

---

# De Gaudí a Calatrava: sobre el bando perdedor. (Entre dos fines de siglo)

---

ALBERTO T. ESTÉVEZ

*La torre de Calatrava será el Excalibur que  
nos abrirá paso entre los atrincherados que  
la denigran como pata de pollo.*

Johann Grünstern

## CINCO MILENIOS DE TRADICIÓN ARQUITECTÓNICA

Érase una vez (porque de historias va el asunto, contadas tan escuetas como lo permita la tinta) un divinizado Imhotep<sup>1</sup>, arquitecto, que nada tenía que envidiar de los «divinos» arquitectos, de unos cinco milenios después<sup>2</sup>... A él se le asigna tradicionalmente lo que en realidad fue un primer gran salto (al fin y al cabo tremendamente incoherente según los criterios de sinceridad y adecuación que propugna el movimiento moderno) al imitar en piedra una construcción hasta entonces realizada con materiales de origen vegetal: esto supone la consagración de unas intenciones metatectónicas, más allá del hecho meramente constructivo. Pero todos los que le siguieron no fueron menos que él, al ir constituyendo progresivamente un lenguaje arquitectónico sistematizado, ya abstracto, desde su fuente genesiaca, hasta los siglos en torno al año 0. Luego, tras una lenta y más bien heterodoxa evolución a lo largo de las centurias posteriores, se llegó a que hace más de quinientos años se quisiera hacer «renacer» de nuevo —con toda su pureza— aquellas formas que se elevaron a la categoría de ideal clásico, para volver a un supuesto momento de máximo esplendor, limpiándose de las «contaminaciones formales» (mal) asignadas a godos y bárbaros, de (in-)cierta oscura «edad media». Sin embargo, poner aparentemente el contador a cero no hizo que la

---

<sup>1</sup> LISSNER, I., *Nuestro antepasado el hombre*, Barcelona, Jano, 1957, p. 41.

<sup>2</sup> Esta divinización se da simplemente por orbitar los arquitectos famosos en sucesivas constelaciones concéntricas, integrados en un *star-system* que se hizo llamativamente presente en el pasado XIX Congreso de la U.I.A. (Unión Internacional de Arquitectos), Barcelona '96: sobre todo debido a las masas de «enfebrecidos fans», dispuestos a lo que fuera para conseguir un autógrafa de su ídolo, una foto flasheada, o hasta para tocarlo.

evolución arquitectónica se detuviera, hasta que se llegó al periodo historicista del pasado siglo, en el que –igual que antes de morir se recuerdan en brevísimos instantes todos los momentos del vivir– desfiló en pocos años la entera vida arquitectónica (neoclásico, neorrománico, neogótico, neorrenacentista, neobarroco, etc.) cerrándose el ciclo al revivir (*revival*) incluso el arte egipcio de aquel Imhotep. Y arribó la muerte, sí...

## EL ROMPIMIENTO DE LA TRADICIÓN ARQUITECTÓNICA

«Estamos al final de un siglo; estamos en la conclusión de un periodo histórico. La humanidad está enferma, ora exaltada hasta la excitación febril, ora inerte, cansada y desalentada. Esto es cierto en las naciones civilizadas. Algo se está muriendo, algo está muerto desde hace mucho tiempo. Estamos navegando con un cadáver en la bodega»<sup>3</sup>. Estas palabras, referidas al anterior cambio de siglo, ¿no serán igualmente válidas para el actual final de siglo?, pues es exactamente lo que ahora pasa en las «naciones civilizadas», en dos fines de siglo tan coincidentes (a poco que uno se ponga a buscar similitudes).

Y naturalmente tras la pálida siguió una nueva vida, la augurada por Van de Velde, cuando exclamó aquello de que «fue como el estallido de una nueva primavera», mientras decía en *Déblaiement d'art* (1894) que «ha llegado el momento; un pensamiento de amor será común a la totalidad de los hombres; entonces el arte remontará a la luz con una forma nueva. La tierra está haciendo el trabajo del que surgirá la Flor; ¡pero nuestros ojos nada verán levantarse antes de que la aniquilación de lo actual sea absoluta!»<sup>4</sup>.

Todo ello «en torno al 1900», fin de siglo que saludó el explosivo formarse de un *nuevo arte*<sup>5</sup>, y con él una nueva tradición arquitectónica, la de la modernidad, que iría alejándose de esa otra que había alcanzado cinco mil años de antigüedad, y que todavía se enseñaba en escuelas y academias. Mientras, la savia que alimentaba a los pioneros protomodernos tenía múltiples procedencias, pero todas ellas servían a aquel mismo y único rompedor fin (aquí está la clave): se trataba de renunciar a una arquitectura putrefacta, para adecuarla a los tiempos *modernos*<sup>6</sup> y para ganar una ansiada *libertad*<sup>7</sup>. Esto se sintetiza además maravillosamente en el lema finisecular de la Secesión vienesa (*DER ZEIT IHRE KUNST / DER KUNST IHRE FREIHEIT*), pidiendo «a cada época su arte», y «al arte su libertad», fuera (el 3 de abril de 1997 se cumplen cien años) de los marcos constreñidores de la Academia; conscientes de que vivían momentos excepcionales, sacros, una

<sup>3</sup> TSCHUDI MADSEN, S., *Art Nouveau*, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 30.

<sup>4</sup> BOUILLON, J. P., *Diario del Art Nouveau: 1870-1914*, Barcelona, Destino, 1990.

<sup>5</sup> En francés *art nouveau*.

<sup>6</sup> En inglés *modern (style)*.

<sup>7</sup> Feliz coincidencia con el nombre de *Liberty*.

auténtica primavera sagrada según el nombre de su revista oficial (*Ver Sacrum*); *florece*<sup>8</sup> de una arquitectura inédita, en todas las naciones «civilizadas», entre las grietas del monolito de la tradición clásico-historicista, constituido como monumento funerario de lo que ya no podía seguir siendo.

