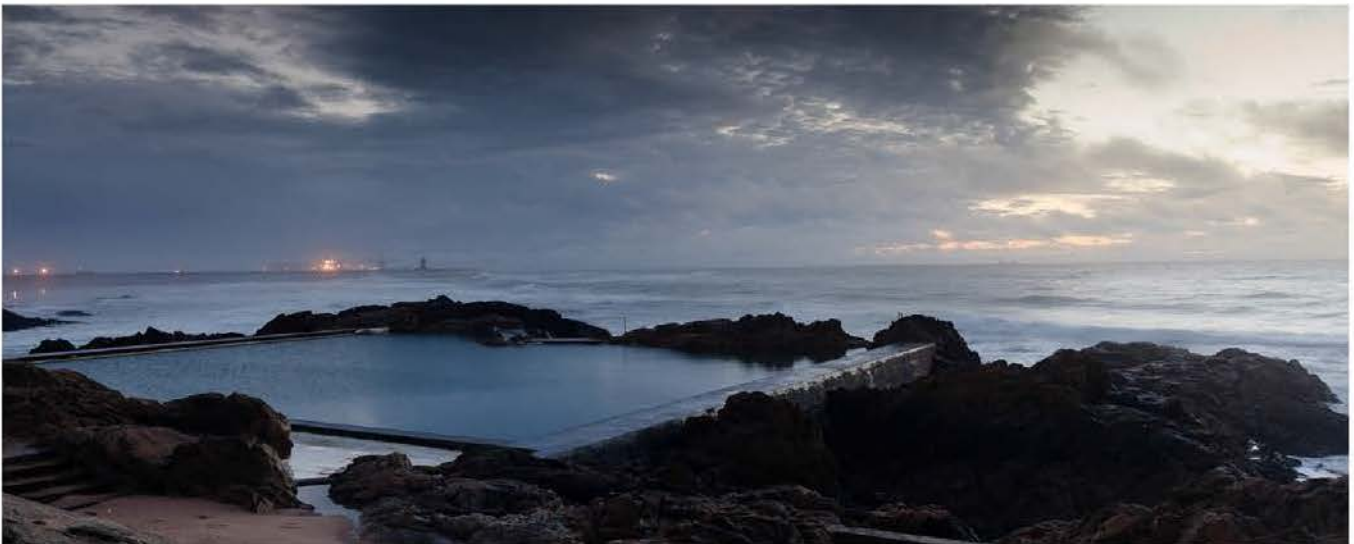


1937. De forma más sutil también lo construye en su propio dormitorio. Con la luz, materia intangible dibuja una cruz blanca, efímera, recortada al entornar los cuatro cuadrados de madera que por el contraluz se funden al negro que conforman las contraventanas. Podrían aplicarse sus propias palabras cuando en una carta dirigida a Alberts comenta: *Su grabado en blanco es, creo, la forma más pura de comunicación gráfica; casi nada, pero al mismo tiempo, cuánto.*

Arquitectura que no es obvia. Las relaciones son complejas, no simples ni complicadas. Esa cristalera que visualmente comunica con el jardín no se puede atravesar, los ejes visuales no lo son de circulación. Una arquitectura para el silencio. Un trabajo de luz y de proporciones, sin gestos, ni tics, ni alardes estructurales (resuelve con la naturalidad de la maestría, sin explicitar el detalle) y sin embargo llena de una fuerza capaz de conmovernos. Una arquitectura para la contemplación. Austeridad compatible con un refinamiento exquisito según el planeamiento aristotélico de virtud que expresaba Tomás de Aquino, que no excluye todos los placeres sino únicamente los superfluos y desordenados.

Arquitectura atemporal, porque carece de un lenguaje formal vinculado a modas o corrientes estéticas o de pretensiones tecnológicas, utilizando los sistemas constructivos son los tradicionales, muros de revoco, maderas. Como él decía en una entrevista: *una arquitectura eterna que jamás pasará de época porque no tiene época y por lo tanto no puede perderla.*

[18] ÁLVARO SIZA, PISCINAS DES MARÉS, MATHOSINHOS, 1961-1966, PLANTA GENERAL. [P+C]



Conclusiones

Arquitecturas muy distintas que tienen en común ser fruto de una actitud contemplativa, reflexiva y con una condición de abstracción vinculada con la concepción de la forma como esencia del orden interno, inteligible y no como imagen o figura. Arquitectura abstracta, que no puede aprehenderse con una mirada, que no es obvia, que no es figurativa, que no es compuesta sino compleja.

IMPRESENCIA POR SU INTEGRACIÓN PRECISA EN EL LUGAR

Pertenecer al lugar es su condición primera. Hacerse a él hasta desaparecer. Silenciosamente. Sin por ello recurrir a las mimesis cama-

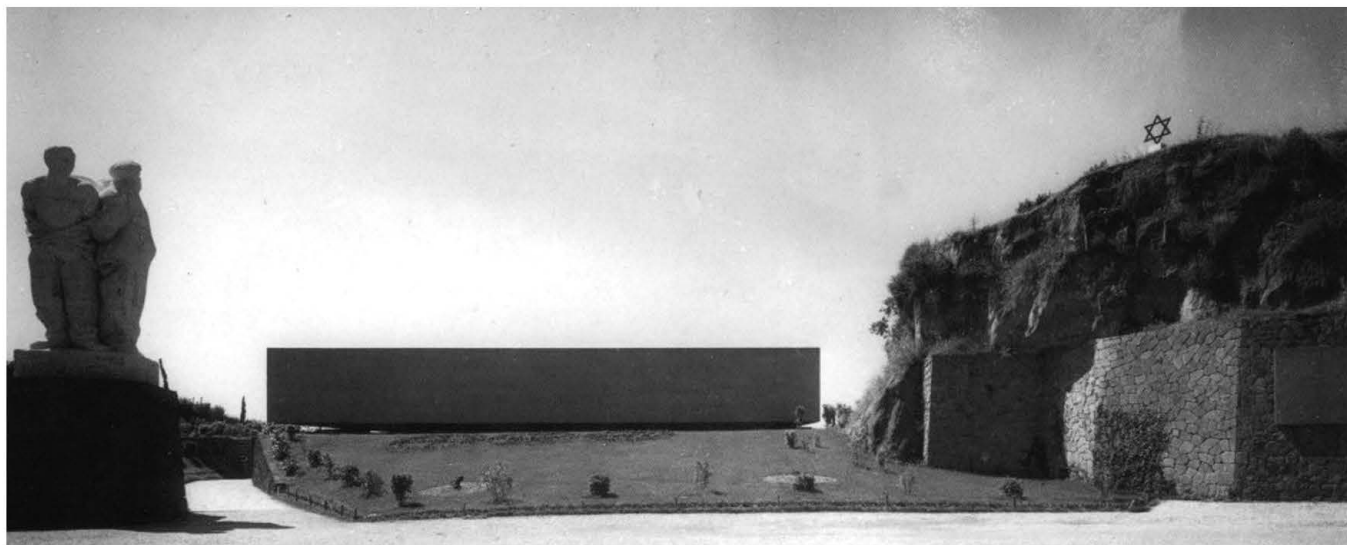
leónicas ni ser impositiva. Mostrando la discreta elegancia del saber estar. No quiero darle un sentido restringido al concepto de lugar. Entendiendo como lugar desde el paisaje hasta la tecnología o el entorno artístico. Ampliado a la dimensión temporal de contexto geográfico, técnico o cultural. La arquitectura no es algo desarraigado y ajeno al resto de la sociedad.

Arquitecturas que no tienen fachada, se vuelcan hacia el interior. Generadas en torno al vacío puntúan el espacio para convertirlo en lugar. Para ponerlo en valor estableciendo relaciones y recorridos que nos introducen en la dimensión temporal. Estas arquitecturas contienen una experiencia espacial interna, sutil y dramática, que en una secuencia progresiva prepara el clímax.