## UNA NUEVA TRADICIÓN ARQUITECTÓNICA

Ahí, en el centro de gravedad entre oriente y occidente, en Viena, tónica capital de la muerte<sup>9</sup>, en el claro del bosque sagrado simbolizado para el mundo entero en el edificio de la Secession (no *Sezession*<sup>10</sup>), apto para conjuros druídicos y declaraciones de amor, *todo* lo que crecía era igualmente válido a la hora de definir un estilo *joven*<sup>11</sup>, y su humus tremendamente rico y variopinto (el mismo para toda Europa occidental): formas descontextualizadas de procedencia lejana y exótica, la introducción del simbolismo, de la coherencia en el uso de nuevos materiales y técnicas, la fascinación ante la arquitectura popular, el peso de la funcionalidad, el paulatino descubrimiento de que uno podía inspirarse en la naturaleza de una forma abstracta, sutil, o muy directa, casi literal. Sin tradición culta, sin corsés académicos, sin explorar, algo enormemente atractivo. Con todo por hacer, sin lenguajes sistematizados, de una libertad deslumbrante. Donde cualquier aportación original nutría ese único fondo y cimiento, que construía el también único edificio de la modernidad, y que se elevaba además con conciencia plena por parte de sus autores: por tanto, la tradición —de la modernidad— que se creará también es única, sin primar uno sobre otro los diferentes posibles accesos a la arquitectura.

No caben discriminaciones, en la común batalla de un frente que también es común, y que debe llegar hasta hoy mismo con la preocupación de que estamos a las puertas del nuevo milenio y no ha concluido aun nuestra lucha secular contra la moldura: restos de formas de la tradición clásica perduran y perduran, sobre todo en la decoración, en los interiores y en el mobiliario. En la arquitectura se reincorporó con el discurso postmoderno, pero con la misma rapidez con que se abandonó acto seguido, para quedarse ahora tan sólo en la arquitectura comercial que siempre va unos años más retrasada. Ahí resta, la moldura, que se sigue «poniendo»

---

<sup>8</sup> En italiano (*stile*) *floreale*.

<sup>9</sup> Donde la muerte forma parte de su paisaje, de la cotidianidad; donde el suicidio es tema corriente de tertulia; donde el día de los difuntos es la «fiesta nacional», contrapuesta a la tónica capital del amor, París (los tópicos también encierran verdades, y ayudan a esquematizar el análisis): París-Viena, las dos caras, ambas, las dos capitales de un fin de siglo.

<sup>10</sup> Esto es así, precisamente, por que se tenía la intención explícita de diferenciarse de la *Sezession* múniquesa (1892) y la posterior berlinesa (1898). No obstante, el equívoco se ha propagado en todo tipo de publicaciones, y en la docencia, durante decenios. Cfr. BURCKHARD, M., *Ver Sacrum*, «Ver Sacrum», n. 1, Viena, Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, enero, 1898, p. 1-3.

<sup>11</sup> En alemán *Jugend(stil)*.

bajo tópicos populistas, y ya hace años y años que no retrocede ni un milímetro más.

Todos son los llamados a este pulso, aunque la naturaleza propia de las distintas líneas arquitectónicas que puedan destilarse analíticamente, de partida, ya salgan ligadas a diferenciadas características intrínsecas de su particular origen.

Por ejemplo, la arquitectura popular (que no debe confundirse con la populista<sup>12</sup>) ofrecía enormes repertorios en los que inspirarse, construcciones anónimas, que jamás incluían presupuestos relacionados con el arte. Simplemente eran edificios entre cuyos fines estaban —en exclusiva— los de satisfacer unas necesidades vitales mínimas: funcionales, siempre erigidos con economía y objetividad, con atención a lo material, a lo tectónico, realistas, nunca simbólicos. Durante milenios se ha cumplido que esas casas no han pretendido nunca ser más que cuatro paredes, y no el aire que hay entre ellas, aludiendo a la definición más antigua de arquitectura. Y así nadie las entendía jamás como incluidas en el Gran Arte, ni se creaban para admirarlas: las hacía el albañil del pueblo para el herrero... sin más.

Paulatinamente, sus virtudes se fueron descubriendo, y aplicando, como corrobora Voysey al decir que «hay ciertas cualidades que son esenciales en todo tipo de viviendas, (...) reposo, simplicidad, calidez, alegría, jovialidad, quietud en la tormenta, economía, evidencia de protección, armonía con el entorno, ausencia de pasillos o lugares oscuros, mantenimiento uniforme de la temperatura, igual se sea rico o pobre, estas cualidades las aprecian todos»<sup>13</sup>.

Es una demostración del peso de la funcionalidad: tan convincente que el mayor apóstol de la vía moderna configurada por esos argumentos —Muthesius— exclamaría que, en efecto, las casas son para vivir y no para ser (ad-) miradas («Häuser sind zum wohnen und nicht zum anschauen»). Sin embargo, tal aseveración ya es excluyente con los que no piensen así, aunque sean también antihistoricistas; crea dogma (¡todavía hoy vigente!), y por eso no es de extrañar que él mismo facilitara una de las primeras grandes polémicas históricas sobre el tema tratado en este artículo, enfrentado al que también podía contestarla, Van de Velde, con motivo del congreso celebrado durante la primera gran exposición del Deutscher Werkbund, en Colonia, el año 1914. Así, por una parte Hermann Muthesius dice:

1. La arquitectura y con ella todo el campo de acción del Werkbund<sup>14</sup> busca una estandarización, y sólo a través de ésta puede recuperar el antiguo significado general que le correspondió en épocas de cultura armónica.
2. Sólo la estandarización, que debe concebirse como resultado de una sana concentración, puede posibilitar el desarrollo de un gusto seguro, de validez general.

---

<sup>12</sup> Ésta añade a su condición de popular la conciencia de ser tal, para erigirse así —combativamente— contra la modernidad.

<sup>13</sup> STUART DURANT, C.F.A. *Voysey*, Londres, Phaidon, 1994.

<sup>14</sup> Alusión a lo que hoy se conoce con el término «diseño».

Y Henry Van de Velde por otra:

Mientras siga habiendo artistas en el Werkbund y mientras éstos sigan ejerciendo una influencia sobre su destino, protestarán contra cualquier sugerencia dirigida al establecimiento de un canon y a la estandarización. El artista es por su misma esencia un ferviente individualista, un creador libre y espontáneo; nunca se someterá a una disciplina que le imponga un tipo, un canon. Instintivamente desconfía de todo lo que pueda esterilizar su inspiración y de todos los que predicán una norma, que le podría impedir seguir el curso de sus ideas hasta su propia y libre meta, o que le quieran encuadrar en una forma universalmente válida<sup>15</sup>.

Empiezan pues poco a poco a desglosarse en dos bandos enfrentados los que debían combatir contra el mismo enemigo. Uno, cuyo trabajo podía calificarse con los adjetivos ya vistos (funcional, económico, objetivo, material, tectónico, realista, nunca simbólico), acercándose a lo apolíneo, racional, ordenado, y otro que tocaba su opuesto en lo dionisiaco, sentimental, rico en fantasía (y dado a lo simbólico, literario, subjetivo, hasta utópico, onírico, orgánico, expresivo), ¡pero también funcional!, viendo en la naturaleza un extraordinario modelo.

Sin embargo ambos son compatibles, y en su justo momento —históricamente— no se ponía en duda la validez de una opción u otra. Dos extremos de lo que en realidad es un mismo frente, que —conjuntamente— ha declarado la guerra a cinco milenios de tradición arquitectónica. Entonces, de la nueva tradición de la modernidad forman parte tanto la fantásica «serpiente marina» de Voysey como sus rigurosas casas; tanto los movidos respaldos de las sillas de Mackmurdo como sus serias y austeras mesitas; tanto las simbólicas líneas de Mackintosh como su sobria Hill House. Y es que ambas líneas ¡se daban simultáneamente hasta en las mismas personas!, lo que corrobora una vez más que son las dos líneas las que cimientan la modernidad, y no sólo la primera.

## UNA INTERESADA DIVISIÓN (ARTIFICIAL) EN BANDOS

El problema discriminatorio que buscan tratar estas líneas empezó también cuando se monopolizó el concepto de lo funcional, como una de las máximas aspiraciones de la modernidad, en detrimento de todos los demás intereses; incluso prejuzgándose que los que no seguían la línea racional no tenían preocupaciones sobre la función; y culminando Le Corbusier mismo esa partidista confusión de lo funcional con lo racional<sup>16</sup>. Doctrina aplicada a rajatabla en la escena local barcelonesa durante décadas y décadas, desde su (hasta hace muy poco) única escuela de arquitectura.

Está claro que todo edificio no funcional queda hasta hoy día automáticamente

<sup>15</sup> CONRADS, U., *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, Lumen, 1973, p. 40-42.

<sup>16</sup> BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

bajo sospecha de no ser «moderno». Por tanto, la estrategia del bando racionalista, empeñado en detentar él sólo la hegemonía sobre la modernidad, tratará y conseguirá que sólo a los integrantes de sus filas se les reconozca cumplir las mitificadas premisas funcionales, y ya de nada servirá que los autores adscritos a otras líneas reivindiquen también el acuerdo de sus proyectos con la funcionalidad. Un enorme prejuicio que ha trascendido por el cauce de la incompleta y (mal-) llamada tradición («oficial») de la modernidad, especialmente hasta la Escuela de Barcelona al nutrirse de ella. Esa ha sido la historia de la arquitectura de este siglo, una guerra dentro de otra, por alcanzar el control absoluto de todo lo que se construya en pro de la modernidad, aunque para ello hubiese que presentar de forma sesgada la arquitectura moderna.

Pero en sí mismo lo funcional no es ni mejor ni peor que lo formal. Esto si se habla todavía en los términos decimonónicos del *form follows function*: bipolaridad a desterrar definitivamente<sup>17</sup>. Lo material no está «por encima» de lo simbólico, ni lo objetivo de lo subjetivo. Pero sin embargo se mantienen esas preferencias, latentes especialmente en nuestra escena barcelonesa: para ilustrarlas se tienen 1000 ejemplos, de Gaudí a Calatrava, que del anterior fin de siglo al actual constituyen con tantos otros el «bando perdedor».

Gana la razón, pierde la fantasía, confundiendo además pragmatismo con funcionalidad, como si lo que rebosa imaginación y poesía no pudiese ser a la vez funcional (ya se ve que son los talentos grises los primeros interesados en tales confusiones): gana Doménech, pierde Gaudí; gana Puig, pierde Jujol; gana Sert, ¿pierde Bonet?; gana Bohigas, pierde Coderch; así, en Barcelona, cronológicamente y hasta hoy, cuando gana Foster y pierde Calatrava. Esto porque —conscientemente arrinconados— no son ellos los que han dominado la escena, ni la ciudad, ni los encargos públicos, ni la docencia, que ha devenido en férrea academia de un casi monocromático *establishment* <sup>18</sup>, controlando tanto las escuelas como las publicaciones y los premios.