Arquitecturas que por su abstracción no tienen escala, no dan pistas al ojo desde la distancia porque no tienen referencias y es preciso que el propio cuerpo se mida con ella. La percepción del espacio se hace a través de la inmersión en él. Conviene recordar la importancia que en la teoría de la *gestalt* tenía la experiencia del propio cuerpo y el valor que para lograrla tiene la escala. Pero si la escala es uniforme, embota el sentido mientras que a las modificaciones de escala hacen que ésta sea más perceptible: igual sucede con el orden y sus modificaciones. La escala es factor determinante de relaciones formales, de tensiones y de la calidad del espacio.

Arquitecturas hechas a la medida del hombre, que las llena y les da sentido. Al liberarse de la necesidad de figurar, de tener presencia o monumentalidad pueden prescindir de la esclavitud de las modas o los lenguajes, han vencido al tiempo, son atemporales, son universales, como la naturaleza humana.

[19] MARIO FIORENTINO Y GIUSEPPE PERUGINI, MEMORIAL DE LAS FOSAS ARDEATINAS, 1944. [P+C]



IMPRESENCIA POR CONSTRUCCIÓN PRECISA

Construcción precisa por su perfecta adecuación a la idea. Sin pretender autoexplicarse y sin renunciar a la complejidad de la naturaleza arquitectónica, los materiales utilizados de un modo no exhibicionista, con la sabiduría de saber usar lo que largamente se ha madurado. Eligiendo el material adecuado, aunque sea vulgar, pero el que mejor resuelve el

problema. Precisión que no es perfeccionismo ni hiperdiseño, de forma que el accidente no sea protagonista, no distraiga de la esencia.

Participa del anonimato de la arquitectura popular que responde a necesidades estrictas físicas y espirituales con medios inmediatos y artes sutilísimas, nunca gratuitas y siempre fecundas. Sentido de anonimato caracterizado por el rigor y la economía de recursos expresivos. Como diría Antoine de Saint-Exupery en tierra de hombres: *Parece que la perfección se alcanza no ya cuando no queda nada por añadir, sino cuando no queda nada por suprimir*. De esta forma, la perfección del invento reside en la ausencia de invención.

IMPRESENCIA POR LA PRECISIÓN DE SU FUNCIONAMIENTO

En el sentido le corbusieriano. Arquitectura que no se nota. Que parece que no puede ser de otra manera. El funcionamiento preciso, como las piezas del motor de un avión, el tamaño preciso. Pero vamos a ampliar este concepto de lo funcional. Lo fascinante de los frisos del Partenón es que están tan bien hechos que ni siquiera te das cuenta. De lo que te das cuenta es del sentido procesional, del dominio del espacio, de la sensación de griterío, de música que hay allí. ¿Por qué?, porque esos caballos se mueven con una facilidad, con una gracia, que, en cierto modo, los hace invisibles. Se han merecido la invisibilidad, lo cual es muy difícil.

Cuándo le preguntan a Alejandro de la Sota qué significa para él utilizar un edificio la respuesta es *no notarlo*; y lo compara con el automóvil; lo lógico es ir cómoda y rápidamente sin más. Vivir cómoda y lentamente es la mejor manera de utilizar un edificio, aunque sea necesario saber mucho para lograrlo y luego no hacerlo notar. El mismo sentido con el que Le Corbusier compara la obra de arquitectura con la máquina basándose en la precisión con que han de establecerse las relaciones entre sus piezas para que cumpla su misión. Una actitud humilde, saberse instrumento y desaparecer.

En este planteamiento la abstracción no es un lenguaje sino la transición hacia la desnudez y en él, factores como la escala, la luz, o la propia construcción cobran protagonismo. La arquitectura surge de un rigor interno que la ordena sin ataduras formales, asumiendo, sin embargo, todas aquellas que se derivan del programa, la técnica. En ella se adivina ese riguroso orden interno y deliberado desprendimiento del ornamento y de todo aquello que no pase la prueba de la necesidad. ■



Elisa Valero Ramos es catedrática de Proyectos Arquitectónicos desde agosto de 2012. Universidad de Granada.