Pues, ¿cómo se nos ha vendido la historia de la arquitectura de este siglo si hasta a los que reconocen abiertamente manipulaciones luego se les escapan sus partidismos? Tómese si no por ejemplo lo que exclama Chueca, cuando dice que «hacemos historia sectaria o de grupo, donde se dibujan con infantil maniqueísmo los buenos y los malos, los amigos y los enemigos. Para unos toda la consideración y alabanza, para otros todo el desprecio y el silencio»<sup>19</sup>. Cierto, así es, pero sin embargo, un par de páginas más allá, él mismo anota que «estamos transgrediendo la poética arquitectónica y pasándonos a la poética escultórica, cosa

---

<sup>17</sup> Especialmente tras el *function follows form* holleiano: HOLLEIN, H., «Alles ist Architektur», *Bau*, n.1-2, Viena, 1968.

<sup>18</sup> *Establishment*: considérese éste como el conjunto de personas que —quién más, quién menos— tienen todas estas condiciones (o casi): proyectan y construyen, critican y publican, dan y ganan premios. En definitiva, enseñan públicamente lo que piensan que es y no es arquitectura. O sea, constituyen y definen la escena arquitectónica establecida aparentemente.

<sup>19</sup> CHUECA, F., *Historia de la arquitectura occidental*, tomo XII, Madrid, Dossat, 1989, p. 1.

siempre dañina. (...) Hoy, después de un estructuralismo exacerbado, que fue un primer paso, hemos entrado, no sabemos por cuanto tiempo, en el esculturalismo. (...) Esculturalismo, verdadera negación de la esencial economía del racionalismo»<sup>20</sup>. Y sigue defendiendo (como tantos) el racionalismo más estricto como lo verdaderamente positivo, en detrimento de una arquitectura más expresiva y plástica; sin entender (como tantos) que la arquitectura que se «aproxima a una escultura» (como se dice), no es «siempre dañina»; ni siquiera es «peligrosa», porque la escultura se define sólo con tres dimensiones —con dos la pintura— mientras que la arquitectura le añade una cuarta, el tiempo<sup>21</sup>. Simplemente existen visiones de la arquitectura que responden a unas sensibilidades distintas a la racionalista ¡pero igualmente válidas! O más, si el producto es mejor, que no tiene por qué no serlo, y no tiene por qué descartar la funcionalidad.

La historia se nos ha explicado como una línea hereditaria continua, con a lo sumo algunos pasajes sueltos «extraños», los correspondientes a las obras expresionistas y organicistas. Aunque periódicamente se den como «grandes descubrimientos», por mero afán lúdico de novedad, sacando de entre el polvo a gente como Kiesler, Mollino, Domenig (por poner tres nombres de generaciones sucesivas), pero siempre como personajes aislados —extravagantes— que por tanto no deben ser imitados. Cuando podría escribirse una historia muy distinta, desde Gaudí a Calatrava, donde (exagerando) los pasajes sueltos fueran precisamente los racionalistas. En ella, se demostraría la exquisita continuidad a lo largo del siglo de toda una línea alternativa, enhebrando el *art nouveau* (según lo entienden tantos de forma parcial, como por ejemplo Tschudi Madsen<sup>22</sup>), la arquitectura expresionista de entreguerras, y la orgánica que siguió tras la segunda guerra mundial durante décadas, hasta hoy. Podrían incluso repescarse las obras más orgánicas de Mies, Le Corbusier, Mendelsohn, Saarinen, y por supuesto Wright: grandes figuras que nadie duda en considerarlas dentro de la pretendida ortodoxia del movimiento moderno.

Pues bien, a la historia oficial ya puede dársele la vuelta gracias a la presencia de Calatrava, necesario para reinterpretar la historia desde este final de siglo. Sin Calatrava parecía cierto que de Gaudí «sólo podemos decir que su estilo personal es mucho más afín al *art nouveau* que a la nueva etapa de la arquitectura moderna coetánea de sus últimas obras maestras»<sup>23</sup>. Con Calatrava ya no queda

<sup>20</sup> Ibídem.

<sup>21</sup> ZEVI, B., *Saber ver la arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1976, p. 19 ss.

<sup>22</sup> Op. cit.: es habitual un enfoque del *art nouveau* que ayuda a ese desglose en dos bandos, al no definirlo globalmente sino tan sólo adscrito a las formas no rectilíneas, enfrentadas a las racionales. En todas las lenguas, las respectivas denominaciones generales (*art nouveau*, *modern style*, *Jugendstil*, *Secessionstil*, *modernisme*, etc.) deberían entenderse de manera común, como fenómeno único que rompe con la tradición clasicista, en pro de la adecuación a los tiempos modernos y en pro de la libertad, aunque tenga formalizaciones diferentes, que pueden concretarse mediante nombres más específicos (*stile floreale*, *paling stijl*, *Veldescher Stil*, *style Horta*, *style Guimard*, etc.).



Fig. 1. FELIPE PICH-AGUILERA, *Edificio de viviendas*, Barcelona, 1989-91. Al concluir este siglo ya no hay que creerse el dogma de que el arquitecto y el diseñador no deben expresarse en sus obras (de hecho es algo a lo que nadie puede sustraerse, aunque esa sea la expresión de una falta de expresión). Expresión que, por supuesto, es compatible con lo funcional, tectónico y sincero.

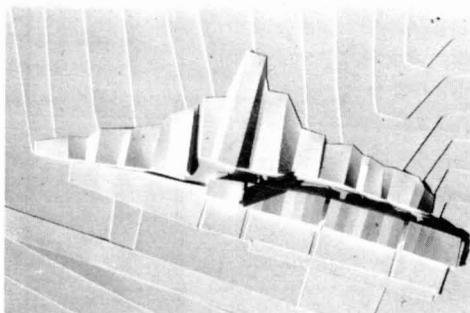


Fig. 2. MAITE MARTIN Y MARC MONEGAL, *Aeródromo*, Das (Girona), 1992-93. Al concluir este siglo uno ya puede encontrarse bien con lo comunicativo, onírico y ambiguo: superposición de interpretaciones, no como retórica (que pretende convencer) sino como poética o creación.

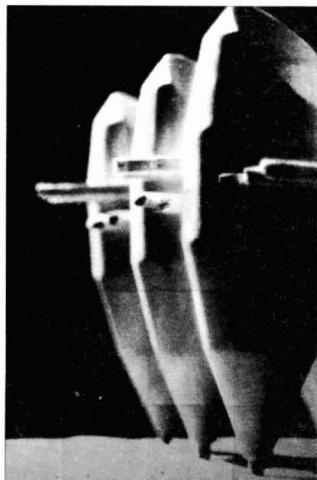


Fig. 3. RAFAEL DÍEZ, *Residencia de ancianos*, Barcelona, 1988-90. Al concluir este siglo los edificios ya deben seguir necesariamente consideraciones ecológicas (como en el ejemplo de la foto, arquitectura solar pasiva, con contenedores de arena, de gran inercia térmica y aislamiento).

excusa para completar un cuadro voluntariamente oscurecido: con su obra se entiende ahora mejor que esa mencionada «nueva etapa de la arquitectura moderna» no debe presentarse exclusivista, como premiando la arquitectura racionalista, sino que de hecho no hay solución de continuidad en todo el entramado de la arquitectura moderna: tanto en vertical (cronológicamente) como en horizontal (relacionalmente, entre las distintas vías arquitectónicas). Claro que comparar extremos descontextualizados presenta llamativas diferencias, pero detrás aletea el mismo espíritu de libertad y rompimiento que quiere adecuarse a su tiempo. El mismo espíritu moderno aparece en el edificio de la Michaelerplatz (Loos, 1910) y en la casa Milá (Gaudí, 1910), en la casa Schröder (Rietveld, 1924) y en el Einsteinturm (Mendelsohn, 1924), en el edificio Seagram (Mies, 1959) y en la «Casa Sin Fin» (Kiesler, 1959), todos ellos paradigmas de la misma tradición de la modernidad auténtica y completa.

## EL CASO CALATRAVA

Un ejemplo que ilustre la denuncia de esa interesada división (artificial) en bandos sería la escandalosa polémica que se dió no hace tanto en estas tierras barcelonesas. Se trata de la diatriba organizada por –en efecto– el *establishment* arquitectónico-cultural (como tal se presentaba, aunque evidentemente reunirlos en su totalidad es imposible) contra la arquitectura de Calatrava.

Lo que empezó como un desacuerdo opinable, de los autores del anillo olímpico para la Barcelona '92 con la torre de aquel arquitecto-escultor-ingeniero valenciano que debía emplazarse en él, acabó –para mayor apoyo de sus subjetivos argumentos– en un «manifiesto», firmado por más de medio centenar de personas pertenecientes a la *creme catalana* (y parte del extranjero). Lo curioso del caso es que pocos años después, prácticamente los mismos, publicaron con grandes letras otro manifiesto<sup>24</sup> para apoyar la libertad y la diversidad, la diferencia, en el año de la tolerancia: justo lo que necesitamos, «biodiversidad arquitectónica»<sup>25</sup>, justo lo que no se tolera.

Es moneda corriente en esta escena arquitectónica barcelonesa la consideración de que sólo la arquitectura racional-funcionalista es la auténticamente moderna, «la que se debe hacer». Engaño que pervive y que tan difícil será desarraigar. Tanto como la moldura, que aun colea en cada uno de los rincones de nuestras ciudades y casas, muebles y objetos. Es inútil que Calatrava o cualquier otro del

---

<sup>23</sup> HITCHKOCK, H.-R., *Arquitectura: siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 436.

<sup>24</sup> AA. VV., *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de junio, 1995.

<sup>25</sup> La «biodiversidad arquitectónica» es un término derivado de su origen en la ecología: si en una zona verde catalana hay unas diez especies animales diferentes, en la misma extensión de terreno pero en la zona húmeda del Amazonas hay más de 100. Todos ganamos con esa riqueza que supone la biodiversidad, también en la arquitectura y diseño.

«bando perdedor» se esfuercen en demostrar que también la razón y la función tienen cabida en la arquitectura que sigue líneas alternativas.

## PROPUESTAS Y CONCLUSIONES

En la escena internacional finisecular hay otras cosas encima de la mesa, tal como se pudo comprobar en el XIX Congreso de la UIA (Barcelona '96). Lo que pasa es que los planteamientos arquitectónicos que aun se estilan en Barcelona ya están fuera de lugar y tiempo. De ahí que se deban resituar determinados temas, para no dejar que la arquitectura de este país quede abocada a la miopía, a la esclerosis y a la asepsia: al anquilosamiento.

El tiempo –y el progreso arquitectónico– casi se han detenido en la Barcelona postolímpica. La generación que la ha construido no se ha levantado todavía contra sus mayores, en ese necesario parricidio. Siguen sin sacudirse de encima la sombra del padre, que pesa como una losa, impidiendo más altos vuelos. Pero peor aun es que, ahora, incluso los nietos quieren también asegurarse el pan, ahí, bien amparados, sin saber que nada puede crecer a los pies de un gran árbol. El mismo árbol que desde Barcelona no deja ver el bosque, el escenario actual que ha consumado su cambio al acabar este siglo, todo lo que Rafael Argullol exponía en las recientes Jornadas «Entre dos finals de segle», sobre ese cambio –radical– en un mundo más libre, desconcertante, poliédrico, mucho más complejo, sobre todo tras la caída del muro, donde entran en plano de igualdad otras corrientes no eurocéntricas, mientras que la que sigue instalada (establecida) en Barcelona se resiste a entenderlo así. Y seguía comentando como ahora se desarrolla una globalización, una «mundialización del mundo», en que debe dejarse de hablar de la tradición de la modernidad, que es eurocéntrica y obsoleta, cuando aparece una confrontación con otras tradiciones. Tradición de la modernidad que ya no podrá abandonar quien la tenga por raíz, o sea, la arquitectura de la Escuela (escena) de Barcelona; el «estilo Barcelona» como lo llaman en Londres<sup>26</sup>; no tanto el tradicional y archirrepetido «menos es más» como el «más de lo mismo» que se oía a diestro y siniestro entre los quejosos participantes (entre otros) del antes mencionado congreso de arquitectos. Tradición de la modernidad que dejaría de ser tan eurocéntrica si se asumiera en su auténtica totalidad, sin discriminar precisamente las corrientes que se originaron en el choque con otras tradiciones, culminado el pasado fin de siglo. Corrientes más figurativas (orientalistas), que se han querido ir aparcando, a lo largo de la comentada «guerra civil», en pro de las más abstractas (occidentalistas). Así pues, este fin de siglo, con el apoyo de la

---

<sup>26</sup> Sin embargo, cíclicamente siempre se descuelga alguien con el comentario de que la Escuela de Barcelona no existe. ¿Por qué será, cuando su contexto, formación y estilemas son tan exactamente definibles? Naturalmente que a nadie le gusta el encasillamiento, pero no se etiqueta a las personas sino a las obras, y estas ni siquiera de forma definitiva. Pero, ¡qué se le va a hacer!, es un mal menor, una necesidad didáctica que de todas formas debe relativizarse, pues «todo fluye» bajo las casillas.

globalización del escenario, es el que debe asumir por fin una visión clara y completa de la modernidad arquitectónica.

Pero ahora hay que ir más allá todavía, pues recuperar las vías de lo simbólico, literario y comunicativo, de lo subjetivo, orgánico, expresivo, utópico, onírico, ¡de lo mágico!, es algo que debía haberse hecho mucho antes. Es más, nunca debían haberse perdido, en especial en Barcelona, ante la pretendida primacía —que de hecho empobrece— de lo material y objetivo (los dos matices que la *Sachlichkeit* tiene en su traducción), de lo racional, rectilíneo, ordenado, realista, tectónico: justo los estilemas que caracterizan la arquitectura de la escuela de Barcelona. Siempre debería haberse defendido la «biodiversidad arquitectónica» de todas las posibles vías en conjunto, por la libertad (no eclecticismo) que debe ostentar el proyecto moderno; pues en todos los casos se trataba de romper con el historicismo academicista en pro de una adecuación a los tiempos. Debería derribarse el interesado engaño de que sólo una vertiente es la funcional. Pudiéndose además sacar a colación las ideas que Josep Casals esgrimió en las Jornadas «Entre dos finals de segle», sobre el valor de la diversidad, que sin embargo puede provocar cortocircuitos, como ocurre en la escena barcelonesa. Mientras, en las mismas Jornadas, Catherine Millet conferenciaba entre otras cosas sobre la disolución del dogmatismo como una de las características a las que se ha llegado en la edad adulta de la modernidad: entonces, en esta —hasta ahora— monolítica escena arquitectónica de la Escuela de Barcelona seguimos en la adolescencia o vivimos el síndrome de Peter Pan, cuando los clichés dogmáticos englobados en una concreta y parcial tradición de la modernidad siguen encor-setando tanto la práctica profesional como la docente de la mayoría.

Y se dice que hay que ir más allá de la simple recuperación del mosaico de vías disponibles, porque urge no ya reintegrar sino instaurar *ex-novo* en el discurso arquitectónico tardomoderno (y en un solo mundo, «One World!», fraccionado pero global, apretado y unido por las redes de información) los puntos de vista en torno a lo sostenible y alternativo que como lección magistral nos imparte el tercer mundo: las macrociudades de Asia y Sudamérica, de Manila y Calcuta a México, donde aproximadamente la mitad de habitantes no tienen casa; millones y millones; en Bombay —por ejemplo— 6.000.000, como si nadie en Cataluña la tuviera, pero concentrado en una sola ciudad. ¡Sin embargo (sobre-) viven! Y eso porque han desarrollado técnicas constructivas y de reciclaje de materiales inverosímiles, incluso con redes de distribución, que inciden directamente en el acuciante problema de la sostenibilidad, donde hay tanto por hacer y enseñar desde el campo de la arquitectura. En vastísimas áreas lo alternativo es la única solución para (sobre-) vivir, pues si no son ellos mismos quienes lo hacen ningún «papá-estado de bienestar» les pondrá ni agua, ni electricidad, ni alcantarillas, y ni siquiera escuelas y hospitales... Pero déjese aquí el tema, en el cual abundaron especialmente Charles Correa y Kamil Khan Mumtaz en el pasado XIX Congreso de la UIA, donde también Richard Rogers reconoció que nos hallamos en un «momento de cambio radical», ante el cual (se palpa de manera increíble) toda la profesión del arquitecto está como conteniendo la respiración. ¡Le va la vida!

Y es que más allá de las personas concretas y de los localismos, ya no se sabe qué arquitectura debe hacerse, porque ni siquiera se intuye qué será del arquitecto<sup>27</sup>. Si en la época de la protomodernidad había júbilo, y este se transformó con la modernidad en militancia, ahora en los resabiados tiempos tardomodernos la única certeza es la incerteza. Se habla del agotamiento de la modernidad pero no del nacimiento de nada que la sustituya realmente: cuando el ideal moderno de progreso desemboca en el nihilismo, o por lo menos en ver que la idea moderna de progreso no es ideal. Gigantescos testigos de ello son –por ejemplo– las tres mudas chimeneas, que casi ya no humean, al pie del río Besós, y que han quedado como símbolo romántico y blade-runneriano de una época, del progreso maquinista. Ahora, a lo sumo, las despistadas hordas de bárbaros y/o turistas que entran por el norte piensan que son las torres de la Sagrada Familia.

Sí, llegamos a un segundo fin de siglo acompañados de la máquina, y sin embargo centenares y centenares de millones siguen trabajando con las manos, y nunca dejarán de hacerlo. Ciertamente lo coherente con la máquina es la perfección del acabado, pues imitar los rastros de vida que deja el trabajo manual es *kitsch*. Pero el ser humano sigue siendo social, necesita compañía, y que el ambiente que le rodea (la arquitectura y diseño) lleve impreso la sombra de la persona que lo hizo; y si no, por lo menos la huella de la naturaleza, su textura natural de piel, madera o piedra, pues también así se muestran reflejos vivos del animal, del árbol, del planeta que con sus movimientos forma las rocas, estratos y grietas; reflejos de vida, no de muerte... Y todo esto no es una crítica, ¡es una propuesta!, a la que Bienefeld se une al hablar sobre el muro y su superficie, sobre «el paramento tridimensional y plástico que otorga al espacio cuerpo y significado. La materia logra su dignidad no sólo a través del uso que de ella hacemos, sino porque tiene la propiedad de ser contemplable, lo cual significa que es bella»<sup>28</sup>. Mostrar las huellas del trabajo es sentir un resto de vida.

Lo que está claro es que la diferenciación, la racionalización, la disciplina de la modernidad iluminaba todo quehacer y lo hacía camino seguro. Sin embargo, ahora, los arquitectos crecidos en su tradición (en Barcelona, todos) se han visto sorprendidos porque se ha llegado a una realidad fracturada. Disgregación, descentralización, superficialidad: tan bien visto está el criticar la modernidad como el pensar que aun puede reevaluarse. Entonces, al que quiere seguir viviendo en tierra firme tan sólo le queda seguir agarrándose a la mal llamada tradición de la modernidad como a clavo ardiendo. Y en postura tan incómoda aun tenemos a todo el *establishment* catalán. Por eso aquí todavía se cifra la arquitectura en términos de oficio, y es políticamente incorrecto hablar de la belleza y el genio. No

---

<sup>27</sup> ESTÉVEZ, A., «Arquitectura intelectual i Arquitectura seriosa», *AB*, n. 54 y 55, Barcelona, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, octubre y diciembre, 1996 (respectivamente), pp. 36-39 y pp. 36-39.

<sup>28</sup> BIENEFELD, H., «Sobre la relación entre los paramentos y el espacio», *Quaderns*, n. 167-168, Barcelona, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, octubre-diciembre, 1985, y enero-marzo, 1986, p. 25.

obstante ya se oye alguna que otra voz quejarse, como cuando se añade a la famosa frase profesionalista de Coderch «no son genios lo que necesitamos ahora», «pero no nos vendría mal alguno».

Después de tantos decenios de insistencia en el oficio ya empieza uno a sospechar si no serán excusas de los que desearían las uvas de la parra, pero que al tropezar con sus limitaciones no asumidas se contentan con exclamar que están verdes. Pues no. Wittgenstein sigue teniendo razón en preferir el genio, que «es lo que nos hace olvidar la destreza», aunque ésta haya sido necesaria y hayamos perdido noticia del esfuerzo que ha costado. Sin embargo queda constancia que esto y no el genio es lo único que lamentablemente puede enseñarse de forma académica, y lo único accesible a todos. De ahí que se siga mirando al genio con sospecha. Es muy humano envidiar su aparente facilidad, su naturalidad, y por eso se buscan todos los medios para desmontar el mito. Una manera será el mantenerlo en el olvido (¿Gaudí, perdedor?): en los seis cursos que duraba la carrera de la escuela comandada por Bohigas no tuvo, el que firma estos párrafos, ni una sola clase o referencia a Gaudí. Y eso con un horario intensivo de seis horas seguidas cada día. Pudiéndose hablar de él en tantas asignaturas y desde tantos ángulos: proyectos, construcción, estructuras, historia... Y cuando ya era imposible ignorarlo, por que en los ochenta empezó un vertiginoso descubrimiento internacional, la tarea consistía en dar la autoría y el mérito a los que fueron meros colaboradores, sobre todo a Jujol, que por otra parte también sufrió su adscripción al bando perdedor.

Pero es que lo tradicionalmente asociado al genio no encaja en una escena que busca obsesivamente la discreción o el *seny*. De ahí que el contextualismo para la arquitectura sea dogma fundamental en Barcelona, y no deba nunca elevarse la voz. Eso ha hecho de este país pasto del quietismo, en la arquitectura y también en la crítica, de forma que si alguien se mueve se le llamará al orden con todo tipo de sarcasmos y hasta amenazas (tengo pruebas).

Sí, época de contradicción y complejidad. Se desecha lo genial, pero se le consagra monográfico tras monográfico, imprescindibles en la cultura del *star-system*. Cualquier gran arquitecto, incluso de ese «bando perdedor», ha tenido los suyos. Y se obliga a lo contextual cuando no hay quien lo soporte, en un entorno con el 95% de las construcciones vendidas a la especulación comercial<sup>29</sup>.

La situación es ya insostenible si —en efecto— no se desea el anquilosamiento. Retómese todo lo que se ha arrebatado a la arquitectura, y vuélvase a disfrutar de esa libertad de la auténtica modernidad: aceptar (enseñar) que puede haber arquitectura (con buenas ideas) en cualquiera de los múltiples caminos existentes, sabiendo que no son estancos, sino que hay mestizajes, en un fenómeno

---

<sup>29</sup> BOHIGAS, O., *Conferencia para la concesión del título de doctor honoris causa*, Santander, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 21 de julio, 1995.

complejo, correspondiéndose con la expresión de las diferentes sensibilidades (todas respetables: nada que ver con el eclecticismo que no tiene vida propia).

Y deben superarse los ismos, como propio de la tardomodernidad, al aparcar el funcionalismo, el racionalismo, el realismo, para quedarse como mucho con lo funcional, lo racional, lo real. Así ni esto será impedimento para ir más allá de lo real, al sueño. Reivindíquese pues nuestro derecho a rodearnos de mitos y leyendas, ¡de ángeles y fantasmas! Apóyese esa «biodiversidad arquitectónica», y con ella la emoción, la vitalidad, la multiplicidad, y las sucesivas capas superpuestas de significados y ambigüedades, ¡riqueza!, ¡caos!, ¡contradicción! El «menos es más», sí, a la vez que «más no es menos». Pero la rebelión debe darse, pues si el exceso de mala imitación de las formas naturalistas de principios de siglo produjeron en muchos su rechazo, cómo no vamos a rechazar a finales de siglo las formas racionalistas-funcionalistas-pragmatistas que en exceso de mala imitación han llenado nuestras ciudades. Y entonces, ahora, ¿quién nos va a impedir ya inspirarnos en lo poco que nos queda de naturaleza? Claro que, como es corriente, nuestras palabras, la teoría, irán por delante de nuestras obras, la práctica, y sólo los que nos sucedan podrán construir en esa clave de libertad.

Mientras, dinamitemos todo lo que huele a academia para que entre el aire limpio en una estancia sin ventilar hace ya demasiadas generaciones, y busquemos fuentes de las que todavía mane agua clara. Sobre esto, el mismo XIX Congreso de la UIA acogió alguna propuesta concreta, como –por ejemplo– concebir una arquitectura metafísica y una arquitectura simbólica<sup>30</sup>. Y esto únicamente son unos apuntes. ¡El campo es tan rico!, y algunos le quieren poner puertas... Tan sólo hace falta pensar y hacer pensar sobre arquitectura; algo que no debe darse por supuesto, ya que es necesaria cierta entrega desinteresada, que luego lleva a amar la arquitectura con pasión; en ese estado sólo se la necesita a ella.

A. T. Estévez  
Universitat de Barcelona

---

<sup>30</sup> Sirva a modo de resumen el comentario de Samaniego: «Entre las trescientas comunicaciones, el arquitecto e historiador del arte Alberto T. Estévez se refirió ayer, en la Universidad Pompeu Fabra, a los primeros congresos virtuales de arquitectura metafísica y simbólica, celebrados en Barcelona con 92 y 142 comunicaciones recibidas, y al próximo en febrero, dedicado a la arquitectura surrealista. Desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, Estévez pretende 'hacer pensar sobre arquitectura' a partir de otras propuestas. Afirma que la arquitectura barcelonesa está 'anquilosada en el localismo y realismo, en la estricta tradición de la modernidad, sin permitir ninguna desviación de la arquitectura contextualista'. Propone que además del discurso pragmático se tenga en cuenta la vía metafórica y simbólica y que 'la escuela acepte lo enigmático, mágico y onírico'.» (SAMANIEGO, F.: «Los otros congresos», *El País*, Barcelona, 6 de julio, 1996).

### RESUMEN

La ruptura d'una tradició arquitectònica clàssico-historicista de cinc milenis d'antiguitat va donar pas a una nova tradició, la de la modernitat. Aquesta nova tradició de l'arquitectura moderna s'ha d'entendre de forma completa entre els marges autèntics en els quals va néixer. No s'hauria de primar, per tant, una sola de les tendències possibles en l'arquitectura contemporània, com s'ha fet de manera parcial i dogmàtica des de l'arquitectura racional-funcionalista. Cal desenvolupar una arquitectura moderna en tot el vast camp que s'extén entre dos costats sovint enfrontats, per tal de combatre contra els motlles que segueixen vigents. Des d'allò racional, objectiu i material fins a allò emocional, expressiu i simbòlic: comptant amb totes aquestes possibilitats és com va néixer realment la nova arquitectura, tan sols sota dues condicions úniques: la llibertat guanyada per les avantguardes i l'adequació als temps (*Der Zeit Ihre Kunst / Der Kunst Ihre Freiheit*), segons el lema de la Secessió que ara compleix un segle. Rebutjant el caràcter absolut d'allò funcional, pragmàtic i realista; buscant la paritat en la valoració de totes les diverses característiques de les quals pot gaudir l'arquitectura i el disseny s'avançarà en un desenvolupament equilibrat de la «biodiversitat arquitectònica».

### ABSTRACT

The breakdown of the classical-historicist architectonic tradition spanning five millennia of antiquity gave way to a new tradition –that of modernity. This new tradition of modern architecture has to be interpreted in its entirety between the actual margins in which it was born. It is not necessary, therefore, to highlight just one of the possible trends in contemporary architecture, as has been done in a biased and dogmatic way from the perspective of rational-functional architecture. It is necessary rather to develop a modern architecture in the vast field which extends between the two frequently confronted sides, so as to combat the fixed ideas which are still prevalent. From the rational, objective and material to the emotional, expressive and symbolic: based on this array of possibilities the new architecture came into existence, with just two conditions attached: the freedom won by the avantgarde movement and its adaptation to the day and age (*Der Zeit Ihre Kunst / Der Kunst Ihre Freiheit*), according to the slogan of Secession which is now a hundred years old. By rejecting the absolute character from all that was functional, pragmatic and realist; by seeking parity in the evaluation of all the various characteristics of which the architecture and design boast, advancement will be brought about through a balanced development of the «architectonic biodiversity».